



HAL
open science

Comment Hollywood nous fait rire : Du matériau théâtral à la comédie classique

Katalin Pór

► **To cite this version:**

Katalin Pór. Comment Hollywood nous fait rire : Du matériau théâtral à la comédie classique. Humoresques, 2008, Grand Écran, Petit Écran : Comique télévisuel, Comique filmique, 28. hal-03016219

HAL Id: hal-03016219

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03016219v1>

Submitted on 22 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.

Comment Hollywood nous fait rire : Du matériau théâtral à la comédie classique

Katalin Pór

L'importance du recours par l'industrie hollywoodienne à un matériau théâtral aussi fourni que divers n'est plus à démontrer¹. Les interactions entre Broadway et Hollywood, amorcées dès la période muette, connaissent un véritable essor durant les années 1930 et 1940, avec l'arrivée du parlant et le développement exponentiel des studios et de leur production. Ce phénomène est organisé et planifié : il s'inscrit dans des réseaux industriels qui voient dans cette carrière à Broadway à la fois un test et un argument commercial pour une utilisation des pièces par les studios. Il touche tous les genres hollywoodiens, et notamment celui de la comédie. Parmi les sources théâtrales de celle-ci, la production hongroise – notamment les pièces participant d'un phénomène désigné *a posteriori* comme les « pièces à succès »² – occupe une place particulière, à la fois par le nombre d'adaptations et par l'importance des films réalisés dans la structuration et l'évolution de la comédie hollywoodienne³.

Les « pièces à succès » apparaissent en Hongrie dès la fin des années 1910, mais s'imposent véritablement dans les années 1920 et 1930. Elles triomphent d'abord à Budapest, puis rapidement dans la plupart des capitales européennes ainsi qu'à Broadway. Parmi les principaux dramaturges concernés, citons les noms de Ferenc Molnár, Menyhért Lengyel⁴, László Fodor ou encore László Bús-Fekete. Les pièces sont destinées à un public massifié, essentiellement formé de la classe petite bourgeoise qui apparaît durant ces années en Hongrie ; celui-ci attend avant tout du théâtre un divertissement. Ces pièces prennent la suite, dans la programmation des théâtres budapestois, des pièces bouffonnes françaises qui dominaient jusque là. Les pièces, souvent légères et mondaines, sont cependant manifestées influencées par la vague naturaliste. Les pièces de la décennie 1920 sont marquées par le volontarisme, avec de nombreuses histoires de filles pauvres épousant leur patron, ou encore des figures de *self made man* ; le ton devient légèrement plus sombre dans les années 30, avec l'apparition de figures de ratés, d'exclus et de trajectoires conduisant à l'échec. Les pièces ont des caractéristiques

¹ Voir à ce sujet PICON VALLIN Béatrice (dir.), *Le Film de théâtre*, éditions du CNRS, collection Arts du Spectacle, Paris, 1997. Voir notamment l'article de Marie-Claire Pasquier, « Hollywood et Broadway d'hier à aujourd'hui : le retour du comédien », et celui de Béatrice Picon-Vallin « Deux arts en un ? ».

² L'expression est de Tamás Bécsy, historien de la littérature hongroise. Voir son ouvrage BECSY Tamás, *A Siker receptjei : a 20as, 30as évek magyar darabjairól* [Les recettes du succès : sur les pièces hongroises des années 1920 et 1930], Kodolányi János Főiskola, Budapest, 2001

³ Durant la décennie 1930, vingt-trois films sont réalisés, tirés de vingt « pièces à succès » hongroises. Parmi ceux-ci, citons trois films de Lubitsch : *Trouble in Paradise* (*Haute Pègre*), *Angel* (*Angé*) et *The Shop Around the Corner* (*Rendez-vous*) ; *The Good Fairy* (*La Bonne fée*) de William Wyler, ou encore *Top Hat* (*Le Danseur du dessus*) de Marc Sandrich.

⁴ Celui-ci est principalement connu pour sa seconde carrière de scénariste à Hollywood. Il co-écrit notamment avec Lubitsch les scénarios de *To Be or Not to Be* et de *Ninotchka*.

communes mais elles ne constituent pas pour autant un genre à proprement parler, dans la mesure où elles ne sont pas strictement régies par une structure syntaxico-sémantique spécifique et commune.

L'industrie hollywoodienne en tire essentiellement des comédies, et ce quelle que soit la tonalité de la pièce d'origine. Nous nous interrogerons, à travers quelques exemples, sur la manière dont Hollywood parvient à rendre comique un matériau qui n'est pas spécifiquement conçu pour l'être. Nous nous demanderons plus particulièrement quelle place occupe le système des genres hollywoodiens dans ce phénomène. Pour ce faire, nous partirons de l'hypothèse que si Hollywood adopte une véritable liberté face aux intentions originelles des auteurs et des pièces qu'elle mobilise, elle n'écrase pas pour autant les textes. Au contraire, nous considérerons que l'adaptation consiste en une exploitation minutieuse des spécificités des sources sur lesquelles les scénaristes travaillent. Nous examinerons deux exemples : l'adaptation de *Grand Amour* en *Double Wedding* [*Mariage double*] réalisée par Richard Thorpe, et celle de *La Parfumerie*, qui devient *The Shop Around the Corner* (*Rendez-vous*), sous la direction de Lubitsch.

Grand Amour est écrit par Molnár en 1935. La pièce raconte l'histoire de Margit, une jeune femme autoritaire, qui veut faire le bonheur de sa petite soeur Iren en la mariant à un ingénieur terne et ennuyeux, Lajos, qui vit sous leur toit depuis plusieurs années. Lajos rencontre Iván, un peintre drôle et fantaisiste. Iren tombe amoureuse d'Iván, qui lui promet de l'emmener à Hollywood. Margit tente par tous les moyens de s'opposer à ce projet, mais finit par renoncer, lorsqu'elle comprend qu'elle est elle-même tombée amoureuse d'Iván et qu'elle n'agit plus que par jalousie. Elle laisse partir Iván et Margit, et se résigne à accepter la proposition de Lajos, qui souhaite continuer à vivre avec elle. La pièce, fortement imprégnée de freudisme, raconte l'échec du volontarisme de Margit, qui cherche à rationaliser totalement sa vie et celle de son entourage et finit par se laisser dépasser par ses fantasmes et sentiments. *La Parfumerie*, de Miklos László, date de 1937 et raconte l'histoire d'une petite boutique. Deux employés, Asztalos et Miss Balázs, passent leur temps à se disputer tout en entretenant une correspondance amoureuse anonyme, ignorant évidemment à qui ils adressent leurs lettres. Asztalos découvre rapidement la vérité, mais ne parvient pas à la révéler à Miss Balázs. Parallèlement, le patron de la boutique apprend que sa femme le trompe avec un employé. Il suppose qu'il s'agit d'Asztalos. Il commence par le renvoyer, puis réalise son erreur, réhabilite Asztalos, expulse l'élément nuisible. La vie reprend son cours dans la boutique. La pièce fait le portrait plutôt bienveillant d'un milieu figé et circulaire, dans lequel rien ne change jamais.

Les deux pièces portent un regard très ambivalent sur le monde qu'elles dépeignent, et leur ton n'est ni joyeux ni optimiste. Le travail de réécriture des studios consiste essentiellement à

modifier cette tonalité originelle. Nous commencerons par mettre en avant les logiques de conformation travaillant ce phénomène, et la place des genres de la comédie hollywoodienne comme instrument au service de ce changement de tonalité. Nous essaierons ensuite de montrer que ce processus de conformation passe également par une exploitation et une réappropriation des ressources offertes par les pièces, afin de mettre en avant l'apport de ces pièces hongroises à l'élaboration des formes et motifs de la comédie hollywoodienne du couple.

- **Place et influence des logiques de genres**

Wes Gehring, constatant la confusion qui règne dans la définition des genres de la comédie hollywoodienne, propose une série d'éléments permettant de distinguer comédie loufoque et comédie romantique⁵. Il définit la comédie loufoque comme un genre centré sur l'idée d'oisiveté, se déroulant souvent dans un milieu très huppé, mobilisant des adultes se comportant comme des enfants. Elle mettrait en scène une frustration de l'homme, face à une femme dominatrice, aurait une forte propension à un comique de gestes, fondé sur le physique, et aurait, enfin, structurellement recours à la satire et à la parodie. La comédie romantique proposerait en revanche un environnement et des personnages plus réalistes et familiers. Elle serait beaucoup plus clairement centrée sur des enjeux amoureux, comprendrait fréquemment des passages à la tonalité sérieuse et/ou mélodramatique. Elle présenterait un rituel de séduction plus classique, mené par le personnage masculin. Enfin, le rythme narratif des films relevant de ce genre serait généralement plus lent et aurait encore tendance à ralentir à l'approche du dénouement. Les adaptations de *Grand Amour* et de *La Parfumerie* s'adosent à ces logiques génériques, qui interviennent comme des trames qui orientent le processus d'adaptation. Le genre mobilisé diffère dans nos deux exemples : la comédie loufoque pour *Grand Amour* et la comédie romantique pour *La Parfumerie*. En conséquence, la stratégie d'adaptation diverge considérablement d'un cas à l'autre.

Tout d'abord, le repositionnement des deux pièces dans le champ du réalisme s'opère sur un mode symétriquement opposé. Lubitsch et son scénariste Samson Raphaelson, les adaptateurs⁶ de *La Parfumerie*, s'efforcent d'implanter l'histoire dans un environnement à la fois réaliste, familier et identifiable. Pour ce faire, ils ajoutent une introduction durant laquelle les différents vendeurs arrivent successivement, tenant des conversations banales. Celle-ci inscrit

⁵ GEHRING Wes D., *Romantic vs Screwball Comedy : Charting the Difference* [Comédie romantique vs comédie loufoque: cartographier la différence], Scarecrow Press Inc, Lanham, Maryland, 2002.

⁶ Le scénario est crédité à Samson Raphaelson ; celui-ci explique toutefois que le processus du scénario s'est fait en étroite collaboration avec Lubitsch.

l'histoire dans un contexte budapestois – la scène se déroulant dans une rue de la capitale hongroise – et place l'intrigue sous le signe du quotidien. De même, la chronique de la vie dans la boutique qui constituait en tant que tel le propos de la pièce d'origine est reprise par les adaptateurs, mais rejetée en arrière-plan de l'histoire d'amour : elle ne fonctionne alors plus comme moteur narratif mais comme mode d'inscription dans un milieu. Au contraire, le traitement de *Grand Amour* va dans le sens d'un affranchissement des contraintes de la représentation réaliste : la profession de Margit perd les implications dramatiques et concrètes qu'elle avait dans la pièce et n'existe plus qu'en tant que garantie d'une aisance financière, d'inscription dans un milieu huppé.

De même, les personnages secondaires connaissent des traitements divergents. Ainsi, Gehring relève la présence fréquente dans la comédie romantique d'un personnage plus âgé, sage et expérimenté. Pirovitch, qui assume manifestement cette fonction dans *Rendez-vous* existe déjà dans la pièce d'origine. Toutefois, dans celle-ci, László prenait soin de désacraliser le personnage dans le dernier acte, afin de mettre chacun des employés au même niveau de moralité, et d'en faire des émanations interchangeables d'un milieu. Il lui faisait en effet avouer qu'il avait envoyé les lettres anonymes dénonçant la liaison de la femme du patron, afin de protéger son emploi. Les adaptateurs suppriment ce retournement et font du personnage un homme certes prudent et peureux, mais intègre et foncièrement honnête jusqu'au bout. Au contraire, le développement des personnages secondaires de *Mariage double* vise à exploiter leur potentiel farcesque. Ainsi, le personnage de valet-détective de *Grand Amour*, ne remplit dans la pièce qu'une fonction dramaturgique, espionnant Iren pour le compte de Margit. Il est un simple vecteur d'informations et n'est jamais présenté en situation. La version filmique, en revanche, exploite son potentiel comique, lui inventant notamment un goût pour les détails inutiles et faisant du personnage le héros de plusieurs saynètes parodiant les films d'espionnage.

Enfin, les personnages principaux sont infléchis en fonction de cette conformation à tel ou tel genre. Pour *Grand amour*, l'adaptation durcit considérablement le personnage de Margit : ce nouvel autoritarisme - elle va jusqu'à essayer de faire plier la météo à sa volonté, s'obstinant à demander au jardinier d'arroser lorsqu'il pleut et de ne pas le faire alors que le soleil brille - est caractéristique de la comédie loufoque. Au contraire, le personnage féminin de *Rendez-vous*, Klara, est interprété par Margaret Sullavan sur un mode beaucoup plus contrasté, moins excentrique : Christian Viviani parle ainsi d'un équilibre entre une « impulsivité » qui va de pair avec de la « timidité »⁷. Les personnages masculins de *Grand Amour*, pour leur part, sont infléchis dans une optique clairement régressive. En effet, dans la pièce de Molnár, Lajos est tristement adulte et

⁷ VIVIANI Christian, « Margaret Sullavan : un visage dans la foule », in *Positif*, n° 183-184.

responsable, tandis que Iván représente une forme fantasmagorique de la virilité ; dans *Mariage double*, ils deviennent deux modalités de l'immaturité. Dès les premières versions de scénario⁸, Lajos est transformé en savant fou, proche du type du *absent minded professor* dont Gehring note la récurrence dans les comédies loufoques. Il devient au fur et à mesure des réécritures un personnage timide et effacé, qui doit apprendre à s'affirmer. Quant à la dévirilisation de Charles (Iván), elle est amorcée dès la première version du scénario : il y est terrassé par un rhume et contraint de subir les remèdes de grand-mère que lui impose Margit. Les versions suivantes en font un personnage totalement déconnecté des réalités, qui évolue dans un environnement fantasque et proche de l'imaginaire enfantin. Comme tous les personnages masculins des comédies loufoques, ils doivent ensuite être soumis à une humiliation rituelle afin de pouvoir évoluer. Ainsi, dans *Mariage double*, Margit abandonne Charles en rase campagne, puis lui casse un tableau sur la tête, et finit par l'assommer par erreur – ou par habitude – durant le dénouement ; tous ces épisodes sont évidemment absents de la pièce d'origine. De même, Lajos est dans la pièce de Molnár un personnage totalement passif, qui subit son sort sans réagir ; dans la version filmique, une fois passé par un certain nombre d'humiliations (notamment se saouler dans un bar), il acquiert une capacité d'action qui lui permet de reconquérir sa fiancée. Cette dynamisation des personnages va de pair avec une reconfiguration de l'avancée dramatique. Alors que la pièce présentait un triangle amoureux figé (Iván et Iren s'aiment, tandis que Margit ne fait que fantasmer sur Iván), le film, en qualifiant Waldo (Lajos) comme être sexué, met en place un système de double triangle (Margit-Iren-Charles d'une part, Iren-Waldo-Charles de l'autre), porteur d'une dynamique de recomposition qui conduit à la formation des deux couples. Cette mise en mouvement permet de renverser le rythme de la pièce, fondé sur le délitement : Margit y voyait son univers s'étioler et ne pouvait rien y faire. Au contraire, le film repose sur une accélération et une concentration – là encore caractéristiques du genre loufoque – qui culminent avec une véritable explosion finale.

Le personnage masculin principal de *La Parfumerie*, Asztalos, subit des modifications moins importantes ; il lui est toutefois alloué, dans la version filmique, une capacité à évoluer que la pièce d'origine, fondée sur la circularité et l'immuabilité, ne lui donnait pas. Dans *Rendez-Vous*, Kralik (Asztalos) est d'abord un petit commis sans envergure – à l'image de celui de la pièce ; il va toutefois progressivement s'affirmer et s'améliorer. La liaison qu'opère l'adaptation entre les deux intrigues, celle concernant l'infidélité de la femme du patron et celle tournant autour de la

⁸ Les différentes versions du scénario à notre disposition sont écrites successivement par Preston Sturges le 21 septembre 1936, Jo Swerling le 29 décembre 1936, A.E. Thomas, le 1^{er} avril 1937 puis le 9 avril 1937, Waldo Salt le 13 mai 1937. La version définitive date du 26 mai 1937 et est écrite par Jo Swerling et Waldo Salt.

correspondance de Klara (Miss Balázs) et de Kralik (Asztalos) permet en effet de dramatiser la libération progressive de Kralik (Asztalos) de la figure paternelle du patron et l'affirmation de sa propre virilité. Ainsi, alors que dans la pièce, le patron affrontait lui-même l'employé avec qui sa femme le trompait, les adaptateurs remplacent cette scène par une confrontation entre l'employé félon et Kralik (Asztalos), qui permet à ce dernier de s'imposer comme le mâle dominant de la boutique. La transformation de Kralik (Asztalos) est un phénomène lent : on insère plusieurs épisodes retardants, qui ralentissent le dénouement, là encore en conformité avec la syntaxe de la comédie romantique, qui offre du suspens à ses spectateurs et du temps à ses personnages.

La recomposition des pièces concerne donc aussi bien les éléments syntaxiques que sémantiques : les choix scénaristiques font preuve d'une extrême cohérence, intégrant parfaitement les pièces dans des conventions génériques qui leur sont pourtant largement hétérogènes. Ce phénomène s'appuie paradoxalement sur une exploitation des spécificités des pièces et de leurs apports propres

• **La comédie des sexes : « des mots pour une conversation »⁹**

La comédie hollywoodienne classique est fréquemment définie comme une comédie des sexes ou du couple, dramatisant la négociation, parfois violente, entre un homme et une femme, pour aboutir à la réconciliation du mariage et de la romance. On distingue généralement les comédies de l'engagement (héritières de la *New Comedy* shakespearienne) et celles de la réaffirmation (dans la lignée de la *Old Comedy*)¹⁰ ; dans les deux cas, cette négociation passe par une « conversation », privée et quotidienne, dans laquelle Stanley Cavell voit le lieu d'une véritable « réinvention de l'ordinaire ». Les « pièces à succès » se conforment aisément à cette conception, notamment grâce à la souplesse de leur structure, qui permet d'y insérer des pauses narratives durant lesquelles ces conversations se déroulent. Ces dernières s'appuient et se nourrissent également des caractéristiques propres à nos pièces, notamment leur représentation nouvelle des sexes et de leurs interactions. En effet, la place nouvelle accordée aux figures féminines, ainsi que la variété de celles-ci, constitue un élément fondamental de la caractérisation des « pièces à

⁹ L'expression est de Stanley Cavell : voir Cavell Stanley, *A la Recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Editions des Cahiers du Cinéma, Paris, 1993, ainsi que Cavell Stanley, *Le Cinéma nous rend il meilleurs ?*, Bayard, Paris, 2003.

¹⁰ Sur ces questions, outre les travaux de Stanley Cavell, voir l'ouvrage collectif consacré à la comédie classique hollywoodienne : KARNICK Kristine et JENKINS Henry (dir.), *Classical Hollywood Comedy* AFI Film Readers, Routledge, New York et Londres, 1995

succès», souligné par l'ensemble des commentateurs. Balint Magyar¹¹ évoque notamment l'importance des personnages de « filles perdues » – autrement dit des femmes modernes et émancipées – ou encore des filles de petite vertu, progressivement remplacées par des personnages de femmes mariées, mais malheureuses et frustrées. Ce vivier de figures féminines offre aux adaptateurs des personnages à la fois volontaristes et insatisfaits, se prêtant à la confrontation verbale qui mène la comédie des sexes.

Ainsi, *Grand Amour* est essentiellement centré sur le personnage de Margit, sur sa volonté de maîtrise et sur le retour du refoulé. Dans l'adaptation, le questionnement sous-tendu par son parcours sur la place de la femme et de ses envies dans la société moderne est non seulement repris, mais également amplifié et prolongé. Pour ce faire, sa trajectoire est redoublée par le développement du personnage d'Iren. Cette mise en symétrie du parcours des deux sœurs, qui apparaît dès les premières versions du scénario, permet en effet de recouvrir l'ensemble des options offertes à la femme. Ainsi, la parfaite adéquation, tendant au mimétisme, de Margit au monde moderne la conduit à être frustrée et malheureuse, tandis que l'inscription d'Iren dans le schéma traditionnel des fiançailles et du mariage ne lui convient pas non plus. On nous décrit un état du monde dans lequel aucun modèle ne fonctionne véritablement et dont les structures sont à réinventer. Contrairement à la pièce, qui se termine sur l'échec de Margit, le film fait de l'énergie de ses héroïnes un moteur de reconfiguration du monde. Il dramatise la négociation conduite par ces deux personnages en crise, afin d'aboutir à un nouvel équilibre satisfaisant. Les deux héroïnes posent leurs exigences, mais Margit doit ensuite accepter de se laisser aller, tandis qu'Iren doit admettre que son fiancé a changé et consentir à le rechoisir.

Dans *La Parfumerie*, le personnage de Miss Balázs offre un autre exemple de jeune femme moderne, célibataire et contrainte de travailler pour vivre. La version hollywoodienne y ajoute l'idée que cette nouvelle femme est porteuse d'une énergie inédite. Ainsi, dans la pièce, le personnage est parfaitement intégré à l'univers de la boutique : László insiste sur l'idée d'une uniformité de nature entre l'ensemble des employés. Au contraire, l'adaptation présente Klara comme un électron libre, extérieur et incontrôlable. Elle fait irruption au sein d'un univers stable et force celui-ci à changer ; le personnage est marqué par une légère hétérogénéité. La boîte à musique, atypique et inclassable, fonctionne à la fois comme métaphore du personnage et comme outil de cette entreprise de rénovation. Là encore, elle devra négocier avec le protagoniste masculin et accepter de s'adoucir, afin de parvenir à réconcilier enfin ses fantasmes de romance et la sécurité offerte par le mariage. Les versions hollywoodiennes des personnages de jeunes

¹¹ MAGYAR Bálint, *A Vígyszínház története [Histoire du Théâtre Comique]*, Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1979.

femmes laborieuses sont globalement nettement plus féministes que les visions hongroises dont elles sont issues : alors que celles-ci insistaient sur la conformation, l'intégration, Hollywood leur accorde une véritable capacité de reconfiguration.

Cette énergie et ces exigences féminines doivent alors rencontrer des interlocuteurs à leur hauteur. On trouve dans les pièces hongroises quelques figures d'ambitieux et d'artistes. Ces personnages restent cependant souvent frappés de conformisme : ils cherchent la fortune, une gloire locale, ou encore une position sociale valorisante. Les adaptations leur accordent généralement une personnalité plus marquée et des ambitions plus élevées : leur excentricité et leur anticonformisme ne sont pas seulement des traits de caractères, mais aussi une exigence vis à vis de la société dans laquelle ils vivent, et une arme pour façonner celle-ci à leur image. Ainsi, Iván dans *Grand Amour* est sans réelle envergure ; il n'est impressionnant que dans la vision naïve des deux sœurs frustrées. Charles, son avatar hollywoodien, peintre et metteur en scène, est beaucoup plus franchement marqué par l'énergie et l'élan vital : ses apparitions tiennent généralement de l'irruption et sont signalées et accompagnées par une musique vive, rapide et joyeuse. Cette figure d'artiste bouscule les conventions et instille notamment une remise en cause du sérieux du mariage : Charles est non seulement divorcé, mais fait également croire qu'il veut épouser Iren, afin de parvenir à se marier avec Margit.

La contribution des pièces hongroises à l'élaboration de la comédie américaine ne se limite évidemment pas à ces quelques remarques. A travers celles-ci, nous avons cherché à mettre en avant la manière dont les sources exogènes d'une part, et les formes et normes intrinsèques de l'autre, participent conjointement à l'élaboration du comique hollywoodien. Les genres apparaissent finalement comme des cadres et des directions d'interprétation et d'appropriation. Ce système laisse toute sa place à l'intégration des apports des pièces dont il se nourrit, et explique sans doute la vitalité d'un système de formes qui est ainsi renouvelé en permanence.