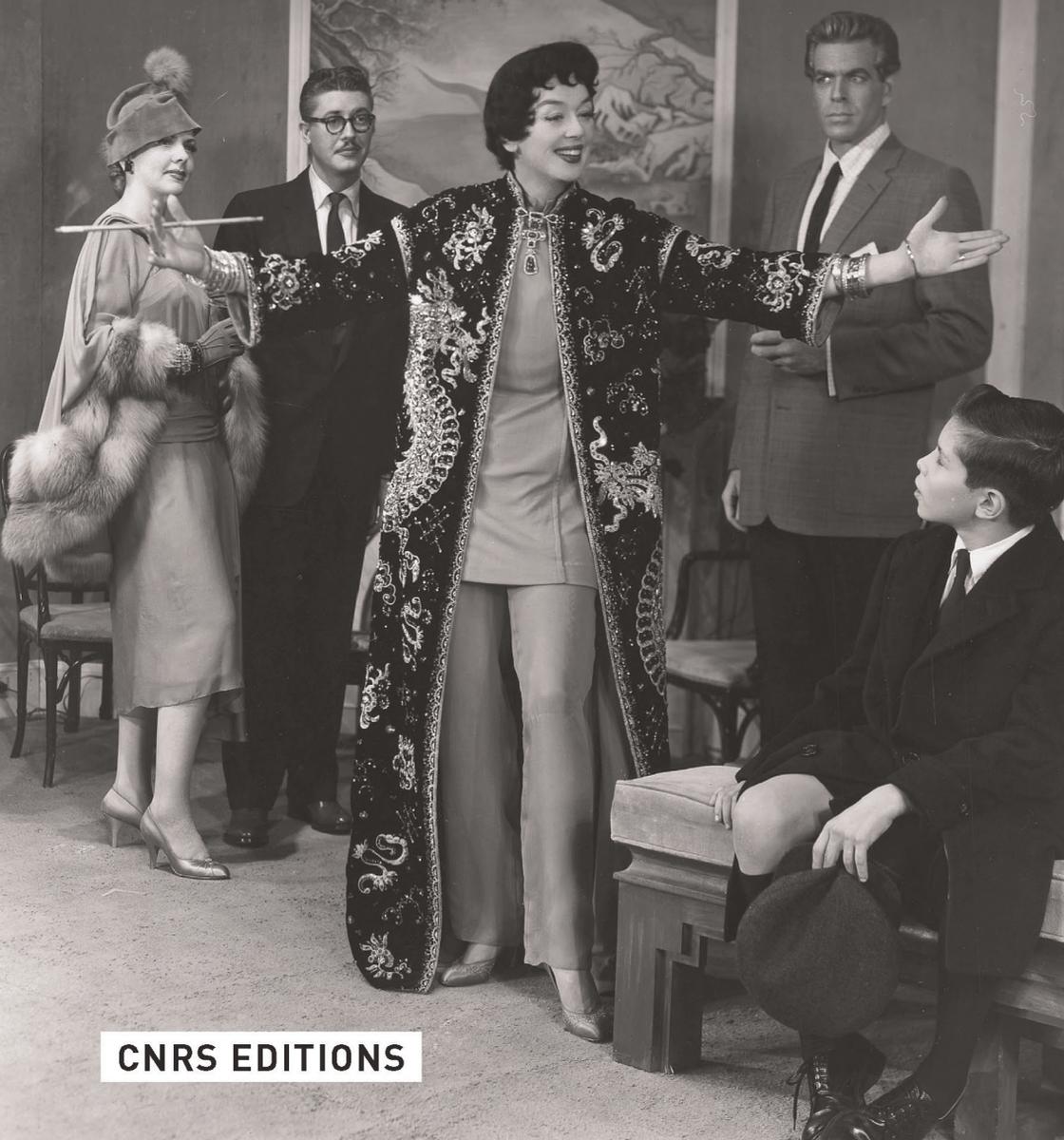


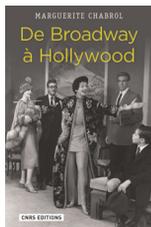
MARGUERITE CHABROL

De Broadway à Hollywood



CNRS EDITIONS

Présentation de l'éditeur



Les spectacles de Broadway, entre autres les pièces d'Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugène O'Neill, constituent pour le cinéma classique hollywoodien une source majeure, puisqu'ils lui apportent une double caution commerciale et artistique. Mais ils se trouvent aussi à l'origine de multiples difficultés idéologiques, tant les scènes new-yorkaises bénéficient d'une liberté d'expression dont le cinéma est privé jusqu'en 1952, en raison de l'autocensure imposée par le Code de production. Pourtant, Hollywood n'a cessé de

puiser dans la création théâtrale des modèles qui ont autant contribué à structurer l'industrie du film (stars et genres cinématographiques) qu'à miner de l'intérieur le système d'autocensure.

Cet ouvrage met au jour ce que le cinéma classique américain doit au théâtre de Broadway, en s'attachant en particulier à des metteurs en scène comme Kazan, Cukor, Minnelli, Preminger ou des acteurs comme Katharine Hepburn, Henry Fonda, Mae West, etc. Il examine la façon dont le système hollywoodien s'est organisé pour adapter systématiquement les productions théâtrales contemporaines. Il montre l'articulation des enjeux industriels, artistiques et idéologiques et les contradictions qui les accompagnent, des années 1930 au milieu des années 1960.

Une contribution originale majeure à l'histoire culturelle du cinéma américain.

Marguerite Chabrol est professeur d'études cinématographiques à l'université Paris 8. Ses recherches portent sur le cinéma classique hollywoodien et les relations du cinéma avec les autres arts et médias, principalement le théâtre et la musique. Elle a notamment publié avec Tiphaine Karsenti, Théâtre et cinéma : le croisement des imaginaires (2013).

De Broadway à Hollywood

Marguerite Chabrol

De Broadway à Hollywood

**Stratégies d'importation
du théâtre new-yorkais
dans le cinéma classique américain**

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2016
ISBN : 978-2-271-08962-5
ISSN : 1248-5284

Remerciements

Je remercie vivement Giusy Pisano, François Thomas et Pierre-Olivier Toulza pour leurs relectures et suggestions.

Merci à Julie Sauvage.

À Christian Biet, Jean-Loup Bourget, Jean-Marc Larrue, Jacqueline Nacache et Alan Williams, ainsi qu'à Laurent Creton.

Aux équipes de la Billy Rose Theatre Division de la New York Public Library ; à celles de la Margaret Herrick Library et en particulier à Jenny Romero ; à Jonathon Auxier des archives Warner Bros. (USC).

Aux étudiants de master cinéma de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense qui ont suivi les différentes variantes du séminaire « Broadway/Hollywood » entre 2009 et 2014.

Une première version du dernier chapitre de cet ouvrage, sensiblement remaniée ici, est parue sous le titre « Le théâtre de Broadway et la fin de la censure hollywoodienne » dans Agathe Torti-Alcayaga et Christine Kiehl (dir.), *Théâtre, destin du cinéma, Théâtre, levain du cinéma*, Paris, Le Manuscrit, 2013, p. 229-245.

Ouvrage publié avec le soutien de l'équipe de recherche HAR,
Histoire des Arts et des Représentations,
et le conseil scientifique de l'Université
Paris Ouest Nanterre La Défense.

Sommaire

<i>Remerciements</i>	5
<i>Note sur les sources et références</i>	9
Introduction. « <i>Nothing quiet on the eastern front</i> ».....	11

Première partie

ATTRACTIVITÉ DE BROADWAY : UNE SOURCE IDÉALE POUR LE CINÉMA

CHAPITRE 1. Les publics du théâtre et du cinéma : entre légitimité culturelle et spectacle de masse	25
CHAPITRE 2. La course aux spectacles.....	63

Deuxième partie

UN MODÈLE SPECTACULAIRE

CHAPITRE 3. Un laboratoire de la mise en scène	107
CHAPITRE 4. Les fantômes de Broadway.....	173

Troisième partie

QUESTIONS D'INTERPRÉTATION ET AMBIVALENCES IDÉOLOGIQUES

CHAPITRE 5. La performance comique entre divertissement et transgression.....	239
CHAPITRE 6. « <i>Serious plays</i> » et mélodrames : la maturation du cinéma	279

<i>Conclusion</i>	319
<i>Sources</i>	325
<i>Bibliographie sélective</i>	327
<i>Filmographie</i>	333
<i>Annexes</i>	349
Annexe 1. Les plus gros succès de Broadway.....	351
Annexe 2. Evolution du coût d'achat des spectacles.....	361

Annexe 3. Principales adaptations produites et distribuées par les studios	369
<i>Table des illustrations et encadrés</i>	381
<i>Index des noms</i>	383
<i>Index des films</i>	391

Note sur les sources et références

Abréviations utilisées en notes pour l'identification des fonds d'archives

AMPAS : collections spéciales de la Margaret Herrick Library (bibliothèque de l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences), Los Angeles.

PCA : Motion Picture Association of America. Production Code Administration records, 1927-1967.

Dossiers sur chacun des films expertisés par la PCA appartenant aux collections spéciales de la Margaret Herrick Library. Ces dossiers contiennent notamment les revues de presse sur les films citées au fil de l'ouvrage.

UCLA : UCLA Special Collections, University of California, Los Angeles.

WBA : Warner Bros Archives, University of Southern California (USC).

NYPL : Special Collections, Billy Rose Theatre Division, New York Public Library, New York.

Données sur les films

Pour les informations sans source indiquée : AFI (American Film Institute). www.afi.org

Dates des films

Je donne l'année de production des films, plus pertinente pour l'articulation avec le calendrier théâtral. La sortie du film est parfois très postérieure, mais a lieu en général dans la foulée.

Références des spectacles de théâtre

Sauf autre précision dans le corps du texte, l'« auteur » indiqué entre parenthèses est le metteur en scène de la création à Broadway. Dans de rares cas, j'indique plutôt la production (par exemple il est plus significatif de mentionner la Theatre Guild lorsque le metteur en scène est peu connu).

L'auteur du texte de la pièce est éventuellement cité parallèlement. Je renvoie à la filmographie en fin de volume pour tous les détails.

Traductions

Sauf mention contraire, toutes les traductions sont personnelles.

Introduction

« *Nothing quiet on the eastern front* »

Broadway, point aveugle des études sur le cinéma classique américain

L'étude des adaptations théâtrales à Hollywood semble un sujet aussi rebattu que la pratique est répandue dans les studios. Il y a une évidence à rappeler que les films sont désignés et pensés aux débuts du parlant comme des « *photoplays* » et que les jugements de valeur sur le fait de filmer le théâtre sont moins répandus outre-Atlantique qu'en France. La catégorie de l'adaptation est presque un genre à part entière pour les critiques américains (l'un d'entre eux propose le terme de « *cinemadaptation* »¹ comme variante du classique « *picturization* »), et pour les studios qui présentent fréquemment leurs productions avec fierté comme des « *plays-into-films* » : *The Country Girl* (George Seaton, 1954) est ainsi annoncé comme s'inscrivant dans « la même grande lignée d'adaptations théâtrales que *Come Back, Little Sheba, Stalag 17* et *Sabrina*, tous des succès récents de Paramount »². Si les études de cas reflétant la prédilection du cinéma classique américain pour le recyclage de toutes formes de récits sont légion, très rares sont les mises en perspective qui montrent comment certains corpus théâtraux, en particulier non musicaux, ont été transformés pour le grand écran selon des principes récurrents ou ont pu constituer des « filons » systématiquement explorés par Hollywood.

À quelques exceptions près³, l'examen des sources théâtrales à Hollywood est traité sous l'angle du texte littéraire, notamment

1. Irving Hoffman, dans sa critique de la pièce *Stalag 17*, *Hollywood Reporter*, 9 mai 1951, n.p. (PCA).

2. Communiqué de presse, Paramount, Pictures Press Sheets, *The Country Girl* (AMPAS). « *in the same great class of plays-into-film as Come Back, Little Sheba, Stalag 17 and Sabrina, all recent Paramount hits* ».

3. Voir par exemple les travaux de Leonard J. Leff, « And Transfer to Cemetery : The "Streetcars Named Desire" », *Film Quarterly*, vol. 55, n° 3, 2002, p. 29-37. Un ouvrage très récent témoigne aussi de l'intérêt croissant pour le recyclage à Hollywood des corpus théâtraux « légitimes » : R. Barton Palmer & William Robert Bray (dir.), *Modern American Drama on Screen*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2013.

autour de l'œuvre des grands auteurs du xx^e siècle comme Eugene O'Neill, Arthur Miller et Tennessee Williams. Mais la production du spectacle vivant est plus rarement prise en compte, si bien que de nombreuses caractéristiques des sources des films ne sont pas examinées : la mise en scène, les décors et l'interprétation des acteurs, mais aussi la réception et la présence des spectacles dans les médias américains. Mis à part un récent ouvrage consacré aux films issus des pièces de Tennessee Williams⁴, le poids de la culture théâtrale nationale dans toutes ses dimensions n'a pas encore été évalué à propos du cinéma hollywoodien, depuis l'ouvrage fondateur de A. Nicholas Vardac qui a mis en évidence l'influence du mélodrame théâtral sur la mise en scène des débuts du cinéma américain⁵. Or, malgré l'existence d'adaptations de pièces étrangères, d'auteurs classiques comme Shakespeare, dont une partie n'a pas forcément fait l'objet de représentations récentes aux États-Unis quand Hollywood s'en empare, une très grande proportion de la production hollywoodienne issue de sources théâtrales est constituée par les spectacles passés par Broadway. Ces adaptations mettent en jeu un ensemble de relations entre l'industrie du théâtre de la côte Est⁶ et celle du cinéma localisée sur la côte Ouest.

Le chantier est colossal pour expliquer ce fonctionnement dans la période classique. Je ne prétends pas ici réaliser toute la construction, mais seulement en proposer des fondations : il faudrait en effet une armée de chercheurs pour dépouiller une très grande quantité d'archives sur l'histoire des spectacles, réparties sur le territoire américain. En outre, le corpus est surabondant, car derrière les études d'adaptations connues, se dissimule un nombre important de films. Je cherche donc seulement, ici, à dresser un panorama de la question, dans une perspective d'histoire culturelle et d'histoire des formes. J'analyse les stratégies de production des films à partir d'adaptations de spectacles de Broadway non musicaux : le corpus musical, forme spectaculaire par excellence, constitue en effet un ensemble à part entière qui croise parfois les enjeux abordés ici, mais pose aussi des questions propres dans la mesure où il possède des techniques spécifiques, notamment grâce à l'apport de la musique et de la danse.

4. R. Barton Palmer & William Robert Bray, *Hollywood's Tennessee. The Williams Films and Postwar America*, Austin, University of Texas Press, 2009.

5. A. Nicholas Vardac, *Stage to Screen. Theatrical Method from Garrick to Griffith*, Cambridge, Harvard University Press, 1949.

6. Pour reprendre le terme de la Broadway League qui désigne l'ensemble des structures de production théâtrale comme la « Broadway Theatre Industry ».

Une source idéale pour contourner les contraintes idéologiques

Le théâtre « tout court », s'il n'est pas la vitrine de Broadway dans l'imaginaire collectif, constitue néanmoins la majeure partie de la production new-yorkaise, et s'avère être un objet particulièrement attractif pour les studios hollywoodiens. Les stratégies de production de ces derniers impliquent une triple dimension économique, esthétique et idéologique. En effet, les pièces à succès constituent un répertoire crucial pour résoudre l'exigence qu'ont eue assez tôt une partie des producteurs de cinéma : proposer un divertissement de masse tout en visant à réaliser des films de qualité – on pourrait presque parler de « qualité américaine » pour plagier la célèbre formule de Truffaut en lui ôtant ses connotations péjoratives. Broadway est en outre un lieu de transition pour d'autres formes d'adaptations qui connaissent souvent une version scénique avant d'être reprises au cinéma : les romans, récits, nouvelles ; et certaines pièces étrangères traduites et parfois arrangées pour le public américain, devenant ainsi partie intégrante d'un répertoire national.

Le théâtre semble au premier abord du « prêt-à-filmer », puisqu'il fournit non seulement le scénario, mais aussi un savoir-faire en matière de mise en scène : un modèle pour la réalisation du décor, le jeu d'acteurs ou plus généralement la conception de dispositifs visuels et sonores... Même si la vague d'adaptations a été particulièrement importante quantitativement aux débuts du cinéma parlant, le phénomène, quoiqu'un peu réduit ensuite, a été constant tout au long de la période classique, jusqu'au milieu des années 1960. Ce processus de *remédiation*⁷ n'a pourtant rien de simple et la principale contrainte n'est pas celle de la technique du médium, mais de sa construction institutionnelle – bien que l'on soit souvent tenté de penser que l'adaptation consiste à rendre les pièces plus « cinématographiques » en réduisant le dialogue, en diversifiant les décors, etc. Il s'agit surtout d'acclimater les spectacles aux conventions et exigences du système hollywoodien : celles des genres cinématographiques auxquelles les spectacles de Broadway ne correspondent pas toujours ; et celles du Code de Production impliquant des modifications idéologiques et une moralisation allant des registres de langage à des

7. J'emprunte le terme proposé par Jay David Bolter and Richard Grusin (dans *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, 1999), moins pour recourir au système théorique de l'ouvrage sur les rapports généraux entre les médias, que pour éviter les connotations traditionnellement associées au mot *adaptation*, c'est-à-dire la perspective centrée sur le texte écrit et sur sa transformation pour le cinéma. Ce qui m'intéresse ici sont les constantes dans la façon dont les formes théâtrales sont « remédiées » à Hollywood.

transformations plus substantielles pour les pièces touchant aux interdits hollywoodiens⁸.

En effet, les relations entre les sources de Broadway et les studios sont d'autant plus complexes qu'elles passent par le prisme du Code de production, principe d'autocensure ou « code de bonne conduite » dont ces derniers se sont dotés en 1930 pour éviter d'aborder tout thème qui ferait risquer aux films la censure des États. Supervisée par une administration émanant de l'association des producteurs et distributeurs (MPPDA), cette autocensure est propre à l'industrie du cinéma et le distingue du théâtre. Elle a fonctionné rigoureusement, mais non sans paradoxes, dans la mesure où elle a été appliquée sur la base d'une négociation entre le producteur et la Production Code Administration (PCA) et où les décisions ont en conséquence varié d'un film à l'autre.

De son côté, pendant la période classique du cinéma, sous le régime du Code (au sens large de 1930 à 1968), le théâtre bénéficie de la liberté d'expression garantie par le premier Amendement de la Constitution américaine, que le cinéma n'acquiert qu'en 1952. De manière générale, le théâtre est un espace relativement permissif, même s'il fait aussi face aux censures locales des villes et des États. Cela s'explique en partie, selon John Houchin, par le fait que Broadway est un monde relativement isolé économiquement et repose sur des financements indépendants qui le rendent moins sujet aux pressions que le cinéma et ensuite la télévision à partir des années 1950⁹. L'impact de toutes les formes de débats, critiques, censures... est ainsi plus faible à Broadway qu'au cinéma ou dans d'autres médias. En outre, si certains spectacles sont censurés lors de tournées, ils le sont beaucoup plus rarement à New York... et ce ne sont de toute façon pas ces spectacles-là que le cinéma choisit.

Je m'attacherai ainsi à ce lien paradoxal entre théâtre et cinéma américains pour mettre au jour ce que Hollywood est allé chercher à Broadway, et voir pourquoi le théâtre est une source spectaculaire idéale pour les studios, tout en posant des difficultés de transfert d'un espace de liberté à un espace contraint. Mon hypothèse a été de penser que ces remédiations ont transformé les piliers du système classique (genres, stars, autocensure) tout en permettant leur bon fonctionnement. Puisqu'elles sont un point de contradiction du système hollywoodien, elles pouvaient ainsi être l'un des éléments

8. Voir Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure : discipline industrielle et innovation cinématographique 1945-2004*, Paris, CNRS Éditions, 2005 ; et la rubrique « Code de production » de la bibliographie.

9. John H. Houchin, *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2003, p. 167-168.

qui ont contribué à faire évoluer les représentations et les stéréotypes tout au long de la période classique.

Avec les «stratégies» d'importation du théâtre, j'entends donc examiner la façon dont les studios hollywoodiens ont trouvé un intérêt particulier dans les pièces de Broadway, tantôt en les intégrant au dispositif de production dont les spectacles pouvaient parfois simplifier l'organisation (ce sont en fin de compte les sources les plus proches du film définitif, qui permettent des procédures d'expertise plus précises que les autres types de scénarios car elles ont déjà suscité des réactions publiques); tantôt en utilisant les pièces comme moyens de provoquer ou contourner le système d'autocensure; et dans tous les cas en faisant de Broadway un argument publicitaire majeur.

Corpus et périodisation

Mon étude s'est appuyée sur un échantillon représentatif de films adaptés des grands succès de Broadway pendant la période classique du cinéma, donc réalisés entre 1930, année qui après les débuts du parlant voit un pic d'adaptations théâtrales, et 1966, année de sortie de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (réalisé en 1965) qui marque la fin effective du système d'autocensure¹⁰. Je me concentre plus particulièrement sur la période qui commence en 1934, année d'application systématique du Code, car les années précédentes, parfois désignées *a posteriori* comme le «Pré-Code», sont singulières : elles sont caractérisées par une application variable des procédures d'autocensure et par des adaptations en bien plus grand nombre, ce qui demanderait une étude à part entière. La quantité des achats de spectacles baisse et se stabilise en 1934, notamment à cause de l'application du Code qui limite le choix de pièces qu'il est possible de reprendre sans difficulté majeure. 1934 est en outre l'année de la dévaluation du dollar destinée à relancer l'économie américaine après la crise de 1929, et un moment où les relations du théâtre et du cinéma sont moins placées sous le signe de la concurrence – la question a été sensible aux tout débuts du parlant et occupe beaucoup les médias professionnels en 1930-1931 – que celui d'un dynamisme retrouvé¹¹. Cette période 1934-1966 connaît un tournant autour

10. Voir Olivier Caïra, *op. cit.*, p. 157 *sqq.*

11. Entre la crise de 1929 et 1933, la moitié des théâtres new-yorkais ferme et la quantité totale de productions scéniques diminue sensiblement. À partir de 1933, si le *vaudeville* est concurrencé par le cinéma et disparaît très progressivement des scènes (tout en se développant à la radio) le théâtre et le «*musical*», connaissent en revanche une période stable, très productive du point de vue de la qualité des spectacles. Voir Don B. Wilmett and Christopher Bigsby (dir.), *The Cambridge*

de 1952/1953, lorsque s'amorce l'effondrement progressif du système d'autocensure, jusqu'au coup de grâce qu'est l'adaptation de la pièce d'Albee précédemment évoquée¹².

Que se passe-t-il à Broadway au même moment ? Malgré des financements et des salaires bien moins importants, la production théâtrale est relativement florissante et connaît elle aussi son « âge d'or ». Comme l'a rappelé Jean-Marc Leveratto, le théâtre américain se structure de la deuxième moitié du XIX^e siècle à la fin des années 1920, notamment à partir de représentations de pièces étrangères¹³. La proportion de ces pièces étrangères, et françaises en particulier, diminue progressivement jusqu'à la fin de la décennie 1920¹⁴, à mesure que les salles de théâtre se construisent aux États-Unis et que la production nationale se développe. Des années 1930 à 1950, le théâtre de New York n'est pas encore ce à quoi l'on associe de nos jours plus aisément le nom « Broadway » : un théâtre de superproductions qui a relégué les espaces de création au « Off », voire au « Off Off », diversification qui s'amorce très progressivement dans les années 1950¹⁵.

Broadway est dans cette période le lieu qui rassemble théâtre populaire (notamment avec ses *musicals*, farces et comédies à succès), création des pièces d'auteurs contemporains (d'abord Eugene O'Neill, Robert Sherwood, Maxwell Anderson, Lillian Hellman, puis les auteurs mélodramatiques des années 1950, Tennessee Williams, William Inge, William Gibson...) et théâtre politique (le Group Theatre). Ces catégories sont d'ailleurs parfois brouillées. C'est aussi le lieu d'une réflexion sur le spectaculaire nourrie par des interactions avec les courants artistiques contemporains en musique ou dans les arts visuels. Pour le théâtre non musical, les décors sont parfois très éla-

History of American Theatre. Vol. 2 1870-1945, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000, p. 22.

12. Pour les facteurs et modalités de ce tournant, voir Francis Bordat, « Le Code Hays. L'autocensure du cinéma américain », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 15, n° 15, 1987, p. 3-16.

13. Jean-Marc Leveratto, « Le Théâtre français à New York (1880-1917) », in Jean-Claude Yon (dir.), *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008, p. 230-254 ; et « La réception du théâtre de Sardou aux États-Unis », in Isabelle Moindrot (dir.), *Victorien Sardou. Le Théâtre et les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 357-369.

14. J.-M. Leveratto résume la thèse d'Alexandre H. Mason qui situe le tournant en 1927/1928. Alexandre H. Mason, *French Theatre in New York. A List of Plays 1889-1939*, Columbia University, 1940.

15. Voir notamment Steven Adler, *On Broadway. Art and Commerce on the Great White Way*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004, p. 105 sqq.

borés, avec les œuvres de Jo Mielziner, Robert Edmond Jones, Boris Aronson, Donald Oenslager... À Broadway règnent aussi quelques associations et producteurs puissants (La Theatre Guild, Jed Harris, Kermit Bloomgarden, Leland Hayward), ou des metteurs en scène / producteurs (Herman Shumlin, Joshua Logan) qui forment un milieu très structuré et syndiqué.

La diminution lente du nombre de spectacles dans cette période, mouvement qui conduit à partir du milieu de la décennie 1960 au resserrement sur des superproductions, notamment musicales, ne constitue pas pour autant un déclin dans la mesure où le rayonnement de Broadway est très fort. Le théâtre et le cinéma connaissent donc à peu près au même moment des périodes de stabilité des conditions de production et procèdent d'une démarche artistique qui n'oppose pas systématiquement spectacle de masse et spectacle d'auteur. La fin progressive du classicisme hollywoodien coïncide à peu près avec une mutation du théâtre aboutissant à des distinctions plus prononcées entre les catégories de spectacles. Les deux types de représentation connaissent ainsi des histoires parallèles, le cinéma privilégiant d'ailleurs les pièces contemporaines aux pièces de répertoire, ou adaptant ces dernières seulement après leur *revival* à New York. La dynamique des échanges entre Broadway et Hollywood est ainsi inscrite dans le présent de ces deux industries culturelles et le recyclage du théâtre à Hollywood s'organise moins en fonction de la mise en valeur d'un répertoire patrimonial que d'un circuit des médias.

J'ai retenu 184 films¹⁶ correspondant à cette périodisation et formant un ensemble suffisamment important pour donner des ordres de grandeur et mettre en avant des tendances générales ; mais limité pour préserver des études de cas et éviter de sacrifier l'analyse des films. J'ai d'abord effectué la sélection à partir des spectacles. Le premier critère était leur longévité à Broadway, reflet de leur fréquentation¹⁷. J'ai systématiquement retenu les pièces jouées plus de 500 dates lors de leur création et ai gardé les suivantes par ordre décroissant. Comme le magazine *Life* l'explique à ses lecteurs à l'occasion d'un bilan du début de l'année 1937¹⁸, quand elle atteint les 100 représentations à Broadway, scène jugée particulièrement exigeante, une pièce est considérée comme un succès. Le deuxième critère était leur rayonnement dans différents médias : j'ai retenu les spectacles présents aussi dans les adaptations radiophoniques, les photo-reportages des maga-

16. Voir filmographie complète à la fin de l'ouvrage, indiquant les spectacles d'origine.

17. Source : Internet Broadway Database www.ibdb.com. Voir annexe 1.

18. « New Hits on Broadway », *Life*, 11 janvier 1937, p. 38.

zines, les grandes anthologies de « Best plays » publiées au fil de la période, principalement celles de Burns Mantle et de John Gassner.

Autour de ce qui constitue la « vitrine » de Broadway, et pour avoir un point de comparaison, j'ai ajouté des adaptations de spectacles à succès moindre afin d'analyser quelques échecs. La sélection s'est faite à partir des spectacles retenus dans les histoires du théâtre américain¹⁹ et à partir de l'observation de la filmographie ou « théâtrographie » de personnalités significatives. Il s'agissait d'abord des principaux auteurs à succès de Broadway et pas seulement les plus « légitimes », mais aussi George Kaufman, Garson Kanin, S.N. Behrman, Philip Barry, George Axelrod, John Van Druten, Clifford Odets. Ensuite des personnalités du cinéma venues du théâtre new-yorkais (certains des précédents, ainsi qu'Elia Kazan, George Cukor, Vincente Minnelli, Daniel Mann, Joshua Logan, Otto Preminger) ; et pour les acteurs, ceux qui ont eu une double carrière (la famille Barrymore, Katharine Hepburn, Margaret Sullavan, Rosalind Russell, Henry Fonda, Mae West). J'ai enfin essayé de combler quelques lacunes en vérifiant que la production de chaque grand studio apparaissait. Le corpus rassemble ainsi des films très célèbres, considérés comme des classiques en France et aux États-Unis (ce ne sont d'ailleurs pas toujours les mêmes) et des films moins connus, voire complètement oubliés, en particulier un ensemble qui n'a jamais intéressé la cinéphilie française parce qu'il n'a pas été réalisé par des cinéastes reconnus.

Derrière toutes ces personnalités, il s'agit surtout de mettre en valeur le point de vue des studios, ce qui explique que cette étude se concentre sur des éléments spectaculaires très visibles comme les acteurs et le décor, et insiste moins sur la place des metteurs en scène. Si ces derniers ne sont pas mis en exergue, ce n'est pas qu'ils n'aient pas d'importance dans le processus de remédiation : le phénomène global de ces adaptations de spectacles est en premier lieu une question de production. C'est bien sur cet aspect qu'il fallait d'abord attirer l'attention et des études de cas plus fouillées viendront saisir le rôle des metteurs en scène.

Un peu d'archéologie

Me fondant sur l'hypothèse selon laquelle l'industrie hollywoodienne classique n'a rien d'autarcique et s'est construite par des relations étroites avec les autres médias américains, j'ai examiné les films

19. Voir la bibliographie en fin d'ouvrage ; et la chronologie établie dans Don B. Wilmet et Christopher Bigsby (dir.), *The Cambridge History of American Theatre. Vol. 2, 1870-1945, op. cit.*, p. 24 sqq.

CNRS Éditions
Collection « Cinéma & Audiovisuel »

Directeur de collection

Laurent CRETON

Comité scientifique

Rick ALTMAN, Pierre-Jean BENGHOZI, Francesco CASETTI Benoît DANARD,
Pierre GRAS, Laurent JULLIER, Frank KESSLER, Michel MARIE,
Pierre-Michel MENER, Bernard MIÈGE, Roger ODIN, Geneviève SELLIER

* *
* *

Cette collection répond au besoin de développer la publication d'ouvrages qui mobilisent les sciences humaines et sociales pour penser le cinéma et l'audiovisuel. Elle accueille des travaux de chercheurs ayant des ancrages disciplinaires aussi divers que l'histoire, l'économie, la sociologie, la gestion, la communication ou les sciences politiques, l'esthétique et la philosophie étant également représentées dans des écrits qui portent à la fois sur les dimensions artistiques et industrielles, sociales et culturelles.

Le caractère pluridisciplinaire de la collection conduit à privilégier les objets et les démarches autorisant les croisements de perspectives dans le cadre de travaux qui enrichissent l'étude de la sphère cinématographique et audiovisuelle dans ses spécificités, et contribuent en outre à éclairer les évolutions du monde contemporain.

Titres déjà parus

Laurent CRETON, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement 1940-1959*, 2004.

Giusy PISANO, *Une archéologie du cinéma sonore*, 2004.

Olivier CAÏRA, *Hollywood face à la censure. Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, 2005.

Geneviève SELLIER, *La nouvelle vague. Un cinéma au masculin singulier*, 2005.

Hélène LAURICHESSE, *Quel marketing pour le cinéma?*, 2006.

François GARÇON, *La distribution cinématographique en France. 1907-1957*, 2006.

Raphaëlle MOINE, *Remakes. Les films français à Hollywood*, 2007.

Maxime SCHEINFEIGEL, *Jean Rouch*, 2008.

André GAUDREULT, *Cinéma et attraction*, 2008.

Nolwenn MINGANT, *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences*, 2010

Dimitri VEZYROGLOU, *Le Cinéma en France à la veille du parlant. Un essai d'histoire culturelle*, 2011.

Jean-Pierre ESQUENAZI, *Vertigo*, 2011.

Yannick MOUREN, *La couleur au cinéma*, 2012.

Jean-Pierre ESQUENAZI, *Le film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, 2012

Marguerite CHABROL, *De Broadway à Hollywood*, 2016.