1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

72 | 2014
Varia

Usages de l'opérette aux débuts du parlant à Hollywood : innovations techniques et stratégies spectaculaires

*Uses of the operetta in the beginning of the talkies in Hollywood: Technical
innovations and spectacular strategies*

Katalin Pór

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4805>

DOI : 10.4000/1895.4805

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2014

Pagination : 65-83

ISBN : 978-2-37029-072-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Katalin Pór, « Usages de l'opérette aux débuts du parlant à Hollywood : innovations techniques et stratégies spectaculaires », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 72 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4805> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4805>

*Let joy be
unconfined!*

The MERRY WIDOW

*The day of the
fete arrives.*

ERICH VON STROHEIM'S
production with
MAE MURRAY as the
Widow, and
JOHN GILBERT as
the Prince

From the famous Henry W. Savage stage
success by Franz Lehar, Victor Leon
and Leo Stein. Produced by Louis B. Mayer

*Brother
against
brother!*

*Mad revelry
holds sway.*

A Metro-Goldwyn
PICTURE

"I love you!"

Copyright © 1925 by Metro-Goldwyn Pictures Corp. All Rights Reserved.

Affiche de *The Merry Widow* (*la Veuve joyeuse*) (Erich von Stroheim, 1925).

Usages de l'opérette aux débuts du parlant à Hollywood : innovations techniques et stratégies spectaculaires

par Katalin Por

Qu'elle soit française, allemande ou austro-hongroise, l'opérette est employée avec constance par les cinématographies européennes, y compris durant la période muette. Ainsi, si l'utilisation de l'opérette, essentiellement dans ses versions allemande et austro-hongroise, se fait massive en Allemagne à partir de la généralisation du cinéma sonore, elle est déjà fréquemment employée dès les années 1926-1927¹. Elle est aussi régulièrement utilisée en France – ponctuellement durant la période muette², puis de manière plus importante à partir de 1930³ – ainsi que, moins massivement, en Italie et en Angleterre⁴. Il n'y a là rien d'étonnant : le public est en effet largement familier de ces formes, qui proviennent de leur espace culturel ou du moins d'aires proches.

Le public américain n'a pas cette familiarité, et l'usage des opérettes par le cinéma hollywoodien relève d'une logique différente. Ainsi, si certains films muets puisent dans ce matériau dramatique – l'exemple le plus célèbre étant évidemment *The Merry Widow* (*la Veuve joyeuse*), réalisé en 1925 par Erich von Stroheim pour la MGM et qui obtient un vif succès –, le phénomène reste cependant limité. En revanche, il fait l'objet d'une utilisation beaucoup plus soutenue durant une période relativement brève allant, si on considère les dates de sortie, d'avril 1929 à mai 1931, c'est-à-dire durant les années de la transition vers le sonore. Dix films sont ainsi produits durant cette période : *The Desert Song* (Roy del Ruth, Warner, avril 1929), *Married in Hollywood* (*Mariés à Hollywood*, Marcel Silver, Fox, août 1929), *The Rogue Song* (*le Chant du bandit*, Lionel Barrymore, MGM, janvier 1930), *Golden Dawn* (Ray Enright, Warner, 1930), *Song of the West* (Ray Enright, Warner, février 1930), *Song of the Flame* (Alan Crosland, First National, avril 1930), *Bride of the Regiment* (John Francis Dillon, First National,

1. Au moins sept films tirés d'opérettes – logiquement viennoises – sont réalisés durant ces deux années en Allemagne, parmi lesquels *Die geschiedene Frau* (*la Divorcée*) réalisé par Victor Janson en 1926, et deux films réalisés par Jacob Fleck en 1927 : *Der Orlow* et *Das Fürstenkind* ou encore *Der Zigeunerbaron* (*le Baron tzigane*) de Frederic Zelnik en 1927.

2. Il s'agit alors d'adaptation d'opérettes françaises : c'est notamment le cas de *Phi Phi* de Georges Pallu en 1926, ainsi que de *Miss Helyett* de Maurice Kéroul et Georges Monca sorti l'année suivante.

3. On adapte alors des opérettes françaises – c'est notamment le cas d'*Arthur*, réalisé en 1931 par Léonce Perret, de *Mamzelle Nitouche* de Marc Allégret la même année, ou encore de la nouvelle version de *Miss Helyett* en 1933, par Hubert Bourlon et Jean Kemm –, mais aussi viennoises. Nous pouvons citer à propos de ces dernières l'adaptation de *Die Fledermaus* (*la Chauve-souris*) réalisée en 1931 par Pierre Billon et Carl Lamac, ou celle de *Der Zigeunerbaron* (*le Baron tzigane*) en 1935 par Henri Chomette, dans une co-production franco-allemande.

4. Citons pour la période muette *Santarenilla*, réalisé en 1912 par Mario Casareni en Italie et adapté de *Mamzelle Nitouche*, ou encore *les Cloches de Corneville*, film britannique de 1917 réalisé par Thomas Bentley, tiré de l'opéra comique du même nom et, pour la période sonore, le remake de *Santarenilla* par Eugenio Perego en 1932 en Italie, ainsi que *Waltz Time*, film britannique de 1933, réalisé par Wilhelm Thiele et adapté de *Die Fledermaus*.

mai 1930), *Viennese Nights* (*Nuits viennoises*, Alan Crosland, Warner, août 1930), *New Moon* (*Jack le Pirate*, Jack Conway, MGM, décembre 1930) et enfin *The Smiling Lieutenant* (*le Lieutenant souriant*, Ernst Lubitsch, Paramount, mai 1931). Cette vague s'essouffle ensuite, et ce n'est qu'en 1934 que la MGM, en confiant à Lubitsch le *remake* de *The Merry Widow*, le charge d'essayer de relancer l'engouement populaire pour cette forme – sans que le film atteigne le succès escompté. Parmi ces dix films produits sur une période relativement courte, cinq⁵ sont des adaptations d'opérettes américaines, à savoir des productions d'Oscar Hammerstein II, seul ou en collaboration avec Stothart, Harbach et/ou Kalman, toutes représentées peu de temps auparavant à Broadway⁶. S'y ajoute le cas particulier de *Viennese Nights*, écrit directement pour le cinéma par Hammerstein II. En revanche *Married in Hollywood*, *The Rogue Song* et *The Smiling Lieutenant* sont adaptées d'opérettes viennoises, tandis que *The Bride of the Regiment* a pour source *Die Frau im Hermelin* (*la Dame au manteau d'hermine*), opérette berlinoise. Ces opérettes européennes, elles, n'ont pas été représentées à Broadway depuis une période relativement longue (entre cinq et vingt ans selon les pièces) et l'on peut supposer que le public américain n'a pas de réelle familiarité avec elles.

L'utilisation d'une forme musicale au moment de la transition au sonore n'a évidemment rien de surprenant en soi. On peut en revanche s'interroger sur le sens du recours intensif à cette forme sur une période aussi brève. Les usages qui en sont faits par les studios n'ont rien d'uniforme : ceux-ci développent des modalités d'utilisation hétérogènes, s'inscrivant dans des stratégies différenciées et revendiquées. À travers l'identification de ces différentes stratégies, il s'agira de voir comment, au-delà de l'investigation des possibilités d'utilisation de cette ressource dramatique spécifique, les studios s'emparent de l'opérette pour tester les nouvelles capacités techniques et spectaculaires du cinéma sonore, et en font un outil privilégié de la définition de ce nouveau medium.

La stratégie Warner : l'opérette comme actualité intermédiaire

Avec quatre films sortis entre avril 1929 et août 1930⁷, la Warner est le studio qui utilise les opérettes, toujours américaines, avec le plus de constance. Ces films s'inscrivent explicitement dans la continuité des productions de Broadway dont elles sont issues et qui ont été présentées peu de temps auparavant. Ils

Encart Rochester Evening Journal and Post, 27 décembre 1930.

5. *The Desert Song*, *Golden Dawn*, *Song of the West*, *Song of the Flame*, *New Moon*.

6. De décembre 1925 à juillet 1926 pour *Song of the Flame*, durant l'année 1928 pour toutes les autres.

7. Dans l'ordre chronologique de sortie : *The Desert Song*, *Golden Dawn*, *The Song of the West* et *Viennese Nights*. Ajoutons que *My Man*, réalisé en 1928 par Archie Mayo pour le même studio, comprend également une chanson de Maurice Yvain (« Mon Homme », créée en 1920 par Mistinguett).

Walter Pidgeon et Vivienne Segal dans *Viennese Nights* (*Nuits viennoises*) (Alan Crosland, 1930).

mobilisent également les stars de l'opérette de Broadway : on recrute ainsi Vivienne Segal, qui joue dans *Song of the West*, *Golden Dawn* et *Viennese Nights*, ainsi que Walter Woolf, qui fait ses débuts au cinéma dans *Golden Dawn*. Plus fondamentalement c'est aussi le transfert des concepteurs de ces opérettes dans l'industrie cinématographique qui se joue à travers ces projets. En effet, dès la production de *Golden Dawn*, Oscar Hammerstein informe la Warner, dans une lettre datée du 18 avril 1929, de sa volonté, ainsi que de celle de ses collaborateurs, de participer directement au processus d'adaptation⁸. De même, le recrutement à la Warner, parmi d'autres compositeurs, de Sigmund Romberg

8. Lettre de Howard E. Reinheimer (avocat) à Jacob Wilk (Warner) : « ... Mr Hammersteinajouta qu'il serait heureux de coopérer à la production du film. Il apprécierait, si vous êtes prêts à commencer, que vous discutiez avec M. Harbach, M. Oscar Hammerstein II et lui-même du schéma de production. Ils pensent en effet qu'ils pourront vous être utiles. M. Hammerstein vous garantit qu'Herbert Stothart acceptera de participer à l'écriture de toute musique additionnelle dont vous pourriez avoir besoin, probablement sans que cela n'occasionne pour vous de dépense supplémentaire » (« Golden Dawn Production File », Warner Film Archives, USC).

Vivienne Segal.

Programme de *The Desert Song* (Roy del Ruth, 1929).

est, selon le *Film Daily* du 28 février 1929, directement lié à la récente réalisation de *The Desert Song* – dont il est l'un des compositeurs – en Vitaphone. L'implication directe de ces spécialistes de l'opérette dans la production de *Viennese Nights* s'inscrit dans la continuité logique de ce mouvement. Ainsi, non seulement les compositeurs livrent un matériau spécifiquement écrit pour ce projet, mais ils participent également à la production, écrivant notamment des chansons additionnelles destinées aux versions européennes.

Loin d'être dissimulée, la continuité avec Broadway est valorisée et exhibée. La forme filmique repose fréquemment sur une théâtralité revendiquée : ainsi, pour *Desert Song* comme pour *Golden Dawn*⁹, les critiques soulignent la forte théâtralité des productions, pour relever l'originalité de la forme, rendant difficilement prévisible la réaction du public¹⁰, ou pour déplorer l'artificialité du dispositif aux yeux d'un public de cinéma¹¹. Les liens avec Broadway sont également valorisés dans la publicité faite autour de ces productions : ainsi, une publicité pour Vitaphone titre « Vitaphone

9. Nous avons pu le vérifier pour *Golden Dawn* en visionnant une copie ; en revanche, pour *Desert Song*, nous ne pouvons que nous référer aux articles de presse, ainsi qu'au matériau publicitaire produit par le studio.

10. Compte rendu anonyme de *Desert Song*, *Film Daily*, 5 mai 1929.

11. « ... il a été filmé de manière très théâtrale, ce qui crée toujours, chez le public habitué au cinéma, un sentiment d'exagération... » (Compte rendu de Philip K. Scheuer de *Golden Dawn*, sans date, cité dans « Chamberlin Scrapbooks », 11/46, Margaret Herrick Library Special Collections).

The Desert Song (Roy del Ruth, 1929). Coll. Cinémathèque française.

apporte Broadway dans la rue principale du pays » avant de citer *The Desert Song* parmi les succès du Metropolitan portés à l'écran. De même, on s'efforce de souligner la présence des stars de Broadway : ainsi, Vivienne Segal, déjà citée, se déplace à l'occasion pour assurer la présentation de *Viennese Nights*. Cette inscription dans une actualité artistique intermédiaire est également prolongée par la production de produits dérivés : non seulement le disque tiré de *The Desert Song* se place rapidement dans les meilleures ventes de disques musicaux¹², mais le film est également identifié par *Photoplay* en novembre 1929 comme l'une des productions à l'origine de la naissance du « theme song ». De même, le contrat d'acquisition des droits de *Golden Dawn* inclut l'enregistrement filmique et sonore, ainsi que la *novellisation* et fictionalisation du matériau dramatique, dans quelque médium que ce soit¹³. Enfin, la diffusion de *Song of the West* comme de *Viennese Nights* est rapidement suivie de la commercialisation des partitions.

12. Selon le *Film Daily* du 1^{er} septembre 1929.

13. Contrat du 4 mai 1929 entre Otto Harbach, Oscar Hammerstein II, Herbert Stothart, Emeric Kalman (auteurs), Oscar Hammerstein (producteur) et la Warner (acheteur) (« Golden Dawn Production File », *op. cit.*).

Ces productions se caractérisent également par une inscription revendiquée dans le mouvement d'innovations techniques visant à exploiter et mettre en avant le spectaculaire. Ainsi si *The Desert Song* n'est encore que partiellement en couleurs, les trois autres productions sont entièrement réalisées en Technicolor bi-chrome. On investit également dans les décors : tandis que *The Desert Song* bénéficie, selon plusieurs recensions critiques, de décors soignés, *Song of the West* est produit en décor nature – un choix qui s'explique par la nature du projet, à savoir une « opérette western »¹⁴. Il entraîne cependant un surcoût financier non négligeable, puisqu'il nécessite l'acquisition d'un matériel d'enregistrement sonore adéquat¹⁵. Cette recherche d'innovation et de modernité est revendiquée et mise en avant. Ainsi, *The Desert Song* se présente comme la « première opérette parlante », une publicité reprenant même les propos d'un exploitant affirmant que le film va « révolutionner l'industrie »¹⁶, tandis que *Song of the West* est censé lancer la mode de cette fameuse opérette western. De même c'est avec *Viennese Nights* qu'est inauguré en décembre 1930 le Leicester Square Theatre de Londres, salle caractérisée par sa grande taille (2 000 places), comme par la modernité de son équipement.

Le regard de la postérité sur ces films n'est pas tendre : Jean-Pierre Coursodon range ainsi ces « opérettes poussiéreuses » dans les « films musicaux à l'ancienne mode »¹⁷ ; l'appréciation de Donald Crafton, dans *The Talkies*¹⁸, n'est guère plus positive qui qualifie de « discutable » (*controversial*) le choix d'adapter des succès théâtraux. Si la critique de l'époque n'est pas plus enthousiaste, faisant des comptes rendus globalement très mitigés, en revanche, plusieurs de ces films connaissent un réel succès populaire. C'est notamment le cas de *The Desert Song*, qui, un peu plus d'un mois après sa première représentation, est réservé pour plus de 250 projections aux États-Unis. Le film se trouve également cité dans un palmarès de *fans*, et la Warner le revendique comme l'un de ses succès de l'époque. De même, lorsqu'en octobre 1931, un propriétaire de salle d'Ottawa tente de relancer la mode du film musical, il choisit de diffuser le film, se souvenant du succès qu'il avait rencontré au moment de sa sortie. *The Desert Song*, comme *Viennese Nights*, connaissent par ailleurs un réel succès à l'exportation, notamment en Grande-Bretagne et en Australie. Ainsi le *Film Daily* du 14 mai 1930 annonce que *The Desert Song* est joué dans 1 000 salles en Grande-Bretagne, sur un total de 1 500 ; *Viennese Nights*, après avoir inauguré le Leicester Square Theatre de Londres, est joué à Sidney, où il bat le record de longévité de diffusion dans le pays¹⁹.

Étroitement et explicitement liés aux productions de Broadway, dont ils mobilisent non seulement les matériaux dramatiques mais aussi les personnels, ces films participent d'une actualité artistique intermédiaire, dans laquelle ils s'inscrivent tout autant qu'ils la construisent et la prolongent. Celle-ci se caractérise par une volonté affichée de modernité et d'innovation. La mobilisation de ces opérettes de

14. Le film se situant à l'époque de la ruée vers l'or, il est tourné à Lone Pine, près de la Sierra Nevada.

15. 300 000 \$ selon le *Film Daily* du 5 juillet 1929.

16. *Film Daily* du 14 avril 1929.

17. Jean-Pierre Coursodon, *la Warner Bros*, Paris, Centre Pompidou, coll. Cinéma/Singulier, 1991, p. 93.

18. Donald Crafton, *The Talkies. American's Cinema Transition to Sound (History of the American Cinema, vol. 4)*, Los Angeles, University of California Press, 1999.

19. Plus de trois mois consécutifs selon le *Film Daily* du 9 août 1931 ; le record était jusque là détenu par *les Dix Commandements*.

New Moon (Jack le Pirate) (Jack Conway, 1930). Coll. Cinémathèque française.

Broadway vise ainsi à inscrire les productions musicales de la Warner dans un paradigme spectaculaire combinant innovations techniques et formelles. L'opérette s'y définit à la fois comme une forme particulièrement appropriée à ces innovations spectaculaires, et comme un réservoir de personnels aptes à en développer une traduction cinématographique.

MGM et First National : l'opérette comme production de prestige

The Rogue Song et *New Moon* sont réalisées par la MGM, le premier à partir de *Zigeunerliebe* de Franz Lehár, le second de *New Moon* par Hammerstein II, Mandel, Schwab et Romberg. *Song of the Flame*, tiré de l'opérette homonyme d'Hammerstein II, Harbach, Stothart et Gershwin²⁰, ainsi que *The Bride of the*

20. C'est probablement par erreur que le *Film Daily* du 6 janvier 1930 la présente comme la « première opérette écrite directement pour le cinéma ».

Regiment, adapté de l'opérette berlinoise *Die Frau im Hermelin* de Schanzer et Welisch²¹, sont produites par la First National. Ces quatre films s'appuient eux aussi sur les ressources de Broadway, qu'il s'agisse de ses acteurs et chanteurs – Claire Bernice et Alexander Gray, que First National associe dans *Song of the Flame*, viennent de la scène, comme Tyler Broke, recruté pour *New Moon* –, de ses compositeurs – Herbert Stothart est ainsi recruté à la MGM, à la suite du succès de *The Rogue Song* – ou de ses metteurs en scène – le recrutement d'Edgar Mc Gregor, metteur en scène de Broadway, à la MGM en 1929, est directement lié à sa mise en scène de *New Moon*. Cependant contrairement aux productions Warner, ces quatre films ne visent pas réellement à s'inscrire dans la continuité d'une actualité scénique spécifique. En effet il semblerait que seul *New Moon* soit joué sur scène durant la période de production de la version filmique²²; *Gypsy Love* (*Amour tzigane*) n'est plus représenté à New York depuis 1911, tandis que *Song of the Flame* y est joué pour la dernière fois en juillet 1926, et *Die Frau im Hermelin* en 1923. Ces productions cherchent plutôt à s'inscrire de manière plus large dans une proximité avec les productions musicales de Broadway. Ainsi, la First National recrute pour *The Song of the Flame* Marion Byron pour le même rôle que celui interprété sur scène par sa sœur Betty. De même, un compte rendu critique relève, à

Partitions de *The Rogue Song* (*le Chant du bandit*) (Lionel Barrymore, 1930).

21. Qui sera également à la source de *That Lady in Ermine* (*la Dame au manteau d'hermine*), de Lubitsch et Preminger, en 1948.

22. Six compagnies différentes jouent simultanément l'opérette au début de 1930, en Europe et aux États-Unis, et une septième version, australienne est en préparation.

propos de *The Rogue Song*, que la partition est plus proche des productions de Broadway que d'une esthétique viennoise²³, une remarque qui ne semble pas dénuée de fondement, puisqu'en avril 1930, les Shuberts intentent un procès à la MGM, estimant qu'une des chansons de *The Rogue Song* est un plagiat de l'une de leurs productions.

Plus qu'une actualité immédiate ces deux studios voient surtout dans l'opérette le matériau approprié pour une production de prestige. Ainsi, la MGM organise entièrement ses deux adaptations autour de la figure de Lawrence Tibbett, célèbre baryton, star du Metropolitan Opera qui jouit à l'époque d'une immense aura et fait ses débuts au cinéma avec ces deux films. On lui associe, pour *New Moon*, Grace Moore, autre chanteuse issue de la même institution²⁴. Ces recrutements visent non seulement à exploiter la célébrité de ces stars, mais également à introduire dans le domaine du cinéma sonore un type de chant plus prestigieux, autour duquel on construit l'ensemble du projet. Les critiques soulignent de manière unanime la nouveauté, dans le champ cinématographique, du chant proposé par Tibbett, ainsi que sa qualité. On parle par exemple de « l'entrée triomphale » du chant dramatique, « de la meilleure qualité qui soit », ou encore du « premier vocaliste à pulvériser » le faible potentiel du microphone, pour prédire un « raid sur les opéras du monde entier »²⁵. Cette aura, si elle s'appuie sur la performance vocale, la dépasse néanmoins. Les critiques s'accordent en effet pour considérer que le succès du film réside dans le charisme de Tibbett qui dépasse la question de la voix : l'un d'eux souligne explicitement que « le cinéma a besoin de plus que d'une

New Moon (Jack le Pirate) (Jack Conway, 1930).

23. « Pourtant quelque part entre Vienne et Hollywood, quelque chose d'*Amour tzigane* de Lehar s'est perdu. Une bonne partie de la musique, déjà ; et le morceau qui a été le plus vigoureusement matraqué, loin d'être du Lehar, ressemble beaucoup à un motif principal datant de l'année dernière et écrit, si ma mémoire est bonne, par Irving Berlin... » (compte rendu anonyme et sans date, « MH Chamberlin Scrapbooks », 15/46, *op. cit.*).

24. Celle-ci joue déjà l'année précédente pour la MGM dans *A Lady's Morals*, film qui relate la biographie de la cantatrice Jenny Lind dans lequel on trouve déjà des chansons d'Oscar Straus ; de même, elle est pressentie pour la version de Lubitsch de *The Merry Widow (la Veuve joyeuse)*, pour le rôle finalement interprété par Jeannette Mac Donald.

25. « Il marque l'entrée triomphale dans le cinéma parlant du véritable chant dramatique, de la meilleure qualité qui soit [...] c'est certainement le point de départ d'un raid concerté sur les plus grands opéras du monde, pour y dénicher des chanteurs pour l'écran... » (compte rendu anonyme, « MH Chamberlin Scrapbooks » vol. 28, *op. cit.*) ; « Tibbett est le premier chanteur à pulvériser le caractère assourdissant du microphone » (compte rendu d'Edwin Schallert, « MH Chamberlin Scrapbooks » vol. 28, *op. cit.*).

voix » et que Tibbett apporte également « une personnalité vigoureuse » ; d'autres affirment encore plus clairement que Tibbett domine totalement le film, ou même qu'il « est le film tout entier »²⁶. De même, le succès du film, comme celui de *New Moon*, est massivement attribué à la présence de Tibbett : le *Film Daily* y voit par exemple le 17 juin 1930 le signe de la persistance de l'importance de la star dans le cinéma sonore ; il affirme même, le 6 mai 1931, s'appuyant sur les déclarations convergentes de propriétaires de salles, que la présence de Tibbett au cinéma a permis d'y attirer des millions de personnes qui n'y vont pas d'habitude.

Le recrutement de cette figure s'accompagne d'une production de prestige, privilégiant la recherche de qualité. C'est ainsi Lionel Barrymore, qui est également compositeur et connaît les problématiques musicales, qui est finalement chargé de réaliser *The Rogue Song* – le studio avait d'abord envisagé Robert Z. Leonard, qui a déjà réalisé des films musicaux²⁷. De même, on apporte un soin particulier à l'écriture scénaristique, visant essentiellement à valoriser la figure du baryton – la présence de Tibbett dans le projet étant acquise dès le début du processus de production²⁸ et conditionne manifestement tout le processus créatif. Le projet fait l'objet d'un travail d'écriture soigné, l'équipe de scénaristes (John Colton et Frances Marion) rédigeant au moins douze versions, entre le 27 juin 1929 et le 5 février 1930. De la trame narrative de l'opérette originelle, on ne retient essentiellement que deux éléments : le héros tzigane et l'exotisme du cadre. Ainsi assez logiquement les scénaristes étoffent le personnage du tzigane, interprété par Tibbett. Ils en font la figure centrale de l'intrigue, alors que l'opérette s'appuyait de manière plus équilibrée sur une galerie de personnages. Ils développent et complexifient sa personnalité, autour de l'archétype du tzigane – un charisme quasi animal, lié à une forme de sauvagerie –, l'intrigue étant construite autour du déchirement du personnage entre pulsion amoureuse et vengeance liée à l'honneur familial²⁹. Les scénaristes reprennent également l'inscription dans un cadre exotique, tout en développant son potentiel sauvage : ainsi l'inoffensif village roumain de l'Empire austro-hongrois de l'opérette originelle devient un village caucasien situé au sein de l'Empire ottoman, c'est-à-dire un espace beaucoup plus dangereux. Ce cadre est valorisé, à travers la multiplication de scènes à grand spectacle : ainsi, la grande scène de fête dans le château, dans laquelle se produit le héros tzigane, reprise de l'opérette originelle, est redoublée dans plusieurs versions par une fête tzigane en ouverture du film ; s'y s'ajoute une scène de marché populaire, que Frances Marion veut « pittoresque », et qu'elle dédouble également. Les contributions de cette dernière à la réécriture se

26. « Le cinéma a besoin de plus que d'une voix [...] et ce quelque chose, il l'a trouvé en Lawrence Tibbett, qui apporte [...] une personnalité vigoureuse » ; « il domine tellement, qu'en comparaison le film paraît sans importance » ; « car il est sans aucun doute la plus belle voix que l'on ait entendue jusqu'ici dans le cinéma parlant [...] il est le film tout entier » (comptes rendus anonymes, « MH Chamberlin Scrapbook » vol. 28, *op. cit.*).

27. À savoir *5 O'Clock Girl* (1928, MGM) et *In Gay Madrid* (1930, MGM).

28. Le recrutement est en effet annoncé dans le *Film Daily* du 13 août 1929, tandis que la première version de scénario conservée date du 27 juin 1929 (John Colton, « First Temporary Complete Script » dans « The Rogue Song Production Files », Turner/MGM Scripts collection, Margaret Herrick Library Special Collections).

29. John Colton indique ainsi dans la note d'intention de sa première proposition : « Il est féroce et solitaire comme un aigle, insensible à l'amour... Ce n'est que lorsque Yegor comprend la profondeur de l'amour de la petite Viva que son cœur sauvage se met à battre pour elle » (« First Temporary Complete Script », 27 juin 1929).

concentrent essentiellement sur cette dimension spectaculaire – le film se faisant évidemment en couleurs. Ainsi, son scénario du 9 juillet 1929 n'apporte que peu de modifications par rapport à la version précédente, mais consiste essentiellement en des descriptions détaillées des plans, insistant notamment sur le potentiel visuel des paysages et des scènes exotiques envisagées.

Ces différents choix induisent une transformation de la nature même du film, qui rompt avec les habitudes des films musicaux. Ce renouveau est identifié et défendu par le Colonel Joy, qui suit le projet pour le MPPDA³⁰. Il signale ainsi dans son rapport interne que le film est en rupture avec la production habituelle et devrait « faire beaucoup de bien » à l'industrie. S'il pense – à tort – que le film risque de ne pas avoir beaucoup de succès, justement du fait de son caractère innovant, qui le placerait au dessus de l'esprit et du goût habituel³¹, il considère néanmoins que le gain de qualité qu'il représente est bénéfique à l'industrie dans son ensemble et doit être encouragé. Joy, et la critique après lui, s'efforce de trouver une nouvelle catégorie, à même de désigner ce nouveau type de spectacle musical – une critique évoque des effets de grand opéra, une autre un « nouvel art », que Joy définit comme quelque chose qui n'est « pas un film au sens où l'on a toujours entendu le terme », et qui ne devrait pas être qualifié d'« opéra filmé » (*cinematized*

The Song of the Flame
(Alan Crosland, 1930).

30. Motion Pictures Producers and Distributors of America. Si durant cette période « pré-Code », le pouvoir de cette institution est encore limité, Joy contrôle néanmoins au fur et à mesure les projets de scénarios, signale aux producteurs ce qui est susceptible de choquer les différents censeurs, les encourageant à éliminer ces éléments problématiques. Joy rédige en outre des rapports détaillés sur chacun des projets de films, à destination interne de la MPPDA.

31. « C'est clairement une nouvelle voie dans la réalisation de films, qui devrait faire beaucoup de bien à l'industrie filmique. [...] Le film ne sera sans doute pas un grand succès, car j'ai tendance à penser qu'il sera un peu supérieur à l'esprit et au goût moyens » (compte rendu du Colonel Joy, 7 janvier 1930) ; ou encore : « ...notre industrie peut produire beaucoup d'œuvres magnifiques sans atteindre pour autant la qualité de ce film » (« Colonel Joy's comments on sound version », 8 janvier 1930), (« The Rogue Song Production Files », *op. cit.*).

The Bride of the Regiment (John Francis Dillon, 1930).

opera) non plus, le terme adéquat ne devant emprunter à aucun autre art³². Les événements organisés autour de la sortie du film s'adaptent à la spécificité de ces films : ainsi, durant les *Rogue Song Contests*, les spectateurs doivent chanter les airs principaux du film ; de même, on diffuse à la radio des airs les plus connus de *New Moon*.

Si la MGM fonde sa recherche de qualité et de prestige sur la présence d'un chanteur hors norme, First National, pour *The Song of the Flame* comme pour *The Bride of the Regiment*, mise plutôt sur des tableaux dansés et chantés monumentaux – les deux films étant là encore logiquement en Technicolor. On annonce ainsi pour *The Song of the Flame* 7 000 figurants, dont 5 000 sont des Russes – l'histoire se déroulant durant la révolution bolchévique. On cherche également à recruter des professionnels de

32. « Il a quelque chose de l'effet produit par l'opéra [...] Il pourrait bien être le film avant-coureur de l'opéra filmique... » (compte rendu anonyme, « MH Chamberlin Scrapbooks » vol. 28, *op. cit.*) ; « On peut dire en effet que c'est une balise dans l'avènement d'une nouvelle sorte de divertissement filmique – peut être même un nouvel art, réalisé avec des moyens intrinsèquement techniques [...] », (Compte rendu par Edwin Schallert, « MH Chamberlin Scrapbooks » vol. 28, *op. cit.*) ; « Ce n'est clairement *pas* un film, au sens où l'on a toujours entendu ce terme. *Opéra filmé* ne suffit pas, car le nom ne devrait rien emprunter aux autres arts » (« Colonel Joy's comments on sound version », 8 janvier 1930, « The Rogue Song Production Files », *op. cit.*)

qualité : Riette Hilliard, ancienne première danseuse du Chicago Civic Opera, ainsi que Janina Smolinska, recrutée pour faire sa « specialty dance »³³ pour *The Song of the Flame*, ou encore Jack Haskell, célèbre chorégraphe de l'époque, mobilisé pour diriger les numéros dansés de chacune des deux productions. La MGM et la First National ont en commun l'idée que l'opérette est une forme qui se prête particulièrement bien à la performance, qu'elle soit essentiellement individuelle, dans le cas de Tibbett, ou collective, pour les scènes de groupes de la First National. Les deux studios font clairement le choix de la valorisation de ces performances, à travers une production de qualité : celle-ci passe par les investissements financiers, le soin apporté au processus créatif dans son ensemble, ainsi que le recrutement de professionnels prestigieux.

Affiche de *Married in Hollywood*
(*Mariés à Hollywood*) (Marcel Silver, 1929).

La lignée viennoise : exotisme et qualité européenne

Trois films sont des adaptations d'opérettes viennoises : *The Rogue Song* (MGM), adapté de *Zigeunerliebe* (*Amour tzigane*) de Franz Lehar, *Married in Hollywood* (Fox) et *The Smiling Lieutenant* (Paramount), tous deux basés sur *Ein Walzertraum* (*Rêve de valse*) de Straus, Jacobson et Dörmann – opérette qui n'a plus été représentée à Broadway depuis mai 1908. Cependant, *The Rogue Song*, au contraire des deux autres, en américanisant la musique et réécrivant largement l'intrigue autour de la *persona* de Tibbett estompe cette spécificité. En revanche, *Married in Hollywood* revendique et valorise l'origine viennoise du projet. Tout d'abord, en ne modifiant que peu la musique originelle, les compositions viennoises d'Oscar Straus insufflant au film une impression de nouveauté pour un public

33. *Photoplay*, février 1930.

américain majoritairement peu habitué à ce type de musique³⁴. D'autre part, en préservant les grands principes narratifs du genre. Ainsi, alors même que le scénario du film³⁵ semble relativement éloigné de l'intrigue originelle, il reprend toutefois dans sa réécriture les grandes caractéristiques génériques de l'opérette. Ainsi, *Ein Walzertraum* raconte l'histoire de Fonségur, un séduisant lieutenant forcé d'épouser Hélène, princesse de Snobie. Afin de la contraindre au divorce, il se refuse à elle, tout en entretenant une liaison avec Franzl, une jeune musicienne viennoise ; c'est finalement Franzl elle-même qui initie Hélène au jeu de la séduction, et lui apprend comment conquérir son mari. L'intrigue du film, qui semble raconter l'histoire d'amour entre un prince d'un royaume mythique et une jeune chanteuse d'opéra américaine, se résolvant par un mariage hollywoodien, en est relativement éloignée. On retrouve cependant les éléments sémantiques principaux de l'opérette (le royaume mythique, le prince, la jeune ingénue, la belle-mère maléfique), ainsi que ses grands principes syntagmatiques. L'intrigue, mettant en scène un jeune prince confronté à la fois aux résistances de sa famille face à son choix d'épouse, et à une révolution fomentée par un rival jaloux, lie en effet la formation du couple à la capacité du héros à surmonter ces obstacles pour régner sur un royaume imaginaire³⁶. Le critique de cinéma Edwin Schallert propose un résumé relativement détaillé de l'intrigue qu'il termine en soulignant son inscription dans les conventions génériques de l'opérette : « *Married in Hollywood* relève nettement du modèle de l'opérette. On ne doit pas prendre son intrigue trop au sérieux ». Ce choix est revendiqué et identifié : la promotion du film comme la critique insistent sur le fait qu'il s'agit de la première opérette viennoise à être portée à l'écran en version sonore³⁷.

Cette stratégie n'est pourtant que peu reprise. Non seulement la Fox ne renouvelle pas l'expérience dans l'immédiat, mais les autres studios ne privilégient pas cette approche. Ce n'est que deux ans plus tard³⁸, dans l'objectif de donner un second souffle au film musical, que la Paramount, avec *The Smiling Lieutenant* reprend cette orientation et l'intensifie. Ainsi, la source viennoise est maintenant confiée à une équipe de professionnels familiers de la forme, au premier rang desquels on trouve Lubitsch, originaire d'Allemagne. D'ailleurs, dans un entretien paru dans le *Film Daily* du 19 avril 1931, Straus insiste sur l'importance, pour la réussite d'un film musical, d'un réalisateur qui soit familier de la musique³⁹. S'y ajoutent ses collaborateurs, comme le chef décorateur Hans Dreier, mais

34. Relevé, là encore, par la grande majorité des critiques. En effet, Schallert résume ainsi la nouveauté du film : « [...] à plusieurs égards, il rompt avec les modèles précédents du divertissement filmique », avant de résumer l'attrait du film de la manière suivante : « La thématique amoureuse est légère et les mélodies sont rafraîchissantes ». De même, on trouve dans un autre compte rendu : « La meilleure chose, et de loin [...] est l'exquise musique d'Oscar Straus » (« MH Chamberlin Scrapbooks », 15/46, *op. cit.*).

35. En tout cas tel qu'il est résumé de manière relativement détaillée par Schallert.

36. On retrouve ainsi les principes génériques repérés par Rick Altman, dans la continuité de l'opérette viennoise, dans la « comédie conte de fées » (voir Rick Altman, *la Comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992, pp. 145 et sq.).

37. « La première opérette viennoise à être tournée en version sonorisée (*phonoplayed*) » (*Photoplay*, janvier 1930) ; « [...] la première opérette viennoise à arriver à l'écran avec le son » (compte rendu anonyme, « MH Chamberlin Scrapbooks », 15/46, *op. cit.*).

38. *Married in Hollywood* est présenté pour la première fois mi-avril 1929, *The Smiling Lieutenant* en mai 1931.

39. « Il est important pour le retour du *musical*, affirme Straus, que les réalisateurs connaissent bien la musique ».

The Smiling Lieutenant (le Lieutenant souriant) (Ernst Lubistch, 1931). Coll. Cinémathèque française.

Affiche de *The Smiling Lieutenant* (le Lieutenant souriant)
(Ernst Lubistch, 1931).

aussi Straus lui-même, qui participe à l'écriture de morceaux additionnels. Cette mobilisation d'un personnel compétent s'accompagne d'une recherche affichée de prestance : ainsi le *Film Daily* souligne-t-il le 11 janvier 1931 que la Paramount a fait construire pour l'occasion le plus grand studio musical jamais conçu et engagé seize musiciens, puis le 22 février que le décor sera le plus grand jamais construit. D'un point de vue formel, on retrouve les mêmes grandes orientations que *Married in Hollywood*, à savoir la valorisation de la

musique, et le maintien des conventions génériques de l'opérette. Si Straus est si confiant dans la capacité du film à relancer la vogue musicale c'est parce que, selon lui, il est construit autour de la musique que l'intrigue a avant tout pour fonction d'introduire. Cette suprématie de la musique se fait notamment au détriment de la performance vocale : à rebours de ce que la MGM met en place autour de Lawrence Tibbett et Grace Moore, Straus voit dans les récents progrès de l'enregistrement du son le moyen de faire des films musicaux sans avoir nécessairement recours à des grandes voix⁴⁰. Contrairement à *Married in Hollywood*, l'intrigue du film reste relativement proche de l'opérette originelle. Les principales modifications opérées par Lubitsch et son scénariste Samson Raphaelson répondent à trois préoccupations essentielles : tout d'abord, l'adaptation du personnage principal à la *persona* de Maurice Chevalier, le film étant également conçu comme un « véhicule » pour la star : ainsi, de militaire plutôt misanthrope et bougon, le personnage devient un séducteur irrésistible et impénitent. Ensuite le façonnement de l'intrigue autour des grandes thématiques narratives de Lubitsch : la rencontre avec Franzl, la jeune musicienne, est ainsi avancée afin d'instaurer, au lieu d'une simple histoire de mari volage délaissant sa femme, un véritable trio amoureux. Enfin, Lubitsch et Raphaelson ajoutent des éléments drolatiques, renforçant la tonalité comique de l'intrigue. Ainsi, le malentendu à la base du mariage qui, dans la pièce, était un baiser involontaire, simplement raconté par le lieutenant à son aide de camp, devient, dans la version filmique, un sourire qui est, au contraire, soigneusement dramatisé, et donne son nom de *Smiling Lieutenant* au film. De même, on développe le potentiel comique de certains personnages, comme le roi et sa fille, transformant leurs interactions en véritable duo comique. Cependant non seulement Lubitsch et Raphaelson conservent l'essentiel de l'intrigue, préservant ainsi les structures génériques fondamentales, mais ils vont également souligner et développer cette dimension viennoise : alors que dans l'opérette le lieutenant, une fois exilé dans le Grand Duché de Snobie, se languit de Paris, dans le film, c'est de Vienne que le même lieutenant, pourtant interprété par le Français Chevalier, a la nostalgie, une fois dans le royaume de Flausenthurm⁴¹.

L'intérêt qu'éveille le film à sa sortie, tant de la critique que du public, s'explique notamment par le sentiment de nouveauté qu'il génère reposant notamment sur le choix d'exploiter et de revendiquer la spécificité viennoise, comprise à la fois comme un style musical et comme une codification générique de l'intrigue. Le précédent de *Married in Hollywood*, probablement moins réussi, éclipsé parmi les autres films musicaux de l'époque, n'altère pas le sentiment de renouveau, et l'impression que ce film propose une manière totalement inédite de faire des comédies musicales.

40. « Le fait que la plupart des acteurs et actrices de cinéma n'aient pas une voix très puissante n'est pas un gros problème pour le compositeur, selon Straus, puisque les ingénieurs du son ont amené l'enregistrement du son à un degré de perfection tel, qu'il permet à une voix plaisante mais ordinaire, ou à une voix peu puissante, d'interpréter des numéros de comédie musicale ou d'opérette d'une manière suffisamment efficace » (*Film Daily* du 19 avril 1931). Le 21 mars 1931, la même revue annonçait effectivement l'installation d'un équipement d'enregistrement inédit pour le tournage de *The Smiling Lieutenant*, à savoir des perches miniatures permettant d'orienter les micros.

41. Chacune des deux versions joue sur la signification des noms : on substitue ainsi au « pays du snobisme » la « tour du bavardage ».

L'opérette selon Hollywood

Dans un article consacré à l'influence de l'opérette sur le cinéma de Weimar⁴², Thomas Elsaesser postule une influence de celle-ci dépassant très largement les seules adaptations. L'opérette en tant que forme sous-tendrait, selon lui, une problématisation de la représentation qui structure l'ensemble de la production allemande de l'époque. Le principe de la « double négation » qui est au fondement de l'opérette, à savoir l'idée qu'une vérité authentique ne pourrait être représentée de manière adéquate qu'à travers un double simulacre, se trouverait ainsi au centre d'un nombre important de films. Elsaesser souligne notamment la thématization de cet enjeu à travers la mise en scène de la transition du cinéma muet au parlant. Ainsi, dans *Das Lied ist aus* (*Rêve de Vienne*)⁴³, le double simulacre devient consubstantiel au dispositif cinématographique lui-même, défini par essence comme « média de l'inauthenticité ». Les technologies sonores, « fétichisées sous la forme du brillant et du glamour du spectacle », deviennent alors l'objet d'une ironie réflexive exhibant la duplicité de la représentation.

Malgré la diversité des stratégies mises en place la configuration identifiée par Elsaesser permet de retrouver une forme de cohérence dans les usages de l'opérette par les studios hollywoodiens. Elle y est en effet utilisée de manière privilégiée comme outil d'investigation mais aussi de mise à l'épreuve des possibilités du cinéma sonore, passant paradoxalement par l'exhibition d'un spectaculaire à l'artificialité assumée. Ainsi, ces films procèdent à une série d'expérimentations, portant logiquement de manière prioritaire sur l'intégration des composantes sonores. S'agissant de la place nouvelle du compositeur de musique, ces films contribuent non seulement au recrutement de musiciens issus de la scène mais participent également à préciser leur fonction au sein de l'industrie filmique. Par ailleurs ils interrogent le statut du chant, au plan du recrutement des chanteurs de prestige ou, tout au contraire, sur celui des technologies du son permettant de se dispenser de véritables performances vocales. Plus généralement c'est toute la question du spectaculaire qui se trouve ainsi réinterrogée et reconfigurée par le passage au sonore, à travers une attention particulière au décor, à la mise en tableaux grandioses – reposant sur de nombreux figurants ou des chorégraphies élaborées – ou encore à travers le choix dominant du tournage en couleur. Il s'agit également de définir la place de ces nouvelles formes filmiques au sein d'un paysage plus vaste, à travers l'inscription revendiquée dans une actualité intermédiaire large, comme dans le cas des productions Warner, ou encore à travers les tentatives des différents critiques de donner un nom à ce nouveau type de production, soulignant à la fois les continuités avec les autres formes spectaculaires, tout en donnant à voir sa spécificité.

42. T. Elsaesser, « C'est la fin de la chanson : Walter Reisch, l'opérette et la double négation », dans Marc Cerisuelo (dir.), *Vienne et Berlin à Hollywood : nouvelles approches*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, pp. 201 et suivantes. Voir aussi T. Elsaesser, *Weimar Cinema and After : Germany's Historical Imaginery*, New York, Routledge, 2000.

43. Dont l'article propose une analyse détaillée : *Das Lied ist aus* (*Rêve de Vienne*, 1930, réalisé par Géza von Bolvary, scénario Walter Reisch) est une comédie romantique mettant en scène le monde du spectacle, à travers l'histoire d'amour entre un chanteur connu et une jeune fille simple.

Laurel & Hardy dans *The Rogue Song* (*le Chant du bandit*) (Lionel Barrymore, 1930).

Ces interrogations sur les potentialités de cette nouvelle configuration se trouvent thématiques par une artificialité exhibée, d'une part, à travers la mise en avant de la théâtralité – l'origine théâtrale, loin d'être dissimulée, est presque systématiquement rappelée et mise en avant (qu'il s'agisse de faire le lien avec Broadway ou avec une origine viennoise plus exotique) –, d'autre part, à travers l'infléchissement des intrigues, le travail de scénarisation mené dans les studios tendant à développer l'artificialité de la représentation. Ainsi si *The Smiling Lieutenant* reprend et valorise l'artificialité déjà présente dans la pièce originelle, d'autres projets font l'objet de réécritures scénaristiques visant à amplifier cette dimension. Les scénarisations de *Golden Dawn* (Warner) par Walter Anthony, et de *The Rogue Song* (MGM), par John Colton et Frances Marion, par exemple, exploitent et amplifient toutes deux l'exotisme des intrigues originelles. Celle de *Golden Dawn* se déroule en Afrique, dans une colonie appartenant successivement aux Allemands puis aux Britanniques. Le scénario insiste sur la dimension cosmopolite, jouant notamment sur les accents ainsi que sur l'exotisme des rites sauvages des populations locales, comme *The Rogue Song* sur ceux des tziganes. Ces représentations, relevant volontairement d'une artificialité exhibée, au détriment de toute recherche d'authenticité, se trouvent en outre,

dans les deux cas, redoublées par l'ajout d'un second type de simulacre. Dans *Golden Dawn* on développe deux personnages secondaires, proposant des intermèdes comiques de pantomime, exécutés frontalement et en regardant la caméra, qui viennent interrompre à la fois la continuité narrative et les conventions de représentation. De même, à un stade déjà très avancé de l'écriture de *The Rogue Song*, les scénaristes intègrent *in extremis* des saynètes interprétées par Laurel et Hardy – provoquant l'inquiétude du Colonel Joy, qui craint que ces épisodes hétérogènes ne désorientent le public⁴⁴.

Loin de n'être qu'un simple matériau dramatique et musical aisément disponible, l'opérette est mobilisée à Hollywood durant cette période de transition technologique comme une forme qui, par sa problématisation de la question de la représentation, se prête particulièrement bien aux expérimentations sur les possibilités du nouveau dispositif et sur la redéfinition de la place du cinéma parmi les différents types de spectacle existants. Les studios ne se contentent pas d'expérimenter les qualités cinématographiques d'une forme qu'ils ont jusque là relativement peu exploitée ; à travers son utilisation, ils explorent également les potentialités des nouvelles formes spectaculaires qui émergent durant ces années de transition technique.

Affiche et carte de promotion de *Golden Dawn* (Ray Enright, 1930).

44. « [Ce que je propose, c'est] que si Laurel et Hardy doivent absolument être intégrés, il faut que cela ait un rapport avec l'histoire [...] » (« Colonel Joy comments on sound version », 8 janvier 1930, *op. cit.*).