

Repenser l'équipe, créer un format : L'invention du film musical

Katalin Pór



Le lancement commercial des premiers longs métrages sonores, à la fin de l'année 1927, ouvre une période d'hésitations et d'instabilité dans les studios hollywoodiens. De nombreuses incertitudes pèsent sur l'avenir du cinéma sonore, que ce soit sur la pertinence économique du développement de ce type de films, ou sur les formes qu'ils pourront prendre. C'est au sein de ce contexte instable qu'on assiste, durant la saison 1928-1929, à la réalisation de nombreux films « chantant, dansant et parlant » (*all singing, dancing and talking*¹). Si le nouveau format musical nécessite l'intervention des nouveaux métiers propres à la production sonore (ingénieur du son, réalisateur en charge du dialogue...), il requiert également le recrutement de catégories de personnels spécifiques – qu'il s'agisse de chanteurs, de chorégraphes, ou encore de compositeurs. Conformément à une habitude presque aussi ancienne que les studios eux-mêmes, ceux-ci puisent alors largement dans le vivier du théâtre. Ainsi, parmi les nombreux *performers* issus de la scène mobilisés pour ces films musicaux, on trouve pour bonne part des vedettes de *music-hall* ; si elles sont majoritairement new-yorkaises, comme Winnie Lighter dans *Gold Diggers of Broadway*, ou encore Sophie Tucker dans *Honky Tonk*, la Paramount recrute également le Français Maurice Chevalier pour *Innocents of Paris* (*La Chanson de Paris*). On trouve également des spécialistes de *minstrel*², comme Eddie Leonard, qui tient le rôle principal de *Melody Lane*, ou encore des *Ziegfeld girls*, comme Ann Pennington, à nouveau dans *Gold Diggers of Broadway*. Certains studios, comme la RKO, s'emploient également à faire venir des musiciens, qu'il s'agisse de l'orchestre jazz « Fred Wahring and the Pennsylvanians » pour *Syncopation*, ou du très populaire crooner saxophoniste Rudy Vallée (*The Vagabond Lover*). Relevant de

¹ Voir à ce sujet l'article de Martin Barnier, « Naissance de la comédie musicale », *Lignes de fuite* n° 4, juillet 2008.

² Le *minstrel* est une forme de spectacle théâtral mêlant danses, chants et intermèdes comiques. Construit autour de l'imaginaire associé aux esclaves et aux plantations du sud des États-Unis, il véhicule l'image du Noir stupide, inculte, et primitif.

traditions musicales et scéniques très diverses, ces vedettes s'inscrivent dans des champs culturels différents et proposent des types de performances très variées.

La dimension massive de ce mouvement d'importation de personnels issus des mondes du théâtre a pu conduire à identifier cette période comme une ère de *Virtual Broadway*, ou encore de *canned theater* – théâtre en conserve –, de manière évidemment dépréciative. Il s'agissait de désigner ce qui serait un stade encore infantile du cinéma sonore, qui se contenterait d'un enregistrement naïf des performances théâtrales, par opposition au genre pleinement cinématographique du *musical* qui se développerait à partir de 1934. Si elles ont le mérite de mettre en avant un phénomène de transfert effectivement fondamental dans la production de l'époque, ces appellations sont aussi pourtant partiellement injustes, ou en tout cas réductrices, dans la mesure où elles écrasent la diversité des usages de ces ressources théâtrales, ainsi que les efforts déployés par les studios afin d'inventer, à partir de celles-ci, de nouveaux formats spectaculaires.

Ces arrivées conduisent en effet à une recomposition des processus de création collective : l'équipe intègre de nouvelles catégories de personnels, conduisant à la transformation de la place et de la fonction des différents postes, ainsi qu'à l'instauration de nouveaux équilibres, tant artistiques qu'économiques. Loin de ne faire que reproduire ou enregistrer des performances importées de Broadway, les studios hollywoodiens, durant cette période de transition, font des expériences, à la fois sur le modèle d'organisation de l'équipe et sur les formes prises par ce nouveau type de spectacle. Le format, au croisement du cinéma, du théâtre, mais aussi de la radio et du téléphone, n'est en effet, comme l'a parfaitement démontré Rick Altman, structuré ni par des conventions génériques, ni par une dénomination stable, ni même par une nature clairement définie³, mais se caractérise au contraire par une très forte hétérogénéité, à la fois de sources, de styles, de formats et de techniques⁴. L'enjeu essentiel, durant cette période de transition,

³ Cf. Rick Altman, "Where do Genres come from? The Musical", in *Film/Genre*, Londres, British Film Institute Publishing, 1999, p. 30-34. Plus largement, sur la question de l'instabilité formelle des films durant la période de transition entre muet et sonore, on pourra se référer aux travaux de Martin Barnier, notamment *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du Céfal, 2002.

⁴ À l'instar de l'ensemble de la production sonore de l'époque : Rick Altman évoque ainsi une situation où « l'amalgame de styles opposés, empruntés aux sources les plus diverses (muets, théâtre, vaudeville, phonographie, radio, sonorisation) est renforcé par l'usage intermittent de divers procédés techniques en plus du son lui-même : la teinte (...), la couleur (surtout dans les numéros de comédie musicale), le grand écran (...) », in Rick Altman,

semble ainsi d'inventer de nouveaux modèles, aussi bien dans les pratiques de production que dans les formes qui en découlent. Inaugurant la fonction de laboratoire des innovations techniques que le format ne cessera de jouer, ce type de production semble offrir aux studios un espace privilégié pour expérimenter les formes d'expressivité nouvelles offertes par l'arrivée du son.

Leur nombre exact est malaisé à déterminer : les recensements ne sont pas toujours fiables ou exhaustifs, et surtout, le flou inhérent à la catégorie conduit parfois à des différences substantielles d'appréciation. En se fondant principalement sur l'ouvrage de Richard Barrios, *A Song in the Dark*⁵, ainsi que sur la filmographie d'Edwin M. Bradley, *The First Hollywood Musicals*⁶, il est cependant possible d'identifier un corpus de vingt-neuf films relevant de cette catégorie⁷, dont une partie non négligeable peut être visionnée, au moins partiellement⁸. Cet article s'appuie également sur un certain nombre de sources non-films: d'une part, des articles issus de la presse corporative et grand public ; d'autre part, des documents internes aux studios, les *production files* des films : conservés dans des centres d'archives⁹, ceux-ci peuvent contenir des informations diverses, notamment des versions du scénario, des budgets prévisionnels, ainsi que différents types de contrats, la correspondance juridique relative au film, ou encore des rapports ou des correspondances de la MPPDA.

⁵ « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 45, 1995, p. 65-74.

⁶ Barrios Richard, *A Song in the Dark. The Birth of the Musical Film*, Oxford et New-York, Oxford University Press, 1995.

⁷ Edwin M.Bradley, *The First Hollywood Musicals. A Critical Filmography of 171 features, 1927 through 1932*, McFarland and Cie Inc Publishers, Jefferson et Londres, 1995.

⁸ *The Broadway Melody* (MGM) ; *Queen of the Night-Clubs* (Warner) ; *Close Harmony* (Paramount) ; *Syncopation* (RKO) ; *Rainbow Man* (George Weeks Productions) ; *Innocents of Paris* (Paramount) ; *On With the Show* (Warner) ; *Morietone Follies* (Fox) ; *Broadway* (Universal) ; *Honky Tonk* (Warner) ; *Broadway Babies* (1st National) ; *The Melody Lane* (Universal) ; *Smiling Irish Eyes* (1st National) ; *Street Girl* (RKO) ; *Say it With Songs* (Warner) ; *The Dance of Life* (Paramount) ; *Gold Diggers of Broadway* (Warner) ; *The Great Gabbo* (J.Cruze Prod) ; *Is Everybody Happy ?* (Warner) ; *The Broadway Scandals* (Columbia) ; *Footlights and Fools* (1st National) ; *Song of Love* (Columbia) ; *The Vagabond Lover* (RKO) ; *Painted Angel* (1st National) ; *It's a Great Life* (MGM), *Gloryfying the American Girl* (Paramount) ; *The Broadway Hooper* (Columbia) ; *Pointed Heels* (Paramount) ; *Blaze O'Glory* (Weeks Production)

⁹ Notamment au UCLA Film and Television Archive.

⁹ Ces documents ont été consultés essentiellement dans les Margaret Herrick Library Special Collections, de l'Academy of Motion pictures Arts and Sciences (AMPAS), et dans les archives Warner situées dans la USC (WBA).

Le performer et le songwriter

Les places respectives, au sein de l'équipe créative, du compositeur qui écrit les chansons et de la vedette qui les interprète sont encore largement instables. Ainsi, pour *Queen of the Night-Clubs*, la Warner mise essentiellement sur Tex Guinan, une vedette de cabaret new-yorkaise : recrutée pour 35 000 dollars, l'essentiel de la campagne publicitaire se concentre logiquement sur la seule valorisation de cette « Whoopee girl » que des « millions de gens attendent de voir et d'entendre¹⁰ ». Le studio ne semble en revanche que peu s'intéresser aux chansons qu'elle interprète, se contentant de lui acheter les droits d'une seule chanson, pour la modeste somme de 500 dollars¹¹. Ce cas de figure est cependant plutôt rare – le film est par ailleurs un échec retentissant¹². Les studios, soucieux de valoriser au mieux la présence de la vedette, qui constitue fréquemment une partie importante du budget du film¹³, s'efforcent généralement de penser la relation entre celle-ci et le type de chanson qu'elle interprète. Pour ce faire, ils peuvent lui demander d'interpréter les chansons emblématiques de son répertoire : la vedette y voit une occasion d'élargir son audience, tandis que le studio espère non seulement attirer au cinéma le public déjà constitué de celle-ci, mais aussi proposer une attraction dont l'efficacité a été précédemment attestée par son succès scénique. Ainsi, pour *Innocents of Paris*, Maurice Chevalier obtient d'interpréter trois chansons de son répertoire¹⁴, de même qu'Eddie Leonard chante trois de ses standards dans *Melody Lane*¹⁵, et Sophie Tucker sa *signature song*, « *Some of These Days* », dans *Honky Tonk*. Les campagnes de promotion valorisent alors prioritairement l'attraction que constitue l'interprétation par la vedette de sa chanson phare : pour *Honky Tonk*, un exploitant recommande, dans *Motion Picture News*, de mettre en avant Sophie Tucker « elle, ses chansons, et sa manière inimitable de les interpréter¹⁶ » ; de même, la promotion de *Melody Lane* s'appuie

¹⁰ “Make Whoopee with the Whoopee girl, have the time of your life ! SEE and HEAR Texas Guinan in *Queen of Night Clubs*” ; publicité pour *Queen of Night Clubs*, in *Film Daily*, 5 février 1929.

¹¹ “The Night Club Hostess”, par Billy Rose ; “*Queen of Night Clubs* Production Files”, *WBA*.

¹² Expliquant certainement pourquoi la Warner n'exerce pas l'option qu'elle possède pour faire un second film avec elle.

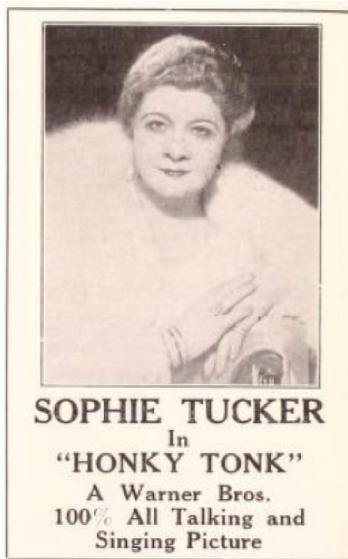
¹³ À titre d'exemple, le salaire de la star de *Innocents of Paris*, Maurice Chevalier, est de 27 000 dollars, soit 9% du budget total de 300 000 dollars. “*Innocents of Paris* Production Files”, *AMPAS Special Collections*.

¹⁴ *Dites-moi ma mère*, *Les Ananas et Valentine*.

¹⁵ *Beautiful*, *Roly Poly Eyes*, *Sweet as Apple Cider*, et *Ida!*

¹⁶ “She, her songs, and her inimitable manner of singing them” ; *Motion Picture News*, 8 juin 1929.

régulièrement sur des apparitions personnelles d'Eddie Leonard interprétant les chansons du film¹⁷.



Sophie Tucker dans *Honky Tonk*.
Publicité parue dans *Motion Picture News*, 8 juin 1929.



Maurice Chevalier dans *Innocents of Paris*.
Publicité parue dans *Film Daily*, 19 avril 1929.

¹⁷ *Motion Picture News*, 20 juillet 1929.



Sophie Tucker dans *Honky Tonk*.
Publicité parue dans *Variety*, 3 juillet 1929.

Ce modèle se trouve cependant complexifié par le recrutement, de plus en plus fréquent, de compositeurs. Les studios passent en effet rapidement, essentiellement sous l'impulsion de la Warner, d'une logique d'acquisition de spectacles ou de chansons à celle, économiquement beaucoup plus rentable, consistant à recruter directement les compositeurs. Ainsi, pour *The Broadway Melody*, il semblerait que la MGM ait encore choisi des chansons, puis passé des accords avec les firmes en possédant les droits¹⁸. En revanche, au même moment, en février 1929, un article de *Motion Picture News* souligne l'intérêt des studios à recruter des compositeurs de chansons, ainsi que des chorégraphes et dialoguistes¹⁹. De même, deux mois plus tard, en avril 1929, Ray Perkins, directeur du département Chansons de Warner et de First National déclare, au

18 *Variety*, 13 février 1929.

¹⁹ "Producers are beginning to cast aside Broadway musical comedies as prospects for synchronized film musical attractions because of the tremendous cost involved before an adaptation is written or a camera turned (...). This is the basic reason for studios placing song writers, well known dance masters and dialogue writers under contract." ; *Motion Picture News*, 16 février 1929.

sujet de la sortie de *Gold Diggers of Broadway*, qu'ils ont dorénavant conscience de l'importance des chansons au cinéma, et qu'ils considèrent même que dans le cas des comédies musicales, elles revêtent la même importance que l'histoire²⁰. Au mois de septembre suivant, la Columbia annonce le recrutement de neuf compositeurs pour les chansons de *Broadway Scandals*²¹, ainsi que sur la mise sous contrat de Mack Gordon et de Max Rich, puis de Dave Franklyn et de Paul Thompson²². De même, la MGM, dans une publicité du mois de juin 1929, se targue d'avoir « le plus grand rassemblement de compositeurs et de paroliers du monde²³ », tandis que la Warner annonce, presque au même moment, avoir constitué un groupe de compositeurs de chansons à succès²⁴. Si cette mutation est généralement analysée et expliquée par le prisme du souci de rationalité économique, elle sous-tend également une transformation du modèle de production : le modèle qui s'impose est celui de l'inclusion du compositeur de chanson au sein du processus créatif²⁵. Ainsi, pour *Honky Tonk*, la Warner met sous contrat Ager et Yellen dès décembre 1928, à un stade encore très précoce d'élaboration du projet ; de même, pour *Is Everybody Happy ?*, si le studio semble envisager l'acquisition de diverses chansons, il fait ensuite rapidement le choix de recruter directement les compositeurs Clark et Akst.

De la valorisation de la *signature song*, on passe alors à celle de la *theme song*, c'est-à-dire des chansons composées spécialement pour le film. Diffusées à la radio, publiées sous forme de partitions et de disques, celles-ci sont également mises en avant lors de la promotion du film. Les studios font ainsi paraître des publicités dans lesquelles apparaît, sous le nom et la photo de la vedette, la liste des chansons qu'elle interprète²⁶ ainsi que des cartes postales contenant des extraits des paroles et des partitions. De même, localement, les gérants de salles

²⁰ “They have fully recognized the significance of songs as a part and parcel of motion picture entertainment (...) in musical comedy productions the songs are generally considered to equal the story in importance” ; “The Importance of Song Publishing”, by Ray Perkins, in charge of Warner Bros and First National Song Departments, *Motion Picture News*, 10 avril 1929.

²¹ *Film Daily*, 13 septembre 1929.

²² *Motion Picture News*, 17 août 1929 ; *Film Daily*, 20 septembre 1929.

²³ “The greatest aggregation of composers and lyrics writers in the World ». On trouve les photos de Martin Broones, Nacio Herb Brown, Gus Edwards, George Ward, Reggie Montgomery, Raymond Klages, Jack King, Roy Turk, Jesse Greer, Dave Dreyer, Fred Ahlert, Lou Alter, Vincent Bryan, Lois Leeson, Arthur Freed, Fred Fisher, Herbert Stothart, Jo Trent, Ballard Macdonald, Joe Goodwin et Vincent Youmans. *Film Daily*, 8 juin 1929.

²⁴ “We have gathered a group of song writers with successful past records” in “The Importance of Song Publishing”, by Ray Perkins, in charge of Warner Bros and First National Song Departments ; *Motion Picture News*, 10 avril 1929. [art. cit.]

²⁵ *Variety*, 13 février 1929.

²⁶ Voir par exemple la publicité pour *Honky Tonk* dans *Variety*, 3 juillet 1929.

mettent en avant les chansons sur leurs affiches et passent des accords avec les magasins de musique²⁷. Ponctuellement, les compositeurs de musique viennent même en personne, endossant en lieu et place du chanteur la fonction de la vedette – Al Dubin et Jo Durke, se déplacent ainsi pour dédicacer les partitions des chansons de *Gold Diggers of Broadway*²⁸ – ; le fait qu'on retrouve des personnages de compositeur dans plusieurs de ces films, à commencer par Eddie Kearns (interprété par Charles King) dans *The Broadway Melody*, n'est ainsi peut-être pas anodin.

Ces hésitations se traduisent également par une instabilité formelle : pas plus que la nature de l'attraction que constitue le numéro musical, la manière dont celle-ci peut trouver une conversion cinématographique n'est encore stabilisée à cette époque. Ainsi, pour *Broadway Babies* (First National), la mise en scène des numéros se concentre essentiellement sur la valorisation de la vedette, Alice White : les numéros présentent la vedette seule sur scène, tandis que la caméra, fixe et frontale, alterne les plans sur le corps dansant et sur le visage chantant. Pour *Street Girl* (RKO) dans lequel Betty Compson incarne un personnage de chanteuse mais aussi de violoniste, la mise en scène privilégie plutôt la performance instrumentale. Alors que le chant se trouve fréquemment rejeté en hors-champ, les morceaux de violons, au contraire, sont valorisés par l'entrée en scène de l'actrice, ainsi que par les champs/contre-champs redoublant les regards des spectateurs. Enfin, pour *Gold Diggers of Broadway*, la Warner adopte une stratégie de l'accumulation²⁹. Seuls moments du film tournés en Technicolor³⁰, les numéros semblent se construire dans un mouvement de remplissage et de saturation de la scène, non seulement par les vedettes et *performers*, mais aussi par les corps, costumes et décors. Ils donnent en effet à voir des décors monumentaux se remplissant progressivement de rangées de danseuses et danseurs accomplissant des performances diverses, parfois de manière simultanée, suivant une dynamique de saturation progressive de la scène ainsi que de l'image, créant un effet de confusion croissant. Cette logique d'accumulation est ensuite revendiquée, tant dans les

²⁷ “tied up with musical stores and phonograph stores for records and songs” ; exploitant de Cleveland, au sujet de *Gold Diggers of Broadway* ; rubrique « Ad tips », *Motion Picture News*, 9 novembre 1929.

²⁸ *Variety*, 16 octobre 1929.

²⁹ Du moins pour ce qu'on peut en juger à partir des fragments visibles du film : à l'heure actuelle, ne semblent avoir été retrouvées que quelques scènes musicales, dans leur version Technicolor.

³⁰ Une pratique que l'on retrouve dans plusieurs films de la même période, notamment *Gloryfying the American Girl*.

images que dans les discours promotionnel, comme le principe esthétique fondamental du film³¹.

Ainsi, si cette première saison de films musicaux se caractérise par une instabilité, tant dans les pratiques de production que dans les formes revêtues par les numéros, celle-ci semble avant tout le produit de l'incertitude qui pèse à cette époque quant à la nature même de l'attraction musicale. Entre valoriser une vedette et sa *signature song*, ou plutôt une *theme song* qui serait le résultat d'une collaboration entre vedette et compositeur, ou composer des numéros concentrant le plus grand nombre possible de ressources spectaculaires, les studios semblent hésiter, testant différentes possibilités et formules.

Dramaturges et scénaristes

Les studios se confrontent également à la nécessité d'articuler la logique attractionnelle du numéro musical avec l'exigence de fiction des spectateurs, qui réclament à la fois un récit digne de ce nom et des acteurs capables de l'incarner de manière crédible³². En effet, la question des capacités dramatiques des transfuges de la scène revient de manière récurrente dans les discours entourant ces films, qu'ils émanent des spectateurs ou des instances hollywoodiennes. Ainsi, si Rudy Vallée est très connu en tant que vedette radio, ses piétres capacités dramatiques, lorsqu'il joue dans *The Vagabond Lover* (RKO), sont soulignées tant par la MPPDA – qui dans un rapport interne affirme que Vallée n'est tout simplement pas un acteur³³ – que par la critique³⁴. La performance actorale du saxophoniste Ted Lewis dans *Is Everybody Happy?*

³¹ “Gold Diggers of Broadway gives you, in the one show, Avery Hopwood's play, produced by David Belasco ; plus a chorus of 100 Hollywood beauties, plus the most stunning costumes imported this year from Paris, plus six irresistible Wimark songs that you'll have to whistle regardless of your dignity, plus the most priceless comedy you have ever laughed at, plus the gorgeous buffoonery of Winnie Lightner, the charm of Nancy Welford, the dancing abandon of Ann Pennington, the crooning of Nick Lucas, the notable distinction of Conway Tearle in his first role in talkies”, publicité parue dans *Film Daily*, 29 août 1929.

³² Sur cette problématique de la tension entre attraction et récit dans la comédie musicale, on pourra se référer aux travaux de Viva Paci, et notamment à son ouvrage *La Comédie musicale et la double vie du cinéma*, Udine/Paris, Cinethesis, 2011.

³³ “Rudy Vallée sings well and often and the orchestra is fine but Rudy is no actor and the direction is bad”, “Secretary Report for Review Committee”, MPPDA Archives, *AMPAS Special Collections*.

³⁴ Voir par exemple la critique du *Film Daily* du 27 novembre 1929 : “when he is playing that old sax or crooning a love song he certainly is a little bit of all right, but when he's acting, well, that's another matter.”

(Warner) fait l'objet de remarques tout aussi acerbes³⁵. La question de la qualité du récit revient elle aussi fréquemment, que ce soit sous la plume des critiques, qui soulignent et déplorent régulièrement l'absence de récit digne de ce nom³⁶, mais aussi sous celle des exploitants de salles, qui se plaignent pour leur part de l'absence de diversité des intrigues proposées³⁷.

L'enjeu pour les studios est donc non seulement d'inventer à l'écran l'attraction musicale, mais aussi de définir un nouvel équilibre spectaculaire entre performance et incarnation, ainsi qu'entre narration et attraction. La place du scénariste semble en effet encore très fluctuante, y compris au sein d'un même studio. En prenant l'exemple de la Paramount, on constate ainsi que le budget du scénario est extrêmement variable d'un film à l'autre, tant pour le montant brut (de 5 579 à 65 187 dollars) que pour la part dans le budget global du film (de 3.7 à 13.03%)³⁸. Si ces fluctuations s'expliquent très certainement par des paramètres divers (la situation globale du studio, la production à l'échelle de la saison, les personnalités artistiques impliquées...), elles témoignent aussi de stratégies variables quant à la place et à la fonction allouées au récit dans le film musical. Ainsi, *Gold Diggers of Broadway* (Warner), *Broadway* (Universal) et *Dance of Life* (Paramount) sont tous les trois des adaptations de spectacle à succès, respectivement par Avery Hopwood ; Phillip Dunning et George Abbott ; et George M. Watters et Arthur Hopkins. Dans le cas de *Gold Diggers of Broadway*, la Warner semble ne s'intéresser que peu au récit, le processus d'adaptation se focalisant plutôt sur les problématiques de l'intensification spectaculaire des numéros. Le film reprend ainsi assez fidèlement l'intrigue du spectacle théâtral – alors même que le lecteur de la MPPDA, qui ne tarit pourtant pas d'éloges sur les prestations dansées et chantées, la qualifie de « juste suffisante pour lier entre eux les différents numéros³⁹ ». Pour *Broadway*, Universal semble tabler essentiellement sur la

³⁵ Par exemple : “When Ted Lewis is trying to do the dramatics as an actor, he is very much out of his character.”, *Film Daily*, 10 novembre 1929.

³⁶ « not so hot yarn » (sur *Syncopation*, *Film Daily* du 24 mai 1929), “lightweight yarn” (sur *Broadway Scandals*, *Variety*, 30 octobre 1929) ; “the story material is very flat and uninteresting” (sur *Is Everybody Happy ?*, *Film Daily*, 10 novembre 1929).

³⁷ “During the same week were *Rainbow Man*, backstage story very similar to *Innocents of Paris*, *Syncopation* and *The Broadway Melody*, recent local attractions (...). Managers are considering a joint protest.”, *Variety*, 12 juin 1929.

³⁸ *Close Harmony* : 5579 dollars/150 000, soit 3,71% ; *Pointed Heels* : 11718 dollars/241 000, soit 4,72%, *Innocents of Paris* : 29 085 dollars/300 000, soit 9,69% ; *Dance of Life* : 65187 dollars/500 000, soit 13,03% ; « Paramount Production Papers », *AMPAS Special Collections*.

³⁹ “An all dialogue musical comedy extravaganza, photographed in natural color. It contains many lavish and colorful scenes, a number of songs sung by Winnie Lightner, Nick Lucas and Nancy Welford; some excellent tap-dancing and several dance numbers by Ann Pennington. The story is just important enough to tie the various scenes together and give

notoriété de la pièce⁴⁰, qui constitue un investissement important pour un studio aussi modeste. Il s'emploie ainsi à valoriser cette pièce – y compris en faisant pression auprès du MPPDA, afin d'éviter que d'autres productions ne viennent faire concurrence à la leur, que ce soit en utilisant des récits proches, ou des titres contenant le mot Broadway – sans chercher ni à en modifier le récit, ni à en développer les numéros, pourtant peu nombreux et relativement périphériques.

Pour *Dance of Life*, en revanche, la Paramount embauche l'un des auteurs de la pièce, George M. Watters, pour venir travailler sur l'adaptation et rédiger les dialogues. Ce recrutement, auquel s'ajoute le prix élevé d'acquisition de la pièce⁴¹, indique manifestement un intérêt particulier du studio pour le récit, et une volonté d'embrasser à plein la dimension narrative du film musical. Le film témoigne en effet d'une réflexion particulière sur l'articulation entre les logiques narrative et attractionnelle. Racontant l'histoire d'amour entre Skid et Bonny, deux artistes burlesques, il alterne les numéros intégrés à la trame narrative, et ceux, plus autonomes, issus du spectacle de Ziegfeld dans lequel Skid est recruté. Ainsi, lors des numéros connectés à l'intrigue sentimentale, la caméra se rapproche et s'efforce de capter les émotions : la fluidité de ses mouvements de vient alors prolonger et redoubler celle des mouvements des danseurs et des sentiments. Au contraire, les numéros jouissant d'une autonomie narrative sont filmés frontalement, avec une caméra stable et des cadrages s'employant à mettre en avant les costumes et les décors, visant manifestement à valoriser leur potentiel spectaculaire⁴². Caractéristiques de l'hétérogénéité de traitement des attractions musicales durant cette période, les choix de mise en scène des numéros de *Dance of Life* révèlent ainsi une forme d'hésitation entre deux modalités de traitement cinématographique des numéros : renforcement de l'intégration narrative d'une part, hyperspectacularisation de l'autre.

Les films musicalisés produits durant cette première année n'obéissent donc en aucun cas à une formule fixe. Ils fonctionnent comme des prototypes, visant à expérimenter les modalités d'intégration des attractions musicales, ainsi que leur articulation avec les attentes propres au public de cinéma. Plus qu'une simple volonté de transposer des spectacles musicaux, ou d'en proposer des

the picture a slight amount of continuity”, rapport de James BM Fisher, 12 septembre 1929, MPPDA archives, *AMPAS Special Collections*.

⁴⁰ Située à Broadway, celle-ci raconte les relations entre un groupe de mafieux et des *showgirls*.

⁴¹ Aux 75 000 dollars d'acquisition de la pièce s'ajoutent les 65 371 de recrutement de Watters, pour un budget total de 500 000.

⁴² Il semblerait d'ailleurs que ces scènes aient également été tournées en Technicolor. Ainsi, la bande annonce du film évoque « The FOLLIES: Dazzling in Gorgeous Technicolor » ; *Dance of Life Sound Trailer*, « *Dance of Life* Production Papers », *AMPAS Special Collections*.

conversions cinématographiques, les studios s'efforcent durant cette période d'inventer, sinon un genre s'appuyant sur des protocoles standardisés, du moins des formules permettant aux nouvelles possibilités expressives offertes par l'enregistrement de la musique de trouver leur place au sein du spectacle cinématographique. Cette instabilité formelle va de pair avec une instabilité d'organisation, déstabilisant provisoirement les protocoles hollywoodiens : ni la place de la vedette, ni celle du scénariste ne sont encore clairement fixées, pas plus que la valeur de la chanson ou celle de la pièce source.



Bibliographie

ALTMAN Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

ALTMAN Rick, « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 45, 1995, p. 65-74.

ALTMAN Rick, « Where do Genres come from? The Musical », in *Film/Genre*, Londres, British Film Institute Publishing, 1999, p. 30-34.

BARNIER Martin, « Chevalier, chansons et versions multiples », in *1895* n° 38, « Musique », oct. 2002.

BARNIER Martin, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du Céfal, 2002.

BARNIER Martin, « Naissance de la comédie musicale », *Lignes de fuite* n° 4, juillet 2008.

BARRIOS Richard, *A Song in the Dark. The Birth of the Musical Film*, Oxford et New-York, Oxford University Press, 1995.

BRADLEY Edwin M., *The First Hollywood Musicals. A Critical Filmography of 171 features, 1927 through 1932*, Jefferson et Londres, McFarland and Cie Inc Publishers, 1995.

CRAFTON Donald, *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound. 1926-1931*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1999.

2019 © Création Collective au Cinéma

HUBBERT Julie (dir.), *Celluloid symphonies, texts and contexts in film music history*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2011.

PACI Viva, *La Comédie musicale et la double vie du cinéma*, Udine/Paris, Cinethesis, 2011.

PISANO Giusy, « Les années trente, entre chanson et cinéma », *in 1895* n° 38, « Musique », oct. 2002.