
Des satires de Broadway à la politique-fiction hollywoodienne : *State of the Union* et *The Best Man*

Marguerite Chabrol



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/350>

DOI : [10.4000/doublejeu.350](https://doi.org/10.4000/doublejeu.350)

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 11-25

ISBN : 978-2-84133-511-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Marguerite Chabrol, « Des satires de Broadway à la politique-fiction hollywoodienne : *State of the Union* et *The Best Man* », *Double jeu* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 22 mai 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/350> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.350>



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

DES SATIRES DE BROADWAY À LA POLITIQUE-FICTION HOLLYWOODIENNE : *STATE OF THE UNION* ET *THE BEST MAN*

Alors que les formes satiriques et critiques sont très présentes dans le théâtre populaire de Broadway, c'est un des aspects les moins visibles du cinéma américain de la période classique, pourtant gourmand en adaptations théâtrales. C'est l'exigence même du Code de production, qui fonctionne strictement jusqu'en 1952 et théoriquement jusqu'en 1968. Ainsi, la forte pratique du rachat de spectacles de Broadway par l'industrie du cinéma s'accompagne de remaniements idéologiques : les principaux éléments spectaculaires (type d'interprétation, décor) sont repris, mais les scénarios sont mis en conformité avec les règles d'autocensure du cinéma. Le filtre n'est pourtant pas radical et plusieurs de ces transferts introduisent progressivement à Hollywood des modèles qui font entorse aux principes du Code. Cela devient très apparent après la Seconde Guerre mondiale, avec la vague de mélodrames adaptés de pièces de mœurs contemporaines (Tennessee Williams, William Inge...) qui participent à la chute du Code¹.

Une série de films politiques – moins nombreux mais non moins significatifs des évolutions de la fin du classicisme hollywoodien – hérite aussi de pratiques du théâtre jusqu'alors rares à Hollywood. En effet, plusieurs adaptations de spectacles d'après-guerre traitent de la théâtralisation de la vie publique et des manipulations de coulisses, que l'on retrouve par exemple dans *Advise and Consent* (pièce de Loring Mandel, d'après le

1. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « Le théâtre de Broadway et la fin de la censure hollywoodienne », in *Théâtre, destin du cinéma, théâtre, levain du cinéma*, Agathe Torti-Alcayaga et Christine Kiehl (dir.), Paris, Le Manuscrit (Arts ouverts), 2013, p. 229-245.

roman de Allen Drury en 1960 et mise en scène par Franklin J. Schaffner; film d'Otto Preminger en 1962 – *Tempête à Washington*); ou dans des films de procès comme *Inherit the Wind* (pièce de Jerome Lawrence et Robert Lee en 1955; film réalisé par Stanley Kramer en 1959 – *Procès de singe*).

Les adaptations de deux spectacles permettent de mesurer l'évolution entre l'immédiat après-guerre et le milieu des années 1960, qui marque l'effondrement du Code de production hollywoodien: *State of the Union* (pièce de Howard Lindsay et Russel Crouse créée en 1945; film de Frank Capra sorti en 1948) et *The Best Man* (pièce de Gore Vidal en 1960; film de Franklin J. Schaffner en 1964). Ces œuvres jalonnent la période qui a conduit d'un «formatage» hollywoodien à la réappropriation d'un discours critique tel qu'il pouvait se développer sur les scènes théâtrales. Les deux pièces sont très voisines et permettent de percevoir le changement de contexte: il s'agit du même type de récit sur la corruption politique, le candidat aux primaires devant d'une part céder à des pratiques qu'il juge immorales et d'autre part déguiser la désunion de son couple pour donner l'image d'un mariage idéal. La pièce de Vidal emprunte explicitement des stéréotypes à la première (la formule «*politics make strange bedfellows*»² lors de la première évocation du mariage). Le film qui en est tiré a été comparé pour sa tonalité à *State of the Union*, considéré à l'époque comme référence en la matière et reconnu par le critique du *New York Times* comme «*one of the most successful political pictures we've ever had*»³.

Ces films montrent la tendance du cinéma à emprunter aux satires théâtrales leur ancrage référentiel dans l'actualité et leur ironie, tout en adoptant une mise en scène plus réaliste, ce qui concourt à fonder le genre de la politique-fiction hollywoodienne.

PRÉAMBULE : LA REPRÉSENTATION DE LA VIE INSTITUTIONNELLE SOUS LE RÉGIME DU CODE DE PRODUCTION

La vie politique n'est pas pour le Code de production un tabou au même titre que la criminalité ou la sexualité. Elle demande toutefois à faire l'objet de précautions, dans la mesure où les films ne doivent pas représenter des

-
2. «La politique fait d'étranges compagnons» (ma traduction). La réplique est maintenue dans les deux films.
 3. Bosley Crowther, «Dirty Politics: Film Version of *The Best Man* Puts Vital Issues on Screen», *The New York Times*, 12 avril 1964, p. XI. «Un des films politiques les plus réussis que nous ayons eus» (ma traduction).

personnages exerçant des fonctions institutionnelles de façon ridicule ou critique. Il faut ainsi souligner certaines des caractéristiques qui opposent le cinéma au théâtre au cœur de la période classique et avant le moment qui m'intéresse ici :

- 1) Il y a peu de films à sujet directement politique. Le panorama dressé par Michael Coyne repère des films politiques dès les années 1910, mais la majeure partie de son corpus date d'après la Seconde Guerre mondiale⁴. Brian Neve s'intéresse seulement au cas de Frank Capra avant la guerre pour montrer l'émergence de réalisateurs préoccupés de questions sociales dans les années 1950 (par ailleurs une partie significative de ces réalisateurs sont issus du théâtre de Broadway)⁵. À l'inverse, sur scène, les spectacles à vocation politique constituent une mouvance importante du théâtre new-yorkais, comme ceux du Group Theatre.

- 2) Quand les films hollywoodiens classiques possèdent une dimension politique, celle-ci apparaît implicitement dans des films de genre, plutôt que dans des récits directement centrés sur les coulisses de la vie publique contemporaine⁶. Au cinéma, après l'étonnant *Gabriel Over the White House* (*Gabriel au-dessus de la Maison Blanche*, réalisé par Gregory La Cava en 1933, avant l'application stricte du Code), rares sont les films interrogeant les institutions. Les travers sont ceux des individus, mais les films affichent une foi dans les valeurs de la démocratie américaine et les institutions finissent par triompher, comme s'il n'y avait aucun écart entre valeurs et système politique. Les principales représentations négatives de la conquête du pouvoir sont les portraits (directs ou en creux) de « grands hommes » mégalomaniques meneurs de foules, pris dans des modèles fascisants (*Keeper of the Flame – La flamme sacrée*, George Cukor, 1942 ; ou *All the King's Men – Les fous du roi*, Robert Rossen, 1949). Au contraire, au théâtre, quelqu'un comme Orson Welles met en question le système judiciaire dans *Native Son* (*Un enfant du pays*, 1940), de Richard Wright, qu'il monte avec le Mercury Theatre (1941). Le spectacle relate l'erreur dont est victime un jeune Noir accusé à tort.

- 3) Même *Mr. Smith Goes to Washington* (*Monsieur Smith au Sénat*, Frank Capra, 1939), dans lequel la critique de la corruption est compensée par l'apologie de la démocratie américaine, a suscité des polémiques au moment de sa réalisation (la désapprobation de Joseph Breen au Production Code Administration) et de sa sortie ensuite (des protestations notamment

4. Michael Coyne, *Hollywood Goes to Washington: American Politics on Screen*, Londres, Reaktion Books, 2008.

5. Brian Neve, *Films and Politics in America: a Social Tradition*, 2^e éd., Londres/New York, Routledge (Studies in Film, Television, and the Media), 2005 [1992].

6. Michael Coyne, *Hollywood Goes to Washington...*, p. 9.

de sénateurs à Washington). Pour défendre son film, Capra a précisément invoqué la comparaison avec une pièce similaire au théâtre, *Both Your Houses* de Maxwell Anderson (1933), dans laquelle le héros idéaliste perdait son combat contre la corruption :

When Mr. Smith came under attack from senators and members of the press [...], Capra issued a statement noting, « To the many books and plays written about Washington no objections have been raised. A play called Both Your Houses called all congressmen crooks in no uncertain terms and yet it won the Pulitzer Prize »⁷.

– 4) La forme satirique, une des caractéristiques majeures du divertissement à Broadway, est nettement moins présente au cinéma et ne porte pas sur les mêmes contenus. Un film comme *Sullivan's Travels* (*Les voyages de Sullivan*, 1941), écrit et réalisé par Preston Sturges qui est aussi un auteur de Broadway, l'illustre par son habile construction : la satire porte sur l'industrie du cinéma, mais absolument pas sur le monde « réel » qui lui est opposé. Le film comporte parallèlement des scènes dramatiques faisant un état assez précis de la misère des années 1930 sur un mode sérieux.

Comme le note Michael Coyne, le cinéma politique américain est, avant l'ère Kennedy, dans une première phase « mythique » et « idéaliste »⁸. Il s'agit donc de voir quels sont les apports du théâtre de Broadway dans la transition vers la période plus pragmatique de l'ère Kennedy. Les spectacles de Broadway fournissent pendant cette période d'après-guerre des modèles centrés directement sur la conquête de la fonction suprême, sur des références plus précises au monde réel, et toujours sur une franche perspective satirique. Ces spectacles s'intéressent en particulier à la figure du président ou futur président. À Hollywood, les pratiques d'adaptation évoluent progressivement.

-
7. Joseph McBride, *Frank Capra. The Catastrophe of Success*, Jackson, University Press of Mississippi, 1992, p. 403. « Quand *Mr. Smith* a subi les attaques de sénateurs et de journalistes [...], Capra a publié la déclaration suivante : « Aucune objection n'a été formulée contre les nombreux livres et spectacles à propos de la vie politique à Washington. Une pièce intitulée *Both Your Houses* accusait explicitement les membres du Congrès d'escroquerie et elle a pourtant gagné le prix Pulitzer » (ma traduction).
 8. Michael Coyne, *Hollywood Goes to Washington...*, p. 19. Il intitule le chapitre correspondant : « The Mythic / Idealistic Phase : FDR, Celebrations of Democracy, Threats of Fascism ».

LA SATIRE THÉÂTRALE : UNE FORME À SUCCÈS

C'est d'abord parce que les spectacles relèvent du divertissement de masse qu'ils intéressent les producteurs de cinéma. Leur intérêt vient de ce qu'il s'agit de comédies populaires plutôt que de théâtre politique. *State of the Union* et *The Best Man* sont avant tout de grands succès publics, joués respectivement 765 et 520 dates à Broadway, ce qui sont des chiffres très importants sans être des records⁹. Les spectacles ont aussi été repris en tournées dans les grandes villes américaines. À l'inverse, le film *All the King's Men*, adapté d'un roman qui a aussi été mis en scène au théâtre par le Dramatic Workshop de Piscator à New York en 1948, est directement fondé sur le roman. La version Piscator, au décor et à la narration complexes (avec des flash-backs notamment), montrait l'ascension du dictateur comme la conséquence d'injustices sociales. Certes, le théâtre épique, dans sa version de Broadway, correspond souvent à un aménagement de la conception brechtienne et à des formes décrites par Ilka Saal comme « dépolitisées »¹⁰. Mais ce n'est ni le type de spectacle qui domine à Broadway dans l'après-guerre, ni celui qui intéresse Hollywood, où s'applique encore le Code de production et où l'ambition critique reste contrainte.

La satire grand public, telle qu'elle se conçoit à Broadway, n'est ni une farce, ni un spectacle militant. Il s'agit surtout de combiner comédie et intrigue mélodramatique – au sens d'accumulation de péripéties et d'introduction de moments tragiques. Les spectacles misent sur l'ironie, le sarcasme et éventuellement l'humour noir pour pointer les travers des mécanismes institutionnels, ou plus précisément ici du système des partis politiques, en défendant non pas une position idéologique, mais l'honnêteté et l'éthique.

Les auteurs de *State of the Union* n'ont rien de dramaturges engagés. Le critique du *New York Times* les qualifie d'ailleurs de « libéraux aimables » (« *amiable liberals* »¹¹). Ils sont surtout spécialisés dans les pièces de genre : producteurs d'*Arsenic and Old Lace* au théâtre (*Arsenic et vieilles dentelles*, 1941), ils ont aussi écrit un spectacle qui a battu des records de fréquentation pendant la guerre, *Life with Father* (qui se joue de 1939 à 1947 – *Mon père*

9. Source : Internet Broadway Database (www.idbd.com).

10. Pour une analyse du spectacle, voir Ilka Saal, « Broadway and the Depolitization of Epic Theatre : the Case of Erwin Piscator », in *Brecht, Broadway and United States Theatre*, J. Chris Westgate (dir.), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 45-71 (voir p. 58).

11. Brooks Atkinson, « *State of the Union* : the Messrs. Crouse and Lindsay Expound a Liberal Doctrine », *The New York Times*, 8 septembre 1946, p. XI.

et nous), une comédie domestique située au début du xx^e siècle, défendant les valeurs familiales et le sentiment nostalgique.

Gore Vidal est un auteur plus actif politiquement, pour qui le théâtre permet d'aborder la question des médias dans la démocratie, à travers le parallélisme entre le public et l'électorat¹². Il estime *a priori* que la satire trouve une forme plus épanouie dans le roman : « *Where can the American satirist operate today ? Not on television, seldom if ever in the movies, and on the stage only if he is willing to play the buffoon. But the novel remains* »¹³. Mais il est tout à fait sensible aux exigences commerciales du théâtre *mainstream* de Broadway, qui apparaît ainsi comme un juste milieu entre la liberté romanesque et la possibilité de toucher le grand public. C'est ce qui explique en partie l'intérêt de ces sources pour le cinéma.

La version scénique de *State of the Union* a ainsi été décrite comme une satire politique (« *satirical political comedy* »¹⁴) ou une « pièce adulte et spirituelle à propos de la politique » (« *adult witty play about politics* »¹⁵), populaire sans être démagogique¹⁶. *The Best Man*, quoique plus cynique, est décrit dans des termes voisins, et le *New York Times* compare notamment le spectacle aux caricatures dessinées¹⁷. Les critiques des deux spectacles insistent fortement sur l'articulation réussie entre le divertissement et la construction d'un point de vue sérieux.

Si l'on compare ces adaptations à d'autres films politiques, on remarquera que la satire théâtrale présente deux caractéristiques principales, qui se retrouvent ainsi importées à Hollywood. Si le cynisme et l'approche anti-idéaliste des ascensions politiques sont partagés avec d'autres scénarios, la mise en avant « technique » ou « procédurière » du fonctionnement du système politique semble venir des sources de Broadway. Les spectacles évoquent en détail les étapes à franchir, les règles des partis et la dimension nationale des enjeux, qui ne se réduisent pas à des élections locales. En

12. Margit Peterfy, « Gore Vidal's "Public": Satire And Political Reality In *Visit To A Small Planet*, *The Best Man*, and *An Evening With Richard Nixon* », *Amerikastudien / American Studies*, vol. XLV, n° 2, 2000, p. 201-218 (voir p. 203).

13. Gore Vidal, « Satire in the 1950s », in *United States. Essays, 1952-1992*, Londres, Abacus, 1994, p. 29. Texte paru initialement dans *The Nation* en 1958. « Où le satiriste américain peut-il opérer de nos jours ? Pas à la télévision, rarement au cinéma – si cela a jamais été possible – et sur scène seulement à condition d'accepter de jouer les bouffons. Mais il reste le roman » (ma traduction).

14. Sam Zolotov, « Premiere Tonight of *State of the Union* », *The New York Times*, 14 novembre 1945, p. 30.

15. *New York Daily News*, 15 novembre 1945.

16. Brooks Atkinson, « *State of the Union*: the Messrs. Crouse... », p. XI.

17. Brooks Atkinson, « *The Best Man*: Gore Vidal's Cartoon of American Politics », *The New York Times*, 10 avril 1960, p. XI.

outre, les tactiques électoralistes sont montrées précisément sur un mode théâtral qui relègue en partie le monde réel hors-scène, afin de souligner la coupure entre ces manœuvres et les problèmes dont les candidats sont supposés s'occuper. Si cette description peut rappeler *Mr. Smith Goes to Washington*, il faut ajouter que les personnages des spectacles d'après-guerre ne sont pas strictement des héros intègres permettant de réaffirmer la force des institutions, provisoirement menacées, mais des protagonistes contraints ou tentés de céder aux malversations qui apparaissent désormais comme favorisées par le système. Ainsi, les deux films se soldent par la retraite du protagoniste : la résolution de *State of the Union* est dans la fuite – le candidat (Spencer Tracy) se retire de la course – et non dans un retour à l'ordre politique. Et la chute de *The Best Man* prouve que le système des primaires conduit précisément à ce que ce ne soit pas le meilleur qui gagne, contrairement à ce que répète le candidat honnête (Henry Fonda) : « *May the best man win* »¹⁸.

La seconde grande caractéristique de la satire théâtrale est son ancrage référentiel : si, pour des raisons juridiques et selon les principes du Code de production, le cinéma américain a pris l'habitude de faire disparaître les mentions de personnes (ou personnes morales) réelles, les pratiques citationnelles sont différentes au théâtre. Les spectacles satiriques s'appuient beaucoup sur des structures à clé et vont parfois jusqu'à nommer des personnes ou institutions réelles : la pièce *State of the Union* est ainsi une des premières à désigner explicitement un parti politique, les Républicains en l'occurrence¹⁹. Capra obtiendra même pour le film l'autorisation d'utiliser certains noms de personnalités. Si dans *The Best Man* le parti n'est pas nommé, Gore Vidal a en revanche explicité les clés de ses personnages, s'attaquant en particulier à Richard Nixon dont certains traits se reconnaissent chez le jeune candidat ambitieux, Joe Cantwell (Frank Lovejoy sur scène, Cliff Robertson dans le film)²⁰. Les deux films gardent cet ancrage référentiel, bien qu'ils restent prudents et évitent de formuler des critiques explicites.

18. « Que le meilleur gagne » (ma traduction).

19. *Variety* souligne dans sa recension du 21 novembre 1945 que la pièce nomme des personnes réelles, politiquement haut placées, des syndicats...

20. Voir Gore Vidal, « Richard Nixon. Not *The Best Man's Best Man* », in *United States. Essays...*, p. 900.

L'ABANDON PROGRESSIF DES CONVENTIONS HOLLYWOODIENNES

En 1964, *The Best Man* fait la preuve claire de l'effritement du Code de production. Les échanges avec le Production Code Administration ne témoignent que de corrections « cosmétiques » sur les registres de langue des dialogues (quelques jurons sont gommés), ce qui semble dérisoire en comparaison des contenus abordés. Même l'interdiction d'évoquer l'homosexualité – une fausse accusation dans la pièce – est tombée en 1961. Si ce film est adapté sans rien omettre du matériau politique – j'y reviendrai –, *State of the Union* est quant à lui emblématique des compromis de la période de transition de l'immédiat après-guerre. On y trouve à la fois l'introduction de la logique et d'un sujet typique du théâtre, et des éléments d'acclimatation à l'idéologie hollywoodienne et au genre de la comédie romantique.

La pièce a bien été « nettoyée » – selon la terminologie du Code de production. Les commentaires des médias révèlent une sensibilité à la question de la satire, puisque certains regrettent que le film *State of the Union* soit moins corrosif que le spectacle²¹. Comme le résume Joseph McBride :

Though the play was at most a mild satire of political opportunism, its political viewpoint was clear enough, portraying Grant Matthews as a moderate Republican whose liberal tendencies are challenged by his dealings with reactionaries and special-interest groups from the « lunatic fringe » of American politics²².

Cet aspect est évidemment effacé dans le film qui oppose non pas des tendances internes au Parti républicain, mais la corruption et l'honnêteté. En outre, le film atténue sensiblement l'enjeu que représente l'adultère, pourtant central dans la pièce dont le titre évoque à la fois le discours sur l'état de l'union et le mariage des Matthews. Le spectacle confrontait les personnages de la femme et de la maîtresse du candidat dans une rivalité pimentée (« *catty battle* »²³), très estompée dans le film où, selon les moments, la liaison de

21. *Reporter*, 24 mars 1948.

22. Joseph McBride, *Frank Capra. The Catastrophe...*, p. 539 : « Bien que la pièce ait été au mieux une légère satire de l'opportunisme politique, son point de vue politique était tout à fait clair, puisqu'elle dépeignait Grant Matthews en républicain modéré, dont les convictions libérales sont menacées par ses tractations avec les réactionnaires et les groupes de pression plus spécialisés appartenant aux "groupuscules d'illuminés" de la vie politique américaine » (ma traduction).

23. *New York Daily News*, 15 novembre 1945.

Matthews semble plus ou moins hypothétique. Le mariage est toujours un élément de respectabilité sociale, mais seulement au premier degré. C'est renforcé évidemment par la distribution, puisque l'on n'imagine pas un seul instant que le couple formé par Spencer Tracy et Katharine Hepburn soit en danger, compte tenu de leurs statuts respectifs à Hollywood et de leurs cinq collaborations précédentes. Le système d'autocensure hollywoodien et la force du modèle générique de la comédie romantique expliquent ainsi les modifications apportées au spectacle. Au contraire, *The Best Man* montre le mariage du candidat Russell (Henry Fonda) comme un contrat avec sa femme, de façon analogue au spectacle : elle souhaite être Première dame et donnera le change aux médias, alors que le couple est séparé et que les liaisons de Russell sont explicites quoique non représentées.

La promotion de *State of the Union* montre bien les ambivalences idéologiques d'Hollywood à cette époque. Le dossier de presse est une parfaite illustration du double discours de la production, fondé sur beaucoup de références à la pièce et misant sur ce succès préalable pour assurer celui du film²⁴. D'un côté, il affirme la neutralité idéologique du récit et cite les auteurs de la pièce, spécialistes des « *Americana* » : « *When asked if it were pro-Republican or pro-Democratic their unified answer was "No, it is pro-American"* »²⁵. Mais de l'autre, la source théâtrale est décrite comme un matériau controversé (« *highly controversial* ») et provoquant (« *provocative subjects* »), ce qui est d'ailleurs excessif. Cela montre surtout les normes de l'époque et le caractère inédit au cinéma de ce type de satire : ce discours promotionnel rappelle celui qui est associé à beaucoup de films hollywoodiens utilisant le théâtre de Broadway comme garantie de maturité.

Le dossier de presse justifie aussi la distance relative du film avec l'actualité, plus prononcée qu'au théâtre :

*Unlike the play's authors, who supplied their actors with new dialogue at virtually every performance to keep in tune with the day's front pages, Capra was forced to evaluate news from a long-range view and to anticipate domestic and foreign issues most likely to remain topical material after the picture is showing in the theaters*²⁶.

-
24. « Facts for Editorial Reference about *State of the Union* Presented by Metro-Goldwyn-Mayer and Liberty Films », Jack Atlas Papers, collections de la Margaret Herrick Library.
25. *Ibid.* : « Quand on leur a demandé si la pièce était pro-démocrate ou pro-républicaine, leur réponse unanime a été "Non, elle est pro-américaine" » (ma traduction).
26. *Ibid.* : « Contrairement aux auteurs de la pièce, qui ont fourni à leurs acteurs de nouveaux dialogues quasiment à chaque représentation, pour suivre le fil de l'actualité, Capra a été contraint de penser les événements contemporains sur le long terme et d'envisager par anticipation les questions nationales et internationales qui resteraient d'actualité au moment de la sortie du film en salles » (ma traduction).

L'argument est intéressant car il révèle une contrainte réelle, mais il permet aussi de dissimuler l'autocensure du cinéma en légitimant l'abstraction des films d'une autre façon. Cette publicité vise à donner aux spectateurs l'impression d'avoir enfin accès à une représentation précise de questions politiques. On voit ainsi comment le modèle de Broadway sert à la fois de source scénaristique et de point de comparaison pour la rhétorique promotionnelle des films, à une époque d'instabilité relative des discours à Hollywood. J'ai davantage insisté sur *State of the Union* dans la mesure où il s'inscrit dans une période plus complexe idéologiquement pour le cinéma : la comparaison avec le modèle de Broadway pointe beaucoup de contradictions internes à Hollywood autour de la façon d'introduire les sujets « sérieux » et le discours critique. L'adaptation de *The Best Man*, elle, consacre les changements de la décennie précédente et révèle, en n'ayant rencontré que très peu d'obstacles, la possibilité pour le cinéma de tenir le même type de discours que le théâtre.

VERS UN STYLE RÉALISTE

Derrière l'évolution générale entre ces deux films, liée à l'assouplissement progressif du Code de production, on voit cependant apparaître une tendance commune, relativement indépendante des questions d'autocensure, dans la façon dont le cinéma se réapproprie la forme satirique. En effet, cette composante des spectacles provenait bien davantage de la mise en scène que du texte des pièces. Or, le jeu des acteurs comme le décor possédaient sur scène des caractéristiques que l'on ne retrouve dans aucun des deux films.

C'est Ralph Bellamy qui avait créé le rôle de Grant Matthews à Broadway, faisant du personnage une sorte de girouette, sous la double influence de sa femme et de sa maîtresse, et construisant ce caractère idéaliste avec naïveté et prétention (« *just the right blend of sincerity and pompous egotism* »²⁷). Plusieurs prestations cinématographiques de l'acteur, comme son second rôle dans *His Girl Friday* (*La dame du vendredi*, Howard Hawks, 1940) qui prouve sa capacité à incarner l'excès de sérieux, aident à illustrer cette description. Son épouse était initialement interprétée par Ruth Hussey, dans un registre acerbe (« *cattish* »²⁸). Aucun de ces traits n'est conservé dans le film, Spencer Tracy représentant davantage la force morale que la naïveté (ce qui ne va pas sans quelques contradictions dans le film) et Katharine Hepburn ne faisant guère appel à son registre de jeu distancié, sauf dans la

27. Brooks Atkinson, « *State of the Union: the Messrs. Crouse...* », p. XI : « Le mélange parfait de sincérité et d'égoïsme pompeux » (ma traduction).

28. *Ibid.*

scène d'ivresse finale. Le film est très prudent dans la direction d'acteurs, alors que les performances précédentes des interprètes témoignent de leur maîtrise de l'ironie et de l'exagération. Quant au décor du spectacle, il était signé par l'élégant Raymond Sovey, spécialisé dans le design et la mode²⁹. Les accessoires utilisés insistent sur le rapport à l'argent à travers des objets de luxe (tableaux, mobilier, vaisselle, vêtements), ce qui est moins net dans le film.

Pour *The Best Man*, le décor de Jo Mielziner, un des grands noms de Broadway depuis la fin des années 1920, pointait les symétries de la construction dramatique. En effet, les deux suites d'hôtel des candidats, où les scènes se déroulent en alternance dans des répétitions et similitudes troublantes, étaient agencées en miroir³⁰. Le système de plateaux tournants qui permettait de passer très rapidement de l'une à l'autre rendait explicites les parallélismes, moins ostensibles dans le film où le décor n'a pas cette valeur symbolique. En outre, la dynamique d'ensemble des acteurs de théâtre était assez tapageuse : « *an excellent cast, under Joseph Anthony's shrewd direction, acts it with a whoop and a holler in the style of popular theatre* »³¹. Dans le film, l'agitation qui règne dans la convention du parti est d'ordre diégétique et non celle d'acteurs caricaturant leurs personnages.

Les deux films ont en fait le même parti pris : celui de substituer une approche réaliste à la mise à distance et la raillerie pratiquées sur scène. La thématique théâtrale du mensonge ne se mesure pas dans ces films à la présence de formes issues du spectacle vivant, mais à la représentation des médias et des dispositifs de « *broadcasting* », déjà présents dans les pièces mais encore plus importants dans les deux versions cinématographiques. Dans *State of the Union*, il s'agit essentiellement du discours final à la radio qui aboutit à l'aveu de Matthews. Dans *The Best Man*, on voit les écrans de télévision se multiplier pour faire osciller la position du spectateur entre grand et petit écran.

Les deux films font en outre appel à un style visuel réaliste par rapport aux canons de leurs époques respectives. On le perçoit mieux dans *The Best Man*, réalisé après un documentaire marquant sur la campagne de John F. Kennedy pour les primaires dans le Wisconsin en 1960 : *Primary* de Robert Drew (1960), qui contribue à rendre familières les images de

29. Wendell Cole, « A Chronicle of Recent American Scene Design », *Educational Theatre Journal*, vol. VIII, n° 4, 1956, p. 283-294 (ici p. 289).

30. Source : John Gassner, *Best American Plays. Fifth Series, 1958-1969*, New York, Crown Publishers (Best American Plays ; 5), 1963, p. 637.

31. Brooks Atkinson, « *The Best Man Arrives: Political Play by Gore Vidal at Morosco* », *The New York Times*, 1^{er} avril 1960, p. 39 : « D'excellents acteurs, sous la direction astucieuse de Joseph Anthony, tiennent leur rôle en huant et criant, dans le style du théâtre populaire » (ma traduction).

rassemblements politiques, d'attentes de résultats et de bains de foule. L'influence du cinéma direct s'exerce probablement sur le style de Schaffner, qui réutilise de véritables images d'actualités tournées dans des conventions politiques et qui, dans les scènes situées en dehors des suites d'hôtel, a recours à des effets de caméra portée.

Quant au film de Capra, il a été décrit par beaucoup de ses commentateurs et notamment par Joseph McBride qui y voit la preuve d'un état de « catatonie artistique » du réalisateur (« *creative catatonia* »³²). On pourrait formuler l'hypothèse selon laquelle cette neutralité est délibérée. Certes Capra est dans une situation délicate et il craint en particulier que la réalisation d'un tel film en pleine période de chasse aux sorcières ne lui vaille une étiquette de « rouge ». Mais l'austérité relative du style visuel peut se lire aussi comme une résistance aux excès de *glamour* et aux artefacts hollywoodiens pour aborder ce type de sujet.

RÉINSCRIPTION IRONIQUE DES FILMS DANS L'ACTUALITÉ

Ce parti pris réaliste des deux films renforce en fin de compte leurs échos à l'actualité contemporaine, par ailleurs particulièrement prononcés. *State of the Union* est ainsi une comédie romantique relativement atypique par rapport à d'autres adaptations théâtrales à Hollywood. Malgré la dépolitisation précédemment évoquée, le contexte de réalisation du film lui donne d'autres connotations politiques fortes. Le tournage a lieu en effet en septembre 1947, période de crise à Hollywood, provoquée par l'intense activité du HUAC (House Un-American Activities Committee). Compte tenu de ce contexte où la satire politique est particulièrement inappropriée – ce qui explique l'ajout d'affirmations d'anticommunisme de la part du personnage de Spencer Tracy –, le film est en fait très politisé par la présence de deux de ses interprètes. La *persona* de Katharine Hepburn, qui n'était pas le premier choix de Capra et qui remplace Claudette Colbert, modifie relativement la réception de son personnage et apporte un fort déplacement du sens³³. En mai 1947 en effet, l'actrice a pris publiquement position dans un meeting de soutien à Henry Wallace, troisième homme des élections présidentielles à venir. Elle y a volé la vedette au candidat, apparaissant dans une robe rouge au symbolisme ostentatoire pour lire un texte, probablement écrit par un auteur sur liste noire, déplorant les atteintes aux libertés individuelles que représente la chasse à la « menace

32. Joseph McBride, *Frank Capra. The Catastrophe...*, p. 539.

33. Sur le climat du tournage, voir *ibid.*, p. 535 et suiv.

communiste»³⁴. L'intervention publique de Hepburn a été fortement relayée (un enregistrement sonore a été édité) et elle est lors de l'année 1947 la figure de proue de l'opposition hollywoodienne à la chasse à l'infiltration communiste³⁵. Face à elle dans le film, Adolphe Menjou, qui joue le politicien corrompu, est connu pour ses sympathies républicaines et c'est son grand adversaire du moment sur la question de l'anticommunisme.

Les prises de positions publiques des personnalités d'Hollywood, particulièrement fortes dans l'après-guerre, introduisent ainsi des lectures du film fondées sur l'« effet de réel ». Entendre Hepburn dire « *I'm a good Republican* », réplique ajoutée de toutes pièces pour la version cinématographique, peut s'interpréter soit comme une tentative d'apaiser les polémiques autour de l'actrice, soit comme la plus parfaite ironie. Ses répliques antiféministes (sur l'impossibilité pour les femmes de mener des carrières politiques) sonnent tout aussi faux, par comparaison avec ses interventions publiques. De même, l'affirmation d'une menace communiste a moins de crédit dans la bouche d'un Spencer Tracy que si elle était précisément attribuée à Menjou. Quant à la fin du film, qui évoque la possibilité pour Matthews de devenir le troisième homme en échappant aux partis traditionnels, elle peut évoquer aux spectateurs avertis la campagne de Wallace et la recherche d'une alternative au bipartisme.

State of the Union illustre ici un nouveau type de discours contradictoire que l'on voit particulièrement dans les adaptations de Broadway. Une lecture en fonction des conventions cinématographiques montre les contraintes idéologiques propres au cinéma de cette période et la nécessité de réaffirmer des valeurs politiquement correctes en faisant entrer dans le rang les personnalités rétives ; une lecture contextuelle fondée sur la culture de Broadway, sur l'importance des références et la connaissance des discours des acteurs, mettra en avant la tonalité ironique.

The Best Man est tourné dans un climat différent, mais tout aussi sensible. Entre la création de la pièce et la production du film, John F. Kennedy a été élu puis assassiné et les luttes pour les droits civiques font rage. Michael Coyne souligne que peu de films de cette période sont aussi ancrés dans l'actualité : « *Significantly, apart from a few tongue-in-cheek references to Southern segregation in The Best Man, racial themes were all but ignored in the political classics of 1962 and 1964, when the Civil Rights struggle was*

34. William Mann, *Kate. The Woman who Was Hepburn*, New York, Henry Holt and Company, 2006, p. 345.

35. Voir par exemple Thomas F. Brady, « Hollywood Replies », *The New York Times*, 25 mai 1947, p. XV. Ou « Film Group Fights Back », *The New York Times*, 26 octobre 1947, p. 53.

at its height»³⁶. Tourné à la fin de l'année 1963, particulièrement riche en tensions politiques, le film intègre ces sujets, et « met à jour » la pièce par cet ancrage dans les événements les plus récents. C'est la pratique décrite précédemment à propos de la version théâtrale de *State of the Union*, ajustée au fil des représentations pour renforcer les échos avec l'actualité. Le film *The Best Man*, après un générique qui montre les portraits des présidents américains, développe ainsi l'arrière-plan de la campagne électorale. On voit souvent au premier plan des journaux affichant des titres liés aux « Civil Rights » et un plan sur des militants pro-égalité des droits manifestant avec des pancartes devant le lieu de la convention. Cela souligne par contrepoint l'indifférence de certains candidats aux questions importantes du moment. Le passage le plus remarquable est la scène du banquet incluant la performance, dans son propre rôle, de la chanteuse gospel et activiste noire Mahalia Jackson, qui avait notamment participé à la marche sur Washington et qui interprète dans le film « Down by the Riverside ». Immédiatement après cette chanson, le président sortant (Lee Tracy dans le film comme sur scène) prend la parole et affirme notamment « *some day [...] we're going to have a negro president* », ce qui est un ajout du film et sonne comme une antiphrase face à des candidats qui sont tous blancs. Les critiques reflètent bien la double portée de la satire : l'analyse des rouages électoraux tirée de la pièce et l'insistance propre au film sur la perte de contact des candidats avec une actualité brûlante sur cette question des droits civiques³⁷. Le film, sorti en avril 1964, est ainsi perçu comme clairement opposé aux discriminations qui seront finalement interdites par le Civil Rights Act en juillet de la même année.

CONCLUSION

Si Broadway a beaucoup inspiré le cinéma classique en matière de spectaculaire, on voit donc, avec ce type d'adaptations, que les films ont progressivement remanié le type de mise en scène pour envisager le théâtre comme source de réflexion sur les enjeux idéologiques contemporains. L'apport du théâtre n'est ici pas tant dans la forme de la mise en scène et de l'interprétation que dans le mode d'adresse au public, fondé sur une

36. Michael Coyne, *Hollywood Goes to Washington...*, p. 14 : « Mis à part quelques allusions ironiques à la ségrégation dans le Sud dans *The Best Man*, les questions raciales étaient entièrement ignorées dans les films classiques politiques de 1962 et 1964, alors que la lutte pour les droits civiques battait son plein » (ma traduction).

37. Bosley Crowther, « Dirty Politics: Film Version of *The Best Man...* », p. XI.

dialectique entre des références à l'actualité et leur mise à distance, dans des dispositifs ironiques et antiphrastiques.

Si stylistiquement la forme cinématographique s'éloigne du théâtre en explorant les voies du réalisme, Hollywood cherche bien à se réapproprier la portée critique des spectacles de Broadway. Ainsi, la présence de personnages « rassurants » incarnés par des stars comme Henry Fonda ou Spencer Tracy accompagne l'introduction d'une représentation de plus en plus noire de la vie politique, dans la mesure où la stabilité morale de l'individu ne semble plus suffire à compenser les dérives du système politique. Ceci intervient dans une période où se multiplient des prises de positions très critiques de la part de personnalités du cinéma ou d'autres milieux artistiques.

Certes, l'émergence de films politiques à Hollywood est loin de tout devoir à Broadway et les romans de la guerre froide ont aussi inspiré la politique-fiction cinématographique. Mais les sources théâtrales ont alimenté une veine cinématographique spécifique, celle qui s'intéresse aux coulisses du pouvoir et de la vie publique, et prolongée jusqu'à des exemples récents comme *Frost/Nixon* (pièce de Peter Morgan créée en 2007, film réalisé par Ron Howard en 2008). Ce courant particulier se distingue en partie des autres films politiques des années 1960 inscrits dans des genres de divertissement : la farce (*Doctor Strangelove – Docteur Folamour*, Stanley Kubrick, 1964) ou les thrillers du complot de John Frankenheimer (*The Manchurian Candidate – Un crime dans la tête*, 1962, et *Seven Days in May – Sept jours en mai*, 1964).

MARQUERITE CHABROL

UNIVERSITÉ PARIS-OUEST – NANTERRE-LA DÉFENSE