



HAL
open science

Les ” pièces à succès ” hongroises : identité nationale, vocation internationale et formatage hollywoodien

Katalin Pór

► **To cite this version:**

Katalin Pór. Les ” pièces à succès ” hongroises : identité nationale, vocation internationale et formatage hollywoodien. 1895 revue d'histoire du cinéma, 2006, pp.40 - 57. 10.4000/1895.1182 . hal-03016146

HAL Id: hal-03016146

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03016146>

Submitted on 25 Jan 2021

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

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

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

49 | 2006
Varia

Les « pièces à succès » hongroises : identité nationale, vocation internationale et formatage hollywoodien

Hungary's « Successful Plays »: National Identity, International Vocation, and Hollywoodian Formatting.

Katalin Pór



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/1182>

DOI : 10.4000/1895.1182

ISBN : 978-2-8218-1004-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 40-57

ISBN : 2-913758-49-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Katalin Pór, « Les « pièces à succès » hongroises : identité nationale, vocation internationale et formatage hollywoodien », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 49 | 2006, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1182> ; DOI : 10.4000/1895.1182



Margaret
Sullivan dans
La Bonne Fée /
The Good fairy /
William Wyler,
(1935), d'après
Ferenc Molnár.
Photo D.R.,
coll. BiFi.

Les « pièces à succès » hongroises : identité nationale, vocation internationale et formatage hollywoodien

par Katalin Por

1895 /
n° 49
juin
2006

41

C'est à partir d'un double constat, à savoir d'une part le recours régulier de Lubitsch à la dramaturgie hongroise, et d'autre part l'utilisation récurrente des œuvres de Ferenc Molnár¹ à Hollywood, que les historiens du cinéma ont commencé à s'interroger sur l'importance du théâtre hongrois dans le cinéma américain. Des films aussi prestigieux que *Heaven Can Wait* (*le Ciel peut attendre*), *Trouble in Paradise* (*Haute pègre*), *The Shop around the Corner* (*la Boutique au coin de la rue*) de Lubitsch, ou encore *Top Hat* (*le Danseur du dessus*) de Mark Sandrich, et *The Good Fairy* (*la Bonne Fée*) de William Wyler sont tous adaptés de pièces hongroises. Il ne s'agit pas de cas épars, mais d'un mouvement cohérent, celui de la genèse puis de la diffusion internationale des « pièces à succès »². Fortement influencées par le vaudeville français et le modèle de Scribe, dont elles prennent

¹ Journaliste, écrivain et dramaturge budapestois, Ferenc Molnár (1878-1952) se fait connaître avec des pièces comme *Az Ördög* (*le Diable*) en 1907 ou *A Farkas* (*le Loup*) en 1912. Sa pièce la plus connue, *Liliom*, date de 1909 : elle est adaptée à de nombreuses reprises, notamment en 1930 par Frank Borzage et en 1934 par Fritz Lang. Ses œuvres ont fait l'objet d'un intérêt constant de l'industrie hollywoodienne : *le Diable* est adapté par Reginald Baker dès 1915, *A Hattyu* (*le Cygne*) donne *The Swan* de Buchowetzki en 1925. Parmi les adaptations les plus connues, citons *A Jö tündér* (*la Bonne Fée*), sous le titre *The Good Fairy* par William Wyler en 1935.

² L'expression, à notre connaissance, est de Tamás Bécsy. Cet historien du théâtre hongrois est notamment l'auteur d'une étude sur ces pièces, intitulée *Siker Receptjei : a 20as, 30as évek magyar darabjairól* [*les Recettes du succès : sur les pièces hongroises des années 1920 et 1930*], Budapest, Kodolányi János Főiskola, 2001.

la relève dans le champ théâtral budapestois, ces pièces apparaissent dans les années 1910 dans les théâtres de la capitale hongroise, pour connaître un véritable âge d'or dans les décennies 1920 et 1930. Elles sont fortement ancrées dans la réalité quotidienne des spectateurs, avec laquelle elles entretiennent un rapport paradoxal, entre volonté de raconter des anecdotes renvoyant au quotidien des spectateurs et celle de proposer un monde totalement hermétique, dont la téléologie est toute entière tournée vers un dénouement heureux. Leur destin hollywoodien connaît trois phases : dans les années 1910 et 1920, on s'intéresse à ces pièces sur un mode plutôt individualisé, en se fondant essentiellement sur leur succès à Broadway comme critère de sélection. Le phénomène se massifie et se systématisé dans la décennie suivante, non seulement par le nombre de pièces adaptées et d'auteurs concernés, mais aussi parce que celles-ci sont progressivement intégrées dans un véritable système de commande et d'achat. Si la situation change encore dans les années 1940, c'est essentiellement pour des raisons politiques : la plupart des auteurs, d'origine juive, sont progressivement contraints de s'exiler.

Si c'est une demande locale qui a initié ce mouvement de comédies légères – elles connaissent un vif succès à Budapest –, la dimension internationale des pièces fait rapidement partie intégrante de leur destinée. Dans la lignée d'un mouvement initié par Molnár, les comédies hongroises sont exportées dans toutes les grandes capitales européennes. Elles sont attendues et saluées comme des événements et rencontrent généralement un vif succès. Cette dimension a façonné leur évolution, participant de leur définition et même de leur dénomination, puisqu'elles prennent progressivement le nom d'« export drama »³. L'inscription dans un contexte européen et transatlantique mobilise toute une série d'acteurs : directeurs de théâtres, éditeurs, agents, mais aussi directeurs de studios hollywoodiens. On s'efforcera ici de mettre en évidence non seulement les liens et les réseaux que sous-tend ce processus d'importation et d'adaptation, mais aussi les mécanismes de pré-formatage et de contrôle de la production dramatique qu'Hollywood installe progressivement. On tentera de montrer comment l'industrie cinématographique impose sa marque sur les matériaux dont elle se sert, en amont comme en aval du processus d'écriture. La notion d'adaptation, dans le cas de ces pièces, ne doit pas être comprise comme un processus de transfert unilatéral, mais plutôt comme un mouvement d'aller et retour, d'influences croisées entre deux industries et deux continents. Hollywood n'apparaît pas seulement comme une instance de recyclage des formes, mais aussi de planification et d'organisation.

³ On date généralement de *Az Ördög (le Diable)* de Molnár, en 1909, le début du mouvement d'exportation des pièces.

Circulation des pièces

Les structures et les réseaux qu'Hollywood exploite afin d'influer sur la production des pièces se développent au début du siècle, et mettent en place des liens européens et trans-atlantiques. On est dans un contexte où la vie théâtrale est perméable : les hommes et les compagnies circulent, et au sein de cet ensemble ouvert, la capitale hongroise s'impose comme une ville de théâtre à l'échelle internationale⁴. Les différents éditeurs européens ont des relations à l'étranger, forment un réseau international où s'échangent les pièces et les droits⁵. Les auteurs du Théâtre de la Comédie, qui produit l'essentiel des pièces qu'Hollywood adapte, vendent systématiquement leurs droits à la Georg Marton Verlag, une société d'édition basée à Vienne, mais possédant des bureaux à Londres, Rome, Budapest. Ceux-ci traduisent ensuite très rapidement les pièces dans différentes langues, et se chargent de les vendre partout dans le monde. Marton ne se contente pas d'acheter les pièces déjà écrites, mais évalue aussi la demande internationale, puis passe commande aux écrivains. Il se concerte avec eux, établit les sujets, et supervise le travail en cours, s'imposant comme élément moteur du réseau.

Les droits pour la diffusion des pièces au Théâtre de la Comédie appartiennent à son directeur général, Imre Robocz, et l'ensemble des autres droits, pour la diffusion en province et à l'étranger, sont quasi systématiquement vendus aux Marton. Le Théâtre de la Comédie organise ces ventes par le biais de ses bureaux parisiens et berlinois, chargés de promouvoir et de diffuser les productions de la maison mère. Ces accords sont en fait extrêmement défavorables aux auteurs : non seulement ils perdent absolument tout contrôle sur leurs pièces, qui peuvent être vendues sans leur autorisation, mais Robocz touche par ailleurs (en plus des droits sur les représentations du Théâtre de la Comédie), 10% des revenus de l'auteur sur chaque pièce achetée, ainsi que sur les deux suivantes. Les auteurs protestent en vain contre cette clause, qui concerne parfois des pièces qui ne seront même pas jouées pour la première fois au Théâtre de la Comédie.

Le transfert aux États-Unis mobilise une nouvelle série de personnel et une organisation spécifique. En effet, à partir de 1921, le Théâtre de la Comédie est vendu à Ben Blumenthal, un Américain d'origine hongroise. Celui-ci est le directeur de la United Play Corporation, un

⁴ Plusieurs grandes institutions théâtrales hongroises prennent l'habitude durant ces années d'inviter des compagnies étrangères, notamment russes avec le *Cabaret de l'oiseau bleu* qui rencontre un succès inattendu et durable au Théâtre Comique, berlinoises, avec le *Deutsches Theater* de Max Reinhardt, ou encore viennoises avec le *Burgtheater*.

⁵ Les différentes capitales s'échangent les pièces, mais aussi les méthodes : dans son autobiographie, Molnár raconte comment un *manager* de théâtre viennois lui conseille l'œuvre de Tallemard des Réaux comme source « inépuisable » de sujets de comédies.

trust de théâtres new-yorkais. Il veut d'une part faire des théâtres budapestois une industrie rentable en important les méthodes des *trust* américains, et d'autre part, établir des liens entre ses théâtres budapestois et son *consortium* américain, afin d'obtenir facilement les droits des productions hongroises. Ainsi, il parvient à un accord avec Roboz, stipulant que ne pourront être jouées au Théâtre de la Comédie que les pièces des auteurs acceptant de leur vendre 50% de leurs droits pour l'ensemble du monde anglophone. Ces droits reviennent à la United Play Corporation. Ce système suscite de vives protestations, et un véritable front se crée contre Ben Blumenthal⁶. Celui-ci décide alors en 1926 de ne plus s'occuper que de l'aspect financier de ses théâtres, et loue le Théâtre de la Comédie à Roboz. Enfin, la diffusion aux États-Unis est confiée à un agent, qui s'occupe de placer les pièces, tant dans les théâtres que dans les studios hollywoodiens. La quasi-totalité des pièces hongroises est ainsi confiée à un agent et avocat d'origine hongroise, Edmond Pauker, arrivé aux États-Unis en 1922 et établi à New York. Il y fonde Pauker Inc., et passe une série d'accords avec les agents européens. Lorsqu'une pièce est jouée aux États-Unis, Pauker reçoit un pourcentage sur les royalties des agents : 50% lorsque c'est Pauker qui a placé la pièce, 25% lorsque ce n'est pas le cas. Il sert d'interface entre les institutions culturelles américaines d'une part, et les auteurs et agents européens de l'autre. Il s'occupe de placer les pièces, mais aussi parfois les auteurs eux-mêmes, auxquels il négocie des contrats à Hollywood⁷. Il propose de manière systématique les pièces dont il s'occupe à la plupart des grands studios hollywoodiens. Il est en contact direct et très régulier avec les écrivains, qu'il informe du résultat de ses tractations, mais aussi avec Marton, avec qui il entretient des rapports amicaux. Leur mode de fonctionnement relève d'une collaboration : Pauker défend les intérêts de Marton sur le territoire américain.

Le trajet de la pièce de László Fodor *A Templom Egere* [*la Souris d'église*] est emblématique du fonctionnement de ce réseau. Elle est écrite en hongrois et présentée à Budapest en 1927. Elle y connaît un succès considérable, est jouée plus de soixante fois au Théâtre de la Comédie et est reprise presque immédiatement à Berlin. Elle est ensuite traduite et adaptée en anglais par Fodor lui-même, en collaboration avec Paul Franck et est jouée à Londres en avril et mai 1931, sous le titre *Poor As a Church Mouse* [*Pauvre comme une souris d'église*]. Cette adaptation est reprise sous le titre *A Church Mouse* [*une Souris d'église*] à New York

⁶ Un front dont les figures les plus virulentes appartiennent à l'extrême droite. Une partie significative des attaques dirigées contre lui sont teintées d'antisémitisme. Certains, comme Gyula Simay dans un article du second numéro de *Nyugat* de l'année 1930, se contentent cependant de demander une meilleure législation, de manière à mieux réguler l'industrie du théâtre.

⁷ Il propose ainsi à la Fox d'embaucher Lengyel, garantissant que celui-ci est prêt à revenir aux États-Unis, ou encore négocie avec la Paramount la commande de deux « stories » de Molnár en octobre 1927.

à partir d'octobre 1931, donnant lieu à 164 représentations au théâtre Playhouse. La Warner s'intéresse alors à cette pièce et s'adresse à Pauker. Il faut plusieurs mois pour déterminer à qui appartiennent les droits de cette adaptation, et la transaction ne se fait définitivement qu'en mai 1932, alors que les dirigeants, apprenant que la section britannique de Gaumont prépare un projet basé sur la même pièce, intitulé *Sunshine Susie* [*Susie le rayon de soleil*], s'impatientent⁸. La Warner signe finalement le contrat avec Pauker, Marton, Fodor et Frank. Une première version est réalisée en 1932 sous le titre *The Beauty and the Boss* [*la Belle et le patron*] par Roy del Ruth, puis un *remake* est produit par le même studio en 1934 sous la direction de Monty Banks, cette fois sous le titre original *The Church Mouse*.

Ce système se révèle souvent frustrant pour les auteurs, parce qu'il est lourd et normatif. Ainsi, dans ses mémoires, Lengyel se plaint de la rigidité de l'industrie du théâtre américain. Il évoque l'extrême frilosité des producteurs, qui refusent systématiquement ce qui est « nouveau, audacieux, artistique, c'est-à-dire risqué »⁹. Il met également en cause la complexité du système en vigueur à Broadway, où faire jouer une pièce serait très compliqué : alors même qu'il se trouve sur place au début des années 1920, évitant ainsi le recours à un agent, il doit obligatoirement d'abord trouver un producteur, qui va ensuite s'occuper de chercher une salle et passer un accord avec le directeur. Lengyel nous décrit le pendant de cette exportation planifiée : les circuits de formatage et de diffusion seraient suffisamment efficaces pour proposer des pièces standardisées, conformes aux normes requises et en quantité suffisante pour rendre le recours à d'autres voies sinon superflu, du moins beaucoup moins important.

Américanisation et mutations

L'implantation des pièces sur le territoire américain, et notamment bien sûr à Broadway, mobilise une nouvelle série de collaborateurs, parmi lesquels on trouve en première place l'adaptateur. Selon Gergely Emro¹⁰, son travail dépasse largement celui de simple traducteur : il s'agit véritablement de réconcilier les pièces avec les standards américains, en les modifiant

⁸ La comédie musicale anglaise, dirigée par Victor Saville, sort aux États-Unis sous le titre *The Office Girl* [*la Fille du bureau*].

⁹ « Az összes Broadway színházak becsukják kapuikat minden előtt, ami új, ami merész, ami művészi –szóval, ami kockázás » (« Tous les théâtres de Broadway ferment leurs portes à tout ce qui est nouveau, audacieux, artistique, c'est-à-dire à ce qui est risqué »), Lengyel Menyhért, *Eletem könyve*, [*le Livre de ma vie*], Gondolat, Budapest, 1987.

¹⁰ Emro Joseph Gergely, *Hungarian drama in New-York*, Philadelphie, University of Pennsylvania, 1947.

parfois considérablement. Elles leur parviennent soit sous la forme d'une traduction directe du hongrois qu'ils vont ensuite retravailler, soit sous forme d'une version allemande ou française de la pièce, ou encore plus rarement dans la version originale, qu'ils traduisent alors eux-mêmes. Ils obéissent à un triple objectif : retirer du texte tout ce qui pourrait choquer la conception locale du bon goût, ajuster les personnages et les situations aux normes sociales américaines, et enfin éclaircir les éléments difficilement compréhensibles mais néanmoins impossibles à éliminer. Il s'agit évidemment d'un travail éminemment subjectif et l'adaptateur imprime sa marque sur les pièces dont il s'occupe, d'abord par la sélection, puis par l'acclimatation des pièces. Ainsi, David Belasco¹¹, dans sa préface à la collection de pièces de Molnár qu'il publie en anglais, explique que c'est le succès de son adaptation du *Loup*, en 1914, qui lance véritablement la carrière de Molnár aux États-Unis.

Les transformations opérées sur les pièces de notre corpus sont d'une importance variable, allant du passage d'un genre à un autre à une simple acclimatation des personnages et de l'action. Ainsi, *Angyalt vettem feleségül* [J'ai épousé un ange] devient une comédie musicale de Rodgers et Hart, tout comme le triomphe américain de *Liliom* se perpétue par son adaptation en comédie musicale, sous le titre *Carousel*. Les changements dans *A Szerencse fia* [Le Fils de la Chance], qui devient *A Tailor Made Man*, visent à améliorer la moralité du héros : celui-ci fait dorénavant une cour noble à une jeune fille innocente, au lieu d'entretenir une liaison quasi adultérine. De même, dans la version américaine de *The Church Mouse*, c'est le frère du Baron qui va consoler la maîtresse éconduite de celui-ci, et non plus son fils. Si l'adaptation de *Jean* reste relativement fidèle à la pièce d'origine, Bús-Fekete déplore malgré tout le changement de titre en *The Lady Has a Heart* [La Dame a du cœur], qui aurait selon lui pour inconvénient de trop mettre l'accent sur le personnage de la Comtesse. L'adaptation de *Az Illletszertár* (la Boutique au coin de la rue) transpose l'action à New York, et les personnages y sont journaliste, décoratrice d'intérieur, ou encore actrice (László Miklos lui-même réécrit d'ailleurs une nouvelle version en 1949, intitulée *And the Snow Falls* [Tombe la Neige] et situant cette fois-ci l'action à Londres en 1948). L'importance du rôle de ces adaptateurs est cruciale, non seulement parce qu'ils conditionnent la réception des pièces à Broadway, mais aussi parce que ce sont dans une immense majorité ces versions américaines qui sont prises comme base textuelle de l'adaptation qu'en font les scénaristes des studios.

11 Belasco David, *All the plays of Ferenc Molnár*, New York, Garden City publishing, 1929.

Fred Astaire dans
*Le Danseur du
dessus / Top hat*,
Mark Sandrich,
(1935), d'après
Aladár Lázló.
Photo D.R.,
coll. Bifi.



NY-G-114

L'industrie cinématographique, instance de formation

Le cinéma intervient tout d'abord comme une instance de formation, permettant de transférer des connaissances et des savoir-faire. Les « sketches cinématographiques » qui se développent dès le début des années 1910 en Hongrie, en sont une première manifestation : il s'agit d'interrompre la projection, puis d'éclairer la scène où les acteurs – généralement du film même – interprètent soit des sketches, soit la suite de la narration. Cette forme connaît une énorme popularité, et ce sont les auteurs de théâtre les plus prestigieux – y compris Molnár¹² – qui composent ces interludes. Les textes qu'ils écrivent doivent être en prolongement avec le film montré, ou au moins tisser des correspondances avec celui-ci.

Le cinéma intervient aussi beaucoup plus directement et plus massivement dans le parcours des auteurs de nos pièces. L'un d'eux, János Vaszary, possède même une véritable formation de réalisateur et travaille comme tel entre 1937 et 1944¹³. Miklós László et Menyhért Lengyel jouent chacun dans un film hongrois, respectivement en 1933 et en 1942¹⁴. À ces quelques exceptions près, c'est en tant qu'écrivains que les dramaturges interviennent au cinéma : Gábor Drégely mis à part, tous les auteurs collaborent directement avec diverses industries filmiques. L'adaptation de leurs pièces établit des liens entre le cinéma et ces dramaturges, en faisant connaître leur nom, en les dotant d'une crédibilité et d'une légitimité, voire en faisant d'eux des auteurs recherchés. On distingue trois types de collaboration : d'une part les adaptations de pièces ou de romans ; d'autre part, les cas où le dramaturge apparaît dans le générique parmi l'équipe d'écriture ; et enfin les cas où il ne fournit que l'idée originale, sans se charger de la développer. Neuf de nos dramaturges interviennent dans l'écriture même de plusieurs films, essentiellement dans des productions européennes. László Miklós participe à l'écriture d'un grand succès hongrois de 1937, *Urilány szobát keres* [*Jeune bourgeoise cherche une chambre*]¹⁵, mais cette collaboration reste exceptionnelle. De même, Molnár écrit le scénario de trois courts métrages burlesques, autour des aventures de « Pufi »¹⁶, en 1913, puis collabore à l'écriture d'un film hongrois en 1914¹⁷.

12 Il écrit deux sketches.

13 Il réalise en Hongrie en 1937 *Tokáji rapszódia* [*Rapsodie du Tokaj*], *Rád bízom a feleségem* [*Je te confie ma femme*], *Edes bosszú* [*Douce vengeance*], *Mámi* [*Maman*] ; il dirige également *Papucshös* [*Le Héros en pantoufles*] en 1938, *Házasság* [*Mariage*] en 1942, *Megálmodtalak* [*Je t'ai rêvé*] en 1943 et *Egy nap egy világ* [*Chaque jour un monde nouveau*], en 1944. Il réalise également *Roxy und der Wunderteam* [*Roxy et l'équipe formidable*] en Autriche en 1937.

14 László joue en 1932 dans *Vica, a vadevezős* [*Vica, le rameur sauvage*], et Lengyel dans *Egy asszony visszanéz* [*Une Femme se retourne*] en 1942.

15 De Béla Balogh, adapté d'un roman de Jenő Rejtő.

16 *Pufi cipőt vásárol* [*Pufi s'achète des chaussures*], *Pufi, az aszfaltbetyár* [*Pufi bandit des rues*] et *Pufi, a huszár* [*Pufi le hussard*].

17 Il s'agit de *Az Aranyásó* [*le Chercheur d'or*], de Mihály Kertész (qui deviendra Michael Curtiz à Hollywood).

Franchot Tone, Joan Crawford et Robert Young dans *L'Inconnue du palace* / *The Bride wore red*, Dorothy Arzner, (1937), d'après Ferenc Molnár. Photo D.R., coll. BIFI.



Bús-Fekete apparaît lui aussi en tant qu'écrivain au générique de deux films hongrois en 1934, dont un en collaboration avec Lengyel¹⁸ et d'un film allemand la même année. Vászary en revanche, qui travaille dans les industries filmiques hongroises et autrichiennes, écrit de manière beaucoup plus régulière : il participe, de 1934 à 1940, à l'écriture de quatre films dans ces deux pays. De même, István Békeffy participe entre 1935 et 1939 à l'écriture de six films hongrois, un film autrichien et un film anglais. Enfin, à compter de 1938, Attila Orbók opère une véritable reconversion dans le cinéma : il collabore, entre 1938 à 1943, à huit films hongrois.

Ces années marquent surtout les débuts de certains dramaturges de cette génération à Hollywood : si Lengyel participe en 1927 à un film allemand et en 1934 à une production hongroise, il commence également sa collaboration avec les studios américains, fournissant les sujets de deux films¹⁹. Fodor participe à l'écriture d'un film allemand en 1931, avant de fournir l'histoire à un film hollywoodien²⁰, tout comme Aladár László écrit pour deux films hongrois, puis propose en 1938 l'histoire d'une comédie hollywoodienne²¹. C'est généralement par le biais de leur agent, Pauker, que les auteurs contactent les studios, et s'efforcent d'y avoir des contrats. Ainsi, dès 1925, celui-ci fait embaucher Lengyel par la Paramount. Il contacte ensuite en 1927 la Fox, et lui annonce que Lengyel est prêt à venir d'Europe pour venir travailler avec eux. De même, à partir de 1937, Bús-Fekete est sous contrat avec la MGM : si le studio n'exerce pas les droits qu'il a acquis sur lui (malgré l'intérêt que lui porte Mankiewicz, qui tente en vain d'obtenir durant cette même année la permission de son studio de faire une adaptation au théâtre de *Születésnap* [Anniversaire], c'est parce que Bús-Fekete ne maîtrise pas encore suffisamment bien l'Anglais. En revanche, Molnár est recruté dès 1926 par la Paramount, qui lui achète une première histoire originale, et lui en commande deux autres. La MGM s'intéresse également de près à Molnár durant ces années, le pressant d'écrire pour eux, notamment en 1925, où elle tente même en vain de lui envoyer un chèque. En 1939, il est à nouveau contacté par la MGM, qui projette de lui demander d'écrire une histoire pour William Wyler. Ils finissent par passer un accord financièrement très intéressant, en 1940. Molnár est manifestement devenu durant ces années un auteur réclamé par les studios, qui lui font des avances, tentent de le convaincre de travailler pour eux, grâce à des conditions particulièrement avantageuses²².

18 *Helyet az öregeknek* [Place aux vieux], de Béla Gaál.

19 Il s'agit de *Strange Cargo*, de Benjamin Glazer en 1929, et de *Ninotchka*, de Lubitsch en 1939.

20 *Girl's dormitory* [Le Dortoir des filles], de Irving Cummings, en 1936.

21 *Blonde Cheat* [La Trahison d'une blonde], de Joseph Stanley.

22 Il touche 5 000 dollars pour l'écriture d'une *story line* de vingt-cinq pages ; la MGM pourra ensuite lui demander d'en faire un scénario, pour 20 000 dollars supplémentaires.



AN
Ernst
LUBITSCH
PRODUCTION

Heaven Can Wait

in **TECHNICOLOR**

A
20th
CENTURY-FOX
PICTURE

WITH
GENE
TIERNEY
DON
AMECHE

AND
Charles **COBURN** ~ *Marjorie* **MAIN** ~ *Laird* **CREGAR** ~ *Spring* **BYINGTON** ~ *Allyn* **JOSLYN**

SCREEN PLAY BY SAMSON RAPHAELSON ~ BASED UPON THE PLAY "BIRTHDAY" BY LAZLO BUS-FEKETE
PRODUCED AND DIRECTED BY ERNST LUBITSCH

Le Ciel peut attendre /
Heaven can Wait, Ernst
Lubitsch, (1943), d'après
Bús-Fkete. Affiche D.R.,
coll. Bifi.

Signalons enfin le rôle de Lubitsch dans la mise en place de ces liens : celui-ci a sympathisé avec Lengyel à Berlin dans les années 1910, et a très probablement contribué à lui trouver du travail à Hollywood ; de même, c'est lui qui emmène Székely, un dramaturge et scénariste hongrois à la Paramount en 1936, où il écrit un autre scénario qui ne sera jamais tourné. Lengyel évoque en 1921 cet intérêt des studios pour les écrivains, sous un angle très critique : selon lui, ce qui prévaut pour l'instant à Hollywood, ce sont les mauvais écrivains. Il fait une distinction entre les dirigeants vieillissants, qui choisissent de mauvais textes (d'une part parce qu'ils prennent le public pour des idiots, et d'autre part parce qu'ils ont une mauvaise capacité de jugement), et la nouvelle génération, qui aurait réussi à saisir l'importance de l'écrivain. Cependant, eux aussi seraient coupables d'en faire un mauvais usage, se contentant de leur commander des sujets, qu'ils confient ensuite à leur équipe de scénaristes. Lengyel prône au contraire une union entre le réalisateur et l'écrivain, qui travailleraient ensemble à développer les projets. Il prend en exemple Lubitsch, affirmant, non sans clairvoyance, que leur collaboration aurait pu être des plus fructueuses.

À la fois offre concurrente et distincte des pièces hongroises, et puissance de reconfiguration de celles-ci, l'industrie hollywoodienne s'impose incontestablement comme un élément essentiel et omniprésent du contexte d'écriture. Les critiques de l'époque le notent régulièrement, généralement pour le déplorer : ainsi, Gyula Szini affirme avec ironie que « [leurs] sages du théâtre » ont repris aux « producteurs de films américains »²³ le « cadre vide du *happy end* », tout comme Véra Lelay parle d'une « structure lâche », « à la manière des films »²⁴, qu'elle estime insuffisante à créer une véritable tension théâtrale. Tamás Bécsy voit dans la place grandissante d'Hollywood à Budapest la raison d'une reconfiguration profonde de la fonction des pièces à succès dans le champ culturel hongrois : selon lui, à compter des années 1920, le théâtre n'aurait plus vraiment pour fonction de mettre en scène les fantasmes collectifs, parce que c'est le cinéma qui s'en charge. Ce phénomène expliquerait la relative liberté des pièces vis-à-vis de la réalité des spectateurs : elles sont libres de ne pas traiter des problèmes du temps, parce qu'elles sont affranchies de cette attente spécifique.

Les liens des dramaturges avec le cinéma sont de deux natures : d'une part, des collaborations fréquentes avec les industries européennes (essentiellement hongroises, autrichiennes et allemandes), et d'autre part, des contrats qui tendent à se multiplier avec les studios amé-

²³ Szini Gyula, cité dans Bécsy Tamás, *Siker receptjei*, op. cit.

²⁴ « A filmszerű laza szerkesztés nem képes elegendő színpadi feszültséget teremteni » (« La structure lâche, à la manière des films, n'est pas suffisante à créer une tension théâtrale ») ; Lelay Véra, critique de la pièce de Békeffi István, *Egy asszonygyilkos vallomása [Confessions d'un tueur de femmes]*, dans *Igent és nemet mondani, [Dire Oui et Non]*, recueil de critiques théâtrales, Budapest, Magvető könyvkiadó, 1972.

ricains, et dont la teneur évolue en fonction du prestige de l'écrivain. Les dramaturges qui travailleront ensuite régulièrement à Hollywood sont déjà tous en contact avec les studios, que les projets auxquels ils sont associés aboutissent ou non. Hollywood n'est pas seulement un horizon fantasmé, il est également un débouché professionnel très concret pour ces auteurs, qui y vendent leurs pièces et tentent d'y obtenir des contrats d'embauche. Leur carrière à Hollywood ne doit pas être comprise comme une rupture, mais comme le prolongement d'un parcours combinant quasi systématiquement les deux activités. Il serait évidemment très hasardeux de déterminer si la perméabilité des deux secteurs influe ou non sur le mode d'écriture des pièces ; notons simplement que la facilité de reconversion d'une industrie à l'autre peut laisser supposer que le type d'écriture de ces pièces se rapproche suffisamment de celui développé dans les industries cinématographiques pour rendre ces transferts possibles.

1895 /
n° 49
juin
2006

Présence d'Hollywood à Budapest

L'essor des pièces à succès correspond à une période de très large domination de l'industrie cinématographique américaine sur le paysage culturel et symbolique. Hollywood se présente comme une forme d'eldorado, où les gens de spectacle rêvent d'aller. Dès les années 1920, alors qu'il y a encore peu d'acteurs hongrois à Hollywood, plusieurs, parmi la troupe du Théâtre de la Comédie, tentent leur chance aux États-Unis²⁵. Dans la pièce *Grand Amour* de Molnár, Iván promet ainsi à Irén, qui rêve d'être actrice, de l'emmener à Hollywood. Plusieurs grandes figures sont même explicitement nommées : Iván se targue d'avoir été rejeté par Lubitsch en personne, tandis qu'Irén rêve d'être une autre Greta Garbo. Hollywood n'intervient pas seulement comme horizon fantasmé, mais aussi de manière concrète et surtout polymorphe dans le champ national. Tout d'abord par la diffusion massive de films américains : la production américaine domine les importations, mais aussi l'ensemble des films montrés à Budapest²⁶. Tous les genres de films hollywoodiens sont diffusés sans distinction, et écrasent la modeste production hongroise²⁷. Les films américains adaptés de textes hongrois sont très

25 C'est le cas notamment de Miklós Béla, Pál Lukács et Gusztáv Pártos. La vague suivante, qui comprend des acteurs et des écrivains du théâtre est déjà largement due à l'hitlérisme.

26 Il y a entre 5 200 et 5 600 films hollywoodiens diffusés dans la capitale hongroise entre 1910 et 1940. Sur une base de 5 423 films, 1 237 sont diffusés entre 1910 et 1919, soit 22,8% du total de cette période, 2 842 entre 1920 et 1929, c'est-à-dire 52,4% ; enfin, 24,8% des films sont montrés entre 1930 et 1940, à savoir 1 344 films.

27 95 films produits de 1910 à 1919, 43 de 1920 à 1929, et 55 de 1930 à 1940. La production hongroise, d'abord écrasée par la production étrangère, connaît un timide renouveau pendant la guerre (notamment du fait de l'interdiction de films français et anglais d'abord, puis allemands et américains). Cependant, dès la chute de la Commune, en 1919, la production hongroise est rapidement étouffée sous la concurrence étrangère.



rapidement montrés à Budapest, soit l'année même de leur sortie américaine, soit au plus tard l'année suivante. Ils renvoient une image réappropriée, réinterprétée des pièces que les Hongrois connaissent déjà : cette nouvelle version va avoir d'autant plus de poids que l'institution hollywoodienne jouit déjà d'un prestige important et que les deux phénomènes s'entretiennent mutuellement.

À ces modalités d'influences, qui naissent de la coexistence des deux industries et de la création de zones de contact entre les deux, s'ajoutent celles qui émergent de l'intégration des deux types de divertissement dans la même structure verticale, comme c'est le cas pour la Paramount et le Théâtre de la Comédie. En effet, Ben Blumenthal, en plus de diriger son *trust*, travaille également pour la Paramount, sous la direction de Zukor. Il y joue notamment un rôle majeur durant les dernières années du muet. Bálint Magyar²⁸ voit une corrélation directe entre les difficultés financières du Théâtre de la Comédie des années 1930, et celles de la Paramount, dues à la mauvaise gestion du passage au parlant. Blumenthal gère le Théâtre de la Comédie depuis Hollywood, tandis qu'il s'efforce de redresser la situation du studio. De 1919 à 1930, il va également louer et gérer un cinéma en province, et n'y renonce que parce que l'autorisation est alors transférée à une ligue de Chrétiens. Il ne fait pas que mener de manière conjointe les deux types d'activités, mais subordonne clairement l'une à l'autre : ses théâtres hongrois sont contrôlés par le studio.

En effet, l'organigramme du Théâtre de la Comédie, à partir de 1921, est dominé par l'industrie du cinéma. Son chef invisible, Zukor, contrôle l'activité du chef officiel, Blumenthal. Celui-ci se trouve souvent aux États-Unis, et se fait remplacer par Ike Blumenthal ou Bedö Mór, le conseiller juridique du théâtre. Imre Roboz²⁹, le directeur général du théâtre, malgré son pouvoir apparent, n'est finalement que cinquième dans la hiérarchie. Il est en effet étroitement dépendant de Blumenthal, à qui il doit rendre compte de ses résultats sur une base journalière, et ses tentatives pour s'émanciper, notamment après 1926 (lorsque Blumenthal est contraint de lui louer le théâtre et de s'en désengager, pour ne plus s'occuper que de l'aspect financier), ne rencontrent pas vraiment de succès, parce qu'il ne peut trouver suffisamment d'argent pour assurer son autonomie. On ne peut pas affirmer qu'il y a eu un véritable système de commande, ou de contrôle de production des pièces produites par la Paramount, comme dans le cas de la Marton Verlag. Cependant, l'étroite et omniprésente surveillance de Blumenthal, qui excède largement la dimension financière, au moment où il doit gérer la transition vers le parlant, ainsi que le fait qu'il passe des accords sur la diffusion des pièces dans ses théâtres anglo-saxons, peuvent nous conduire à supposer qu'il intervient aussi, d'une manière plus ou moins directe, sur l'écriture des « auteurs maison ».

28 Magyar Bálint, *Vigszínház története, [Histoire du Théâtre comique]*, Budapest, Szépirodalmi könyvkiadó, 1979.

29 Il est cependant intéressant de noter qu'il est lui-même un transfuge de l'industrie cinématographique, puisqu'il vient du studio de films Phönix.

James Stewart
et Margaret
Sullivan dans
*The stop around
the corner*, Ernst
Lubitsch, (1940),
d'après
Aládar Lázló.
Photo D.R.,
coll. Bifi.

1895 /
n° 49
juin
2006

55

études
Les « pièces à succès » hongroises : identité nationale, vocation internationale
et formatage hollywoodien

Le cinéma intervient tout d'abord dans le champ théâtral comme un moyen d'existence : on a évoqué les accords extrêmement désavantageux entre les directeurs de théâtre et les dramaturges. La vente des pièces aux studios, ainsi que les collaborations avec eux, forment une source de revenus complémentaires non négligeable, et donc de soutien indirect aux dramaturges. Cinéma et pièces à succès visent manifestement le même type de public, et s'inscrivent dans une même logique d'industrie de divertissement : elles sont logiquement à la fois complémentaires et en concurrence. Chacune s'efforce de capter le nouveau public, nombreux et peu exigeant. Cependant, les interactions entre les deux industries sont trop nombreuses, et surtout trop structurelles, pour qu'on puisse parler de compétition et d'opposition. Les pièces s'adaptent aux nouvelles formes imposées par Hollywood, qui en retour se nourrit et subit l'influence des pièces qu'il adapte, même s'il s'efforce aussi de contrôler leur production. Les textes, mais aussi les personnels, les locaux et même les capitaux circulent entre les deux industries, qui se configurent mutuellement. Si ce phénomène n'est pas central, il existe cependant et mérite d'être souligné. Avant d'être achetées et adaptées par Hollywood, les pièces sont déjà intégrées dans un réseau de relations, et participent donc déjà, dans une certaine mesure, de l'industrie hollywoodienne.

Bibliographie et sources

Tamás Becsy, *A Siker receptjei : a 20as, 30as évek magyar darabjairól [Les Recettes du succès : sur les pièces hongroises des années 1920 et 1930]*, Budapest, Kodolányi János Főiskola, 2001.

Joseph Gergely Emro, *Hungarian Drama in New-York*, Philadelphia, University of Pennsylvania éd., 1947.

Tamás Gadjó (dir.), *Magyar színház története [Histoire du théâtre hongrois]*, Budapest, Magyar Könyvklub, 2001.

Klára Gyorgyey, *Molnár Ferenc*, Budapest, Magvető, 2001.

Menyhért Lengyel, *Életem könyve, (le Livre de ma vie)*, Budapest, Gondolat, 1987.

Bálint Magyar, *A Vígszínház története [Histoire du Théâtre de la Comédie]*, Budapest, Szépirodalmi könyvkiadó, 1979.

Archives consultées :

Fonds Emond Pauker, New York Public Library, Manuscripts and Archives Division.

Fonds Ferenc Molnár, New York Public Library for the Performing Arts.

Fonds Warner Bros, USC, Los Angeles.

William Powell et Myrna Loy dans *Mariage double / Double wedding*, Richard Thorpe, (1937), d'après Ferenc Molnár. Photo D.R., coll. BiFi.



1009-39