



HAL
open science

The Queen of Hollywood: l'évolution de la persona de Mary Pickford, en tant qu'actrice, productrice et distributrice de ses films, et sa réception aux États-Unis et en France, de 1920 à 1929

Laura Portier

► To cite this version:

Laura Portier. The Queen of Hollywood: l'évolution de la persona de Mary Pickford, en tant qu'actrice, productrice et distributrice de ses films, et sa réception aux États-Unis et en France, de 1920 à 1929. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03777197

HAL Id: dumas-03777197

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03777197>

Submitted on 14 Sep 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Sorbonne Nouvelle

UFR Arts & Médias – Département Cinéma et Audiovisuel

Mémoire de Master 2 Cinéma et Audiovisuel

Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles

The Queen of Hollywood :

**l'évolution de la persona de Mary Pickford,
en tant qu'actrice, productrice et distributrice de ses films,
et sa réception aux États-Unis et en France, de 1920 à 1929**

Laura Portier

Sous la direction de Monsieur Thomas Pillard

Soutenu à la session de septembre 2022



Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier Thomas Pillard qui, par ses conseils, sa disponibilité et la confiance qu'il m'a accordé au cours de ces deux années, m'a permis de mener à bien ce mémoire.

Je souhaite aussi remercier Laurent Véray pour avoir accepté de me lire et de faire partie de mon jury.

Je remercie également Myriam Juan, qui a accepté de me partager sa thèse.

Mes remerciements vont, de plus, aux personnes qui m'ont accueillie et aidée au sein des différentes bibliothèques où m'ont menée mes recherches : le personnel de la bibliothèque du cinéma François Truffaut de Paris, de la BnF, et de l'ancienne bibliothèque de la Sorbonne Nouvelle.

Merci enfin à toutes les personnes qui contribuent à la conservation, à la numérisation et à la mise à disposition en ligne d'archives, sans lesquelles ce travail n'aurait jamais pu voir le jour.

Sommaire

Introduction.....	5
Partie I : De la jeune fille à la femme adulte : l'évolution de Mary Pickford à l'écran.....	19
1. « Little Mary », les rôles d'enfants ou de jeunes filles joués par Mary Pickford.....	20
2. Les rôles de femmes adultes incarnés par Mary Pickford.....	46
Partie II : La place singulière de Mary Pickford au sein de l'industrie cinématographique.....	77
1. Une femme d'affaires d'exception.....	78
2. La création collective de l'image de Mary Pickford.....	91
3. Mary Pickford et Douglas Fairbanks : le rêve américain.....	117
Conclusion.....	133
Filmographie.....	137
Sources.....	141
Bibliographie.....	157

Introduction

« Elles ont toujours été là, derrière l'écran - mais qui le savait ?¹ » Cette phrase, écrite par Judith Crist² en ouverture de l'ouvrage d'Ally Acker, *Reel Women : Pioneers of the Cinema, 1896 to the Present*, illustre une réalité qui a été longtemps oubliée : des femmes ont eu des rôles décisionnaires dans les premiers temps du cinéma. Pourtant, dès les années 1930 et 1940, leur travail a été largement ignoré par les critiques de cinéma et les intellectuels masculins qui ont entrepris d'en écrire l'histoire, tandis que leurs postes ont rapidement été « récupérés » par des hommes. L'historienne et auteure Cari Beauchamp expliquait en 2016 :

« Les syndicats délimitaient qui faisait quoi. Ils ont pris le pouvoir [à la fin des années 1920], au point que les femmes n'étaient plus les bienvenues à Hollywood. [...] Après la Seconde Guerre mondiale, toutes les femmes qui travaillaient dans les usines et partout ailleurs perdirent leur emploi. À la fin des années 1940 et au début des années 1950, peu de femmes travaillaient à Hollywood. Les chiffres ont augmenté à partir des années 1970 et 1980, mais en restant très modestes. L'année dernière [en 2016], 6% des 250 plus gros films ont été réalisés par des femmes. Environ 12% ont été montés par des femmes. 10% ont été écrits par des femmes. [...] L'un des pires exemples d'inégalité de genre dans n'importe quel secteur aujourd'hui, c'est le cinéma³. »

Si les femmes occupent de nos jours une place extrêmement minoritaire par rapport aux hommes dans l'industrie cinématographique hollywoodienne, que ce soit pour la réalisation, le montage, l'écriture, ou même la production des films, elles étaient au contraire, du début du 20^{ème} siècle jusqu'au milieu des années 1920, aussi nombreuses et importantes à Hollywood que les hommes

¹ «They were always there behind the screen - but who knew it ?» Judith Crist dans Ally Acker, *Reel Women: Pioneers of the Cinema, 1896 to the Present*, New York : Continuum, 1991, p. 18.

² Judith Crist a été, dans les années 1940, la première femme à occuper la fonction de critique de cinéma à temps plein pour l'un des plus importants quotidiens américains, l'*International Herald Tribune*, aujourd'hui connu sous le nom d'*International New York Times*.

³ «Unions were in charge of delineating who did what. And they had risen to power, to the point that women were no longer as welcome in Hollywood as they had been. [...] It's just like after the war, all the women go to work in the airplanes factories and everywhere else, but the war is over. Rosie the riveter is sent home, back to the kitchen. And so, that what we have in the late 40s and early 50s, we just don't have not many women working in Hollywood. Really not until the 1970s and 1980s, till we see those numbers starting to pick up, but nothing like it were before. In last year, 6% of the top 250 films were directed by women. Something like only 12% were edited by women. 10% were written by women. [...] It's one of the worst examples of gender inequality in any business today, is the movie business.» Cari Beauchamp dans le documentaire *Et la femme créa Hollywood* de Clara Kuperberg et Julia Kuperberg, France, États-Unis, 2016.

dans ces métiers du cinéma. Marc Wanamaker⁴ explique à ce propos à Ally Acker, en 1984, que « plus de femmes ont occupé des postes de décision dans le cinéma avant 1920 qu'à n'importe quel autre moment de l'histoire⁵ ». Dans le même sens, Anthony Slide écrit, en 1977 : « Pendant l'ère du muet, on peut dire que les femmes ont pratiquement contrôlé l'industrie cinématographique⁶ ». Si les grandes stars des écrans de cinéma sont alors surtout des actrices, plusieurs femmes possèdent également leur propre société de production, ou entreprennent de réaliser des films, ce qui n'est pas choquant ou inhabituel pour l'époque⁷. Elles se révèlent même être plus nombreuses que les hommes à travailler sur l'écriture des scénarios⁸. Hollywood est alors non seulement loin d'être l'industrie que l'on connaît aujourd'hui, mais le cinéma lui-même n'est pas encore vu par le grand nombre, à cette époque, comme un art naissant, en expérimentation. Au contraire, il est largement considéré comme un divertissement populaire jugé trop peu sérieux et observé avec méfiance par les hommes qui désirent se forger une carrière respectable. Les jeunes comédiens et techniciens, en quête de légitimité, préfèrent à ce titre se tourner vers le théâtre plutôt que d'y risquer leur carrière. Or, face à son développement soudain, le cinéma nécessite une main d'œuvre importante, quel que soit son genre ou sa classe sociale. Ainsi, les premiers studios ouvrent largement leurs portes aux femmes⁹, qui, pour la plupart, entrent depuis peu dans le monde du travail¹⁰, bien qu'elles soient majoritairement privées d'emplois bien rémunérés¹¹. Elles exercent, à cette période, de

⁴ Marc Wanamaker est le fondateur des Archives Bison, une collection unique de photos de films réalisés à Los Angeles.

⁵ « More women worked in decision-making positions in film before 1920 than at any other time in history. » Marc Wanamaker dans Ally Acker, *op. cit.*, p. 22.

⁶ « During the silent era, women might be said to have virtually controlled the film industry. » Anthony Slide, *Early Women Directors*, New York et Londres : A. S. Barnes et Thomas Yoseloff, 1977, p. 9.

⁷ « Not only were women making films, but contemporary observers were making little of the fact. It was taken for granted that women might direct as often and as well as their male counterparts, and there was no reason to belabor this truth. » Anthony Slide, *The Silent Feminists: America's First Women Directors*, Lanham et Londres : The Scarecrow Press, 1996, p. 6.

⁸ Ally Acker, *op. cit.*, p. 20.

⁹ « With few taking moviemaking seriously as a business, the doors were wide open to women. » Cari Beauchamp, *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*, New York : Scribner, 1997, p. 12.

¹⁰ Comme l'explique André Kaspi « il y a toujours eu des femmes au travail aux États-Unis comme ailleurs. Le Bureau du recensement a établi sa première statistique en 1870 : 1 701 000 femmes de plus de seize ans travaillaient. Soixante ans plus tard, elles sont 10 546 000. (...) Pour être précis, le nombre des femmes au travail s'est considérablement accru dans les décennies avant 1914. En 1900, sur 564 employés, 100 sont des femmes ; en 1910, on compte 100 femmes sur 510, à peu près autant en 1920, guère plus en 1930. » André Kaspi, *Les États-Unis au temps de la prospérité : 1919-1929*, Paris : Fayard, 2012 [1980], pp. 125-126. Sara M. Evans, dans son ouvrage sur l'histoire des femmes aux États-Unis, précise que : « En 1890, 19 % des femmes de plus de seize ans étaient salariées. » Sara M. Evans, *Les Américaines : histoire des femmes aux États-Unis*, Paris : Belin, 1991 [1989], p. 267.

¹¹ « Si les conditions de vie commençaient à s'améliorer lentement [dans les années 1910], les conditions de travail restaient extrêmement dangereuses, le nombre d'heures trop élevé, et les salaires très faibles. » *Ibid.*, p. 268.

nombreuses disciplines¹², et se trouvent parfois en situation d'en pratiquer plusieurs à la fois, pour et au sein d'un même studio, les syndicats n'existant pas encore, ce qui laisse une grande liberté dans l'attribution des tâches. Ces nouveaux emplois les amènent à connaître une forme d'émancipation partielle vis-à-vis des hommes, plus largement développée en 1920. Au cours de cette année, elles obtiennent le droit de vote, qui leur permet de devenir des citoyennes à part entière, et ce plus largement que les Anglaises, et bien avant les Françaises¹³. Cependant, cette recherche de liberté et d'indépendance est commune à divers pays occidentaux dès les années 1920, quels que soient les droits acquis par les femmes à ce moment précis, donnant lieu à une période de basculement social et culturel, désignée sous le chrononyme des « Années folles » en France¹⁴, et des « *Roaring Twenties* » en Grande-Bretagne et aux États-Unis¹⁵. D'une dizaine d'années, entre deux guerres mondiales, ce moment de l'histoire révèle des tensions entre, d'une part, une volonté de « progrès social (l'accès à de meilleures conditions de vie, l'évolution vers plus d'égalité, le recul des discriminations associé à davantage de liberté individuelle...) et, d'autre part, le maintien de forces conservatrices voire réactionnaires¹⁶ », qui vont transparaître dans la considération et la composition de l'industrie hollywoodienne, comme dans les films qui en émanent.

Parmi les nombreuses femmes alors en activité dans le milieu du cinéma, et parmi les artistes féminines à tirer leur épingle du jeu dans ce contexte, l'une d'entre elles rencontre un succès public particulièrement important, au point de devenir, dans les années 1920, la star de cinéma hollywoodienne la plus célèbre au monde : Mary Pickford. Née sous le nom de Gladys Louise Smith à Toronto, au Canada, le 8 avril 1892, elle fait ses débuts en tant qu'actrice de théâtre à l'âge de 8 ans, au Princess of Wales Theatre de Toronto, alors qu'elle vient de perdre son père et que sa mère, Charlotte Pickford, cherche, par tous les moyens, à obtenir de quoi faire survivre sa famille¹⁷. Ainsi, pendant sept ans, la jeune comédienne joue plusieurs rôles, principalement d'orphelines pauvres, dans des théâtres de Toronto, afin de gagner un peu d'argent. Puis, en 1907, elle déménage

¹² “Hundreds of other women flocked to Hollywood, where they could flourish, not just as actress or writers, but also as directors, producers, and editors.” Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 12.

¹³ En France, le droit de vote est attribué aux femmes en 1944. En Angleterre, les femmes obtiennent le droit de vote à partir de 30 ans en 1918, et à partir de 21 ans, soit à égalité avec les hommes, en 1928.

¹⁴ Myriam Juan interroge ce chrononyme « Années folles » dans son ouvrage du même nom : Myriam Juan, *Les Années folles*, Paris : Presses Universitaires de France, collection Que sais-je ?, 2021.

¹⁵ Aux États-Unis la période est également considérée comme l'ère de la Prohibition : « “Prohibition Era”, puisque la période correspond à celle durant laquelle la fabrication, le transport, la vente, l'importation et l'exportation de boissons alcoolisées furent interdits sur l'ensemble du territoire fédéral, une réalité inconnue de tous les autres pays ». *Ibid.*, p. 4.

¹⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁷ Eileen Whitfield, *Pickford: The Woman Who Made Hollywood*, Lexington : The University Press of Kentucky, 1997.

à New York avec sa mère, sa sœur et son frère, pour rejoindre la David Belasco Theatre Company. Le changement de nom de Gladys Smith pour Mary Pickford est à l'initiative de son directeur, David Belasco, qui combine son nom maternel et son deuxième prénom, lequel évolue de Louise à Marie lors de son baptême, en 1896¹⁸. Mais, alors que le théâtre paye peu ses comédiens, sa mère, Charlotte Smith, lui recommande, en 1909, de chercher du travail dans les studios de cinéma.

Ses premiers pas à l'écran se font au sein de l'American Mutoscope and Biograph Company, première compagnie entièrement dédiée à la production et à la diffusion de films aux États-Unis, avec laquelle elle négocie un contrat à 10 dollars la journée, soit le double de la somme journalière habituellement payée aux acteurs¹⁹. Elle y tourne de nombreux films, réalisés par David W. Griffith, le principal réalisateur sous contrat, et en 1910 toute la firme déménage en Californie, à Hollywood. Sa popularité auprès du public et de la critique ne cesse dès lors de grandir, parvenant à apporter du naturel et de l'émotion à la gestuelle des films muets, alors même que les acteurs et actrices de cinéma, aux États-Unis, sont encore inconnus du public. Dès 1909 en France, on assiste pourtant à l'émergence de la « première star du cinéma mondial²⁰ », Max Linder, dans un contexte où le discours promotionnel des films, d'abord centré « sur le dispositif cinématographique et le récit des films, se consacre davantage aux acteurs²¹ ». De l'autre côté de l'Atlantique leur mise en avant par les studios peine cependant à se développer, ce qui vaut d'ailleurs à Mary Pickford d'être reconnue par le public sous divers surnoms : « Little Mary » et « America's Sweetheart » aux États-Unis, « la petite fiancée de l'Amérique » et « boucles d'or » en France, où elle connaît également une popularité exceptionnelle. Christian-Marc Bosseno et Jacques Gerstenkorn expliquent à ce sujet dans leur ouvrage *Hollywood, l'usine à rêves* :

« Jusqu'en 1910, le public ignorait le nom des vedettes de l'écran, à quelques exceptions près. Les directeurs des compagnies n'étaient guère enclins à révéler l'identité des comédiens, craignant de les voir arguer de leur popularité pour exiger des salaires comparables à ceux, mirobolants, des grands noms du théâtre. Pressées cependant par le courrier leur demandant le nom de leurs ravissantes girls, les compagnies comprennent vite

¹⁸ Mary Pickford, *Sunshine and Shadow*, Londres : William Heinemann Ltd, 1956, pp. 23-24.

¹⁹ *The Life and Times of Mary Pickford*, Jill Offman, Canada, 1998.

²⁰ Ginette Vincendeau, *Les Stars et le star-système en France*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 52. Max Linder est un acteur de cinéma burlesque. Il débute sa carrière en 1905 et connaît un grand succès, en France et dans le monde, de 1909 à 1914.

²¹ *Ibid.*, p. 15.

l'intérêt du générique. [...] Le "star system" bouleverse en moins d'une décennie toutes les données de l'industrie du film²². »

Bien que la Biograph essaie d'abord de garder les noms de ses actrices secrets, et de dissimuler le courrier de leurs fans, préférant mettre en avant la compagnie au lieu de ses actrices, elle cède finalement aux demandes, ce qui entraîne rapidement la hausse des salaires de ses acteurs populaires²³. Débute alors un affrontement entre les compagnies, qui entreprennent de se disputer les vedettes de cinéma pour des sommes de plus en plus importantes, les stars attirant le public en salles et faisant nettement augmenter les recettes états-uniennes, mais aussi internationales, des films. Le long métrage devient également la norme, la présence de grandes vedettes à l'écran permettant de maintenir l'attention des spectateurs et spectatrices pendant plus d'une heure²⁴. Si Mary Pickford reste encore un an à la Biograph, en prenant le rôle de la « Biograph Girl »²⁵, elle travaille ensuite, jusqu'en 1919, pour divers studios, en augmentant à chaque fois un peu plus son cachet. Comme l'expliquent Robert C. Allen et Douglas Gomery : « L'adoration que lui portaient ses admirateurs faisait grimper son salaire. De 100 dollars par semaine en 1909 elle passa à 2 000 en 1915, puis à 7 000 en 1916 et à 15 000 l'année suivante avant de fonder sa propre société, United Artists. Famous Players avait accepté de payer des sommes aussi importantes à la "petite fiancée de l'Amérique" parce que son nom garantissait d'énormes recettes²⁶ ». Au cours de cette période, elle enchaîne des contrats avec, entre autres, la Independent Moving Picture Company, la Majestic Company et la Famous Players Film Company, et travaille notamment avec Owen Moore, Mack Sennett et Cecil B. DeMille²⁷. Pour les studios, l'idée est de mettre l'actrice en tête d'affiche de leurs plus grandes productions, de manière à ce qu'elle leur rapporte le plus d'argent possible.

En 1919, alors qu'elle est déjà l'une des stars les plus célèbres des débuts du cinéma, et l'une des mieux rémunérées, Mary Pickford aspire cependant à un plus grand contrôle sur ses

²² Christian-Marc Bosseno, Jacques Gerstenkorn, *Hollywood, l'usine à rêves*, Paris : Gallimard, 1992, p. 25.

²³ *The Life and Times of Mary Pickford*, *op. cit.*

²⁴ Christian-Marc Bosseno, Jacques Gerstenkorn, *op. cit.* p. 27.

²⁵ Eileen Whitfield, *op. cit.*

²⁶ Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*, Paris : Nathan, 1993, p. 173.

²⁷ Eileen Whitfield, *op. cit.*

productions, que ce soit au niveau financier ou artistique, « de la sélection du script au *final cut*²⁸ » des films. La productrice Paula Wagner explique à ce propos : « Elle faisait partie des personnages influents qui furent à l'origine de l'industrie, l'époque "classique" d'Hollywood. C'est Mary Pickford qui décréta qu'elle voulait une plus grande maîtrise sur les rôles qu'elle incarnait, une plus grande maîtrise sur le salaire qu'elle touchait, les délais de paiement et le contenu de son travail. Elle voulait mieux maîtriser la façon de tourner, de réaliser, de produire et de distribuer les films. [...] Alors, Mary, Charlie Chaplin et Douglas Fairbanks créèrent la société United Artists²⁹. » Associés au réalisateur David W. Griffith, ces trois interprètes fondent donc, le 5 février 1919, la United Artists Corporation, la première société de distribution développée par des artistes célèbres, pour distribuer leurs productions indépendantes et ainsi avoir un contrôle total sur leurs carrières. Dans un même temps, Mary Pickford crée la Mary Pickford Company, d'abord utilisée pour la production de trois films distribués par la First National, puis exclusivement dédiée à la United Artists, avec laquelle elle produit, de 1920 à 1930, 14 films, dont un, *Forever Yours*, qui ne sera jamais fini et distribué en salles de cinéma. Ces deux sociétés lui permettent donc de produire les films dans lesquels elle joue, mais également d'avoir le contrôle sur leur distribution, ce qui confirme sa position unique de vedette hollywoodienne. Elle se hisse comme la plus grande star du cinéma muet, et devient la première personnalité hollywoodienne de l'écran à bénéficier d'une reconnaissance internationale, ce qui constitue une importante source de revenus pour ses studios, l'exportation des films vers l'Europe représentant en moyenne, en 1925, plus d'un quart des recettes totales d'un long métrage hollywoodien³⁰. Cependant, 13 ans après ce choix d'indépendance, en 1933, sa carrière d'actrice prend malgré tout fin, avec la généralisation du cinéma parlant et donc la fin du cinéma muet, qui coïncide avec la fin de sa jeunesse, tous deux à l'origine de son succès.

Malgré l'importance de son parcours, les écrits sur Mary Pickford restent relativement limités, l'actrice et productrice ayant gardé pour elle les copies de ses films durant de nombreuses années, suite au développement du parlant, empêchant leur diffusion et retardant les premières

²⁸ "Mary would have complete authority over her productions, from the selection of the script to the final cut of the release print." Tino Balio, *United Artists. Volume 1, 1919-1950: the Company Built by the Stars*, Madison : University of Wisconsin press, 1976, p. 17.

²⁹ "She evolved into one of the prime movers of the motion picture origins, what we call classic Hollywood. It was Mary Pickford who decreed that she wanted more control over the roles that she portrayed, she wanted more control over how she was paid, when she was paid, for what she was paid. She wanted more control over how the pictures were made, how they were shoot, how they were produced and how they were distributed. [...] So she and Charlie Chaplin and Douglas Fairbanks put together a company called United Artists." Paula Wagner dans le documentaire *Et la femme créa Hollywood, op. cit.*

³⁰ Robert C. Allen, Douglas Gomery, *op. cit.*, p. 174.

publications sur son travail. Ainsi, les premiers ouvrages spécifiquement dédiés à Mary Pickford n'apparaissent que dans les années 1970 et 1990. Ce sont des livres de photographies, d'abord non-commentées, à l'image de l'ouvrage de Raymond Lee³¹, puis agrémentées, sous l'impulsion de Kevin Brownlow, d'anecdotes, d'interviews de Mary Pickford et de personnes célèbres qui l'entouraient, ainsi que d'informations liées à la période historique et aux films muets³². Au cours des années 1990 paraissent également plusieurs biographies, Scott Eyman retraçant l'ensemble de la carrière de Mary Pickford³³, et Eileen Whitfield l'ensemble de sa vie, à travers des anecdotes et des citations³⁴. Cependant, ce n'est que dans les années 2010 que les études sur Mary Pickford se développent vraiment, en ne cherchant plus à retracer l'ensemble de sa carrière, mais en se focalisant sur certaines de ses spécificités et en en proposant une analyse. Parmi ces travaux, on peut citer ceux de Sonya Loftis³⁵ et de Marion Polirsztok³⁶, qui analysent tous deux les rôles et le jeu de Mary Pickford au sein d'un ou deux films spécifiques et, dans le premier cas, l'évolution de son image suite à son passage au cinéma parlant. De même, au cours de l'année 2012, à l'occasion du centenaire de la première apparition de l'actrice au cinéma, un ouvrage universitaire écrit en collaboration par de nombreux chercheurs, dirigé par Christel Schmidt et intitulé *Mary Pickford : Queen of the Movies*³⁷, est publié. À travers les divers articles qui le compose, la carrière et la vie de Mary Pickford y sont explorés, étudiés à la fois par le biais de son jeu en tant qu'actrice, de ses rôles et de leurs caractéristiques, mais aussi de par sa place dans l'industrie cinématographique naissante.

C'est dans une perspective comparable que le présent travail tend à exister, voulant proposer une analyse de la *persona* de la star, composée par ses performances d'actrice et par son image médiatique, liée à son statut de productrice au sein de l'industrie cinématographique hollywoodienne. Cependant, alors que l'ouvrage dirigé par Christel Schmidt ne propose pas de lien entre les différentes spécificités de la *persona* de Mary Pickford qu'il met en lumière, notre recherche fait le choix de se concentrer dans l'exploration d'un intervalle spécifique. En se consacrant à la période d'indépendance de Mary Pickford, de 1920 à 1929, au cours de laquelle l'actrice est devenue à la fois responsable de la production des films au sein desquels elle jouait, avec la Mary Pickford Company, et de la distribution de ces films, avec la United Artists, il s'agit

³¹ Raymond Lee, *The Films of Mary Pickford*, New York : Castle Books, 1970.

³² Kevin Brownlow, *Mary Pickford Rediscovered: Rare Pictures of a Hollywood Legend*, New York : Abrams, 1999.

³³ Scott Eyman, *Mary Pickford: America's Sweetheart*, New York : Donald I. Fine, 1990.

³⁴ Eileen Whitfield, *op. cit.*

³⁵ Sonya Loftis, « Mary Pickford as Shakespearean Shrew: Redefining the Image of America's Sweetheart », *Shakespeare Bulletin*, vol. 28, n°3, 2010, pp. 331-345.

³⁶ Marion Polirsztok, « Exercice des émotions : Mary Pickford », *L'art du cinéma*, n°74-76, 2012, pp. 39-62.

³⁷ Christel Schmidt (dir.), *Mary Pickford: Queen of the Movies*, Lexington : University Press of Kentucky, 2012.

d'analyser l'évolution de son image vis-à-vis de l'obtention de ces deux positions de pouvoir, lui permettant d'avoir un contrôle créatif exceptionnel sur ses films. De même, si *Mary Pickford : Queen of the Movies* se compose de deux articles dédiés à Mary Pickford comme productrice et femme d'affaires, sur lesquels notre étude tend à s'appuyer, l'originalité et la complémentarité de notre propos reposent sur l'analyse de l'importance de ces deux rôles dans l'évolution de la persona de Mary Pickford au cours de cette période. Enfin, ce travail choisit d'adopter une perspective d'analyse de réception transnationale, à la fois états-unienne et française, dans la mesure où l'image de Mary Pickford s'est développée aux États-Unis, mais est également parvenue à s'exporter outre-Atlantique, et notamment en France, où elle a rencontré un important succès.

Inscrite dans le champ des *star studies*, cette étude porte donc sur l'image de Mary Pickford en tant que star, « image » étant ici utilisé comme un synonyme de « persona », dans la mesure où le terme « image » est employé par Richard Dyer dans son ouvrage fondateur³⁸, et que cette notion est également utilisée par de nombreux universitaires anglophones et francophones à travers le concept de « persona ». Elle est issue de la mise en lien d'une multiplicité d'éléments médiatiques à l'origine de son statut ; tels que ses rôles dans les films, les articles de presse qui lui sont dédiés, et ses photographies publiées dans la presse ou utilisées pour promouvoir des films. Ces éléments médiatiques peuvent amener, par leur diversité, à la formation de personas plus ou moins cohérentes³⁹, que les spectateurs et spectatrices s'approprient et dont les éléments signifiants « s'enrichissent ou se modifient avec le temps⁴⁰ », étant liés à une dimension temporelle. De cette façon, si, pour Richard Dyer, les stars occupent une fonction idéologique, pouvant incarner des idéologies dominantes ou alternatives⁴¹, notamment au travers de leurs performances à l'écran et de la représentation qui est faite de leur vie privée, il souligne le besoin de replacer dans leur contexte socio-historique de production et de réception les stars, de manière à percevoir les raisons de leur succès. Au cours de cette étude, Mary Pickford sera donc observée à travers l'évolution de son image médiatique de 1920 à 1929, en tenant compte du contrôle qu'elle avait alors sur ses films.

³⁸ Richard Dyer, *Le Star-système hollywoodien*, Paris : L'Harmattan, 2004 [1979] et Richard Dyer, *Stars*, Londres : British Film Institute, 2004 [1979]. Le terme « image » est utilisé dans la version originale anglaise du livre de Richard Dyer et dans sa traduction française.

³⁹ Richard Dyer nomme cette idée sous le nom de « polysémie structurée », concept signifiant que l'image d'une star produit des « significations et des effets, multiples mais aussi en nombre fini » qui dans certains cas « peuvent se renforcer » et dans d'autres cas « peuvent être, dans une certaine mesure, opposés entre eux ou contradictoires ». Richard Dyer, *Le Star-système hollywoodien*, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ *Ibid.*, pp. 29-30.

Également situé dans une approche historique et genrée du cinéma, sensible aux apports des *gender studies*, ce travail choisit d'étudier et d'évaluer à ce titre la place du genre et des rapports hommes/femmes dans le développement de la persona de Mary Pickford. Dans cette perspective, notre analyse prêterait attention à la place attribuée aux femmes dans la société états-unienne et française des années 1920, de manière à voir où se situe Mary Pickford dans les constructions genrées dominantes de l'époque, que ce soit via ses rôles fictifs, ou dans l'image qui est rendue publique de sa vie personnelle et professionnelle. Nous veillerons, de ce point de vue, à interroger son statut de femme durant cette décennie, en tant que citoyenne américaine et pionnière de l'industrie du cinéma. De ce fait, cette recherche choisit de considérer son « travail d'être actrice⁴² », idée développée avec les travaux de Danae Clark⁴³, et reprise dans la publication d'Adrienne McLean, *Being Rita Hayworth : Labor, Identity, and Hollywood Stardom*⁴⁴. Comme l'explique cette dernière : « écrire sur la subjectivité d'une star de cinéma historique signifiera toujours, sinon uniquement, rechercher et considérer les signes discursifs qui indiquent et produisent à la fois des luttes entre l'être et le faire, entre travailler à faire des films et travailler à avoir une vie privée, entre se définir soi-même et être défini par les autres⁴⁵. » Ainsi, Mary Pickford sera envisagée comme ayant eu une contribution active sur son image de jeune femme à cette période. De plus, notre approche sera nourrie d'un questionnement générationnel et social, dans la mesure où le rapport aux genres féminin/masculin de Mary Pickford dans ses rôles cinématographiques dépend principalement de l'âge et de l'identité de classe des personnages qu'elle incarne.

Cette étude proposera des éléments de réponse à la problématique suivante : quel rôle la United Artists a-t-elle joué, de 1920 à 1929, dans le développement de la persona de Mary Pickford ? Par l'analyse des principaux documents médiatiques qui la composent collectivement, nous nous questionnerons sur l'évolution de l'image de Mary Pickford suite à la fondation de la United Artists, devenant à la fois une actrice et une productrice indépendante. Il est donc question de chercher à percevoir l'impact qu'a pu avoir le changement de mode de production et de distribution des films de Mary Pickford sur les éléments constitutifs de sa persona, que ce soit vis-à-vis de l'écriture de

⁴² "Actor as worker." Adrienne McLean, *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2004, p. 3.

⁴³ Danae Clark, *Negotiating Hollywood: The Cultural Politics of Actors' Labor*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1995.

⁴⁴ Adrienne McLean, *op. cit.*

⁴⁵ "To write about a historical movie star's subjectivity, then, will mean always, if not only, to seek and to consider the discursive signs that at once indicate and produce struggles between being and doing, between working at making films and working at having a private life, between defining oneself and being defined by others." *Loc. cit.*

ses rôles, de son jeu, ou encore de son image en tant qu'individu, dans la sphère privée ou professionnelle, en tant que femme d'affaires et star de cinéma. Ce questionnement interrogera également l'impact qu'a pu avoir son statut de femme sur sa considération au sein de l'industrie cinématographique hollywoodienne, que ce soit par les professionnels du cinéma ou par les spectateurs et spectatrices des films hollywoodiens, aux États-Unis et en France, dans les années 1920. Alors qu'elle a été l'une des personnes les plus influentes de l'époque du cinéma muet, nous chercherons à voir si le fait qu'elle ait été une femme a été une limite dans le développement de sa carrière à certains moments.

De même, ce mémoire tend à rendre compte de l'existence historique des femmes au sein d'Hollywood dans les premières années du cinéma et du rôle actif que certaines ont joué dans son développement comme industrie. Bien que certains ouvrages se sont consacrés, ces vingt dernières années, à quelques-unes des pionnières du cinéma, comme on l'a vu précédemment pour Mary Pickford, elles ont, durant une longue période, été oubliées ou négligées des écrits historiques sur Hollywood, les rares pages dédiées à des femmes au sein de ces publications se consacrant aux actrices les plus célèbres. Par l'ambivalence du statut de Mary Pickford au sein de cette industrie, connaissant un grand succès en tant qu'actrice, et opérant comme productrice et distributrice indépendante, en lien étroit avec de nombreuses et nombreux autres professionnelles et professionnels du cinéma à l'époque, il importera donc de mettre en valeur la diversité des rôles qu'ont pu avoir les femmes dans les années 1920, à la fondation des studios hollywoodiens. Dans cette même idée, à travers l'exemple de Mary Pickford, l'évolution de la place des femmes, en tant que professionnelles du cinéma à Hollywood, sera analysée, suite à son développement économique majeur dans la deuxième moitié des années 1920.

Alors que, comme vu précédemment, l'image d'une star de cinéma résulte de la mise en lien d'une multiplicité d'éléments médiatiques, notre étude s'appuiera sur diverses sources, structurées, afin d'identifier les principaux aspects de la persona de Mary Pickford et leur évolution au cours des années 1920. Cette persona s'étant principalement construite à travers les films au sein desquels elle a joué, leur analyse sera au centre de notre propos. Ainsi, les longs métrages produits par la Mary Pickford Company, distribués par la United Artists, et au sein desquels Mary Pickford a joué, seront pris en compte. Cependant, bien que ces films soient au nombre de treize, le choix fait pour ce mémoire est de ne proposer l'analyse que de huit d'entre eux, choisis pour les variations qu'ils permettent de l'image de la star, contribuant chacun à la faire évoluer, que ce soit en la renforçant ou en s'en éloignant. De plus, ce choix a parfois été établi en raison de la difficulté de trouver une copie de certains films, comme cela est notamment le cas pour *Dorothy Vernon of Haddon*

Hall de Marshall Neilan (1924), même s'il participe à redéfinir l'image de l'actrice, le film historique la plaçant dans un rôle de jeune femme issue d'une famille noble dont les seules préoccupations sont d'ordre amoureux. Les analyses filmiques, parfois établies de manière croisée entre deux films, se concentreront principalement sur les rôles qu'a eu Mary Pickford à l'écran, sur la manière dont elle est mise en scène, et sur son jeu. Deux autres films, distribués par la United Artists, seront également abordés au cours du devoir, sans toutefois être analysés complètement, afin d'illustrer certains éléments spécifiques de la persona de Mary Pickford.

Cette démarche sera complétée par l'examen de matériaux extra-filmiques et d'autres matériaux, notamment archivistiques, qui apportent des renseignements en lien avec la réception des films aux États-Unis et en France. Plusieurs articles de magazines et de journaux états-uniens dédiés à la promotion ou à la critique des films de Mary Pickford, à l'image de l'actrice dans sa vie quotidienne, ou proposant un entretien avec la star, parus entre les années 1920 et 1929, seront sollicités au cours de cette étude. Ces sources de presse sont principalement issues des magazines spécialisés *Variety* (1905-encore en publication) et *Photoplay* (1911-1980), consultables en version numérique à partir de la bibliothèque virtuelle Internet Archive⁴⁶, qui représentent le point de vue qu'avaient l'industrie et les fans sur les films à l'époque. De même, des extraits de critiques publiées dans *The New York Times* (1851-encore en publication) et *The Los Angeles Times* (1881-encore en publication), qui ont été reprises au sein d'ouvrages ou articles dédiés à Mary Pickford et à ses films, ou par la fondation Mary Pickford sur leur site internet⁴⁷ pour présenter la filmographie de l'actrice, seront pris en compte, représentant un point de vue plus urbain, développé par des journalistes spécialisés. Ces documents seront complétés, dans la perspective transnationale et transatlantique évoquée plus haut, par des extraits de revues et de magazines français spécialisés dans le cinéma dans les années 1920 : *Ciné pour tous* (1919-1923), *Cinéa* (1921-1923), *Cinémagazine* (1921-1935), *Ciné-Miroir* (1922-1953), *Cinéa-Ciné pour tous* (1923-1932), *Pour vous* (1928-1940), et *Cinémonde* (1928-1971). Ces sources, très riches et variées, proposent des critiques des films qui permettent d'identifier la manière dont ils étaient perçus à l'époque en France, autant par les critiques spécialisés que par les spectateurs et spectatrices des salles de cinéma, qui transmettent leurs avis aux magazines. Elles se composent également d'articles qui tendent davantage à distraire leurs lecteurs et lectrices, en dévoilant la vie des stars, leurs voyages en Europe, et les dernières informations liées à la fabrication des films. Identifiés à l'aide du site Calindex⁴⁸, qui indexe certains

⁴⁶ La bibliothèque virtuelle Internet Archives est accessible via le lien : <https://archive.org>.

⁴⁷ L'ensemble de la filmographie de Mary Pickford est consultable via le lien : <https://marypickford.org/filmography/>.

⁴⁸ La page dédiée à Mary Pickford sur le site Calindex est accessible via le lien : <https://calindex.eu/actreal.php?nar=1905&min=0>.

périodiques de cinéma francophones, les numéros étudiés ont également été consultés en ligne, cette fois à travers le répertoire des périodiques proposé par Ciné-Ressources⁴⁹ et par les collections numérisées de la Bibliothèque nationale de France⁵⁰ et des Bibliothèques spécialisées de Paris⁵¹.

De même, certaines photographies de tournages et de promotion des films, publiées dans la presse et rassemblées par la Mary Pickford Foundation sur leur site internet⁵², ou consultables dans des ouvrages spécialisés, serviront également à l'analyse de la persona de la star. Enfin, les rares données de box-office liées aux films de Mary Pickford au cours de cette période encore conservées aujourd'hui permettront d'appréhender davantage la réception de ces films. Les analyses filmiques seront donc constamment mises en perspective avec des éléments médiatiques qui les entourent, qui précèdent et suivent leur diffusion en salles, et certains de ces éléments serviront également à l'analyse de l'image construite de Mary Pickford hors des écrans de 1920 à 1929.

Dans la mesure où ce mémoire se concentre sur un intervalle spécifique, allant de 1920 à 1929, qui correspond à une période d'indépendance pour Mary Pickford, étant à la fois responsable de la production et de la distribution des films dans lesquels elle joue, l'étude de l'évolution de sa persona sera établie en deux temps, qui correspondent à l'ambivalence de son statut au sein de l'industrie cinématographique hollywoodienne naissante. Ainsi, la première partie portera sur Mary Pickford en tant qu'actrice, soit donc sur les changements opérés, au cours de cette période, sur son image à l'écran. Passant de rôles d'enfants ou de jeunes filles à d'autres plus matures, il s'agira de considérer les variations de son jeu et des personnages qu'elle incarne d'un film à l'autre, en lien avec leur contexte de production, de même que leur réception, autant aux États-Unis qu'en France. Puis la seconde partie sera consacrée à la femme d'affaires, productrice et distributrice, qu'est Mary Pickford à cette époque, avec la United Artists et la Mary Pickford Company, obtenant alors une place singulière dans les premiers temps de l'industrie cinématographique. En s'intéressant à l'image de Mary Pickford en tant qu'individu, hors de l'écran, dans ses sphères privées et professionnelles,

⁴⁹ Le répertoire des périodiques proposé par Ciné-Ressources est accessible via le lien :

<http://www.cinerecources.net/repertoires/repertoire.php?institution=TOUTES&repertoire=PERI&filtre=BIFI>.

⁵⁰ Les collections numérisées de la Bibliothèque nationale de France sont accessibles via le lien :

<https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/presse-de-cinema?mode=desktop>.

⁵¹ Les collections numérisées des Bibliothèques de Paris sont accessibles via le lien :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/accueil>.

⁵² Les photographies publiées dans la presse et rassemblées par la Mary Pickford Foundation sont accessibles via le lien : <https://marypickford.org/printed-materials/>.

l'attention sera portée sur la place exceptionnelle qu'elle occupe dans la création collective de ses productions, et sur le développement de son image de femme d'affaires, véhiculée par le rayonnement médiatique de son couple et par le succès économique de ses films. De même, en parcourant cette période de l'histoire du cinéma, marquée par l'âge d'or du cinéma muet et la généralisation du cinéma parlant, cette partie s'intéressera à l'influence de son identité de genre dans le développement de son image publique et dans son engagement professionnel.

Partie I : De la jeune fille à la femme adulte : l'évolution de Mary Pickford à l'écran

Jeanine Basinger présente, en 1999, dans son ouvrage *Silent stars*, Mary Pickford comme l'actrice possédant « le plus large registre de toutes les actrices du cinéma muet. Elle peut jouer un garçon manqué plein d'entrain, une grande dame, une princesse royale, un infirme difforme, une fille de ferme avec des taches de rousseur, une héroïne tragique, une vieille femme, une jeune fille et un petit enfant qui est vraiment un petit enfant et non la falsification d'un petit enfant par un adulte⁵³. » Si à l'époque muette la plupart des acteurs et actrices se spécialisent dans un certain emploi, comme c'est le cas notamment pour Charlie Chaplin, qui avec la figure de Charlot est rapidement devenu indissociable du plus célèbre vagabond de l'histoire du cinéma, Mary Pickford développe particulièrement le type de la jeune fille, extrêmement apprécié par les spectateurs et spectatrices. Au cours de l'ensemble de sa carrière, elle incarne toutefois de nombreux autres personnages, y compris plus adultes, sur des registres variés, exploitant les possibilités permises par le cinéma muet. Molly Haskell l'identifie à juste titre comme une actrice pouvant devenir, d'un film à l'autre, une personne « obstinée, belliqueuse, douce, féroce et ingénieuse ; un feu follet et une combattante de rue ; une dame, une chanteuse, une danseuse et une fille. [...] Vibrante, sincère, d'une drôlerie désarmante et, surtout, douée, elle exerçait un attrait plus spirituel qu'érotique et n'en était que plus puissante⁵⁴. »

En explorant une période allant de 1920 à 1929, cette première partie cherchera à cerner les principales caractéristiques propres aux incarnations de Mary Pickford pour la United Artists, et à comprendre leurs évolutions, l'actrice passant, au cours de cette période, de rôles enfantins à des femmes adultes. Par conséquent nous étudierons, par des analyses filmiques, les divers personnages et le jeu de l'actrice au sein de certains de ses films, choisis pour le développement qu'ils permettent de son image, à travers une approche à la fois générationnelle, genrée et sociale, associée à un questionnement générique relatif au type de films où se cristallisent les performances

⁵³ "She has the broadest range of any silent film actress. She can play a spunky tomboy, a grand lady, a royal princess, a deformed cripple, a freckled farm girl, a tragic heroine, an old woman, a young girl, and a little child that is really a little child and not a grown-up's falsification of a little child." Jeanine Basinger, « Mary Pickford », *Silent Stars*, Hanover et Londres : University Press of New England, Wesleyan University Press, 2000, p. 17.

⁵⁴ "She is obstreperous, belligerent, sweet, fierce, and ingenious; a spitfire and a street fighter; a lady, singer, dancer, and daughter. [...] Vibrant, sincere, disarmingly funny, and, above all, good, she had an appeal that was spiritual rather than erotic and was all the more powerful because of it." Molly Haskell, « Introduction », dans Christel Schmidt (dir.), *op. cit.*, p. 2.

de la star. Une attention sera de plus portée, au cours de cette partie, à la réception des films analysés, de manière à rendre compte de l'intérêt ou non des spectateurs, spectatrices et critiques de cinéma, aux États-Unis et en France, pour ces différents rôles.

1. « Little Mary », les rôles d'enfants ou de jeunes filles joués par Mary Pickford

1.1. *Pollyanna* et *Little Lord Fauntleroy* : entre enfance burlesque et mélodrame de l'âge adulte

Si les premières incarnations de Mary Pickford au théâtre ont été autobiographiques, se rapportant surtout à son propre quotidien de petite fille orpheline et pauvre, elle continue par la suite d'occuper ce type d'emploi au cinéma. Mais alors qu'elle n'a plus l'âge d'être un enfant, ses rôles évoluent ensuite avec elle, lui permettant dès lors de jouer des adolescentes et des jeunes femmes. Que ce soit dans des comédies ou des mélodrames, elle apparaît au cinéma sous l'aspect d'une jeune femme aux longs cheveux blonds ondulés, généralement plongée dans la pauvreté, et habillée de vêtements en lambeaux. Incarnés de manière réaliste, ses protagonistes se trouvent emportés dans des histoires d'amour comme dans des aventures plus diverses. Toujours optimiste, ne s'apitoyant jamais sur son sort, Mary Pickford représente à travers eux une forme d'espoir pour son public états-unien, qui est majoritairement issu de la classe ouvrière et très pauvre⁵⁵. Alors qu'on aurait pu s'attendre à ce que ses apparitions à l'écran continuent de vieillir avec elle, l'actrice se met toutefois, en 1916, à jouer des figures plus jeunes, cette fois par le biais de récits plus éloignés de la réalité. Elle incarne pour la première fois un enfant au cinéma à l'occasion du film *The Foundling* : dans une séquence de flashback, elle apparaît sous une forme enfantine de l'adulte qu'elle joue. Puis, en 1917, à l'âge de 24 ans, elle expérimente pleinement ce jeu enfantin avec *The Poor Little Rich Girl*, au sein duquel elle joue Gwendolyn, une petite fille de 11 ans, ce qui aboutit, selon les mots d'un critique de l'époque, à l'apparition « d'une toute nouvelle Mary Pickford⁵⁶ ». Eileen Whitfield explique à ce propos :

⁵⁵ *The Life and Times of Mary Pickford*, *op. cit.*

⁵⁶ «An entirely new Mary Pickford». Propos rapportés dans Katherine H. Adams, Michael L. Keene, Jennifer C. Koella, *Seeing the American Woman, 1880-1920: the Social Impact of the Visual Media Explosion*, Londres : McFarland, 2012, p. 34.

« Adapté du livre d'Eleanor Gates (1912) et de la pièce de théâtre de Broadway qui suivit, le film a été un succès et a encouragé Pickford à transposer d'autres romans pour jeunes adultes en longs métrages. Les films *Rebecca of Sunnybrook Farm* (1917), *Little Princess* (1917), *Daddy-Long-Legs* (1919), *Pollyanna* (1920) et *Little Lord Fauntleroy* (1921) placent ses personnages à l'âge de douze ans, et certains atteignent la fin de leur adolescence. Les critiques ont noté que les versions de Pickford des livres étaient beaucoup plus solides que leurs adaptations larmoyantes de Broadway. En effet, le personnage de Pickford dans ces films est du type accommodant, qui prend les choses en main ; elle est "pragmatique, pleine d'entrain, indépendante et surtout, une personne ingénieuse déterminée à affronter et à faire face aux misères et aux injustices du monde adulte." En outre, l'actrice avait une connaissance approfondie des sautes d'humeur d'un enfant. En exploitant ces changements imprévisibles, Pickford a créé des scènes qui sonnent intimement vrai⁵⁷. »

Cette première adaptation rencontre un très grand succès public, que confirmeront les productions suivantes de Mary Pickford, reprenant un schéma de construction identique. Il apparaît clairement que les spectateurs et spectatrices de l'époque apprécient de voir l'actrice dans des rôles enfantins qu'ils connaissent déjà via la littérature jeunesse, et ce même s'ils sont beaucoup plus jeunes qu'elle. Il n'est alors pas surprenant qu'elle reprenne cette formule dès 1920, avec les premiers films qu'elle produit et distribue de manière indépendante, l'actrice et productrice cherchant, suite à la création de la United Artists, à donner à la fois une identité positive au studio et à lui fournir une source immédiate de revenus⁵⁸. Ses premiers choix artistiques pour la United Artists sont ainsi davantage influencés par des questions d'ordre économique, que par une volonté artistique ou narrative spécifique.

⁵⁷ "Adapted from the 1912 book by Eleanor Gates and the subsequent Broadway play, the movie was a smash and encouraged Pickford to turn more young-adult novels into features. The films *Rebecca of Sunnybrook Farm* (1917), *Little Princess* (1917), *Daddy-Long-Legs* (1919), *Pollyanna* (1920) and *Little Lord Fauntleroy* (1921) place her characters at about age twelve, and some reach their late teens by the end. Critics noted that Pickford's versions of the books were far more robust than their lachrymose Broadway adaptations. Indeed, the Pickford persona in these films is a good-natured, take-charge type; she is "practical, high-spirited, independent and, above all, an imaginative creature determined to confront and cope with the adult world's miseries and inequities." In addition, the actress had an uncanny insight into the quicksilver mood swings of a child. Using these mercurial transitions, Pickford created scenes that ring intimately true." Eileen Whitfield, « Childhood Revisited: an Evaluation of Mary Pickford's Youngest Characters », dans Christel Schmidt (dir.), *op. cit.* p. 26.

⁵⁸ Katherine H. Adams, Michael L. Keene, Jennifer C. Koella, *op. cit.*, p. 38.

En 1920, à l'âge de vingt-sept ans, elle incarne donc de nouveau une petite fille, avec le long métrage *Pollyanna*, dans lequel elle joue la protagoniste éponyme, une héroïne populaire de la jeunesse de l'époque. Réalisé par Paul Powell, cette comédie dramatique est une adaptation de la pièce de théâtre du même nom de Catherine Chisholm Cushing (1915), elle-même adaptée du roman pour enfants d'Eleanor H. Porter (1913). Pollyanna est une jeune orpheline qui, suite à la mort de son père, part vivre en Nouvelle-Angleterre avec sa tante Polly, une vieille femme riche et austère. Elle fait, au cours du film, la rencontre des habitants de sa nouvelle ville, dont celle de Jimmy Bean, un orphelin de son âge, qu'elle choisit d'aider pour trouver un foyer, en le cachant durant un temps dans sa cave. Mais, lorsqu'elle le découvre, sa tante reste insensible à la misère vécue par ce garçon, souffrant encore d'une vieille histoire d'amour avec le médecin du village, qui l'empêche de s'attacher à de nouvelles personnes. Puis un jour, alors que Pollyanna veut sauver une petite fille, elle se fait renverser par une voiture, et en ressort paralysée. Tandis que seul le médecin du village peut l'aider, sa tante Polly fait face à sa fierté afin de la soigner, réalisant l'importance qu'a cette enfant pour elle. Le médecin remet Pollyanna sur pied et, par la même occasion, il retombe amoureux de Polly, ce qui a pour conséquence de réjouir toute la ville et notamment Jimmy, qui est adopté par le médecin et demande à Pollyanna de l'épouser.

Si le film se termine sur un *happy end* pour tous les personnages, un optimisme irrationnel y est développé durant toute sa longueur, à travers l'héroïne incarnée par Mary Pickford, et ce malgré la douleur à laquelle elle doit faire face dès l'ouverture. Même si elle doit surmonter la perte de son père et de tout son quotidien, allant vivre avec une tante qui ne manifeste aucun signe d'amour pour elle, Pollyanna semble inébranlable, parvenant à trouver du bon à n'importe quel moment et dans chaque personne. Tandis que la joie de cette jeune fille paraît totalement invraisemblable face à ce qu'elle vit, elle contribue à éloigner Mary Pickford de son registre réaliste traditionnel, l'inscrivant dans l'univers des contes pour enfants. Cet optimisme véhiculé est renforcé par le

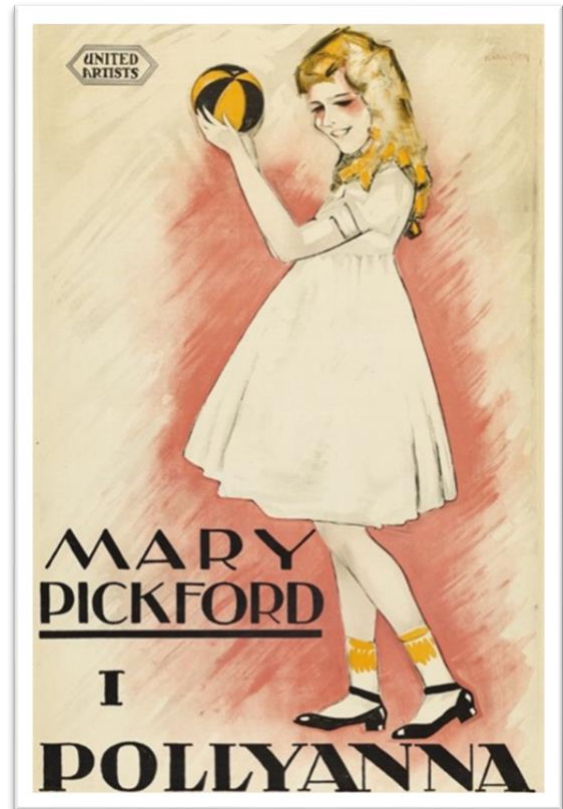


Illustration 1. L'affiche de Pollyanna (1920). Mary Pickford, sous la forme d'une petite fille, est reconnaissable par ses boucles blondes.

comique de situation et de geste, qui est développé à plusieurs reprises, malgré le drame narratif. Cela est particulièrement perceptible au sein de l'une des premières séquences, analysée ci-dessous par Jeanine Basinger, alors que Pollyanna arrive pour la première fois chez sa tante :



Illustration 2. Mary Pickford et Katherine Griffith dans Pollyanna (1920). Leurs personnages, Pollyanna et la tante Polly, se rencontrent pour la première fois.

« Elle arrive en Nouvelle-Angleterre pendant une averse, et est balayée par le vent dans les rues, si bien que lorsqu'elle se présente pour la première fois devant sa tante austère, trempée et boueuse, elle ressemble à un rat en loques, ses vêtements dégoulinants et ses chaussures abîmant les tapis. Lorsque sa tante la laisse faire – ce qui n'est pas vraiment un accueil chaleureux pour l'orpheline endeuillée – elle met des magazines sous ses chaussures pour empêcher la boue d'envahir les sols et les tapis, mais elle a du mal à soulever ses pieds, qui sont maintenant collés au papier. Elle se met à marcher, en levant les genoux bien haut à chaque pas, adoptant une démarche sautillante et folle, mais se comporte comme si cela était parfaitement naturel et que personne ne le remarquait. (Elle a résolu un problème, après tout.) Pendant plusieurs minutes, tout ce que fait Pickford est hilarant, mais très terre à terre⁵⁹. »

⁵⁹ “She arrives in New England during a downpour, and is blown around the streets, so that when she first appears before her austere aunt, soaking wet and muddy, she looks like a bedraggled rat, her clothes dripping and her shoes ruining the carpets. When her aunt lets her have it — not exactly a warm welcome for the bereaved orphan — she puts magazines under her shoes to keep the mud off the floors and carpets, but finds it difficult to lift her feet, which are now stuck to the paper. She begins to walk around, lifting her knees high with each step, taking on a crazy goosestepping gait, but behaving as if this is perfectly natural and no one will notice. (She’s solved a problem, after

Avec des séquences burlesques, *Pollyanna* met donc en scène l'innocence de l'enfance, en tournant parfois son personnage principal au ridicule, ce qui apporte une touche de légèreté aux événements très sombres dépeints à l'écran. Le traitement comique des situations vécues par la jeune fille lui permet de surmonter la tragédie qu'elle traverse, principalement liée aux adultes qui l'entourent – que ce soit parce qu'ils sont absents pour leurs enfants, tel que le père de Pollyanna, qui la laisse seule dès le début du film ; ou parce qu'ils sont dénués de sentiments, tel que sa tante, qui peine à lui accorder de l'affection malgré la gentillesse dont l'enfant fait preuve.

Cette même insouciance transparait dans *Little Lord Fauntleroy*, réalisé en 1921 par Alfred E. Green et Jack Pickford, le frère de Mary Pickford. Adapté du roman jeunesse du même nom de Frances Hodgson Burnett, le film, qui situe son action en 1885, suit l'histoire de Cédric Errol, un petit garçon américain qui vit avec sa mère, qu'il surnomme « Dearest ». Alors qu'ils sont tous deux dans une quasi-pauvreté, parvenant juste à subvenir à leurs besoins, Cédric apprend qu'il est l'unique héritier du riche comte britannique de Dorincourt. Il déménage alors dans son château, afin d'être éduqué pour le titre de Lord Fauntleroy. Mais si le jeune garçon demande à ce que sa mère l'accompagne, elle se trouve forcée de vivre à l'extérieur du château, étant accusée de s'être mariée avec le fils cadet du comte uniquement pour son argent. Le garçon se résout à vivre quasiment exclusivement avec son grand-père, qu'il fascine par son innocence, et qui s'attache progressivement à lui. À la fin de l'intrigue, l'héritage est sur le point d'être compromis lorsqu'une femme, accompagnée de son fils, prétend que ce dernier est le juste héritier de la famille, l'enfant étant supposé être le descendant du fils aîné du comte. L'histoire paraît alors dans les journaux new-yorkais et, en voyant cela, des amis de Cédric se rendent en Angleterre pour dénoncer l'escroquerie. Suite à cette nouvelle, le film connaît une nouvelle fois une fin heureuse lorsque le comte, ravi, se réconcilie avec Dearest, Cédric restant son héritier.

En plus de l'insouciance qui caractérise l'enfant, incarné par Mary Pickford, *Little Lord Fauntleroy* développe une structure proche de celle de *Pollyanna* : un enfant, orphelin d'au moins un parent, doit déménager dès le début du récit pour aller chez une personne riche de sa famille qu'il ne connaît pas et qui se montre d'abord distante avec lui ; cet enfant doit faire preuve de gentillesse et de générosité envers des personnes démunies qu'il rencontre au cours de l'intrigue ; puis l'histoire se termine sur une fin heureuse et utopique, dans laquelle les personnages principaux se réconcilient

all.) For several minutes, everything Pickford does is hilarious, yet very matter-of-fact." Jeanine Basinger, *op. cit.*, pp. 39-40.

et trouvent une famille aimante, tout en n'ayant plus aucun soucis financier, ce qui illustre le rêve de la majorité des spectateurs et spectatrices états-uniens de l'époque. Ainsi, que ce soit dans *Pollyanna* ou *Little Lord Fauntleroy*, le regard de l'enfant permet d'exposer une réalité sociale déconcertante, en faisant cohabiter deux niveaux de vie strictement opposés, la classe défavorisée pauvre et la riche bourgeoisie, qui se révèlent pourtant être toutes deux explorées par l'enfant au cours des films. Ces classes sociales semblent d'autant plus disparaître aux yeux des enfants, lesquels identifient surtout les individus en fonction de leur taille. Ces deux adaptations s'accordent également sur l'idée selon laquelle l'argent et l'amour ne seraient, *a priori*, pas compatibles, les personnages riches étant d'abord tous montrés comme étant seuls dans leurs grandes demeures, alors que ceux pauvres apparaissent unis et comblés uniquement par l'amour familial. Afin d'atteindre une fusion de ces deux valeurs, que sont l'amour et l'argent, il semble donc nécessaire que ces deux catégories de personnes, qui s'opposent généralement, se rencontrent.



Illustration 3. Deux publicités pour *Little Lord Fauntleroy* (1921).

Si ces deux films présentent de nombreuses similitudes, une différence majeure, rendue visible dès leur promotion, apparaît cependant dans la construction du jeu de Mary Pickford. Alors que dans *Pollyanna* elle incarne une petite fille, pour *Little Lord Fauntleroy* elle prend le rôle de deux personnages à la fois : celui de Cédric, un petit garçon, et celui de sa mère, Dearest. Annoncé lors du générique, notamment par un carton précisant « Miss Pickford, avec l'aide de la caméra, a pu

interpréter à la fois le rôle de Petit Lord Fauntleroy et celui de Dearest, la Mère⁶⁰ » ce dédoublement, mis en place dans plusieurs scènes, est permis par le recours à diverses astuces techniques, de façon à ce que ces deux personnages n'aient, par exemple, pas la même taille à l'écran. De même, Mary Pickford développe deux manières de jouer différentes : « Dans le rôle de Dearest, elle est calme, royale et tendrement aimante. Dans le rôle de l'enfant, elle est nerveuse, énergique et pleine de curiosité⁶¹. » Ce n'est cependant pas la première fois qu'elle joue deux rôles dans un même film, interprétant par exemple dans *Stella Maris* (1918) à la fois une petite fille pauvre, orpheline, et une autre riche. Il lui arrive aussi d'incarner deux versions d'un même personnage, à différents moments de sa vie, ce qui lui permet de se libérer de ses jeunes rôles à un moment dans l'intrigue. C'est le cas dans *Pollyanna*, la dernière scène la montrant adulte, mariée à Jimmy, alors qu'elle monte dans un tramway, accompagnée d'une dizaine d'enfants qui semblent être les siens.

Pour la première et unique fois cependant avec *Little Lord Fauntleroy*, elle incarne avec le rôle de Cédric un garçon au cinéma tout au long du film. Pourtant, à l'époque du cinéma muet, il est très rare de voir des femmes au cinéma se travestir, cette transformation servant surtout à des hommes dans le registre burlesque, comme c'est le cas dans certaines créations de Laurel et Hardy, qui « s'habillent en femmes pour échapper à leurs poursuivants⁶². » Héritée du théâtre, cette tradition apparaît avec les interdits de l'époque, comme l'explique André Caron : « Pendant plusieurs siècles, les femmes n'avaient pas le droit de performer sur la scène. Ce sont les hommes qui assumaient les rôles féminins dans les pièces de théâtre. » Par la suite, le travestissement développe d'autres fonctions, « perturbant l'ordre naturalisé de l'habillement comme pratique élémentaire mais chargée d'une forte signification symbolique⁶³ », ce qui l'amène à signaler « les politiques d'assignations identitaires, la construction sociale et culturelle de ces identités, mais aussi les moyens de s'en émanciper et d'imaginer ou de construire d'autres identités⁶⁴. » C'est dans cette idée que peut être considéré le travestissement de Mary Pickford avec Cédric, s'échappant de sa féminité enfantine le temps de ce film pour développer une nouvelle manière de jouer, en proposant, par son identité d'actrice féminine facilement identifiable, une nouvelle approche du

⁶⁰ “Miss Pickford, with the aid of the camera, has been able to portray both the part of Little Lord Fauntleroy and Dearest, the Mother.” *Little Lord Fauntleroy*, Alfred E. Green et Jack Pickford, États-Unis, 1921.

⁶¹ “As Dearest, she’s calm, regal, and sweetly loving. As the child, she’s antsy, energetic, and full of curiosity.” Jeanine Basinger, *op. cit.*, p. 40.

⁶² André Caron, « La confusion des genres : travestisme, transsexualité et transgenrisme au cinéma », *Séquences : la revue de cinéma*, n°309, 2017, p. 42.

⁶³ Anne Castaing, Fanny Lignon (dir.), *Travestissements : performances culturelles du genre*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, collection Penser le genre, 2020, p. 6.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 7.

roman adapté. Cette interprétation entretient cependant un lien avec plusieurs de ses performances antérieures, la majorité de ses personnages enfantins des années 1910 se positionnant déjà comme des garçons manqués. Par exemple, en 1917, elle joue avec les normes de genre au travers de son rôle dans *The Poor Little Rich Girl*, en se qualifiant comme un garçon⁶⁵, bien qu'elle incarne une jeune fille de 11 ans, sans que cela n'étonne la presse de l'époque. Comme le souligne d'ailleurs Claus Tieber dans un article dédié à l'écriture de l'image filmique de Mary Pickford par Frances Marion, son « jeu léger avec les rôles de genre a été largement ignoré par les critiques⁶⁶. » Cela semble s'expliquer par la considération de la représentation des genres à l'époque. En effet, comme dit précédemment, le travestissement à l'écran n'était généralement pas pris au sérieux dans les premiers temps du cinéma, servant surtout de ressort comique aux scénarios, ou à créer une ambiguïté motivée par les intrigues, par la création de personnages féminins androgynes. Dans le cas de Mary Pickford c'est surtout l'apport burlesque et la liberté que le travestissement confère à l'actrice qui semblent être à son origine. En incarnant Cédric dans *Little Lord Fauntleroy* elle ne semble donc pas transgresser les normes genrées de son époque, d'autant plus qu'elle est surtout perçue comme un garçon manqué à l'écran, et non pas comme un réel garçon⁶⁷.

Pour autant cela lui permet d'explorer un espace traditionnellement interdit aux femmes : en incarnant un jeune héritier de 1885 elle se voit attribuer un statut traditionnellement réservé aux hommes. En effet, la majorité des titres de noblesse se sont transmis, jusqu'à il y a encore récemment, de père en fils ou petit-fils lorsqu'il n'y avait plus de fils. Le travestissement de Mary Pickford semble donc nécessaire à l'intrigue, centrée sur cet héritage du pouvoir patriarcal. Cette considération genrée est d'autant plus soulignée par son double rôle, Cédric pouvant accéder à de nombreux espaces et pouvant jouir d'avantages qui sont inaccessibles aux femmes en 1885, tout comme en 1921, et notamment au personnage de sa mère, Dearest, qui ne peut pas entrer dans le château et voir son fils lorsqu'elle le désire. Cette distance établie par le titre de noblesse entre les deux personnages se caractérise également dans l'évolution de leur comportement. Ainsi, avec le personnage de Cédric, Mary Pickford développe une « masculinité » enfantine, qui imite la virilité des adultes masculins sans toutefois la reproduire entièrement, en se battant par exemple avec d'autres garçons, en faisant des mouvements brusques, ou encore en imitant la posture de certains hommes, tel que son grand-père. C'est d'ailleurs avec ces éléments que se développe le comique

⁶⁵ "I am Gwendolyn, and I am a boy" *Loc. cit.*

⁶⁶ "In the case of Mary Pickford, the lighthearted play with gender roles has been largely ignored by her critics." Claus Tieber, « Mary Pickford as Written by Frances Marion », dans Monica Dall'Asta, Victoria Duckett, Lucia Tralli (dir.), *Researching Women in Silent Cinema: News Findings and Perspectives*, Bologne : University of Bologna, 2013, p. 227.

⁶⁷ Claus Tieber, *op. cit.* p. 228.

burlesque attaché au personnage, l'une de ses bagarres étant à l'origine d'une course poursuite. Au contraire, avec *Dearest*, elle incarne la mère idéale pour la société patriarcale de l'époque, telle qu'elle est décrite par Linda Williams⁶⁸ et Anne-Louise Lalancette⁶⁹ dans leurs articles sur le mélodrame maternel : « raffinée, discrète, effacée et sensible aux problèmes des uns et des autres [...] la mère idéalisée, capable d'empathie mais impuissante [...] réduite à la condition de spectateur⁷⁰. » Si elle se trouve isolée dans la majorité des séquences, cela semble uniquement dû à son statut de mère dévouée, qui doit être prête à se sacrifier en disparaissant de la vie de son fils, afin de lui permettre d'accéder à la meilleure vie possible : « En se sacrifiant pour l'avenir de sa progéniture, la mère retrouve la noblesse de son rôle en même temps qu'elle le perd. C'est un paradoxe inévitable pour permettre à la société patriarcale de garder le contrôle⁷¹. » Par sa posture de mère le rôle féminin est lié à la douleur du sacrifice maternel, et donc à l'émotion tragique du mélodrame, alors que le comique burlesque, lié aux privilèges obtenus par le garçon grâce à son genre, semble associé au masculin. Ce travestissement permet à Mary Pickford, comme l'explique Marion Polirsztok, « de jouer tantôt sur un côté masculin, tantôt sur un côté féminin, avec l'ambiguïté qu'apportent les fameuses boucles⁷². » Bien qu'elle incarne un garçon elle conserve, malgré tout, ses longs cheveux bouclés pour le rôle, le personnage étant d'autant plus écrit par Frances Hodgson Burnett avec cette chevelure. La chute de ces boucles est cependant suggérée lors de la dernière séquence, introduite par le carton « le moment le plus fier dans la vie d'un garçon de l'ancien temps⁷³ », même si seulement une boucle est coupée à l'écran, préservant l'image de la star avec des cheveux longs. Cette chevelure, qui est considérée pour l'époque comme un symbole de féminité, apparaît également comme un sujet de moquerie au début du film, le personnage étant caractérisé par un homme sous les termes « You curly headed sissy ! », ce qui pourrait être traduit comme une « fillette à tête bouclée⁷⁴ », avec une connotation péjorative pour le garçon qu'elle incarne, le terme « sissy », aux États-Unis, renvoyant de manière négative aux garçons efféminés ou homosexuels. Ces propos sexistes replacent donc clairement ce film dans son époque de création, où être un homme avec des attributs jugés féminins pouvait être synonyme de faiblesse,

⁶⁸ Linda Williams, « "Autre chose qu'une mère" : Stella Dallas et le mélodrame maternel », dans Noël Burch (dir.), *Revoir Hollywood : la nouvelle critique anglo-américaine*, Paris : L'Harmattan, 2007 [1993], pp. 61-97.

⁶⁹ Anne-Louise Lalancette, « Le sacrifice maternel, ou l'inévitable logique d'un mélodrame », *Synoptique*, ed.12, 2008, pp. 12-15.

⁷⁰ Linda Williams, *op. cit.* pp. 84-86.

⁷¹ Anne-Louise Lalancette, *op. cit.* p. 13.

⁷² Marion Polirsztok, « Exercice des émotions : Mary Pickford », *L'art du cinéma*, n°74-76, 2012, p. 45.

⁷³ "The proudest moment in an old-fashioned boy's life", *Little Lord Fauntleroy*, Alfred E. Green et Jack Pickford, États-Unis, 1921.

⁷⁴ "You curly headed sissy !", *Little Lord Fauntleroy*, *op. cit.*

les femmes étant considérées comme inférieures aux hommes. Par cette remarque, Mary Pickford, malgré son rôle de garçon, se voit ramenée dès le début du film à son statut de femme, ne semblant donc pas pouvoir être considérée dans les années 1920, même dans une fiction d'un peu moins de deux heures, avec la même considération que celle attribuée aux hommes, caractérisés par leur force et leur courage, dans la société patriarcale.

Alors que *Pollyanna* et *Little Lord Fauntleroy* développent l'image enfantine de Mary Pickford, ils rencontrent tous deux un grand succès en salles de cinéma, le second atteignant les 900 000 dollars de recettes au box-office aux États-Unis⁷⁵ et *Pollyanna* faisant même partie des meilleurs résultats de l'actrice sur l'ensemble de sa carrière, comme le souligne *Variety* dans son numéro du 24 janvier 1920⁷⁶, rapportant plus d'un million de dollars⁷⁷. Le magazine couvre d'ailleurs d'éloges le film avec sa critique : « il est parfait sur le plan technique, habilement mis en scène, interprété de manière charmante, il touche et remue le cœur, fait couler des larmes dans les yeux et est plein de cet optimisme étonnant si typiquement américain et pourtant si totalement ridicule. Avec une force considérable, il affirme que le monde est un endroit où il fait bon vivre. C'est un gros mensonge, mais cela aide à y croire, et tout ce qui peut nous y faire croire est aussi précieux qu'une mine de diamants du fleuve bleu⁷⁸. » Le talent de Mary Pickford y est également souligné, l'actrice étant qualifiée comme « la gloire de la scène américaine⁷⁹ ». Pourtant, ce premier rôle pour la United Artists, marqué par son optimisme, ne semble pas avoir convaincu l'actrice, comme le souligne Georges Sadoul :

« Ce parfait esprit boy-scout paraît avoir exaspéré (au moins rétrospectivement) Mary Pickford elle-même, puisqu'elle écrit dans ses mémoires, à propos du film que réalisa en 1919-1920 Paul Powell : “Au bout de la septième ou huitième semaine de production, j'étais si fatiguée de Pollyanna que je finis par me révolter. Je décidai que la sainte petite créature était trop bonne pour être vraie.” Mais, au cours de cette maudite semaine, il n'y avait pas dans le scénario une seule petite faute qui puisse la faire dériver le moins du monde de sa

⁷⁵ Tino Balio, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁶ “This feature is a whale of a market success.” Leed, *Variety*, vol. 52, n°9, États-Unis, 24 janvier 1920, p. 60.

⁷⁷ Christel Schmidt, « Mary Pickford Chronology », *op. cit.*, p. 235.

⁷⁸ “It is perfect technically, ably directed, charmingly acted, touches and stirs the heart, brightens the eyes with tears and is full of that, amazing optimism so typically American and yet so utterly ridiculous. With considerable force it asserts the world is a nice place to live in. A fat lie this, but it helps to believe it, and so anything able to make us believe it is as valuable as a blue river diamond mine.” *Loc. cit.*

⁷⁹ “This young woman is the glory of the American stage.” *Loc. cit.*

sainteté. “J’étais accablée par la perspective d’une bonté sans mélange. [...] Mais, si fatiguée que j’aie été de cette Pollyanna, le public ne fut pas d’accord avec moi. Ce film fut l’un de mes plus grands succès...”⁸⁰ »

Ce succès est souligné par la critique du *New York Times* :

« Les gens se sont récemment demandé “pourquoi Mary Pickford ne grandit pas”. La question trouve sa réponse au Rivoli cette semaine. Il est évident que Mlle Pickford ne grandit pas parce qu’elle peut faire rire et pleurer plus de gens, gagner plus de cœurs, et même de têtes protestataires, en tant que petite fille pleine d’entrain et de ressort, qu’en tant qu’autre chose. Elle ne peut pas plus grandir que Peter Pan. Quand elle cessera d’être une enfant à l’écran, elle s’arrêtera probablement. Ces choses semblent démontrées par son dernier film, *Pollyanna*. Elle a rarement été aussi complètement et inaltérablement une enfant que dans la version cinématographique de l’histoire bien connue d’Eleanor Porter⁸¹. »

Ainsi, bien que son indépendance lui permette d’avoir un pouvoir sur ses rôles, Mary Pickford semble, comme en témoigne cette publication, emprisonnée dans l’enfance. Son succès en tant qu’actrice paraît immuablement lié à ces personnages, certains refusant même de la voir grandir à l’écran, à l’image de Peter Pan. La jeune Pollyanna de Mary Pickford est aussi très appréciée par la presse française, Pierre Henry écrivant dans *Ciné pour tous* que la production est la meilleure de ses derniers films⁸². Cependant, d’autres journalistes soulignent également l’absence de renouvellement dans les rôles joués par l’actrice, comme on peut le voir dans *Cinémagazine* : « Je ne vous raconterai pas ce nouveau film de la ravissante étoile américaine, pour la bonne raison que son scénario est celui de *Papa Longues-Jambes*, celui de tous les films qu’interprètent avec plus ou moins de talent ladite Mary Pickford et Mary Miles et Bessie Love, voire Mary Baby Osborne... Tel quel, il est néanmoins plein de charme, de traits heureux, et, outre sa moralité évidemment excellente, il contient encore, en somme, une théorie toujours bonne à inculquer et à appliquer. [...] Nulle autre

⁸⁰ Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma : 6 L’art du muet 1919-1929 (Deuxième volume : Hollywood, la fin du muet)*, Paris : Denoël, 1975, pp. 67-68.

⁸¹ “People have been asking recently, “Why doesn’t Mary Pickford grown up?” The question is answered at the Rivoli this’ week. It is evident that Miss Pickford doesn’t grow up because she can make more people laugh and cry, can win her way into more hearts, and even protesting heads, as a rampant, resilient little girl than as anything else. She can no more grow up than Peter Pan. When she stops being a child on the screen, she’ll probably just stop off. These things seem demonstrated by its Pickford’s latest picture “Pollyanna”. Seldom before has she been as completely and unalterably a child as in the screen version of Eleanor Porter’s well-known story.” Anonyme, « The Screen », *The New York Times*, vol. LXIX, n°22640, États-Unis, 19 janvier 1920, p. 16.

⁸² Pierre Henry, « Les films de la quinzaine », *Ciné pour tous*, n°77, France, novembre 1921, p. 10.

n'atteindra jamais ce degré de sensibilité, d'émotion, de gaieté qui font de cette jeune femme une petite fille invraisemblablement "exacte"⁸³. » Selon cette dernière phrase, Mary Pickford est associée par son jeu à son rôle, la star adulte se confondant, par ses films, aux jeunes filles qu'elle incarne. Louis Delluc témoigne également, dans son article pour *Cinéa*, du lien fort qui existe entre l'actrice et son personnage, en écrivant avec ironie : « Pollyanna, Mary, ah ! je ne sais plus votre nom⁸⁴. »

L'auteur développe son intérêt pour l'actrice quelques mois plus tard, dans une critique dédiée à *Little Lord Fauntleroy* :

« Mary Pickford est une grande actrice de l'écran. Son ingéniosité m'agaçait naguère. Maintenant, elle est arrivée à ce degré de science qui semble la simplicité. Et puis je lui reconnais une sorte de style. Elle mérite beaucoup d'admiration. [...] Mary, dans le double rôle de la mère et du gamin, est ce qu'elle est, comme vous pourrez vous en rendre compte. Tout au plus dira-t-on qu'elle est plus garçon que nature, mais la fantaisie a de ces traditions⁸⁵. »

Bien que son talent d'actrice soit reconnu par Louis Delluc, Mary Pickford ne paraît donc pas totalement convaincante en tant que garçon réel dans le rôle de Cédric. Il en est de même pour la critique du *The New York Times*, selon laquelle « Mlle Pickford ne parvient pas à maintenir l'illusion qu'elle est un petit garçon robuste, malgré ses pitreries séduisantes, sa démarche génialement enfantine et toutes les astuces qu'elle emploie pour rendre son rôle attrayant⁸⁶ » Dominique Audollent, dans *Cinémagazine*, développe également cette pensée : « elle ne paraît guère "masculine" que pendant quelques instants ; le reste du temps, sa lèvre supérieure dépassant légèrement, elle était à nouveau la fillette que chacun connaît⁸⁷. » Malgré le déguisement et le jeu de l'actrice, Mary Pickford reste identifiable, ce qui semble impacter la vraisemblance du rôle. Pour autant cela n'empêche pas la première d'être un triomphe en France, comme en témoigne ce même article :

⁸³ Anonyme, « United Artists : *Pollyanna* », *Cinémagazine*, n°41, France, octobre 1921, pp. 18-19.

⁸⁴ Louis Delluc, « Mary Pickford et *Pollyanna* », *Cinéa*, n°23, France, octobre 1921, p. 11

⁸⁵ Louis Delluc, « *Le petit lord Fauntleroy* », *Cinéa*, n°47, France, mai 1922, p. 5.

⁸⁶ « Miss Pickford does not maintain the illusion that she is a sturdy little boy, despite her attractive antics, her genuinely boyish walk and all of the tricks she employs to make her role appealing. » Anonyme, « The Screen », *The New York Times*, vol. LXX, n°23246, États-Unis, 16 septembre 1921, p. 17.

⁸⁷ Dominique Audollent, « Le dernier film de Mary Pickford, *Little Lord Fauntleroy* », *Cinémagazine*, n°45, France, novembre 1921, p. 6.

« acclamations, ruée de la foule, chapeaux jetés à terre, enthousiasme⁸⁸. » Bien sûr, ce succès semble surtout lié à la présence de Mary Pickford et de Douglas Fairbanks, son mari, lors de cette projection, le public étant sûrement largement présent pour apercevoir les deux stars, lors de leur visite en France, plutôt que par engouement pour le film même. Malgré les quelques réticences vis-à-vis du jeu de l'actrice, le film est un triomphe aux États-Unis, où le roman dont il s'inspire était déjà populaire⁸⁹. On peut notamment lire dans *Photoplay* : « Le meilleur film de Mary Pickford, et l'une des plus belles choses jamais filmées. L'histoire classique des enfants est devenue un classique de l'écran, et il est tout à fait approprié que "Our Mary" l'immortalise⁹⁰. » L'enthousiasme est identique dans la critique parue dans *Variety* : « *Little Lord Fauntleroy* est une image parfaite de Pickford. [...] Mlle Pickford montre une gamme de polyvalence entre la mère de sangbleu et sombre et l'enfant de sangbleu mais espiègle, c'est presque surprenant. Elle se rencontre plusieurs fois en double exposition, et elle est plus grande qu'elle-même et différente d'elle-même, et incroyablement fidèle à chacun⁹¹. » Malgré quelques rares réticences, l'ensemble de ces critiques laisse donc apparaître un attachement certain, aux États-Unis comme en France, pour les personnages enfantins incarnés par Mary Pickford.

1.2. *Little Annie Rooney* et *Sparrows* : Mary Pickford en jeune mère de substitution

Cependant, le succès rencontré par ces rôles d'enfants atteint déjà ses limites en 1921, l'actrice désirent ouvrir sa carrière à de nouveaux personnages, plus diversifiés et plus âgés. Elle exprime son désarroi dans le *San Francisco Call* : « Le monde veut que je reste une petite fille toute ma vie... Je veux donner le meilleur de moi-même, mais chaque fois que j'essaie de faire quelque chose de différent, le public se plaint que j'ai retroussé mes boucles et laissé les tabliers courts. Pour

⁸⁸ *Loc. cit.*

⁸⁹ Charles Ford, *Douglas Fairbanks ou la nostalgie d'Hollywood*, Paris : France-Empire, 1980, p. 136.

⁹⁰ "Mary Pickford's best picture, and one of the most beautiful things ever filmed. The children's classic story has become a classic of the screen, and it is entirely fitting that "Our Mary" should immortalize it." Anonyme, « The Shadow Stage: *Little Lord Fauntleroy* », *Photoplay Magazine*, vol. XXI, n°1, États-Unis, décembre 1921, p. 60.

⁹¹ "*Little Lord Fauntleroy* is a perfect Pickford picture. [...] Miss Pickford shows a range of versatility between the blue-blooded and somber mother and the blue-blooded but mischievous kid, that is almost startling. She meets herself many times in double exposures, and she is taller than herself and different from herself, and incredibly true to each." Rush, « Lord Fauntleroy », *Variety*, vol. LXIV, n°5, États-Unis, septembre 1921, p. 42.

eux, je suis la jeunesse éternelle, et ils ne me laisseront pas grandir⁹².» Ainsi, malgré son indépendance, en étant productrice et distributrice de ses films, l'actrice ne paraît pas totalement libre du choix de ses rôles, dépendant grandement de l'appréciation de son public. Dans sa quête d'évolution et d'émancipation des personnages enfantins elle semble donc, en suivant l'avis des spectateurs, condamnée à jouer uniquement de jeunes protagonistes. Pour autant, Mary Pickford franchit à nouveau le pas du changement au cours de cette même année et des suivantes, tentant à plusieurs reprises de s'éloigner radicalement des personnages juvéniles, comme on le verra par la suite avec plusieurs exemples. Or, cela ne semble pas concluant, et en 1925, en partenariat avec le magazine *Photoplay*, elle organise un concours, ouvert à l'international, pour savoir quel type de rôle pourrait plaire au public⁹³, le magazine étant lu par plus de 2,5 millions de personnes chaque mois⁹⁴, représentant l'essentiel des différents spectateurs et spectatrices des cinémas aux États-Unis et une petite partie de ceux du reste du monde. L'idée est qu'ils envoient, par lettres postales, leurs suggestions à *Photoplay*, et qu'un comité de six juges élise les quatre lauréats ayant envoyé les meilleures propositions. L'appel est lancé par l'actrice dans le magazine en juin⁹⁵, puis les résultats du concours sont publiés en octobre, après la réception de près de vingt mille lettres⁹⁶. Mary Pickford écrit dans le magazine :

« La réponse a été si massive en faveur des rôles d'enfants ou des rôles dans lesquels je deviens une jeune fille, qu'il ne peut y avoir aucune question sur ce que mes amis veulent ; et le fait que ce verdict coïncide si exactement avec mes propres préférences secrètes est une source supplémentaire de bonheur. Les rôles de petites filles ont toujours été les plus chers pour moi, et si j'ai pu être convaincante dans ces rôles, je pense que c'est parce que je les ai vraiment aimés. En elles, j'ai joui de mon enfance perdue, de l'enfance que le destin m'a refusée. Mais j'ai eu ma compensation. » [...] « Les résultats du concours m'ont stupéfié. Je savais que *Photoplay* avait une grande diffusion, mais je n'étais pas préparée aux milliers de lettres qui ont afflué de presque tous les pays du monde. [...] Chacun d'entre

⁹² Mary Pickford dans Evelyn Wells, « Big Film Role, Four Babies, Pickford Wish », *San Francisco Call*, 22 March 1921. Ce passage est rendu disponible par l'article de Gaylyn Studlar, « Oh, "Doll Divine": Mary Pickford, Masquerade, and the Pedophilic Gaze », *Camera Obscura*, Duke University Press, vol. 16, n°3, 2001, p. 202.

⁹³ Mary Pickford, « Mary Pickford is Looking for Pictures », *Photoplay Magazine*, vol. XXVIII, n°1, États-Unis, juin 1925, p. 39 et 109, et « Mary Pickford Awards », *Photoplay Magazine*, vol. XXVIII, n°5, États-Unis, octobre 1925, p. 45 et 109.

⁹⁴ « "I know the magazine is read by two million five hundred thousand people every month," she wrote, "and that these constitute the essence of picture patronage. So I'm taking this direct route to ask for suggestions as to the type of stories I should do." » Mary Pickford dans James R. Quirk, « The Public Just Won't Let Mary Pickford Grow Up », *Photoplay Magazine*, vol. XXIX, n°4, États-Unis, septembre 1925, p. 36.

⁹⁵ Mary Pickford, « Mary Pickford is Looking for Pictures », *op. cit.*

⁹⁶ Mary Pickford, « Mary Pickford Awards », *op. cit.*

vous a joué un rôle dans l'élaboration de ma future carrière, car j'ai pris tout ce que j'ai reçu de vous. J'ai pris le concours très au sérieux et je me suis engagée à suivre vos souhaits le plus fidèlement possible. Et tout ce que j'ai de joie, de spontanéité, de sincérité, ira dans la réalisation de mes films à l'avenir, de sorte qu'au mieux de mes capacités, j'essaierai de vous montrer ma gratitude⁹⁷. »

On peut douter de la sincérité de l'actrice dans le début de son message, puisqu'elle n'aurait sûrement pas désiré et essayé de se défaire de ce type de personnage en incarnant une nouvelle palette de rôles, plus matures, dans ses précédents films et dans les derniers qui composent sa carrière d'actrice, si elle tenait tant que cela aux rôles enfantins. Cependant, ce témoignage montre l'intérêt qu'elle porte à son public, cherchant à paraître, dans son texte, le plus en accord possible avec ses fans. Ainsi, en exprimant sa joie pour le choix exprimé par le lectorat, elle affirme son lien avec les spectateurs et spectatrices, dont dépend son succès. *Photoplay* fait également part à cette occasion des adaptations les plus demandées, et sans grand étonnement, on retrouve des histoires littéraires populaires, ayant pour héroïne une jeune fille, parfois orpheline d'un parent. Cendrillon et Heidi, dont l'image est très proche de celle pour laquelle Mary Pickford est déjà admirée, sont notamment en tête de liste, et certains personnages proposés ont même déjà été adaptés à l'écran par l'actrice par le passé. La publication est également accompagnée de la lettre lauréate du concours, rédigée par une lectrice, Avis McMakin, laissant deviner les raisons à l'origine du choix du public :

« Ma chère petite Marie [...] L'idée que vous n'êtes "qu'une petite fille" est si fermement ancrée dans mon esprit que toute tentative de s'en défaire est ressentie. [...] Je pense que le public vous aime surtout dans les histoires pas trop tristes, du type orphelin. Une histoire qui montre que la gentillesse est un trait de caractère qui mérite d'être cultivé et que l'amour est la plus belle chose au monde. Nous sommes si heureux de voir que vous allez continuer à présenter le type de jeune fille douce et saine, et que vous allez continuer à nous donner un modèle que nous pouvons suivre. [...] Seule une grande actrice ou une personne qui est

⁹⁷ "The response has been so overwhelmingly in favor of child roles or roles in which I grow to young girlhood, that there can be no question of what my friends want; and the fact that this verdict so exactly coincides with my own secret preferences is an added source of happiness. The little girl roles have always been the dearest to me, and if I have been able to be convincing in them, I think it is because I have really loved them. In them I have enjoyed my lost childhood, the childhood that fate denied me. But I have had my compensation." [...] "The results of the contest astounded me. I knew *Photoplay* had a large circulation, but I was not prepared for the thousands of letters that poured in from almost every country on the globe." [...] "Each one of you has had a part in the shaping of my future career, for I have taken this whole contest very seriously and have pledged myself to follow your wishes as closely as possible. And all that I have of joy, of spontaneity, sincerity, will go into the making of my pictures in the future, so that to the best of my ability, I will try to show you my gratitude." *Loc. cit.*

vraiment une enfant dans l'âme, peut rendre ces petits personnages si naturels qu'ils deviennent nos amis, et nous refusons de les abandonner lorsqu'une autre "Mary Pickford" apparaît dans le rôle d'une fille plus âgée. Nous aimons aussi Dorothy Vernon, mais nous ne l'associons jamais, jamais, à nos propres petites Mary, Rebecca et Pollyanna⁹⁸. »

À la lecture de cette lettre, une confusion est palpable entre l'actrice et ses personnages de jeunes filles, la petite Mary semblant même être considérée comme un personnage à part entière, parmi ses différents rôles de petites filles. Ainsi, la Mary de l'écran, avec ses boucles blondes, est fermement associée à une image d'éternelle petite fille pour son public, et toute évolution de ce personnage semble inenvisageable. C'est d'ailleurs sûrement pour cette raison qu'encore aujourd'hui Mary Pickford est fortement associée aux rôles enfantins, bien qu'ils n'aient pas été majoritaires en nombre dans sa carrière. Pour autant, ce concours n'aboutit à la création que de deux nouveaux films dans lesquels elle reprend, pour le premier, son rôle de jeune fille alors qu'elle a 33 ans, et pour le second, un rôle d'adolescente sur le chemin de la maturité : *Little Annie Rooney* et *Sparrows*.

Little Annie Rooney est présenté sur les écrans états-uniens dans les semaines suivant la parution de l'article de *Photoplay*, dans les derniers mois de l'année 1925. Réalisé par William Beaudine, le film est écrit par Mary Pickford, qui est créditée sous le nom de Catherine Hennessey. Elle récupère ce nom d'une de ses ancêtres, sa grand-mère, suivant la même démarche que pour le choix de son nom de scène, « Mary Pickford », plusieurs années auparavant. Entre comédie et mélodrame, elle développe pour ce film le rôle d'une pré-adolescente de douze ans, « garçon manqué », Annabell « Little Annie » Rooney, une américaine d'origine irlandaise. Cette jeune fille est orpheline de mère, et vit avec son frère, Tim, et son père, qui est officier de police pour la ville. Elle est aussi la chef de file d'un groupe de garçons multiethniques, que l'on peut voir sur la photo promotionnelle ci-dessous. L'histoire se déroule dans le quartier Lower East Side de New York, dans l'arrondissement de Manhattan, dans lequel ont vécu, pendant de nombreuses années, des populations ouvrières et défavorisées, ainsi que de nombreux immigrants, de culture juive ou

⁹⁸ "My Dear Little Mary" [...] "The idea that you are "just a little girl" is so firmly established in my mind that any attempt to discard it is resented." [...] "I think that the public likes you best of all in the not-too-sad, orphan type of story. One which shows that kindness is a trait worth cultivating and that love is the greatest thing in the world. We are so glad that you are going to continue to present the sweet, wholesome type of girlhood, and, that you will continue to give us a pattern which we can follow." [...] "Only a great actress or one who is really a child at heart, could make those little characters so natural that they become our friends, and we refuse to give them up when another "Mary Pickford" appears in the role of an older girl. We love Dorothy Vernon, too, but we never, never associate her with our own little Mary, Rebecca and Pollyanna." Avis McMakin dans Mary Pickford, *op. cit.*, p. 109.

d'origine asiatique et latine, ce dont rend compte le film. Ouvert sur une guerre enfantine de bandes, le groupe mené par Little Annie s'oppose à celui de leur rival, Mickey, les Kid Kellys, dans les rues. Cette bataille entre gangs se poursuit tout au long du film, Annie se plaçant toujours contre l'oppression de ses amis, et d'elle-même, par la bande rivale. Son père fait de même, essayant de maintenir la paix entre les différents citoyens adultes. Mais, le soir de l'anniversaire de ce dernier, alors qu'Annie et son frère préparent un dîner surprise pour leur père, une bagarre éclate dans une soirée dansante. L'officier, alors en patrouille, se rend sur place et décède d'une balle perdue. Quelques jours passent, et c'est finalement Annie qui trouve le coupable, en s'unissant à sa bande rivale. Cependant, avant d'être arrêté, le meurtrier fait croire à Tim que l'auteur du coup de feu est Joe, le frère de Mickey et le prétendant d'Annie, ce qui l'amène à venger son père en tirant sur Joe. Malgré cela, Joe est finalement sauvé par Annie, qui lui fait un don de sang, évitant par la même occasion la prison à son frère pour meurtre.



Illustration 4. Photo promotionnelle de Little Annie Rooney (1925). Mary Pickford, dans le rôle d'Annie, est entourée de sa bande d'amis, uniquement composée de garçons.

Avec *Little Annie Rooney*, Mary Pickford retrouve donc son rôle mythique d'enfant, libre et puérole, issue d'une classe populaire. Elle va même jusqu'à se battre avec des garçons à mains nues lors de bagarres de rues. Bien sûr, si cela peut sembler inapproprié pour une femme adulte, d'autant plus pour l'époque, cela n'est permis à l'actrice que parce qu'elle est identifiée comme une enfant et non pas comme une fille parmi des garçons. C'est d'ailleurs probablement pour cette raison que le public tenait tant à voir l'actrice dans des rôles enfantins, comme le défend Marjorie Rosen dans son ouvrage *Vénus à la chaîne* :

« Rien d'étonnant, si le public a rêvé de voir son orpheline bouclée devenir une indépendante petite chipie, et se permettre une franchise bourrue et des exigences stupides et démesurées qui, venant d'une vraie femme, auraient paru trop agressives et menaçantes. [...] Ce fut peut-être pour ses admiratrices une raison de plus de l'adorer : indigne d'une femme bien élevée, sa spontanéité était l'exécutoire de leurs énergies et de tous leurs fantasmes refoulés. [...] Mary était cependant beaucoup trop *Rebecca* ou *Pollyanna* (1920) pour pouvoir être prise au sérieux dans ses rôles "immoraux". [...] Mary Pickford avait promis à l'Amérique l'immortalité et un bonheur éternel. Si elle donnait au monde ce qu'il demandait, il ferait d'elle une déesse⁹⁹. »

Ainsi, dans ce film, elle fait usage de sa force et se salit sans restriction ou risque de réprimande, au même titre que pour un garçon. Cependant, ce personnage s'avère être à double face dès qu'elle n'est plus avec sa bande d'amis : tout en étant une enfant bagarreuse, elle est aussi une jeune fille responsable du foyer. En effet, alors qu'Annie ne vit qu'avec son père et son grand-frère, soit donc sans une mère ou une autre femme pour s'occuper du foyer, sa gestion lui est attribuée, cette responsabilité revenant généralement aux femmes à l'époque. On la voit ainsi en charge des tâches ménagères, s'occupant notamment de la préparation des repas pour son père et son grand frère, ainsi que de la vaisselle. Cette attribution d'Annie aux tâches quotidiennes de la maison est d'ailleurs soulignée par le port d'un tablier pendant une longue séquence chez elle. De même, sa tenue atteste de son évolution, ses robes vichy à carreaux étant en parfait état, alors que la plupart des enfants joués par Mary Pickford par le passé ont généralement leurs vêtements tachés, déchirés ou raccommodés de manière visible, pour créer une apparence réaliste et négligée¹⁰⁰. Enfin, elle adopte par moments un rôle de mère de substitution pour sa bande d'amis et pour les membres de sa famille, leur rappelant par exemple de prier avant un repas. *Little Annie Rooney* marque donc un

⁹⁹ Marjorie Rosen, *Vénus à la chaîne*, Paris : Des Femmes, 1976 [1973], p. 40.

¹⁰⁰ Beth Werling, « Dressing the Part », dans Christel Schmidt (dir.), *op. cit.*, p. 115 et 131.

contraste avec les rôles de jeunes filles habituels de Mary Pickford, d'autant plus souligné à la fin : « Dans la dernière bobine, la maturation d'Annie est liée au fait qu'elle s'éloigne de sa relation enfantine avec sa bande pour se rapprocher d'une relation adulte avec son prétendant¹⁰¹. » Les sentiments amoureux semblent donc être la condition ultime de l'évolution du personnage vers



Illustration 5. Mary Pickford dans le rôle d'Annie dans Little Annie Rooney (1925). Elle est à la fois, dans ce rôle, une jeune fille bagarreuse et une femme au foyer.

l'âge adulte, bien que cette considération traditionnelle, de l'ordre de l'ère victorienne, peut paraître toutefois déjà bien datée en 1925. En effet, dès le début des années 1920 les normes sexuelles victorienes disparaissent progressivement¹⁰², au profit de l'autonomie familiale et économique des femmes. Le célibat n'y est d'ailleurs plus autant diabolisé que d'antan, une femme de 45 ans sur dix n'étant pas mariée aux États-Unis¹⁰³. Cependant, cette libération est sensiblement limitée pour les jeunes femmes issues de classes ouvrières ou défavorisées, n'ayant pas toujours la possibilité d'entreprendre des études, comme l'explique Sara M. Evans : « Les jeunes femmes de la classe ouvrière réalisaient par le truchement de la danse leurs expériences d'autonomie et de sexualité, mais lorsqu'elles avaient trouvé un partenaire, elles se retiraient à nouveau dans le cercle familial et

¹⁰¹ "By the final reel, Annie's maturation is linked to her movement away from a childish relationship with her gang and toward an adult relationship with her suitor." Elizabeth Binggeli, « Blood and Sympathy: Race and the Films of Mary Pickford », dans Christel Schmidt (dir.), *op. cit.*, p. 201.

¹⁰² Sara M. Evans, *op. cit.*, p. 276.

¹⁰³ André Kaspi, *op. cit.*, p. 119.

dans une vie qui laissait bien peu de place aux distractions ou à la quête du plaisir¹⁰⁴. » Cette conclusion amoureuse normative ne semble donc pas totalement dissonante avec l'époque dans laquelle elle s'inscrit, et permet un *happy end* conventionnel pour le contexte de production, même si elle ne paraît pas indispensable à l'intrigue développée et à la construction d'Annie, l'éloignant considérablement des valeurs enfantines et émancipatrices qui la caractérisent au début du film.

Malgré l'évolution du personnage de jeune fille de Mary Pickford, *Little Annie Rooney* est, dès sa première, un grand succès aux États-Unis, comme en atteste la critique parue dans le *Los Angeles Times* :

« Un nouveau triomphe populaire revient à Mary Pickford. Sa film *Little Annie Rooney* sera salué partout comme un grand divertissement. C'est la comédie la plus amusante qu'elle ait faite depuis longtemps, et elle marque son retour au type de rôle "garçon manqué" dans lequel elle a toujours gagné le sommet de la faveur. [...] D'après l'accueil réservé à *Little Annie Rooney* hier soir, on peut prédire sans risque que ce sera l'un des films les plus appréciés de Mary au cours des trois ou quatre dernières années¹⁰⁵. »

Little Annie Rooney est classé, le mois de sa sortie, comme le meilleur film du mois par *Photoplay*¹⁰⁶, et la performance de Mary Pickford obtient la troisième meilleure place parmi les performances du mois aux États-Unis. Leurs observations sur le film témoignent également de leur joie de retrouver l'actrice dans un rôle de jeune fille : « C'est Mary à son meilleur et à son plus vrai. Elle ne joue pas un personnage tiré d'un livre particulier, elle ne joue pas vraiment un rôle. Elle est simplement l'incarnation de la petite fille de tout le monde¹⁰⁷. » En effet, comme le rappelle cette citation, l'enfance est une expérience commune à chaque être. Chacun peut donc s'identifier dans un tel

¹⁰⁴ Sara M. Evans, *op. cit.*, p. 276-277.

¹⁰⁵ « A new popular triumph goes to Mary Pickford. Her picture *Little Annie Rooney* will be hailed far and wide as great entertainment. It is the most amusing comedy she has made in ages, and marks her return to the hoyden type of role in which she has always won the height of favor. [...] From the reception accorded *Little Annie Rooney* last night it would be safe to predict that it will be one of the most enjoyed pictures that Mary has made within the past three or four years. » Anonyme, *Los Angeles Times*, États-Unis, octobre 1925.

¹⁰⁶ « The Shadow Stage », *Photoplay Magazine*, vol. XXVIII, n°5, États-Unis, octobre 1925, p. 51.

¹⁰⁷ « This is Mary at her best and at her truest. She isn't playing a character from any special book; she isn't really acting a part. She is just the embodiment of anybody's little girl. » A. S. « The Shadow Stage: *Little Annie Rooney* », *Photoplay Magazine*, vol. XXVIII, n°5, États-Unis, octobre 1925, p. 50.

film, ce qui fait la force des rôles de jeunes filles de Mary Pickford, et plus globalement de nombreux films sur l'enfance. *Variety* partage également cette considération, en débutant sur ces mots :

« “Notre Mary” est de retour dans *Little Annie Rooney*. Fini les longues robes de velours, les plumes flottantes, les brocarts et les perruques de poudre blanche, et Mary est à nouveau une gamine des rues au visage taché. Elle a les mains sales, le visage sale et tout ce genre de choses, et les fans vont l'adorer à mort. C'est un film de cinéma, le genre qui a fait de Mary une grande star et qui a rapporté de l'argent aux exploitants. Mary peut continuer à produire trois ou quatre de ces films par an, et non seulement elle augmentera sa propre valeur en tant que star, mais elle permettra également à l'exploitant de gagner de l'argent et de se rétablir dans le cœur du public¹⁰⁸. »

L'historien Ronald Bergan partage le même avis, écrivant en 1986 : « Les recettes du box-office suggèrent que Mary Pickford pourrait continuer à jouer une enfant de 12 ans jusqu'à son dernier jour¹⁰⁹. » La presse est toute aussi enthousiaste en France, bien que les publications de l'époque rendues accessibles aujourd'hui sont trop rares pour se faire une idée globale de la réception du film à l'époque. On peut malgré tout lire dans *Cinémagazine*, presque un mois avant la sortie nationale du film en France :

« *La Petite Annie* est sans contredit un des meilleurs films de Mary Pickford, supérieur aux deux derniers, pourtant bien jolis, qu'elle a produits. Jamais elle ne déploya plus de grâce, de sensibilité, jamais elle ne fut plus délicieusement espiègle, plus ingénue, plus jeune. Tout s'efface devant elle, action, scénario, artistes. Fort émouvante dans la scène où elle apprend l'assassinat de son père, elle est magnifique de vérité lorsqu'elle se transforme soudainement, en entendant un refrain qui a le don de l'exaspérer quand les gosses l'entonnent, mais qui la charme lorsqu'il est chanté par celui que, déjà, son cœur a choisi. [...] Réjouissons-nous de voir Mary Pickford reprendre ses rôles de petites filles ; elle est toujours la délicieuse petite Mary de *Pollyanna* et de tant d'autres films qui lui forment une

¹⁰⁸ ““Our Mary” is back again in *Little Annie Rooney*. Gone are the long velvet robes, the flowing plumes, the brocades and white powdered wigs, and Mary is again a smudgy-faced gamin of the streets. She's dirty-hands, dirty-face and all that sort of things, and the fans are going to love her to death. This is a picture-house picture, the kind that made Mary a big star and made dollars for the exhibitors. Mary can go right along now and turn out about three or four of these a year, and she will not only be enhancing her own value as a star again, but will also make it possible for the exhibitor to make money, and reestablish herself in the hearts of the public.” Fred, « *Little Annie Rooney* », *Variety*, vol. LXXX, n°10, États-Unis, octobre 1925, p. 34.

¹⁰⁹ “The box-office returns suggested that Mary Pickford could continue to play a 12-years-old until her dying day.” Ronald Bergan, « Chapter One », *The United Artists Story*, Londres : Octopus, 1986, p. 22.

couronne étincelante à laquelle nous souhaitons ardemment qu'elle ajoute encore de nombreux fleurons¹¹⁰. »

Cette idée est également développée dans l'article paru dans *Ciné-Miroir* : « On se demande comment il est possible à une artiste qui a dépassé la trentaine de conserver cet aspect enfantin, cette jeunesse de visage et de mouvement, cette allégresse du corps et de l'âme, qui n'appartient qu'aux premières années de la vie. Mary Pickford réalise ce prodige. Elle représente l'enfance dans ce qu'elle a de spontané et de follement généreux¹¹¹. » Puis la critique poursuit en affirmant que Mary Pickford est « une des artistes d'outre-Atlantique qui est le plus près du public français : d'autres, comme Gloria Swanson, nous intéressent par leur intelligence, par leur vivacité, mais elles restent, à notre gré, trop américaines, trop éloignées de nos manières de comprendre et de sentir¹¹². » Si ce lien est permis avec les spectateurs et spectatrices français c'est grâce à ses rôles d'enfants, dans lesquels elle apparaît « gaie, alerte, naturelle¹¹³ », défendant des valeurs universelles de courage et de charité, et s'éloignant par son jeu des codes artificiels du théâtre.

Pour autant, malgré le succès international de *Little Annie Rooney*, Mary Pickford, qui a déjà une trentaine d'années, fait le choix de ne revenir qu'une dernière fois dans un rôle de jeune fille à l'écran. Cet ultime film, une nouvelle fois réalisé par William Beaudin et diffusé dans les salles de cinéma dès le début de l'année 1926, est *Sparrows* : il s'agit d'une histoire originale écrite par Winifred Dunn, un conte gothique infantile dans des marais du Sud des États-Unis, à l'atmosphère dickensienne. L'histoire est celle d'un groupe d'enfants, confiés à Monsieur Grimes, sa femme et son fils brutal, Ambrose, qui vivent dans la misère et la terreur près d'un marais infesté d'alligators. Ces enfants, qui travaillent pour l'homme, sont maltraités et presque affamés. Molly, l'aînée, incarnée par Mary Pickford, essaie de prendre soin d'eux, devenant leur mère de substitution. Mais un jour, alors qu'un nouveau nourrisson est amené à la ferme, Molly choisit de s'enfuir avec tout le groupe pour assurer leur survie, traversant plusieurs kilomètres de marais remplis d'alligators. Ils sont finalement tous recueilli par le père du dernier enfant arrivé, un millionnaire dont on avait enlevé le nourrisson, alors que Grimes et les ravisseurs, poursuivis par la police, finissent par périr

¹¹⁰ A. T., « Le dernier film de Mary Pickford, *La Petite Annie* », *Cinémagazine*, n°37, France, septembre 1925, p. 442.

¹¹¹ Anonyme, « Petite Annie », *Ciné-Miroir*, n°86, France, novembre 1925, pp. 347.

¹¹² *Loc. cit.*

¹¹³ *Loc. cit.*

dans le marais. Malgré sa cruauté, l'histoire se conclut donc sur une fin heureuse, marquée par le triomphe de la morale.

Ce conte, particulièrement sombre, développe une atmosphère et des personnages bien plus contrastés que les productions précédentes de Mary Pickford, opposant de manière claire le bien et le mal, du début à la fin, jusqu'au triomphe du bien. Monsieur Grimes, identifié comme le génie du mal, accomplit de nombreux méfaits à l'encontre des enfants, avant de succomber à la course poursuite finale, étant rattrapé par la justice ; alors qu'au contraire Molly représente le bien absolu, en se sacrifiant pour les enfants et en faisant appel à la foi. Ainsi, bien que Mary Pickford incarne une nouvelle fois une jeune fille orpheline avec le personnage de Molly, son personnage est beaucoup moins nuancé que ses rôles antérieurs. La liberté et l'insouciance relatives qui la caractérisent habituellement sont totalement absentes, cédant sous le poids des responsabilités qui



Illustration 6. Mary Pickford, dans le personnage de Molly, entourée d'enfants dans Sparrows (1926).

lui sont attribuées, la survie des enfants qui l'entourent dépendant uniquement d'elle. Elle revêt à la place, malgré son statut de pré-adolescente ou d'adolescente, son âge ne nous étant pas explicitement indiqué, une posture de mère de substitution, soulignée par son surnom : « Mama Molly ». Avec la disparition de son innocence de jeune fille, la comédie s'absente également de ce film, en étant recouverte par le drame ambiant de l'intrigue. Le récit passe, de cette manière, de moments d'émotion à des séquences d'actions et de combats, sans laisser un seul instant de place à l'humour, pourtant caractéristique des rôles enfantins de Mary Pickford.

Cela vaut d'ailleurs à *Sparrows* de recevoir un accueil plus mitigé que la majorité de ses précédentes productions, comme le suggère l'ouvrage *The United Artists Story*¹¹⁴, bien qu'il soit malgré tout perçu comme une réussite par plusieurs critiques, *Photoplay* concluant par exemple son avis sur cette phrase : « Ce n'est peut-être pas un autre *Pollyanna*, mais vous l'apprécierez¹¹⁵. » En France, où il paraît sous le titre *Les Moineaux*, il semble même être un grand succès, comme en atteste *Cinémagazine* : « On attendait avec beaucoup de curiosité la nouvelle production de Mary Pickford. Elle passe actuellement à la salle Marivaux et a remporté à sa première vision un succès des plus flatteurs¹¹⁶. » L'article se poursuit d'ailleurs favorablement, appréciant particulièrement le dénouement de l'intrigue et l'interprétation : « Mary Pickford, qui incarne Molly, excelle dans ce genre de créations. Comme elle sait faire vivre l'infortunée qui, tout en taisant ses propres malheurs, se sacrifie pour les autres et leur sert de petite maman ! Elle anime des scènes où tantôt elle fait preuve d'un brio endiablé [...] et où tantôt aussi elle nous rappelle qu'elle fut l'émouvante tragédienne de *Madame Butterfly* et de *Stella Maris*¹¹⁷. » Le tournant tragique de cette production est également salué par le *Los Angeles Times*, qui la considère même comme l'une des meilleures de Mary Pickford : « Parmi les films que Mary Pickford a réalisés au cours des cinq ou six dernières années, *Sparrows* est absolument suprême. Beaucoup le considéreront comme son plus grand film. [...] Car *Sparrows* n'est pas seulement un triomphe remarquable pour sa star – c'est l'une des expériences les plus humaines et les plus passionnantes qui aient jamais été offertes par le biais de l'écran¹¹⁸. » Toutes les publications ne sont cependant pas aussi enthousiastes, *Variety* le qualifiant

¹¹⁴ Ronald Bergan, *op. cit.* p. 24.

¹¹⁵ “This may not be another *Pollyanna* but you will enjoy it.” Anonyme, « The Shadow Stage: *Sparrows* », *Photoplay Magazine*, vol. XXX, n°3, États-Unis, août 1926, p. 55.

¹¹⁶ Jean De Mirbel, « Les films de la semaine : *Les Moineaux* », *Cinémagazine*, n°36, France, septembre 1926, p. 426.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 427.

¹¹⁸ “Among the pictures Mary Pickford has made in the past five or six years, *Sparrows* stands absolutely supreme. By many it will, in fact, be acclaimed her greatest picture. [...] For *Sparrows* is not only a remarkable triumph for its star – it is one of the most human and thrilling experiences that has ever been offered through the medium of the screen.” Anonyme, *Los Angeles Times*, États-Unis, avril 1926.

comme « l'un des rares produits ratés par Mary Pickford¹¹⁹. » Une jeune fille témoigne également de sa déception dans le même journal, plusieurs mois après sa sortie en salles : « Mary Pickford dans *Sparrows* a déçu nombre de ses amis fans, non pas pour elle-même mais pour le film. On peut généralement compter sur elle pour rendre les gens heureux la plupart du temps, avec juste quelques larmes, mais dans *Sparrows*, les rires provoqués par les cartons ne font qu'accentuer la morosité de l'histoire¹²⁰. »

Pour autant, il paraît important de souligner que cette histoire sombre témoigne en partie de la réalité sociale du début du vingtième siècle. En effet, comme le souligne Gaylyn Studlar dans un article dédié aux rôles de jeunes filles de Mary Pickford et à leurs implications genrées : « à l'époque, un enfant sur dix ne vivait pas avec ses parents¹²¹. » Cela semblait surtout lié au fait que l'avortement, à l'époque, était interdit par la loi, et que les moyens de contraception n'étaient que rarement utilisés. Comme l'explique d'ailleurs Sara M. Evans à propos du début du vingtième siècle : « à une époque où l'information sur la contraception était tenue pour pornographique et illégale, [les femmes instruites] suivaient l'exemple courageux d'Emma Goldman et de Margaret Sanger¹²² en revendiquant le droit pour les femmes de choisir volontairement la maternité sans sacrifier leur sexualité¹²³. » De même, le travail des enfants n'a, pendant longtemps, pas été encadré par des lois. En 1920, après avoir obtenu le droit de vote, de nombreuses militantes menèrent d'ailleurs campagne pour qu'un amendement à la Constitution interdise le travail des enfants¹²⁴. Il faut cependant attendre 1938 pour que la *Fair Labor Standards Act*, la loi sur les normes du travail équitable, dans le cadre des réformes du *New Deal* de Franklin D. Roosevelt, fixe « l'âge minimum pour exercer certains emplois¹²⁵ », en même temps que la journée de huit heures et le salaire minimum soient imposés au niveau fédéral, autant pour les femmes que pour les hommes.

¹¹⁹ “One of the few duds put out by Mary Pickford.” La critique de *Variety* n'est pas consultable en ligne, mais cette phrase est rapportée par Jeanine Basinger, *op. cit.*, p. 47.

¹²⁰ “Mary Pickford in *Sparrows* was a disappointment to many of her fan friends, not for herself but for the picture. She can usually be counted on to make people feel happy most of the time with just a few tears but in *Sparrows* the laughs supplied by the titles only emphasized the gloom of the story. The children are cute and well trained.” Mollie Gray, « Gray Matter: *Sparrows* Gloomy », *Variety*, vol. LXXXIV, n°9, États-Unis, septembre 1926, p. 30.

¹²¹ “In some sense the orphan-heroine appealed as a poignant reflection of social reality; one in ten children of the time did not live with her/his parents.” Gaylyn Studlar, *op. cit.*, p. 213.

¹²² Emma Goldman et Margaret Sanger militent, au début du vingtième siècle, pour l'émancipation des femmes. Margaret Sanger est notamment à l'origine de l'*American Birth Control League*, devenu le planning familial américain.

¹²³ Sara M. Evans, *op. cit.*, p. 278.

¹²⁴ Linda K. Kerber, « L'Histoire des femmes aux États-Unis : une histoire des droits humains », *Travail, genre et sociétés*, n°28, 2012, p. 38.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 39.

Mary Pickford a d'ailleurs porté, tout au long de sa vie, une grande attention à ces problématiques liées à l'enfance, bien que cela soit très rarement mentionné par les ouvrages et articles qui lui ont été dédiés. Le magazine français *Ciné pour tous* explique à ce propos en 1922 : « Les humbles, les déshérités, qu'elle connaît si bien, elle n'a cessé de les vouloir près d'elle. Qu'il suffise, à cet égard, de citer les fréquentes visites qu'elle fait à l'Orphelinat de Los Angeles, où il n'est pas besoin de dire qu'elle est adorée. À ces pauvres petits, elle fait beaucoup de bien, plus par son active sympathie encore que par ses dons¹²⁶. » Un article de *Photoplay* nommé « Mary, the Well Beloved »¹²⁷, fait le même témoignage, montrant son dévouement pour plusieurs centaines d'orphelins, avec lesquels elle passe de longs moments. Elle leur apporte également une contribution financière et profite de sa notoriété pour faire connaître les orphelinats auprès du grand public et des autres personnalités du cinéma, encourageant les dons divers. Ce lien entre la star et les orphelins est ainsi exploité dans *Sparrows*, le dévouement du personnage de Molly pouvant



Illustration 7. Mary Pickford rend visite à un orphelinat au début des années 1920.

¹²⁶ Anonyme, « La personnalité de Mary Pickford », *Ciné pour tous*, n°88, France, avril 1922, p. 6.

¹²⁷ Randolph Bartlett, « Mary, the Well Beloved », *Photoplay Magazine*, vol. XVII, n°5, États-Unis, avril 1920, pp. 28-29 et 116-117.

être assimilé à celui de Mary Pickford hors des écrans. Une facette de sa persona, préexistante au film, bien que faiblement médiatisée, y est de ce fait développée, renforçant la teneur du rôle de Molly, tout en contribuant, malgré l'atmosphère sombre et excessive, à mettre en lumière les enfants abandonnés.

Suite à la fondation de la United Artists, les rôles de jeunes filles et d'enfants joués par Mary Pickford ont donc grandement évolué, l'actrice étant passée d'un personnage insouciant et comique, avec *Pollyanna*, en 1920, à une « Little Mary » beaucoup plus responsable et tragique, en incarnant, en 1926, Molly dans *Sparrows*. Elle a également exploré des espaces et fonctions traditionnellement interdits aux femmes en jouant un jeune garçon dans *Little Lord Fauntleroy*, en 1921, pour être ensuite ramenée, après s'être amusée avec des garçons, à ses responsabilités en tant que fille dans une société patriarcale avec *Little Annie Rooney* en 1925. Alors que l'enfance a donc d'abord été liée à l'amusement et aux libertés, permettant notamment de jouer avec les normes de genres, les productions suivantes de Mary Pickford, dès 1925, ont été marquées par une responsabilisation de leurs personnages, allant avec une diminution de leur dimension burlesque, bien que la variation de leurs âges ne soit pas considérable. Pour autant, certaines caractéristiques sont restées indemnes d'un film à l'autre, « Little Mary » étant toujours très positive et parvenant constamment à un *happy end*, bien qu'elle soit issue d'une classe populaire ou pauvre au début de chaque intrigue. Ces rôles ont, de manière globale, été grandement appréciés par la critique comme par les spectateurs et spectatrices, qui les ont même réclamés à l'actrice, certains de ces films étant considérés comme les meilleurs de Mary Pickford. Ainsi, malgré quelques réticences, liées au manque de renouvellement, ou au contraire à l'évolution de la morosité dans les productions, les personnages d'enfants et de jeunes filles de Mary Pickford semblent avoir été pour la United Artists des succès quasiment garantis.

2. Les rôles de femmes adultes incarnés par Mary Pickford

2.1. *Suds* et *Rosita* : une nouvelle Mary Pickford dans une Europe onirique

Cependant, les années 1920 sont également marquées par le vieillissement de Mary Pickford, atteignant 37 ans à la fin de la décennie, et par son envie de changement. En effet, alors que sa relation avec Douglas Fairbanks est largement médiatisée, comme nous le verrons plus tard, et

qu'ils viennent tout juste de se marier, elle voit le début des années 1920 comme le meilleur moment pour faire évoluer son image à l'écran. Comme le rapporte l'ouvrage *Without Lying Down*, l'actrice, dans une discussion avec son amie et scénariste Frances Marion, affirme cette envie de « passer à des rôles plus sophistiqués et plus stimulants¹²⁸ », les enfants commençant à la lasser. Pour autant, ce changement s'avère également être une demande d'une partie du public, comme on peut le voir avec une lettre d'une jeune fan états-unienne de douze ans, publiée en 1925 dans *Photoplay* : « Tout le monde semble vouloir que Mary Pickford soit toujours une enfant. Ce n'est pas mon cas. N'a-t-elle pas autant le droit que n'importe quelle autre actrice de prouver sa versatilité en jouant différents types de rôles ? C'est une star vraiment merveilleuse et on devrait lui accorder ce droit¹²⁹. » Selon la presse américaine, cette demande est d'ailleurs fréquente, de nombreux fans de l'artiste, dans le monde, désirant la voir grandir et découvrir ses capacités à se renouveler en tant qu'actrice¹³⁰. Ainsi, bien qu'elle soit particulièrement douée pour incarner des rôles enfantins, qui sont acclamés par ses fans, elle s'en détache progressivement, dès 1920, pour développer une nouvelle Mary, plus encline aux valeurs féminines modernes portées par les années folles.

Ce premier rôle mature incarné pour la United Artists est celui d'Amanda Afflick, une jeune ouvrière anglaise, dans le film *Suds (Rêve et Réalité)*, réalisé par John Francis Dillon et distribué dans les salles de cinéma en 1920. Il s'agit de l'adaptation de la pièce de théâtre anglaise de Frederick Fenn et Richard Pryce *Op o' Me Thumb*, qui a d'abord été mise en scène, en 1904, au Royaume-Unis, puis a été présentée à New York l'année suivante. L'histoire se déroule à Londres, à l'époque contemporaine, dans une blanchisserie française bon marché. On y suit le personnage d'Amanda, une blanchisseuse maladroite et moquée par sa patronne. Elle est amoureuse d'un client qui a déposé sa chemise huit mois plus tôt à la laverie et qui n'est pas revenu par la suite la chercher. Fantasmant sur cette première et unique rencontre, elle s'imagine qu'il finira par revenir chercher cette chemise et qu'il tombera follement amoureux d'elle. Cependant, un jour, lassée que ses collègues la trouvent ridicule d'attendre un homme qui ne réapparaîtra probablement pas et qui ne se souvient sûrement pas d'elle, elle décide de leur mentir en inventant une histoire. Elle leur fait

¹²⁸ «The world now knew her as a married woman and it was time to move on to more sophisticated and challenging roles.» Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 124.

¹²⁹ «Seattle, Wash. Everyone seems to want Mary Pickford to be a child always. I do not. Hasn't she as much right as any other actress to prove her versatility by playing different kinds of roles? She's a truly wonderful star and she should be given this right.» Miss Twelve-Years-Old, « A Few More Brickbats and Bouquets: She Wants Mary to Grow Up », *Photoplay Magazine*, vol. XXIX, n°1, États-Unis, décembre 1925, p. 117.

¹³⁰ «From all over the world Miss Pickford heard insistent demands that she "grow up," and prove her ability to reproduce maturity.» Robert E. Sherwood, « The Perils of Monotony », *Photoplay Magazine*, vol. XXVIII, n°6, États-Unis, novembre 1925, p. 70.

croire que, par le passé, elle était une duchesse, issue d'une famille aisée, et qu'elle s'était fiancée à l'homme à la chemise, nommé Sir Horace. Mais, son père, après avoir découvert sa relation avec cet homme, s'est opposé à leur union, et l'a envoyée à Londres, jusqu'à ce qu'elle trouve un amour véritable. Ainsi, elle est supposée devoir continuer à travailler à la laverie et se confronter au monde jusqu'à ce qu'elle soit aimée pour elle seule, et non pas pour sa richesse. Sir Horace doit donc, selon elle, revenir un jour la chercher et la délivrer de sa condition actuelle. En l'attendant, elle décide de venir en aide à Lavande, le vieux cheval de Benjamin, le jeune garçon chargé de distribuer le linge avec un chariot tracté. Ce dernier est amoureux d'elle, mais elle l'ignore, préférant attendre Sir Horace. Elle sauve le cheval de la mort et le remmène chez elle, avant de le confier à une riche femme. C'est alors que l'homme à la chemise réapparaît à la laverie. Elle sympathise avec lui et parvient à se faire inviter dans son manoir. Mais, se rendant compte de leur différence, s'apercevant qu'elle lui fait honte, elle refuse l'invitation. Il la laisse finalement seule, avec ses rêves brisés, tandis que Benjamin attend Amanda à l'extérieur, sans oser lui avouer ses sentiments.



Illustration 8. Mary Pickford dans le rôle d'Amanda dans Suds (1920).

Sur l'ensemble des productions jusqu'à présent abordées dans ce mémoire, la fin de ce film est donc la première à être négative, l'histoire n'aboutissant pas à la réalisation du personnage incarné par Mary Pickford, finissant seule, dans la pauvreté. D'une part, elle ne parvient pas à trouver l'amour véritable, dont elle rêve pourtant tout au long du film. De l'autre, elle n'évolue pas, restant enfermée dans sa condition sociale, bien qu'elle prenne conscience de celle-ci sur la fin du film. La conclusion de l'intrigue est donc fataliste, les milieux sociaux d'Amanda et de Sir Horace semblant déterminants dans la relation qu'ils peuvent nouer, étant limités par leurs différences. Cela se caractérise, entre autres, par leur apparence physique, l'homme se tenant droit et étant propre sur lui, alors que le corps de la jeune femme est courbé par le travail, et qu'elle est vêtue d'habits dépareillés et froissés. Leurs manières de s'exprimer, visibles par les cartons insérés au cours de leur échange, les différencient également, Amanda ne prononçant pas correctement de nombreux mots. Toutefois, cette conclusion dramatique n'est pas la seule qui existe pour ce film, ayant été massivement critiquée à sa sortie, aux États-Unis, et étant responsable de son accueil public mitigé en salles. On peut en effet lire dans *Variety* que les spectateurs et spectatrices ne sont pas entièrement satisfaits après la première représentation, le journal indiquant que « ceux qui paient de leur argent sont toujours plus satisfaits lorsque leur divertissement se termine par un dénouement romantiquement heureux. *Suds* est un divertissement très agréable tant qu'il dure, mais on peut affirmer sans risque que si la petite blanchisseuse anglaise avait consommé un mariage romantique après avoir traversé une série de péripéties pathétiques, les auditeurs payants auraient été "satisfaits"¹³¹. » L'intrigue ne semble donc pas aboutie pour certains, qui attendent, jusqu'à la fin du film, un dénouement heureux et satisfaisant, qui ne vient finalement pas. Quelques jours plus tard, le même avis est développé dans le *Los Angeles Times*, écrivant : « Dans *Suds*, nous avons donc un autre film gai et heureux de Pickford, avec une fin décevante qui est compensée, en partie, par l'intelligence de l'art de la star¹³². » Dans le *New York Times* on affirme que deux avis s'opposent vis-à-vis de cette fin, suggérant qu'il faudrait peut-être une suite pour raconter l'histoire d'amour qui aurait pu exister entre la jeune fille et Benjamin¹³³. Mais, face aux nombreuses plaintes des fans, *Suds* connaît finalement une seconde version, la seule à être diffusée en France, destinée à satisfaire le public. Une dernière séquence y est ajoutée, dans laquelle Amanda part vivre chez la jeune femme

¹³¹ "Those who pay their money are always better pleased when their entertainment is concluded with a romantically happy denouement. *Suds* is very pleasing entertainment while it lasts, but it is safe to assert that had the little English laundry girl consummated a romantic marriage after passing through a series of pathetic vicissitudes the paying auditors would have been "satisfied"." Jolo, « *Suds* », *Variety*, vol. LIX, n°6, États-Unis, juillet 1920, p. 27.

¹³² "In *Suds* we have, therefore, another gay, glad Pickford feature, with a disappointing finish which is offset, partially, by the cleverness of the star's artistry." Edwin Schallert, « Reviews: Mary Pickford Proves Her Iridescent Charm », *The Los Angeles Times*, États-Unis, juillet 1920, p. 22.

¹³³ Anonyme, « The Screen », *The New York Times*, vol. LXIX, n°22801, États-Unis, juin 1920, p. 13.

à laquelle elle a confié le cheval, et vit joyeusement entourée de Lavande et de Benjamin. Bien qu'elle exauce les souhaits des spectateurs et spectatrices, cette version a également ses détracteurs, les critiques de cinéma préférant défendre la première fin, plus inattendue. En France, *Cinémagazine* n'hésite ainsi pas à faire savoir son mécontentement face à l'absence d'originalité de ce final, en publiant : « Voici toujours le bon, le brave amoureux honnête...¹³⁴. » Cet avis est partagé par le magazine *Cinéa*, dans lequel on considère que « sans un dénouement destiné à satisfaire le public, je crois que j'appellerais ce film, dans ce genre, un chef-d'œuvre¹³⁵. » Enfin, dans *Variety*, aux États-Unis, avant même la création de la seconde version, Joseph Plunkett, directeur du cinéma le Strand, affirme « qu'il était temps de donner à son public quelque chose de différent de la conventionnelle fin heureuse et que quelqu'un devait commencer à innover¹³⁶ », *Suds* lui procurant un soulagement face à la multitude de films prévisibles qui abondent alors sur les écrans. On peut donc constater, avec ces deux versions de *Suds*, la volonté, dans un premier temps, portée par Mary Pickford, d'aller vers un changement narratif dès 1920, en proposant d'abord une fin originale, ce qui est plébiscité par des spécialistes du cinéma. Cependant, sa liberté artistique, permise par la United Artists, semble rapidement limitée par l'avis du grand public, seul responsable du succès ou de l'échec financier de ses productions. Ainsi, son indépendance reste malgré tout dépendante du public, qu'elle doit, coûte que coûte, satisfaire, quitte à revenir sur certains de ses choix artistiques pour mieux correspondre aux attentes générées par le contexte de production.

Mary Pickford parvient, toutefois, avec cette production, à renouveler son personnage, en incarnant une jeune travailleuse européenne contemporaine, s'approchant, un peu plus qu'avec ses précédents rôles, de la réalité, en s'inscrivant dans le quotidien des ouvrières. Celui-ci est cependant tourné au ridicule à de nombreuses reprises, l'actrice jouant avec le burlesque, ce qui permet de dédramatiser sa pauvre situation. Elle ose même renoncer à paraître belle dans ce film, faisant disparaître ses boucles et défigurant son visage, rendu par moments grossier avec des grimaces, devenant presque méconnaissable et amplifiant de cette manière le potentiel comique de ce personnage pathétique. Cette transformation lui vaut d'ailleurs d'être félicitée par de nombreux critiques, autant aux États-Unis qu'en France, comme c'est le cas dans le magazine *Cinéa* : « Mary Pickford est l'âme de *Rêve et Réalité*, elle a pu encore cette fois nous stupéfier par son talent et par son génie. Si ces mots sont trop forts, on me les pardonnera pour leur rareté dans ces colonnes.

¹³⁴ Anonyme, « Les films que l'on verra prochainement, United Artists : *Rêve et Réalité* », *Cinémagazine*, n°12, France, mars 1922, p. 372.

¹³⁵ L. W., « Les Présentations : United Artists *Rêve et réalité* », *Cinéa*, n°45, France, mars 1922, p. 17.

¹³⁶ «Mr. Plunkett went on to say that it was high time to give his audiences something different from the conventional happy ending and someone must start the innovation.» Jolo, « *Suds* », *Variety*, *op. cit.*

Qu'elle se soit enlaidie à souhait, ce n'est pas là la cause de notre admiration, mais, dans sa laideur, elle exprime toute la complexité d'un petit cœur qui adule une chimère et souffre et, pour un cheval elle fait de l'héroïsme sans le savoir, — ce qui, au surplus, est le propre de l'héroïsme¹³⁷. » Jaque Christiany fait part de ce même enthousiasme quelques mois plus tard, en écrivant : « Dans *Rêves et Réalité*, Mary Pickford s'est admirablement enlaidie. Une femme assez coquette, peu habituée au cinéma sans doute, a dit : “Dieu, est-il permis d'être aussi laide, quand on est si connue !” Allons, Mary, vous êtes une grande artiste¹³⁸. » La réaction de cette femme n'est cependant pas isolée à l'époque, les comédiennes étant alors bien plus rares à l'écran que les comédiens, les actrices s'illustrant surtout dans le drame, pouvant difficilement renoncer à la beauté qu'elles incarnent et devant sortir du grotesque aussitôt qu'elles s'y risquent¹³⁹, de manière à se conformer aux valeurs attendues des femmes, autant à l'écran que dans la vie publique. Avec ce rôle, l'actrice passe cependant outre ces attentes ; n'ayant d'ailleurs, à ce moment de sa carrière, plus à prouver sa beauté aux yeux du public, qui l'a déjà connue dans de nombreux autres rôles ; se permettant de développer un jeu trivial, qui parvient, pour certains, à égaler Charlot¹⁴⁰, démontrant « que le comique n'est nullement interdit aux femmes¹⁴¹. » Pour autant, par la figuration du mensonge d'Amanda, son image de femme parfaite surgit malgré tout à un moment dans le film, rappelant de manière claire que Mary Pickford est une belle jeune femme qui, avec ce personnage, ne fait que jouer un rôle pour lequel elle est déguisée. Ces deux aspects de la personnalité de l'actrice peuvent néanmoins être déroutant pour les personnes qui la découvrent avec ce film, principalement à l'étranger où elle est un peu moins célèbre qu'aux États-Unis, comme c'est le cas pour un couple français dont Pierre Porte plaisante dans *Cinéa-Ciné pour tous* :

« Un couple, derrière moi, n'avait jamais vu Mary Pickford. Tant que ce fut la souillon qui parut sur l'écran, ils raillèrent le jugement idiot du public qui faisait son idole d'un tel laideron : “Je ne sais pas ce qu'on a à la trouver jolie... Il faut être fou.” Et moi, sachant que bientôt elle allait apparaître en belle princesse, j'attendais cet instant pour jouir de leur surprise, de leur flatteur étonnement. Mais la voici, la jeune princesse au port si noble. “C'est elle ? – Non, tu es fou, ce n'est pas la même – Pourtant... ça ne peut être que Mary

¹³⁷ Anonyme, « Les films de la semaine : *Rêve et Réalité* », *Cinéa*, n°53, France, mai 1922, p. 6.

¹³⁸ Jaque Christiany, « Souvenirs et Photogénies », *Cinéa*, n°65-66, France, août 1922, p. 10.

¹³⁹ Marianne Alby, « Les femmes et le comique », *Cinémonde*, n°77, France, mars 1929, p. 374.

¹⁴⁰ *Loc. cit.*

¹⁴¹ *Loc. cit.*

Pickford.” Alors la femme péremptoire, trancha en définitive la question : “Non, ce n’est pas la même, l’autre n’avait pas des boucles comme ça¹⁴².” »

Cette anecdote, malgré sa légèreté, témoigne donc du talent de Mary Pickford, ayant une grande capacité à se transformer, pouvant parvenir à incarner, dans un même film, deux rôles différents, sans que certains ne perçoivent qu’il s’agit de la même actrice. Ce film n’est toutefois pas le premier dans lequel elle adopte une double apparence basée sur la beauté des personnages, s’enlaidissant également en 1918 dans *Stella Maris*. Elle y développe d’ailleurs la même opposition, l’orpheline pauvre qu’elle y incarne étant caractérisée par sa laideur, alors que la jeune fille riche y est beaucoup plus belle, suggérant donc par ces oppositions que la beauté est étroitement liée au niveau social, qui ne peut évoluer, d’après l’intrigue de *Suds*, que par le biais d’un homme, père ou fiancé. Lorsque la présence d’un homme riche manque dans la vie d’une jeune femme pauvre, il ne lui reste ainsi, comme le souligne le titre français du film, plus que le rêve pour échapper à sa réalité, les personnages incarnés par Mary Pickford au cinéma pouvant être un support à cet imaginaire, semblant toujours parvenir, au moins le temps d’une séquence, à s’épanouir, en devenant beaux et heureux.



Illustration 9. Mary Pickford dans le rôle embelli d’Amanda dans Suds (1920). Elle apparaît telle que le personnage se l’imagine.

Cette idée est d’ailleurs maintenue dans l’un des films suivants de Mary Pickford, le seul qu’elle produit en 1923, *Rosita* ou *Rosita, chanteuse des rues* en France, l’évolution sociale du personnage principal, une jeune femme incarnée par l’actrice, dépendant du lien qu’elle développe

¹⁴² Pierre Porte, « N’importe quoi... », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°2, France, décembre 1923, p. 24

avec un homme au statut prestigieux. Cependant, bien qu'elle incarne une nouvelle fois, avec ce film, une femme européenne, elle s'éloigne encore un peu plus de ses rôles précédents, en jouant une chanteuse de rue espagnole à l'époque napoléonienne. Cette évolution est fortement liée à son choix de réalisateur, Mary Pickford collaborant pour la première et unique fois avec Ernst Lubitsch, qui signe sa première création aux États-Unis. Le réalisateur est en effet déjà très célèbre à l'international, avant même son arrivée outre-Atlantique, pour ses nombreuses réalisations allemandes, principalement des drames historiques, dans lesquels il met en scène son actrice fétiche Pola Negri. Alors que Mary Pickford n'est pas habituée à ce genre filmique, qui sert souvent à la gloire des actrices, et qu'elle possède justement le scénario de *Dorothy Vernon of Haddon Hall*, cela semble ainsi être l'occasion pour elle de s'en approcher¹⁴³. Mais ce qui finit surtout par la convaincre de cette collaboration est qu'il ne connaît pas ses précédents rôles, n'ayant jamais regardé un seul de ses films, l'actrice voyant en conséquence l'opportunité d'obtenir une nouvelle perspective sur elle¹⁴⁴. Toutefois, le projet d'adaptation pour lequel il est embauché est rapidement avorté, Ernst Lubitsch n'appréciant pas le scénario, malgré les dépenses déjà engagées par la productrice, qui l'a déjà fait venir jusqu'aux États-Unis et a déboursé 250 000 dollars pour sa préparation¹⁴⁵. D'après le français Robert Florey, qui est alors directeur de la publicité pour Mary Pickford et collaborateur pour les magazines français *Cinémagazine* et *Cinéa-ciné pour tous*, Ernst Lubitsch « pensa que l'histoire ne lui permettrait peut-être pas de montrer pour ses débuts en Amérique ce qu'il était exactement capable de faire ; il lui fut difficile de concilier avec ses idées le caractère de la turbulente Dorothy Vernon (caractère que Mary Pickford personnifierait cependant admirablement) et certains enfantillages du scénario lui parurent trop mièvres et peut-être même indignes de lui, habitué à manier les foules et à plier à sa volonté des milliers de figurants¹⁴⁶. » Une adaptation de *Faust* est alors envisagée à la place, Mary Pickford trouvant intéressant d'incarner Marguerite, une héroïne qui noie son enfant né hors mariage, un tel rôle pouvant permettre de faire disparaître la petite Mary¹⁴⁷. Cependant, lorsque sa mère entend parler de la scène du meurtre, elle s'oppose à ce projet, pensant que cela ruinerait sa carrière, et Mary ne fait donc pas le film¹⁴⁸. Ils parviennent finalement à se mettre d'accord sur l'une des propositions d'Ernst Lubitsch¹⁴⁹, *Rosita*, qui correspond

¹⁴³ Eileen Whitfield, *Pickford: The Woman Who Made Hollywood*, *op. cit.*, p. 233.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 237.

¹⁴⁵ Kevin Brownlow, *La Parade est passée...*, Lyon : Institut Lumière Actes Sud, 2011, p. 229.

¹⁴⁶ Robert Florey, « Au studio, avec Mary Pickford et Douglas Fairbanks », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°14, France, juin 1924, pp. 13-17.

¹⁴⁷ Eileen Whitfield, *op. cit.*, p. 235.

¹⁴⁸ *Loc. cit.*

¹⁴⁹ Robert Florey, *op. cit.*

davantage au genre filmique habituel du réalisateur, le mélodrame historique en costumes, qu'à un genre familier pour Mary Pickford, ce qui lui donne donc l'occasion d'évoluer au regard du public. En effet, comme l'explique Beth Werlin dans l'ouvrage *Mary Pickford: Queen of the Movies* :

« Ce conte mondain est une vitrine parfaite pour la maturité de Pickford. Rosita, bien sûr, est devenue une adulte, et les costumes du film sont un élément clé de cette transformation. La garde-robe de Pickford devait être magnifique, et le créateur Mitchell Leisen n'a pas déçu. Il a créé des robes qui rivalisent avec celles portées par Norma Talmadge et Marion Davies dans leurs films en costumes. Déjà connue pour ses exigences élevées en matière de production cinématographique, Pickford engagea les artistes Svend Gade et William Cameron Menzies pour créer les décors du film. Menzies (ainsi que Leisen) avait récemment travaillé pour le mari de Pickford, Douglas Fairbanks, sur *Robin des Bois* (1922). En 1920, l'acteur était passé sans difficulté du statut de comédien léger à celui d'homme d'action, et il était désormais célèbre pour ses films d'aventure spectaculaires. Sa transition réussie et son aptitude à produire à grande échelle ont indéniablement influencé la vision de Pickford quant à sa propre réinvention par le biais de drames historiques¹⁵⁰. »

Avec cette superproduction, qui la place au milieu de grands décors et l'entoure de quelques milliers de figurants sur certaines scènes¹⁵¹, elle semble pouvoir apparaître sous une image plus somptueuse. Ce mélodrame historique s'impose donc, pour Mary Pickford, à ce moment de sa carrière, comme la meilleure voie à prendre pour se libérer de l'image de « Little Mary », adorée par le public, qui la poursuit, lui offrant la possibilité de montrer une autre face, plus mature, de son talent d'actrice.

¹⁵⁰ «The worldly tale is a perfect showcase for the more mature Pickford. Rosita, of course, is all grown up, and the film's costumes are a key element in the transformation. Pickford's wardrobe had to be magnificent, and designer Mitchell Leisen did not disappoint. He created gowns that rivaled those worn by Norma Talmadge and Marion Davies in their costume pictures. Already knows for her high standards in film production, Pickford hired artists Svend Gade and William Cameron Menzies to create the movie sets. Menzies (as well as Leisen) had recently worked for Pickford's husband, Douglas Fairbanks, on *Robin Hood* (1922). In 1920 the actor had easily transformed himself from light comedian to swash-buckler, and he was now famous for his spectacular adventure pictures. His successful transition and skill at producing on a grand scale undeniably influenced Pickford's vision of her own reinvention through historical dramas.» Beth Werling, « Dressing the Part: Mary Pickford's Use of Costume », dans Christel Schmidt (dir.), *op. cit.*, p. 116.

¹⁵¹ Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 72.

L'histoire développée est librement inspirée de l'opéra-comique français *Don César de Bazan* d'Adolphe d'Ennery et de Philippe Dumanoir. Elle se déroule à Séville, où le peuple vit dans une extrême pauvreté. L'une des citadines, Rosita, est une chanteuse de rue accalmée par tous, dont les concerts servent à subvenir aux besoins de sa famille. Mais un jour, lassée de vivre dans la misère et d'être opprimée par la riche royauté, qui lui demande de payer des taxes, elle décide d'interpréter une chanson insultant le roi. Informé de cet affront, ce dernier choisit d'aller l'écouter, anonymement, et tombe sous son charme. Elle est malgré tout emmenée en prison par des soldats pour cette chanson, de même que Don Diego, un noble capitaine qui essaie de la défendre.



Illustration 10. Mary Pickford dans le rôle d'une chanteuse de rue dans Rosita (1923).

Discutant dans leurs cellules, ils tombent tous les deux amoureux, mais alors que Diego est condamné à mourir, Rosita est libérée à la demande du roi et est escortée jusqu'à son château, où il cherche à la courtiser, malgré son désintéressement, en lui offrant des vêtements nobles et une luxueuse villa. Seulement, en retournant chez elle, sa famille la convainc de négocier avec la royauté, voyant dans la situation une opportunité de devenir riche. Elle finit donc par accepter l'offre, en fixant cependant ses propres conditions, prenant l'ensemble de sa famille avec elle. Sa mère demande également au roi de trouver pour sa fille un mari de sang noble, pour qu'elle ne soit plus considérée comme une chanteuse de rue mais qu'elle reçoive un titre, afin

d'être respectée, ce qu'il accepte. Il décide de la marier à Diego, qui doit être tué peu de temps après, de façon à ce qu'elle soit rapidement veuve. Toutefois, suite à cette union, Rosita supplie le roi d'Espagne d'épargner l'homme qu'elle aime. Mais ce dernier, malgré ses promesses, n'en fait

rien. Il est finalement sauvé par la reine, qui a entendu leur discussion, permettant aux jeunes mariés de terminer l'histoire unis, alors que la reine réprimande son mari.

Comme dans *Suds*, l'intrigue de *Rosita* se développe donc autour des relations sentimentales des personnages. Cependant, et pour la première fois dans ses films produits pour la United Artists, Mary Pickford y est clairement sexualisée, marquant un contraste net avec les rôles enfantins qui la caractérisent. Sa posture de femme sexuellement désirable est d'ailleurs la condition à son élévation sociale, celle-ci dépendant entièrement du regard que pose sur elle le roi d'Espagne, lui faisant part de ses richesses afin qu'elle devienne sa maîtresse. Cette volonté est de plus illustrée physiquement dans une séquence durant laquelle le roi essaie de toucher la chanteuse alors qu'elle le repousse. La relation désirée par le roi avec cette jeune femme semble ainsi se rapporter à de la prostitution,



Illustration 11. Mary Pickford dans le rôle de Rosita, accompagnée d'Holbrook Blinn dans le rôle du roi d'Espagne, dans Rosita (1923).

cherchant à avoir un rapport sexuel avec elle en échange des cadeaux qu'il lui offre. Néanmoins cette idée n'est pas partagée par Rosita, qui ne consent pas à cet échange et ne partage que l'amour de Don Diego, évitant de fait un adultère, qui aurait pu, à l'époque, être jugé trop immoral par le public états-unien attaché aux valeurs défendues par le mariage. Au contraire, elle fait preuve de ruse, en profitant de son pouvoir de séduction pour obtenir ce qu'elle désire, Rosita se rapprochant ainsi davantage de l'image charmante et respectueuse véhiculée par Mary Pickford, que d'une jeune

femme fougueuse et passionnée, comme Paola Negri, qui présente au même moment une autre adaptation de cette histoire, sous le titre *The Spanish Dancer* (*La Danseuse espagnole*, 1923), mise en scène par Herbert Brenon¹⁵², et également réalisée aux États-Unis. Mary Pickford apporte, de plus, une touche comique à son rôle dans certaines scènes, parvenant alors à marier son style à celui d'Ernst Lubitsch, ce qui est notamment visible dans une scène décrite par Jeanine Basinger :

« Rosita, une fille des rues affamée, est amenée pour la première fois au palais, où elle aperçoit un grand bol de sucreries. Regardant attentivement le plat, elle commence à le traquer. Alors que la caméra est fixée sur le bol posé au milieu d'une grande table, elle passe devant, entre et sort du cadre. Après quelques instants de "repérage", elle attrape un bonbon et le porte à sa bouche, avant de repasser devant pour en prendre un autre¹⁵³. »

L'action comique, qui est du pur Mary Pickford, jouant dans cette scène une jeune femme pauvre et malicieuse qui prend aux riches, est ainsi développée par la mise en scène d'Ernst Lubitsch, qui accentue l'effet recherché par le positionnement de la caméra.

Le film est largement apprécié aux États-Unis, même s'il marque une évolution dans la carrière de la star, démontrant, pour *Variety* « des capacités d'actrice dont peu la croyaient capable¹⁵⁴. » Le journaliste poursuit d'ailleurs sa critique en écrivant : « C'est l'un des plus grands films de l'année, et si un divertissement à l'écran vaut deux dollars d'entrée, c'est bien ce film. Cette production marque également les débuts d'Ernst Lubitsch en tant que réalisateur en Amérique. Il ne fait aucun doute qu'il est dans une certaine mesure responsable du splendide travail de Mlle Pickford dans le rôle de Rosita, comme il est également responsable de la réalisation d'une production remplie d'une infinité de détails, de touches atmosphériques délicieuses, de caractérisations parfaites par une distribution d'acteurs qui regorge de noms de valeur pour le box-office¹⁵⁵. » Cette collaboration semble donc être à l'origine du succès de ce film, qui dépasse, d'après

¹⁵² André Tinchant, « Un nouveau film de Mary Pickford : *Rosita* », *Cinémagazine*, n°15, France, avril 1924, pp. 65-66.

¹⁵³ "She plays an excellent comedy scene in which Rosita, a hungry street girl, is first brought to the palace, where she spots a large bowl of sweets. Eyeballing the dish carefully, she begins to stalk it. As the camera holds steady on the bowl sitting in the middle of large table, she walks back and forth past it, in and out of frame. After a few moments of "casing the joint," she grabs up a bonbon and pops it into her mouth, smoothly sailing by again for another one." Jeanine Basinger, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵⁴ "A Mary Pickford different and greater than at any time in her screen career ; a Mary Pickford with her hair done up, pretty as a picture and displaying acting ability few thought her capable of." Fred, « *Rosita* », *Variety*, vol. LXXII, n°3, États-Unis, septembre 1923, pp. 22-23.

¹⁵⁵ "It is one of the biggest pictures of the year, and if any screen entertainment is worth \$2 admission as entertainment, this picture is it. The production also marks the debut of Ernst Lubitsch as a director in America. There is no question but that he in a measure is responsible for the splendid work Miss Pickford does as Rosita, as he is also responsible

Jeanine Basinger, les 900 000 dollars au box-office sur le continent américain, sa sortie en Europe rapportant encore davantage¹⁵⁶, le réalisateur étant parvenu à faire évoluer, comme jamais auparavant, le jeu de l'actrice. Le *New York Times* et *Photoplay* partagent le même avis, le premier considérant la production comme l'une des « plus charmante dans lesquelles Mlle Pickford a joué¹⁵⁷ », et le second publiant, peu de temps après la première du film : « On s'est beaucoup inquiété du fait que Mary Pickford allait grandir. Ne vous inquiétez pas, Mary a grandi dans *Rosita*, mais elle est toujours aussi charmante, tout aussi fascinante et elle joue mieux que jamais dans sa carrière. Il n'y a probablement aucune actrice aujourd'hui qui pourrait interpréter comme elle le fait la petite chanteuse de rue de Séville, gaie, gracieuse et coquette, qui "vampirise" un roi¹⁵⁸. » Des avis de fans, partagés dans des numéros suivants du magazine, témoignent également de l'appréciation de son nouveau jeu d'actrice par de nombreux spectateurs et spectatrices¹⁵⁹. Une jeune fille, Anna Williams, réclame même qu'elle poursuive sa carrière dans cette voie, dans la rubrique « Brickbats & Bouquets » dédiée aux lectrices et lecteurs : « Juste quelques mots pour exprimer ma désapprobation à l'annonce du retour de Mary Pickford à des rôles d'enfants. C'est une femme trop belle et trop intelligente pour jouer des rôles juvéniles¹⁶⁰. » En France, le film est également très apprécié, comme on peut le voir avec la critique parue dans *Ciné pour tous* après quatre semaines d'exploitation : « La critique est unanime à qualifier ce film de charmant. La direction de Lubitsch a aidé Mary à se renouveler sensiblement, dans le rôle de la chanteuse des rues¹⁶¹. » Robert Trévisé est du même avis dans *Cinéa-Ciné pour tous* : « La présentation du film au Ciné Max Linder ne nous déçut pas, bien au contraire. [...] J'ai entendu dire que c'était le meilleur film de Mary Pickford. Peut-être, avec toutefois *le Petit Lord Fauntleroy*. Mais *Rosita* soutient la

for the turning out of a production replete with infinite detail delightful atmospheric touches, consummate characterizations by a cast of players that fairly bristles with names of box office pulling value." *Loc. cit.*

¹⁵⁶ Jeanine Basinger, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁷ "This is one of the most charming productions in which Miss Pickford has appeared." Anonyme, « The Screen: The Girl and the Guitar », *The New York Times*, vol. LXXII, n°23964, États-Unis, septembre 1923, p. 14.

¹⁵⁸ "There has been a lot of worriment over the fact that Mary Pickford was going to grow up. Don't worry, Mary has grown up in "Rosita," but she is just as charming, just as fascinating as ever and she does better acting than ever before in her career. There is probably no actress today who could portray the gay, graceful, coquettish, little street singer of Seville who "vamps" a king, as she does." Anonyme, « The Shadow Stage: *Rosita* », *Photoplay Magazine*, vol. XXIV, n°6, États-Unis, novembre 1923, p. 74.

¹⁵⁹ Charles Tressante, « Brickbats & Bouquets: Mary Queen Of All », *Photoplay Magazine*, vol. XXV, n°6, États-Unis, mai 1924, p. 12.

¹⁶⁰ "Just a few words to voice my disapproval of the announcement of Mary Pickford's returning to childhood rôles. She is too beautiful and intelligent a woman to be playing juvenile rôles." Anna Williams, « Brickbats & Bouquets: The Grown-up Mary », *Photoplay Magazine*, vol. XXV, n°5, États-Unis, avril 1924, p. 12.

¹⁶¹ J. T., « L'activité cinématographique : en Amérique », *Ciné pour tous*, n°118, France, novembre 1923, pp. 13-14.

comparaison avec ce dernier chef-d'œuvre¹⁶². » Enfin, *Cinémagazine* souligne également le talent de Mary Pickford, nuancé et détaillant cependant un peu plus son jugement que les autres critiques du film :

« La tentative n'était pas sans risques. Empressons-nous de dire qu'elle a pleinement réussi. Mary Pickford ayant pour cela de merveilleux atouts : son talent et sa popularité tout d'abord, un excellent scénario et un des meilleurs metteurs en scène ensuite. *Rosita* est très nettement, tant au point de vue de l'atmosphère que du jeu excellent de sa principale interprète, divisé en deux parties. L'une, où nous retrouvons, dans un milieu sordide, la Mary Pickford que nous connaissons bien, la jeune fille, enfant espiègle, boute-en-train, frondeuse ; l'autre, où nous découvrons, - car je ne compte pas les apparitions de la mère du Petit Lord de Fauntleroy, - une femme amoureuse, souffrant de sa passion. J'ai mieux aimé la première partie de cette production. Mary Pickford m'y paru plus à son aise que dans la seconde. La transition est un peu rapide entre la malicieuse enfant qui, la veille encore, courait pieds nus dans les rues de Séville, sa guitare à la main, les cheveux au vent et faisait par ses espiègleries et son allant la joie des gosses de la ville, et la charmante et malheureuse jeune femme qu'elle devient soudain. Mais quelle superbe artiste une fois encore se révèle Mary Pickford ! [...] Quelle souplesse de talent, quel naturel et quel entrain ! Elle est indiscutablement une des meilleures comédiennes de l'écran, et *Rosita* restera, nous en sommes certains, une des plus intéressantes créations de sa carrière¹⁶³. »

En plus de paraître inégal, le jeu de Mary Pickford semble également, à la lecture de cette publication, indéniablement et infiniment lié à l'enfance, l'actrice étant qualifiée à deux reprises d'« enfant » alors qu'elle incarne une femme adulte tout au long du film. Ainsi, tant qu'une part d'innocence existe dans ses rôles, et qu'il n'est pas question d'une romance dans l'intrigue, il paraît difficile pour certains de la considérer comme une adulte.

2.2. *My Best Girl* et *Coquette* : une femme contemporaine qui s'assume

Bien qu'elle cède aux attentes du public pour ses deux films suivants, *Little Annie Rooney* et *Sparrows*, revenant une nouvelle fois aux rôles d'enfants, Mary Pickford délaisse définitivement

¹⁶² Robert Trévisé, « Les présentations de la quinzaine : *Rosita, chanteuse des rues* », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°11, France, avril 1924, p. 24.

¹⁶³ André Tinchant, *op. cit.*

« Little Mary » en 1927, alors qu'elle a une trentaine d'années, pour s'affirmer comme une jeune femme plus mature à l'écran. Pour ce faire, elle s'entoure, sur les conseils du comédien Harold Lloyd¹⁶⁴, de Sam Taylor, qui réalise tous ses autres films, à l'exception du dernier, *Secrets* (1933), mis en scène par Frank Borzage. Leur première collaboration est *My Best Girl*, une comédie sentimentale contemporaine écrite par Hope Loring, Allen McNeil et Tim Whelan, d'après une nouvelle de la romancière Kathleen Norris. Mary Pickford y incarne une jeune vendeuse, Maggie Johns. Elle est accompagnée, pour le second rôle, par le jeune premier Charles « Buddy » Rogers, qui vient de jouer dans *Wings* (1927), le premier film à remporter l'Oscar du meilleur film, et qui deviendra, en juin 1937, son troisième et dernier mari. L'histoire se déroule dans les années 1920, dans un *Five-and-Dime*, un magasin populaire aux États-Unis. Maggie Johns y fait la rencontre d'un certain Joe Grant, un nouvel employé débutant qu'elle prend sous son aile. Ils deviennent rapidement très proches et tombent amoureux l'un de l'autre. Mais Joe ne s'avère pas être celui qu'il prétend. Il est en fait le fils du propriétaire du magasin, M. Merrill, se faisant passer pour un employé classique afin de réussir, par lui-même, à gravir les échelons. Il prévoit, par ailleurs, de se fiancer avec Millicent Rogers, une jeune femme de la haute société, attendant d'être nommé chef du magasin pour officialiser leur alliance. Son idylle naissante avec Maggie vient remettre en cause ses projets et, le temps passant, il délaisse de plus en plus la femme qu'il est censé épouser. Le jour de son anniversaire, il échange même un baiser avec Maggie, mais, peu de temps après, et avant qu'il n'ait eu le temps de lui expliquer, la jeune vendeuse découvre la vérité. Toutefois, le lendemain matin, la rupture de Joe et Millicent fait la couverture des journaux, et, pour étouffer l'affaire, M. Merrill convainc son fils de partir à l'étranger. M. Merrill se rend également chez Maggie pour lui demander, en échange d'une somme d'argent, d'oublier Joe. Mais ce dernier, qui n'est pas encore parti, et qui a des sentiments pour Maggie, interrompt la discussion, désirant qu'elle l'accompagne dans son voyage. Influencée par la proposition de M. Merrill, Maggie refuse d'abord, en faisant croire à Joe qu'elle n'en avait qu'après sa fortune, puis, en le voyant en larmes, elle finit par lui avouer ses réels sentiments. Elle préfère cependant renoncer à l'accompagner, considérant que sa famille a plus besoin d'elle que lui. Mais son père, écoutant la conversation, affirme qu'il est à présent temps pour lui de tenir le rôle de « père de famille¹⁶⁵ » et de prendre en charge sa femme et ses filles. M. Merrill accepte lui aussi leur union et le couple disparaît en prenant le large.

Mary Pickford incarne donc pour la première fois dans un film distribué par la United Artists, avec *My Best Girl*, une jeune femme moderne états-unienne, qui évolue dans la société

¹⁶⁴ Jack Spears, « 5 Mary Pickford's Directors », *Hollywood: the Golden Era*, New York : Castle Books, 1971, p. 192.

¹⁶⁵ "From now on, I'll be the father of this family!", *My Best Girl*, Sam Taylor, États-Unis, 1927.

contemporaine. Ainsi, si elle s'était déjà illustrée, dans certaines de ses précédentes productions, dans des rôles de femmes adultes, essayant d'introduire une nouvelle Mary Pickford à l'écran, plus mature, elle parvient enfin à sortir du cadre européen avec ce rôle, qui aboutit de cette façon à la faire évoluer vers de nouvelles valeurs. Comme l'explique en effet André Kaspi, dans son ouvrage *Les États-Unis au temps de la prospérité : 1919-1929* : « L'Américaine est, avant 1914, le symbole de la liberté. Elle est, par rapport aux Européennes, émancipée¹⁶⁶. » Dès le début du vingtième siècle, les femmes états-uniennes sont beaucoup plus indépendantes que les femmes européennes : leur valeur sociale existe en dehors du mariage, auquel elles ne sont pas soumises, et leur libération se développe encore plus après la Première Guerre mondiale, affirmant dès lors leur désir d'égalité. Cette évolution est d'ailleurs soulignée par trois éléments caractéristiques de la période, également présents dans *My Best Girl* : une nouvelle apparence physique, un foyer plus moderne et une évolution des mœurs, en particulier sur le plan sexuel. L'allure générale des femmes apparaît ainsi comme le premier marqueur des années folles, une nouvelle silhouette se dessinant au cours de cette époque. Comme l'explique Sara M. Evans dans *Les Américaines : histoire des femmes aux États-Unis* : « de la forme "sablier" de la Gibson Girl on passe à une silhouette moins grande et plus fine que jupons et corsets cessaient d'alourdir ou de contraindre¹⁶⁷. » Les robes et jupes se raccourcissent, les genoux se découvrent même en 1926, tandis que la robe longue disparaît totalement, alors qu'elle était quasiment obligatoire juste avant la guerre¹⁶⁸. Ces variations de longueurs favorisent la liberté de mouvement des femmes, et s'accompagnent du dévoilement des bras et du dos¹⁶⁹. Les robes portées par Maggie suivent cette mode, laissant apparaître une partie des jambes de l'actrice, en arrivant juste en dessous des genoux. Ce n'est, toutefois, pas la première fois que cela arrive, les rôles enfantins de Mary Pickford pour la United Artists étant quasiment tous vêtus de tenues courtes, alors que ceux plus adultes l'on toujours fait paraître en robes longues. L'époque voit aussi émerger, pour les jeunes femmes, la mode de se couper les cheveux. Cependant, certaines, comme Mary Pickford, ne sont pas encore prêtes à cela, et, à la place, préfèrent simuler une coupe courte avec un chignon, ce qui permet malgré tout de laisser apparaître leur nuque. La période est également, comme dit précédemment, en faveur d'un foyer plus moderne, lié au développement de l'électricité. Le mariage ne condamne plus, depuis la révolution technologique, certaines femmes, d'un rang social élevé et aux moyens nécessaires pour s'équiper, aux travaux domestiques. Ainsi, selon les mots d'André Kaspi « la femme avisée délègue à l'électricité tout ce

¹⁶⁶ André Kaspi, *op. cit.*, p. 110.

¹⁶⁷ Sara M. Evans, *op. cit.*, p. 276.

¹⁶⁸ André Kaspi, *op. cit.*

¹⁶⁹ Myriam Juan, *op. cit.*, p. 11.

que l'électricité peut faire¹⁷⁰ », ce qui libère, de fait, beaucoup de temps pour exercer d'autres activités diverses. Dans *My Best Girl* on aperçoit d'ailleurs qu'à un seul moment Maggie avec un tablier, sans même qu'elle fasse une tâche domestique, et sa mère et sa sœur, Liz, ne sont jamais illustrées dans une posture de femme au foyer. Elles sont, au contraire, présentées comme des femmes actives, Liz étant hôtesse de l'air – ce qui est d'autant plus une profession de pointe pour l'époque, l'aviation commerciale n'en étant alors qu'à ses débuts aux États-Unis, apportant un signe fort de modernité au film, – et leur mère occupant ses journées à aller, aléatoirement, à des funérailles auxquels elle n'est pas conviée. Maggie, quant à elle, semble partager son temps, au cours du film, entre son poste de vendeuse, son nouvel ami Joe, et sa famille lorsqu'elle a besoin d'elle. Ces femmes sont, du reste, totalement indépendantes, le père de la famille, un facteur âgé, étant un homme doux et conciliant, qui ne fait à aucun moment figure d'autorité. De plus, contrairement aux précédents films présentant Mary Pickford dans un rôle adulte, il n'est pas question, dans cette intrigue, d'une recherche d'évolution sociale par une relation. Maggie, au contraire, ne prétend pas



Illustration 12. Mary Pickford et Charles "Buddy" Rogers dans les rôles de Maggie Johnson et Joe Grant dans My Best Girl (1927).

¹⁷⁰ André Kaspi, *op. cit.*, p. 117.

au luxe, étant mal à l'aise dans les lieux somptueux, et, dès l'ouverture de l'histoire, elle réussit déjà très bien toute seule à vivre convenablement et à répondre à ses besoins. La fortune possédée par la famille de Joe n'entre, en outre, à aucun moment dans le développement de leur relation, Maggie tombant amoureuse de lui avant de savoir qui il est vraiment. Enfin, les années 1920 voient le développement de la libération des mœurs, plusieurs tabous liés à la sexualité s'atténuant progressivement. On voit, à ce propos, dans *My Best Girl*, à deux reprises, les personnages de Maggie et de Joe s'embrasser, sans que cela représente un quelconque engagement des personnages, le premier baiser étant échangé avant même l'annulation des fiançailles avec Millicent. De même, au cours de cette période, les relations familiales évoluent, le mariage de raison disparaissant progressivement en faveur des sentiments amoureux et du romantisme¹⁷¹, comme l'illustre le film.

Cette histoire d'amour semble d'ailleurs à l'origine du succès du film, aux États-Unis, comme on peut notamment le lire dans *Photoplay* : « Avec une histoire de Kathleen Norris, une adaptation de Hope Loring, et “America's Sweetheart” pour jouer dedans, le film ne pouvait qu'être intéressant. Ce n'est pas l'histoire, qui est légère, ni la comédie qui la traverse (et elle est souvent burlesque), qui vous feront vous souvenir du film. Mais vous emporterez avec vous le souvenir du bel épisode amoureux entre Mary Pickford et “Buddy” Rogers¹⁷². » Le magazine précise aussi, dans la légende d'une photographie de Mary Pickford qu'il publie, que *My Best Girl* « est l'un des meilleurs films que “America's Sweetheart” a fait depuis des années¹⁷³. » L'une ou l'un de leurs lecteurs partage le même avis, écrivant que « *My Best Girl* surpasse tout autre film de star. Une fois de plus, le public sera fidèle et indéfectible à Mary Pickford.¹⁷⁴ » Toutefois, d'autres critiques sont beaucoup plus mitigées, telles que celle du *New York Times* :

« La dernière contribution de Mary Pickford à l'écran, *My Best Girl*, est un effort parfois fantaisiste construit sur l'idée conventionnelle de la fille pauvre qui épouse le fils d'un homme riche. C'est un sujet qui amène à penser que Mlle Pickford ferait mieux d'employer son talent à un type de film plus intelligent. Dans cette production, il y a un ou deux

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁷² “With a story by Kathleen Norris, an adaptation by Hope Loring, and “America's Sweetheart” to play in it, the picture could not fail to be interesting. Not the story, which is flimsy, nor all the comedy running through it (and it is frequently slapstick), makes you remember the picture. But you will carry away memories of the beautiful love episode between Mary Pickford and “Buddy” Rogers.” Anonyme, « The Shadow Stage: *My Best Girl* », *Photoplay Magazine*, vol. XXXIII, n°1, États-Unis, décembre 1927, p. 52.

¹⁷³ “This is one of the best pictures “America's Sweetheart” has made in years.” *Ibid.*, p. 47.

¹⁷⁴ “*My Best Girl* excels any other star's picture. Once more the public will be loyal and steadfast to Mary Pickford.” R. Rothery, « Brickbats and Bouquets: All for Many », *Photoplay Magazine*, vol. XXXIII, n°3, États-Unis, février 1928, p. 90.

épisodes qui méritent d'être liés à un récit beaucoup plus satisfaisant, et même dans ces séquences, il y a des détails surutilisés que le réalisateur, Sam Taylor, aurait bien fait de laisser de côté. En l'état, ce film n'est guère destiné aux esprits adultes, mais son sujet sera très apprécié des enfants¹⁷⁵. »

Bien qu'il n'apprécie guère l'intrigue, Mordaunt Hall applaudit, malgré tout, l'interprétation de l'actrice : « Le jeu de Mary Pickford est, comme d'habitude, délicieux. Elle reflète la sincérité et le sérieux dans sa joie et sa tristesse¹⁷⁶. » *Variety* défend la même idée, considérant que *My Best Girl* « est un bon vieux film familial, propre, sain et amusant¹⁷⁷ », qui rapportera de bonnes recettes, mais qui est bien moins artistique que certains films précédents de Mary Pickford, tels que *Sparrows*. Ainsi, la presse traditionnelle états-uniennes ne paraît pas sensible aux aspects modernes et transgressifs de cette production, pourtant très développés, jugeant davantage qu'il s'agit d'un film « familial », « sain » et « apprécié des enfants ». Elle semble également incapable d'affirmer le renouvellement de l'actrice, continuant à la renvoyer à l'image de petite fille qu'elle incarne, malgré ses efforts avec le personnage de Maggie pour évoluer dans une nouvelle direction, plus contemporaine. La réception critique se présente donc comme une limite dans la considération de la variation des scénarios et des rôles incarnés par Mary Pickford, l'enfermant dans une case, malgré ses efforts pour en sortir. Une spectatrice et un spectateur états-uniens, dont les critiques sont beaucoup plus négatives, ne semblent également pas percevoir ou apprécier les éléments modernes de cette production, l'une considérant que le film est une mauvaise adaptation et que Mary Pickford y incarne une nouvelle fois le même rôle¹⁷⁸, et l'autre estimant que certains éléments comiques du film, liés à la niaiserie et à la maladresse de Maggie, sont insultants vis-à-vis des vendeuses au point de les ridiculiser à plusieurs reprises :

¹⁷⁵ “Mary Pickford’s latest screen contribution, *My Best Girl*, is an occasionally whimsical effort constructed on the conventional idea of the poor girl who marries the son of a wealthy man. It is a subject that causes one to reflect that Miss Pickford would do better to employ her talent in a more intelligent type of picture. In this production there are one or two episodes that are worthy of being links in a far more satisfactory narrative, and even in these sequences there are occasional bromidic touches that the director, Sam Taylor, would have done well to keep out. As it stands this film is hardly for adult minds, but it is a subject that will be much enjoyed by children.” Mordaunt Hall, « The Screen: Mary Pickford », *The New York Times*, vol. LXXVII, n°25489, États-Unis, avril 1929, p. 26.

¹⁷⁶ “Mary Pickford’s acting is, as usual, delightful. She reflects sincerity and earnestness in her joy and sadness.” *Loc. cit.*

¹⁷⁷ “It’s the old tear-behind-the-smile, clean, wholesome, family type of fun. No crocodiles in this one. May be less art, but more box office.” Anonyme, « *My Best Girl* », *Variety*, vol. LXXXIX, n°4, États-Unis, novembre 1927, p. 20.

¹⁷⁸ Edith Maddox, « Brickbats and Bouquets: Not So Loyal », *Photoplay Magazine*, vol. XXXIII, n°3, États-Unis, février 1928, p. 90.

« Combien de vendeuses d'aujourd'hui ne connaissent pas les bonnes manières à table ? Combien ne s'habillent pas de façon élégante ? Combien d'entre elles commettraient les erreurs grossières que "America's Sweetheart" fait dans son film ? La réponse est : aucune. La vendeuse moderne connaît sa fourchette à salade, son gobelet à bouillon et son entrée, ainsi que l'importance de s'habiller intelligemment¹⁷⁹. »

Mais alors qu'aux États-Unis l'ensemble des publications semblent s'accorder sur la volonté de voir Mary Pickford grandir à l'écran, dans des films plus matures, artistiques ou réalistes, en France certains peinent encore à accepter le vieillissement de l'actrice, tel qu'on peut le voir dans un numéro de *Cinéa-Ciné pour tous* : « *La Petite Vendeuse* n'est pas un film quelconque. Il est plein de qualités charmantes qui suffiraient à consacrer un genre et une artiste. Mais nous voudrions autre chose, de plus grandes choses de l'adorable Mary, plus adorable, plus jeune, plus "petite fée du monde" que jamais¹⁸⁰. » Les avis y sont malgré tout très positifs, surtout en faveur de l'interprétation de Mary Pickford. Jean Valtry écrit notamment dans *Cinémagazine* :

« Tout ce qui fit le grand succès, l'énorme succès de Mary Pickford se retrouve dans ce film qu'elle éclaire de sa jeunesse, de son charme, de son espièglerie, de sa douceur. Elle a cependant quelques années de plus que dans ses créations précédentes puisque nous la retrouvons vendeuse dans un grand bazar et que la bande se termine par le baiser des deux fiancés, mais elle n'a rien perdu de sa fraîcheur, de sa pétulance, de sa naïveté. Très bien dirigée par Sam Taylor, dont la mise en scène et l'éclairage sont remarquablement soignés, Mary Pickford s'est entourée de talents nouveaux, comme celui de son partenaire Charles Rogers¹⁸¹. »

Un ou une autre journaliste pour *Cinémagazine*, présent lors d'une diffusion à Bruxelles, partage le même constat, attestant de plus de la difficulté pour l'actrice d'évoluer, aux yeux du public et de la presse, dans ses interprétations : « Mary Pickford, mignonne et si douce petite vendeuse reste égale à elle-même et comme elle a l'intelligence et le tact de ne pas être prodigue de nouveaux films, on la revoit toujours avec un sensible plaisir. Elle est, dans cette comédie, remarquablement entourée

¹⁷⁹ "Analyzing the picture, you will find that the modern shop is ridiculed. How many shop girls today do not know table manners? How many do not dress snappily? How many would make the gross mistakes that "America's Sweetheart" does in her picture? The answer is: none. The modern shop girl knows her salad fork, her bouillon cup and her entrée, as well as the importance of dressing cleverly." David J. Kreinson, « Brickbats & Bouquets: Did Mary Malign the Shop Girl? », *Photoplay Magazine*, vol. XXXIV, n°2, États-Unis, juillet 1928, p. 105.

¹⁸⁰ Anonyme, « Mary Pickford dans *La Petite vendeuse* », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°103, France, février 1928, p. 21.

¹⁸¹ Jean Valtry, « Les grandes exclusivités : *La Petite vendeuse* », *Cinémagazine*, n°5, France, février 1928, p. 200-202

et il faut citer tout spécialement Charles Rogers, un nouveau jeune premier qui est parfait, joli garçon et comédien attentif¹⁸². » Enfin, quelques mois plus tard, dans un autre numéro de *Cinémagazine*, une personne, sous le pseudonyme de « L'habitué du vendredi », écrit : « C'est un film comme tous ceux de Mary Pickford, où il y a de la jeunesse, de l'espièglerie, de la gaîté et aussi quelques larmes, bien vite essuyées. Le public applaudira le talent de sa gracieuse interprète¹⁸³. » *My Best Girl* semble donc être, autant en France qu'aux États-Unis, un grand succès public, parvenant à concilier certains éléments caractéristiques de Mary Pickford à l'écran, appréciés par les spectateurs et spectatrices de ses films précédents, à une image plus mature et contemporaine de la star. Toutefois, un paradoxe se dessine également avec les critiques de ce film, préférant considérer que l'actrice y est telle que le public la connaît déjà, plutôt que de souligner les aspects modernes apportés. Ainsi, une quelconque évolution de la persona de l'actrice semble alors difficilement envisageable, l'image d'enfant ou de jeune fille qui lui est associée étant trop prégnante. Pour autant, les publications états-uniennes montrent aussi que le nombre de demandes en faveur d'une nouvelle Mary, en rupture avec ses précédents rôles, ne cesse d'augmenter, et cette comédie romantique est la dernière à faire apparaître Mary Pickford sous l'apparence d'une *sunshine girl*¹⁸⁴, une jeune femme innocente et joyeuse, devenant, pour sa production suivante, une *flapper girl*, une garçonne, icône des années folles. *My Best Girl* est, de plus, le dernier film à voir évoluer l'actrice dans une production muette, ses quatre suivants et derniers rôles pouvant user de leur voix pour se faire entendre, suite à la généralisation du parlant au cinéma.

En effet, à partir de 1927, une révolution technologique majeure change le cours du cinéma, autant aux États-Unis que dans le reste du monde : la généralisation du cinéma parlant. L'idée de synchroniser l'image avec les dialogues et la musique n'est pas nouvelle, de nombreuses innovations se succédant dès les origines du cinéma, sans toutefois parvenir à être probantes¹⁸⁵. Mais, durant les années 1920, alors que la radio a eu le temps de se développer et que le public semble prêt à accueillir le son au cinéma, la société Warner Bros, « soucieuse de réaliser des économies sur la main-d'œuvre¹⁸⁶ » s'associe à l'American Telephone and Telegraph¹⁸⁷, dont la filiale Western

¹⁸² P. M., « Cinémagazine en Province et à l'étranger : Belgique (Bruxelles) », *Cinémagazine*, n°2, France, janvier 1928, p. 76.

¹⁸³ L'habitué du vendredi, « Les films de la semaine : *La Petite vendeuse* », *Cinémagazine*, n°40, France, octobre 1928, p. 27.

¹⁸⁴ Jack Spears, *op. cit.*, p. 192.

¹⁸⁵ Joël Augros, Kira Kitsopanidou, *Une histoire du cinéma américain : stratégies, révolutions et mutations au XXe siècle*, Paris : Armand Colin, 2016, pp. 51-52.

¹⁸⁶ *Loc. cit.*

¹⁸⁷ Christian-Marc Bosseno, Jacques Gerstenkorn, *op. cit.*, p. 63.

Electric poursuit des recherches de sonorisation, de façon à créer ensemble, en 1926, la filiale Vitaphone, dédiée au cinéma sonore. Cette collaboration permet, dans un premier temps, de proposer aux exploitants de « remplacer dans leurs salles les orchestres par des haut-parleurs¹⁸⁸ », puis cette technique est utilisée pour synchroniser un accompagnement musical avec des images. Mais la nature de l'industrie cinématographique ne change que l'année suivante, avec, pour la première fois grâce au procédé développé, la diffusion d'un film permettant d'entendre parler un personnage. Ainsi, comme l'expliquent Joël Augros et Kira Kitsopanidou :

« Le 6 octobre 1927 est présenté au Warner Theatre de New York le premier film parlant, *Le Chanteur de Jazz* [*The Jazz Singer*]. Le film ne présente en fait que quelques numéros parlés et chantés (trois séquences chantées et moins de deux minutes de paroles synchrones). [...] Mais alors que la sonorisation de *Don Juan* ou des courts métrages précédents se limitaient à un accompagnement musical, la véritable nouveauté du *Chanteur de Jazz* réside bien dans les premières phrases prononcées par Jolson : «Wait a minute, wait a minute. You ain't heard nothing yet !... »¹⁸⁹ »

Cette séance est un triomphe pour la Warner Bros¹⁹⁰ et, dès l'année suivante, le cinéma sonore se généralise rapidement, comme le souligne Kevin Brownlow : « en 1928, les films parlants les moins réussis suscitaient plus d'intérêt que les meilleurs films muets. À ce moment-là, le fossé artistique qui les séparait n'était pas si prononcé. D'abord, parce qu'il n'y eut pas de films totalement parlant avant *Lights of New York* (Bryan Foy, 1928) ; ensuite parce qu'on offrait le choix entre un film muet avec un accompagnement Vitaphone et quelques séquences parlantes ou un film muet normal à la fin duquel l'orchestre cessait de jouer et une scène parlante prenait le relais¹⁹¹. » En juillet 1928, avec la sortie de *Lights of New York*, la production cinématographique franchit donc un nouveau pas, en devenant entièrement parlante. Dans les mêmes temps, plusieurs des principaux studios de cinéma, dont la Paramount, MGM, Universal et la United Artists, s'entendent pour avancer ensemble vers l'innovation sonore, et en mai 1928, ils signent un accord commun avec Electrical Research Products Inc., une filiale de Western Electric, pour ouvrir « la voie à la diffusion du parlant¹⁹² ». Ainsi, la *United Artists* se met, dès 1928, à expérimenter la technologie sonore, avec la

¹⁸⁸ Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 531.

¹⁸⁹ Joël Augros, Kira Kitsopanidou, *op. cit.*, p. 55.

¹⁹⁰ Georges Sadoul, *op. cit.*

¹⁹¹ Kevin Brownlow, *op. cit.*, p. 925.

¹⁹² Joël Augros, Kira Kitsopanidou, *op. cit.*, pp. 59-60.

sortie d'un film composé de musique et de quelques séquences parlées¹⁹³. Puis, le 30 mars 1929, sort leur premier film entièrement parlant : *Coquette* de Mary Pickford¹⁹⁴.

L'actrice est ainsi l'une des premières stars du cinéma muet au monde à faire la transition au parlant. Il faut néanmoins rappeler que ce n'est pas la première fois qu'elle fait usage de sa parole, ayant débuté sa carrière, dans les années 1900, sur les planches de théâtre. Après des essais de voix concluants aux studios Paramount¹⁹⁵, elle abandonne le cinéma muet pour sa nouvelle version sonore. Enregistré grâce au procédé Movietone, *Coquette* est cependant également filmé sous une forme silencieuse, de façon à proposer, pour sa distribution par United Artists, deux versions, l'une sonore et l'autre muette¹⁹⁶, afin de permettre son exploitation dans les pays étrangers et dans les salles états-uniennes qui ne sont pas encore équipées pour une projection synchronisée. Ce film propose l'adaptation de la pièce de théâtre de George Abbott et Ann Preston, *Coquette*, qui vient de remporter un grand succès à Broadway, avec Helen Hayerichards dans le rôle principal. Mary Pickford achète les droits de la pièce sur les conseils de Lillian Gish¹⁹⁷, et y incarne le premier rôle : Norma Besant. L'histoire est celle de cette jeune femme, de classe moyenne supérieure, du Sud des États-Unis, courtisée par de nombreux prétendants. Alors que son père, le docteur Besant, désire qu'elle épouse Stanley, un jeune homme respectueux avec lequel elle passe du temps, elle tombe amoureuse d'un autre homme, Michael Jeffrey, beaucoup moins recommandable. Il est notamment issu d'une famille pauvre et est considéré comme un bon à rien et un bagarreur par le Dr. Besant, qui n'approuve pas leur relation et refuse d'y donner son accord, interdisant à sa fille de le voir. Pour autant, la jeune fille prévoit d'épouser cet homme, six mois plus tard, s'il parvient à avoir une meilleure situation financière. Puis quelques mois passent et, un soir, Michael revient voir Norma, qui danse au Country Club. Ils s'isolent dans la forêt pour discuter, et finissent par se rendre dans la cabane de la mère de Michael pour y passer la nuit, afin de ne pas être dérangés. Seulement, alors qu'elle rentre tôt le lendemain matin, des rumeurs commencent à se répandre dans la ville, atteignant la réputation de la jeune fille. Bien qu'elle affirme qu'ils n'ont fait que parler, Michael jure de demander sa main à son père. Mais le Dr. Besant est malgré tout furieux de la situation. Il ordonne à sa fille de rester dans sa chambre et part à la poursuite de Michael, un pistolet à la main. Peu de temps après, tandis que le frère de Norma tente de la distraire, Stanley annonce que Michael

¹⁹³ Tino Balio, *op. cit.*, p. 80.

¹⁹⁴ *Loc. cit.*

¹⁹⁵ Charles Ford, *op. cit.*, p. 204.

¹⁹⁶ Tino Balio, *op. cit.*

¹⁹⁷ Charles Ford, *op. cit.*



Illustration 13. Mary Pickford, entourée de John St. Polis, William Janney et Matt Moore, dans les rôles de Norma, Dr. Besant, Jimmy et Stanley dans une des dernières séquences de Coquette (1929).

vient d'être gravement blessé par le docteur. Il décède, quelques minutes plus tard, dans les bras de Norma, après avoir partagé leurs sentiments mutuels. Trois mois passent et, au cours du procès, elle choisit, encouragée par l'avocate de son père, de mentir sur Michael, affirmant qu'elle ne l'aimait pas et qu'il a abusé d'elle, de façon à sauver son père en justifiant son acte, défendant de cette manière l'honneur de sa fille. Mais, hésitant sur sa version lors du contre-interrogatoire, elle s'effondre en larmes. Son père la reconforte, et finit par avouer sa culpabilité, avant de se tuer devant le tribunal. Plus tard, Stanley propose à Norma de la raccompagner, ce qu'elle refuse, finissant seule.

Avec le personnage de Norma, Mary Pickford marque donc une évolution radicale en abordant un rôle dramatique, la jeune femme étant à l'origine du meurtre de l'homme qu'elle aime et du suicide de son père. En effet, comme l'explique Jack Spears, dans l'ouvrage *Hollywood: the Golden Era* : « *Coquette* était un pari sur sa popularité – elle avait maintenant trente-six ans et n'était

plus adaptée aux rôles d'enfants abandonnés – et sa carrière était à un point crucial¹⁹⁸. » Elle devient ainsi une séduisante *flapper girl*, sans une seule nuance de comédie burlesque, abandonnant définitivement les quelques éléments enfantins qu'elle conservait encore dans son précédent film et qui ont fait sa réputation, pour devenir une jeune femme plus mûre et sérieuse, adepte des robes courtes et des soirées dansantes. Elle suit d'ailleurs, à travers ce personnage, l'évolution des rôles qui composent sa carrière au cours des dix dernières années, passant d'une jeune femme insouciant dans une famille mondaine, au début du film, à une femme forte et prudente, qui réprime ses émotions et prend sur elle pour ses proches. Toutefois, le personnage de Norma à l'écran est différent de celui de la pièce de théâtre, cette dernière posant des problèmes de moralité. Au théâtre, d'après John C. Tibbetts, « Norma Besant est coincée à mi-chemin entre deux conditions contradictoires : celle de la fille chaste mais coquette du Sud et celle de la

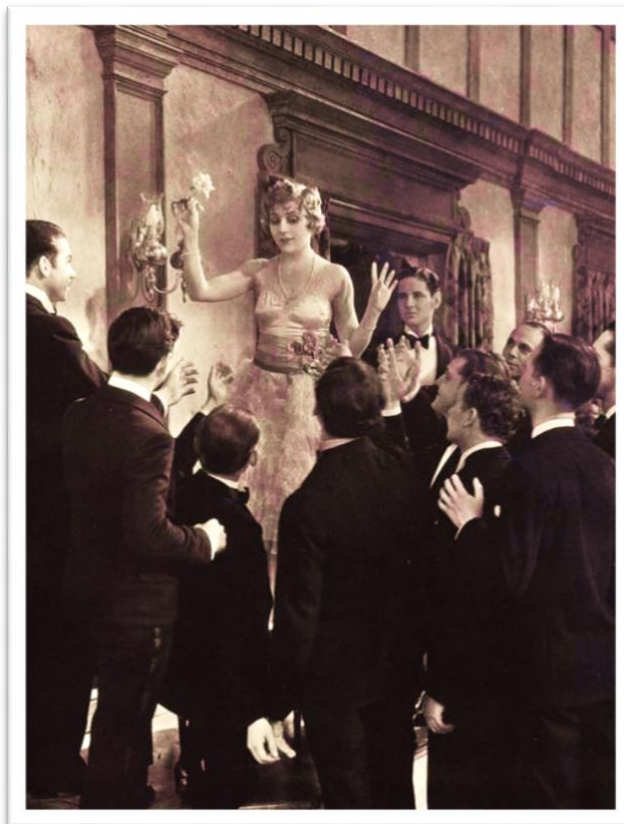


Illustration 14. Mary Pickford dans le rôle de Norma dans *Coquette* (1929), entourée de nombreux prétendants.

femme sexuellement épanouie¹⁹⁹. » Au cinéma en revanche, non seulement il est clairement assuré qu'elle est chaste, mais la préservation de sa virginité devient un enjeu clé de l'intrigue. Elle apparaît, malgré cela et dans une certaine mesure, comme une femme moderne et libérée, flirtant notamment avec plusieurs hommes lors d'une séquence dans un Country Club. De même, la fin de la pièce est entièrement réadaptée, puisque Norma y attend un enfant de Michael, hors mariage, lors du jugement de son père, puis finit par se suicider²⁰⁰. Or, au cinéma, des restrictions de censure se mettent déjà en place au début des années 1920, William Hays engageant « la M.P.P.D.A [Motion Picture Producers and Distributors of America], secrètement et peu à peu, en accord avec les

¹⁹⁸ Jack Spears, *op. cit.*, p. 194.

¹⁹⁹ « Norma Besant is trapped midway between two contradictory conditions – that of the chaste yet coquettish Southern bell and that of a sexually fulfilled woman. » John C. Tibbetts, « Coquette: Mary Pickford Finds a Voice », *Films in Review*, New York, vol. 48, n°1-2, 1997, pp. 61-66.

²⁰⁰ *Loc. cit.*

organisations puritaines, dans la voie d'une autocensure, ou plus pudiquement d'une autorégulation²⁰¹. » Puis, en 1927, les *Do not, and be careful*, des recommandations pour la production des films, qui servent de base à l'écriture du *Production Code* en 1930, sont édictées²⁰². Afin d'éviter toute censure ou remontage, qui engendrerait des coûts supplémentaires, et de rendre approprié le scénario pour Mary Pickford, qui jusqu'ici a toujours figurée dans des productions « positives » et moralement correctes, le film *Coquette* développe donc un autre final, sans grossesse, confirmant par là-même s'il en était besoin qu'il n'y a pas de relation sexuelle entre Norma et Michael, et sans suicide de Norma, cette action étant transférée à son père, déjà présenté comme un meurtrier. Comme l'écrit John C. Tibbetts, « bien que le suicide soit un sujet généralement rejeté par la censure, l'autodestruction du Dr. Besant pendant la scène du procès pourrait être interprétée comme un acte de réparation et de rédemption pour le meurtre de Michael²⁰³. » De cette façon, la moralité est préservée, la jeune femme innocente et victime étant de plus épargnée.

En plus de devenir une femme mature et séduisante à l'écran, Mary Pickford franchit, pour ce rôle, un nouveau pas physique : elle coupe sa longue chevelure. Depuis ses débuts au cinéma, elle avait conservé ses célèbres boucles, symbolisant la beauté à l'époque victorienne, et jouant un rôle emblématique dans sa reconnaissance en tant que star. Mais la mode évolue au début des années 1900, comme le souligne Christel Schmidt :

« Les cheveux coupés, une alternative audacieuse aux boucles de Pickford, ont fait des adeptes entre le milieu et la fin des années 1910 et surtout pendant la Première Guerre mondiale, lorsqu'ils ont été adoptés par de nombreuses femmes qui servaient comme ambulancières, infirmières et ouvrières des munitions. Pour elles, se couper les cheveux était une alternative raisonnable, sûre et hygiénique aux longues et encombrantes tresses. Lorsque le conflit a pris fin, certaines de ces femmes n'ont pas voulu laisser repousser leurs cheveux. La jeune génération de filles, qui venait d'atteindre l'âge adulte à la fin de la décennie, avait également commencé à adopter la coupe courte. Marquées par une guerre dévastatrice qui avait tué des millions de personnes et une pandémie de grippe qui en avait tué des millions d'autres, elles cherchaient des moyens de se rebeller contre l'état actuel des choses, choquant leurs aînés non seulement en coupant leurs cheveux mais aussi en enfilant des jupes courtes, en roulant leurs bas négligemment et en se maquillant lourdement. Ces filles modernes étaient appelées des "flappers", et Pickford, longtemps considérée comme

²⁰¹ Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 27.

²⁰² *Ibid.*, p. 28.

²⁰³ "Although suicide was a subject generally rejected by censors, Dr. Besant's self-destruction during the trial scene could be construed as an act of reparation and redemption for his murder of Michael." John C. Tibbetts, *op. cit.*

un « exemple de modestie et de simplicité vestimentaire », n'était bientôt plus en phase avec elles²⁰⁴. »

Cette nouvelle coupe apparaît, pour les jeunes femmes, comme une forme d'émancipation vis-à-vis « des vêtements restrictifs et des coiffures laborieuses », et sa popularité grandit rapidement grâce à plusieurs actrices hollywoodiennes, qui l'adoptent dès l'année 1919²⁰⁵. En 1924, d'après le *Los Angeles Times*, les cheveux longs sont même devenus une « relique du passé », les coupes courtes étant de plus en plus présentes aux États-Unis dans les zones urbaines²⁰⁶. Avec cette mode, les femmes « gagnent beaucoup en liberté et en confort²⁰⁷ », ce qui va dans le sens des progrès sociaux. Pour autant, Mary Pickford garde ses longues boucles jusqu'en 1928. C'est la perte de sa mère et conseillère, Charlotte Pickford, en mars 1928 – qui se serait opposée à cette idée jusqu'à la fin de sa vie²⁰⁸ – qui la convainc de franchir ce pas, trois mois plus tard, afin de renouveler son image, autant à l'écran que dans sa vie personnelle et publique. D'après Adela Rogers St. Johns : « parce que Mary se trouvait au croisement des routes artistiques, elle a sacrifié le symbole de son passé de petite fille, pour être libre de progresser en tant qu'artiste mature²⁰⁹. » La nouvelle fait rapidement le tour du monde, figurant en une des journaux quotidiens, les célèbres boucles laissant place à un carré, plus moderne²¹⁰. Des articles y sont également entièrement consacrés dans certains

²⁰⁴ “Bobbed hair, a daring alternative to the Pickford curls, gained converts throughout the mid to late 1910s and particularly during World War I, when it was adopted by many of the women who served as ambulance drivers, nurses, and munitions workers. For them, cutting their hair was a sensible, safe, and hygienic alternative to long, unwieldy tresses. When the conflict ended, some of these women were unwilling to grow their hair out again. The younger generation of girls, just coming of age at the end of the decade, had also started to embrace the bob. Scarred by a devastating war that had killed millions and a flu pandemic that had killed millions more, they sought ways to rebel against the status quo, shocking their elders not just by cutting their hair but also by donning short skirts, rolling their stockings, and wearing heavy makeup. These modern girls were called flappers, and Pickford, long viewed as an “example of modesty and simplicity of dress,” was soon out of step with them.” Christel Schmidt, « Crown of Glory: The Rise and Fall of the Mary Pickford Curls », *op. cit.*, p. 175.

²⁰⁵ “Many of these young women (and a growing number of older ones, too) saw the changing fashions of the 1920s as part of a long-desired emancipation from restrictive clothing and laborious hairstyles.” *Ibid.*, p. 176.

²⁰⁶ Lydig Hoyt, « What is Good Taste », *The Los Angeles Times*, États-Unis, juin 1924, p. 119.

²⁰⁷ “Women are pleased artistically, except in a few cases, by the lovely smooth line of their heads with short hair, and they gain much freedom and comfort.” Adela Rogers St. Johns, « Bobbed Hair Has Come to Stay », *Photoplay Magazine*, vol. XXVI, n°1, États-Unis, juin 1924, p. 36.

²⁰⁸ Adela Rogers St. Johns, « Why Mary Pickford Bobbed Her Hair », *Photoplay Magazine*, vol. XXXIV, n°4, États-Unis, septembre 1928, pp. 32-33 et 128-129.

²⁰⁹ “Because Mary stood at the crossing of the artistic roads, she sacrificed the symbol of her little girl past, to be free to progress as a mature artist.” *Ibid.*, p. 32.

²¹⁰ Christel Schmidt, « Mary Pickford Chronology », *op. cit.*, p. 236.

magazines spécialisés, autant aux États-Unis qu'en France²¹¹, et toutes les réactions ne sont pas positives. L'actrice écrit dans son autobiographie, en mémoire des nombreuses critiques négatives : « Je n'étais pas du tout préparée à l'avalanche de critiques qui m'a submergée de tous les coins de la terre. Vous auriez pu penser que j'avais tué quelqu'un, et peut-être que je l'ai fait, mais seulement pour donner à son successeur une chance de vivre²¹². » Les avis semblent cependant diversifiés, comme le suggère un article de *Ciné-Miroir* qui interroge quelques spectatrices françaises, certaines considérant que Mary Pickford n'est plus « Mary » sans sa longue chevelure, ne symbolisant plus l'adolescence, tandis que, pour d'autres, cela ne change rien, l'actrice restant la même et témoignant, au contraire, de son intelligence « en se mettant à la mode » tant qu'il est encore temps²¹³.

Avec cette nouvelle coupe Mary Pickford ferme donc définitivement la porte à l'enfance et dévoile, avec *Coquette*, sa nouvelle image de femme, plus mature et proche de son âge réel. Pourtant, alors qu'en France, d'abord, des magazines sont très enthousiastes à l'idée de ce changement, dédiant notamment un article à la première du film aux États-Unis, ces mêmes magazines ne publient pas une seule critique sur cette production lors de son exploitation, en version muette, sur le sol français. On peut supposer que cette absence, bien qu'elle ne soit pas clairement expliquée dans leurs publications, est liée au contexte de diffusion, les magazines préférant sûrement dédier leurs pages au développement du cinéma parlant, ainsi qu'au cinéma national. Un an et demi plus tard, toutefois, *Pour vous* en propose une critique, à l'occasion de sa diffusion en version originale sonore anglaise, bien que celle-ci ne soit pas très appréciée, écrivant notamment : « Surchargé de phrases, ce drame manque de vie²¹⁴. » Les avis sur la première aux États-Unis, en avril 1929, témoignaient déjà de cette froideur, comme on peut alors le lire dans *Pour vous* :

« *Coquette*, scénario dramatique, offre presque un contraste trop violent avec les scènes de sentimentalité touchante auxquelles nous avait habitués la grande artiste. Ayant assez sensiblement changé sa physionomie, ayant coupé les boucles blondes qui contribuaient à lui conserver l'air "jeune fille" de ses réalisations passées, Mary Pickford apparaît

²¹¹ Adela Rogers St. Johns, *op. cit.* ; Jean Vignaud, « Notre Opinion : une grande nouvelle », *Ciné-Miroir*, n°171, France, juillet 1928, p. 450. ; M. Genova, « Pourquoi Mary Pickford n'avait pas coupé ses boucles ! », *Ciné-Miroir*, n°220, France, juin 1929, p. 391.

²¹² «I wasn't at all prepared for was the avalanche of criticism that overwhelmed me from all corners of the earth. You would have thought I had murdered someone, and perhaps I had, but only to give her successor a chance to live.» Mary Pickford, *op. cit.*, pp. 294-295.

²¹³ Jean Vignaud, *op. cit.*

²¹⁴ L. W., « Les nouveaux films de la semaine : *Coquette* », *Pour vous*, n°109, France, décembre 1930, p. 5.

aujourd'hui plus femme, mais semble avoir quelque peine à se dégager, dans son jeu, des attitudes naïves qui marquaient tous ses rôles de jadis. La voix est bonne, certes, mais pas très assurée. Et la faute en est surtout, sans doute, à la réalisation technique du talkie, qui, plus imparfaite encore que beaucoup de celles que nous avons entendues jusqu' alors, ne donne de la réalité qu'une bien lointaine illusion. Il y a aussi, entre les diverses scènes, des trous silencieux, où l'écran reste noir : effet voulu, paraît-il, pour créer des contrastes. Le résultat n'en fut pas heureux²¹⁵. »

Cet avis est partagé par *Cinéa-ciné pour tous*, qui nuance néanmoins ses propos, considérant que « cette production, bien qu'assez inégale, contient d'excellents passages et [que] le nouveau genre de Mary est diversement apprécié²¹⁶. » Aux États-Unis, on reproche au film ses choix d'adaptation, se réduisant, selon *Variety*, à un film de programme : « C'est juste ce qu'il est, un bon film de programme. Pas génial, car il faut satisfaire la censure. [...] Le film semble juste assez fort pour amener les femmes qui assistent à la représentation au bord des larmes, mais n'a pas la force du pathos pour faire déborder les émotions²¹⁷. » Les scènes ajoutées par Sam Taylor sont, malgré tout, appréciées, mais elles ne sont pas suffisantes pour permettre au film d'égaliser la pièce sur le plan dramatique. Le journaliste considère d'ailleurs que cette production « ne saisit ni ne retient l'imagination comme le faisait la pièce pour trois raisons assez justes – la distribution, le changement de l'histoire et une tendance répétée à devenir trop bavard et immobile²¹⁸ ». Mary Pickford y est toutefois :

« Tout à fait acceptable pour le dialogue. [...] Si elle n'a pas la profondeur et la compréhension que Helen Hayes a donné au rôle sur la scène, elle n'en est pas moins sincère, alors que la différence peut peut-être s'expliquer par la mise en scène et une limitation de l'histoire pour ce médium. Ceux qui prétendent que l'écran est illimité ont

²¹⁵ Raymond Lange, « Du monde entier, des États-Unis », *Pour vous*, n°23, France, avril 1929, p. 10.

²¹⁶ Anonyme, « Le film sonore : en Amérique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°132, France, mai 1929, p. 27.

²¹⁷ «That's just what it is, a good program picture. Not great, because the kick is out to satisfy the censors. [...] Picture seems just strong enough to arouse female witnesses to the verge of tears, but is without the pathos strength to make the emotions spill over.» Sid, « *Coquette* », *Variety*, vol. XCIV, n°13, États-Unis, avril 1929, p. 25.

²¹⁸ «Sam Taylor, directing, has taken his screen license to insert plenty of scenes which were impossible in the show. The difference, however, isn't sufficient to give it equal rating with the play on a dramatic basis. It neither grasps nor holds the imagination as did the play for three pretty fair reasons — cast, change in story and a repeated tendency to become too talkie and motionless.» *Loc. cit.*

donc oublié les censeurs. Mais Mlle Pickford est une “Coquette” idéale à l’écran, jouant et regardant à la fois le rôle pour la valeur du grand écran²¹⁹. »

Le magazine *Photoplay* défend également la prestation de Mary Pickford, qu’il juge comme étant la meilleure performance d’acteur au cours du mois : « Bien qu’une grande partie de la force émotionnelle de l’histoire soit supprimée par les changements, Mlle Pickford offre une performance remarquable. Sa voix est agréablement enregistrée – et elle révèle une force émotionnelle surprenante et de nombreux moments poignants²²⁰. » Le *Los Angeles Times*, souligne, de son côté, le « timbre charmant » de l’actrice, qu’elle sait « utiliser avec goût, et avec une discrétion encore plus certaine²²¹. » Enfin Mordaunt Hall, dans le *New York Times*, bien qu’il ne trouve pas que ce soit une « réalisation remarquable²²² », invite les spectateurs et spectatrices à aller voir le film, qu’il juge « intéressant en raison de la présence de Mlle Pickford, dont le charme est d’autant plus grand avec ses cheveux coupés et ses robes d’adulte²²³. » Suivant cet appel, *Coquette* s’avère être un grand succès, rapportant, selon les mots de Tino Balio, « près de 1,5 million de dollars²²⁴. » Ce rôle vaut d’ailleurs à l’actrice de recevoir, en avril 1930, le prix de la meilleure interprétation féminine (Academy Award for Best Actress in a Leading Role), qui sera plus tard connu sous le nom « Oscar », de la part de l’Académie des arts et des sciences du cinéma (Academy of Motion Picture Arts and Sciences), qu’elle a elle-même contribué à fonder, avec trente-cinq autres membres éminents de l’industrie cinématographique, en 1927, dont seulement trois sont des femmes²²⁵. Mary Pickford est ainsi la deuxième actrice à recevoir cette distinction, la première étant Janet Gaynor en 1929, saluant non seulement sa performance dans *Coquette*, et la transition qu’elle parvient à effectuer, mais aussi l’ensemble de sa déjà longue et plurielle carrière.

²¹⁹ “It has a ‘29 Miss Pickford who is strictly okay for dialog [...] If it lacks the depth and understanding which Helen Hayes gave the role on the stage, it is no less sincere, while the difference may possibly be explained by direction and a limitation in story for this medium. So those who contend that the screen is unlimited have forgotten the censors. But Miss Pickford is an ideal screen “Coquette,” both playing and looking the role for full screen worth.” *Loc. cit.*

²²⁰ “Although much of the emotional force of the story is removed by changes, Miss Pickford turns in a remarkable performance. Her voice records nicely — and she reveals surprising emotional force and many poignant moments.” Anonyme, « The Shadow Stage: *Coquette* », *Photoplay Magazine*, vol. XXXVI, n°1, États-Unis, juin 1929, p. 54.

²²¹ “It demonstrates that she has a voice of lovely timbre, and that she knows how to use it with taste, and with even more definite discretion.” Edwin Schallert, « Mary’s Debut is Auspicious », *The Los Angeles Times*, États-Unis, avril 1929, p. 11.

²²² Mordaunt Hall, « Sound and Shadows », *The New York Times*, vol. LXXVIII, n°26013, États-Unis, avril 1929, p. 127.

²²³ “It is not a “conspicuous achievement.” It is, however, of interest because of the presence of Miss Pickford, whose charm is all the greater through her bobbed hair and grown-up gowns.” *Loc. cit.*

²²⁴ “The picture was a great personal triumph and earned nearly \$1.5 million.” Tino Balio, *op. cit.*, p. 92.

²²⁵ Christel Schmidt, « Mary Pickford Chronology », *op. cit.*, p. 236.

Du début des années 1920 à la fin de la décennie, la United Artists voit donc Mary Pickford grandir et évoluer, devenant (enfin) une adulte à l'écran alors qu'elle atteint bientôt l'âge de quarante ans lors de la distribution de son premier film parlant. Ainsi, elle passe d'une jeune ouvrière anglaise, laide et rêveuse, en 1920, avec Amanda dans *Suds*, à une *flapper girl*, une jeune femme moderne et sophistiquée, d'une bonne famille états-unienne, dont l'émancipation est toutefois limitée par le drame sans espoir dans lequel elle est plongée, en incarnant Norma dans *Coquette*, en 1929. Elle se transforme également, le temps de *Rosita*, en 1923, en une jeune chanteuse espagnole malicieuse du dix-neuvième siècle, réprimée et sexualisée par la noblesse, pourtant à l'origine de son élévation sociale, avant de se libérer des normes victoriennes, en 1927, avec la jeune vendeuse Maggie, dans *My Best Girl*, devenant une femme autonome et libérée, autant dans sa vie familiale, que sentimentale et sexuelle. Toutefois, bien que ces personnages évoluent chacun à leur manière, dans un contexte historique, un espace géographique ou un milieu social différent, chacune de leurs histoires se développe autour d'un même sujet : l'amour. Ainsi, alors que ce sentiment est à l'origine de la majorité de leurs maux, amenant même certaines histoires jusqu'au drame, ces quatre jeunes filles grandissent à travers une relation sentimentale avec un homme. Qu'il soit fictif ou réel, empêché ou approuvé, ce lien les amène à un changement de mode de vie et, dans la majorité des cas, à une émancipation familiale. L'évolution de Mary Pickford, dans ces rôles, est également physique, ses robes et jupes se raccourcissant au fil des années, suivant la mode de l'époque. Ses longues boucles finissent également par céder sous le poids de la modernité, laissant place à un carré court, davantage populaire. Mais alors qu'elle développe une nouvelle image, plus en accord avec son époque, Mary Pickford ne parvient pas à satisfaire l'ensemble de son public, certains désirant la voir grandir, alors que d'autres préfèrent la considérer comme une enfant éternelle. Les intrigues de ses films ne plaisent également pas à tous, étant parfois critiquées pour leur dénouement ou pour leurs choix d'adaptation. Pour autant la presse, tant aux États-Unis qu'en France, reste majoritairement positive à l'égard de l'actrice, félicitant, dans l'ensemble, son talent d'interprète et sa capacité à relever des défis – avec le renouvellement de son image en lien avec la belle époque et les changements qu'elle implique pour les femmes ; mais aussi avec la généralisation du cinéma parlant et toutes les modifications qu'elle engendre sur le jeu des interprètes.

Partie II : La place singulière de Mary Pickford au sein de l'industrie cinématographique

En 1914, Mary Pickford, encore loin sans doute d'imaginer l'émergence d'un cinéma parlant qui rendrait rapidement le cinéma muet obsolète, s'émerveillait à l'idée d'un cinéma immortel : « Quelle chose merveilleuse que de penser que lorsque nous, acteurs et actrices qui apparaissions dans des productions cinématographiques, serons morts et disparus, notre image sera toujours préservée et nos actions et caractéristiques transmises de génération en génération²²⁶. » Pourtant, si elle pense déjà à l'empreinte que ses films peuvent laisser, composant la naissance d'un nouvel art, la majorité des personnes qui l'entourent perçoivent davantage le cinéma comme un divertissement, pourvoyeur de nouveaux revenus. Adolph Zukor, fondateur de la Famous Players Company, considère par exemple les plaintes de Mary Pickford à l'encontre des réalisateurs qu'il embauche sur ses projets, comme une manière de négocier ses salaires, et non comme un réel point de vue sur leurs choix de mise en scène²²⁷. Cela n'empêche toutefois pas l'actrice de se considérer comme une artiste évoluant dans un art durable, ce qui va d'ailleurs la pousser à avoir, de manière globale, une connaissance précise du cinéma dans son ensemble, et, de façon spécifique, un plus grand contrôle sur la fabrication de ses films. En 1923, selon Sam Goldwyn : « Il n'y avait pas un seul détail de la production cinématographique qu'elle, cette fille, encore âgée d'une vingtaine d'années, n'avait pas saisi plus complètement que n'importe quel homme à qui je n'ai jamais parlé. Elle connaissait les films non seulement du point de vue du studio, mais aussi de celui du box-office. Derrière ces beaux yeux bruns, dissimulés par ce profil lyrique, se cache l'esprit d'un capitaine d'industrie²²⁸. » En cherchant à obtenir un contrôle toujours plus important sur la création de ses films, Mary Pickford semble donc être devenue à la fois une productrice et une distributrice d'exception, allant au-delà des considérations sociales qui l'entourent pour permettre l'existence d'un cinéma artistique, tel qu'elle l'envisage.

²²⁶ “What a wonderful thing it is to think that when we actors and actresses who appear in moving picture productions are dead and gone, our likeness will still be preserved and our actions and characteristics shown on to generation after generation.” Mary Pickford citée par Christel Schmidt, « Mary Pickford and the Archival Film Movement », *op. cit.*, p. 218.

²²⁷ Kevin Brownlow, « Mary Pickford: Passionate Producer », dans Christel Schmidt (dir), *op. cit.*, p. 35.

²²⁸ “There was no detail of film-production which she, this girl, still in her early twenties, had not grasped more thoroughly than any man to whom I ever talked. She knew pictures, not only from the standpoint of the studio, but from that of the box-office. Back of those lovely brown eyes, disguised by that lyric profile, is the mind of a captain of industry.” Samuel Goldwyn, « Mary Pickford », *Behind the Screen*, New York : George H. Doran Company, 1923, pp. 41-42.

À travers cette seconde partie, il s'agira d'interroger cette place singulière occupée par Mary Pickford, de 1920 à 1929, au sein de l'industrie cinématographique. En partie indépendante de son image sur les écrans, cette posture spécifique, que les médias contribuent à véhiculer, paraît en effet essentielle à considérer afin de percevoir de manière globale l'évolution de sa persona, pouvant amener à la création d'une image très éloignée de celle construite par ses rôles. À partir de l'analyse d'articles de presse publiés aux États-Unis et en France, de témoignages de Mary Pickford et de certains de ses collaborateurs, ainsi que de photographies de plateaux et de presse, il s'agit d'étudier l'image que Mary Pickford a renvoyé, dès la création de la United Artists et jusqu'à l'arrivée du parlant, en tant que productrice et distributrice de cinéma. De même, nous chercherons à percevoir comment son identité de genre, en tant que femme dans une société patriarcale, et en tant que productrice et distributrice dans une industrie dominée par des hommes, est abordée au sein de ces documents. Nous nous attacherons, dans un premier temps, à l'image de femme d'affaires qu'elle véhicule, par son statut de productrice et distributrice, devant assurer le succès économique de ses films et de la United Artists. Puis cette position remarquable de Mary Pickford sera, dans un second temps, observée à partir de l'élaboration des rôles qu'elle incarne à l'écran, en se questionnant sur la place qu'elle tient dans leur création et sur la notion d'auteur dans le cinéma muet des années 1920. Enfin, nous nous intéresserons à l'image médiatique, entre vie professionnelle et privée, qui se développe à l'égard de son couple avec Douglas Fairbanks, illustration du rêve américain.

1. Une femme d'affaires d'exception

Si les premières décennies du cinéma permettent à Mary Pickford de rencontrer un immense succès sur les écrans, s'affirmant alors comme l'une des plus importantes actrices dans le monde, elle ne se limite toutefois pas, tout au long de cette période, à sa posture devant les caméras. Rapidement consciente de son talent et du succès qu'elle atteint, elle comprend en effet l'importance de contrôler, autant que possible, son image cinématographique. En 1924, elle explique d'ailleurs dans le magazine *Photoplay* le rôle que doivent maintenir, selon elle, les stars de cinéma de cette époque, elle comprise, sur le développement de leur carrière :

« Les stars doivent assumer la responsabilité de la qualité de leurs images ainsi que de leurs performances individuelles si elles veulent survivre. [...] Si un film portant le nom d'une star est de mauvaise qualité, la star en pâtit. Regardez la façon dont Pola Negri a été blâmée pour *Bella Donna*, alors que ce n'était pas sa faute. J'aimerais me concentrer uniquement sur

le métier d'actrice, mais je réalise que je ne peux pas. Je dois être responsable de l'ensemble de la production. Tant de choses peuvent ruiner un bon travail²²⁹. »

En faisant preuve de lucidité quant à l'éphémérité de la carrière d'une actrice, dont la plus grande menace semble être la perte de popularité, elle défend ainsi le besoin, pour les stars de cinéma, de s'investir dans la production de leurs films, de manière à maintenir un contrôle sur l'évolution de leur carrière. Alors qu'elles sont les mieux placées pour savoir ce que leur audience désire, les vedettes sont, de fait, encouragées par l'actrice à maîtriser les rôles qu'elles incarnent, afin de ne pas s'aliéner le public. Il serait cependant illusoire de penser qu'à cette époque de l'histoire du cinéma une telle posture était facilement atteignable, l'indépendance représentant un risque financier très important. En effet, si Mary Pickford réussit à obtenir un contrôle total sur ses films dans les années 1920, avec la United Artists et la Mary Pickford Company, elle n'a pas toujours eu autant de responsabilités et de possibilités d'agir sur la création de ses films, dépendant, dans les années 1910, des choix de grandes sociétés cinématographiques pour développer ses films. De même, elle est, à cette période, à l'avant-garde du star-système, en étant l'une des premières stars à essayer de façonner elle-même le développement de sa carrière, avec l'appui de sa mère sur la négociation de ses revenus et engagements. Alors qu'elle enchaîne déjà les contrats au début de sa profession d'actrice, passant d'un studio à l'autre en faisant jouer la concurrence et en utilisant sa popularité comme levier pour gagner, au fil du temps, un contrôle créatif toujours plus important sur ses films et un salaire plus élevé, elle comprend en 1915 qu'elle peut obtenir plus d'avantages de la part des studios. Selon Christel Schmidt « l'actrice avait remarqué que les foules devant le Strand Theater de New York étaient significativement plus nombreuses pour ses films que pour ceux des autres acteurs²³⁰. » Sa renommée atteignant des sommets et son image servant au discours promotionnel des films dans lesquels elle apparaît, elle convainc Adolph Zukor, pour lequel elle travaille au sein de la Famous Players Company, de lui laisser plus de pouvoir. Cela aboutit, en 1916, à une évolution majeure dans le cinéma : Mary Pickford devient la première star de l'écran à créer et détenir sa propre société de production, la Mary Pickford Film Corporation²³¹. Si cela ne

²²⁹ « Stars must assume responsibility for the quality of their pictures as well as for their individual performances if they are to survive. [...] If a picture bearing a star's name is poor, the star suffers. Look at the way Pola Negri was blamed for *Bella Donna*, and the fault was not hers. I would like to concentrate on acting alone, but I realize I can't. I must be responsible for the entire production. So many things can ruin fine work. » Mary Pickford dans Herbert Howe, « Mary Pickford's Favorite Stars and Films », *Photoplay Magazine*, vol. XXV, n°2, États-Unis, janvier 1924, p. 28-29 et 105-107.

²³⁰ « Earlier that year, the actress had noticed that the crowds outside the Strand Theater in New York were significantly larger for her films than for those of other actors. » Christel Schmidt, « Father of the Family », *op. cit.*, p. 55.

²³¹ Tino Balio, *op. cit.*, p. 17 et *The American Film Industry*, Madison : The University of Wisconsin Press, 1985 [1976], p. 159.

lui permet pas d'obtenir une « autonomie totale en tant que productrice²³² », elle obtient malgré tout un degré considérable de contrôle sur ses propres films, s'assurant d'avoir autorité sur l'ensemble de ses projets avec la Famous Players Company. Elle gagne le droit de « s'exprimer sur le choix de ses réalisateurs et [de] donner son accord final sur la distribution, la publicité et le marketing. L'actrice a également son mot à dire sur le choix de ses personnages et de ses histoires, ainsi que sur le montage final du film²³³. » De nombreux avantages accompagnent par ailleurs son contrat : un studio de première classe lui est notamment attribué, et la moitié des bénéfices lui revient, lui garantissant de cette façon un salaire de plus d'un million de dollars sur deux ans au minimum²³⁴. Tandis que le salaire standard d'une star de cinéma aux États-Unis se place alors, d'après Christel Schmidt, entre mille et cinq mille dollars par semaine²³⁵, Mary Pickford parvient donc, avec environ dix mille dollars hebdomadaires, à obtenir dix fois plus d'argent, n'ayant d'égal que Charlie Chaplin²³⁶, se plaçant ainsi à égalité avec l'acteur masculin le mieux rémunéré d'Hollywood. Elle reçoit également une prime de trois cent mille dollars à la signature, et un bonus de quarante mille dollars pour le temps passé à travailler sur des scénarios durant l'établissement de l'accord²³⁷. Cependant, en restant sous la responsabilité d'une société, elle continue de partager l'autorité dans certains domaines et, en cas de désaccord, la décision finale revient au conseil d'administration²³⁸. De même, « le montage final du négatif est soumis à l'approbation d'un responsable de la société et du réalisateur, en plus de Pickford ; les différends doivent être résolus par le jugement de deux des trois²³⁹. » Toutefois, pour la publicité de ses films on lui accorde le dernier mot et seul son nom doit apparaître sur le matériel publicitaire et promotionnel, en grande taille par rapport aux autres éléments²⁴⁰.

Ce contrat historique fait donc évoluer, de manière définitive, la carrière de Mary Pickford, lui permettant alors d'obtenir une place unique d'actrice et de productrice, alors même qu'elle n'a

²³² “Although she did not receive total autonomy as a producer, she did gain an impressive amount of control.” Christel Schmidt, « Father of the Family », *op. cit.*, p. 56.

²³³ “The Pickford Film Corporation gave her a voice regarding the selection of her directors and final approval over the cast, advertising, and marketing. The actress also had a say in the choice of her characters and stories and the film’s final edit.” *Loc. cit.*

²³⁴ *Loc. cit.*

²³⁵ *Loc. cit.*

²³⁶ Christel Schmidt, « Editor’s preface », *op. cit.*, p. ix.

²³⁷ Tino Balio, *op. cit.*, p. 159.

²³⁸ *Ibid.*, p. 160.

²³⁹ “The final cut of the negative was subject to the approval of an officer of the company and the director, in addition to Pickford; controversies were to be resolved by the judgement of two of the three.” *Loc. cit.*

²⁴⁰ *Loc. cit.*

que 24 ans. Elle peut, de cette façon, développer son art avec davantage de liberté, et l'adapter comme elle l'entend au marché cinématographique et aux attentes du public. Pourtant, à cette même époque, les grands studios de cinéma états-uniens évoluent vers une rationalisation de « leurs méthodes de production pour économiser de l'argent²⁴¹. » Le système de collaboration qui dominait jusqu'alors pour la création des films est progressivement remplacé, dans une recherche de rendement maximum à moindre coût, par une hiérarchisation des rôles, menés par un producteur central ou chef de studio qui supervise les productions. Comme l'explique Karen Ward Maher :

« Les réalisateurs perdent le contrôle des scénarios, des acteurs, des accessoires, des lieux de tournage, des costumes et d'autres détails de la production, qui sont délégués à des départements spécialisés. Bien qu'il y ait des exceptions, les réalisateurs reçoivent désormais des scripts détaillés de la part des rédacteurs de continuité du studio, avec des instructions pour chaque scène. Les studios établissent des calendriers rigides pour les jours de tournage et exigent que toutes les dépenses, les accessoires et les lieux de tournage soient autorisés à l'avance. Les stars, habituées à un certain degré d'apport créatif, en souffrent également. Dans la plupart des studios, les acteurs et les actrices ne pouvaient plus collaborer ni même marchander avec les réalisateurs, puisque ces derniers étaient eux-mêmes aux ordres. Les stars devaient désormais faire appel au producteur central – une proposition plus redoutable – si elles n'aimaient pas l'histoire qui leur était assignée²⁴². »

Face à l'évolution du fonctionnement des studios de cinéma aux États-Unis, au milieu des années 1910, le contrat accordé à Mary Pickford par la Famous Players Company paraît donc d'autant plus singulier et remarquable. Il lui permet de protéger son pouvoir créatif et ses divers choix liés aux œuvres, en tenant elle-même le rôle de productrice, ce qui lui accorde la possibilité de continuer de collaborer avec les différents artistes et techniciens qui l'entourent dans la création de ses films, et donc de son image à l'écran. Un tel choix de la part de Zukor atteste, de fait, de l'immense attrait de la star pour le producteur, ce dernier étant prêt à modifier la politique de sa société et à céder à

²⁴¹ “By 1916 major studios like Famous Players-Lasky, Universal, Vitagraph, and Triangle began streamlining production methods to save money.” Karen Ward Mahar, *Women Filmmakers in Early Hollywood*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2006, p. 157.

²⁴² “Directors lost oversight of scripts, cast, props, locations, costumes, and other production details, which were delegated to specialized departments. Although there were exceptions, directors now received fleshed-out scripts from the studio’s continuity writers with instructions for every scene. Studios established rigid schedules for shooting days and required that all expenses, props, and locations be authorized in advance. Stars, accustomed to a degree of creative input, also suffered. At most studios actors and actresses could no longer collaborate or even haggle with directors since the directors themselves were under orders. Now stars had to appeal to the central producer – a more formidable proposition – if they did not like the story assigned to them.” *Loc. cit.*

Mary Pickford une partie de son pouvoir pour la garder dans ses rangs. Comme l'explique Herbert Howe dans *Photoplay* : « pour l'homme du box-office, une star est quelqu'un dont le nom lui rapporte un profit substantiel, supérieur à ce qu'il ferait avec le film sans la star²⁴³. » La star est un individu capable, contrairement aux autres acteurs, d'attirer de nombreuses personnes en salles, quel que soit le film présenté, éliminant de fait une partie de l'incertitude qui existait auparavant dans la production cinématographique²⁴⁴. Alors que le succès de l'actrice ne cesse d'évoluer au fil du temps, il semble donc essentiel pour les grandes sociétés de posséder les stars pour dominer le marché états-unien et international, apportant une forme de pouvoir face à la concurrence et ayant un potentiel commercial élevé, permettant notamment, en plus de l'apport de leurs propres résultats au box-office, de valoriser les autres créations des sociétés. En effet, à cette époque la réservation en bloc, ou *block-booking*, une méthode de vente qui oblige la location d'un lot de films pour obtenir le visa de certaines grandes productions demandées, est largement pratiquée par les studios, privant ainsi les exploitants de leur possibilité de choisir les films qu'ils désirent pour leur public. Comme l'expliquent Joël Augros et Kira Kitsopanidou : « Cette pratique obéit à une logique économique fondamentale : satisfaire une demande croissante avec une offre abondante tout en réduisant les coûts de transaction²⁴⁵. » De cette façon les films rentables de Mary Pickford permettent d'assurer la vente de ceux de moins bonne qualité ou moins attendus. Toutefois, en 1916, l'actrice s'oppose à cette pratique, demandant à ce que ses œuvres soient distribuées séparément, une par une, sous la division Artcraft, qui facture à la place des tarifs plus élevés pour les locations²⁴⁶. En acceptant, Zukor fait donc le choix, avec ce contrat, de mettre tout en œuvre pour garder Mary Pickford au sein de sa société, une telle modification du fonctionnement de la Famous Players Company témoignant de l'immense pouvoir de la star. Il favorise également la qualité à la quantité des films, misant sur une augmentation des recettes de chaque production, en lui demandant de fournir seulement six longs métrages par an, contre vingt-deux en deux ans lors de son précédent contrat²⁴⁷, ce qui lui permet de consacrer plus de temps à la qualité de chacun d'entre eux. Néanmoins, malgré l'ensemble de ces avantages, Mary Pickford, très consciente de sa valeur grandissante au box-office, reprend ses négociations en 1918 avec le studio, devenu la Paramount Pictures suite à sa fusion avec la Jesse L. Lasky Feature Play Company, pour obtenir toujours plus

²⁴³ “But so far as the man in the box office is concerned a star is anyone whose name draws him a substantial profit above what he'd make on the picture without the star.” Herbert Howe, « Here Are the Real Box Office Stars », *Photoplay Magazine*, vol. XXX, n°1, États-Unis, juin 1926, pp. 28-29.

²⁴⁴ Tino Balio, *op. cit.*, p. 205.

²⁴⁵ Joël Augros, Kira Kitsopanidou, *op. cit.*, p. 41.

²⁴⁶ Christel Schmidt, « Father of the Family », *op. cit.*, pp. 55-56.

²⁴⁷ Kevin Brownlow, « Mary Pickford Passionate Producer », dans Christel Schmidt (dir.), *op. cit.*, p. 36.

d'indépendance sur ses projets. L'actrice et productrice s'irrite, à cette période, d'après Kevin Brownlow, « de la supervision paternelle et parfois condescendante de Zukor²⁴⁸ », le producteur continuant à avoir une influence importante sur ses films. Elle demande donc un contrôle créatif total sur son travail, fixant ainsi elle-même, en tant que star, ses propres règles, ce qu'il refuse mais que la First National Pictures, une autre société de production fondée en 1917 par un rassemblement d'exploitants états-uniens en réaction au pouvoir grandissant de la Paramount Pictures, accepte. Ce transfert atteste, le jour même de l'annonce officielle, de l'importance de Mary à l'époque, la Paramount Pictures voyant en une journée son action en bourse chuter²⁴⁹. Dans le même temps la Mary Pickford Film Corporation est dissoute, pour être remplacée par la Mary Pickford Company, qui est détenue, selon Jeanine Basinger, à parts égales par Mary et Charlotte Pickford, sa mère²⁵⁰. De ce fait, par ce nouvel accord de distribution et par la fondation de cette société de production indépendante, Mary Pickford « assume personnellement le copyright de toutes ses productions²⁵¹ », et est garantie d'être libre de décider de l'ensemble des éléments liés à la fabrication de ses films, du choix du scénario au montage final, du moment qu'elle maintient la qualité de ses œuvres précédentes²⁵². Elle obtient également, en plus de 50 % des bénéfices, 250 000 dollars par film, pour leur création²⁵³. Elle ne produit toutefois que trois longs métrages sous cette alliance, les films suivants de sa nouvelle unité de production indépendante étant distribués par sa propre société, la United Artists, dès 1919, ajoutant alors à ses rôles d'actrice vedette et de productrice celui de distributrice, lui permettant d'étendre son « pouvoir économique²⁵⁴ », prenant en charge la vente, la promotion et la publicité de ses films²⁵⁵, et d'avoir ainsi une autonomie complète sur son travail.

²⁴⁸ “She chafed under Zukor’s paternal and sometimes condescending supervision.” *Ibid.*, p. 39.

²⁴⁹ Christel Schmidt, « Father of the Family », *op. cit.*, p. 59.

²⁵⁰ Jeanine Basinger, *op. cit.*, p. 35.

²⁵¹ “Mary would copyright all her productions personally.” *Loc. cit.*

²⁵² Kevin Brownlow, *op. cit.*, p. 41.

²⁵³ Christel Schmidt, *op. cit.*

²⁵⁴ “UA functioned as a distribution company for the films produced by the star names, placing the owners in a position where they could extend their economic power by negotiating more broadly across the film industry.” Selon les mots de Paul McDonald, *The Star System: Hollywood’s Production of Popular Identities*, Londres et New York : Wallflower, 2005, p. 35.

²⁵⁵ Tino Balio, *op. cit.*, p. 154.



Illustration 15. Mary Pickford signe le contrat établissant la société United Artists en 1919. Derrière elle (de gauche à droite) se tiennent Douglas Fairbanks, Dennis F. O'Brien, Charles Chaplin, Albert Banzhaf et David W. Griffith.

Cofondée avec Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks et D. W. Griffith, soit donc par quatre des plus grandes stars du cinéma de l'ère du muet, la United Artists est créée en réaction aux rumeurs qui circulent à Hollywood, au début de l'année 1919, d'une fusion à venir entre la Paramount Pictures et la First National Pictures²⁵⁶. À l'époque, une telle union est susceptible de signer la fin du règne du star-système tel qu'il existe alors, pouvant amener la distribution cinématographique, aux États-Unis, à évoluer vers un monopole, tandis même que ces grandes sociétés détiennent déjà le contrôle d'une importante partie des exploitants du pays²⁵⁷. Par voie de conséquence, l'ensemble de l'industrie cinématographique pourrait être entièrement placée sous la responsabilité de certaines sociétés, qui maîtrisent à la fois la production des films, leur distribution et leur exploitation. Une telle opération limiterait de fait toute liberté créative chez les différents artistes qui œuvrent à leur création, acteurs et actrices, réalisateurs et réalisatrices, et scénaristes,

²⁵⁶ Tino Balio, *United Artists. Volume 1, 1919-1950: the Company Built by the Stars*, *op. cit.*, p. 11.

²⁵⁷ *Loc. cit.* En 1918, la First National contrôlait près de 200 salles de première diffusion et 60 salles de deuxième diffusion. 350 salles étaient également contrôlées par la société par des accords de sous-franchise.

dans un unique objectif de profit monétaire. De même, les salaires de l'ensemble des professionnels, et notamment des stars, seraient susceptibles de considérablement réduire. Bien que cela ne reste que des oui-dire – démentis par le porte-parole du comité exécutif de la First National, Thomas L. Tally²⁵⁸ – Charles Chaplin, après s'être vu refuser une augmentation de son budget de production, persiste à croire le contraire²⁵⁹. Face à cette menace et afin de préserver leur liberté artistique et leur implication économique, en tant que vedettes, dans l'industrie, la United Artists est donc créée, avec la déclaration suivante :

« Une nouvelle association de vedettes et de producteurs de films a été formée hier, et nous, les soussignés, dans l'intérêt du bien-être artistique de l'industrie du film, croyant pouvoir mieux servir la grande industrie croissante des productions cinématographiques, avons décidé d'unir notre travail en une seule association, et à la fin des contrats existants, qui arrivent maintenant rapidement à leur terme, de sortir nos productions combinées par le biais de notre propre organisation. Cette nouvelle organisation, qui regroupe les meilleurs acteurs et producteurs de l'industrie cinématographique, est dirigée par les vedettes suivantes ; Mary Pickford, Douglas Fairbanks, William S. Hart, Charlie Chaplin et D. W. Griffith, qui ont tous prouvé leur capacité à réaliser des productions de valeur tant sur le plan artistique que financier. Nous pensons que cette mesure est nécessaire pour protéger l'exploitation et l'industrie elle-même, en permettant à l'exploitant de ne réserver que les films qu'il souhaite diffuser et de ne pas lui imposer (lorsqu'il réserve des films pour plaire à son public) d'autres films qu'il ne désire pas, estimant qu'en tant que serviteurs du peuple, nous pouvons ainsi servir au mieux le peuple. Nous pensons également que cette mesure est positivement et absolument nécessaire pour protéger le grand public du cinéma contre les combinaisons et les trusts menaçants qui lui imposeraient des productions médiocres et des divertissements mécanisés²⁶⁰. »

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁵⁹ *Loc. cit.*

²⁶⁰ “A new combination of motion picture stars and producers was formed yesterday, and we, the undersigned, in furtherance of the artistic welfare of the moving picture industry, believing we can better serve the great and growing industry of picture productions, have decided to unite our work into one association, and at the finish of existing contracts, which are now rapidly drawing to a close, to release our combined productions through our own organization. This new organization, to embrace the very best actors and producers in the motion picture business, is headed by the following well-known stars; Mary Pickford, Douglas Fairbanks, William S. Hart, Charlie Chaplin and D. W. Griffith productions, all of whom have proved their ability to make productions of value both artistically and financially. We believe this is necessary to protect the exhibitor and the industry itself, thus enabling the exhibitor to book only pictures that he wishes to play and not force upon him (when he is booking films to please his audience) other program films which he does not desire, believing that as servants of the people we can thus best serve the people. We also think that this step is positively and absolutely necessary to protect the great motion picture public from threatening combinations and trusts that would force upon them mediocre productions and machine-made entertainment.” *Ibid.*, p. 13.

En plus de contrer la pratique coercitive de la réservation en bloc utilisée par les grandes sociétés, en adoptant le principe de la vente individuelle pour ses films, cette alliance accorde donc à ces trois acteurs majeurs de l'industrie la possibilité de s'affranchir du système dominant aux États-Unis, dans lequel les stars sont liées sous contrat à des grandes sociétés de cinéma, qui dirigent la création de leurs films et encadrent leurs carrières. Ainsi, cela leur permet non seulement de ne pas céder la part d'indépendance qu'ils ont parvenus à acquérir au fil des années sur la production des œuvres, mais également de gagner en autonomie sur leur travail, élargissant leur influence sur les films, en agissant également sur leur distribution. De même, les stars, avec cette union, arrivent à maintenir la qualité de leurs créations, présentant uniquement un à deux longs métrages de prestige par an, tout en privilégiant le savoir-faire et l'individualité à la standardisation et l'efficacité dans la production²⁶¹, élevant de fait l'image globale du cinéma. Un article de *Photoplay* écrit d'ailleurs à ce propos : « Nous allons voir un film de Griffith, ou de Mary Pickford, sans nous poser de questions. Nous savons qu'ils recherchent la qualité plutôt que la quantité, et nous savons que nous allons voir quelque chose de bien²⁶². » Cela s'allie, pour les stars, à la recherche de la satisfaction du public, David W. Griffith expliquant notamment dans une interview : « Notre but n'est pas de gagner de l'argent, nous voulons faire de bons films avec lesquels nous aurons peut-être des déficits, mais qui plairont au grand public²⁶³. » Ils parviennent également à ne plus être un argument de vente pour les autres, leurs créations servant dès lors uniquement leur propre intérêt. Ainsi, comme l'explique Douglas Fairbanks lors de la signature de la déclaration de la United Artists : « Cette réunion de la First National et toutes ces discussions sur les combinaisons et les fusions et sur le contrôle des stars comme si nous étions des biens à acheter et à vendre, ont mis le feu aux poudres. Nous allons faire des films, et les faire comme nous le voulons, sans les contraintes gênantes des dates de sortie fixes, et nous allons mettre les bénéfices de la distribution dans les films, là où ils doivent être²⁶⁴. » Ils choisissent ainsi d'assurer leur financement, et d'investir leur propre argent, cumulé grâce aux recettes de leurs films précédents, dans leurs nouvelles productions. Enfin, cette union répond aussi, d'après Cari Beauchamp, à la volonté des quatre stars de recevoir l'ensemble

²⁶¹ Tino Balio, *op. cit.*, p. 17.

²⁶² « We go to a Griffith picture, or a Mary Pickford picture, without questioning. We know they go in for quality rather than quantity, and we know we are going to see something good. » E. Shipley, « Brickbats & Bouquets: Wants More Barrie Pictures », *Photoplay Magazine*, vol. XXIV, n°1, États-Unis, juin 1923, p. 10.

²⁶³ David W. Griffith cité par Robert Florey, « La vie, les films et les aventures de Douglas Fairbanks », *Cinémagazine*, n°39, France, septembre 1925, pp. 529-531.

²⁶⁴ « This meeting of the First National and all the talk of combinations and mergers and controlling the stars as though we were chattels to be bought and sold, has brought it to a head. We are going to make pictures, and make them as we want to, without the hampering restraints of set dates of release, and we are going to put the distributing profits into the pictures, where they belong. » *Ibid.*, p. 13.

des bénéfiques de leurs productions, les spectateurs venant en salles pour les apercevoir, et non pour voir les hommes d'affaires à la tête des grands studios, tels que Adolph Zukor ou Jesse L. Lasky²⁶⁵, comme en témoignent d'ailleurs les stratégies de promotion, toujours développées autour de l'acteur ou actrice vedette. Il s'agit toutefois d'un choix risqué, United Artists devant rapidement faire face, malgré ses succès au box-office, à une pénurie de produits, Charlie Chaplin, David W. Griffith et Mary Pickford étant encore liés, au début de la United Artists, par un contrat avec First National²⁶⁶, puis ces derniers ne produisant ensuite qu'un à deux films par ans, ce qui place rapidement la société dans le déficit, ne distribuant pas un nombre suffisant de créations pour être rentable. Ainsi, en 1921, d'après Tino Balio : « UA avait trois grands succès à son actif : *À travers l'orage* de Griffith, *Les Trois Mousquetaires* de Fairbanks et *Le Petit Lord Fauntleroy* de Pickford. Ces films devaient rapporter respectivement 1,8 million de dollars, 1,5 million de dollars et 900 000 dollars, pourtant le déficit continuait de croître, atteignant 213 000 dollars à la fin de l'année²⁶⁷. » Les frais de distribution doivent donc être adaptés²⁶⁸ et les actionnaires font le choix, en 1924, de s'associer avec Joseph Schenck, qui fait entrer au sein de la United Artists les vedettes Buster Keaton, Norma et Constance Talmadge, puis Gloria Swanson et Samuel Goldwyn²⁶⁹, afin d'obtenir davantage de produits et de couvrir le déficit, de façon à préserver l'indépendance des artistes tout en conservant une grande qualité de production.

Marquant l'apogée du star-système, cette nouvelle association de vedettes et producteurs est perçue par certains professionnels, opposés à leur décision, comme une « rébellion contre les accords de production et de distribution établis²⁷⁰. » Elle dévoile un peu plus Mary Pickford comme une femme d'affaires avisée, capable d'agir en faveur de son art, même si cela suppose de se placer en concurrence face aux grandes firmes. Charlie Chaplin écrit d'ailleurs à son propos, en mémoire de la réunion de création de la United Artists : « J'ai été étonné par le sens juridique et commercial de Mary. Elle connaissait toute la nomenclature, les amortissements et les actions différées, etc. Elle comprenait tous les articles de constitution en société, la divergence juridique de la page 7, paragraphe A, article 27, et faisait froidement référence au chevauchement et à la contradiction du

²⁶⁵ Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 103.

²⁶⁶ Ronald Bergan, *op. cit.*, p. 9.

²⁶⁷ "In 1921, for example, UA had three big hits on its roster: Griffith's *Way Down East*, Fairbanks' *The Three Musketeers*, and Pickford's *Little Lord Fauntleroy*. These pictures were to gross \$1.8 million, \$1.5 million, and \$900,000, respectively; yet the deficit continued to grow, reaching \$213,000 by the end of the year." Tino Balio, *op. cit.*, p. 42.

²⁶⁸ *Loc. cit.*

²⁶⁹ Ronald Bergan, *op. cit.*, p. 9.

²⁷⁰ "The trades called it a "rebellion against established producing and distributing arrangements."" *Loc. cit.*

paragraphe D, article 24²⁷¹. » Cependant, bien qu'elle fasse preuve d'un grand sens des affaires, Charlie Chaplin trouve également à l'époque, d'après Eileen Whitfield, « ces dons inconvenants chez une femme – surtout chez une femme si blonde, si petite et physiquement enfantine²⁷². » Ces préjugés sexistes, très répandus à l'époque, reflètent les croyances selon lesquelles les activités commerciales et industrielles relèvent exclusivement de capacités masculines. Cette pensée est également partagée par des remarques en faveur de Mary Pickford, Samuel Goldwyn écrivant notamment en 1923 dans son ouvrage *Behind the Screen* : « Sous une apparence si typiquement féminine, Mary Pickford donne à la romance des affaires toute la réponse d'un homme²⁷³. » Pourtant, à la fin des années 1910 et au début des années 1920, de nombreuses autres femmes, aux États-Unis, sont à la tête de leur propre société de production, à l'image de grandes vedettes comme Clara Kimball Young, qui suit les pas de la Mary Pickford Film Corporation, en fondant quelques mois plus tard la Clara Kimball Young Film Corporation. Puis suivent Mabel Norman avec la Mabel Norman Feature Film Company, Norma Talmadge avec la Norma Talmadge Film Corporation, Corinne Griffith avec la Corinne Griffith Productions et Gloria Swanson, qui rejoint d'ailleurs la United Artists, avec la Gloria Swanson Pictures Corporation²⁷⁴. Il en est de même pour des actrices mineures ou oubliées par l'histoire, telles que Alla Nazimova, Anita Stewart, Bessie Barriscale, Dorothy Davenport, Helen Gardner, Helen Holmes, Leah Baird, Olga Petrova et Texas Guinan²⁷⁵. Créées dans l'objectif d'avoir plus de liberté et d'emprise sur les projets dans lesquels elles sont impliquées et sur leurs carrières, ces sociétés de production indépendantes, bien que souvent co-fondées ou financées par des hommes, parfois leurs maris, sont développées autour du nom de ces actrices, symbole de pouvoir, permettant de vendre les films. Leurs responsabilités en tant que productrices varient cependant, allant de la gestion du financement pour certaines, à l'apport technique ou uniquement créatif pour d'autres²⁷⁶. Ainsi, suivant l'exemple de Mary Pickford, les actrices sous contrat avec des studios demandent d'avoir leur mot à dire sur les choix

²⁷¹ “I was astonished at the legal and business acumen of Mary. She knew all its nomenclature; the amortizations and the deferred stocks, etc. She understood all the articles of incorporation, the legal discrepancy on page 7, paragraph A, article 27, and coolly referred to the overlap and contradiction in paragraph D, article 24.” Charles Chaplin cité par Eileen Whitfield, *op. cit.*, p. 145.

²⁷² “He found these gifts unseemly in a woman – particularly in a woman so blond, so little and physically childlike.” *Loc. cit.*

²⁷³ “In appearance so typically feminine, Mary Pickford gives to the romance of business all of a man’s response.” Samuel Goldwyn, *op. cit.*, p. 42.

²⁷⁴ Anthony Slide, *Early Women Directors*, *op. cit.* et Jane Gaines, Radha Vatsal, « How Women Worked in the US Silent Film Industry », *Women Film Pioneers Project*, New York : Columbia University Libraries, 2011.

²⁷⁵ *Loc. cit.*

²⁷⁶ Pieter Aquilia, « The Silent Producer: Women Filmmakers Who Creatively Controlled the Silent Era of Cinema », dans Melody Bridges, Cheryl Robson (dir.), *Silent Women: Pioneers of Cinema*, Londres : Supernova Books, 2016, p. 70.

des histoires qu'elles interprètent, des réalisateurs qui les mettent en scène, des acteurs qui les entourent, ou encore des pratiques de distribution et de gestion de leur publicité, et obtiennent satisfaction pour certaines de ces requêtes. D'autres, moins nombreuses, qui opèrent en dehors des grands studios, de manière indépendante, sont libres de prendre les décisions qu'elles souhaitent, assumant l'ensemble des responsabilités liées à la production d'un film, mais cela représente un plus grand risque financier²⁷⁷. Ainsi, certaines actrices célèbres, en empruntant la voie de l'indépendante, ont rencontré un échec au box-office, ce qui les a amenées à faire faillite²⁷⁸. De même, suite au développement du cinéma parlant à Hollywood, plusieurs ne sont pas parvenues à faire la transition, ce qui a abouti à la fermeture de leurs studios²⁷⁹. Au cours de la période du cinéma muet, la place importante des femmes dans la production des films aux États-Unis, et plus particulièrement à Hollywood, relève cependant de l'exception, la grande majorité des figures de l'industrie européennes étant des hommes²⁸⁰. Cela a d'ailleurs été accentué dans les années 1920, suite à la domination économique du cinéma européen par les États-Unis due à la Première Guerre mondiale, qui a eu pour effet, comme l'explique Julie K. Allen, d'entraîner « une plus grande standardisation de l'industrie, un passage à un système centré sur le réalisateur, et un effet inhibiteur corrélatif sur la liberté des stars féminines d'influencer de multiples aspects de la production cinématographique²⁸¹. » L'évolution vers une séparation rigide des activités a donc fortement diminué la possibilité, pour les actrices, de s'essayer à la production, ainsi qu'à la réalisation et à l'écriture de scénarios. Avant cette période, on peut néanmoins mentionner la place singulière de la française Alice Guy-Blaché, qui, en étant secrétaire chez Gaumont et dans l'objectif de commercialiser des caméras, réalise son premier film en 1886²⁸², ce qui fait d'elle l'une des ou la première personne à raconter une histoire à l'écran²⁸³. Elle est ensuite promue au poste de « directrice du Service des théâtres de prises de vues²⁸⁴ », pour lequel elle réalise et supervise le développement d'une centaine de courts métrages, avant de fonder sa propre société de production, la Solax Film Company, aux États-Unis, en 1910, devenant ainsi la première femme à

²⁷⁷ *Ibid.*, p.80, et Karen Ward Mahar, *op. cit.*, p. 154.

²⁷⁸ Pieter Aquilia, *op. cit.*

²⁷⁹ *Loc. cit.*

²⁸⁰ Julie K. Allen, « Doing it all: Women's On-and Off-screen Contributions to European Silent Film », dans Melody Bridges, Cheryl Robson (dir.), *op. cit.*, p. 110.

²⁸¹ «By the 1920s, the economic dominance of American film had had a repressive effect on European film companies, leading to greater industry standardization, a shift to a director-centric system, and a correspondingly inhibiting effect on the freedom of female stars to influence multiple aspects of film production.» *Ibid.*, pp. 111-112.

²⁸² Pieter Aquilia, *op. cit.*, p. 69.

²⁸³ Julie K. Allen, *op. cit.*, p. 111.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 110.

créer une société de production de films, et ce bien avant la création des grands studios hollywoodiens²⁸⁵. De nombreuses femmes, impliquées dans la création des films, principalement en tant qu'actrices, mais aussi, pour cette dernière, comme réalisatrices, font donc part d'un sens des affaires au cours de la période du cinéma muet, en étant à la tête de leur propre société de production.



Illustration 16. Réunion de fondation de l'Académie des arts et des sciences du cinéma, en 1927.

Toutefois, en 1927, comme dit précédemment, seulement trois femmes figurent parmi les trente-six membres fondateurs de l'Académie des arts et des sciences du cinéma (Academy of Motion Picture Arts and Sciences), qui a pour objectif d'encourager la production cinématographique aux États-Unis, les deux autres femmes aux côtés de Mary Pickford étant les scénaristes et actrices Bess Meredyth et Jeanie MacPherson. La photographie ci-dessus, prise lors

²⁸⁵ Pieter Aquilia, *op. cit.*, p. 69.

de l'une des réunions d'organisation de la fondation de l'Académie, révèle d'ailleurs cette absence de femmes : entièrement entourée d'hommes, Mary Pickford y figure aux côtés de son mari, Douglas Fairbanks. De ce fait, par la fondation de cette organisation, l'importance de la place des femmes dans l'industrie cinématographique états-unienne paraît dès lors clairement contestée, marquant une évolution future vers l'âge d'or d'Hollywood, mené par huit grandes compagnies dirigées par des hommes. Néanmoins, la place singulière attribuée à Mary Pickford semble souligner le rôle unique qu'elle occupe au sein de l'industrie cinématographique, parvenant à se hisser, au cours de la dernière décennie du cinéma muet, comme une femme d'affaires avisée, au même titre que de nombreux hommes, et ce malgré les préjugés sexistes dominants à l'époque. Ainsi, elle démontre son sens des affaires dès 1916, avec la fondation de sa propre société de production, la Mary Pickford Film Corporation, se servant de sa popularité pour obtenir toujours plus de contrôle sur ses films, de façon à être libre de ses choix artistiques, tout en négociant l'un des plus hauts salaires de l'industrie hollywoodienne. Puis, en 1919, avec la Mary Pickford Company et la fondation de la United Artists, elle affirme sa place de pionnière, en étant l'une des premières stars du cinéma à modeler elle-même le développement de sa carrière, en s'opposant, par son indépendance complète, au pouvoir exercé par les grandes sociétés sur leurs acteurs et actrices sous contrat, devenant à la fois la productrice et la distributrice des films qui la mettent en scène. Il semble donc que Mary Pickford parvienne, au cours de sa carrière, à faire des choix judicieux pour son art, cherchant constamment à obtenir une plus grande liberté créative et une autonomie sur ses projets, de façon à pouvoir satisfaire son public, seul responsable du succès ou de l'échec de ses créations au box-office. Elle se révèle d'ailleurs être une précurseure pour de nombreuses actrices, influençant la création d'une multitude de sociétés de production, plus ou moins indépendantes, conçues dans l'objectif commun d'avoir un peu plus d'emprise sur le développement de leurs carrières.

2. La création collective de l'image de Mary Pickford

2.1. La division des auteurs

De plus, bien que toutes ces femmes, durant la période muette du cinéma, ne détiennent pas le même degré d'implication sur la création de leurs films, Mary Pickford, avec la United Artists, s'impose comme une femme décisionnaire sur l'ensemble des aspects liés à ses créations. Certains articles de journaux témoignent d'ailleurs, aux yeux des spectateurs, des différentes fonctions

qu'elle accomplit, le magazine français *Ciné pour tous* dédiant notamment l'un de ses articles, en 1921, à « Mary Pickford au travail », en expliquant entre autres qu'elle « accorde un soin tout particulier au choix [...] de tous les éléments de son succès », et non uniquement à ses rôles en tant qu'interprète²⁸⁶. Aux États-Unis, *Photoplay* montre également son ambivalence en 1928, soulignant qu'elle « a atteint la position à laquelle tous les acteurs et actrices aspirent et se battent. Elle est aussi libre qu'il est possible de l'être pour une actrice vedette. [...] Aucun producteur peu clairvoyant ou têtu ne peut étouffer les ambitions de Mary, aucun réalisateur ne peut dominer son art, aucune considération financière ne peut entraver ses désirs²⁸⁷. » Malgré son image d'éternelle jeune fille à l'écran, elle est donc également présentée au public, lecteurs de revues cinématographiques, autant aux États-Unis qu'en France, comme une femme d'affaires ambitieuse, à l'origine des différents choix établis sur la création de ses films. Dans une même idée, certains professionnels témoignent de ses capacités en affaires, comme D. W. Griffith, dont les propos lors d'une conférence d'affaires de la United Artists sont rapportés par Herbert Howe dans *Photoplay*, s'exclamant :

« Laissez faire Mary – elle en sait plus sur le métier que n'importe lequel d'entre nous. [...] C'est une femme, une femme puissante et pratique, à la perception fine et à la raison judicieuse. Son talent d'interprète est secondaire par rapport à son aptitude à créer du divertissement. Aucun rôle qu'elle peut jouer à l'écran n'est aussi grand que celui qu'elle joue dans l'industrie cinématographique. Mary Pickford l'actrice est complètement éclipsée par Mary Pickford l'individu²⁸⁸. »

Ainsi, pour le réalisateur et producteur, la place que Mary Pickford occupe dans les premières années de l'industrie cinématographique, en tant que productrice et distributrice, ne serait être négligée, parvenant à diriger sa société d'une main de maître, tout en faisant preuve d'une grande exigence vis-à-vis du travail de ses collaborateurs et collaboratrices, veillant aux moindres détails. D'après Samuel Goldwyn elle dédie même la majorité de son temps à son travail : « À huit heures du matin, Mme Pickford se présente au studio. Il est souvent tard le soir quand elle le quitte. [...]

²⁸⁶ Anonyme, « Mary Pickford au travail », *Ciné pour tous*, n°57, France, janvier 1921, pp. 6-7.

²⁸⁷ «Today she has reached the position they all yearn and strive for. She is as free as it is possible for a star actress to be. [...] No short-sighted or pig-headed producer can throttle Mary's ambitions for herself, no director can dominate her art, no financial considerations can balk her desires.» Alma Whitaker, « Mrs. Douglas Fairbanks analyzes Mary Pickford », *Photoplay Magazine*, vol. XXXIII, n°4, États-Unis, mars 1928, pp. 30-31 et 127-128.

²⁸⁸ «Leave it to Mary – she knows more about the business than any of us. [...] She's a woman, a powerful, practical woman, keen of perception and judicious of reason. Her ability as an interpreter is secondary to her ability as a creator of entertainment. No role she can play on the screen is as great as the role she plays in the motion picture industry. Mary Pickford the actress is completely overshadowed by Mary Pickford the individual.» Herbert Howe, *op. cit.*, p. 29.

Après avoir soigneusement passé au crible des centaines d'histoires, son choix final exige d'innombrables préliminaires en matière de costumes, d'éclairage, de mise en scène, d'écriture de scénarios et de casting²⁸⁹. » Elle est très impliquée dans tous les choix liés à ses films, pour lesquels elle obtient les meilleures conditions artistiques et techniques, s'entourant, par sa renommée, des meilleurs professionnels dans chacun de leurs domaines – réalisateurs, directeurs de la photographie, scénariste, costumiers, etc.²⁹⁰. Comme l'explique du reste Mary Pickford elle-même :

« J'ai toujours porté un intérêt actif à mes films du début à la fin, du scénario au montage et au tirage. [...] J'ai essayé d'apprendre tout ce que je pouvais sur la réalisation de films. Mais j'ai toujours ressenti le besoin d'un bon réalisateur, et je me suis appuyée sur mes réalisateurs. Ils étaient engagés pour ce qu'ils pouvaient apporter : de nouvelles idées et des moyens intelligents d'améliorer mes films. On n'attendait pas d'eux qu'ils me disent "oui", et j'insistais pour qu'ils utilisent leur initiative et leur autorité. Étant mon propre producteur, j'aurais pu réaliser mes propres films, mais je ne l'ai jamais voulu. J'ai eu certains des meilleurs réalisateurs d'Hollywood, et ils n'avaient besoin de l'aide de personne²⁹¹. »

Toutefois, bien qu'elle affirme préférer déléguer la réalisation de chacun des films qu'elle produit, Mary Pickford contrôle grandement le travail de ses réalisateurs, leur faisant connaître ses opinions au cours des tournages²⁹². Il lui arrive aussi d'insister pour retourner certaines scènes, étant très attentive à son image à l'écran, ce qui a tendance à déconcerter ses cinéastes, mais qui permet également de consolider leur réputation²⁹³. Elle déclare d'ailleurs à ce propos à Kevin Brownlow : « personne ne m'a jamais dirigée, pas même M. Griffith. Je le respectais, j'avais même de l'affection pour lui ; mais quand il me demandait des choses auxquelles je ne croyais pas, je refusais de les faire²⁹⁴. » Ainsi, il semble que son jeu en tant qu'actrice soit toujours resté souverain, Charles

²⁸⁹ « At eight o'clock in the morning Miss Pickford appears in the studio. It is often late in the evening when she leaves it. [...] After the careful sifting of hundreds of stories, her final choice demands innumerable preliminaries of costume, lighting, directing, scenario-writing, and casting. » Samuel Goldwyn, *op. cit.*, p. 48.

²⁹⁰ Molly Haskell, « Introduction », dans Christel Schmidt (dir.), *op. cit.*, p. 4.

²⁹¹ « I have always taken an active interest in my films from beginning to end, from the script down to the editing and titling. [...] I tried to learn everything I could about making motion pictures. But I always felt the need of a good director, and I relied upon my directors. They were hired for what they could contribute – new ideas and intelligent ways to make my pictures better. They weren't expected to "yes" me, and I insisted they use their initiative and authority. Being my own producer, I could have directed my own pictures, but I never wanted to. I've had some of Hollywood's best directors, and they didn't need anyone's help. » Mary Pickford citée par Jack Spears, *op. cit.*, p. 156.

²⁹² *Loc. cit.*

²⁹³ Kevin Brownlow, *Hollywood : les pionniers*, Paris : Calmann-Lévy, 1981 [1979], p. 163.

²⁹⁴ Kevin Brownlow, *La Parade est passée...*, *op. cit.*, p. 219.

Rosher, son caméraman en chef sur de nombreux films, considérant même qu'elle est l'auteur de beaucoup de ses mises en scène, le réalisateur officiel se concentrant surtout sur la direction des scènes de foule des figurants²⁹⁵. Une célèbre anecdote sur le tournage de *Dorothy Vernon of Haddon Hall*, en 1924, démontre, en outre, ses capacités à prendre la place du metteur en scène, prenant en charge la direction d'une séquence suite à l'absence du réalisateur, Marshall "Mickey" Neilan. Ce dernier est alors un vieil ami et collaborateur de longue date de Mary Pickford²⁹⁶. Ils partagent l'écran, en tant qu'acteurs, à la Biograph, puis il dirige, en moins d'un an, entre 1917 et 1918, cinq de ses films les plus mémorables à l'époque – *Rebecca of Sunnybrook Farm*, *A Little Princess*, *Stella Maris*, *Amarilly of Clothes-Line Alley*, et *M'Liss* – tous écrits par la scénariste Frances Marion, suivis du long métrage *Daddy-Long-Legs*, en 1919²⁹⁷. Ces productions lui permettent d'acquérir une réputation de réalisateur doué et créatif, Mary Pickford estimant même que ses meilleures



Illustration 17. Charles Rosher, Mary Pickford et Marshall "Mickey" Neilan sur le tournage de *Daddy-Long-Leg* en 1919.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 218.

²⁹⁶ Jack Spears, *op. cit.*, p. 190.

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 176 et 179.

performances sont données sous sa direction²⁹⁸. Elle déclare à ce propos, dans les années 1960 : « je peux dire honnêtement qu’aucun réalisateur, pas même le grand D. W. Griffith ou Cecil B. DeMille, n’a pu m’arracher la performance obtenue par Mickey²⁹⁹. » Cependant, à cette époque, Marshall Neilan souffre d’alcoolisme, ce qui le rend souvent absent pendant plusieurs heures sur le plateau de tournage de *Dorothy Vernon of Haddon Hall*³⁰⁰. Seulement, si de telles absences ne posent pas problème à Mary Pickford quand elle est sous contrat avec la Famous Players Company, cela devient plus problématique pour elle en étant indépendante, chaque retard représentant une importante dépense d’argent, qu’elle doit elle-même payer avec sa propre société³⁰¹. Ainsi, un jour, au lieu de faire perdre du temps et beaucoup d’argent à toute sa compagnie, elle s’est emparée du mégaphone et a dirigé la scène, comme le raconte l’actrice Louise Brooks dans *La Parade est passée...* :

« Ils étaient trois grands amis, Jack Pickford, Mickey Neilan et Norman Kerry. Ils buvaient tous beaucoup. Mary Pickford tournait *Dorothy Vernon of Haddon Hall* (*Dorothy Vernon*, 1924) dont Mickey était le réalisateur. Toute l’équipe était à San Francisco pour filmer, en extérieur, une grande procession vers le château, dans le parc du Golden Gate. Il était 9 heures ; les chevaux étaient en ligne et des centaines de figurants attendaient. Mary était sur son destrier, blanc comme le lait. Tous étaient prêts à tourner. C’était une séquence très coûteuse, mais aucune trace de Mickey Neilan. Alors Mary a demandé : “Qui est parti en ville ?” Une voix lui répond : “Nous avons entendu dire que Norman et Jack y sont allés.” Tous les bars clandestins où Mickey, Norman et Jack auraient pu être, ainsi que tous les hôtels où ils auraient pu s’effondrer furent explorés. Personne. Alors Mary a dirigé la séquence sans aucun problème. Elle savait comment faire. Personne n’a protesté. De nos jours, tout le monde aurait perdu ses moyens et attendu sans rien faire. Pendant le tournage de la séquence, Charles Rosher, le directeur de la photographie, mettait en place un plan, quand il regarda au-delà des cordes derrière lesquelles les passants étaient cantonnés. Neilan était là, et il a lancé : “Ma parole, vous vous débrouillez plutôt bien !” et il a disparu de nouveau pour se souler³⁰². »

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 176.

²⁹⁹ “I can truthfully say that no director, not even the great D. W. Griffith or Cecil B. DeMille, could wring the performance from me that Mickey did.” Mary Pickford citée dans Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 73.

³⁰⁰ Kevin Brownlow, « Mary Pickford Passionate Producer », dans Christel Schmidt (dir.), *op. cit.*, p. 44.

³⁰¹ Jack Spears, *op. cit.*, p. 179.

³⁰² Louise Brooks dans Kevin Brownlow, *La Parade est passée...*, *op. cit.*, p. 581.

D'après ce témoignage, Mary Pickford réalise donc, en 1924, une séquence de foule elle-même, sans que cela ne pose un quelconque problème, attestant de l'entière capacité de l'actrice à diriger et mettre en scène des figurants. Pour autant, malgré son implication, elle n'est à aucun moment mentionnée au poste de réalisatrice, et ne sera jamais reconnue comme telle. Ainsi, comme le souligne Richard Corliss, « Pickford n'a jamais été créditée comme réalisatrice sur ses films, mais elle en était certainement l'auteur de facto et probablement le premier grand pouvoir non réalisateur du côté créatif³⁰³. »

Mary Pickford travaille avec trois autres de ses amis pour mettre en scène certains de ses films au sein de la United Artists : Paul Powell, William Beaudine et Frances Marion. Le premier, rencontré sur les tournages de D. W. Griffith au début de sa carrière, est embauché sur *Pollyanna*, ce qui donne un élan à sa réputation et lui vaut d'obtenir un contrat chez Paramount³⁰⁴. William Beaudine, qu'elle rencontre à la même période, réalise quant à lui deux films pour Mary Pickford, *Little Annie Rooney* et *Sparrows*. Engagé en raison de sa capacité à gérer des enfants interprètes, il se hisse, suite au prestige de ces deux créations, parmi les réalisateurs les plus reconnus aux États-Unis, réalisant des dizaines de longs métrages pour de nombreux studios d'Hollywood, au cours des quinze années suivantes³⁰⁵. Enfin, la meilleure amie de Mary Pickford, Frances Marion, la met en scène en 1921 dans *The Love Light*, après avoir contribué à l'écriture d'un grand nombre de ses films précédents. En 1921, elle choisit également l'une de ses connaissances, John Francis Dillon, bien qu'il soit relativement inconnu, pour réaliser *Suds*, ce dernier ayant précédemment dirigé son frère, Jack Pickford, et sa jeune épouse, Olive Thomas. Elle contribue, par cette collaboration, au succès du jeune réalisateur, qui accède, suite à ce film, à la direction de stars de premier plan, telles que Clara Brown et Colleen Moore³⁰⁶. Mary Pickford s'entoure même de son frère sur deux de ses films, *Through the Back Door* et *Little Lord Fauntleroy*. Ainsi, comme le souligne Jack Spears : « Le sentiment, l'amitié et les liens familiaux ont joué un rôle important dans le choix de ses directeurs³⁰⁷. » Elle favorise la présence de ses proches sur ses tournages, afin de l'accompagner dans la réalisation de ses productions, et contribue, par cela, au développement de leur carrière, mettant ses équipes, à l'occasion de chacun de ses films, sur le devant de la scène. Certains choix de metteurs en scène sont d'ailleurs issus directement de la demande de certains d'entre eux, qui

³⁰³ «Pickford never took director's credit on her films; she was surely their de facto auteur and probably the first major non-directorial power on the creative side.» Richard Corliss cité par Kevin Brownlow, « Mary Pickford: Passionate Producer », dans Christel Schmidt (dir), *op. cit.*, p. 44.

³⁰⁴ Jack Spears, *op. cit.*, p. 182.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 191-192.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 182.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 155.

désirent donner un nouveau souffle à leur carrière. C'est par exemple le cas pour son frère, qui, après avoir passé son enfance dans l'ombre de sa sœur aînée, souhaite la diriger³⁰⁸. Toutefois, alors qu'il n'a encore aucune expérience dans la réalisation, elle accepte sous la condition que cette production soit codirigée par un cinéaste plus expérimenté, Alfred E. Green, qui a déjà travaillé pour Mary par le passé en tant qu'assistant de Marshall Neilan sur le tournage de *Daddy-Long-Legs*, et qui vient de réaliser plusieurs des films de Jack³⁰⁹. Bien qu'ils partagent la même responsabilité, ils n'ont pas la même autorité sur le film, comme l'explique Mary Pickford : « Il était entendu dès le départ qu'Al Green était le réalisateur principal, et je ne l'ai jamais contredit dans les rares cas où lui et Johnny (Jack) étaient en désaccord. Ils étaient tous deux présents sur le plateau à tout moment. Johnny pensait davantage en termes de gags et d'affaires, tandis qu'Al était plus doué pour le jeu d'acteur et les angles de caméra³¹⁰. » D'après Charles Rosher ce partage n'est cependant pas aussi équitable, Alfred Green s'occupant de l'ensemble de la mise en scène alors que Jack Pickford ne prend que rarement une part active³¹¹, ce qui n'empêche malgré tout pas le duo de se reformer une nouvelle fois pour le film suivant de Mary. Néanmoins, après ces deux réalisations, alors que Alfred Green devient un grand réalisateur, recevant de nombreuses offres de divers studios du jour au lendemain suite au succès de ces deux productions, ce qui l'amène à vivre une longue carrière³¹², Jack Pickford reprend, de son côté, le métier d'acteur. Ainsi, malgré la chance que lui permet sa sœur de travailler sur deux de ses films, il ne parvient pas à confirmer son ambition d'évoluer vers une carrière de réalisateur, prouvant de fait qu'une collaboration avec Mary Pickford n'est pas toujours synonyme de succès futurs pour les cinéastes.

Bien qu'elle délègue majoritairement la réalisation à des cinéastes proches d'elle, cela ne l'empêche pour autant pas d'être directe et exigeante en plateau. C'est d'ailleurs le cas sur le tournage de *Little Annie Rooney*, comme le rapporte William Beaudine. Au début de la réalisation, il est intimidé par Mary et n'ose pas lui demander des reprises, ce qu'elle perçoit rapidement et corrige par ces termes : « Bill, je suis le producteur, je suis la star – voulez-vous que je sois aussi le réalisateur

³⁰⁸ Charles Ford, *op. cit.*, p. 134.

³⁰⁹ Jack Spears, *op. cit.*, p. 186.

³¹⁰ “It was understood from the start that Al Green was the senior director, and I never overruled him in the few instances when he and Johnny (Jack) disagreed. They were both on the set at all times. Johnny thought more in terms of gags and business, while Al was better with the acting and camera angles.” Mary Pickford citée par Jack Spears, *op. cit.*, p. 187.

³¹¹ “Al Green did the directing. Jack would show up at the studio when he felt like it. He seldom took any active part other than suggesting a few gags.” Charles Rosher citée par Jack Spears, *op. cit.*, p. 187.

³¹² Jack Spears, *op. cit.*, p. 188.

? Si je n'avais pas pensé que vous pouviez le faire, je ne vous aurais pas engagé³¹³. » Ces quelques mots eurent pour effet de placer le réalisateur pleinement dans son rôle, parvenant ainsi à la diriger sans tenir compte de l'importance de sa célébrité, pour obtenir le meilleur résultat³¹⁴. Malgré sa déjà grande renommée, elle traite avec la même franchise Ernst Lubitsch, lors de la réalisation de *Rosita*, qui fait, au contraire de William Beaudine, preuve d'un peu trop d'assurance sur les choix artistiques à son goût. Ainsi, alors qu'il ne manifeste, lors d'un désaccord sur la scène finale, que de peu d'intérêt à l'égard de ses désirs et suggestions, elle lui dit fermement, d'après Kevin Brownlow : « Je vous dis que je suis la Cour de dernier appel. Je mets l'argent, je suis la star et je suis celle qui est connue. Je ne vous embarrasserai pas, je ne dirai jamais rien devant la compagnie... mais vous n'aurez pas le dernier mot³¹⁵. » L'autorité et le pouvoir de Mary Pickford semblent du reste difficilement acceptés par Ernst Lubitsch, qui est lui-même un grand dirigeant et un homme qui a des difficultés à se soumettre au contrôle d'une femme³¹⁶. Cette absence de liberté au cours de cette collaboration est d'ailleurs à l'origine, selon Katalin Pór, d'une recherche constante d'une véritable autonomie par le réalisateur sur la négociation de ses futurs contrats³¹⁷. En effet, Mary Pickford a pour habitude, en tant que productrice, de s'investir dans toutes les phases de conception des films et de faire prévaloir sa vision à celle des réalisateurs qu'elle engage, se positionnant comme l'auteur de ses propres productions tandis que les metteurs en scène n'apportent que quelques apports sur les créations qu'elle façonne. Ernst Lubitsch a tendance, de son côté, à planifier l'ensemble de ses mises en scène, ne laissant pas de place à l'improvisation sur les tournages, comme le souligne Katalin Pór :

« Dans la continuité des méthodes de travail acquises chez Max Reinhardt, Lubitsch s'emploie à faire du scénario un document de planification aussi exhaustif que possible, incluant non seulement les dialogues mais aussi un maximum d'indications de mise en scène. [...] Jeanette MacDonald rapporte également que Lubitsch “visualisait dans le script ce qu'il voulait avoir à l'écran et il n'a jamais eu de problème pour un film. Il éliminait les ennuis au stade du script. Ses scénarios étaient déjà presque ses films³¹⁸.” »

³¹³ “Bill, I am the producer, I am the star – do you want me to be the director too? If I hadn't thought you could do it, I wouldn't have hired you.” Mary Pickford citée dans Jack Spears, *op. cit.*, p. 191.

³¹⁴ *Loc. cit.*

³¹⁵ “I'm telling you that I am the Court of Last Appeal. I'm putting up the money, I am the star, and I am the one that's known. I won't embarrass you; I will never say anything before the company... but you are not going to have the last word.” Mary Pickford citée par Kevin Brownlow, *op. cit.*, p. 42.

³¹⁶ *Loc. cit.*

³¹⁷ Katalin Pór, *Lubitsch à Hollywood : l'exercice du pouvoir créatif dans les studios*, Paris : CNRS éditions, 2021, p. 39.

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 98-99.



Illustration 18. Mary Pickford et Ernst Lubitsch, entourés de leur équipe, sur le tournage de *Rosita* (1923)

Cette organisation de travail affecte, de fait, également le jeu de ses acteurs, dont il limite le pouvoir créatif en empêchant toute possibilité d'improvisation. Il va même jusqu'à jouer lui-même, devant ses comédiens, les rôles qu'ils doivent incarner, pour leur expliquer ses attentes³¹⁹. Cela a d'ailleurs pour effet d'agacer Mary Pickford, qui va jusqu'à penser qu'il est incapable de diriger des femmes, comme elle l'explique dans l'ouvrage *La Parade est passée...* : «Lubitsch était un "réalisateur à hommes", il n'avait aucune sensibilité pour les femmes. Il s'imaginait lui-même dans chaque scène, en tant qu'homme³²⁰. » Les désaccords entre Ernst Lubitsch et Mary Pickford la poussent même à regretter et détester le film après sa sortie, se le remémorant comme le « pire film, sans exception, que je n'ai jamais fait³²¹. » Elle garde un mauvais souvenir de ce tournage, le considérant comme

³¹⁹ *Ibid.*, p. 99.

³²⁰ Mary Pickford citée par Kevin Brownlow, *La Parade est passée...*, *op. cit.*, p. 231.

³²¹ "The worst picture, bar none, that I ever made." Ronald Bergan, *op. cit.*, p. 19.

une erreur dans sa carrière, ce qui la pousse à empêcher sa diffusion les années suivantes³²². Pourtant, comme vu précédemment, le film rencontre un très bon accueil dans les salles états-uniennes et françaises, le magazine *Photoplay* écrivant même en 1923 : « Ernst Lubitsch, en dirigeant Mary Pickford, a gagné une place importante dans les rangs des réalisateurs de films. [...] Au demeurant, Mary mérite une certaine considération pour avoir choisi cet homme à une époque où beaucoup doutaient de sa capacité à s'adapter aux méthodes et aux tempéraments américains³²³. » En effet, comme le démontre cette collaboration difficile, à cette période de l'histoire du cinéma, de nombreuses différences existent entre les méthodes de production des deux pays. Ainsi, d'après Myriam Juan, le metteur en scène se place alors en Europe comme une « figure d'autorité majeure³²⁴ », sa suprématie étant « reconnue juridiquement et professionnellement [...] renvoyant l'acteur-vedette à sa seule dimension commerciale, au mépris de la qualité artistique dont le nom d'un interprète paraît également le garantir³²⁵ ». Par contraste, aux États-Unis, comme le souligne George Sadoul : « la responsabilité artistique du *director* se limite habituellement au tournage, à la direction des acteurs, quand ce ne sont pas des stars et qu'il peut avoir une certaine autorité sur eux. Toute la préparation du film : choix du sujet, des acteurs, des techniciens, scénario, découpage, plan de travail, etc., [est] exécutée sous la responsabilité exclusive du *production manager* et de son équipe, sans que le "metteur en scène" ait à s'en mêler³²⁶. » Toute la difficulté de cette production semble donc relever de l'opposition qui existe entre ces deux systèmes de fonctionnement, la vedette et productrice états-unienne refusant de léguer son pouvoir central à son metteur en scène, et ce quel que soit le rôle qu'il ait pu avoir précédemment dans le système de production européen. Cependant, malgré ces différends, *Rosita* est achevé dans les temps et il permet, autant à Mary Pickford qu'à Ernst Lubitsch, d'atteindre leurs objectifs, le second réussissant à lancer son ascension fulgurante aux États-Unis, étant bientôt engagé par la Warner Bros. Pictures, alors que Mary fait évoluer, comme désiré, sa persona à l'écran. En dépit de l'amertume qu'elle conserve vis-à-vis de cette réalisation, Ernst Lubitsch reconnaît d'ailleurs, quelques années plus tard, le talent de sa première employeuse aux États-Unis, déclarant : « Elle peut dicter des politiques, gérer les

³²² Kevin Brownlow, *op. cit.*, p. 228.

³²³ «Herr Ernst Lubitsch has by his direction of Mary Pickford earned a high place in the ranks of motion picture directors. [...] Incidentally Mary deserves consideration credit for her judgement in selecting the man at a time when many were doubtful of his ability to adapt himself to American methods and temperaments.» James R. Quirk, « Speaking of Pictures », *Photoplay Magazine*, vol. XXIV, n°6, États-Unis, novembre 1923, p. 103.

³²⁴ Myriam Juan, « *Aurons-nous un jour des stars ?* » *Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, sous la direction de Pascal Ory, thèse de doctorat de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, U.F.R. d'Histoire, Centre d'histoire sociale du XXe siècle, 2014, p. 199.

³²⁵ *Loc. cit.*

³²⁶ Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 47.

finances, négocier avec les acteurs secondaires, s'occuper des problèmes de réservation, tout en gardant l'esprit à la comédie. Il n'est pas étonnant qu'elle ait conservé sa place au sommet plus longtemps que n'importe quelle personnalité du cinéma³²⁷. »

2.2. Mary Pickford et Frances Marion : une collaboration unique

Au cours de sa carrière, Mary Pickford parvient donc à obtenir une place unique au sein du monde du cinéma, se hissant, en tant que star féminine dans une industrie naissante, au plus haut degré de contrôle sur ses films. Par son exemple, elle semble ainsi contribuer à ouvrir des portes aux femmes dans le cinéma, témoignant du talent dont elles peuvent faire preuve pour les affaires. Elle influence, au fil des années, de nombreuses vedettes, par son parcours en tant qu'actrice puis productrice au pouvoir toujours grandissant, à avoir davantage de contrôle sur leurs œuvres. Pourtant, malgré le nombre important de cinéastes avec lesquels elle collabore, travaillant, de ses premiers pas à l'écran dans des courts métrages à ses derniers dans des longs métrages parlants, avec une trentaine de personnes différentes, dont dix uniquement sur la période allant de 1920 à 1929, elle n'accorde ce rôle qu'à une seule femme : Frances Marion. En effet, durant les premières décennies du cinéma, peu de femmes parviennent à occuper le rôle de réalisatrice aux États-Unis et à le conserver dans le temps, comme le souligne Kevin Brownlow : « à part Lois Weber, un nombre surprenant de femmes s'essayèrent à la réalisation pendant le muet, mais Dorothy Azner fut la seule à s'en tirer sur le plan commercial³²⁸. » À l'image de la française Alice Guy-Blaché, la majorité des réalisatrices des premiers temps du cinéma, aux États-Unis, développent leur carrière avant l'apogée des grands studios, travaillant « à une époque où l'avenir du média [est] encore indécis, où l'expérimentation, l'innovation, le changement rapide et l'esprit d'entreprise [sont] la norme³²⁹. » Ainsi, bien qu'elles soient aujourd'hui largement oubliées de l'histoire du cinéma, et que leurs films soient difficilement trouvables, de nombreuses réalisatrices sont présentes durant les premières années du cinéma, l'absence de réglementation favorisant leurs pratiques sur la mise en

³²⁷ “She can dictate policies, handle finances, bargain with supporting players, attend to booking problems, and still keep her mind on acting. It is no wonder that she held her place at the top longer than any personality in motion pictures.” Ernst Lubitsch cité par Kevin Brownlow, « Mary Pickford: Passionate Producer », dans Christel Schmidt (dir.), *op. cit.*, p. 35.

³²⁸ Kevin Brownlow, *Hollywood : les pionniers*, *op. cit.*, p. 217.

³²⁹ “They worked at a time when the future of the medium was still undecided, when experimentation, innovation, rapid change, and entrepreneurship were the norm.” Radha Vatsal, « Reevaluating Footnotes: Women Directors of the Silent Era », dans Jennifer M. Bean, Diane Negra (dir.), *A Feminist Reader in Early Cinema*, New York : Duke University Press, 2002, p. 120.

scène des films. Un grand nombre d'entre-elles est d'ailleurs en contrat avec Universal, ce studio offrant des opportunités particulièrement lucratives pour les femmes, le travail sur les plateaux de tournage y étant relativement flexible. Elles peuvent facilement y évoluer d'un poste à un autre, sans contrainte de hiérarchie, et ainsi gravir les échelons, y compris en démarrant aux emplois nécessitant le moins de capacités ou de savoirs. Cela donne même lieu au phénomène de « Universal Women », le studio réunissant « la plus grande concentration de femmes qui travaillent comme réalisatrices, parfois aussi comme scénaristes, actrices et productrices, de 1916 à 1921 : Ruth Ann Baldwin, Grace Cunard, Eugenie Magnus Ingleton, Cleo Madison, Ida May Park, Ruth Stonehouse, Lule Warrenton, Lois Weber, et Elsie Jane Wilson³³⁰. » La carrière de chacune d'elles se conclut cependant dès le début des années 1920 ; à l'exception de celle de Lois Weber, la réalisatrice la plus célèbre et la plus prolifique de cette période, qui est responsable de la mise en scène, et parfois également des scénarios, de l'interprétation et de la production « de centaines de courts métrages réalisés entre 1911 et 1916, et d'au moins 44 longs métrages entre 1914 et 1934, dont *Le Marchand de Venise* (1914), le premier long métrage américain réalisé par une femme³³¹. » En 1916, elle devient même la réalisatrice la mieux payée d'Hollywood, surpassant les salaires attribués aux hommes³³². Il semble d'ailleurs qu'elle soit en partie à l'origine des premiers pas de certaines femmes à la réalisation cinématographique, comme le développe Shelley Stamp : « plusieurs de ces femmes avaient joué sous la direction de Weber, et il est probable qu'elle les ait explicitement aidées à passer du métier d'actrice à celui de réalisatrice, ou que, pour le moins, elle leur ait donné de l'inspiration³³³. » Pourtant, alors que Lois Weber a, à cette époque, la réputation de soutenir d'autres femmes, cherchant, par ses encouragements, à rendre accessible la profession au plus grand nombre, la réalisatrice française Germaine Dulac masculinise, de son côté, cette activité, en soulignant en 1924 toute la difficulté que c'est, pour une femme, de devenir réalisatrice :

³³⁰ “These conditions produced the phenomenon we call the “Universal Women,” the largest concentration of women who worked as directors, sometimes also as writers, actresses, and producers, from 1916 to 1921: Ruth Ann Baldwin, Grace Cunard, Eugenie Magnus Ingleton, Cleo Madison, Ida May Park, Ruth Stonehouse, Lule Warrenton, Lois Weber, and Elsie Jane Wilson.” Jane Gaines, Radha Vatsal, *op. cit.*

³³¹ “Lois Weber was the best-known and most prolific female filmmaker of this period, responsible for writing, directing, and sometimes acting in hundreds of shorts made between 1911 and 1916, and at least 44 feature films from 1914 through 1934, including *The Merchant of Venice* (1914), the first American feature directed by a woman.” Shelley Stamp, « Women and the Silent Screen », dans Lucia Cynthia A. Barto, Grundmann Roy, Simon Art, *The Wiley-Blackwell History of American Film. Vol. 1: Origins to 1928*, Malden : Wiley-Blackwell, 2012, p. 188.

³³² Francesca Stephens, « Directors from the Dawn of Hollywood », dans Melody Bridges, Cheryl Robson (dir.), *op. cit.*, pp. 146-147.

³³³ “Several of these women had acted under Weber’s direction, and it is likely either that she explicitly helped them in their move from acting to directing, or that, at the very least, she provided them with inspiration.” Shelley Stamp, *op. cit.*, p. 189.

« L'on me demande, parfois, si mon métier est féminin, s'il offre une nouvelle carrière à mes sœurs ? Je réponds : Non. Il demande une énergie physique et morale considérables. Une résistance aux fatigues de toutes sortes, des dépenses nerveuses énormes, en un mot des forces qui sont plutôt l'apanage masculin. Enfin, ce n'est pas un métier qui s'apprend : on en a l'intuition intime par des dons naturels et un tempérament. Dernière et ultime raison : cette carrière exige pour débiter, des mises en fonds sérieuses, une fortune ou des commanditaires qui fassent confiance à votre foi en attendant les résultats de votre talent. Voilà, je le crains, bien des obstacles pour le féminisme, et ce n'est sans doute point encore demain qu'il y aura des femmes "metteur en scène" du cinéma aux quatre coins du globe³³⁴ ! »

Pour Germaine Dulac, en plus d'un accès à de l'argent, la réalisation relève ainsi de compétences innées, qui ne peuvent être que rarement compatibles avec les capacités féminines. Toutefois, d'autres voix contradictoires s'élèvent également sur le sujet dans les premiers temps du cinéma, la réalisatrice et productrice Alice Guy-Blaché défendant notamment l'idée selon laquelle toute femme peut devenir une bonne réalisatrice, cette profession dépendant, selon elle, de l'acquisition de compétences, obtenues entre autres par la lecture et la pratique³³⁵. En 1914, elle écrit à ce propos, dans *The Moving Picture World* :

« Il n'y a rien, dans la mise en scène d'un film, qu'une femme ne puisse faire aussi facilement qu'un homme, et il n'y a aucune raison pour qu'elle ne puisse pas maîtriser complètement tous les aspects techniques de cet art. [...] J'ai du mal à imaginer comment j'aurais pu acquérir mes connaissances en photographie, par exemple, sans les mois d'étude passés dans le laboratoire de la société Gaumont, à Paris, à une époque où la photographie cinématographique était au stade expérimental, et soigneusement poursuivis depuis mon propre laboratoire dans les studios Solax, dans ce pays. Il est également nécessaire d'étudier la mise en scène par une participation réelle au travail en plus de brûler l'huile de minuit dans votre bibliothèque, mais les deux sont aussi appropriés, aussi fascinants et aussi rémunérateurs pour une femme que pour un homme³³⁶. »

³³⁴ Germaine Dulac citée par Jérôme Pacouret, *Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Copyright, droit d'auteur et division du travail (années 1900-2010)*, sous la direction de Gisèle Sapiro, thèse de doctorat de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres, préparée à l'École des hautes études en sciences sociales, 2018, p. 317.

³³⁵ Jérôme Pacouret, *op. cit.*, p. 321.

³³⁶ «There is nothing connected with the staging of a motion picture that a woman cannot do as easily as a man, and there is no reason why she cannot completely master every technicality of the art. [...] It is hard for me to imagine how I could have obtained my knowledge of photography, for instance, without the months of study spent in the laboratory of the Gaumont Company, in Paris, at a time when motion picture photography was in the experimental stage, and carefully continued since my own laboratory in the Solax Studios in this country. It is also necessary to study stage direction by actual participation in the work in addition to burning the midnight oil in your library, but both are

C'est d'ailleurs dans le prolongement de cette idée que Mary Pickford propose à Frances Marion de la diriger sur le film *The Love Light* en 1921, cette dernière ayant déjà acquis un certain nombre de connaissances grâce à ses diverses expériences passées³³⁷. Cependant, le film tardant à être produit, Frances Marion fait finalement ses premiers pas en tant que réalisatrice sur le film *Just Around the Corner* (1921), produit par William Randolph Hearst, qui ne connaît néanmoins une sortie en salles qu'après celle de *The Love Light*³³⁸. Ce second film est ainsi l'occasion, pour Frances Marion, de développer de nouvelles compétences ; dirigeant pour la première fois Mary Pickford sur l'un de ses films, elle découvre alors ses tournages sous un nouvel angle.

En effet, bien qu'elle devienne sa réalisatrice en 1921, la collaboration de Frances Marion avec Mary Pickford débute toutefois bien avant cette production, Frances devenant même, durant une longue période, la scénariste principale des films de Mary. Leur première rencontre remonte d'ailleurs au printemps 1914³³⁹, soit sept ans avant l'existence de *The Love Light*. À cette époque, Frances Marion vit à Los Angeles avec un mari absent³⁴⁰. Rapidement ennuyée par la vie domestique, elle trouve un emploi d'affichiste pour le Morosco Theater, et découvre le cinéma, qui est encore largement méprisé par les comédiens de théâtre, n'y voyant pas un avenir sérieux³⁴¹. De son côté, Mary Pickford, dont le nom commence à devenir célèbre, dédie déjà sa vie à faire des films³⁴². Cela a, en outre, pour conséquence de l'isoler beaucoup, n'ayant pour amies que les sœurs Dorothy et Lilian Gish, toutes deux actrices, avec lesquelles elle partage une chambre à New York lorsqu'elle s'y rend³⁴³. Ainsi, alors que Frances Marion est présentée à Owen Moore, le mari de Mary Pickford à cette période, à l'occasion d'une fête, il fait se rencontrer les deux femmes peu de temps après, au studio de cinéma de Mary³⁴⁴. Dès lors, elles nouent une relation amicale, comme en témoigne l'historienne Cari Beauchamp, en rapportant la première impression de Marion face à Mary : « elle a été surprise par la vulnérabilité d'une personne qu'elle avait mise sur un piédestal et

as suitable, as fascinating and as remunerative to a woman as to a man." Alice Blaché, « Woman's Place in Photoplay Production », *The Moving Picture World*, vol. 21, n°2, États-Unis, juillet 1914, p. 195.

³³⁷ Jack Spears, *op. cit.*, p. 185.

³³⁸ *Loc. cit.*

³³⁹ Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 33.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 26

³⁴² *Ibid.*, p. 33.

³⁴³ *Loc. cit.*

³⁴⁴ *Loc. cit.*

a instantanément développé une attitude farouchement protectrice envers Mary, qui allait être la marque de leur amitié³⁴⁵. » Néanmoins, Mary devant partir pour New York jusqu'à l'automne, Frances Marion fait finalement ses premiers pas dans le cinéma grâce à Lois Weber, qui est déjà « la plus connue, la plus respectée et la mieux payée » des réalisatrices à Los Angeles³⁴⁶. Ainsi, à l'âge de vingt-cinq ans, bien qu'elle désire travailler du « côté obscur de la caméra », ayant par le passé développé ses talents d'écrivain et de dessinatrice en travaillant notamment comme rédactrice pour le San Francisco Examiner, elle signe, sur les conseils de Lois Weber, un contrat d'actrice avec le studio Bosworth Inc., Lois lui assurant que tout le monde touche un peu à tout au sein du studio³⁴⁷. En plus de ses rôles de figuration, elle devient de cette façon l'assistante de la réalisatrice, exécutant l'ensemble des choses requises sur les tournages : « rédiger les communiqués de presse, déplacer les meubles sur les plateaux, peindre les arrière-plans et maîtriser l'art du découpage des films. Elle apprend à respecter la continuité et à s'assurer que le même accessoire est tenu dans la même main lorsque les scènes sont tournées hors séquence³⁴⁸. » De plus, elle parvient à écrire pour des films, formulant des dialogues pour les figurants, le bruit courant que de nombreux spectateurs lisent sur les lèvres³⁴⁹. Lorsque Lois Weber part travailler pour Universal Pictures, Frances Marion décide cependant de poursuivre sa carrière aux côtés de Mary Pickford, chez la Famous Players Company. Elle est d'abord embauchée pour jouer dans un film écrit par Mary, *A Girl of Yesterday* (1915)³⁵⁰, mais ce qui l'intéresse surtout, dès cette période, c'est de passer elle-même à l'écriture, même si cette profession n'occasionne pas, ou peu, de reconnaissance publique³⁵¹. En effet, comme l'explique Cari Beauchamp, l'écriture apparaît pour Frances Marion, comme pour de nombreuses autres femmes à cette période, tel « un exutoire créatif réalisé en privé et qui nécessite relativement peu de bravoure. Les romans de femmes étaient des best-sellers, les nouvelles écrites par des femmes remplissaient les magazines populaires et les femmes écrivains étaient monnaie courante

³⁴⁵ “She was surprised at the vulnerability from someone she had put on a pedestal and she instantly developed a fiercely protective attitude toward Mary that was to be a hallmark of their friendship.” *Ibid.*, p. 34.

³⁴⁶ “Lois Weber at the age of thirty-two was the best known, most respected, and highest paid.” *Ibid.*, p. 35.

³⁴⁷ “She was interested in working “on the dark side of the camera.”” *Ibid.*, p. 37.

³⁴⁸ “She did whatever needed doing: writing press releases, moving furniture on the sets, painting backgrounds, and mastering the art of cutting film. She learned to respect continuity and ensure that the same prop was held in the same hand when scenes were shot out of sequence.” *Ibid.*, p. 38.

³⁴⁹ *Ibid.*, pp. 38-39.

³⁵⁰ Frances Marion, « 1914 Through 1924 », *Off With Their Heads!: a Serio-comic Tale of Hollywood*, New-York : The Macmillan Company, 1972, p. 22.

³⁵¹ Cari Beauchamp, *op. cit.*, pp. 41 et 47.

dans l'industrie cinématographique³⁵². » D'après Shelley Stamp et Anthony Slide, elles sont même responsables, au cours de la période muette du cinéma, d'au moins la moitié de l'ensemble des scénarios développés à l'écran, exerçant un pouvoir considérable, et plus puissant que dans n'importe quel autre domaine, sur la création cinématographique aux États-Unis³⁵³. Toutefois, cette division du travail effectué entre les femmes et les hommes reste délicate à évaluer précisément, de nombreuses scénaristes n'étant pas mentionnées dans les génériques dans les années 1910, et certaines l'étant sous pseudonyme ou aux côtés d'hommes³⁵⁴. C'est d'ailleurs ce qui se passe pour Frances Marion lors de ses premières contributions pour les films de Mary Pickford, n'étant pas toujours reconnue pour son travail d'écriture, et travaillant sur des scénarios aux côtés de Mary, de son réalisateur, James Kirkwood, ou de son partenaire à l'écran, Marshall Neilan³⁵⁵. Elle n'est d'ailleurs pas même créditée à l'écran, au début de l'année 1916, pour le film *The Foundling*³⁵⁶, qui correspond pourtant à son premier scénario original pour Mary Pickford, acheté par le responsable de son studio, Adolph Zukor, pour la jolie somme de 125 dollars³⁵⁷.

Dès cette époque, elle parvient pourtant, malgré cela, à se faire déjà un nom comme scénariste de films, en se détachant pour un temps des films de Mary Pickford et en travaillant pour la société World Films de William Brady. En effet, d'abord prise à l'essai, elle décide de remonter certains de leurs films, non distribués et jugés irrécupérables, transformant, de cette manière, l'un des projets en une comédie à succès³⁵⁸. Par uniquement l'ajout d'un prologue et d'un épilogue au film, elle permet ainsi un bénéfice de neuf mille dollars à William Brady, qui la prend immédiatement sous contrat, faisant d'elle, dès le lendemain, « la scénariste la mieux payée d'Amérique [...] avec] un salaire réputé de 200 dollars par semaine³⁵⁹. » Dès lors, elle gagne rapidement en influence, écrivant notamment la majorité des films des deux vedettes du studio, Clara Kimball Young et Alice Brady, et elle est même promue, seulement six mois après son arrivée au sein de World Films, à la tête du département des scénarios³⁶⁰. Ses journées deviennent alors

³⁵² “She understood why there were so many successful women writers; it was a creative outlet achieved in private and required relatively little bravado. Women’s novel were best-sellers, short stories by women filled popular magazines, and women writers were commonplace in the film industry.” *Ibid.*, pp. 41-42.

³⁵³ Shelley Stamp, *op. cit.*, p. 5, et Anthony Slide, *The Silent Feminists: America’s First Women Directors*, *op. cit.*, p. 10.

³⁵⁴ Jérôme Pacouret, *op. cit.*, pp. 259 et 321.

³⁵⁵ Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 44.

³⁵⁶ *Ibid.*, p.53.

³⁵⁷ Frances Marion, *op. cit.*, p. 26.

³⁵⁸ Cari Beauchamp, *op. cit.*, pp. 51-52.

³⁵⁹ “Highest paid scenario writer in America signs with William A. Brady for reputed salary of \$200 a week.” *Ibid.*, p. 52.

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 58 et 61.

rythmées, a seulement vingt-sept ans, par ses responsabilités : « En tant que responsable du département des scénarios, elle passait en revue tous les scripts de World et écrivait les siens. Elle participait à la distribution des films, supervisait les essais des nouveaux talents et dirigeait souvent les scènes. Le soir, elle regardait des films, les siens et ceux d'autres studios³⁶¹. » De plus, à la fin de ses journées, elle consacre un peu de son temps à la rédaction fantôme des « Daily Talks », une chronique de journal publiée sous le nom de Mary Pickford mais écrite par Frances Marion³⁶². Créée en novembre 1915, et diffusée dans de nombreux journaux nationaux en simultané par le McClure Newspaper Syndicate, un syndicat de journaux états-uniens, cette rubrique dédiée exclusivement à Mary Pickford propose, durant quelques années, d'en savoir un peu plus sur l'actrice, six jours par semaines³⁶³. Ainsi, alors qu'à cette période peu d'informations circulent sur les stars, Frances Marion, comme d'autres écrivaines des années 1910, s'emploie à créer, par le biais de cette rubrique de magazines, un lien entre la star et son public, se servant des lettres envoyées par des fans comme support pour développer l'image publique de la célébrité. Construite sur la valeur commerciale du nom de Mary, Frances y développe, par sa plume, ses pensées et idées de femme moderne des années 1910, en abordant de nombreuses thématiques – son quotidien, l'industrie cinématographique, le fait d'être une femme, la morale, l'engagement patriotique en temps de guerre, etc.³⁶⁴ – contribuant à humaniser la vedette. Des conseils et des anecdotes sur sa vie professionnelle, et notamment sur l'écriture des scénarios, composent en grande partie ces colonnes, contribuant à rendre le travail de Mary plus réel aux yeux des lectrices et lecteurs³⁶⁵. Mais d'autres chroniques, à l'image des secrets de beauté³⁶⁶ et des conseils



Illustration 19. « Daily Talks » de Mary Pickford.

³⁶¹ “As head of the scenario department, she reviewed all World’s scripts as well as writing her own. She helped cast the films, supervised screen tests for new talent, and often directed scenes. At night she watched films, both hers and those from other studios.” *Ibid.*, p. 63.

³⁶² *Ibid.*, pp. 53 et 63.

³⁶³ Christel Schmidt, « American Idol: Mary Pickford, World War I, and the Making of a National Icon », *op. cit.*, p. 145.

³⁶⁴ Eileen Whitfield, *op. cit.*, pp. 152 et 174 et Claus Tieber, *op. cit.* p. 223.

³⁶⁵ *Loc. cit.*

³⁶⁶ Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 53.

en amour³⁶⁷, y apparaissent également, la plaçant comme une figure d'autorité, en tant que star, sur ces sujets susceptibles d'intéresser le lectorat. Dans la même idée, elle profite de cet espace d'expression pour apporter des réponses aux questions des lectrices et lecteurs³⁶⁸, contrôlant, de cette façon, la visibilité de l'actrice dans la presse écrite. Enfin, par de nombreuses références, ces publications servent à la publicité des films de l'actrice, bien qu'une distinction soit clairement établie, par ses paroles, entre la jeune fille naïve de l'écran et la femme mûre et responsable qu'elle est à la vie³⁶⁹. Elle n'apparaît d'ailleurs à aucun moment sous des traits enfantins dans ces chroniques, restant toujours perçue, comme le souligne Claus Tieber, telle « une femme de vingt-six ans, adulte et couronnée de succès, et non comme une enfant star³⁷⁰. » Cependant, les « Daily Talks » prennent fin dès août 1917, Frances Marion cherchant à réduire sa cadence de travail³⁷¹, et Mary ne parvenant visiblement pas à trouver une autre personne de confiance pour s'exprimer en son nom et maintenir une image moderne d'elle hors de l'écran.



Illustration 20. Frances Marion, Mary Pickford, Adolph Zukor et Cecil B. DeMille en discussion en 1917.

³⁶⁷ Claus Tieber, *op. cit.* p. 224.

³⁶⁸ Eileen Whitfield, *op. cit.*, p. 152.

³⁶⁹ Claus Tieber, *op. cit.* p. 224.

³⁷⁰ "Pickford definitely was seen as a successful, grown-up twenty-six-year-old woman and not as a child star." *Loc. cit.*

³⁷¹ Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 64.

Dans le même temps, Frances Marion décide également de diminuer ses scénarios pour World Films à un toutes les trois semaines, contre deux à trois par mois précédemment³⁷², mais Mary Pickford, qui est encore soumise aux décisions d'Adolph Zukor et de Jesse L. Lasky, n'ayant pas encore acquis une autonomie totale en tant que productrice, insiste pour que la scénariste écrive son film suivant, *The Poor Little Rich Girl*, adapté de la pièce d'Eleanor Gates³⁷³. En effet, à cette période, Mary Pickford a besoin d'un nouveau succès, l'un de ses précédent film, *Less Than the Dust* (1916), ayant reçu un mauvais accueil autant par la critique que par le public, la faisant figurer dans un rôle trop adulte³⁷⁴. Toutefois, alors qu'il est prévu que Cecil B. DeMille, le principal réalisateur de la Famous Players-Lasky, la dirige, il cède finalement sa place à Maurice Tourneur, refusant catégoriquement de « partager la responsabilité avec quelqu'un d'autre³⁷⁵. » Ainsi, après avoir négocié le retour de Frances Marion comme scénariste sur ses films, en faisant valoir l'expérience qu'elle a acquise chez World Films³⁷⁶, elles parviennent à nouveau à travailler ensemble, en développant, comme dit précédemment, l'image à l'écran de « Little Mary », déjà abordée par Frances Marion dans son dernier film pour l'actrice³⁷⁷. La jeunesse de son personnage y est toutefois accentuée, Mary Pickford y incarnant une enfant de 11 ans, soit son plus jeune rôle jusqu'alors, durant toute la longueur du film, contrairement à *The Foundling* qui limite cela à un flashback, rendant ainsi visible la construction de l'enfant par le jeu, l'actrice incarnant son personnage à l'âge adulte durant le reste du film. Mais alors que l'adaptation est inspirée d'un mélodrame sérieux, auquel Maurice Tourneur se tient, Mary Pickford et Frances Marion essaient de faire varier le style du film au cours du tournage, le réalisateur n'ayant d'autre choix que de se résigner. Frances Marion rapporte d'ailleurs à ce propos : « pendant le tournage des scènes, emportées par notre propre humour, Mary et moi nous sommes souvent ligüées contre le pauvre M. Tourneur, qui était très sérieux, et l'avons amadoué ou convaincu de nous laisser inclure des scènes comiques sauvages qui ne figuraient ni dans la pièce ni dans le scénario. On aurait pu appeler cela des combustions spontanées, et M. Tourneur est rentré chez lui de nombreuses nuits avec un

³⁷² *Loc. cit.*

³⁷³ *Ibid.*, p. 67.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 66.

³⁷⁵ "I put my foot down firmly," DeMille said. He "respected" Frances, but adamantly refused to "divide responsibility with anyone else." *Ibid.*, p. 67.

³⁷⁶ *Loc. cit.*

³⁷⁷ Claus Tieber, *op. cit.* p. 225.

mal de tête³⁷⁸. » L'un des éléments essentiels de l'image de Mary Pickford à l'écran tout au long des années 1920, l'humour, surgit ainsi de manière spontanée au cours du tournage de *The Poor Little Rich Girl*, grâce à la collaboration des deux femmes. De cette façon, dès 1917 se dessine le schéma de nombreux films suivants de Mary Pickford, mêlant à la fois un rôle enfantin à des scènes comiques, ses héroïnes faisant dès lors constamment preuve d'enthousiasme et de facétie, quel que soit le drame développé par l'intrigue, sans pour autant tomber dans le moralisme. Elle offre ainsi toujours, comme le souligne Jeanine Basinger, « de l'espoir et de l'évasion, deux choses que les américains ont toujours été heureux de recevoir³⁷⁹. » Cela permet d'ailleurs à Mary Pickford de déployer l'ensemble de son talent, son rôle de dramaturge étant agrémenté par ses compétences de comédienne. Pourtant, cette première tentative d'ajouter des scènes burlesques au film est d'abord prise avec rejet par les responsables du studio dont le film dépend, comme le rapporte Cari Beauchamp : « L'horreur est arrivée pour Frances et Mary après la projection privée de *The Poor Little Rich Girl* pour Zukor, Lasky et les patrons de la Paramount. Pas un seul rire n'est venu du groupe de cadres, exclusivement masculin. Les femmes ont été solennellement informées que le film était "putride" et que la compagnie "préférerait faire face à la perte et ne pas le sortir plutôt que de mettre en péril la carrière de Mary³⁸⁰." » Le film sort malgré tout sur les écrans au début de l'année 1917, les salles l'ayant déjà réservé aux États-Unis, et il s'avère être un très grand succès³⁸¹, prouvant d'une part que les spectateurs désirent voir évoluer l'image de Mary Pickford à l'écran dans ce sens, mais aussi que les hommes d'affaires, responsables des studios, ne savent pas forcément comprendre les attentes du public. À l'opposé, Mary Pickford et Frances Marion montrent qu'elles sont capables d'assumer plus de contrôle sur les films de Mary, connaissant plus que quiconque son public. Elles reprennent d'ailleurs confiance, par cette réception, en leur travail, décidant, à l'avenir, « que plusieurs avant-premières dans différentes maisons de quartier devaient

³⁷⁸ "During the shooting of the scenes, carried away by our own brand of humor, Mary and I often ganged up on poor serious Mr. Tourneur and either sweet-talked or fast-talked him into letting us include some wild comedy scenes which were not in the play or the script. These could have been called spontaneous combustions, and Mr. Tourneur went home many a night with an aching head." Frances Marion, *op. cit.*, pp. 43-44.

³⁷⁹ "Whatever grim turn of the plot presented itself, she exhibited no self-pity and kept on trucking. Her determination to set things right often resulted in hilarious movie chaos, but she offered hope and escape, two things Americans have always been happy to embrace." Jeanine Basinger, *op. cit.*, p. 15.

³⁸⁰ "The horror came for Frances and Mary after *The Poor Little Rich Girl* was privately screened for Zukor, Lasky, and bosses at Paramount. Not a single laugh came from the all-male group of executives. The women were solemnly informed that the film was "putrid" and the company "would rather face the loss and not release it rather than jeopardize Mary's career." Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 63.

³⁸¹ Frances Marion, *op. cit.*, p. 44.

être organisées avant de couper ne serait-ce qu'un pied de pellicule ou de tourner de nouvelles scènes ; une décision qui a fini par devenir une pratique courante pour tous les cinéastes³⁸². »

En mai 1917, suite à ce film, et probablement en guise d'excuse, la Famous Players-Lasky signe sous contrat Frances Marion, à la hauteur de 50 000 dollars par an, lui demandant de se dédier spécifiquement à l'écriture des longs métrages joués par Mary Pickford³⁸³. Elle obtient même le droit d'être présente en plateaux de tournage, le contrat stipulant : « Tout au long de la production, Mlle Marion restera aux côtés de la star et du réalisateur³⁸⁴. » En ayant fait ses preuves avec *The Poor*



Illustration 21. Frances Marion et Mary Pickford en 1917.

Little Rich Girl, Frances Marion se hisse, dès lors, comme la scénariste principale de Mary Pickford et l'une des plus célèbres scénaristes des États-Unis. Dans les mêmes temps, Mary Pickford

³⁸² “In the future, Mary decided, several previews in different neighborhood houses must be arranged before even a foot of film was cut out or new scenes shot; a decision which eventually common practice for all film-makers.” *Ibid.*, p. 45.

³⁸³ Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 69.

³⁸⁴ “Through the production, Miss Marion will continue by the side of the star and the director.” *Ibid.*, p. 70.

renouvelle son engagement avec Adolph Zukor, en gagnant, comme vu précédemment, un plus grand contrôle et davantage de liberté sur ses films, et demande à être entourée, sur leur création, par les personnes qu'elle désire³⁸⁵. Ainsi, en plus de sa meilleure amie, Frances Marion, sur leur écriture, elle fait engager, pour une période de presque deux ans, Marshall Neilan, en tant que réalisateur³⁸⁶. De cette manière, elle réunit alors, en tant que productrice, un trio de personnes talentueuses autour de ses propres œuvres, ce qui semble garantir leur qualité créative. En effet, en plus de l'entière confiance qu'elle place en Frances, Mary apprécie particulièrement les méthodes de travail de Marshall Neilan, qui contribuent à produire chez elle « une humeur ou [une] émotion en réaction à une cause extérieure³⁸⁷. » Il imagine à l'avance des choses qui peuvent provoquer certaines émotions, puis, au moment voulu, et d'une manière inattendue, il utilise ces éléments, afin de produire l'effet souhaité³⁸⁸. Il conserve donc, par ses stratagèmes, le maximum de naturel dans les réactions de l'actrice à l'écran, réussissant à capter à l'image les transitions entre chaque émotion, ce qui semble parfaitement se lier avec la manière de travailler du duo formé par Mary et Frances. En effet, bien qu'une lourde responsabilité leur revienne sur la conception des films à cette période, Mary produisant ses propres créations, elles font preuve d'une grande spontanéité au cours des tournages, comme en témoigne Cari Beauchamp dans son autobiographique sur Frances Marion :

« Mary et Frances étaient excessivement disciplinées, arrivant au studio tôt chaque matin et y restant jusqu'à la nuit tombée. Elles révisaient le travail de la veille, passaient en revue le scénario du jour, et vérifiaient les costumes et les décors. C'était le travail le plus difficile qu'elles aient jamais fait, mais la liberté qu'elles ressentaient était exaltante. Elles n'avaient plus besoin de cajoler qui que ce soit pour obtenir ce qu'elles voulaient et Mickey Neilan est devenu un partenaire de crime plus qu'aucun autre réalisateur qu'elles avaient connu auparavant ; il était décontracté, détendu et ne se sentait pas menacé. Même si Frances avait soigneusement scénarisé *Rebecca*, elles ont créé au fur et à mesure et Mickey a volontiers intégré leur “combustion spontanée³⁸⁹.” »

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 71.

³⁸⁶ *Loc. cit.*

³⁸⁷ “He believed in creating a mood or emotion as a reaction to an external cause.” Mary Pickford citée par Jack Spears, *op. cit.*, p. 176

³⁸⁸ *Loc. cit.*

³⁸⁹ “Mary and Frances were inordinately disciplined, arriving at the studio early every morning and staying until long after dark. They reviewed the work of the night before, went over that day’s script, and checked the costumes and the sets. It was the hardest work they had ever done, but the freedom they felt was exhilarating. There was no one they had to cajole to get their way and Mickey Neilan became more like a partner in crime than any director either of them had known before; casual, relaxed, and unthreatened. Even though Frances had carefully scripted *Rebecca*, they created as they went along and Mickey happily layered in their “spontaneous combustion.”” Cari Beauchamp, *op. cit.*, pp. 72-73.

Ce mode de fonctionnement, utilisé pour la première fois sur *Rebecca of Sunnybrook Farm*, puis sur quatre de leurs longs métrages suivants, *A Little Princess*, *Stella Maris*, *Amarilly of Clothes-Line Alley* et *M'Liss*, permet ainsi au trio de construire, de manière exceptionnelle, ses films dans une liberté absolue, ce qui n'est pas sans contraster grandement avec les autres productions du studio Famous Players-Lasky : « Ils étaient les enfants qui avaient pris le contrôle du magasin de bonbons. Si le trio voulait se rappeler ce qu'était un tournage "normal", il n'avait qu'à regarder sur le plateau suivant³⁹⁰. » Ils peuvent, de ce fait, développer librement le personnage de jeune fille de Mary à l'écran, autant défini par Mary Pickford que par Frances Marion, qui prend forme à travers l'adaptation de nouvelles classiques et populaires. Soigneusement choisies par Frances, ces histoires tendent à développer l'image d'une jeune fille aux qualités modernes, rarement exprimées à cette époque à l'écran par une femme, faisant preuve d'une grande intelligence, de vivacité et d'autonomie³⁹¹, tout en conservant certains aspects typiques de l'américaine, « douce, optimiste mais volontaire et pleine d'esprit³⁹² ». Cela prend d'ailleurs forme à travers la comédie, genre par excellence de la modernité à cette époque, comme le soulignent Jane Gaines et Radha Vatsal : « Les études féministes contemporaines considèrent que la comédie du cinéma muet est le lieu d'un maximum de subterfuges et de transgressions féminines. La comédie burlesque est un exutoire pour la nouvelle femme qui défie les convenances et les conventions sociales étouffantes³⁹³. » Ainsi, par sa grande connaissance des talents de Mary, Frances compose, entre autres choses, des numéros comiques burlesques motivés par l'intrigue, centrés sur la performance de l'actrice³⁹⁴, comme c'est notamment le cas dans *Rebecca of Sunnybrook Farm*, à l'occasion d'une scène de cirque, cette dernière devenant alors un clown le temps d'une séquence. De même, les intertitres, que l'écrivaine signe, servent également à cet effet, formulant des jeux de mots et une narration consciente empreinte d'humour, jouant sur les variations de tons, ce qui influence l'atmosphère des scènes³⁹⁵. Par leurs

³⁹⁰ «They were the kids who had taken over the candy store. If the threesome ever wanted to be reminded of what "normal" filmmaking was, they only had to look over to the next set.» *Ibid.*, p. 73.

³⁹¹ John C. Tibbetts, « Mary Pickford and the American "growing girl" », *Journal of Popular Film and Television*, Washington, vol. 29, n°2, 2001, p. 56.

³⁹² Trudy Bloter, « Les reines du récit : trois scénaristes hollywoodiennes de la première moitié du XXe siècle », dans Penny Starfield (dir.), *Femmes et pouvoir*, *CinémAction*, n°129, Condé-sur-Noireau : Corlet publications, 2008, p. 58.

³⁹³ «Contemporary feminist scholarship finds silent film comedy a site of maximum female subterfuge and transgression. Slapstick comedy is an outlet for the New Woman's defiance of propriety and stifling social convention.» Jane Gaines, Radha Vatsal, *op. cit.*

³⁹⁴ Claus Tieber, *op. cit.* p. 226.

³⁹⁵ Anke Brouwers, « Mud Pies and Tears: Little Mary's Funny Side », dans Rob King, Tom Paulus (dir.), *Slapstick Comedy*, New York et Londres : Routledge, 2010, pp. 99-100.

divers apports comiques, le trio semble donc parvenir, dès 1917, à moderniser et adoucir l'image de Mary Pickford à l'écran, alourdie par des drames victoriens et deux films de guerre.

Mais alors que l'image de jeune fille de Mary Pickford parvient à se développer à travers la comédie à cette époque, la Première Guerre mondiale réprime cet élan créatif, faisant diminuer pour un temps leurs différents projets cinématographiques. Durant cette période, Frances Marion devient d'ailleurs l'une des premières femmes engagées comme correspondantes de guerre, se rendant en France pour écrire principalement sur les activités des femmes en ces temps particuliers³⁹⁶. Puis, quelques années après l'armistice, le temps passant, l'avis des deux femmes sur le développement de « Little Mary » à l'écran évolue, ne trouvant plus autant d'amusement au développement de ce rôle lors de la réalisation du premier film United Artists de Mary. Comme l'explique Frances Marion dans son autobiographie : « Mary et moi n'aimions pas du tout le personnage de Pollyanna. [...] Au studio, nous avons procédé à la routine ennuyeuse de faire un film que nous trouvions toutes les deux nauséabond, *Pollyanna*, la fille heureuse. Je détestais l'écrire, Mary détestait le jouer, mais nous avons réussi à glisser quelques petites scènes amusantes malgré notre indifférence³⁹⁷. » Bien qu'elles parviennent tout de même à y insérer un peu d'humour, par quelques séquences burlesques et des intertitres comiques, *Pollyanna* ne parvient donc pas totalement à satisfaire les deux amies, atteignant même presque la caricature de leurs précédents films. Ainsi, malgré son succès public et critique, cette production marque une rupture dans la collaboration de Frances Marion avec Mary Pickford, ce qui semble pouvoir expliquer leur volonté commune de faire évoluer, l'année suivante, l'image de Mary vers des rôles plus matures, comme c'est d'ailleurs le cas dans *The Love Light*. Toutefois, il semble important de souligner que cette première et unique réalisation de Frances Marion pour Mary Pickford est loin d'atteindre le succès escompté. En effet, alors que ce drame prend pour contexte la guerre qui vient d'avoir lieu, il est diffusé en salles bien après la période de succès des films de guerre, à un moment où ce genre de films ne fait plus recette au box-office, ce qui a pour conséquence d'invisibiliser sa sortie³⁹⁸. De plus, le film rencontre quelques critiques abruptes aux États-Unis, ne parvenant pas, d'après *Variety* et *Photoplay*, au niveau des précédents films de la star. Le journaliste de ce dernier magazine écrit d'ailleurs à son propos, sans aucune retenue : « *The Love Light* est un film médiocre dans le sens où il est tout à fait indigne des talents de la star. L'histoire est développée sans logique raisonnable et

³⁹⁶ Ally Acker, *op. cit.*, pp. 171-172.

³⁹⁷ « Mary and I cordially disliked the character of Pollyanna. [...] At the studio, we proceeded with the dull routine of making a picture we both thought nauseating, *Pollyanna*, the Glad Girl. I hated writing it, Mary hated playing it, yet we managed to edge in some funny little scenes in spite of our indifference. » Frances Marion, *op. cit.*, pp. 66-67.

³⁹⁸ Jack Spears, *op. cit.*, p. 215.

filmée en tenant uniquement compte de la valeur des images. La seule valeur de *The Love Light*, à mon avis, est qu'il sort l'enfant chérie de la nation des boucles et des robes courtes pour en faire une femme³⁹⁹. » Ainsi, du travail effectué par Frances Marion sur le film, en plus du renouvellement de l'image de Mary Pickford, seules les qualités techniques semblent être reconnues par le journaliste, bien qu'elles ne paraissent pas permettre la mise en avant de l'actrice. Comme le souligne d'ailleurs l'article, la qualité du scénario paraît étrangement basse en comparaison aux précédents travaux de Frances Marion, son travail contribuant au contraire d'ordinaire à donner de la vitalité à des sujets parfois mineurs. On peut donc se demander quel rôle a pu jouer Mary Pickford dans le développement de ce film, étant responsable de sa production et de sa distribution, le journaliste Burns Mantle la soupçonnant d'avoir elle-même mal conseillé Frances Marion⁴⁰⁰. Pourtant, comme le rapporte Cari Beauchamp, c'est Mary qui insiste pour que le film soit réalisé par Frances⁴⁰¹, étant très sereine vis-à-vis de cette création, expliquant entre autres, d'après Jack Spears : « elle savait ce que j'attendais et exigeais d'un réalisateur, et elle connaissait mon point de vue sur ce qui faisait un bon film. Frances avait beaucoup de talent et d'imagination⁴⁰². » Frances Marion paraît également, à cette période, prête à saisir cette opportunité et à franchir le pas de la réalisation, ayant réussi à acquérir, grâce à ses expériences passées, des connaissances liées à la mise en scène, pouvant observer, par sa position de scénariste, le déroulement des tournages⁴⁰³. Seulement, il semble que malgré son talent, Frances Marion ait profondément manqué d'un œil extérieur sur son travail, cette collaboration entre Mary et Frances rassemblant sous le contrôle de seulement deux femmes cinq professions majeures et distinctes du cinéma : l'écriture, l'interprétation, la réalisation, la production et la distribution. Probablement en raison de son échec, *The Love Light* marque d'ailleurs la fin de la collaboration officielle entre Mary Pickford et Frances Marion, cette dernière n'apparaissant, dès lors, plus qu'une seule fois dans les crédits des films de Mary, bien que la scénariste continue par la suite à l'aider dans l'ombre sur certaines de ses productions et qu'elles conservent leur amitié jusqu'à la fin de leur vie⁴⁰⁴. Frances Marion réitère,

³⁹⁹ «At any rate, *The Love Light* is a poor picture in the sense of being quite unworthy the star's talent. The story is developed without reasonable logic and filmed with only the value of pictures in mind. *The Love Light's* one value to my mind is that it takes the nation's sweetheart out of curls and short frocks and makes a woman of her." Burns Mantle, « The Shadow Stage: *The Love Light* », *Photoplay Magazine*, vol. XIX, n°5, États-Unis, avril 1921, pp. 53 et 77.

⁴⁰⁰ «Mary herself, grown over-confident and possibly a little dictatorial these last few months, may have depended too much upon her own prejudiced judgment, it is possible she has been badly advised." *Loc. cit.*

⁴⁰¹ Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁰² «She knew what I expected and demanded in a director, and she knew my views on what made a good picture. Frances was very talented and imaginative." Mary Pickford citée par Jack Spears, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁰³ *Loc. cit.*

⁴⁰⁴ Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 160.

deux années après, une dernière fois, sa tentative de diriger un film, avec *The Song of Love* (1923)⁴⁰⁵, mais alors qu'il ne rencontre pas le succès désiré, et qu'elle ne semble pas avoir le désir et l'ambition nécessaire malgré ses compétences techniques⁴⁰⁶, elle met un terme à sa courte carrière de réalisatrice et poursuit uniquement en tant que scénariste, écrivant au total une centaine de films pour de nombreuses vedettes jusqu'en 1940⁴⁰⁷. Cela lui vaut d'ailleurs d'obtenir à deux reprises l'Oscar du meilleur scénario, devenant, en 1930, la première femme à remporter ce prix⁴⁰⁸.

Alors que Mary Pickford s'affirme donc, tout au long de sa carrière, comme une femme d'affaires ambitieuse, à l'origine des différents choix établis au cours du développement de ses œuvres, elle choisit donc, dans l'objectif d'obtenir toujours le meilleur pour ses créations, de déléguer la réalisation et l'écriture des films qu'elle produit. En effet, alors qu'elle a les connaissances requises pour scénariser ou mettre en scène ses films, attestant d'ailleurs de cela sur certains de ses tournages, elle préfère s'entourer des meilleurs professionnels du cinéma, lui apportant un autre regard et de nouvelles idées. Son image à l'écran, pour chacun de ses films distribués par la United Artists, est ainsi créée de façon collective, bien qu'elle se place malgré tout comme leur principal auteur, ayant un regard sur chacun des choix établis. Toutefois, si elle s'entoure, de 1920 à 1929, de dix cinéastes différents, dont seulement une femme, Frances Marion, qu'elle contribue alors à faire passer à la réalisation, elle n'accorde cette place uniquement qu'à des personnes de confiance, choisissant principalement des individus proches d'elle dans sa vie privée. Cela ne l'empêche d'ailleurs pour autant pas de faire preuve d'une exigence sans faille en plateau, faisant toujours prévaloir sa vision à celle des metteurs en scène qu'elle engage, et ce quel que soit leur degré de proximité avec elle, ou même leur renommée. Cette méthode de travail semble d'ailleurs faire ses preuves, Mary Pickford contribuant, suite au succès en salles de ses productions, à la renommée de ses collaborateurs et à la progression de leur carrière, les mettant alors sur les devants de la scène. Mais alors que leur apport sur la création artistique des films varie d'un long métrage à l'autre, certains n'étant même présents qu'en tant que techniciens, Frances Marion trouve une place particulière dans le développement de l'œuvre de Mary Pickford, contribuant, en tant que scénariste principale de ses films, au renouvellement de son image à l'écran, d'abord en tant que « Little Mary », puis sous l'aspect d'une femme plus mature. Son influence sur la persona de

⁴⁰⁵ Anthony Slide, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁰⁶ Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁰⁷ Ally Acker, *op. cit.*, p. 172.

⁴⁰⁸ Jeanine Basinger, *op. cit.*, p. 97.

l'actrice ne se limite d'ailleurs pas à la création de ses rôles, participant également à l'écriture de son image publique, en tant que rédactrice fantôme des Daily Talks, contribuant alors à établir une distinction claire entre la jeune fille qu'incarne Mary Pickford à l'écran et la femme mûre qu'elle est derrière, à la vie.

3. Mary Pickford et Douglas Fairbanks : le rêve américain

Néanmoins, bien que Mary Pickford parvienne à s'imposer, tout au long des années 1920, comme une femme d'affaires et une collaboratrice d'exception, pour les divers auteurs avec lesquels elle partage la création de ses œuvres, son image médiatique manque toutefois de s'effondrer à la fin des années 1910 et au début de la nouvelle décennie, suite à la mise en avant, dans de nombreux journaux, de sa vie personnelle et sentimentale. En effet, le 31 mars 1920, le monde apprend, à travers diverses publications, le mariage, trois jours plus tôt, de Mary avec Douglas Fairbanks. D'après Billy Bates, qui écrit pour *Photoplay Magazine* : « d'étonnants titres de journaux annonçaient l'histoire en caractères géants. Les fils du télégraphe et du câble transmettaient les détails à travers le monde. Dans chaque foyer, les mères, les pères, les sœurs et les frères discutaient de la précieuse nouvelle⁴⁰⁹. » Seulement, s'il semble accueilli avec enthousiasme par le public, ce mariage apparaît, au cours des années précédentes, pour Mary Pickford, comme une source d'angoisse permanente, redoutant avec cette annonce la perte d'un grand nombre de ses admirateurs. L'actrice est en effet, techniquement, lors de sa rencontre avec Douglas Fairbanks, déjà mariée à Owen Moore, un ancien acteur de la Biograph, qu'elle épouse à l'âge de dix-huit ans, dans le dos de sa mère⁴¹⁰. Néanmoins, à cette période, leur alliance n'est plus que de nom, Mary considérant elle-même cette relation comme un désastre⁴¹¹, Owen Moore n'acceptant que difficilement l'immense célébrité de sa femme et son apport financier au foyer, alors que sa propre popularité ne parvient pas à décoller⁴¹². Le ressentiment d'Owen Moore vis-à-vis de Mary est même qualifié de toxique par Christel Schmidt, surtout suite à sa rencontre avec Douglas Fairbanks⁴¹³. Ce n'est toutefois qu'en mars 1920, juste avant son mariage avec Douglas, que Mary Pickford franchi enfin le pas du divorce, invoquant

⁴⁰⁹ « Astonishing newspaper headlines shrieked out the story in giant type. Telegraph and cable wires ticked the details across the world. In every home mothers, fathers, sisters and brothers chatted over the precious news. » Billy Bates, « The Pickford-Fairbanks Wooing », *Photoplay Magazine*, vol. XVIII, n°1, États-Unis, juin 1920, p. 70.

⁴¹⁰ Jeanine Basinger, *op. cit.*, p. 52.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 53.

⁴¹² *Loc. cit.*

⁴¹³ Christel Schmidt, « Pickford and Fairbanks: A Modern Marriage », *op. cit.*, p. 68.

alors l'abandon de foyer⁴¹⁴. Elle redoute, à cette période, de commettre la plus grande erreur de sa carrière et de tout perdre, cette nouvelle union avec Douglas ne pouvant obtenir l'approbation de l'église catholique⁴¹⁵, et allant à l'opposé de son image vertueuse. Elle en vient même à consulter l'avis de la journaliste Adela Rogers St. Johns, qui perçoit alors à la fois les impressions de l'opinion publique et du monde du cinéma, afin d'évaluer la réaction potentielle du public, qu'elle ne veut pas décevoir⁴¹⁶. Pourtant, alors qu'en mars 1919 le divorce de Douglas avec Beth Sully, puis le remariage de cette dernière avec James Evans, n'ont aucun effet perceptible sur la carrière de l'acteur⁴¹⁷, il en est finalement de même pour Mary, qui se place en victime lors du jugement face à Owen Moore. Son nouveau mariage avec Douglas Fairbanks reçoit d'ailleurs, au contraire, la sympathie du public, dès la fin du mois de mars 1920, comme le souligne Christel Schmidt dans l'ouvrage *Mary Pickford: Queen of the Movies* :

« Lorsque Mary Pickford épouse l'acteur Douglas Fairbanks en mars 1920, le mariage semble presque prédestiné. Chacun d'eux est déjà une superstar internationale, adorée par ses fans avec l'intensité passionnée qu'inspire le cinéma des débuts. Chacun avait un personnage à l'écran qui représentait l'optimisme, l'énergie et la jeunesse de l'Amérique. Ils avaient tous deux amassé une richesse, un pouvoir et un respect extraordinaires au sein de l'industrie. Et bien que leur cour ait été parsemée de complications [...], leur union finale semblait, aux yeux du public et de leurs amis, le mariage idéal entre des personnes égales sur le plan personnel et professionnel. Une génération plus tôt, les hommes et les femmes de la classe moyenne s'étaient généralement mariés pour des raisons sociales et économiques, chacun étant consigné à des domaines publics et privés séparés. Rompant avec cette longue tradition, Pickford et Fairbanks se sont mariés par amour et ont partagé les domaines du travail et de la maison de manière égale⁴¹⁸. »

⁴¹⁴ Anonyme, « Les faits : en Amérique », *Ciné pour tous*, n°30, France, mars 1920, p. 3.

⁴¹⁵ Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 115.

⁴¹⁶ *Loc. cit.*

⁴¹⁷ *Loc. cit.*

⁴¹⁸ “By the time Mary Pickford wed actor Douglas Fairbanks in March 1920, the marriage seemed almost preordained. Each was already an international superstar, adored by fans with the passionate intensity that early cinema inspired. Each had an onscreen persona that represented American optimism, energy, and youth. Each had amassed extraordinary wealth, power, and respect with industry. And though their courtship was fraught with complications [...], their eventual union seemed, to the public and to their friends, the ideal match of personal and professional equals. Just a generation earlier, middle-class men and women had usually wed for social and economic reasons, with each consigned to separate public and private realms. Breaking with that long tradition, Pickford and Fairbanks married for love and shared the domains of work and home equally.” Christel Schmidt, « Pickford and Fairbanks: A Modern Marriage », *op. cit.*, p. 67.

Cette union moderne apparaît comme l'illustration d'un mariage parfait, qui parvient à placer les deux stars, réunies par amour, sur un pied d'égalité. Au lieu de ternir leur image et de s'étendre en scandales, le nouveau couple formé par Mary Pickford et Douglas Fairbanks devient une figure idéale aux États-Unis, agrémentant, de fait, leurs personas de valeurs familiales, les deux époux semblant alors atteindre, par ce lien, le bonheur conjugal. Comme l'écrit Adela Rogers St. Johns : « Ils étaient amoureux - magnifiquement, glorieusement amoureux. Et ils étaient égaux⁴¹⁹. » Cela semble uniquement permis par la grande popularité qu'ils partagent, réussissant à comprendre les besoins et attentes de l'autre vis-à-vis de son travail, et répondant, de même, symboliquement, aux fantasmes du public, deux des plus grandes idoles du cinéma aux États-Unis s'unissant par ce mariage. Ce lien semble d'autant plus important entre les deux époux qu'il est construit dans un contexte de partenariat professionnel. Ils se rencontrent d'abord en 1915, au cours d'une soirée chez la vedette populaire de comédie musicale Elsie Janis, à une période où Douglas Fairbanks n'en est qu'à ses débuts dans le cinéma⁴²⁰, bien qu'il soit déjà une vedette de Broadway depuis cinq ans⁴²¹. Cependant, leur relation ne se développe que durant l'année 1917, alors que Douglas vient d'atteindre la gloire grâce à l'un de ses films et qu'ils sont amenés à se rencontrer et à échanger à l'occasion de plusieurs réceptions⁴²². L'acteur incarne déjà pour le public états-unien « l'américain idéal, preux chevalier, moderne et modeste⁴²³ », et contrôle en grande partie ses créations, contribuant à la production et à l'écriture de certaines⁴²⁴. Il travaille, par la suite, dans le même studio que Mary⁴²⁵ puis, en 1918, leur posture de star les rassemble afin d'aider le gouvernement fédéral états-unien, dans le cadre de l'effort de guerre de la Première Guerre mondiale. Ils participent, à travers le pays, à plusieurs campagnes d'emprunt Liberty Loan, une collecte de fonds, de façon à contribuer, aux côtés de Charlie Chaplin, Marguerite Clark et de nombreux autres acteurs et actrices de cinéma aux États-Unis, à la vente de millions de dollars d'obligations⁴²⁶. À cette époque, selon Cari Beauchamp : « lorsque les trois stars du cinéma les mieux payées et les plus populaires apparaissent ensemble [Mary Pickford, Douglas Fairbanks et Charlie Chaplin], des

⁴¹⁹ "They were in love – beautifully, gloriously in love. And they were equals." Adela Rogers St. Johns, « The Married Life of Doug and Mary », *Photoplay Magazine*, vol. XXXI, n°3, États-Unis, février 1927, pp. 35 et 134-136.

⁴²⁰ Tino Balio, *op. cit.*, p. 33.

⁴²¹ Marc Vernet, *Ainsi naquit Hollywood : avant l'âge d'or, les ambitions de la Triangle et des premiers studios*, Paris : Armand Colin, 2018, pp. 61-62.

⁴²² Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 75.

⁴²³ Marc Vernet, *op. cit.*, p. 165.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁴²⁵ Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 76.

⁴²⁶ Christel Schmidt, « American Idol: Mary Pickford, World War I, and the Making of a National Icon », *op. cit.*, p. 152.

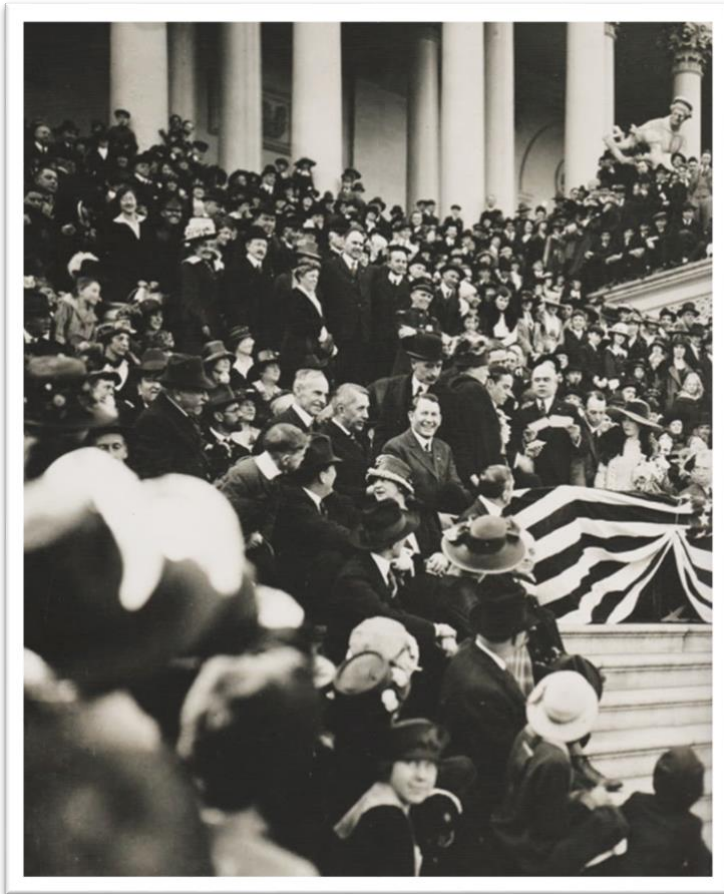


Illustration 22. Une grande foule est rassemblée, en avril 1918, pour apercevoir Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin et Marie Dressler lors de la 3^{ème} campagne de Liberty Loan.

records sont établis pour les ventes d'obligations⁴²⁷. » Alors que les premiers sentiments des futurs époux naissent sous le regard du monde entier, sans que quiconque n'y prête réellement attention, le public développe donc déjà l'envie de les voir figurer ensemble. Leurs apparitions publiques communes, rendues légitimes par ces événements, se font de plus en plus régulières, et les spectateurs et spectatrices de cinéma s'habituent, de cette façon, bien avant l'annonce du mariage, à les voir réunis. Les proches de Mary Pickford constatent toutefois un changement, comme le souligne Frances Marion : « Tout au long de leur tournée des villes de l'Est,

Mme Pickford remarque que Mary penche inconsciemment vers Douglas. Il était charmant, attentif et amusant, ce qui contrastait tellement avec le rustre Owen qui n'avait pas tenu compte du geste patriotique de sa femme et l'avait accusée d'avoir entrepris un astucieux coup de publicité pour attirer l'attention sur elle⁴²⁸. » Frances Marion perçoit d'ailleurs une évolution dans l'humeur quotidienne de son amie, qui semble alors plus heureuse. « Frances pensait qu'Owen rabaisait Mary pour se construire, alors que Doug considérait qu'être avec elle était une vérification de sa propre valeur. Il écoutait Mary et appréciait son opinion⁴²⁹. » Quelques spéculations sur leur liaison

⁴²⁷ "When the Three highest-paid and most popular film stars appeared together, records were set for bond sales." Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 84.

⁴²⁸ "Throughout their tour of Eastern cities, Mrs. Pickford noted that Mary was unconsciously leaning toward Douglas. He was charming, attentive, and amusing, such a contrast to boorish Owen who had discounted his wife's patriotic move and accused her of undertaking a clever publicity stunt to attract more attention to herself." Frances Marion, *op. cit.*, p. 56.

⁴²⁹ "At first, Frances was content to see Mary so happy. Frances thought Owen put Mary down to build himself up where Doug saw being with her as a verification of his own worth. He listened to Mary and valued her opinion." Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 76.

apparaissent néanmoins en 1919, notamment suite au divorce de Douglas avec Beth, qui déclare à certains journalistes qu'une autre femme en est à l'origine⁴³⁰, toutefois, Mary, désirant maintenir leur relation secrète, persiste encore à dire que leurs rapports sont exclusivement professionnels⁴³¹. Au cours de cette même année, avec la formation de la société United Artists, qui les réunit une nouvelle fois, des questions au sujet de leur relation deviennent cependant plus abondantes, cette nouvelle union accroissant de fait leurs rencontres et leurs apparitions publiques communes. Ainsi, d'après le magazine *Ciné pour tous*, « dans les centres cinématographiques américains, et surtout à Los Angeles, l'union Pickford-Fairbanks ne causa que peu de surprise, car on savait quels sentiments éprouvaient les deux "stars" l'une pour l'autre et l'on savait que dès que les événements le permettraient ce mariage ne tarderait pas à se faire⁴³². »

Alors que l'image médiatique du couple se développe à travers leur relation professionnelle, il ne paraît donc pas étonnant qu'ils soient considérés, dès leur union, comme deux partenaires égaux. Pourtant, à cette époque, certains hommes ont du mal à accepter, ou refusent même, que leurs épouses poursuivent leur travail après le mariage⁴³³, ou qu'elles rapportent davantage d'argent qu'ils ne le peuvent au foyer, comme c'est notamment le cas pour le premier époux de Mary Pickford. Anthony Slide écrit à ce propos, en 1996 : « La question que l'on me pose le plus souvent, et à laquelle je suis incapable de répondre de manière adéquate, est de savoir pourquoi il y avait tant de femmes actives avant l'arrivée du son et si peu après. La réponse, en partie, réside évidemment dans les conditions sociales de l'époque. Lorsqu'une femme se mariait, la convention voulait qu'elle cesse de travailler, et de nombreuses réalisatrices ont choisi de se retirer de l'industrie cinématographique pour mener une vie domestique⁴³⁴. » Toutefois, de très nombreuses femmes font exception à cette règle dès les années 1910, dont notamment les actrices les plus célèbres⁴³⁵. Mary Pickford, qui est à la tête de sa propre société de production, la Mary Pickford Film Corporation, dès 1916, puis qui s'impose comme une associée de poids dans la fondation de la United Artists en 1919, semble d'ailleurs incarner cette libération des femmes aux États-Unis face aux normes et croyances suscitées par le mariage. Elle déclare à ce propos à la presse, en 1916,

⁴³⁰ *Ibid.*, pp. 102-103.

⁴³¹ *Loc. cit.*

⁴³² Anonyme, « Un ménage de "stars" », *Ciné pour tous*, n°81, France, décembre 1921, pp. 12-13.

⁴³³ Christel Schmidt, « Pickford and Fairbanks: A Modern Marriage », *op. cit.*, p. 67.

⁴³⁴ «The question that I am most asked, and to wish I am unable adequately to respond, is why there were so many women active before the coming of sound and so few after. The answer, in part, lies obviously in the social conditions of the day. When a woman married, it was convention that she cease working, and many female directors chose to retire from the film industry to a life of domesticity.» Anthony Slide, *op. cit.*, p. 5.

⁴³⁵ Christel Schmidt, *op. cit.*

alors qu'elle est mariée à Owen Moore et qu'elle est en cours de négociation de son contrat avec la Famous Players Company : « J'admire le plus au monde les filles qui gagnent leur propre vie. Je suis heureuse d'être l'une d'entre elles⁴³⁶. » Dix ans plus tard, aux côtés de Douglas Fairbanks, elle défend toujours cette même idée, à l'occasion d'un événement sur le leadership féminin dans les affaires, face à 12 000 femmes, prenant la parole en faveur de la considération des femmes dans les affaires⁴³⁷. Ainsi, malgré son immense carrière, qui aurait pu être un problème pour de nombreux hommes, le travail de Mary Pickford et la célébrité qui l'accompagne prenant une énorme place dans son quotidien, comme le souligne Adela Rogers St. Johns dans l'un de ses articles en 1927⁴³⁸, Douglas Fairbanks semble parvenir à se placer comme un « véritable compagnon⁴³⁹ » dans la vie de la star. Cette notion de « *companionate marriage* » ou « compagnonnage⁴⁴⁰ » est développée par Christel Schmidt, dans un chapitre consacré au couple formé par Mary Pickford et Douglas Fairbanks : « Ce modèle conjugal – qui est apparu au cours de l'ère progressiste (1890-1930) – “rejetait les modèles familiaux patriarcaux et envisageait plutôt le mariage comme un partenariat égalitaire” fondé sur l'amitié et l'intérêt mutuel. Dans cet esprit, les médias ont dépeint le lien du couple comme celui de compagnons sympathiques et partageant les mêmes idées, qui avaient auparavant souffert de problèmes domestiques dus à des conjoints incompatibles⁴⁴¹. » Par cette nouvelle alliance, ils paraissent ainsi tous deux trouver chez l'autre une compréhension professionnelle et un soutien. Samuel Goldwyn, qui côtoie le couple à l'époque, écrit à ce propos en 1923, concernant l'époux : « N'étant pas du tout une personne effacée, il essaie néanmoins toujours de braquer les projecteurs sur elle et ses réalisations. Il est extrêmement fier de ces dernières. Il me semble, en fait, qu'il est presque autant amoureux des œuvres de Mary qu'il l'est de Mary elle-même⁴⁴². » Douglas Fairbanks semble donc réussir à développer sa carrière, tout en encourageant Mary dans l'accomplissement de ses projets, sans toutefois s'effacer derrière elle et

⁴³⁶ “I admire most in the world the girls who earn their own living. I am proud to be one of them.” Mary Pickford, « Mary Pickford Quits Dolls at Five; 17 Years an Actress; Make \$100,000 Years at 22 », *Washington Post*, États-Unis, avril 1916. Citée par Christel Schmidt, « Father of the Family », *op. cit.*, p. 63.

⁴³⁷ Christel Schmidt, *op. cit.*

⁴³⁸ Adela Rogers St. Johns, *op. cit.*

⁴³⁹ “True companionship.” Christel Schmidt, « Pickford and Fairbanks: A Modern Marriage », *op. cit.*, p. 67.

⁴⁴⁰ *Loc. Cit.*

⁴⁴¹ “This marital model – which emerged during the Progressive Era (1890-1930) – “rejected patriarchal family models and instead envisioned marriage as an equal partnership” built on friendship and mutual interest. In this spirit, the media portrayed the couple’s bond as one of like-minded and sympathetic helpmates who had previously suffered domestic problems due to incompatible spouses.” *Loc. Cit.*

⁴⁴² “Not by any means a self-effacing person, he is nevertheless always trying to turn the spotlight upon her and her achievements. Of the latter he is inordinately proud. It seems to me, in fact, that he is almost as much in love with Mary’s pictures as he is with Mary herself.” Samuel Goldwyn, « Doug and Mary », *Behind the Screen*, *op. cit.*, p. 179.

ses créations populaires, en jouant les seconds rôles. Il en est de même pour Mary, qui parvient à avoir une vie personnelle épanouie, sans que cela ne porte atteinte à son succès à l'écran et dans les affaires. Ils continuent d'ailleurs de faire évoluer ensemble leurs activités professionnelles après leur mariage, en s'associant, en 1922, pour acquérir les anciens studios de Jesse D. Hampton, situés sur le Santa Monica Boulevard, à Los Angeles⁴⁴³. Ils y tournent l'ensemble de leurs productions suivantes, à commencer par *Robin des Bois* pour Douglas Fairbanks, et

Tess of the Storm Country pour Mary Pickford⁴⁴⁴, soient deux films avec d'importants décors. Les deux artistes conservent néanmoins leurs deux organisations de production distinctes, travaillant, chacun de son côté, mais côte à côte, au développement de ses propres créations. Robert Florey fait, en outre, part de cette organisation dans ses diverses notes prises sur le tournage de *Rosita* et publiées par *Cinéa-ciné pour tous* au cours de l'année 1924, sous le titre « Au studio, avec Mary Pickford et Douglas Fairbanks », Douglas y étant montré en train de préparer son film suivant, *Le Voleur de Bagdad*, et étant régulièrement présent sur le tournage de sa femme⁴⁴⁵. Ce studio leur permet donc de partager des conseils et idées, tout en conservant chacun son indépendance dans l'élaboration de ses films.

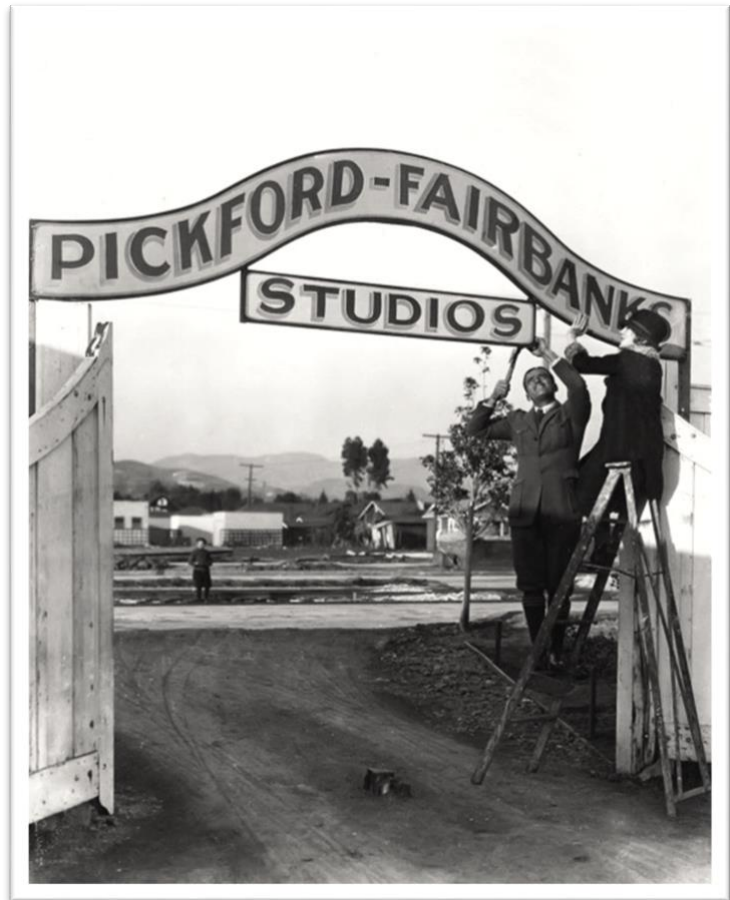


Illustration 23. Mary Pickford et Douglas Fairbanks accrochent le panneau d'entrée des Pickford-Fairbanks Studios à Hollywood en 1922.

⁴⁴³ Robert Florey, *Hollywood village : naissance des studios de Californie*, Paris : Pygmalion, 1986, pp. 65-66.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁴⁵ Robert Florey, « Au studio, avec Mary Pickford et Douglas Fairbanks », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°14, 15 et 23, France, juin et octobre 1924, pp. 13-17, 11-13 et 33-34.

Malgré la proximité de leurs tournages, ils tardent même à partager l'écran, bien que plusieurs projets soient couramment évoqués dans la presse, tel que l'adaptation de *Roméo et Juliette*⁴⁴⁶ et la production française *Quand fleurissait la chevalerie*⁴⁴⁷. Le premier et unique film dans lequel ils jouent réellement côte à côte⁴⁴⁸ ne paraît ainsi qu'en 1929, soit vers la fin de leurs carrières. Il s'agit de *The Taming of the Shrew*, dont le scénario est tiré de la pièce de théâtre du même nom de William Shakespeare. Selon Cari Beauchamp, une telle attente semble liée à la difficulté, pour les deux vedettes, de s'accorder sur un genre cinématographique : « tandis que Doug tourne de grands films d'action comme *Le Voleur de Bagdad* et *Robin des Bois*, Mary ricoche entre des romances comme *Dorothy Vernon of Haddon Hall* et le rôle d'une enfant dans *Little Annie Rooney*⁴⁴⁹. » Toutefois, si l'on tient compte de l'avis de Mary Pickford sur la question, la principale cause se révèle être le besoin, autant pour Mary que pour Doug, d'obtenir un rôle de même envergure que leur partenaire, qui reprend, de plus, certaines des caractéristiques récurrentes de leurs personnages à l'écran⁴⁵⁰. D'autre part, comme elle l'explique au journal *The New York Times*, si le choix ne s'est pas porté sur une romance comme *Roméo et Juliette* c'est puisque l'attention portée sur son couple est déjà trop importante⁴⁵¹. *The Taming of the Shrew* s'avère donc être la pièce de théâtre la plus adaptée aux deux acteurs, bien qu'ils y apparaissent malgré tout en couple, mais cette fois-ci dans une idylle imparfaite, le texte leur offrant deux rôles à la hauteur de leur exigence, celui de l'indomptable Petruchio pour Douglas et de la redoutable Katherina pour Mary. Néanmoins, comme le souligne Mordaunt Hall dans sa critique du film : « Petruchio est souvent Doug et Katherina n'a que rarement à l'esprit la Mary aux lèvres pincées des années passées à l'écran⁴⁵². » En effet, si Douglas ajoute à son rôle de nombreux sauts et cascades, comme il en a l'habitude dans ses productions, les aspects enfantins et la douceur incarnée par Mary à l'écran cèdent la place, dans cette farce, à une femme furieuse, et parfois même violente, comme en témoigne le dramaturge français Alexandre Arnoux : « la charmante Mary Pickford a quelque difficulté à se rendre odieuse mégère

⁴⁴⁶ Anonyme, « Au film des jours : L'activité de Mary Pickford », *Ciné-Miroir*, n°35, France, octobre 1923, p. 300.

⁴⁴⁷ Anonyme, « Douglas et Mary à Paris », *Ciné pour tous*, n°75, France, octobre 1921, p. 4.

⁴⁴⁸ En 1927 Mary Pickford fait une courte apparition de quelques secondes dans le film *Le Gaucho* (*The Gaucho*, 1927) de Douglas Fairbanks, et elle ne figure pas sur l'affiche.

⁴⁴⁹ “While Doug was making grand action films like *The Thief of Bagdad* and *Robin Hood*, Mary ricocheted between doing romances like *Dorothy Vernon of Haddon Hall* and then playing a child in *Little Annie Rooney*.” Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁵⁰ Mary Pickford citée par Anonyme, « From Avon to Hollywood », *The New York Times*, vol. LXXVIII, n°26125, États-Unis, août 1929, p. 6X.

⁴⁵¹ *Loc. cit.*

⁴⁵² “Petruchio is often Doug and Katherina is not seldom mindful of the pursed-lipped Mary of years gone by on the screen.” Mordaunt Hall, « The Screen: A Shakespearean Farce », *The New York Times*, vol. LXXIX, n°26243, États-Unis, novembre 1929, p. 23.

; nous devinons bien, dès le début, qu'elle retournera à sa nature, que la distribution des rôles et non l'essence de son caractère lui commande tant de furie, de rage, d'insociabilité⁴⁵³. » Cela a en outre pour effet de décevoir le public et la presse, qui considèrent unanimement le film comme un bon divertissement, mais rien de plus. Aux États-Unis d'abord, le magazine *Variety* estime que : « comme ce film a été construit pour le rire uniquement et qu'il l'obtient, rien d'autre ne compte⁴⁵⁴ » ; et pour le *New York Times* : « si l'on cherche à se divertir, c'est ici ; si l'on veut de la gaieté [...], on ne peut pas faire mieux que de se rendre avec sa compagnie pour regarder et écouter



Illustration 24. Mary Pickford et Douglas Fairbanks sur le tournage de The Taming of the Shrew (1929).

ces ombres volubiles, qui se mélangent à l'occasion d'une manière qui ressemble au burlesque moderne⁴⁵⁵. » Enfin, *Photoplay Magazine* publie à son propos : « Voici l'apparition tant attendue de Mary et Doug dans les rôles principaux. Elle a été saluée comme l'événement de la décennie. Magnifiquement interprété, pittoresquement monté, il est en outre très amusant⁴⁵⁶. » Les critiques françaises s'accordent également sur cet avis, considérant toutefois que la variante muette du film, diffusée en France alors qu'il existe sous une version sonorisée dans les

⁴⁵³ Alexandre Arnoux, « “La mégère apprivoisée...” Shakespeare, Douglas and Co », *Pour vous*, n°92, France, août 1930, pp. 8-9.

⁴⁵⁴ “As this was built for laughs only and gets them, nothing else matters.” Sime, « *Taming of Shrew* », *Variety*, vol. XCVII, n°8, États-Unis, décembre 1929, p. 15.

⁴⁵⁵ “Yet if it be entertainment one seeks, here it is; if it be that one desires merriment [...], one cannot do better than hie himself with his company to look at and listen to these voluble shadows, who mix it up occasionally in a way that is like modern slapstickers.” Mordaunt Hall, *op. cit.*

⁴⁵⁶ “Here is the long anticipated co-starring appearance of Mary and Doug. It has been hailed as the event of the decade. Splendidly acted, picturesquely mounted, it is a lot of fun in addition.” Anonyme, « The Shadow Stage: *Taming of the Shrew* », *Photoplay Magazine*, vol. XXXVI, n°6, États-Unis, novembre 1929, p. 55.

pays anglophones, gagne encore plus en légèreté, comme en témoigne notamment l'avis paru dans *Pour vous* :

« J'éprouvais, je l'avoue, quelque crainte devant cette audacieuse entreprise de porter à l'écran *La Mégère apprivoisée*. D'autant plus que le film, parlant en Angleterre et en Amérique, nous arrive à Paris châtré du dialogue et truffé de sous-titres. [...] Je me suis diverti une heure durant ; j'ai ri ; j'étais désarmé... On me dit que la version originale parlante, beaucoup plus longue, plus appuyée, où Douglas Fairbanks peine évidemment sur le texte et possède moins de naturel et de bonheur dans le verbe que dans l'action, m'eût laissé sans doute une impression moins légère. Je veux bien le croire⁴⁵⁷. »

The Taming of the Shrew donne donc lieu, d'après ces diverses critiques, à une comédie divertissante, autant sous une forme sonorisée que muette. Néanmoins, il ne paraît pas à la hauteur des attentes développées suite à l'enthousiasme général vis-à-vis du projet d'unir Mary Pickford et Douglas Fairbanks à l'écran, n'ayant pas l'allure d'une grande production hollywoodienne. Son succès semble d'ailleurs surtout reposer sur ses deux acteurs vedettes, leur association apparaissant comme un « attrait irrésistible qui lui permet de faire passablement bien au box-office⁴⁵⁸ », le film rapportant plus d'un million de dollars⁴⁵⁹, soit une somme importante mais qui n'est pas forcément à la hauteur de cette collaboration. De même, ce film semble être une déception pour Mary, qui n'apprécie pas le comportement instable de son mari sur le tournage, étant particulièrement désagréable et refusant à de nombreuses reprises les demandes du cinéaste Sam Taylor⁴⁶⁰. Comme l'explique Cari Beauchamp : « Ils avaient parlé pendant des années de faire un film ensemble, mais lorsqu'ils ont commencé à tourner, Mary a pensé que Doug prenait le titre au pied de la lettre, à la fois devant et hors caméra, la dégradant devant l'équipe. Leurs styles de travail s'opposaient radicalement, car elle n'était sur le plateau que pour travailler, alors qu'il n'y avait rien que Doug n'aimait plus que de recevoir des invités, pour leur faire visiter les lieux⁴⁶¹. » De plus, d'après Ronald Bergan, Douglas

⁴⁵⁷ Alexandre Arnoux, *op. cit.*

⁴⁵⁸ “The teaming up of Doug and Mary proved an irresistible lure that enabled it to do passably well at the box office.” Tino Balio, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁶⁰ Jack Spears, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁶¹ “They had talked for years about making a film together, but when they actually starting shooting, Mary believed that Doug took the title literally, both on and off camera, degrading her in front of the crew. Their working styles conflicted dramatically, as she was on the set only to work, whereas there was nothing Doug liked better than to have guests drop by, give them a tour.” Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 291.

« n'apprenait pas ses répliques, arrivait en retard et sapait sa confiance en étant hypercritique⁴⁶². » Cette association tant attendue ne s'avère donc pas être une aussi grande réussite que prévu, Douglas se montrant notamment aussi rude envers Mary au cours de la réalisation qu'il ne l'est dans son rôle de Petruccio vis-à-vis de Katherina, ce qui influe probablement alors sur la fin de leur mariage et de leurs carrières respectives, qui interviennent toutes deux au cours des années suivantes.

Pourtant, tout au long de leur mariage, l'image qui est renvoyée d'eux dans la presse est celle d'un couple idéal et harmonieux, que rien ne semble pouvoir séparer. Rendue publique dès les jours suivants leur union, leur vie privée est en effet, au cours de leur alliance, largement médiatisée. Ainsi, bien que leur cérémonie de mariage se déroule dans la plus stricte intimité, avec seulement certains membres de leurs familles et quelques-uns de leurs amis intimes, plusieurs articles dans la presse états-unienne et française rendent compte de la liste des invités présents au dîner, parfois même avec quelques erreurs⁴⁶³. Puis, au cours des années suivantes, de nombreuses publications paraissent sur la vie sédentaire du couple à Pickfair, leur nouvelle demeure située à l'Ouest d'Hollywood, isolée sur les hauteurs de Beverly Hills⁴⁶⁴, dont le nom souligne leur alliance. Certains articles de presse se consacrent d'ailleurs spécifiquement, au cours des années 1920, à ce lieu. De cette façon, on peut apprendre en 1921 que « la villa et le terrain qui l'entoure n'occupent pas moins de cinq hectares ; on y trouve une vaste piscine, des terrains de tennis et de golf, les bâtiments occupés par le personnel, la ferme, le garage, le chenil, etc... L'ensemble de la propriété est encerclé par une route qui, détail curieux, épouse la forme d'un cœur. Bref, cette demeure, prototype de la claire villa californienne, ne donne pas tant l'impression d'un palais que d'un séjour avant tout confortable et agréable pour ses heureux occupants⁴⁶⁵. » Cette publication, comme de nombreuses autres, font ainsi paraître aux yeux de tous une part de l'intimité des vedettes, donnant une impression de proximité aux lecteurs et lectrices des magazines avec leurs stars préférées. En apparaissant comme la preuve tangible de leur réussite, cette possession semble de plus prôner un nouveau mode de consommation aux États-Unis, dans les années 1920, Mary Pickford et Douglas

⁴⁶² “He failed to learn his lines, turned up late and undermined her confidence by being hypercritical.” Ronald Bergan, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁶³ Anonyme, « Le mariage Pickford-Fairbanks », *Ciné pour tous*, n°34, France, avril 1920, p. 3 ; Robert Florey, « La vie, les films et les aventures de Douglas Fairbanks », *Cinémagazine*, n°41, France, octobre 1925, pp. 65-68 ; Marianne Alby, « En Amérique : le ménage modèle d'Hollywood », *Ciné-Miroir*, n°142, France, décembre 1927, p. 478 ; Billy Bates, *op. cit.*

⁴⁶⁴ Jeffrey Vance, « Pickfair », *Douglas Fairbanks*, Berkeley : University of California Press, 2008, p. 62.

⁴⁶⁵ Anonyme, « Un ménage de “stars” », *Ciné pour tous*, n°81, France, décembre 1921, pp. 12-13.

Fairbanks faisant office de modèle, l'achat de cette maison ayant l'air associé à la vie heureuse qu'ils y mènent. Comme l'explique à ce propos André Muraire : « Issues du peuple, incarnations de toutes les possibilités, [les stars] ont pu donner à l'ensemble des masses américaines non seulement l'image du rêve réalisé, mais celle d'un comportement à suivre⁴⁶⁶. » En choisissant de s'installer dans une villa accueillante qui privilégie le



Illustration 25. Pickfair, la légendaire propriété de Mary Pickford et Douglas Fairbanks.

confort, plutôt que de vivre dans un château luxueux, ils préservent d'autant plus leur proximité avec leur public, bien qu'ils figurent au même moment tous les deux parmi les personnalités les plus riches du cinéma⁴⁶⁷. À cette même époque, diverses publications font d'ailleurs également part de leur quotidien dans cette demeure, répondant aux nombreuses questions qui portent, d'après Myriam Juan, « sur la vie privée des acteurs » et actrices dans les courriers des lecteurs et lectrices des magazines, « les innombrables biographies, articles et anecdotes publiés par les magazines [donnant] de fait le sentiment de connaître l'intimité des interprètes de l'écran⁴⁶⁸. » Plusieurs photos de moments intimes qu'ils vivent sont d'ailleurs diffusés dans des magazines, tels que des clichés de Mary et Doug dans leur piscine privée, publiés dans *Cinéa*⁴⁶⁹. Néanmoins, alors qu'ils passent la plus grande partie de leurs journées à travailler dans leurs studios, il semble, d'après plusieurs articles de magazines, que leur villa s'anime surtout le soir, y accueillant régulièrement leurs amis, familles, collègues ou connaissances. D'après Cari Beauchamp : « le dîner était toujours préparé pour quinze personnes, en partant du principe que Doug ramènerait à la maison [des visiteurs]⁴⁷⁰. »

⁴⁶⁶ André Muraire, « Aller au cinéma dans les années 20 : l'expérience cinématographique pendant les années folles », dans Francis Bordat, Michel Etcheverry (dir.), *Cent ans d'aller au cinéma : le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1995, pp. 37-51.

⁴⁶⁷ Anonyme, « Ce que les stars font de leurs millions », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°2, France, décembre 1923, pp. 14-15.

⁴⁶⁸ Myriam Juan, « Les stars face aux auteurs (milieu des années 1920 – milieu des années 1930). Y a-t-il une "politique des auteurs" ? », dans Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou (dir.), *L'Auteur de cinéma : histoire, généalogie, archéologie*, Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2013, p. 162.

⁴⁶⁹ Anonyme, « Douglas Fairbanks intime », *Cinéa*, n°82, France, décembre 1922, p. 5 ; Anonyme, « Quelques scènes d'intimité chez "Doug" et "Mary" », *Cinéa*, n°87, France, mars 1923, p. 12.

⁴⁷⁰ "Dinner was always prepared for fifteen people on the assumption that Doug would bring home "his trainers and the professional wits and yes-men who eternally clung to him"." Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 161.

Parmi les invités réguliers, on peut citer Charlie Chaplin, qui est leur voisin, et Frances Marion, mais on peut y voir « aussi bien le roi Alphonse XIII qu'Isadora Duncan, Albert Einstein, Sir Austen Chamberlain, Charles Lindbergh, le prince héritier du Japon, la princesse Frederika de Prusse, Anna Pavlova, Guglielmo Marconi, Lord et Lady Mountbatten et bien d'autres⁴⁷¹. » Selon Frances Marion : « Il n'y avait pas de problèmes sociaux à Pickfair [...]. Non seulement l'élite hollywoodienne s'y réunissait, mais aussi des visiteurs européens distingués. Mary était la plus heureuse lorsqu'elle était entourée de sa famille ; Doug atteignait l'apogée de son bonheur lorsqu'un membre de la famille royale venait leur rendre visite⁴⁷². » Ainsi, de nombreuses personnes, issues principalement du cinéma, mais aussi d'autres domaines variés, tels que la politique ou la danse, peuvent s'y rencontrer le temps d'un dîner. Maurice Chevalier, qui est invité à Pickfair en 1929, explique à ce propos :

« La bonne humeur, la cordialité toujours élégante de “Doug”, la grâce, l'intelligence si fine de “Mary” font de la somptueuse villa qu'ils habitent à Beverley Hills, le lieu de réunion le plus agréable. Ne croyez pas qu'on y donne des soirées “à tout casser” – pour employer l'expression consacrée – et que les fêtes s'y prolongent fort tard dans la nuit. Les acteurs, les metteurs en scène, les techniciens travaillent trop tôt le matin pour consentir à veiller tard. Le salon des Fairbanks est tout à fait semblable au salon de grands bourgeois français. C'est la même atmosphère, la même discrétion dans les couleurs et la conversation des hôtes. [...] Doug et Mary furent pour nous les hôtes les plus attentifs et les conseillers les plus écoutés. Dès notre arrivée là-bas, ils nous prirent sous leur protection, Yvonne et moi. Ils voulurent absolument que nous descendions chez eux – à Pickfair – en attendant d'avoir trouvé un bungalow. Ainsi Douglas et Mary adoucirent pour nous le premier contact avec cette terre où nous étions étrangers⁴⁷³. »

Ils s'avèrent ainsi devenir les principaux hôtes d'Hollywood, recevant de nombreuses personnalités étrangères de passage, souvent rencontrées au cours de leurs divers voyages en Europe. D'après Raymond Lee, Pickfair devient même « la Mecque grandiose des célébrités et des riches de tous les pays et une invitation à ce manoir légendaire est aussi prisée que celle de la Maison Blanche ou du

⁴⁷¹ Charles Ford, *op. cit.*, pp. 149-150.

⁴⁷² “There were no social problems at Pickfair [...]. Not only the Hollywood elite gathered there, but also distinguished European visitors. Mary was happiest when she had her family around her; Doug reached his apogee of happiness when any member of the Royal Family came to visit them.” Frances Marion, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁷³ Maurice Chevalier, « Mes souvenirs d'Amérique », *Pour vous*, n°48, France, octobre 1929, p. 3.

Palais Royal de Londres⁴⁷⁴. » Mary Pickford et Douglas Fairbanks apparaissent donc, de cette façon, comme le roi et la reine d'Hollywood, ce qui semble d'autant plus souligné par certaines de leurs obligations, comme le souligne Richard Griffith : « Pendant leurs jours de congé du studio (on se demande parfois comment ils trouvaient le temps de faire des films), ils étaient convoqués d'un bout à l'autre des États-Unis pour poser des pierres angulaires, couper des rubans, couronner des reines de festival et défilier dans des parades de vente d'obligations. Ils étaient, sauf de nom, des fonctionnaires non élus du gouvernement américain, et ils ne s'en privaient pas⁴⁷⁵. » De tels engagements contribuent, bien sûr, au prestige de leurs noms et, par conséquent, également à celui de leurs films et de la United Artists.

Toutefois, alors que leur posture au sein d'Hollywood paraît exceptionnelle, elle semble due à leur immense popularité, qui amplifie encore suite à leur mariage. Ainsi, comme l'explique Catherine A. Surowiec : « Une liaison amoureuse d'une star – mieux, un mariage – faisait le rêve de tout agent de publicité. L'intérêt que porta le monde entier au mariage de Mary Pickford et Douglas Fairbanks et à leur lune de miel dans toute l'Europe en 1920 est la preuve du pouvoir exercé par les liaisons entre stars⁴⁷⁶. » Leur grande présence dans la presse spécialisée, autant aux États-Unis qu'en France, témoigne en effet, dans un premier temps, de cette attention exceptionnelle qui leur est portée dès le début des années 1920. Ainsi, d'après Myriam Juan, ils font, au cours de la période, parti des stars les plus représentées en une des magazines français *Cinémagazine* et *Ciné-Miroir*⁴⁷⁷. De même, « à l'intérieur des numéros, leur présence est encore plus flagrante et l'emporte largement sur celles de toutes les autres vedettes. Ensemble ou à tour de rôle, ils investissent en effet toutes les rubriques imaginées par les journalistes, du long reportage publié en série à l'anecdote rapportée dans les pages de brèves et de potins⁴⁷⁸. » Pourtant, à cette période, la presse spécialisée française a pour habitude de s'intéresser davantage aux stars nationales qu'internationales, l'ensemble des autres artistes figurant en couverture de ces deux magazines étant notamment français ou

⁴⁷⁴ « Pickfair was the grandiose mecca for the famous and the wealthy of every land and an invitation to this fabled mansion was as prized as one from the White House or the Royal Palace of London. » Raymond Lee, *The Films of Mary Pickford*, New York : Castle Books, 1970, p. 21.

⁴⁷⁵ « On their days off from the studio (one sometimes wonders how they found time to make pictures at all) they were summoned from one end of the USA to the other to lay cornerstones, cut ribbons, crown festival queens, and march in bond-selling parades. They were, in all but name, unelected officials of the U.S. Government, and they shirked none of it. » Richard Griffith cité par Tino Balio, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁷⁶ Catherine A. Surowiec, « Les stars américaines des années 1920 et 1930 et l'industrie du glamour », dans Jean-Loup Passek, Gian Luca Farinelli (dir.), *Stars au féminin : naissance, apogée et décadence du star system*, Paris : Centre Pompidou, collection QuinzeXvingt&un, 2000, p. 147.

⁴⁷⁷ Myriam Juan, « Aurons-nous un jour des stars ? » *Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, *op. cit.*, pp. 75 et 159.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 75.

francophones. Ainsi, ces diverses publications attestent de l'engouement développé autour des deux époux dès leur mariage en France, qui se voit d'ailleurs confirmé par les différents mouvements de foule qui surviennent lors de leurs voyages en France, de même que dans le reste



Illustration 26. Mary Pickford et Douglas Fairbanks accueillis par la foule à leur arrivée aux Halles de Paris, en France, en juillet 1920.

du monde. Au cours de leur lune de miel en Europe, on apprend ainsi à diverses reprises, dans la presse internationale, qu'ils ont été tous les deux assailli par des centaines ou milliers d'admirateurs, regroupés pour les apercevoir ou obtenir un autographe. Le magazine *Comœdia* rapporte d'ailleurs l'un de ces moments, aux Halles de Paris, en 1920 :

« Hier mardi, une aimable invitation des Dames et des Forts des Halles, amenait à dix heures du matin, rue Montorgueil, les deux grands artistes. Une foule de trois mille personnes, depuis longtemps massée, accrue de minute en minute, s'ouvrit devant l'auto, char triomphal, où bientôt, toute une cour de photographes, de gamins, de jeunes femmes, prit place, à côté de M et Mme Fairbanks. [...] Ce fut alors l'avalanche des cartes postales, des carnets, des albums, brandis par cent mains vers une seule, celle qui signait, puis-je dire, à

tour de bras ! [...] Les épaules de Douglas servirent de refuge ou plutôt de passerelle à Mary, au-dessus du flot humain dont les vagues ne connaissaient, à deux pas des étals et des boutiques, que la hausse d'enthousiasme et de bousculade⁴⁷⁹. »

Cet événement semble d'ailleurs particulièrement impressionnant pour Mary Pickford, partageant plusieurs années plus tard le souvenir qu'elle en garde au magazine *Cinémonde*⁴⁸⁰, mesurant alors pour la première fois, au cours de cette visite, l'impact international de ses films et son succès auprès du public français.

Le couple formé par Mary Pickford et Douglas Fairbanks semble donc les hisser, dès l'annonce de leur mariage, au statut de roi et de reine d'Hollywood, formant dès lors l'image idéale du rêve américain. En effet, bien qu'ils figurent déjà tous les deux, à la fin des années 1910, parmi les plus célèbres et les plus riches vedettes du cinéma aux États-Unis, l'importante couverture médiatique qui se forme autour d'eux, autant aux États-Unis qu'en France, suite à leur mariage, semble encore amplifier leur immense popularité. Leur célébrité paraît d'ailleurs d'autant plus important qu'elle est, dès 1920, rendue pour la première fois visible par leur voyage de noce en Europe. Ainsi, alors qu'un sentiment de proximité avec le couple se développe, à cette période, chez leur public, – certains moments de leur vie professionnelle, dans les studios qu'ils partagent, mais aussi de leur vie intime, à Pickfair, étant dévoilés, et donc rendus publiques, par des récits ou des photographies, – ils incarnent, aux yeux des lecteurs et lectrices des magazines spécialisés, l'image du bonheur conjugal, étant à la fois amoureux et égaux sur le plan personnel et professionnel. Ils deviennent ainsi, à travers l'image qui est renvoyée d'eux par la presse, un couple parfait, étant non plus seulement admirés pour leur travail, mais aussi, suite à leur alliance, pour leur vie privée.

⁴⁷⁹ J. L. Croze, « Les rois s'en vont. Mary Pickford et Douglas Fairbanks ont quitté Paris ce matin », *Comœdia*, juillet 1920. Cité dans Myriam Juan, *op. cit.*, pp. 78-79.

⁴⁸⁰ Germain Fontenelle, « Mary Pickford chez elle à Pickfair », *Cinémonde*, n°3, France, novembre 1928, p. 43.

Conclusion

L'objectif de ce mémoire était d'analyser la manière dont la fondation de la United Artists a pu influencer le développement de la persona de Mary Pickford, de 1920 à 1929. En d'autres termes, il s'agissait de chercher à percevoir la manière dont l'image de Mary Pickford, suite à la fondation de cette société de distribution, avait pu évoluer, lui permettant de devenir, grâce à sa posture de distributrice, une actrice et une productrice entièrement indépendante. En s'appuyant sur les films qu'elle a produit et distribué au cours de cette période et dans lesquels elle a joué, ainsi que sur divers éléments médiatiques, cette analyse avait donc pour volonté de dévoiler l'impact que pouvait avoir eu le choix de l'indépendance sur la composition de ses rôles à l'écran, ainsi que sur son image publique. De même, ce mémoire cherchait à rendre compte de la place occupée par les femmes au sein d'Hollywood, au cours de la période muette du cinéma, ayant été pendant un temps complètement oubliées ou négligées par les écrits historiques sur Hollywood. Ainsi, en prenant pour exemple Mary Pickford, soit donc l'une des plus grandes stars de cinéma féminine de l'époque muette, cette recherche désirait interroger l'impact que son statut de femme avait pu avoir sur le développement de sa carrière. Bien que cette recherche ne prétende pas à une quelconque exhaustivité dans son analyse, elle voulait donc avant tout proposer une nouvelle analyse de la persona de la vedette, observant l'évolution de son image, dans ses films et dans les médias, vis-à-vis de la place singulière qu'elle obtient dans l'industrie cinématographique hollywoodienne dans les années 1920. De plus, alors qu'il propose une analyse comparée de la réception des films de Mary Pickford aux États-Unis et en France, ce mémoire cherchait à rendre compte des différences existantes, au cours de la période étudiée, dans ces deux pays, que ce soit dans le développement de leurs industries cinématographiques ou concernant l'évolution de leurs mœurs.

Au terme de cette étude, on peut d'abord affirmer que la fondation de la United Artists, mais aussi de la Mary Pickford Company, ont grandement contribuées à faire varier l'image de Mary Pickford à l'écran, évoluant, de 1920 à 1929, suivant ses souhaits. En effet, bien qu'à la création de ces sociétés les rôles de jeunes filles et d'enfants joués par l'actrice soient majoritaires, répondant aux envies exprimées par la presse de son public, de même qu'aux besoins financiers de sa nouvelle entreprise, qui fait alors face à une pénurie de produits, des rôles plus adultes font également leur apparition au cours de la période, cherchant alors à se construire une nouvelle image à l'écran, plus en accord avec son âge et son temps. Elle devient même définitivement une adulte à l'écran à partir de 1927, s'affranchissant ainsi de l'image de « Little Mary » appréciée par les

spectateurs et spectatrices pour devenir une femme autonome et libérée, plus en accord avec son époque et tous les changements qu'elle implique. Cette transition de l'enfance à la maturité passe d'ailleurs également par une évolution physique de ses personnages et notamment par la chute de ses boucles blondes, représentatives d'une période passée. Toutefois, la transition vers cette nouvelle image est progressive pour Mary Pickford, faisant évoluer, au cours de la période, chacun de ses personnages vers des caractéristiques toujours plus modernes et adultes, cherchant à concilier ses envies de renouvellement avec les demandes de son public, ce dernier étant responsable du succès ou de l'échec de ses films au box-office. Alors qu'elle apparaît d'abord sous l'aspect d'une enfant insouciant dans une comédie burlesque, jouant d'ailleurs à cette période avec les normes de genres, elle gagne donc en responsabilité au fil des années, tandis que le genre dramatique se développe également parmi ses œuvres. Grandement appréciées par la critique et par le public des salles de cinéma, ces productions partagent toutefois toujours une morale positive et un *happy end*. Seulement, en s'affranchissant de ses rôles enfantins et en s'affirmant sous la forme d'une nouvelle Mary Pickford, ces caractéristiques viennent à disparaître, laissant au passage dans l'insatisfaction certains membres de son public. Ainsi, par l'indépendance qu'elle acquiert avec la United Artists et sa propre société de production, et par son immense popularité, Mary Pickford semble parvenir à devenir libre du choix des rôles qu'elle incarne, pouvant se permettre, vers la fin de sa carrière, de faire ce qu'elle désire à l'écran, et plus forcément ce que son public attend d'elle. Cela est d'ailleurs salué par la presse, autant aux États-Unis qu'en France, parvenant non seulement à faire évoluer son image à l'écran avec son époque, mais aussi à s'adapter à la généralisation du cinéma parlant.

Hors de l'écran, la fondation de la United Artists marque également une évolution majeure pour Mary Pickford, lui permettant de s'imposer comme une femme d'affaires d'exception au sein de l'industrie cinématographique hollywoodienne. Ainsi, de 1920 à 1929, bien que la place des femmes dans les affaires soit contestée, de nombreux préjugés sexistes existants à cette époque, Mary Pickford parvient à démontrer son sens des affaires avec cette union, de même qu'avec la création de ses propres sociétés de production indépendantes, réussissant à obtenir des conditions toujours plus avantageuses pour le développement de ses projets. En s'opposant aux grandes sociétés, qui exercent déjà un grand pouvoir sur le développement de l'industrie hollywoodienne, elle parvient donc à préserver sa liberté artistique, et à conserver l'ensemble des bénéfices de ses œuvres, tout en décidant elle-même des méthodes de distribution de ses films, contrant ainsi la pratique de la réservation en bloc, alors largement utilisée aux dépens des stars. De même, par cette alliance, elle parvient à obtenir un contrôle total sur ses films, bien qu'elle fasse le choix, en faveur

de leur qualité, de partager la création de son image à l'écran avec plusieurs autres auteurs, lui apportant de nouvelles idées et un regard original sur ses créations. Ainsi, en étant entièrement indépendante sur l'ensemble des étapes de la fabrication de ses films, elle est libre de choisir l'ensemble de ses collaborateurs, s'entourant d'ailleurs principalement de personnes de confiance, présentes dans son cercle privé, comme son amie et scénariste Frances Marion. De même, malgré ces différentes collaborations, et parfois au détriment des cinéastes qui travaillent avec elle, elle parvient à faire prévaloir ses choix et sa vision sur toutes les décisions prises en lien avec ses œuvres, ayant toujours le dernier mot. D'autre part, la United Artists permet également, entre autres, d'unir Mary Pickford à Douglas Fairbanks dans une relation professionnelle, quelques mois avant l'annonce de leur mariage, ce qui a pour effet de lier leur vie professionnelle et publique à leur vie privée. Ainsi, alors qu'ils forment, à cette période, l'image du couple idéal, et qu'ils deviennent l'incarnation du rêve américain, ils semblent, par leur alliance au sein de la United Artists et par la création de leur studio de cinéma, trouver un équilibre dans leur couple, se plaçant sur un pied d'égalité autant sur le plan personnel que sur le plan professionnel.

Filmographie

Films produits par la Mary Pickford Company et distribués par la United Artists de 1920 à 1929

Pollyanna, Paul Powell, États-Unis, 1920.

Rêve et réalité (Suds), John Francis Dillon, États-Unis, 1920.

Le Signal de l'amour (The Love Light), Frances Marion, États-Unis, 1921.

Par l'entrée de service (Through the Back Door), Alfred E. Green et Jack Pickford, États-Unis, 1921.

Le Petit Lord Fauntleroy (Little Lord Fauntleroy), Alfred E. Green et Jack Pickford, États-Unis, 1921.

Tess au pays des tempêtes (Tess of the Storm Country), John S. Robertson, États-Unis, 1922.

Rosita, chanteuse des rues (Rosita), Ernst Lubitsch, États-Unis, 1923.

Dorothy Vernon (Dorothy Vernon of Haddon Hall), Marshall Neilan, États-Unis, 1924.

La Petite Annie (Little Annie Rooney), William Beaudine, États-Unis, 1925.

Les Moineaux (Sparrows), William Beaudine, États-Unis, 1926.

La Petite vendeuse (My Best Girl), Sam Taylor, États-Unis, 1927.

Coquette, Sam Taylor, États-Unis, 1929.

La Mégère apprivoisée (The Taming of the Shrew), Sam Taylor, États-Unis, 1929.

Autres films avec Mary Pickford cités, distribués aux États-Unis de 1915 à 1933

A Girl of Yesterday, Allan Dwan, États-Unis, 1915.

Madame Butterfly, Sidney Olcott, États-Unis, 1915.

The Foundling, John B. O'Brien, États-Unis, 1916.

Miss Bengali (Less Than the Dust), John Emerson, États-Unis, 1916.

Pauvre petite fille riche (The Poor Little Rich Girl), Maurice Tourneur, États-Unis, 1917.

Petit démon (Rebecca of Sunnybrook Farm), Marshall Neilan, États-Unis, 1917.

La Petite princesse (A Little Princess), Marshall Neilan, États-Unis, 1917.

Le Roman de Mary (Stella Maris), Marshall Neilan, États-Unis, 1918.

À Chacun sa vie (Amarilly of Clothes-Line Alley), Marshall Neilan, États-Unis, 1918.

L'enfant de la forêt (M'Liss), Marshall Neilan, États-Unis, 1918.

Papa longues-jambes (Daddy-Long-Legs), Marshall Neilan, États-Unis, 1919.

Secrets, Frank Borzage, États-Unis, 1933.

Autres films cités, distribués aux États-Unis de 1914 à 1928

Le Marchand de Venise (The Merchant of Venice), Lois Weber, États-Unis, 1914.

À travers l'orage (Way Down East), D. W. Griffith, États-Unis, 1920.

Les Trois Mousquetaires (The Three Musketeers), Fred Niblo, États-Unis, 1921.

Just Around the Corner, Frances Marion, États-Unis, 1921.

Robin des Bois (Robin Hood), Allan Dwan, États-Unis, 1922.

Bella Donna, George Fitzmaurice, États-Unis, 1923.

La Danseuse espagnole (The Spanish Dancer), Herbert Brenon, États-Unis, 1923.

Fleur des sables (The Song of Love), Frances Marion et Chester Franklin, États-Unis, 1923.

Les Voleur de Bagdad (The Thief of Bagdad), Raoul Walsh, États-Unis, 1924.

Don Juan, Alan Crosland, États-Unis, 1926.

Les Ailes (Wings), William A. Wellman et Harry d'Abbadie d'Arrast, États-Unis, 1927.

Le Chanteur de jazz (The Jazz Singer), Alan Crosland, États-Unis, 1927.

Lights of New York, Bryan Foy, États-Unis, 1928.

Documentaires sur Mary Pickford et sur les pionnières du cinéma hollywoodien

The Life and Times of Mary Pickford, Jill Offman, Canada, 1998.

Et la femme créa Hollywood, Clara Kuperberg et Julia Kuperberg, France, États-Unis, 2016.

Sources

Articles de presse et critiques aux États-Unis

- ***The New York Times* (1851-encore en publication) :**

ANONYME, « The Screen », *The New York Times*, vol. LXIX, n°22640, États-Unis, janvier 1920, p. 16. En ligne :

https://archive.org/details/sim_new-york-times_1920-01-19_69_22640/page/n15/.

ANONYME, « The Screen », *The New York Times*, vol. LXIX, n°22801, États-Unis, juin 1920, p. 13. En ligne :

https://archive.org/details/sim_new-york-times_1920-06-28_69_22801/page/n11/.

ANONYME, « The Screen », *The New York Times*, vol. LXX, n°22997, États-Unis, janvier 1921, p. 8. En ligne :

https://archive.org/details/sim_new-york-times_1921-01-10_70_22997/page/n7/.

ANONYME, « The Screen », *The New York Times*, vol. LXX, n°23246, États-Unis, septembre 1921, p. 17.

ANONYME, « The Screen: The Girl and the Guitar », *The New York Times*, vol. LXXII, n°23964, États-Unis, septembre 1923, p. 14. En ligne : https://archive.org/details/sim_new-york-times_1923-09-04_72_23964_0/page/n13/.

HALL Mordaunt, « The Screen », *The New York Times*, vol. LXXV, n°24740, États-Unis, octobre 1925, p. 26. En ligne :

https://archive.org/details/sim_new-york-times_1925-10-19_75_24740/page/n25/.

HALL Mordaunt, « The Screen: Kidnappers and Mary Pickford », *The New York Times*, vol. LXXVI, n°25076, États-Unis, septembre 1926, p. 21.

HALL Mordaunt, « The Screen: Mary Pickford », *The New York Times*, vol. LXXVII, n°25489, États-Unis, avril 1929, p. 26.

HALL Mordaunt, « The Screen: Mary Pickford », *The New York Times*, vol. LXXVIII, n°26005, États-Unis, avril 1929, p. 14.

HALL Mordaunt, « Sound and Shadows », *The New York Times*, vol. LXXVIII, n°26013, États-Unis, avril 1929, p. 127.

ANONYME, « From Avon to Hollywood », *The New York Times*, vol. LXXVIII, n°26125, États-Unis, août 1929, p. 6X.

HALL Mordaunt, « The Screen: A Shakespearean Farce », *The New York Times*, vol. LXXIX, n°26243, États-Unis, novembre 1929, p. 23.

HALL Mordaunt, « Reflections and News of the Screen World: *Taming of the Shrew* », *The New York Times*, vol. LXXIX, n°26251, États-Unis, décembre 1929, p. 6X.

- ***The Los Angeles Times* (1881-encore en publication) :**

SCHALLERT Edwin, « Notable Picture Plays », *The Los Angeles Times*, États-Unis, juin 1920, p. 32. En ligne : <https://marypickford.org/filmography/pollyanna/>.

SCHALLERT Edwin, « Reviews: Mary Pickford Proves Her Iridescent Charm », *The Los Angeles Times*, États-Unis, juillet 1920, p. 22. En ligne : <https://marypickford.org/filmography/suds/>.

HOYT Lydig, « What is Good Taste », *The Los Angeles Times*, États-Unis, juin 1924, p. 119.

SCHALLERT Edwin, « Mary Pickford Enjoys Triumph », *The Los Angeles Times*, États-Unis, octobre 1925, p. 25. En ligne : <https://marypickford.org/filmography/little-annie-rooney/>.

SCHALLERT Edwin, « One of Screen's Most Thrilling Pictures is "*Sparrows*" », *The Los Angeles Times*, États-Unis, avril 1926, p. 134. En ligne : <https://marypickford.org/filmography/sparrows-feature/>.

SCHALLERT Edwin, « Mary's Debut is Auspicious », *The Los Angeles Times*, États-Unis, avril 1929, p. 11. En ligne : <https://marypickford.org/filmography/coquette/>.

- ***Variety* (1905-encore en publication) :**

LEED, « *Pollyanna* », *Variety*, vol. LVII, n°9, États-Unis, janvier 1920, p. 60. En ligne : <https://archive.org/details/variety57-1920-01/page/n269/>.

JOLO, « *Suds* », *Variety*, vol. LIX, n°6, États-Unis, juillet 1920, p. 27. En ligne : https://archive.org/details/sim_variety_1920-07-02_59_6/page/26/.

ANONYME, « *The Love Light* », *Variety*, vol. LXI, n°8, États-Unis, janvier 1921, p. 41. En ligne : <https://archive.org/details/variety61-1921-01/page/n39/>.

LATT, « *Lord Fauntleroy* », *Variety*, vol. LXIV, n°5, États-Unis, septembre 1921, p. 42. En ligne : https://archive.org/details/sim_variety_1921-09-23_64_5/page/42/.

FRED, « *Rosita* », *Variety*, vol. LXXII, n°3, États-Unis, septembre 1923, pp. 22-23. En ligne : https://archive.org/details/sim_variety_1923-09-06_72_3/page/n21/.

FRED, « *Little Annie Rooney* », *Variety*, vol. LXXX, n°10, États-Unis, octobre 1925, p. 34. En ligne : https://archive.org/details/sim_variety_1925-10-21_80_10/page/34/.

GRAY Mollie, « *Gray Matter: Sparrows Gloomy* », *Variety*, vol. LXXXIV, n°9, États-Unis, septembre 1926, p. 30. En ligne : <https://archive.org/details/variety84-1926-09/page/n131/>.

ANONYME, « *My Best Girl* », *Variety*, vol. LXXXIX, n°4, États-Unis, novembre 1927, p. 20. En ligne : <https://archive.org/details/variety89-1927-11/page/n83/>.

SID, « *Coquette* », *Variety*, vol. XCIV, n°13, États-Unis, avril 1929, p. 25. En ligne : <https://archive.org/details/variety94-1929-04/page/n91/>.

SIME, « *Taming of Shrew* », *Variety*, vol. XCVII, n°8, États-Unis, décembre 1929, p. 15. En ligne : <https://archive.org/details/variety97-1929-12/page/n13/>.

- ***Photoplay* (1911-1980) :**

BARTLETT Randolph, « Mary, the Well Beloved », et MANTLE Burns, « The Shadow Stage », *Photoplay Magazine*, vol. XVII, n°5, États-Unis, avril 1920, pp. 28-29, 64-65 et 116-117. En ligne : <https://archive.org/details/photoplayvolume11718chic/page/430/>.

YORK Cal, « Plays and Players », *Photoplay Magazine*, vol. XVII, n°6, États-Unis, mai 1920, p. 101. En ligne : <https://archive.org/details/photoplayvolume11718chic/page/634/>.

BATES Billy, « The Pickford-Fairbanks Wooing », *Photoplay Magazine*, vol. XVIII, n°1, États-Unis, juin 1920, pp. 70, 73-74 et 113. En ligne : <https://archive.org/details/photoplayvolume11718chic/page/748/>.

MANTLE Burns, « The Shadow Stage: *Suds* », *Photoplay Magazine*, vol. XVIII, n°4, États-Unis, septembre 1920, p. 67. En ligne : <https://archive.org/details/photoplay1819chic/page/n333/>.

MANTLE Burns, « The Shadow Stage: *The Love Light* », et YORK Cal, « Plays and Players », *Photoplay Magazine*, vol. XIX, n°5, États-Unis, avril 1921, pp. 53, 74 et 77. En ligne : <https://archive.org/details/pho20chic/page/n303/>.

ANONYME, « The Shadow Stage: *Little Lord Fauntleroy* », *Photoplay Magazine*, vol. XXI, n°1, États-Unis, décembre 1921, p. 60. En ligne : <https://archive.org/details/phodec21chic/page/n659/>.

YORK Cal, « Plays and Players », *Photoplay Magazine*, vol. XXI, n°2, États-Unis, janvier 1922, p. 90. En ligne : <https://archive.org/details/phojun22chic/page/n95/>.

ANONYME, « The Era of the Independent », *Photoplay Magazine*, vol. XXIII, n°2, États-Unis, janvier 1923, p. 27. En ligne : https://archive.org/details/photoplayjanjune00chic_1/page/n29/.

SHIPLEY E., « Brickbats & Bouquets: Wants More Barrie Pictures », *Photoplay Magazine*, vol. XXIV, n°1, États-Unis, juin 1923, p. 10. En ligne : https://archive.org/details/photoplayjanjune00chic_1/page/10/.

ANONYME, « What Do They Earn Today? », *Photoplay Magazine*, vol. XXIV, n°4, États-Unis, septembre 1923, pp. 44 et 123-124. En ligne : <https://archive.org/details/photoplayvolume22425chic/page/300/>.

ANONYME, « The Shadow Stage: *Rosita* », et QUIRK James R., « Speaking of Pictures », *Photoplay Magazine*, vol. XXIV, n°6, États-Unis, novembre 1923, pp. 74 et 103. En ligne : <https://archive.org/details/photoplayvolume22425chic/page/598/>.

HOWE Herbert, « Mary Pickford's Favorite Stars and Films », *Photoplay Magazine*, vol. XXV, n°2, États-Unis, janvier 1924, pp. 28-29 et 105-107. En ligne :

<https://archive.org/details/pho26chic/page/n31/>.

WILLIAMS Anna, « Brickbats & Bouquets: The Grown-up Mary », *Photoplay Magazine*, vol. XXV, n°5, États-Unis, avril 1924, p. 12. En ligne : <https://archive.org/details/pho26chic/page/n437/>.

TRESSANTE Charles, « Brickbats & Bouquets: Mary Queen Of All », et QUIRK James R., « The Greatest Box Office Attractions », *Photoplay Magazine*, vol. XXV, n°6, États-Unis, mai 1924, pp. 12, 44-45 et 109. En ligne : <https://archive.org/details/pho26chic/page/n577/>.

ROGERS ST. JOHNS Adela, « Bobbed Hair Has Come to Stay », *Photoplay Magazine*, vol. XXVI, n°1, États-Unis, juin 1924, p. 36. En ligne : <https://archive.org/details/pho26chic/page/36/>.

RAMSAYE Terry, « The Romantic History of the Motion Picture: Mary Pickford's One Role » et « Mary Pickford Marries Fairbanks », *Photoplay Magazine*, vol. XXVII, n°4, États-Unis, mars 1925, pp. 121-122. En ligne : <https://archive.org/details/pho28chic/page/n385/>.

PICKFORD Mary, « Mary Pickford is Looking for Pictures », *Photoplay Magazine*, vol. XXVIII, n°1, États-Unis, juin 1925, pp. 39 et 109. En ligne :

<https://archive.org/details/pho28chic/page/n741/>.

QUIRK James R., « The Public Just Won't Let Mary Pickford Grow Up », *Photoplay Magazine*, vol. XXIX, n°4, États-Unis, septembre 1925, pp. 36-37. En ligne :

<https://archive.org/details/photoplay2829movi/page/n323/>.

S. A., « The Shadow Stage: *Little Annie Rooney* », et PICKFORD Mary, « Mary Pickford Awards », *Photoplay Magazine*, vol. XXVIII, n°5, États-Unis, octobre 1925, pp. 45, 50 et 109. En ligne :

https://archive.org/details/sim_photoplay_1925-10_28_5/page/44/.

SHERWOOD Robert E., « The Perils of Monotony », *Photoplay Magazine*, vol. XXVIII, n°6, États-Unis, novembre 1925, p. 70. En ligne :

<https://archive.org/details/photoplay2829movi/page/n639/>.

MISS TWELVE-YEARS-OLD, « A Few More Brickbats and Bouquets: She Wants Mary to Grow Up », *Photoplay Magazine*, vol. XXIX, n°1, États-Unis, décembre 1925, p. 117. En ligne :

<https://archive.org/details/photoplay2829movi/page/116/>.

HOWE Herbert, « Here Are the Real Box Office Stars », *Photoplay Magazine*, vol. XXX, n°1, États-Unis, juin 1926, pp. 28-29 et 116. En ligne : <https://archive.org/details/photo29chic/page/n737/>.

ANONYME, « The Shadow Stage: *Sparrows* », *Photoplay Magazine*, vol. XXX, n°3, États-Unis, août 1926, p. 55. En ligne : https://archive.org/details/sim_photoplay_1926-08_30_3/page/54/.

ROGERS ST. JOHNS Adela, « The Married Life of Doug and Mary », *Photoplay Magazine*, vol. XXXI, n°3, États-Unis, février 1927, pp. 35 et 134-136. En ligne : <https://archive.org/details/photoplay3133movi/page/n167/>.

ANONYME, « The Shadow Stage: *My Best Girl* », *Photoplay Magazine*, vol. XXXIII, n°1, États-Unis, décembre 1927, pp. 47 et 52. En ligne : <https://archive.org/details/photo33chic/page/n813/>.

ROTHERY R., « Brickbats and Bouquets: All for Many » et MADDOX Edith, « Brickbats and Bouquets: Not So Loyal », *Photoplay Magazine*, vol. XXXIII, n°3, États-Unis, février 1928, p. 90. En ligne : <https://archive.org/details/photoplay3334movi/page/n221/>.

WHITAKER Alma, « Mrs. Douglas Fairbanks analyzes Mary Pickford », *Photoplay Magazine*, vol. XXXIII, n°4, États-Unis, mars 1928, pp. 30-31 et 127-128. En ligne : <https://archive.org/details/photoplay3334movi/page/n309/>.

BIERY Ruth, « Misinformation », *Photoplay Magazine*, vol. XXXIV, n°1, États-Unis, juillet 1928, pp. 40-41 et 139-140. En ligne : <https://archive.org/details/photoplay3334movi/page/40/>.

KREINSON David J., « Brickbats & Bouquets: Did Mary Malign the Shop Girl? », *Photoplay Magazine*, vol. XXXIV, n°2, États-Unis, juillet 1928, p. 105. En ligne : <https://archive.org/details/photoplayvolume33435chic/page/n107/>.

LARKIN Mark, « What Happens to Fan Mail? », *Photoplay Magazine*, vol. XXXIV, n°3, États-Unis, août 1928, pp. 38-40 et 132. En ligne : <https://archive.org/details/photoplayvolume33435chic/page/n181/>.

ROGERS ST. JOHNS Adela, « Why Mary Pickford Bobbed Her Hair », *Photoplay Magazine*, vol. XXXIV, n°4, États-Unis, septembre 1928, pp. 32-33 et 128-129. En ligne : <https://archive.org/details/photoplayvolume33435chic/page/n313/>.

ANONYME, « Whoopee! Here Comes Mary », *Photoplay Magazine*, vol. XXXV, n°6, États-Unis, mai 1929, p. 45. En ligne : <https://archive.org/details/photoplay3536movi/page/n621/>.

ANONYME, « The Shadow Stage: *Coquette* », *Photoplay Magazine*, vol. XXXVI, n°1, États-Unis, juin 1929, p. 54. En ligne : <https://archive.org/details/photoplay3536movi/page/54/>.

ANONYME, « The Shadow Stage: *Taming of the Shrew* », *Photoplay Magazine*, vol. XXXVI, n°6, États-Unis, novembre 1929, p. 55. En ligne : <https://archive.org/details/photoplay3536movi/page/54/>.

HALL Leonard, « How About Mary and Doug », *Photoplay Magazine*, vol. XXXVIII, n°3, États-Unis, août 1930, pp. 42-43 et 131. En ligne : <https://archive.org/details/photoplay3839movi/page/n191/>.

- **Autre :**

BLACHÉ Alice, « Woman's Place in Photoplay Production », *The Moving Picture World*, vol. 21, n°2, États-Unis, juillet 1914, p. 195. En ligne : <https://archive.org/details/movingpicturewor21newy/page/194/>.

AUSTER Al, « Mary Pickford (1893-1979) The Star the Working Class Found », *Cineaste*, vol. 9, n°4, États-Unis, automne 1979, pp. 42-43. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/i40100439>.

Articles de presse et critiques en France

- ***Ciné pour tous* (1919-1923) :**

ANONYME, « Les faits : en Amérique », *Ciné pour tous*, n°30, France, mars 1920, p. 3. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o000/365.pdf>.

ANONYME, « Le mariage Pickford-Fairbanks », *Ciné pour tous*, n°34, France, avril 1920, p. 3. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o000/369.pdf>.

ANONYME, « Mary Pickford », *Ciné pour tous*, n°45, France, juillet 1920, pp. 4-6. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o000/380.pdf>.

ANONYME, « Mary Pickford et Douglas Fairbanks », *Ciné pour tous*, n°46, France, juillet 1920, pp. 4-6. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/381.pdf>.

ANONYME, « Le rôle des “stars” dans le lancement des emprunts de guerre américains », *Ciné pour tous*, n°52, France, novembre 1920, p. 6. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/387.pdf>.

ANONYME, « Mary Pickford au travail », *Ciné pour tous*, n°57, France, janvier 1921, pp. 6-7. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/392.pdf>.

AWARD Fannie, « Fannie Ward : mes scénaristes », *Ciné pour tous*, n°61, France, mars 1921, pp. 4-5. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/396.pdf>.

ANONYME, « Le marché cinématographique mondial et la situation du producteur français », *Ciné pour tous*, n°71, France, juillet 1921, pp. 6-7. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/406.pdf>.

ANONYME, « Douglas et Mary à Paris », *Ciné pour tous*, n°75, France, octobre 1921, p. 4. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/410.pdf>.

HENRY Pierre, « Les films de la quinzaine », *Ciné pour tous*, n°77, France, novembre 1921, pp. 4 et 10. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/412.pdf>.

CELESTIN George « Les meilleurs films américains de 1921 », et ANONYME, « Un ménage de “stars” », *Ciné pour tous*, n°81, France, décembre 1921, pp. 4 et 12-13. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/416.pdf>.

ANONYME, « La personnalité de Mary Pickford », *Ciné pour tous*, n°88, France, avril 1922, pp. 4-6. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/423.pdf>.

ANONYME, « Les films de la quinzaine : *Rêve et Réalité (Suds)* », *Ciné pour tous*, n°90, France, mai 1922, p. 10. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/425.pdf>.

ANONYME, « Les nouveaux films : *Le Petit Lord Fauntleroy (Little Lord Fauntleroy)* », *Ciné pour tous*, n°97, France, septembre 1922, p. 13. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/432.pdf>.

ANONYME, « Comment on a tourné *Le Petit Lord Fauntleroy* », *Ciné pour tous*, n°98, France, septembre 1922, pp. 14-15. En ligne :

<http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/433.pdf>.

ANONYME, « Les “stars” et leurs “millions” », *Ciné pour tous*, n°117, France, octobre 1923, pp. 10-11. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/452.pdf>.

T. J., « L'activité cinématographique : en Amérique », *Ciné pour tous*, n°118, France, novembre 1923, pp. 13-14. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/453.pdf>.

- **Cinéa (1921-1923) :**

LANDRY Lionel, « En Amérique », *Cinéa*, n°1, France, mai 1921, p. 18. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/454.pdf>.

DELLUC Louis, « Mary Pickford et *Pollyanna* », *Cinéa*, n°23, France, octobre 1921, p. 11. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/466.pdf>.

W. L., « Les Présentations : United Artists *Rêve et réalité* », *Cinéa*, n°45, France, mars 1922, p. 17. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/487.pdf>.

DELLUC Louis, « Les films de la semaine : *Le petit lord Fauntleroy* », *Cinéa*, n°47, France, mai 1922, p. 5. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/489.pdf>.

ANONYME, « Les films de la semaine : *Rêve et Réalité* », *Cinéa*, n°53, France, mai 1922, pp. 3 et 6. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/495.pdf>.

FERRI-PISANI, « Au pays du film, souvenirs de Los Angeles (suite) », *Cinéa*, n°61-62, France, juillet 1922, pp. 15-16. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/501.pdf>.

CHRISTIANY Jaque, « Souvenirs et Photogénies », *Cinéa*, n°65-66, France, août 1922, p. 10. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/502.pdf>.

ANONYME, « Derrière l'écran : Amérique », *Cinéa*, n°69-70, France, septembre 1922, p. 12. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/505.pdf>.

ANONYME, « Douglas Fairbanks intime », *Cinéa*, n°82, France, décembre 1922, p. 5. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/513.pdf>.

ANONYME, « Quelques scènes d'intimité chez "Doug" et "Mary" » et « Sept anecdotes inédites sur Douglas Fairbanks », *Cinéa*, n°87, France, mars 1923, pp. 12-14 et 16. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o000/514.pdf>.

LANDRY Lionel, « Les riches de l'écran », *Cinéa*, n°88, France, mars 1923, p. 9. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o002/2700.pdf>.

YANKEE, « Derrière l'écran : Amérique », *Cinéa*, n°102, France, octobre 1923, pp. 16-17. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o000/520.pdf>.

- ***Cinémagazine* (1921-1935) :**

ANONYME, « Le film international », *Cinémagazine*, n°4, France, février 1921, p. 28. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o000/597.pdf>.

ANONYME, « United Artists : *Polyanna* », et WAHL Lucien, « Le Droit d'Auteur au Cinéma », *Cinémagazine*, n°41, France, octobre 1921, pp. 18-19 et 22. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o000/637.pdf>.

AUDOLLENT Dominique, « Le dernier film de Mary Pickford, *Little Lord Fauntleroy* », *Cinémagazine*, n°45, France, novembre 1921, pp. 25-26. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o000/641.pdf>.

ANONYME, « Les films que l'on verra prochainement, United Artists : *Rêve et Réalité* », *Cinémagazine*, n°12, France, mars 1922, p. 372. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o000/660.pdf>.

ANONYME, « Les films de la semaine : *Rêve et Réalité* », *Cinémagazine*, n°19, France, 12 mai 1922, p. 195. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o000/668.pdf>.

DOUBLON Lucien, « Les films que l'on verra prochainement : United Artists », *Cinémagazine*, n°51, France, décembre 1922, p. 423. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o000/702.pdf>.

TINCHANT André, « Un nouveau film de Mary Pickford : *Rosita* », *Cinémagazine*, n°15, France, avril 1924, pp. 65-66. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o000/776.pdf>.

FLOREY Robert, « Au pays du film : les mariages malheureux », *Cinémagazine*, n°51, France, décembre 1924, pp. 529-532. En ligne :

<http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/814.pdf>.

T. A., « Le dernier film de Mary Pickford, *La Petite Annie* », *Cinémagazine*, n°37, France, septembre 1925, pp. 441-442. En ligne :

<http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/855.pdf>.

FLOREY Robert, « La vie, les films et les aventures de Douglas Fairbanks », *Cinémagazine*, n°39, France, septembre 1925, pp. 529-531. En ligne :

<http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/857.pdf>.

FLOREY Robert, « La vie, les films et les aventures de Douglas Fairbanks », *Cinémagazine*, n°41, France, octobre 1925, pp. 65-68. En ligne :

<http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/860.pdf>.

ANONYME, « Les films de la semaine : *La Petite Annie* », *Cinémagazine*, n°48, France, novembre 1925, p. 422. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/867.pdf>.

G. H., « Ce qu'ils gagnent... », *Cinémagazine*, n°26, France, juin 1926, p. 668. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/899.pdf>.

ANONYME, « Les films de la semaine : *Les Moineaux* », *Cinémagazine*, n°35, France, août 1926, p. 360. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/908.pdf>.

DE MIRBEL Jean, « Les films de la semaine : *Les Moineaux* », *Cinémagazine*, n°36, France, septembre 1926, pp. 426-427. En ligne :

<http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/909.pdf>.

M. P., « Cinémagazine en Province et à l'étranger : Belgique (Bruxelles) », *Cinémagazine*, n°2, France, janvier 1928, p. 76. En ligne :

<http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/986.pdf>.

VALTRY Jean, « Les grandes exclusivités : *La Petite vendeuse* », *Cinémagazine*, n°5, France, février 1928, p. 200-202. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/989.pdf>.

HIRSCHMANN André, « Le courrier des vedettes », *Cinémagazine*, n°35, France, août 1928, pp. 321-322. En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o001/1020.pdf>.

L'habitué du vendredi, « Les films de la semaine : *La Petite vendeuse* », *Cinémagazine*, n°40, France, octobre 1928, p. 27. En ligne :

<http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o001/1026.pdf>.

DIANET P. U., « *La Mégère apprivoisée* », *Cinémagazine*, n°42, France, octobre 1929, p. 94. En ligne :

<http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o001/1083.pdf>.

BERTIN Jean, « Impressions londoniennes », *Cinémagazine*, n°51, France, décembre 1929, p. 457.

En ligne : <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o001/1092.pdf>.

- ***Ciné-Miroir (1922-1953) :***

ANONYME, « Au film des jours : L'activité de Mary Pickford », *Ciné-Miroir*, n°35, France, octobre 1923, p. 300. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553928/1923/n35/v0011>.

ANONYME, « Fantaisies et actualités », *Ciné-Miroir*, n°36, France, octobre 1923, p. 306. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553928/1923/n36/v0002>.

ANONYME, « *Rosita* : un nouveau rôle de Mary Pickford », *Ciné-Miroir*, n°37, France, novembre 1923, pp. 326-327. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553928/1923/n37/v0007>.

ANONYME, « *Rosita, Chantuse des rues* », *Ciné-Miroir*, n°46, France, mars 1924, pp. 83-85. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553928/1924/n46/v0003>.

ANONYME, « Concours de grimaces », *Ciné-Miroir*, n°83, France, octobre 1925, p. 298. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553928/1925/n83/v0002>.

ANONYME, « *Petite Annie* », *Ciné-Miroir*, n°86, France, novembre 1925, pp. 347-348. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553928/1925/n86/v0001>.

ANONYME, « *Les Moineaux* », *Ciné-Miroir*, n°105, France, septembre 1926, pp. 260-261. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553928/1926/n105/v0004>.

ALBY Marianne, « En Amérique : le ménage modèle d'Hollywood », *Ciné-Miroir*, n°142, France, décembre 1927, p. 478. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553928/1927/n142/v0006>.

PICKFORD Mary, « Le secret du succès, par Mary Pickford », *Ciné-Miroir*, n°159, France, avril 1928, p. 259. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553928/1928/n159/v0003>.

VIGNAUD Jean, « Notre Opinion : une grande nouvelle », *Ciné-Miroir*, n°171, France, juillet 1928, p. 450. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553928/1928/n171/v0002>.

GENOVA M., « Les petits ennuis des grandes étoiles », *Ciné-Miroir*, n°217, France, mai 1929, p. 342. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553928/1929/n217/v0006>.

GENOVA M., « Pourquoi Mary Pickford n'avait pas coupé ses boucles ! », *Ciné-Miroir*, n°220, France, juin 1929, p. 391. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553928/1929/n220/v0007>.

MANEVY René, « Les stars chez nous : Mary et Doug sont en France », *Ciné-Miroir*, n°234, France, septembre 1929, p. 611. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553928/1929/n234/v0003>.

ANONYME, « Doug et Mary font le Tour du monde », *Ciné-Miroir*, n°245, France, décembre 1929, p. 791. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000553928/1929/n245/v0007>.

- ***Cinéa-Ciné pour tous (1923-1932) :***

ANONYME, « Ce que les stars font de leurs millions », et PORTE Pierre, « N'importe quoi... », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°2, France, décembre 1923, pp. 14-15 et 24. En ligne :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6152049p/f1>.

TRÉVISE Robert, « Les présentations de la quinzaine : *Rosita, chanteuse des rues* », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°11, France, avril 1924, p. 24. En ligne :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61520844/f23>.

FLOREY Robert, « Au studio, avec Mary Pickford et Douglas Fairbanks », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°14, France, juin 1924, pp. 13-17. En ligne :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61520918/f14>.

FLOREY Robert, « Au studio, avec Mary Pickford et Douglas Fairbanks », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°15, France, juin 1924, pp. 11-13. En ligne :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61520933/f11>.

FLOREY Robert, « Au studio, avec Mary Pickford et Douglas Fairbanks », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°23, France, octobre 1924, pp. 33-34. En ligne :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6152109h/f33>.

HENRY Pierre, « Studios américains : Studios Pickford-Fairbanks », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°59, France, avril 1926, p. 13. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5739072s/f1>.

ANONYME, « Mary Pickford dans *La Petite vendeuse* », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°103, France, février 1928, p. 21. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002057993/1928/n103/v0020>.

ANONYME, « Le film sonore : en Amérique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°132, France, mai 1929, p. 27. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5739040t/f26>.

- ***Pour vous* (1928-1940) :**

LANGÉ Raymond, « Mary Pickford tourne “Coquette”, film parlant », *Pour vous*, n°20, France, avril 1929, p. 3. En ligne :

<https://www.retronews.fr/journal/pour-vous/04-apr-1929/2543/3666823/3>.

Anonyme, « Du monde entier, dernière heure », *Pour vous*, n°21, France, avril 1929, p. 10. En ligne :

<https://www.retronews.fr/journal/pour-vous/11-apr-1929/2543/3666767/9>.

LANGÉ Raymond, « Du monde entier, des États-Unis », *Pour vous*, n°23, France, avril 1929, p. 10.

En ligne : <https://www.retronews.fr/journal/pour-vous/25-apr-1929/2543/3666761/9>.

BREVIN Jacques, « Doug, Mary, Norma, Tom Mix, Lon Chaney, Charlot disparaîtraient de l'écran », *Pour vous*, n°32, France, juin 1929, p. 2. En ligne :

<https://www.retronews.fr/journal/pour-vous/27-jun-1929/2543/3666753/2>.

CHEVALIER Maurice, « Mes souvenirs d'Amérique », *Pour vous*, n°48, France, octobre 1929, p. 3. En ligne : <https://www.retronews.fr/journal/pour-vous/17-oct-1929/2543/3666909/3>.

LANGÉ Raymond, « Du monde entier, des États-Unis », *Pour vous*, n°58, France, décembre 1929, p. 10. En ligne : <https://www.retronews.fr/journal/pour-vous/26-decembre-1929/2543/3666905/9>.

ARNOUX Alexandre, « “La mégère apprivoisée...” Shakespeare, Douglas and Co », *Pour vous*, n°92, France, août 1930, pp. 8-9. En ligne : <https://www.retronews.fr/journal/pour-vous/21-aout-1930/2543/3666705/8>.

W. L., « Les nouveaux films de la semaine : *Coquette* », *Pour vous*, n°109, France, décembre 1930, p. 5. En ligne : <https://www.retronews.fr/journal/pour-vous/18-decembre-1930/2543/3666677/5>.

B. J. V. « Le film parlant anglais à Paris : *The Taming of the Shrew* », *Pour vous*, n°119, France, février 1931, p. 2. En ligne : <https://www.retronews.fr/journal/pour-vous/26-fevrier-1931/2543/3666385/2>.

- ***Cinéma* (1928-1971) :**

FONTENELLE Germain, « Mary Pickford chez elle à Pickfair », *Cinéma*, n°3, France, novembre 1928, p. 43. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o002/2712.pdf>.

PICKFORD Mary, « Les enfants et le cinéma par Mary Pickford », *Cinéma*, n°9, France, décembre 1928, p. 167. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o002/2718.pdf>.

ALBY Marianne, « Les femmes et le comique », *Cinéma*, n°77, France, mars 1929, p. 374. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o002/2730.pdf>.

FONTENELLE Germaine, « Dans les jardins de Hollywood », et ANONYME, « Un film attendu », *Cinéma*, n°31, France, mai 1929, pp. 543-544. En ligne : <http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o002/2740.pdf>.

FOGG Cinéas, « Le tour du *cinémonde* en 7 jours : Douglas et Mary », *Cinémonde*, n°48, France, septembre 1929, p. 836. En ligne :

<http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o002/2757.pdf>.

M. J., « Vous verrez cette semaine à Paris : *La mégère apprivoisée* », *Cinémonde*, n°97, France, août 1930, p. 552. En ligne :

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002119309/1930/n97/v0004>.

Bibliographie

Ouvrages biographiques sur Mary Pickford

BROWNLOW Kevin, *Mary Pickford Rediscovered: Rare Pictures of a Hollywood Legend*, New York : Abrams, 1999.

EYMAN Scott, *Mary Pickford: America's Sweetheart*, New York : Donald I. Fine, 1990.

LEE Raymond, *The Films of Mary Pickford*, New York : Castle Books, 1970.

PICKFORD Mary, *Sunshine and Shadow*, Londres : William Heinemann Ltd, 1956.

SCHMIDT Christel (dir.), *Mary Pickford: Queen of the Movies*, Lexington : The University Press of Kentucky, 2012.

SPEARS Jack, « 5 Mary Pickford's Directors », *Hollywood: the Golden Era*, New York : Castle Books, 1971, pp. 154-197. En ligne : <https://archive.org/details/hollywoodgoldene00spea/>.

WHITFIELD Eileen, *Pickford: The Woman Who Made Hollywood*, Lexington : The University Press of Kentucky, 1997.

Ouvrages et articles sur des rôles incarnés par Mary Pickford et leur construction

BROUWERS Anke, « Mud Pies and Tears: Little Mary's Funny Side », dans KING Rob, PAULUS Tom (dir.), *Slapstick Comedy*, New York et Londres : Routledge, 2010, pp. 89-104.

LOFTIS Sonya, « Mary Pickford as Shakespearean Shrew: Redefining the Image of America's Sweetheart », *Shakespeare Bulletin*, Baltimore, vol. 28, n°3, 2010, pp. 331-345.

PAIGNEAU Christian, *L'Odyssée de l'enfance au cinéma : enfance et narration au cinéma*, Paris : Bazaar & Co, collection Cinébazaar, 2010.

POLIRSZTOK Marion, « Exercice des émotions : Mary Pickford », *L'art du cinéma*, Paris, n°74-76, 2012, pp. 39-62.

STUDLAR Gaylyn, « Oh, “Doll Divine”: Mary Pickford, Masquerade, and the Pedophilic Gaze », *Camera Obscura*, Duke University Press, vol. 16, n°3, 2001, pp. 197-227.

THOLAS-DISSET Clémentine, « La “Petite Fiancée de l’Amérique” s’en va-t-en guerre : Mary Pickford et le patriotisme hollywoodien au féminin », dans DELAHAYE Claire, RICARD Serge, *La Grande Guerre et le combat féministe*, Paris : L’Harmattan, 2009, pp. 37-57.

TIBBETTS John C., « Coquette: Mary Pickford Finds a Voice », *Films in Review*, New York, vol. 48, n°1-2, 1997, pp. 61-66.

TIBBETTS John C., « Mary Pickford and the American “growing girl” », *Journal of Popular Film and Television*, Washington, vol. 29, n°2, 2001, pp. 50-62.

TIEBER Claus, « Mary Pickford as Written by Frances Marion », dans DALL’ASTA Monica, DUCKETT Victoria, TRALLI Lucia (dir.), *Researching Women in Silent Cinema: News Findings and Perspectives*, Bologne : University of Bologna, 2013, pp. 220-230.

Ouvrages et chapitres sur Douglas Fairbanks et Mary Pickford

FORD Charles, *Douglas Fairbanks ou la nostalgie d’Hollywood*, Paris : France-Empire, 1980.

GOLDWYN Samuel, « Mary Pickford » et « Doug and Mary », *Behind the Screen*, New York : George H. Doran Company, 1923, pp. 30-49 et 179-185. En ligne : <https://archive.org/details/behindscreen00unse/>.

TALMEY Allene, « Doug and Mary », *Doug and Mary, and Others*, New York : Macy-Masius, 1927, pp. 29-40. En ligne : [https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b276124](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b276124).

VANCE Jeffrey, « Pickfair » et « United Artists », *Douglas Fairbanks*, Berkeley : University of California Press, 2008, pp. 58-69 et 70-91. En ligne : <https://archive.org/details/douglasfairbanks0000vanc/>.

Ouvrages et chapitres sur les premiers temps de la United Artists

BALIO Tino, *United Artists. Volume 1, 1919-1950: the Company Built by the Stars*, Madison : University of Wisconsin press, 1976. En ligne : <https://archive.org/details/unitedartists006708/>.

BALIO Tino, « One: Prelude at Eagle-Lion », *United Artists: The Company That Changed the Film Industry*, Madison : The University of Wisconsin Press, 1987, pp. 9-39. En ligne : <https://archive.org/details/unitedartistscom00bali/>.

BERGAN Ronald, « Chapter One », *The United Artists Story*, Londres : Octopus, 1986, pp. 9-27.

Ouvrages et chapitres sur le cinéma hollywoodien et la construction de l'industrie cinématographique hollywoodienne

ALLEN Robert C., GOMERY Douglas, *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*, Paris : Nathan, 1993.

AUGROS Joël, KITSOPANIDOU Kira, *Une histoire du cinéma américain : stratégies, révolutions et mutations au XXe siècle*, Paris : Armand Colin, 2016 [2009].

BALIO Tino, « Part II Struggles for Control 1908-1930 », *The American Film Industry*, Madison : The University of Wisconsin Press, 1985 [1976], pp. 103-252. En ligne : https://archive.org/details/americanfilmindu0000unse_p7h2/.

BOSSÉNO Christian-Marc, GERSTENKORN Jacques, *Hollywood, l'usine à rêves*, Paris : Gallimard, 1992.

BOURGET Jean-Loup, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris : Ramsay, 1994 [1985].

BROWNLOW Kevin, *Hollywood : les pionniers*, Paris : Calmann-Lévy, 1981 [1979].

BROWNLOW Kevin, *La Parade est passée...*, Lyon : Institut Lumière Actes Sud, 2011 [1968].

FLOREY Robert, *Hollywood village : naissance des studios de Californie*, Paris : Pygmalion, 1986.

HAMPTON Benjamin B., *History of the American film industry, from its beginnings to 1931*, New York : Dover Publications, 1970. En ligne : <https://archive.org/details/historyofamerica0000hamp/>.

IZOD John, « 6. Standardising Production and Consumption, 1915-25 », *Hollywood and the Box Office, 1895-1986*, New York : Columbia University Press, 1988, pp. 53-71. En ligne : <https://archive.org/details/hollywoodboxoffi0000izod/>.

LANG Robert, *Le Mélodrame américain : Griffith, Vidor, Minnelli*, Paris : L'Harmattan, 2008 [1989].

MURAIRE André, « Aller au cinéma dans les années 20 : l'expérience cinématographique pendant les années folles », dans BORDAT Francis, ETCHEVERRY Michel (dir.), *Cent ans d'aller au cinéma : le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1995, pp. 37-51. En ligne : <https://books.openedition.org/pur/1674>.

PÓR Katalin, *Lubitsch à Hollywood : l'exercice du pouvoir créatif dans les studios*, Paris : CNRS éditions, 2021.

SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma : 4 Le cinéma devient un art 1909-1920 (Deuxième volume : la première guerre mondiale)*, Paris : Denoël, 1974 [1952].

SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma : 5 L'art du muet 1919-1929 (Premier volume : l'après-guerre en Europe)*, Paris : Denoël, 1975.

SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma : 6 L'art du muet 1919-1929 (Deuxième volume : Hollywood, la fin du muet)*, Paris : Denoël, 1975. En ligne : <https://archive.org/details/histoiregenerale0006sado/>.

SLIDE Anthony, *Silent Players: A Biographical and Autobiographical Study of 100 Silent Film Actors and Actresses*, Lexington : The University Press of Kentucky, 2002. En ligne : <https://archive.org/details/biographicalauto00slid/>.

VERNET Marc, *Ainsi naquit Hollywood : avant l'âge d'or, les ambitions de la Triangle et des premiers studios*, Paris : Armand Colin, 2018.

Ouvrages, articles et revues sur les pionnières du cinéma

ACKER Ally, *Reel Women: Pioneers of the Cinema, 1896 to the Present*, New York : Continuum, 1991. En ligne : <https://archive.org/details/reelwomenpioneer00acke/>.

BASINGER Jeanine, *Silent Stars*, Hanover et Londres : University Press of New England, Wesleyan University Press, 2000. En ligne : <https://archive.org/details/silentstars00basi/>.

BEAN Jennifer M., NEGRA Diane (dir.), *A Feminist Reader in Early Cinema*, New York : Duke University Press, 2002.

BEAUCHAMP Cari, *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*, New York : Scribner, 1997. En ligne : <https://archive.org/details/withoutlyingdown00beau/>.

BELL Melanie, COBB Shelley, GLEDHILL Christine, MUKHERJEE Debashree, PORTER Laraine, SAWHNEY Rashmi, SIEGLIHR Ulrike, « Researching Women's Film History », *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication*, New York : John Wiley & Sons, 2020.

BRIDGES Melody, ROBSON Cheryl (dir.), *Silent Women: Pioneers of Cinema*, Londres : Supernova Books, 2016.

GAINES Jane, VATSAL Radha, « How Women Worked in the US Silent Film Industry », *Women Film Pioneers Project*, New York : Columbia University Libraries, 2011. En ligne : <https://web.archive.org/web/20210612171328/https://wfpp.columbia.edu/essay/how-women-worked-in-the-us-silent-film-industry/>.

MAHAR Karen Ward, *Women Filmmakers in Early Hollywood*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2006. En ligne : <https://archive.org/details/womenfilmmakersi0000maha/>.

MARION Frances, « 1914 Through 1924 », *Off With Their Heads!: a Serio-comic Tale of Hollywood*, New-York : The Macmillan Company, 1972, pp. 1-119. En ligne : <https://archive.org/details/offwiththeirhead00mari/>.

SLIDE Anthony, *The Silent Feminists: America's First Women Directors*, Lanham et Londres : The Scarecrow Press, 1996 [1977]. En ligne : <https://archive.org/details/silentfeministsa00slid/>.

SLIDE Anthony, *Early Women Directors*, New York et Londres : A. S. Barnes et Thomas Yoseloff, 1977. En ligne : <https://archive.org/details/earlywomendirect0000slid/>.

STAMP Shelley, « Women and the Silent Screen », dans BARTO Lucia Cynthia A., ROY Grundmann, ART Simon, *The Wiley-Blackwell History of American Film. Vol. 1: Origins to 1928*, Malden : Wiley-Blackwell, 2012, pp. 181-206.

Ouvrages et articles en études de genre et sur la représentation des femmes au cinéma

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La Découverte, 2006 [1990].

CARON André, « La confusion des genres : travestisme, transsexualité et transgenrisme au cinéma », *Séquences : la revue de cinéma*, n°309, 2017, pp. 42-47. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2017-n309-sequences03178/86162ac.pdf>.

CASTAING Anne, LIGNON Fanny (dir.), *Travestissements : performances culturelles du genre*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, collection Penser le genre, 2020.

HOLE Kristin Lené (dir.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, Londres et New York : Routledge, 2017.

LALANCETTE Anne-Louise, « Le sacrifice maternel, ou l'inévitable logique d'un mélodrame », *Synoptique*, ed.12, 2008, pp. 12-15. En ligne : https://www.synoptique.ca/_files/ugd/811df8_3fc6563306034af4894501e3bd161455.pdf.

REYNAUD Bérénice, VINCENDEAU Ginette (dir.), *20 ans de théorie féministe sur le cinéma : Grande-Bretagne et États-Unis*, *CinémAction*, n°67, Paris : Corlet Télérama, 1993.

ROLLET Brigitte, *Femmes et cinéma, sois-belle et tais-toi !*, Paris : Belin, collection Égale à égal, 2017.

SELLIER Geneviève, BURCH Noël, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris : J. Vrin, collection Philosophie et cinéma, 2009.

SELLIER Geneviève, « Gender studies et études filmiques », *Cahiers du genre*, n°38, 2005, pp. 63-85. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-1-page-63.htm>.

WILLIAMS Linda, « “Autre chose qu’une mère” : *Stella Dallas* et le mélodrame maternel », dans Noël Burch (dir.), *Revoir Hollywood : la nouvelle critique anglo-américaine*, Paris : L’Harmattan, 2007 [1993], pp. 61-97.

Ouvrages, articles et thèse sur les stars de cinéma et le star-système hollywoodien

CLARK Danae, *Negotiating Hollywood: The Cultural Politics of Actors’ Labor*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1995. En ligne : <https://archive.org/details/negotiatingholly0000clar/>.

DYER Richard, *Le Star-système hollywoodien*, Paris : L’Harmattan, 2004 [1979].

DYER Richard, *Stars*, Londres : British Film Institute, 2004 [1979]. En ligne : https://archive.org/details/stars0000dyer_i415/.

JUAN Myriam, « “Encore une admiratrice !” À quoi sert une star de cinéma : réflexion à l’aune de lettres de spectateurs et de spectatrices (début des années 1920, début des années 1930) », *Mise au point*, n°6, 2014. En ligne : <https://journals.openedition.org/map/1684>.

JUAN Myriam, « *Aurons-nous un jour des stars ?* » *Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, sous la direction de ORY Pascal, thèse de doctorat de l’Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, U.F.R. d’Histoire, Centre d’histoire sociale du XXe siècle, 2014.

LEVERATTO Jean-Marc, « Sociologie de la star et plaisir cinématographique. Enquête sur les films de Sarah Bernhardt », *Mise au point*, n°6, 2014. En ligne : <https://journals.openedition.org/map/1672>.

MARSHALL David, « The Cinematic Apparatus and the Construction of the Film Celebrity », dans TURNER Graeme (dir.), *The Film Cultures Reader*, Londres et New York : Routledge, 2002, pp. 228-239. En ligne : https://archive.org/details/isbn_9780415252829/.

MCDONALD Paul, *The Star System: Hollywood’s Production of Popular Identities*, Londres et New York : Wallflower, 2005.

MCLEAN Adrienne, *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2005 [2004]. En ligne :

<https://archive.org/details/beingritahaywort0000mcle/>.

MORIN Edgar, *Les Stars*, 3e éd., Paris : Seuil, 2015 [1972].

PASSEK Jean-Loup, FARINELLI Gian Luca (dir.), *Stars au féminin : naissance, apogée et décadence du star system*, Paris : Centre Pompidou, collection QuinzeXvingt&un, 2000.

VINCENDEAU Ginette, *Les Stars et le star-système en France*, Paris : L'Harmattan, 2008 [2001].

Articles et thèse sur la question des auteurs de cinéma

BLOTTER Trudy, « Les reines du récit : trois scénaristes hollywoodiennes de la première moitié du XXe siècle », dans STARFIELD Penny (dir.), *Femmes et pouvoir*, *Ciném.Action*, n°129, Condé-sur-Noireau : Corlet publications, 2008, pp. 54-60.

GAUTHIER Christophe et VEZYROGLOU Dimitri (dir.), *L'Auteur de cinéma : histoire, généalogie, archéologie*, Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2013.

PACOURET Jérôme, *Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Copyright, droit d'auteur et division du travail (années 1900-2010)*, sous la direction de SAPIRO Gisèle, thèse de doctorat de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres, préparée à l'École des hautes études en sciences sociales, 2018.

Ouvrages, articles et thèse sur la société états-unienne et française et sur l'histoire des femmes aux États-Unis et en France au début du 20^{ème} siècle

ADAMS Katherine H., KEENE Michael L., KOELLA Jennifer C., *Seeing the American Woman, 1880-1920: the Social Impact of the Visual Media Explosion*, Londres : McFarland, 2012.

BARD Christine, *Les garçonnnes : mode et fantasmes des années folles*, Paris : Flammarion, département Autrement, 2021 [1998].

COTT Nancy F (dir.), *No Small Courage: A History of Women in the United States*, New York : Oxford University Press, 2000.

DUBY Georges, PERROT Michelle, THÉBAUD Françoise (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Tome 5 : le XXe siècle*, Paris : Plon, 1992.

EVANS Sara M., *Les Américaines : histoire des femmes aux États-Unis*, Paris : Belin, 1991 [1989].

JUAN Myriam. *Les Années folles*, Paris : Presses Universitaires de France, collection Que sais-je ?, 2021.

KASPI André, *Les États-Unis au temps de la prospérité : 1919-1929*, Paris : Fayard, 2012 [1980].

KERBER Linda K., « L'Histoire des femmes aux États-Unis : une histoire des droits humains », *Travail, genre et sociétés*, n°28, 2012, pp. 25-44. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2012-2-page-25.htm>.

ROSEN Marjorie, *Vénus à la chaîne*, Paris : Des Femmes, 1976 [1973].

THOLAS-DISSET Clémentine, *Cinéma muet et représentations des États-Unis : La mythification et l'universalisation de l'espace américain*, sous la direction de RICARD Serge, thèse de doctorat de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, École doctorale d'études anglophones, germanophones et européennes, 2010.

Table des illustrations

Illustration 1. L’affiche de <i>Pollyanna</i> (1920). Mary Pickford, sous la forme d’une petite fille, est reconnaissable par ses boucles blondes.....	1
Illustration 2. Mary Pickford et Katherine Griffith dans <i>Pollyanna</i> (1920). Leurs personnages, Pollyanna et la tante Polly, se rencontrent pour la première fois.....	1
Illustration 3. Deux publicités pour <i>Little Lord Fauntleroy</i> (1921).....	1
Illustration 4. Photo promotionnelle de <i>Little Annie Rooney</i> (1925). Mary Pickford, dans le rôle d’Annie, est entourée de sa bande d’amis, uniquement composée de garçons.....	1
Illustration 5. Mary Pickford dans le rôle d’Annie dans <i>Little Annie Rooney</i> (1925). Elle est à la fois, dans ce rôle, une jeune fille bagarreuse et une femme au foyer.....	1
Illustration 6. Mary Pickford, dans le personnage de Molly, entourée d’enfants dans <i>Sparrows</i> (1926).....	1
Illustration 7. Mary Pickford rend visite à un orphelinat au début des années 1920.....	1
Illustration 8. Mary Pickford dans le rôle d’Amanda dans <i>Suds</i> (1920).....	1
Illustration 9. Mary Pickford dans le rôle embelli d’Amanda dans <i>Suds</i> (1920). Elle apparaît telle que le personnage se l’imagine.....	1
Illustration 10. Mary Pickford dans le rôle d’une chanteuse de rue dans <i>Rosita</i> (1923).....	1
Illustration 11. Mary Pickford dans le rôle de Rosita, accompagnée d’Holbrook Blinn dans le rôle du roi d’Espagne, dans <i>Rosita</i> (1923).....	1
Illustration 12. Mary Pickford et Charles “Buddy” Rogers dans les rôles de Maggie Johnson et Joe Grant dans <i>My Best Girl</i> (1927).....	1
Illustration 13. Mary Pickford, entourée de John St. Polis, William Janney et Matt Moore, dans les rôles de Norma, Dr. Besant, Jimmy et Stanley dans une des dernières séquences de <i>Coquette</i> (1929).....	1

Illustration 14. Mary Pickford dans le rôle de Norma dans <i>Coquette</i> (1929), entourée de nombreux prétendants.....	1
Illustration 15. Mary Pickford signe le contrat établissant la société United Artists en 1919. Derrière elle (de gauche à droite) se tiennent Douglas Fairbanks, Dennis F. O'Brien, Charles Chaplin, Albert Banzhaf et David W. Griffith.....	1
Illustration 16. Réunion de fondation de l'Académie des arts et des sciences du cinéma, en 1927.....	1
Illustration 17. Charles Rosher, Mary Pickford et Marshall "Mickey" Neilan sur le tournage de <i>Daddy-Long-Leg</i> en 1919.....	1
Illustration 18. Mary Pickford et Ernst Lubitsch, entourés de leur équipe, sur le tournage de <i>Rosita</i> (1923).....	1
Illustration 19. « Daily Talks » de Mary Pickford.....	1
Illustration 20. Frances Marion, Mary Pickford, Adolph Zukor et Cecil B. DeMille en discussion en 1917.....	1
Illustration 21. Frances Marion et Mary Pickford en 1917.....	1
Illustration 22. Une grande foule est rassemblée, en avril 1918, pour apercevoir Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin et Marie Dressler lors de la 3ème campagne de Liberty Loan.....	1
Illustration 23. Mary Pickford et Douglas Fairbanks accrochent le panneau d'entrée des Pickford-Fairbanks Studios à Hollywood en 1922.....	1
Illustration 24. Mary Pickford et Douglas Fairbanks sur le tournage de <i>The Taming of the Shrew</i> (1929).....	1
Illustration 25. Pickfair, la légendaire propriété de Mary Pickford et Douglas Fairbanks.....	1
Illustration 26. Mary Pickford et Douglas Fairbanks accueillis par la foule à leur arrivée aux Halles de Paris, en France, en juillet 1920.....	1

Table des matières

Remerciements	1
Sommaire	3
Introduction	5
Partie I : De la jeune fille à la femme adulte : l'évolution de Mary Pickford à l'écran	19
1. « Little Mary », les rôles d'enfants ou de jeunes filles joués par Mary Pickford.....	20
1.1. <i>Pollyanna</i> et <i>Little Lord Fauntleroy</i> : entre enfance burlesque et mélodrame de l'âge adulte.....	20
1.2. <i>Little Annie Rooney</i> et <i>Sparrows</i> : Mary Pickford en jeune mère de substitution.....	32
2. Les rôles de femmes adultes incarnés par Mary Pickford.....	46
2.1. <i>Suds</i> et <i>Rosita</i> : une nouvelle Mary Pickford dans une Europe onirique.....	46
2.2. <i>My Best Girl</i> et <i>Coquette</i> : une femme contemporaine qui s'assume.....	59
Partie II : La place singulière de Mary Pickford au sein de l'industrie cinématographique	77
1. Une femme d'affaires d'exception.....	78
2. La création collective de l'image de Mary Pickford.....	91
2.1. La division des auteurs.....	91
2.2. Mary Pickford et Frances Marion : une collaboration unique.....	101
3. Mary Pickford et Douglas Fairbanks : le rêve américain.....	117
Conclusion	133

Filmographie.....	119
Sources.....	141
○ Articles de presse et critiques aux États-Unis.....	141
○ Articles de presse et critiques en France.....	147
Bibliographie.....	157
Table des illustrations.....	167
Table des matières.....	169

Résumé

The Queen of Hollywood : l'évolution de la persona de Mary Pickford, en tant qu'actrice, productrice et distributrice de ses films, et sa réception aux États-Unis et en France, de 1920 à 1929.

Mary Pickford s'est affirmée dès le milieu des années 1910 comme l'une des actrices les plus célèbres des débuts du cinéma. Mais, en 1919, avec la fondation de la première société de distribution développée par des artistes célèbres, la United Artists, précédée un an auparavant par la création de la Mary Pickford Company, sa propre société de production, elle devient à la tête de la production et de la distribution de ses propres films. Cette posture d'indépendance au sein de l'industrie cinématographique relevant de l'exception dans les premiers temps du cinéma, ce mémoire tend à percevoir le rôle qu'a pu avoir la United Artists dans le développement de la *persona* de cette vedette hollywoodienne. À la croisée des *star studies* et des études de réception, cette étude propose l'analyse de l'évolution de son image ; au travers de ses rôles et performances à l'écran et de la représentation qui est faite de sa vie professionnelle et privée par divers témoignages et photographies ; ainsi que des marques de sa réception auprès des publics états-uniens et français, qui proviennent de critiques professionnelles, de courriers de fans et de données du box-office. Également située dans une approche historique et genrée du cinéma, sensible aux apports des *gender studies*, cette recherche aspire à appréhender la place du genre et des rapports hommes/femmes dans le développement de la persona de Mary Pickford, en interrogeant son statut de femme durant cette décennie, en tant que citoyenne américaine et pionnière de l'industrie du cinéma.

Mots clés : cinéma muet ; *star studies* ; vedette ; Hollywood ; études de réception ; États-Unis ; France ; *gender studies*.

302 130 caractères, espaces non compris. 360 952 caractères, espaces compris.