

Pantomime, danse et stylisation (Cary Grant, James Cagney, Fred Astaire)

Pantomime, Dance, Stylization (Cary Grant, James Cagney, Fred Astaire)

Christian Viviani

Volume 25, numéro 1, automne 2014

L'acteur entre les arts et les médias

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1030230ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1030230ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Viviani, C. (2014). Pantomime, danse et stylisation (Cary Grant, James Cagney, Fred Astaire). *Cinémas*, 25(1), 59–83. <https://doi.org/10.7202/1030230ar>

Résumé de l'article

Music-hall et pantomime placent les acteurs qui en sont issus au carrefour de plusieurs formes artistiques et entraînent chez eux une stylisation antinaturaliste du jeu corporel. Trois cas, relevant du cinéma classique hollywoodien, sont analysés dans cet article : Cary Grant, James Cagney et Fred Astaire. De ces trois acteurs formés à l'école de la pantomime et de la danse populaires, un seul, Astaire, a privilégié le genre musical ; les incursions dans le film non dansé sont pour lui exceptionnelles, comme celles de Cagney, grande figure du cinéma criminel, dans le film musical. Quant à Grant, qui a su imposer un jeu non naturaliste, la formation chorégraphique et pantomimique est peut-être pour lui un moyen de mieux entrer dans le mystère de l'équilibre entre réalité et fiction des corps cinématographiques qu'il incarne. Les traces d'une formation chorégraphique ou pantomimique favorisent le passage du banal à l'exceptionnel sans entamer la crédibilité. Le filigrane féminin vient ainsi enrichir la virilité affichée. L'acteur de cinéma doit-il être un peu mime et danseur pour pouvoir proposer un corps proprement cinématographique ?

Pantomime, danse et stylisation (Cary Grant, James Cagney, Fred Astaire)

Christian Viviani

RÉSUMÉ

Music-hall et pantomime placent les acteurs qui en sont issus au carrefour de plusieurs formes artistiques et entraînent chez eux une stylisation antinaturaliste du jeu corporel. Trois cas, relevant du cinéma classique hollywoodien, sont analysés dans cet article : Cary Grant, James Cagney et Fred Astaire. De ces trois acteurs formés à l'école de la pantomime et de la danse populaires, un seul, Astaire, a privilégié le genre musical ; les incursions dans le film non dansé sont pour lui exceptionnelles, comme celles de Cagney, grande figure du cinéma criminel, dans le film musical. Quant à Grant, qui a su imposer un jeu non naturaliste, la formation chorégraphique et pantomimique est peut-être pour lui un moyen de mieux entrer dans le mystère de l'équilibre entre réalité et fiction des corps cinématographiques qu'il incarne. Les traces d'une formation chorégraphique ou pantomimique favorisent le passage du banal à l'exceptionnel sans entamer la crédibilité. Le filigrane féminin vient ainsi enrichir la virilité affichée. L'acteur de cinéma doit-il être un peu mime et danseur pour pouvoir proposer un corps proprement cinématographique ?

[...] a man for whom running (or dancing) is natural has a claim to our spirituality.

Stanley Cavell (1979, p. 80)

To act is to dance!

Martha Graham (citée dans
Davis 1962, p. 55)

Cary Grant, James Cagney et Fred Astaire, trois acteurs liés au cinéma « classique », ont été formés à la même école : celle de la pantomime¹ et de la danse populaires, de la plus plébéienne (le music-hall anglais pour Grant, le *vaudeville* américain pour Cagney) à la plus mondaine (la danse de salon pour Astaire). Cette formation, Grant l'a enfouie dans son inconscient, ne participant qu'avec distance à des films musicaux, tandis que Cagney, une des fortes images de « dur » cinématographique, est périodiquement revenu au genre de son apprentissage² ; Astaire, quant à lui, est resté toute sa vie un danseur, même quand il ne lui a pas été demandé de danser. Cette discipline les a rendus à même d'élaborer un langage corporel qui tantôt soutient le texte, tantôt s'y substitue. Le souvenir de la danse et de la pantomime est, chez eux, résurgence, peut-être inconsciente, de leur formation, mais aussi, chez le spectateur, patrimoine mnémonique enfoui. Il propose une solution de rechange au réalisme factuel ou psychologique et fait basculer la fonction dans la stylisation, c'est-à-dire la simplification du banal au profit de l'ornemental expressif. La stylisation conférée au cinéma par la danse et la pantomime est implicite chez un théoricien du cinéma comme Lev Koulechov³ et, plus récemment, Laurent Guido (2007) a pu en faire la matière d'une thèse passionnante en cadrant son sujet sur les théories françaises de l'époque du muet et des débuts du parlant. De nombreux gens de théâtre l'ont évoquée également, de François Delsarte⁴ à Stella Adler, en passant par Konstantin Stanislavski ou Vsevolod Meyerhold. Mais notre propos ici est moins théorique qu'analytique, et ce sont des considérations plus pratiques de Strasberg et d'Adler qui retiennent notre attention. À la charnière du théâtre et du cinéma, en réaction au naturalisme prôné par son contemporain et rival Lee Strasberg, Stella Adler (2012, p. 220) valorisait justement l'imagination, le refus de l'imitation du réel : « Realism, theatrically speaking, doesn't mean being real. It means being truthful. »

1. « La mise en scène du comédien comme comédien⁵ »

Isoler et accentuer un geste expressif, le moduler et le décliner, pour somatiser un trait de personnalité, aboutit souvent à un intermède gestuel où le dialogue est périphérique, voire

absent. Fût-ce au corps défendant de l'acteur, la *truthfulness* l'emporte sur le *realism* (pour reprendre la distinction établie par Adler). Par exemple, le dodelinement de la tête d'Emil Jannings dans *The Last Command* (*Crépuscule de gloire*, Josef von Sternberg, 1928) est notablement exagéré et s'assortit d'expressions faciales et de postures qui dépassent la représentation clinique du symptôme ; il donne lieu à une pantomime doloriste du déclin et de l'humiliation, récurrente chez lui⁶.

Chez Cary Grant, la modulation gestuelle amène parfois la *truthfulness* aux portes de la poésie surréaliste. Ce qui n'était qu'un détail — prendre possession d'un divan dans *The Awful Truth* (*Cette sacrée vérité*, Leo McCarey, 1937) — se déploie en un véritable intermède qui introduit une manière de rupture, un basculement dans la pantomime qui peut surgir dans un contexte dramatique. On en trouve un exemple vers la fin de *Gunga Din* (George Stevens, 1939) : quand ses camarades et lui sont assiégés au sommet d'une tour (qui sera leur tombeau), Grant découvre le bas-relief en or qui orne les lieux et, contre



Figure 1. Mimiques surprises, interrogatives, puis réjouies (*Gunga Din*, George Stevens, 1939 ; avec l'aimable autorisation de la photothèque de la revue *Positif*).

toute vraisemblance, délire à partir du mot *gold*, saute, court, lance quelques mimiques surprises, interrogatives, puis réjouies, pantomime burlesque avant que l'action dramatique ne reprenne son cours. James Cagney est plus souvent dans un contexte dramatique, voire paroxystique ; ses pantomimes sont des scènes d'une grande intensité émotionnelle, où l'invention visuelle joue un rôle de modulation ornementale semblable aux fioritures de l'aria opératique. La pantomime de Grant est libératoire, celle de Cagney est mortifère, celle d'Astaire est harmonieuse : « No Strings » chante-t-il et danse-t-il comme un credo dans *Top Hat* (*Le danseur du dessus*, Mark Sandrich, 1935) ; la grâce de ses mouvements, qu'il danse ou qu'il marche, dit la confiance en ce qui l'environne. Mais malgré ces différences, la parenté musicale unit les trois cas : une même façon de souligner la forme ou l'intention en l'assujettissant au rythme. Un passage de l'apparence à l'indicible qui est noté par le musicien et parolier Stephen Sondheim (2011, p. 262) :

That's one of the advantages of writing musicals rather than straight plays: you need no justification to be surreal, because the form itself is. An audience comes to a play expecting a certain amount of "reality" (theatrical reality, that is) and the playwright has to lead them, whether gradually or suddenly, into surreality; when they come into a musical, surreality is a given.

2. Cary Grant, le tracé impeccable de la droite

La technique de Cary Grant est virtuose, rebelle au démontage. L'expression faciale a l'efficacité de la caricature la plus fine, la tenue impeccable fait honte à la plus soignée des gravures de mode, la gestuelle ravit par sa grâce, même dans les situations les plus outrées. Il émeut, amuse, séduit, voire effraie ou menace, sans que son jeu utilise jamais le moindre élément codé. Cary Grant impose une crédibilité (*truthfulness*) qui se joue du naturalisme et paraît ne tenir qu'à un pacte complice et affectueux entre spectateur et acteur.

Selon l'excellente biographie que lui a consacrée Graham McCann (1996), Archibald Leach gagnait sa vie dès l'âge de 14 ans à Bristol, en Angleterre, dans la troupe de music-hall de Bob Pender, spécialisée, selon Donald Deschner (1973, p. 5) en

« eccentric dancing, stilt-walking, clown routines and pantomime work ». En 1920, la troupe Pender est engagée à New York⁷. L'engagement terminé, quelques collègues décident de rester sur place ; avec eux, puis tout seul, Archie va apprendre le métier : la pratique de la répartie en tant que « faire-valoir » (*straight man*) et la souplesse physique en tant que clown, notamment cet art de la « culbute » (*pratfall*), don du music-hall anglais au cinéma burlesque. Archie se fait mentionner sur certains programmes sous le sobriquet évocateur de *Rubber Legs*, c'est-à-dire « jambes de caoutchouc ». L'un de ses biographes, Lionel Godfrey (1981, p. 41), rapporte ces propos éclairants de l'acteur : « The experiences were of incalculable benefit because it was during these one- and two-day engagements that I began learning the fundamentals of my craft ». En somme, et si le secret c'était le souvenir de la danse ? « Souvenir » est ici important, car Grant a fermement bâti et contrôlé son image cinématographique, effaçant les traces trop apparentes d'Archie Leach. Graham McCann (1996, p. xi) met en exergue de sa biographie cette boutade bien connue de l'intéressé, qui révèle à quel point Grant est une « créature cinématographique », par opposition à un simple acteur : « Everybody wants to be Cary Grant. Even I want to be Cary Grant ».

Dans *An Affair to Remember* (*Elle et lui*, Leo McCarey, 1957), attentionné auprès d'une grand-mère prophétesse, anéanti quand il prend conscience de l'infirmité de Deborah Kerr, Cary Grant n'affiche aucun signe connu ou attendu de la dévotion filiale ou de la souffrance amoureuse. Dans *North by Northwest* (*La mort aux trousses*, Alfred Hitchcock, 1959), menacé de mort, épris d'une femme fatale, il ne paraît jamais vraiment inquiet ni surpris. Dans l'un et l'autre cas, il virevolte. Dans *An Affair to Remember*, autour de la grand-mère dont il ajuste l'oreiller ou à qui il apporte un plaid ou un châle, puis dans l'appartement de Deborah Kerr, soudain à la recherche d'un détail qui confirmerait un soupçon, il se livre à une danse de Saint-Guy où l'on retrouve le fonctionnement dissocié du torse et des jambes, qui trahit le trouble tout en le dissimulant pudiquement.

La pantomime « grantienne » a déjà été étudiée par Luc Moullet (1993) dans son essai pionnier *Politique des acteurs*.

Elle additionne trois éléments : le bas du corps, délié, prend en charge la clownerie et l'autodérision ; le haut du corps, ferme, représente une réaction au premier élément, la volonté de préserver un certain décorum ; le visage, à l'expressivité stylisée, volontiers caricaturale, est le lieu du pacte spectatorial. Ce troisième élément va de la grimace — les « réactions décalées » (*double takes*) en enfilade de la scène d'*Arsenic and Old Lace* (*Arsenic et vieilles dentelles*, Frank Capra, 1944) où il découvre un cadavre dans un coffre — au masque inscrutable — son apparente indifférence à l'égard d'Ingrid Bergman ivre, puis hypersensible, au début de *Notorious* (*Les enchaînés*, Alfred Hitchcock, 1946). Ce dernier effet est souvent souligné par une lente sortie de l'ombre du visage figé et de la silhouette rectiligne de l'acteur, qui fait planer un doute sur la nature de la réaction du personnage : la montée de l'escalier dans *Suspicion* (*Souçons*, Alfred Hitchcock, 1941), la constatation, au sommet de l'Empire State Building, que Deborah Kerr ne viendra pas au rendez-vous (*An Affair to Remember*) ou encore la scène



Figure 2. Le visage, à l'expressivité stylisée, volontiers caricaturale (*Arsenic and Old Lace*, Frank Capra, 1944 ; avec l'aimable autorisation de la photothèque de la revue *Positif*).

finale de *Mr. Lucky* (*Pile ou face*, Henry Potter, 1943) dans le clair-obscur du port⁸.

Dans *North by Northwest*, il se meut avec élégance, même quand, imbibé d'alcool, il s'allonge devant un juge en pleine salle d'audience. Sur le mont Rushmore, ses vêtements restent impeccables et ses gestes gracieux malgré l'effort : la danse comme politesse de la gêne ou de l'embarras. Aucun moyen pour le spectateur ordinaire de s'identifier à lui de la façon habituelle. Au mieux sommes-nous comme cette jeune femme qui, de son lit d'hôpital, le voit faire irruption dans sa chambre et décide de chausser ses lunettes, de se caler dans ses oreillers et de se contenter d'apprécier le spectacle qu'il offre.

Il ne bouge ni ne parle comme personne, mais son aisance verbale et corporelle dénote un tel détachement des entraves du matériel et du quotidien que le spectateur, masculin ou féminin, ne peut que désirer s'identifier à lui. Si de nombreux acteurs suscitent l'identification par l'empathie, Grant, comme Astaire, la suscite par le désir. Désir d'être aussi mince, aussi élégant que lui, quels que soient l'âge et les circonstances, désir que les contraintes de la vie glissent sur nous comme elles glissent sur lui. La séquence du champ de maïs de *North by Northwest* en dit long : il échappe à un avion meurtrier par une foulée gracieuse, par quelques chutes qui empoussièrent son impeccable complet gris acier, assorti à sa chevelure argentée. Mais un simple dépoussiérage à la séquence suivante, et il n'y paraîtra plus. Seul notre désir d'être lui nous a fait croire au danger qui le menaçait. Cette élégance (qui n'est pas « désinvolture ») n'escamote pourtant aucune nuance mélancolique, sentimentale, voire obscure. Au contraire, elle fait surgir la faille avec une intensité, une grâce encore une fois, auxquelles nous n'étions pas préparés : l'émotion dans *In Name Only* (*L'autre*, John Cromwell, 1939), *Only Angels Have Wings* (*Seuls les anges ont des ailes*, Howard Hawks, 1939), *Penny Serenade* (*La chanson du passé*, George Stevens, 1941), la menace dans *Suspicion* et *Notorious*, la jubilation dans *People Will Talk* (*On murmure dans la ville*, Joseph Mankiewicz, 1951) — son film préféré, soit dit en passant. En somme, Cary Grant n'est jamais réaliste (*realist*) mais il est toujours vrai (*truthful*), de cette vérité

supérieure, surréaliste, transcendante qui ne tient ni aux faits ni aux détails naturalistes.

Dans *Indiscreet* (*Indiscret*, Stanley Donen, 1958), Cary Grant consentit à quelques pas de danse : une gigue écossaise à l'entrain communicatif, séquence jubilante et légère qui concentre l'art de l'acteur. Il y fait le clown à ses propres dépens, mais préserve son élégance, mélange de délié du rendu et de maîtrise technique stricte qui évoque un autre acteur de la même école,



Figure 3. La gigue écossaise dans *Indiscreet* (Stanley Donen, 1958 ; avec l'aimable autorisation de la photothèque de la revue *Positif*).

Charlie Chaplin ; la déstructuration de la partie inférieure du corps, concentrée sur le jeu de jambes, dont Grant fait le siège de la drôlerie, contraste avec la solidité de la partie supérieure, fermement calée sur le bassin, stable sans être raide, rempart inexpugnable de l'élégance. Il avait joué pour Donen l'année précédente dans une comédie militaire corrosive et mélancolique, *Kiss Them for Me (Embrasse-la pour moi, Stanley Donen, 1957)*, un film rarement étudié dans lequel son entrée éblouit grâce à la virtuosité corporelle dont il fait preuve, aux microgestes par lesquels il s'approprie le personnage et à la mise en scène qui le met en valeur. Il fait irruption dans la chambre qu'il partage avec trois *marines* et, accomplissant à un rythme soutenu une action purement fonctionnelle, nous donne à contempler ce qui le rend unique. La scène se déroule comme un programme chorégraphique : il vide son placard et fait son paquetage, les deux jambes calées, légèrement écartées, se balançant souplement de l'une à l'autre. *Old «Rubber Legs» is back!* Mais la fluidité de l'exécution évoque, sans doute à l'insu même de Grant, la danse classique plus encore que le côté sportif du music-hall. Professionnel accompli, il remplit la fonction indicative (la fébrilité engendrée par une permission inespérée et à effet immédiat), mais la décale vers la stylisation, sa griffe. Il interrompt son activité et, les jambes plantées au même endroit, se plie sur les cuisses et fait de ses mains ouvertes un geste vif pour inciter ses camarades à se dépêcher (« Up! up! up! » dit-il), avant de pivoter sur ses jambes et de reprendre son activité : on retrouve là l'autonomie du jeu de jambes par rapport au torse. Comme par une signature, il marque la fin de la posture en levant subrepticement la jambe et en proférant une onomatopée (« Yeap! »). Quand il vide une penderie, ses jambes sont plus mobiles : il se penche sur le paquetage pour le bourrer et se remet debout pour saisir un vêtement, dans une alternance qui obéit à un rythme interne qui lui est propre. Un nouveau microgeste vient apposer sa griffe d'acteur créateur : il est de dos face à son placard et se passe légèrement les mains sur les fesses, dans un mélange de sensualité, d'incrédulité et de scepticisme...

Dans cette scène en apparence anodine, l'aisance corporelle et verbale de Grant établit l'ascendant du personnage sur ses

camarades. Elle crée aussi un lien organique entre mise en scène et jeu d'acteur, garant d'une performance actorale sublimée. Elle souligne la prépondérance du geste, même quand le dialogue paraît recueillir toute l'attention de l'acteur (la scène est un déluge verbal au diapason de la frénésie gestuelle déclenchée par Grant et suivie par ses partenaires). Grant ne se satisfait pas du simple rendu crédible d'une situation ou du simple accomplissement esthétique de la posture et du mouvement : il lui faut harmoniser le rendu crédible et la sublimation esthétique, sans que l'un prenne le pas sur l'autre ; la lecture réaliste du spectateur s'accompagne alors, fût-ce à son insu, d'un frémissement esthétique. C'est ce qui émerveille James Naremore (1988, p. 217) dans sa magistrale analyse de *North by Northwest* :

Perhaps the secret lays in Grant's posture and behavior, which implied both an unpretentious casualness and a lack of vanity.

Ce bel équilibre entre la distance de la stylisation (chorégraphique du geste et théâtrale de la parole) et la proximité de l'expressivité complice du visage permet à Cary Grant de fonctionner à la manière de quelque divinité antique : bien que nous reconnaissons en lui nos failles, nos faiblesses ou nos ridicules, il demeure inatteignable, afin d'être pleinement exemplaire. Dans cette conception de l'art de l'acteur, enrichie par la danse et la pantomime, Charles Spencer Chaplin et Archibald Alexander Leach se rejoignent.

3. James Cagney, le corps tendu

Le fonctionnement dissocié du haut et du bas du corps se retrouve aussi chez James Cagney, qui débuta sur scène en faisant des claquettes : alors que Grant gardera de sa virtuosité aux échasses le caractère aérien de sa gestuelle, c'est le contact obstiné et sonore des pieds au sol qu'évoquera le caractère terrien de celle de Cagney. Tous deux fleurissent à la même époque (1930-1960) et se retirent en pleine gloire : Grant après *Walk Don't Run* (*Rien ne sert de courir*, Charles Walters, 1966) et Cagney après *One, Two, Three* (*Un, deux, trois*, Billy Wilder, 1961), mais, contrairement à Grant, Cagney se laissa séduire par un prestigieux *come-back* dans *Ragtime* (Milos Forman, 1981). Ce



Figure 4. La résurgence du métier d'acteur de *vaudeville* (*One, Two, Three*, Billy Wilder, 1961 ; avec l'aimable autorisation de la photothèque de la revue *Positif*).

trait dénote l'indépendance d'esprit et de comportement : Grant sera à Hollywood un exemple de *freelance*, alors que Cagney, qui s'y essaiera après son triomphe dans *Yankee Doodle Dandy*, sera moins heureux⁹. Le goût pour l'improvisation pantomimique est un nouveau lien : Cagney y aura recours dans les grandes scènes de mise à mort qui jalonnent son parcours de « dur » (*tough guy*).

Le corps de Cary Grant est fuselé, élancé, parfaitement à l'aise dans des costumes qui paraissent n'imposer aucune contrainte. Celui de Cagney est trapu, tassé, souvent à l'étroit dans des costumes trop cintrés dont les boutons menacent d'exploser au moindre mouvement un peu trop large. Cette impression d'entrave ne concerne que le torse, car les jambes paraissent très libres : le bas du corps est marqué par la pratique de la danse à claquettes. Ainsi par exemple l'acteur marche-t-il sur le bout avant du pied, ne posant le talon au sol que très légèrement (une démarche qui contraste avec la masse tendue du corps). Plus encore que chez Cary Grant (car Cagney est moins soucieux de

souplesse), la jonction entre le haut et le bas est soulignée, le bassin est calé fermement au point de propulser les fesses en arrière, de façon très marquée. Cagney paraît ainsi toujours sur le point de « plonger » dans quelque chose : une caractéristique que mettent en évidence ses nombreuses chutes à l'écran, qui parfois — comme dans *Footlight Parade (Prologues)*, Lloyd Bacon, 1933) — sont des « entrées » (le numéro « Shanghai Lil »), et ses nombreuses scènes de mort, auxquelles prélude souvent une course désordonnée, corps plié et tête en avant. Debout, de profil, Grant dessine une impeccable ligne droite. Debout, de profil, Cagney dessine une ligne légèrement brisée en son milieu (un angle obtus à 170°, contre les 180° de Grant). Si le dessin épuré du corps de Grant suggère l'aisance, c'est la tension que suggère le dessin tourmenté de celui de Cagney, qui interprétera plus d'une fois des personnages dont la démarche est entravée par la nature : le gangster boiteux de *Love Me or Leave Me (Les pièges de la passion)*, Charles Vidor, 1955) ou les différentes incarnations de Lon Chaney dans le film biographique *Man of a Thousand Faces (L'homme aux mille visages)*, Joseph Pevney, 1957). Une interprétation plus symbolique est même possible. La posture de Grant suggère un élan vers le haut, un côté supraterrrestre, évoqué précédemment, qui lui permettra d'aller jusqu'à jouer un ange dans *The Bishop's Wife (Honni soit qui mal y pense)*, Henry Koster, 1947) ; alors que celle de Cagney suggère une attirance vers le sol, annonciatrice de certaines prédilections de la danse contemporaine, et la difficulté à atteindre le haut — le « top of the world » recherché tragiquement dans *White Heat (L'enfer est à lui)*, Raoul Walsh, 1949). Un autre point de comparaison réside dans l'utilisation des bras. Grant alterne les gestes qui peuvent souligner tantôt l'excentricité de certaines de ses créations, tantôt l'extrême réserve de quelques autres : par exemple, dans l'attente qui précède l'attaque de l'avion dans *North by Northwest*, sur une autoroute déserte, n'ayant aucun accessoire à sa portée, il joue de ses poches, y mettant une main, puis l'autre, sortant les deux, en rentrant une à nouveau... Cagney affiche quant à lui un jeu de bras flamboyant dont il a fait l'un de ses signes distinctifs : dans la grande tradition du *vaudeville*¹⁰, les bras se déploient et se



Figure 5. La « danse du feu » (*White Heat*, Raoul Walsh, 1949 ; avec l'aimable autorisation de la photothèque de la revue *Positif*).

rejoignent pour projeter une émotion jusqu'au « paradis » du théâtre. Certains gestes récurrents sont devenus familiers : le bras souplement déployé et, au bout, l'index pointé vers l'interlocuteur, ou encore le poing serré, affectueusement ralenti pour atterrir sur la joue de l'ami ou de la femme aimée.

C'est sans doute dans les grandes scènes d'agonie, apothéose tragique du *Cagney tough guy*, que la fibre pantomimique de l'acteur est le mieux mise en évidence : la fameuse et sinistre *rain dance* (« danse de la pluie¹¹ ») dans *The Public Enemy* (*L'ennemi public*, William Wellman, 1931), la marche à la mort (dont une partie importante est en ombres chinoises) dans *Angels With Dirty Faces* (*Les anges aux figures sales*, Michael Curtiz, 1938) ou l'incendie final de *White Heat*, la *fire dance* (« danse du feu ») qui répond à la *rain dance* du film qui avait fait la popularité de Cagney.

Dans *The Public Enemy*, la mort de Tom Powers (Cagney) fait l'objet d'une ellipse saisissante : son cadavre ligoté comme un saucisson qui s'abat sur le seuil de la maison de sa mère. Mais peu de temps auparavant, il est blessé dans une scène de



Figure 6. La « danse de la pluie » (*The Public Enemy*, William Wellman, 1931 ; avec l'aimable autorisation de la photothèque de la revue *Positif*).

fusillade, prélude à cette mort éliée. C'est la *rain dance* évoquée plus haut : sous une pluie battante, Tom s'engouffre dans un immeuble ; on entend le crépitement des balles ; il sort en titubant, fait quelques pas sous la pluie, puis s'écroule en proférant la seule phrase de la scène : « I ain't so tough ». Ce moment pose quelques repères de l'image et du jeu de Cagney. Un paroxysme justifie l'hyperbole de la gestuelle. Deux éléments cruciaux dans cette gestuelle : les bras et les jambes. Les bras sont le lieu où se concentre l'énergie. Quand Cagney se dirige vers l'entrée de l'immeuble, il marche droit vers l'objectif et on ne remarque que ses deux mains, enfouies et crispées dans les poches de son veston détrempé ; quand, après le bruit de balles, il sort de l'immeuble, ses bras sont libérés et, au bout de ses deux mains, il agite des revolvers qui en sont comme le prolongement meurtrier ; il tire et fait voler en éclats une devanture contre laquelle il jette rageusement ses revolvers. Blessé, plié en deux, il longe le trottoir et manque de tomber à plus d'une reprise : ses mains freinent sa chute en s'accrochant au rebord. Épuisé, il rejette son torse en arrière et, comme s'il s'adressait au ciel, lance la fameuse

réplique, « I ain't so tough », avant de s'effondrer sur la chaussée battue par la pluie.

Jamais Cagney ne se contente de reprendre à l'identique un numéro au point comme une « routine » de *vaudeville* : chaque fois, il nous en offre une variante sidérante. Dans *The Roaring Twenties* (*Les fantastiques années 20*, Raoul Walsh, 1939), au cours de la fusillade, Eddie Bartlett (Cagney) est l'incarnation de la déchéance sacrificielle : ses joues sont creuses, ses yeux cernés et fixes, il est déjà dans le territoire des ombres. Son agonie est une danse de mort : malgré la blessure fatale lisible dans le corps plié en deux, sa course reste légère, du bout des pieds ; le contraste entre la contraction du corps blessé et la légèreté de la course somatise le déchirement moral du personnage, coupable d'homicide mais à la recherche du pardon. Le choc contre une boîte à ordures déclenche les derniers soubresauts : Eddie gravit en titubant les premières marches qui mènent à une église, puis les redescend aussitôt (comme s'il se refusait l'apaisement et le pardon) et s'effondre avant d'être rejoint par Panama (Gladys George) qui tente d'apaiser son cadavre.

Si cette variation revêt une coloration rédemptrice et un sens presque religieux (Cagney était irlandais et notoirement catholique), la variation proposée dans *White Heat* y est diamétralement opposée : Cody Jarrett (Cagney) est un homme damné, possédé par le mal. Après avoir vu ses hommes de main se faire tuer un à un (le dernier survivant, il l'abattra lui-même), il traverse plié en deux le labyrinthe de métal de la cour d'une usine, s'élance à l'assaut d'une tour d'acier et, plus chanceux qu'Eddie Bartlett, arrive au sommet. Un revolver au bout de chaque bras, comme Tom Powers, Cody se redresse en ricanant et tire cette fois sur deux réservoirs, qui explosent ; il rejette la tête en arrière et hurle à sa mère, déjà morte : « Made it Ma ! Top of the world ! », avant de disparaître derrière un écran de flammes.

Ces danses macabres s'accompagnent non pas d'un dialogue, mais d'une série d'expressions orales inarticulées, auxquelles Cagney a recours de manière récurrente pour souligner le fond animal d'un personnage (*The Public Enemy*, *White Heat*) ou l'animalité qui guette l'homme en état de rédemption (*The Roaring Twenties*). Dans *The Public Enemy*, les sons qu'il produit

sont l'expression de la pure douleur physique animale. Dans *White Heat*, c'est beaucoup plus complexe : le ricanement fou du défi se mêle à la plainte de l'épileptique, aux pleurs de rage et au rire de l'autodérision. Chez Cagney, la pantomime dit ce que le dialogue n'énonce pas : l'animalité réprimée, comme la recherche informulée du pardon.

4. Fred Astaire, la pureté de la diagonale

Considéré par George Balanchine¹² comme « le » danseur du XX^e siècle, Fred Astaire est également, au même titre que Cary Grant et James Cagney, une créature de cinéma : c'est un « danseur de cinéma » ou un danseur créé pour le cinéma, dont l'expression chorégraphique utilise tous les moyens esthétiques et techniques à son service. Dès 1936, dans *Swing Time* (*Sur les ailes de la danse*, George Stevens), il utilise les artifices du montage pour danser avec deux répliques de lui-même en silhouette et, en 1938, dans *Carefree* (*Amanda*, Mark Sandrich), il utilise le ralenti — deux procédés auxquels il aura recours à plusieurs reprises dans son œuvre cinématographique, avec des réalisateurs différents. En cela, il est raisonnable de le considérer également comme un cinéaste. Dans les années 1930, il est le maître absolu de ses prestations à l'écran, rejoignant Grant et Cagney dans la liberté de création (de même, d'ailleurs, que dans la discrétion de sa vie privée¹³). Mais si la grâce de Grant évoque parfois la danse classique et si la brutalité de Cagney préfigure la danse contemporaine, Astaire reste le plus pur : il fait de la danse de music-hall une forme épurée qui lui confère une respectabilité inattendue (Fred Astaire évolue souvent dans les hautes sphères).

Entre 1934 et 1939, Astaire instaure une manière de « canon » du filmage de l'intermède dansé : caméra montée sur une petite grue légère, à même de suivre en souplesse les évolutions du danseur ; prédominance, autant que possible, du plan-séquence, qui respecte la continuité de la danse ; cadrage du danseur « en pied » afin de donner à voir l'intégralité de son travail. Dans les années 1940 et 1950, l'acteur se pliera de bonne grâce aux demandes de cinéastes à la personnalité affirmée : Walters, Donen ou Minnelli (chez lesquels on retrouve des variantes du



Figure 7. La partenaire épouse la diagonale du danseur (*Carefree*, Mark Sandrich, 1938 ; avec l'aimable autorisation de la photothèque de la revue *Positif*).

« canon astairien »). Quand un pur technicien est aux commandes, Astaire se réserve un numéro, dont il est entièrement l'auteur ; c'est le cas de « One for My Baby », moment de grâce dans un film par ailleurs mineur dans sa carrière, *The Sky's the Limit* (*L'aventure inoubliable*, 1943) d'Edward Griffith¹⁴.

Le personnage incarné par Astaire, momentanément délaissé par celle qu'il aime, soigne son spleen au bar, devant un verre. Le glissement de l'action dramatique à l'action chantée-dansée se déroule en deux temps : le prologue-pantomime puis l'intermède dansé. Le juke-box joue une version orchestrale, *jazzy*, de la mélodie. Astaire, chapeau baissé sur le visage et regard caché, sa silhouette réduite à quelques traits, entonne la chanson en se dirigeant vers le juke-box. Pour jouer l'ivresse, il agite d'abord la main gauche en direction du barman, puis la droite, et ouvre légèrement ses deux paumes, dans un geste qui lui est familier pour signifier que ce qu'il chante (ou danse) sort de son cœur, un geste qui fait partie du code de l'*entertainer* scénique, comme



Figure 8. Le corps est prêt à chuter... mais la chute n'aura pas lieu (*The Sky's the Limit*, Edward Griffith, 1943 ; avec l'aimable autorisation de la photothèque de la revue *Positif*).

on le voit chez Al Jolson. Face au barman, sa silhouette légèrement voûtée se juxtapose à la ligne droite que trace un pilier derrière lui. Cette incertitude entre l'expression dramatique et la danse est une constante qui donne naissance aux instants les plus poétiques, par exemple dans *The Band Wagon* (*Tous en scène !*, Vincente Minnelli, 1953). C'est là que Fred Astaire rejoint Cary Grant ou James Cagney au panthéon de la pantomime cinématographique.

Il projette son verre sur le comptoir, ce qui déclenche la danse : d'abord mains dans les poches (une attitude qu'il partage avec Cary Grant et James Cagney), puis bras déployés tandis que ses pieds martèlent rageusement le sol (dans le mouvement, il jette son chapeau à terre). Comme dégrisé, il s'élanche sur le comptoir, escaladant les tabourets, et prend possession de l'espace par ses « glissés », qu'il achève en dessinant une légère diagonale instant immobile ; la réapparition du barman (qui avait disparu comme par enchantement) le ramène à la réalité, ce qu'il traduit en mêlant à la fin de la chanson le parlé et le chanté.

Comme souvent chez Astaire, le solo chanté-dansé a la valeur méditative du soliloque. Ce sont les dérapages chorégraphiés qui signifient l'incertitude psychologique, mais en même temps la manière dont il les maîtrise en dit long sur sa capacité à reprendre son maintien d'homme du monde. Au cinéma, il est souvent dans une situation qui le déstabilise un instant (une partenaire nouvelle, la perte d'une autre, les hauts et les bas d'une carrière, etc.), mais la danse nous dit, avant même le scénario et le dialogue, qu'il s'en sortira. Loin de tuer l'intérêt d'un éventuel suspense narratif, le message envoyé par la maîtrise corporelle d'Astaire et sa propension surhumaine à reproduire par le geste un idéal géométrique (la ligne droite de la station debout ici ; la diagonale qu'il dessine en prenant possession d'un siège à la fin de « No Strings » dans *Top Hat*) déplacent le suspense à un autre niveau : en complicité avec lui (comme il l'est avec Cary Grant), le spectateur admiratif ne doute pas un instant de le voir réussir et se demande seulement quand et comment les autres personnages (y compris l'amoureuse) en viendront à la même conclusion. La présence de Cagney annonce le chaos, celle d'Astaire est promesse d'harmonie.

Si Cary Grant impose la droiture élancée de sa silhouette et James Cagney la ligne légèrement brisée de la sienne, Fred Astaire se réfère à la diagonale : posture qu'il privilégie à la jointure entre l'intermède dansé et le quotidien non dansé — la fin de « No Strings », déjà mentionnée, mais aussi celle de « You're All the World to Me » dans *Royal Wedding* (*Mariage royal*, Stanley Donen, 1951), véritable retour sur terre après l'abolition de la pesanteur — et qui résume l'histoire filmique du personnage Astaire. Le corps est prêt à chuter ; mais la chute n'aura pas lieu et Astaire impose sa victoire sur la gravité (aux deux sens du terme...). Posture dont il émaille aussi ses duos dansés avec Ginger Rogers : il se penche sur elle dans un mélange d'élégance et de fermeté et elle, rejetée en arrière, dans l'abandon amoureux, sûre d'être retenue par quelqu'un qui plie les lois de la physique à son bon plaisir, épouse à son tour la diagonale. On ne s'étonnera pas, dès lors, que Fred Astaire ignore plus encore que Cary Grant les contraintes. Grant n'a comme arme que son propre corps. Astaire cinéaste n'hésite pas à convoquer l'artifice

technique pour souligner le corps onirique qui est le sien : il danse sur les murs et au plafond dans *Royal Wedding*, dans les airs dans *The Belle of New York* (*La belle de New York*, Charles Walters, 1952), avec plusieurs répliques de lui-même dans *Swing Time*. Une de ses prestations les plus évocatrices se trouve dans le numéro « Steppin' Out With My Baby » d'*Easter Parade* (*Parade de printemps*, Charles Walters, 1948), où il est au ralenti au sein d'un groupe de danseurs qui évoluent à un rythme humain : on ne saurait mieux dire l'altérité d'Astaire, le fait qu'il n'appartient pas à la même sphère que le commun des mortels. Ce qui, évidemment, le rapproche de Cary Grant.

Les liens d'Astaire avec la danse et le genre musical sont si forts qu'une prestation non dansée tient du contre-emploi — lequel, dans *On the Beach* (*Le dernier rivage*, Stanley Kramer, 1959) est radical. Alors qu'Astaire, triomphe de la *truthfulness* sur le *realism*, domine le monde qui l'entoure (il détourne les objets du quotidien : canne de golf, parapluie, portemanteau...), dans ce film il incarne le mal-être. Savant atomiste indirectement responsable de l'anéantissement inévitable de la planète, il tente d'apaiser sa culpabilité par l'alcool, la cigarette et la vitesse (c'est un pilote automobile amateur) et finit par se suicider ; les



Figure 9. La diagonale suggérée par l'inclinaison du visage (*On the Beach*, Stanley Kramer, 1959 ; avec l'aimable autorisation de la photothèque de la revue *Positif*).

traces de la danse sont d'autant plus significatives qu'elles sont rares : le rôle ne lui offre même pas l'occasion de marcher — ce qu'Astaire est incapable de faire sans suggérer la chorégraphie, comme on le voit dans *The Notorious Landlady* (*L'inquiétante dame en noir*, Richard Quine, 1962). L'acteur est cadré souvent de façon serrée, ce qui laisse son corps hors cadre : la pantomime réside dans le jeu des mains et la chorégraphie s'induit par la position du visage dans le cadre. Au-delà de cette chorégraphie devinée, *On the Beach* lui permet une discrète pantomime localisée dans les mains et la proximité du visage. Astaire manipule ici verres d'alcool et cigarettes avec une désinvolture qui paraît, contrairement à celle qu'il affiche dans ses films musicaux, complètement jouée, comme dans ce long plan-séquence où il est placé sur la droite du cadre, derrière Ava Gardner : ses mains rejoignent le col de sa chemise, le relèvent, le maintiennent fermé et le tapotent nerveusement ; la tristesse du regard et sa direction viennent compléter l'impression de mélancolie.

La fameuse diagonale n'est jamais reproduite « en pied », mais on la devine dans l'avant-dernière scène d'Astaire, où Ava Gardner, une femme qu'il a aimée, maintenant ivre, vient le retrouver dans le garage où il soigne son bolide de collection. La gestuelle titubante d'Ava Gardner s'oppose à la diagonale du corps d'Astaire, suggérée par l'inclinaison de son profil, à l'avant-plan. Double ironie : le personnage incarné par Astaire, que l'on a vu dans le film souvent ivre, un verre à la main, représente ici une certitude face à la dérive du personnage joué par Ava Gardner. La diagonale reprend le rôle stabilisant qu'elle avait face à la danseuse partenaire. Mais en même temps, cette diagonale est signe d'accablement : elle n'offre qu'un simulacre de victoire sur la gravité. Vingt minutes plus tard, dans le film, Astaire se calera de la même façon sur son bolide, avant de se donner la mort : on croit presque retrouver sa légèreté proverbiale quand il bouche les ouvertures du garage pour pouvoir s'asphyxier. De victoire sur la gravité, la diagonale est devenue métaphore du fardeau. Comme si c'était par antiphrase qu'Astaire, vers la fin de sa carrière, illustre la métaphore d'harmonie qu'il a été.

La présente réflexion a pris pour objet Grant, Cagney et Astaire, mais pourrait s'appliquer, au prix de nuances, à bien d'autres

traditions actorales : à la culture plurielle de l'Inde, à l'héritage de la commedia dell'arte et des zanis chez les acteurs italiens, à la ponctuation gestuelle héritée du kabuki chez les Japonais¹⁵. L'observation de la veine chorégraphique et pantomimique a été ici limitée au masculin car, si elle suggère parfois la régression animale, elle suggère aussi une part féminine qui a souvent été notée chez Grant, Cagney ou Astaire. Mais danse et pantomime imprègnent le jeu de Katharine Hepburn, de Danielle Darrieux, de Bette Davis, de Kay Kendall ou de Giulietta Masina (entre autres). La problématique soulevée peut alors se révéler différente : la part féminine s'affirme, la part animale se confirme — Katharine Hepburn et la métaphore féline dans *Bringing Up Baby* (*L'impossible monsieur Bébé*, Howard Hawks, 1938) — et la dimension ornementale (où réside peut-être la part féminine des cas masculins ici étudiés) ouvre peut-être plus directement sur l'autodérision de la caricature. Mais quel que soit le sexe, en somme, comme me le souffle amicalement Serge Cardinal, la problématisation de l'unité organique du corps au cinéma passe, entre autres, par la danse.

Université de Caen Basse-Normandie

NOTES

1. Selon le *Petit Robert*, la pantomime est l'« art de s'exprimer par la danse, le geste, la mimique, sans recourir au langage ». Cependant, pour la clarté de la réflexion qui va suivre, nous allons dissocier danse et pantomime : nous envisagerons cette dernière comme l'expression par le geste et la mimique, sans recours au langage, mais nous appellerons danse la forme cadencée de cette expression, inscrite ou non dans le cadre générique du spectacle ou du film musical. Nous écarterons de notre réflexion l'étude des mimiques (vaste domaine certes dépendant de la pantomime), car il y a là matière à une étude séparée. Donc, à travers la pantomime et sa forme codifiée dans la danse, c'est la gestuelle de l'acteur que nous désirons cerner. C'est à dessein que nous choisissons une définition consensuelle des termes, issue du *Petit Robert*, car elle respecte le caractère non académique de la formation des trois acteurs étudiés.

2. Le seul oscar de sa carrière, il l'a obtenu pour un film musical : *Yankee Doodle Dandy* (*La glorieuse parade / La parade de la gloire*, Michael Curtiz, 1942) ; lorsqu'un conflit l'opposa à la Warner au milieu des années 1930, il tenta deux productions indépendantes, dont un film musical : *Something to Sing About* (*Hollywood Hollywood*, Victor Schertzinger, 1937).

3. Pour rendre compte d'un spectacle de la chorégraphe italienne contemporaine Ambra Senatore, la chroniqueuse du *Monde* Rosita Boisseau (2013), brouillant cinéma et théâtre, cite le théoricien russe : « L'effet Koulechov [...] prend un ton intrigant chez Ambra Senatore, dont le style n'est pas loin parfois du cinéma muet ».

4. Les rares écrits de Delsarte ont été rassemblés par Alain Porte (1992) et sont analysés par Elena Randi (1993) dans un article intitulé « La teoria delsartiana del gesto e le sue applicazioni recitative ». Delsarte, oublié du théâtre, notamment lors de la vogue de Stanislavski et de ses émules, n'a pas connu cette éclipse auprès des danseurs.
5. Zernik 2013, p. 44.
6. Ce même dodelinement signifie le déclin du personnage dans *Der letzte Mann* (*Le dernier des hommes*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924) et dans *Der blaue Engel* (*L'ange bleu*, Josef von Sternberg, 1930).
7. Sur l'histoire et les traditions du music-hall anglais, voir Diana Howard (1970).
8. Nombre de films dans lesquels Cary Grant tient le rôle principal jouent sur la difficulté à savoir qui il est derrière l'apparence : cela devient presque un jeu dans *Charade* (Stanley Donen, 1963), où ses changements d'identité et de patronyme s'empilent avec humour.
9. Pour une appréciation remarquable, dans une perspective « actor as auteur », de ce corpus de trois films indépendants — *Johnny Come Lately* (*Johnny le vagabond*, William Howard, 1943), *Blood on the Sun* (*Du sang dans le soleil*, Frank Lloyd, 1945) et *The Time of Your Life* (*Le bar aux illusions*, Henry Potter, 1948) —, voir Patrick McGilligan (1975), ainsi que l'ouvrage déjà cité de Luc Moullet (1993).
10. Les pratiques du *vaudeville* (au sens américain du terme) sont décrites par l'historien John Kenrick (2008).
11. L'expression, très heureuse, est de Patrick McGilligan (1975) dans son essai fondateur.
12. Cité par Bob Thomas (1985, p. 33) : « The most interesting, the most inventive, the most elegant dancer of our times... you see a little bit of Astaire in everybody's dancing — a pause here, a move there. It was all Astaire originally. »
13. L'autobiographie d'Astaire (1959) est très anecdotique, quoique très amusante.
14. Tous les films musicaux avec Fred Astaire sont longuement étudiés par John Mueller (1985).
15. En France, chez Jean Gabin, c'est une formation de music-hall qui revient dans les années 1930, dans les variations sur la démarche (chez Renoir, Carné ou Duvivier), et plus rarement après, comme dans la danse scandée du pied à la fin de *French Cancan* (Jean Renoir, 1954), évoquée par Ginette Vincendeau et Claude Gautéur (1993).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adler 2012** : Barry Paris (éd.), *Stella Adler on America's Master Playwrights*, New York, Knopf, 2012, 385 p.
- Astaire 1959** : Fred Astaire, *Steps in Time: An Autobiography*, New York, Harper, 1959, 338 p.
- Boisseau 2013** : Rosita Boisseau, « Ambra Senatore, la chorégraphe qu'on s'arrache », *Le Monde*, 28 mars 2013.
- Cavell 1979** : Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, 259 p.
- Croce 1972** : Arlene Croce, *The Fred Astaire & Ginger Rogers Book*, New York, Outerbridge & Lazard, 1972, 191 p.
- Davis 1962** : Bette Davis, *The Lonely Life: An Autobiography*, New York, Putnam, 1962, 254 p.
- Deschner 1973** : Donald Deschner, *The Films of Cary Grant*, Secaucus, Citadel Press, 1973, 276 p.

- Godfrey 1981** : Lionel Godfrey, *Cary Grant: The Light Touch*, Londres, Robert Hale, 1981, 224 p.
- Guido 2007** : Laurent Guido, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930* [2007], Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014, 544 p.
- Howard 1970** : Diana Howard, *London Theatres and Music Halls, 1850-1950*, Londres, Library Association, 1970, 291 p.
- Kenrick 2008** : John Kenrick, *Musical Theatre: A History*, New York, Continuum, 2008, 408 p.
- McCann 1996** : Graham McCann, *Cary Grant: A Class Apart*, New York, Columbia University Press, 1996, 346 p.
- McGilligan 1975** : Patrick McGilligan, *Cagney: The Actor as Auteur*, South Brunswick, A. S. Barnes, 1975, 240 p.
- Moulet 1993** : Luc Moulet, *Politique des acteurs. Gary Cooper, Cary Grant, John Wayne, James Stewart*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, 158 p.
- Mueller 1985** : John Mueller, *Astaire Dancing: The Musical Films*, New York, Knopf, 1985, 440 p.
- Naremore 1988** : James Naremore, *Acting in the Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1988, 307 p.
- Porte 1992** : Alain Porte (éd.), *François Delsarte. Une anthologie*, Paris, IPMC, 1992, 282 p.
- Randi 1993** : Elena Randi, « La teoria deltsartiana del gesto e le sue applicazioni recitative », dans Elena Randi (dir.), *Delsarte : le leggi del teatro*, Rome, Bulzoni, 1993, p. 45-70.
- Sondheim 2011** : Stephen Sondheim, *Look, I Made a Hat*, New York, Knopf, 2011, 453 p.
- Thomas 1985** : Bob Thomas, *Astaire: The Man, the Dancer*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1985, 340 p.
- Vincendeau et Gauteur 1993** : Ginette Vincendeau et Claude Gauteur, *Jean Gabin. Anatomie d'un mythe* [1993], Paris, Nouveau Monde éditions, 2006, 304 p.
- Zernik 2013** : Clélia Zernik, *Les sept samourais de Akira Kurosawa*, Crisnée, Yellow Now, 2013, 110 p.

ABSTRACT

Pantomime, Dance, Stylization (Cary Grant, James Cagney, Fred Astaire) Christian Viviani

Actors who emerged from music hall entertainment and pantomime were situated at the crossroads of several artistic forms and brought to them an anti-naturalistic stylization of corporeal performance. Three cases, taken from classical Hollywood cinema, are analyzed in this article: Cary Grant, James Cagney and Fred Astaire. Of these three actors, who trained in pantomime and popular dance, only one, Astaire, worked in the musical genre. It was exceedingly rare for him to work in non-dance films, just as it was exceptional for Cagney, a great figure of the

crime film, to work in the musical. As for Grant, who was able to assert a non-naturalist acting style, his background in dance and pantomime may have been a means for him to better enter into the mystery of the balance between reality and fiction in the cinematic roles he played. His dance and pantomime training background facilitated a movement from the everyday to the exceptional without undermining his credibility. A latent femininity thus enriched the virility he placed on display. Should a film actor be part mime and part dancer in order to create a properly cinematic role?