De La Veuve joyeuse à La Valse de Paris

Marcel Achard et le film musical

Marie Cadalanu

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/294>

DOI : [10.4000/doublejeu.294](https://doi.org/10.4000/doublejeu.294)

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 69-85

ISBN : 978-2-84133-779-8

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Marie Cadalanu, « *De La Veuve joyeuse à La Valse de Paris* », *Double jeu* [En ligne], 12 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/294> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.294>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

DE LA VEUVE JOYEUSE À LA VALSE DE PARIS

MARCEL ACHARD ET LE FILM MUSICAL

Dès la première pièce de théâtre qu'il écrit enfant, *Henry d'Auvergne*, Marcel Achard prévoit de faire chanter ses personnages, composant lui-même à cette fin une partition musicale. De fait dans la production dramatique d'Achard, la tentation du spectacle musical est omniprésente et dépasse largement la concession à l'humeur du temps. Marcel Achard est avant tout, et surtout à ses débuts, un poète¹. Chez lui, la musicalité dépasse largement la mode de la revue ou du vaudeville à chansons; elle est intrinsèque à la poésie de son œuvre, la musique et la chanson étant des sources d'inspiration et des modèles esthétiques, en termes d'imaginaire, de rythme, etc., de son théâtre. La chanson dépasse même le cadre de son œuvre, puisque Achard, dont on sait qu'il chantait volontiers dès que l'occasion s'offrait à lui, a présenté avec la chanteuse et compositrice Mireille une série de contes musicaux radiodiffusés en décembre 1944 et janvier 1945, et a participé en septembre 1948 au jury du Grand Prix de la chanson française.

Le cinéma sonore et parlant offrait à Marcel Achard un terrain parfait pour prolonger cette inspiration musicale et chantante. D'abord dans les versions françaises de deux *musicals* hollywoodiens, *La Veuve joyeuse* (Ernst Lubitsch, 1934), dont il écrit le scénario et les dialogues et qui marque sa rencontre déterminante avec Ernst Lubitsch, et *L'Homme des Folies-Bergère* (Roy Del Ruth et Marcel Achard, 1935), avec lequel il se confronte pour la première fois à la réalisation, puis dans *La Valse de Paris* (Marcel Achard, 1950), projet personnel de film musical à la française pétri des leçons de son expérience du *musical* hollywoodien et particulièrement celles de Lubitsch. L'influence du maître à la *touch* magique s'avérant centrale, nous nous

1. Au sens où l'entendait aussi Jean Cocteau, et indépendamment du genre ou du support qu'il investit.

concentrerons plus particulièrement dans cette étude sur la filiation entre *La Veuve joyeuse* et *La Valse de Paris* et sur la façon dont le modèle lubitschien et la personnalité de Marcel Achard convergent dans une œuvre originale qui est aussi une proposition pour une esthétique du film musical français.

EXPÉRIENCE DU *MUSICAL* HOLLYWOODIEN ET RENCONTRE AVEC LUBITSCH : LA VERSION FRANÇAISE DE *LA VEUVE JOYEUSE*

Marcel Achard, qui s'est intéressé très tôt au septième art, d'abord comme critique puis comme scénariste et dialoguiste, trouve dans le cinéma des premières années trente, largement musical et chantant, un prolongement privilégié de sa propre sensibilité². En mentionnant les scénarios et les dialogues qu'il écrit, souvent pour les adaptations de ses propres pièces (dont *Jean de la Lune* réalisé par Jean Choux en 1931³), nous nous concentrons sur ce qui nous semble être une ligne de force souvent occultée de son œuvre, du fait même du peu de reconnaissance dont jouit la pratique des versions multiples, grâce auxquelles Achard a néanmoins acquis une bonne part de son expérience de la production cinématographique : la tentation du film musical.

C'est à Hollywood, en participant à la réalisation de versions françaises de deux *musicals* hollywoodiens, que Marcel Achard fait ses classes dans la conception et la réalisation de films musicaux. S'il avait déjà, avant ses deux séjours à Hollywood, écrit les dialogues de cinéma⁴, son expérience

-
2. Il exprime volontiers, dès le début de la généralisation du cinéma sonore, sa foi dans ce medium, notamment dans *Vu* : « Le cinéma, mais c'est peut-être aujourd'hui le moyen le plus extraordinaire qu'un auteur dramatique ait maintenant d'exprimer sa pensée » (*Vu*, 25 novembre 1931). De même qu'il s'inscrit en faux contre l'idée que le cinéma menacerait le théâtre, affirmant dans sa « conférence-comédie » prononcée en février 1928 : « Je ne crois pas que le cinéma ait fait du tort au théâtre » (cité par Jacques Lorcey, *Marcel Achard ou 50 ans de vie parisienne*, Paris, France-Empire, 1977, p. 106). Il semble d'ailleurs que dans l'esprit de Marcel Achard, il s'agisse de deux arts dont les caractéristiques et les exigences sont pour une grande part nettement différents.
 3. Les deux adaptations de *Jean de la Lune*, par Jean Choux en 1931 et par Marcel Achard en 1948, mériteraient une étude que nous n'avons pas le temps de développer dans ces lignes, notamment en ce qui concerne les séquences musicales qui nous intéressent, la séquence au café-concert de la Fauvette dans la version réalisée par Marcel Achard.
 4. Avant le tournage de *La Veuve joyeuse*, Marcel Achard écrit le scénario et les dialogues de *Jean de la Lune*, d'après sa pièce, réalisé par Jean Choux (1931), de *Une nuit à l'hôtel*, réalisé par Léo Mittler (1931), de *Une étoile disparaît*, réalisé par Robert Villers (1932),

américaine est sans conteste sa première incursion profonde dans le domaine du cinéma et plus particulièrement du film musical.

Si le phénomène des versions multiples à Hollywood est souvent décrié comme produisant des films médiocres, et si l'on souligne le peu de liberté des artisans des versions françaises de ces films, les cas de *La Veuve joyeuse* et de *Folies-Bergère* doit amener en filigrane à nuancer cette idée⁵. Outre l'expérience non négligeable des méthodes hollywoodiennes que cette parenthèse offre à Marcel Achard, dont nous verrons l'influence sur son propre projet de film musical, *La Valse de Paris*, l'étude des différences entre les deux versions, notamment dans l'adaptation des dialogues, témoigne de la possibilité offerte à Achard scénariste et dialoguiste d'apposer sa patte à la version française de ces films. Le tournage de *La Veuve joyeuse* apparaît plus déterminant pour l'œuvre ultérieure de Marcel Achard, du fait de la rencontre décisive avec Ernst Lubitsch qui deviendra son maître à penser en termes de cinéma et dont l'esthétique marquera profondément le projet personnel de film musical de Marcel Achard, *La Valse de Paris*. Nous faisons donc le choix de nous concentrer sur sa première expérience hollywoodienne⁶ pour souligner le caractère fondamental de la filiation entre le modèle lubitschien révélé à Marcel Achard à l'occasion du travail sur *La Veuve joyeuse* et le projet de *La Valse de Paris*.

Pour *La Veuve joyeuse*, Marcel Achard officie comme scénariste et dialoguiste de ce « film-vals »⁷. Si les deux versions sont très proches, les dialogues de la version française portent indubitablement la patte de Marcel Achard qui y insuffle son inventivité et sa poésie. En outre, il semble que la présence d'Achard, associée à la personnalité toute parisienne de Maurice Chevalier, soit, pour la critique et le public français de l'époque, le gage d'une identité bien parisienne du film, la fierté d'une petite enclave gauloise au sein même de la production hollywoodienne⁸.

de *Mistigri*, d'après sa pièce, réalisé par Harry Lachman (1932), et de *La Belle Marinière*, d'après sa pièce, réalisé par Harry Lachman (1932).

5. Lire aussi à ce sujet les travaux de Martin Barnier, notamment *Des films français made in Hollywood : les versions multiples (1929-1935)*, Paris, L'Harmattan, 2004.
6. Un projet d'une adaptation hollywoodienne de *La vie est belle* sous la direction de Harry d'Abbadie d'Arrast, en 1928, avait avorté à la suite du refus de Marcel Achard devant les transformations que le réalisateur voulait apporter à sa pièce. Dès cet incident, Lubitsch avait d'ailleurs soutenu Achard dans ses exigences (voir Jacques Lorcey, *Marcel Achard ou 50 ans de vie parisienne*, p. 110).
7. Nous reprenons le terme employé par l'auteur anonyme de l'article « *La Veuve joyeuse* de Lubitsch, la quintessence de la sophistication hollywoodienne », *Combat*, 24 janvier 1972.
8. Ainsi, *Paris-Midi* du 16 mars 1934 publie une photo de Marcel Achard accueilli sur le sol américain par Maurice Chevalier, légendée « Marcel Achard, le talentueux auteur dramatique français, est arrivé récemment en Californie où il doit assister le metteur en

Il y aurait à dire des différences visuelles ou de dialogue liées à la plus grande liberté dont bénéficie la version française, qui n'est pas soumise au code Hays⁹; on pourrait évoquer également les adaptations qui sont nécessaires à la compréhension du dialogue en France. Ainsi, par exemple, les *east side shepherds* qui s'organisent contre le roi (ce qui suscite chez ce dernier la réaction « *Intellectuals* ») deviennent dans le dialogue d'Achard et pour les besoins de la connotation, des balayeurs de la « rive gauche ». Ou encore, au lieu de se mettre à parler français de façon à prouver qu'il pourra se débrouiller dans sa mission à Paris, Maurice Chevalier se met, dans la version française, à énumérer les langues qu'il maîtrise et ne prononce pas une seule phrase en anglais (ce qui d'ailleurs rend cette séquence moins directement signifiante que dans la version anglaise, car la maîtrise du français correspond dans la version américaine à un véritable enjeu diégétique, loin du discours général et peu intégré à l'action précise du film). Mais il est des éléments derrière lesquels il nous semble possible de déceler la présence de Marcel Achard.

Les dialogues adaptés en français témoignent indiscutablement de son style. Un exemple marquant en est la première discussion entre Danilo (Maurice Chevalier) et la veuve (Jeannette MacDonald). Celle-ci, excédée des avances de Danilo, cherche à lui rabaisser le caquet. Dans la version anglaise, cela donne : « *You're not terrific. Not even colossal* ». Dialogué par Achard, les adjectifs sont réduits à de simples onomatopées, qui veulent tout dire : « Vous n'êtes pas oh, oh ! Ni même hé, hé ! » (10 mn).

À la fin de la même séquence, la réplique de Danilo, repoussé par la veuve, « *I'm a free man again* », devient sous la plume d'Achard : « Eh bien ! Encore un roman de terminé ! ». Petites adaptations, qui contribuent à modifier la tonalité du dialogue vers une poésie en parfaite adéquation avec son sujet et la légèreté de la caméra de Lubitsch. Autre exemple d'utilisation de termes dont le sens naît de la situation, la colère de Danilo contre l'ambassadeur (Edward Everett Horton / Marcel Vallée). En anglais, Danilo dit simplement « *Your excellency, shut up !* ». Dans le dialogue français de Marcel Achard, l'invention lexicale participe pleinement du comique : « Excellence, en bon marsovien, *schmudt !* » (1 h 20 mn).

Dans la même perspective, Marcel Achard développe le dialogue entre le roi Achmed (George Barbier / André Berley) et sa femme Dolorès

scène de *La Veuve joyeuse*. La vedette de cette production sera Maurice Chevalier. Voici ce dernier accueillant Marcel Achard à son arrivée au pays des sioux », le tout étant intitulé « Marcel Achard prépare à Hollywood un grand film pour Maurice Chevalier ».

9. Francis Bordat a très bien analysé l'influence du Code dans les treize coupes effectuées dans la version américaine (Francis Bordat, « Lubitsch et le Code », *Positif*, n° 595, septembre 2010).

(Una Merkel / Danièle Parola), dans lequel celle-ci tente, mine de rien, de savoir si son mari sera parti la nuit entière pour s'assurer qu'elle pourra le tromper en toute tranquillité, et transforme la dernière réplique, modifiant « *Darling, do you think it will take you all night? – I could have married the sultan's daughter!* »¹⁰ en : « Chéri, pensez-vous qu'elle durera toute la nuit? – Après tout, c'est moi qui l'ai choisie! » (24 mn).

Achard accentue également le cocasse et les bons mots qu'il affectionne. Ainsi, Danilo répond de façon bien plus subtile, qui correspond par ailleurs au personnage, dans la version française, aux sermons du roi (« *I'll attend to you later* » / « Je m'occuperai de vous plus tard »), répondant en anglais d'un simple « *Yes, Majesty* » et en français d'un mot d'esprit désinvolte : « S'il vous plaît mon Général, prenez votre temps, la patience est une des vertus du soldat » (27 mn). De même, lors du dialogue entre Danilo et l'ambassadeur (Edward Everett Horton / Marcel Vallée) qui met en place le stratagème de séduction de la veuve, la version américaine se réduit aux ordres de l'ambassadeur auxquels Danilo se contente d'acquiescer. Dans la version française, il émet un doute quant à l'escalade du mur que l'on prévoit de lui, ce qui relance le dialogue sur une note comique qui sert en outre au cabotinage de l'acteur (40 mn). Le dernier exemple marquant est celui de la lecture du télégramme (1 h 18 mn). Le principe de cette séquence est que la lecture donne une impression de rapidité cocasse dans le défilement des informations et des ordres. Si en anglais cette séquence remplit cette fonction, les ajouts de Marcel Achard au texte du télégramme accentuent cette impression de débit intarissable, soutenu par la diction remarquable d'Émile Dellès à ce moment.

En outre, si l'on en croit Jacques Lorcey, certaines idées de mise en scène de Marcel Achard ont été retenues par Lubitsch, y compris dans la version américaine. Ce serait le cas en particulier de la séquence où la veuve décide enfin de mettre un terme à son veuvage (« Toute veuve a ses limites! »), lors de laquelle tous les effets de la veuve passent du noir au blanc. Achard aurait émis l'idée de transformer également le caniche de celle-ci :

C'est ainsi que les quatre hommes [Marcel Achard, Samson Raphaelson, Ernest Vajda et Ernst Lubitsch] passeront une semaine à étudier la valeur d'un gag proposé par Marcel. Il s'agit de prouver visuellement à quel point la veuve redevient joyeuse. Ses robes noires, ses souliers noirs, deviendront blancs tout comme ses corsets et ses soutien-gorge. Mais pour montrer l'évolution complète de la femme, Marcel voudrait aussi que son petit chien noir devienne un petit chien blanc. Le premier jour, ce gag amuse

10. Cette réplique est supprimée dans la version censurée du film (voir Francis Bordat, « Lubitsch et le Code », p. 101).

ses collaborateurs puis ils le trouvent un peu simple, cherchent quelque chose de plus subtil... vainement. Enfin, sur avis favorable de la vedette, on décide que le chien blanc fera l'affaire¹¹.

Un détail qui a son importance, la version française ajoute au générique du film un carton en l'honneur de Franz Lehar : « Ce film est dédié à Franz Lehar et à ses belles mélodies ». Nous n'avons pas de preuves qu'il s'agit là d'une intention de Marcel Achard, mais l'hypothèse n'est pas improbable, connaissant l'admiration de ce dernier pour Lehar mais aussi d'autres auteurs d'opéras et d'opérette qu'il n'hésite pas à citer dans ses entretiens et auxquels il sait rendre hommage de ses œuvres, notamment Offenbach dans *La Valse de Paris*.

Surtout, ce tournage est l'occasion pour Marcel Achard de découvrir le travail d'Ernst Lubitsch, qui lui a lui-même demandé de l'aider à la réalisation de la version française de *La Veuve joyeuse*, et dont Marcel Achard dit à son retour en France :

La Veuve joyeuse n'a pas l'air d'une version française de production américaine mais bien d'un film de chez nous. Lubitsch est un homme extraordinaire et on a l'impression, quand on travaille avec lui, que l'on ne sait rien : c'est le plus grand réalisateur d'Amérique¹².

Lubitsch restera pour Achard un modèle – il l'appellera son « maître ès cinéma » lors d'un entretien à l'occasion du tournage de sa propre réalisation de *Jean de la Lune* en janvier 1949¹³. On peut attribuer en grande partie à Marcel Achard le mérite de la qualité de cette version française, dont Jean Eustache dit :

La version française [de *La Veuve joyeuse*] est assez étourdissante, mais c'est un cas assez unique, je n'en connais pas d'autre¹⁴.

La participation à la version française de *La Veuve joyeuse*, le film de la rencontre avec Lubitsch, est un jalon indispensable dans le rapport de Marcel Achard au film musical. Il y acquiert une expérience des méthodes de réalisation des studios hollywoodiens et il y trouve son maître à penser en cinéma : Ernst Lubitsch, en qui il reconnaît un modèle d'ingéniosité et de légèreté, et dont il s'inspirera pour filmer son projet de film musical, *La*

11. Jacques Lorcey, *Marcel Achard ou 50 ans de vie parisienne*, p. 155.

12. Interview de Marcel Achard par Marcel Idzkowski, citée par *ibid.*, p. 160-161.

13. Cité par *ibid.*, p. 215.

14. Serge Le Péron et Serge Toubiana, « Journal d'un magnétoscopeur, entretien avec Jean Eustache », *Cahiers du cinéma*, n° 320, février 1981, p. II.

Valse de Paris. Incidemment, l'importance de cette expérience, ainsi que la relative liberté dont il jouit pour l'adaptation française, dont nous avons souligné les différences avec les versions américaines, doivent contribuer à réévaluer la valeur des versions multiples, qui sont une expérience majeure pour nombre de réalisateurs, dialoguistes et techniciens français, qui insufflent en retour leurs acquis dans le cinéma français.

LA VALSE DE PARIS : UN PROJET DE FILM MUSICAL ENTRE ACHARD, OFFENBACH ET LUBITSCH

Dans *La Valse de Paris*, Marcel Achard porte à l'écran les relations turbulentes entre Jacques Offenbach (Pierre Fresnay) et la chanteuse Hortense Schneider (Yvonne Printemps), qu'il a découverte et dont il a fait une artiste lyrique adulée, composant pour elle nombre d'opérettes. Hortense, ne reconnaissant pas l'amour qu'il lui porte, lui confie ses désillusions amoureuses de femme frivole, avec Berthelier (Jacques Charon) puis avec le prince (Claude Sainval). Celle-ci finit enfin par se donner à Offenbach avant de le quitter comme elle l'a fait de ses autres amants. Offenbach se remettra de son chagrin en écrivant d'autres opérettes pour Hortense, le film s'achevant sur le salut des deux personnages désormais amis, après la représentation d'une nouvelle opérette.

Les films musicaux fondés sur la vie de compositeurs célèbres sont courants depuis les années trente – pensons à *La Chanson de l'adieu* (Geza von Bolvary et Albert Valentin, 1934), à *Un grand amour de Beethoven* (Abel Gance, 1936), qui s'attache aux tourments du compositeur entre 1801 et 1827, déchiré entre déception sentimentale et drame de la surdité naissante, ou encore, plus tard, à *La Symphonie fantastique* (Christian-Jaque, 1941), évocation romancée de la vie d'Hector Berlioz. Le souvenir de *Trois valses* (Ludwig Berger, 1938) s'impose également du fait du couple Yvonne Printemps-Pierre Fresnay¹⁵. Dans *La Valse de Paris*, Marcel Achard s'approprie la tradition de ce sous-genre entre opérette cinématographique et ce qui est de nos jours recouvert par l'appellation de *biopic*¹⁶, pour en faire une

15. P.-Y. Guys notamment estime dans *La Croix* du 13 mai 1950 (« *La Valse de Paris*, Rex – Gaumont-Palace ») que « les producteurs qui n'ont pas la mémoire courte se rappellent le grand succès de *Trois valses*. Le "couple idéal" Yvonne Printemps-Pierre Fresnay fait toujours salle comble ».

16. Significativement, on retrouve dans la critique des images qui étaient employées par la critique des années trente à propos des opérettes cinématographiques, notamment celle du « champagne bien frais et pétillant » sous la plume d'André Lafargue, qui poursuit en soulignant le caractère anachronique à la fin des années quarante du pur divertissement que

sorte de laboratoire du film musical à la française, se servant à la fois de son expérience de dramaturge et de l'expérience en termes de réalisation cinématographique acquise lors de son expérience hollywoodienne.

Avec *La Valse de Paris*, c'est explicitement un projet d'opérette cinématographique que Marcel Achard met en place, et qu'il défend comme tel. La fantaisie de l'opérette s'oppose notamment dans son esprit à la vérité historique qui entrave l'imagination¹⁷. Il oppose ainsi à plusieurs reprises dans ses entretiens le « film historique » et le « film musical ». Pour le magazine *Combat* il affirme :

Il n'y a pas grand-chose d'ailleurs dans ce film qui respecte ce qu'on appelle la vérité historique. *La Valse de Paris* n'est pas un film historique ; c'est un film musical. Je ne suis pas allé à la Bibliothèque Nationale. [...] La vie véritable d'Offenbach n'offre pas un grand intérêt. C'était un homme respectable qui ne fit guère autre chose de son existence que d'écrire de la musique. Celle d'Hortense Schneider offrirait, elle, peut-être, un peu trop d'intérêt, vous me comprenez. L'ensemble aurait fait un film plutôt triste. Et je n'aime pas les films tristes. Dans *La Valse de Paris*, Offenbach ne sera pas plus malheureux qu'il ne faut¹⁸.

De même, il répond ainsi à Max Favalelli qui lui demande, au vu de l'intrigue, s'il s'agira d'un film historique :

Jamais de la vie ! ce sera une opérette, une comédie musicale. Le titre, d'ailleurs, est suffisamment explicite : *La Valse des Champs-Élysées* [il s'agit du premier titre envisagé pour le film]. Hein ? [...] J'userai d'une

propose Marcel Achard : « Les hépatiques diront peut-être que le film ne signifie pas grand-chose et qu'il manque de fond. Bien sûr ! Mais c'est précisément cela qui en fait le charme. Il est si rare à notre époque de pouvoir se changer les idées sans avoir recours à la vulgarité ! de s'amuser sans avoir à en rougir ! » (« Gaumont-Palace – Rex : *La Valse de Paris* », *Ce Matin – Le Pays*, 8 mai 1950). De même, François Chalais souligne l'anachronisme bienvenu de cette gaieté d'opérette en 1949 : « Personne ne meurt dans ce film. Et tout le monde y est né avant que le spectacle commence. Un film pour adultes en bonne santé, interprété par des êtres qui ne sont jamais malades et font des opéras bouffes avec leurs chagrins d'amour, ce qui est bien reposant par les temps qui courent » (« *La Valse de Paris*, vous la danserez aussi », *Le Parisien libéré*, 8 mai 1950).

17. Ce genre de liberté paraît tellement intrinsèque au genre de l'opérette ou du film musical tiré de la vie de compositeurs que l'on se demande comment certains critiques ont pu affirmer que l'histoire en est « largement véridique » (Louis Chauvet, « *La Valse de Paris*, film très « parisien » », *Le Figaro*, 8 mai 1950) ou encore reprocher au film son manque de fidélité historique, y compris dans l'ordre de création des opérettes (lire à ce propos la critique de Jacques Siclier à l'occasion de la rediffusion du film dans *Télérama* du 17 août 1974, « Les dossiers de l'écran, l'opérette : *La Valse de Paris* »).
18. J.-P. V., « Yvonne Printemps rencontrait hier Pierre Fresnay pour la deuxième fois », *Combat*, 23 octobre 1949.

astuce. Toute la vie d'Offenbach sera racontée par une vieille dame qui évoquera ses souvenirs au travers d'un esprit qui n'aura pas à se soucier trop de chronologie et d'exactitude. Ce que je veux faire, c'est ressusciter, grâce à la musique d'Offenbach, une époque, une société. De la légèreté, avant toute chose. Pas de grande fresque à prétentions historiques. Un tableau de fantaisie, enlevé d'un pinceau alerte¹⁹.

Si l'on en croit la critique de l'époque, Achard se flattait de ne pouvoir garantir la vérité historique que d'un, voire deux éléments selon les entretiens : la myopie d'Offenbach et, de façon moins systématique, son cigare perpétuellement à la bouche²⁰. Certains critiques, comme François Chalais, ont rendu grâce à Achard d'avoir échappé au film historique :

On a brodé autour toutes sortes de festons et de légendes, en échappant au défaut traditionnel de ce genre de film qui consiste à jouer au prophète à bon compte. Vous savez bien : « Vous vous appelez comment ? » – « Bonaparte » – « Ah ! ah ! ça ne m'étonnerait pas autrement si vous étiez fait empereur en 1804. » Les films « historiques » ont toujours un peu l'air, à cause de cela, d'une grosse Cadillac qui se promènerait parmi les Gaulois, histoire d'étonner les malheureux sauvages qui ont eu la malchance de nous précéder. Le film historique, c'est un écolier qui a pu se procurer le livre du maître (celui où les réponses sont marquées en bas de page) et qui discute avec un maître qui n'aurait pu se procurer que le livre de l'élève. Dans *La Valse de Paris*, rien de tel. C'est charmant et bon enfant, avec une pointe de férocité aussitôt effacée à grands coups de gomme sentimentale²¹.

Son travail avec Ernst Lubitsch influence profondément l'esthétique qu'il adopte, misant sur la souplesse et la légèreté de ton dans tous les domaines, ainsi que de la fluidité dans l'usage de la musique, parfaitement intégrée à l'action, davantage que sur le spectaculaire de nombre de comédies musicales. Le résumé du film à l'intention du Service des avances à l'industrie cinématographique du Crédit national présente d'emblée le film

19. Max Favalelli, « Marcel Achard ressuscite le Paris d'Offenbach », 14 avril 1949 (BNF, dossier de presse R Lupp 3067).

20. Lire par exemple [auteur anonyme], « Pierre Fresnay va mener Yvonne Printemps à la baguette », *Samedi soir*, 27 août 1949 (« Il n'y a que deux détails dont il garantit l'exactitude historique : la myopie d'Offenbach et son perpétuel cigare ») et l'article de Mathilde-Stéphane Épin, « Napoléon III et sa cour sont venus écouter Yvonne Printemps chanter pour Pierre Fresnay les plus belles valse d'Offenbach », *Ce Matin – Le Pays*, 7 septembre 1949, dans lequel Pierre Fresnay affirme : « Ma myopie, ou plutôt celle d'Offenbach, est le seul détail authentique de l'histoire. Tout le reste est rigoureusement faux ».

21. François Chalais, « *La Valse de Paris*, vous la danserez aussi », *Le Parisien libéré*, 8 mai 1950.

comme le prolongement de la « longue collaboration » de Marcel Achard avec Ernst Lubitsch :

La Valse de Paris est un film musical, placé sous le signe de la grâce et de la fantaisie et qui se déroule sous le Second Empire. Les éléments essentiels en sont la musique de Jacques Offenbach, la voix d'Yvonne Printemps et le talent de Pierre Fresnay qui incarne Offenbach.

L'évocation de cette époque demande une certaine richesse de décors que la mise en scène ne doit pas négliger, mais aussi et surtout de la gaîté et de l'esprit.

Marcel Achard, le metteur en scène, auteur du scénario et des dialogues, pourra exprimer dans cette atmosphère, qui est particulièrement favorable à son talent, les enseignements tirés d'une longue collaboration avec Lubitsch, spécialiste des films tout à la fois drôles et fins²².

Cette référence à Lubitsch est récurrente dans les entretiens que Marcel Achard accorde à la presse à propos de son projet. Dans son entrevue avec Max Favalleli, l'auteur évoque à nouveau l'importance de son expérience du tournage de *La Veuve joyeuse* et annonce :

Bien sûr, je ferai quelque chose de différent. Mais qui s'inspire de cette veine²³.

Pour *Le Figaro*, il développe cette filiation tout en explicitant sa conception du film musical, notamment par contraste avec la tradition théâtrale de la comédie musicale :

Ce ne sera pas le film à grand spectacle reconstituant les fastes du Second Empire. Il ne prétendra pas non plus à l'exactitude rigoureuse d'une biographie... Offenbach y apparaîtra tel qu'il était, sinon dans sa vérité absolue, du moins dans une aventure qu'il aurait pu vivre entre 1865 et 1867, tandis qu'il avait quarante-cinq ans. Si vous voulez, pour tourner ce film, j'irai plutôt à l'école d'un Lubitsch que d'un Blasetti. Louis Beydts dirigera trente minutes réservées au rappel des meilleurs airs d'Offenbach. Ces chansons, évidemment, interviendront dans la conduite de l'histoire. À la scène, on supporte qu'une chanson stoppe l'action. Au cinéma, il est indispensable qu'elle la fasse progresser. Mais le personnage d'Offenbach et sa musique sont assez dynamiques pour que l'action ne traîne pas²⁴.

22. Résumé du film, Bibliothèque du film, fonds Crédit national.

23. [Auteur anonyme], « Pierre Fresnay va mener... ».

24. *Le Figaro*, 7 mai 1949, cité par Jacques Lorcey, *Marcel Achard ou 50 ans de vie parisienne*, p. 217 (le film en préparation porte encore à l'époque de cet entretien le titre provisoire de *La Valse des Champs-Élysées*).

Cette recherche de l'intégration des chansons et d'une musicalité générale du film se traduit dans tous les domaines de l'élaboration. En amont, les maquettes des décors réalisées par Robert Clavel, les costumes – créés par Pierre Cardin et Marcel Escoffier d'après les maquettes de Christian Dior²⁵ – témoignent de la volonté de créer un univers onirique, moins en accord avec la vérité historique qu'avec l'univers rêvé du film projeté. Le scénario disponible à la Bibliothèque du film révèle cette approche globale de l'esthétique : en regard du nombre de pages, des annotations manuscrites décrivent les costumes que les acteurs porteront dans la séquence projetée ou dressent un plan du décor, dans une tentative remarquable de donner une idée de l'univers visuel du film au sein même du texte du scénario²⁶. Après le tournage, la coopération se poursuit jusqu'au mixage des dialogues de la partition qu'il réalise en janvier 1950 : Marcel Achard travaille avec le concours de Louis Beydts. Et si la musique constitue un des attraits du film, tous les éléments convergent vers l'élaboration d'une esthétique légère, fantaisiste et musicale de part en part. Si « la véritable héroïne de la fête, c'est la musique d'Offenbach qui nous paraît ici plus légère, plus gaie, plus spirituelle que jamais »²⁷, c'est également parce que sa fantaisie, sa légèreté, son ton légèrement grivois sans vulgarité ordonnent l'ensemble des éléments du film. Comme *La Veuve joyeuse*, *La Valse de Paris* est un « film-vals » tout entier organisé en fonction de sa musique. C'est ce que remarque très bien Henry Magnan, évoquant la soirée de gala lors de laquelle le film est projeté :

Après quoi l'écran projeta les premières images de *La Valse de Paris* et, sans être grand clerc, nous primes aussitôt et avec plaisir la résolution d'assister à ce spectacle comme à une opérette filmée dont la musique (Offenbach et Louis Beydts), nous bercerait, dont la photographie (Christian Matras) nous enchanterait, dont le propos et le texte (Marcel Achard) nous raviraient, dont l'interprétation (Yvonne Printemps, Pierre Fresnay, Jacques Charron, Jacques Castelot, Pierre Dux, Claude Sainval) serait parfaite. C'était là une résolution facile à prendre. Le tout forme un ensemble aussi charmant qu'une robe de bal pour danser à la Courtille ou chez Cancale²⁸.

25. Un aperçu de ces maquettes est visible dans la plaquette de l'exposition *Christian Dior et le cinéma* à la Cinémathèque française du 4 octobre au 5 décembre 1983 (Paris, Cinémathèque française, 1983).

26. Bibliothèque du film, Collection des scénarios, SCEN 2840-B865.

27. Jean Fayard, « La Valse de Paris », *Opéra*, 10 mai 1950.

28. Henry Magnan, « *La Valse de Paris*, un soir de gala », *Le Monde*, 6 mai 1950. Cette approche globale de l'esthétique, de la fantaisie et de la musicalité du film nous semble bien préférable à d'autres approches contemporaines qui limitaient l'attrait du film à la musique, la plus injuste étant le jugement porté par *Combat* sous la plume de G. M. le 8 mai 1950 : « le film a vraiment trop peu d'importance cinématographique et ne saurait valoir que par la musique et les airs chantés par Yvonne Printemps, si toutefois on aime encore de tels airs ».

Jean Morienva écrit de même :

C'est tout le thème du film, qui n'est pas compliqué, on le voit. Il n'en faut pas plus pour rendre en sa réalité sensible cette sorte de miracle musical dans la légèreté et la bouffonnerie qui affola toute une époque, évidemment prédisposée. Le film de Marcel Achard est vivant parce que dans sa synthèse il laisse cette prédominance à la musique. Le reste, les belles images des Tuileries, de Versailles, de Fontainebleau, les amusants petits théâtres avec les avant-scènes où se succèdent des ambassadeurs et des émirs affolés par Hortense, tout cela, qui a passé, apparaît comme l'accessoire d'une musique qui demeure²⁹.

Fidèle à sa conception de la chanson de cinéma, qui veut que celle-ci ne ralentisse pas le rythme du film, Achard cherche à utiliser la chanson pour condenser une scène qui eût été par trop laborieuse – lorsque l'air de *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (« Dites-lui qu'on l'a remarqué / Distingué... »), lancé successivement à toutes les personnalités venues l'honorer, est un raccourci éloquent pour évoquer l'ambiance de la Foire internationale de 1867 – ou fait de la chanson l'aboutissement de séquences, la composition ou la représentation d'un air faisant office à la fois de résolution de l'intrigue et de morale, à la façon des apologues qu'Achard dramaturge affectionne.

En homme de théâtre, il se sert également des possibilités de cadrage offertes par le cinéma pour rendre un hommage à cet univers. Ainsi, nombre de plans des séquences de représentation sont l'occasion de filmer l'espace du théâtre soit depuis le fond de la salle, créant un effet de surcadrage qui épouse en le redoublant l'artifice du cadre de l'espace scénique, soit, de façon encore plus significative, depuis le fond de la scène, ce type de plan permettant, outre le fait de donner la mesure d'un lieu majestueux, d'intégrer dans un même regard l'ensemble du dispositif, la scène, le trou du souffleur, l'orchestre, et le public, du parterre au paradis. Ces deux types de plans sont utilisés alternativement dans la représentation de *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (« Dites-lui »), la séquence musicale devenant un vibrant hommage au théâtre de la part de Marcel Achard. Remarquons que l'effet « tableau » suscité par le surcadrage des plans filmés depuis le fond de la salle est ici accentué par les décors peints du fond de scène.

Marcel Achard se sert également de la fantaisie permise par le film musical pour déployer son inventivité joueuse. Ainsi, dès le générique du film, alors que sont mentionnés – et vus en ombres – Marcel Achard puis Jacques Offenbach, est entendu en *off* ce dialogue entre le réalisateur et le

29. Jean Morienva, « La revanche d'Offenbach dans *La Valse de Paris* », *L'Aube*, 10 mai 1950.

compositeur, qui fait aussi figure d'art poétique ludique pour le réalisateur-scénariste :

Marcel Achard : Excusez-moi des libertés que j'ai prises avec la vérité.

Jacques Offenbach (voix de Pierre Fresnay) : Non, j'ai l'habitude. Mais j'espère que vous n'avez pas touché à ma musique (1 mn).

Plus tard, il tire du gag à répétition qui veut que Berthelier, qui se trouve avoir des chaussettes trouées, soit sans cesse contraint pour quelque raison d'enlever ses chaussures, un effet d'une force comique purement visuelle, ouvrant une séquence sur un gros plan d'orteils dépassant des chaussettes, le détail de la chaussette trouée suffisant à ce moment-là du film à caractériser le personnage, qu'on entend par ailleurs chanter ses gammes en hors-champ sonore (39 mn).

Dans sa recherche de légèreté, l'art cinématographique de Marcel Achard dans ce film est également un art de la litote. Ainsi, la naissance de la relation amoureuse entre Offenbach et Hortense Schneider est synthétisée dans un plan extrêmement délicat et touchant où Offenbach entrant dans sa loge voit écrit à la craie, sur son miroir, l'emploi du temps projeté par Hortense, dans lequel il occupe toute la place et où il se voit évoqué par des noms de plus en plus intimes qui révèlent le rapprochement des deux personnages mieux que ne l'auraient fait de longues séquences (47 mn). Sorte de « Achard touch » qui ne peut manquer de rappeler que, chez Lubitsch, un bouton de sonnette pouvait suffire à indiquer l'évolution de la nature des visites de lord Augustus à M^{me} Erlynne (*L'Éventail de lady Windermere*, 1925).

Corollaire de la liberté prise avec la biographie, Marcel Achard construit en outre son personnage de Jacques Offenbach comme un alter ego, ce dont il ne fait pas mystère, affirmant :

Offenbach était un monsieur qui travaillait tout le temps. Alors, que voulez-vous faire à l'écran avec quelqu'un qui travaille du matin au soir ? Aucun intérêt ? J'en ai donc fait un être fantaisiste, vif, gai, plein de vie, qui se rapproche beaucoup de mon caractère. J'y ai mis du mien³⁰ !

De fait, Offenbach est une projection dans le film de la figure de l'auteur qu'est Marcel Achard. Les nombreuses séquences où il compose et où il est filmé en chef d'orchestre, guidant les représentations de ses opérettes, sont à l'évidence une mise en abyme de lui-même, auteur et réalisateur, qui

30. [Auteur anonyme], « Marcel Achard orchestre pour l'écran *La Valse de Paris* », Libération, 14 septembre 1949.

orchestre sa mise en scène comme Offenbach ses opérettes³¹. À travers les séquences de composition et de répétitions des chansons, c'est un peu de son propre art de parolier que Marcel Achard dévoile. Ainsi, la répétition de « Mon Dieu, que les hommes sont bêtes » s'accompagne de commentaires de la part du personnage d'Offenbach sur l'art d'écrire une chanson – « Maintenant, un petit couplet sans importance. L'important, c'est les refrains. » – et de l'interpréter – « Ici nous allons mettre un "Ah !" pour te permettre de soupirer » (37 mn) –, cette dernière réplique n'étant pas sans rappeler le dialogue comique entre Cloclo et Jeff sur l'interprétation du soupir dans *Jean de la Lune*.

Plus généralement, tout au long du film, il semble guider les paroles et les actes d'Hortense, en particulier quand il lui dicte les paroles qu'elle devra dire au prince qu'elle aime – ou qu'elle croit aimer à ce moment – et qui s'est promis à M^{lle} de Hautefort à l'injonction du duc de Morny (30 mn). Ainsi, même en dehors de ses fonctions de compositeur et de chef d'orchestre, qui justifiaient son identification avec Achard écrivain et metteur en scène, le personnage conserve cette fonction qui vaut avant tout pour sa fonction symbolique et pour l'identification qu'elle permet avec le réalisateur.

Mais l'identification va plus loin, et Achard projette ses propres caractéristiques physiques et morales dans ce personnage, au premier rang desquelles la myopie, élevée à une dimension symbolique, Offenbach / Pierre Fresnay affirmant, dès le début du film :

Comprends-moi bien, Berthelier. Je suis d'une myopie extravagante mais utile. Elle me permet de ne pas voir mes embêtements. [...] J'enlève mon lorgnon et je dis « Je ne veux pas voir ça ». Alors la réalité disparaît, les choses perdent leur redoutable précision et s'enfoncent dans une brume extrêmement poétique. (8 mn)

Jacques Offenbach est aussi l'illustration de la conception de l'amour et des relations entre les sexes qui sont au centre de toute l'œuvre de Marcel Achard. Il y a du Jean de la Lune dans l'amour que voue le personnage à Hortense, de même qu'il y a du Marceline dans l'infidélité aimable et irrépensible d'Hortense. Là encore, Achard trouve dans les paroles des opérettes d'Offenbach l'expression de ses propres conceptions sur l'amour. Lors de la répétition de « Mon Dieu, que les hommes sont bêtes », déjà évoquée, il conseille à Hortense de répéter plusieurs fois ce refrain, parce que « c'est une chose qu'on ne dira jamais assez » (37 mn). Inversement,

31. Cette image est d'ailleurs utilisée par la critique dès la sortie du film, notamment dans un article au titre éloquent ([Auteur anonyme], « Marcel Achard orchestre pour l'écran *La Valse de Paris* »).

il prête au personnage des mots d'auteur au détour de répliques ou au gré d'apologues comme celui du « saffetier » pauvre mais amoureux de sa femme, et dont la femme, ne reconnaissant pas la valeur de cet amour, vend celui-ci au roi pour de l'argent (25 mn)³².

Achard va jusqu'à assimiler la liberté qu'il a prise vis-à-vis de la vérité historique à la démarche d'Offenbach :

Bien que j'aie puisé dans les documents de l'époque, me dit Marcel Achard, je ne me suis guère soucié de retracer à l'écran la vie d'Offenbach. Le travail, uniquement le travail. Je me suis donc permis une grande liberté vis-à-vis d'une « vérité historique » par trop austère, pour imaginer une sorte de féerie musicale sur des thèmes célèbres. En ceci, je ne crois pas avoir agi autrement qu'Offenbach et ses collaborateurs (Meilhac en particulier) qui traitaient toujours les personnages illustres avec une souriante désinvolture³³.

De là à voir dans *La Valse de Paris* un modèle cinématographique héritier de l'opéra-bouffe d'Offenbach, il n'y a qu'un pas, que Marcel Achard ne fait pas, mais que la critique fait au contraire volontiers. Ainsi, Pierre Barlatier écrit :

L'anecdote pourrait paraître un peu mince, mais elle est si bien racontée qu'on oublie de le remarquer. Marcel Achard a traité cet épisode – d'ailleurs imaginaire – de la vie d'Offenbach et d'Hortense Schneider, comme un opéra-bouffe de l'époque³⁴.

Et Henri Troyat de même :

Marcel Achard a eu l'idée ingénieuse de présenter l'existence du roi de l'opérette comme une opérette conçue et menée à la manière d'Offenbach. Évitant de se poser en biographe sérieux, il a évoqué les amours

-
32. Il semble qu'une part de la critique ait rechigné à ces mots d'auteur, ce dont s'emporte Hervé Lauwick : « Quelques crétins nous feront remarquer, le visage punais et l'œil oblique, qu'il y a là des mots d'auteur. Et, nom d'un chien, oui ! Et, fichtre, tant mieux ! Il serait consternant que Marcel Achard emploie des mots de jardiniers ou de cordonniers. Pourquoi pas d'auteur ? Pourquoi ne veut-on pas que les auteurs dramatiques aient de l'esprit ? C'est le métier d'Achard, comme de Jeanson, comme d'un ou deux autres... » (« La Valse de Paris », *Noir et Blanc*, 17 mai 1950).
33. Marcel Frère, « Marcel Achard qui tourne La Valse de Paris après une nuit terrible ou l'orage faisait trembler la montagne, [sur la façon dont] celui-ci traitait les personnages illustres » (BNF, dossier de presse R Lupp 3067).
34. Pierre Barlatier, « La Valse de Paris, Hortense Schneider, Jacques Offenbach, un heureux essai de film musical », *Ce Soir*, 6 mai 1950.

du compositeur et de la cantatrice dans un style guilleret, insouciant, artificiel, dont la saveur est indéniable³⁵.

On voit à quel point l'histoire de la relation entre Jacques Offenbach et Hortense Schneider, pensée à la lumière du modèle lubitschien, est pour Marcel Achard une matrice pour l'élaboration d'un modèle personnel et français du film musical. De ce point de vue, le terme « essai de film musical » proposé par Pierre Barlatier dès le titre de son article « *La Valse de Paris*, Hortense Schneider, Jacques Offenbach, un heureux essai de film musical » et développé dans le corps de son texte³⁶ est, selon nous, à prendre au sens fort comme expérimentation d'une forme inédite de film musical que l'auteur propose comme modèle pour repenser le genre dans une perspective moderne et française³⁷. Dans une période de plus en plus réticente au rêve voire au comique, le retour à cette période d'insouciance des fastes du Second Empire est pour Marcel Achard moins un acte de nostalgie que le moyen d'aller à contre-courant de l'évolution contemporaine de l'art³⁸. Il semble évident qu'à ce moment au moins, Marcel Achard a caressé l'espoir d'illustrer le film musical français qu'il appelle de ses vœux. À l'époque de la réalisation du film, il envisage en effet de se spécialiser dans ce genre trop peu exploité selon lui :

Si je ne suis pas un réalisateur suffisamment averti pour me permettre de croire que la mise en scène n'est pas une entreprise facile, je me sens désormais assez téméraire pour aborder la mise en œuvre d'un troisième film. Il y a place en France pour un genre trop peu pratiqué. Le

35. Henri Troyat, « Le Film de la semaine raconté par Henri Troyat : *La Valse de Paris* », *Le Rouge et le Noir*, 9 mai 1950.

36. « L'atmosphère du temps, son esprit, sa frivolité ont été recréées avec beaucoup d'humour. Il y a là, en outre, un essai réussi de film musical dans lequel le chant, la musique s'intègrent tout naturellement à l'action, la font progresser, au lieu – comme il arrive trop souvent – de la ralentir » (*ibid.*).

37. Plus qu'une faiblesse quantitative des productions françaises de film musical, il semble davantage que cette faiblesse tiende avant tout à un complexe d'infériorité vis-à-vis du *musical* hollywoodien. Le genre du film musical étant très souvent considéré comme un genre typiquement hollywoodien, le film musical français semble en effet depuis les années trente crouler sous le poids de la comparaison avec le modèle américain dont il doit sans cesse s'extirper en se tournant vers des modèles originaux et nationaux ou européens.

38. Achard s'exprime à plusieurs reprises sur la mise à mal des auteurs comiques dans la production et la critique de théâtre dans les années cinquante, évoquant parfois sa persistance dans le comique comme un acte de résistance ou se livrant à de discrets plaidoyers en faveur du comique. Au moment de la création de *La Polka des champions*, il s'exprime ainsi pour les *Les Nouvelles littéraires* : « Notre époque est triste, il faut être gai. Nous donnons là un divertissement et, par prudence, j'ai situé l'action en 1925 » (*Les Nouvelles littéraires*, 30 novembre 1961, cité par Jacques Lorcey, *Marcel Achard ou 50 ans de vie parisienne*, p. 339).

film musical : j'ai l'intention de m'y spécialiser. Je ramènerai de plus en plus le texte dialogué à une juste mesure pour laisser à l'image et à la musique une place de choix³⁹.

Si les aléas de la vie et des divers projets démentent *a posteriori* cette profession de foi, elle témoigne néanmoins indubitablement de l'importance de *La Valse de Paris* pour Marcel Achard, film dans lequel il recherche une illustration de ce que pourrait être le film musical achardien, un prolongement typiquement cinématographique de la pratique dramaturgique de l'auteur où se rencontrent harmonieusement la fantaisie d'Achard et la frivolité de Lubitsch.

MARIE CADALANU
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE

39. *Le Figaro*, 17 avril 1950, cité par Jacques Lorcey, *Marcel Achard ou 50 ans de vie parisienne*, p. 224-225.