

Mise au point

Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel

6 | 2014 :

Quoi de neuf sur les stars ?

Quoi de neuf sur les stars ?

Marlene Dietrich de l'icône à la *guest star* : âge, voix et circulation entre les médias

Marlene Dietrich: from icon to guest star – age, voice and cross-media appeal

MARGUERITE CHABROL

Résumés

Français English

Si de multiples études ont été consacrées à Marlene Dietrich, peu ont envisagé le rôle spécifique de sa voix qui lui a permis d'investir un média très important : la radio. Si en vieillissant, la place de la star au cinéma a décliné, elle a en revanche été très présente auprès du public américain dans des adaptations radiophoniques de films, des dramatiques, des feuilletons, et a été l'invitée remarquée de plusieurs shows comiques.

Cet article examine les diverses interventions radiophoniques de l'actrice au fil de la période classique hollywoodienne pour mettre en valeur d'autres aspects de sa *persona* et montrer la force de la présence de Dietrich pour les publics. Avec des qualités de comédienne plus développées, la carrière de Dietrich prend ainsi un élan nouveau dans deux directions : le comique du *vaudeville* et l'expressivité du mélodrame. Ce qui nourrit parallèlement le cinéma.

Numerous studies have analyzed Marlene Dietrich's strong star persona but very few of them have focused on her idiosyncratic voice and the way she used it on the popular medium of radio, before starting her singing career on the stage. As she got older, the star made fewer screen appearances, but nonetheless remained very familiar to American radio audiences through radio adaptations of films, dramas, series and comedy shows.

This article investigates Dietrich's radio interventions during the Classical Hollywood era. It reveals aspects of Dietrich's star persona quite different from her Sternbergian image. On radio, Dietrich adds two new strings to her bow : comic ability in vaudeville shows, and a deep expressiveness in melodrama, both of which can also be found in her later films.

Entrées d'index

Mots-clés : radio, guest star, stars vieillissantes, vaudeville, performance, voix, Marlene Dietrich

Keywords : radio shows, guest stars, aging stars, vaudeville, performance, voice, Marlene Dietrich

Texte intégral

1 A cause de l'image qu'elle a entretenue tout au long de ses carrières cinématographique et musicale, Marlene Dietrich a souvent été perçue par ses admirateurs et par les critiques comme une star atemporelle. De même que le temps ne semblait pas avoir de prise sur elle, les traits de sa *persona* ont souvent été perçus comme particulièrement stables, faisant d'elle une des incarnations de l'éternel féminin (Dyer 1998, p. 54). Ainsi, bien après la fin de sa collaboration avec Josef von Sternberg, Dietrich demeure, au cinéma comme sur scène, la star de l'artifice par excellence, celle des ambiguïtés sexuelles et celle en qui on reconnaît toujours la Lola Lola de *L'Ange bleu* transformée en icône¹.

2 Plusieurs réflexions ont introduit une perspective historique, envisageant les périodes qui ont suivi l'âge d'or initial de la carrière cinématographique américaine de Dietrich : l'icône est progressivement devenue « *guest star* », comme l'ont noté en particulier James Naremore (1988, p. 132) – qui parle plus exactement d'une « *celebrity guest on loan* » – et Christian Viviani (2007), dans des visions en partie « déclinistes ». Cette disparition progressive est analysée par Viviani comme la marque des difficultés de celle qui a toujours joué le rôle de l'étrangère à trouver une place dans le système hollywoodien, difficulté réelle dont les producteurs ont été conscients en essayant à plusieurs reprises de l'« américaniser ». Mais là encore, la force de la référence au modèle sternbergien demeure et occulte la partie de l'activité de la star qui ne doit rien à son pygmalion.

3 Mon analyse de la trajectoire de Dietrich dans le système classique hollywoodien – qui commence juste après les films de Sternberg et prend fin en 1953 avec le lancement du premier spectacle musical de la star – visera à montrer l'inscription de Dietrich dans le temps et à mettre en relief ses réinventions constantes à partir de l'évolution de sa voix. Les bases de ma réflexion sont proches de celles d'une étude d'Amy Lawrence (2007), une des rares à ne pas réduire Dietrich à son image et à commencer à aborder sa voix et un aspect moins connu de son travail : les prestations radiophoniques.

It is exactly in the period when the marketability of her image was in question that the importance to fans – and to Dietrich – of her voice as an alternative performance medium increased substantially. (Lawrence, 2007, p. 79)

4 Mais ma perspective diffère dans la mesure où la voix de Dietrich ne me semble pas pouvoir être considérée en stricte analogie avec son image. D'une part cette voix a changé sensiblement dès la fin des années 1930, ce qui a ajouté progressivement de l'expressivité à la *persona* de l'actrice ; d'autre part, cette voix n'est pas un « masque » assimilable à son visage et, si elle est elle aussi théâtrale, ce n'est pas de la même façon, car elle met en jeu la *présence* autant que l'artifice.

5 Cette voix, « *with quite the proper whisky contralto effect* » selon la formule d'un critique du *New York Times*², a fait de l'âge un atout. Elle a précisément complexifié le principe incontestable selon lequel Marlene Dietrich a de plus en plus donné l'impression de jouer Marlene Dietrich. Elle a contribué à la popularisation de la star après plusieurs périodes chaotiques en renouvelant son approche de la performance et en lui donnant deux nouvelles qualités : la distance comique et l'expressivité mélodramatique. Certes, cela s'inscrit dans la continuité des films de Sternberg, dont J. Naremore a montré qu'ils peuvent être lus comme

des mélodrames ironiques (1988, p. 132). Mais Dietrich y est alors caractérisée par son détachement et une forme de désinvestissement de la performance, dès lors montrée comme une mascarade. La Dietrich de l'ère classique réinvestit progressivement ses performances, même quand on y retrouve sa célèbre désinvolture ou des moments de détachement, de plus en plus *joués*. Au point que la star elle-même devient une figure comique et mélodramatique.

6 Je chercherai ainsi à montrer que la transformation de Dietrich en *guest star* n'est pas seulement une mise à l'écart, expliquée par le type « exotique » qu'elle incarnait et ensuite par son vieillissement, mais aussi une reconstruction mise en œuvre par la star elle-même. Cela passe en particulier par son usage de la radio, qu'elle définira plus tard comme : « *A great medium ; and I won't let anyone bury it yet* » (Dietrich 1962). C'est sur les ondes que Dietrich se livre à la déconstruction du stéréotype de la femme fatale / aventurière / chanteuse de cabaret, autant qu'elle en réaffirme la force. Pour les publics américains de l'époque, c'est là que la place de Dietrich au panthéon des stars hollywoodiennes s'est en partie décidée et, si les images passées à la postérité proviennent souvent des films de Sternberg et de *L'Ange Bleu* en particulier, les versions les plus remarquées des chansons de ce film sont les versions postérieures, notamment « *Falling in love again* », diffusé massivement après son enregistrement en 1939.

7 Ainsi la carrière de Marlene Dietrich ne se réduit-elle pas à celle d'une star de cinéma passée à la chanson quand elle n'a plus trouvé sa place sur les écrans. C'est celle d'une star dont le rapport à la *performance* – au sens d'un acte d'interprétation – se construit à travers plusieurs médias. Si la plupart des acteurs hollywoodiens ont été présents sur les ondes, dans des adaptations de films comme dans des émissions de variétés animées par des présentateurs vedettes, Marlene Dietrich y a été particulièrement active³.

L'émergence d'une *persona* comique

8 Ayant commencé sa carrière américaine par une consécration immédiate, Dietrich ne pouvait que tomber de haut. Elle se trouve en fait en difficulté dès le début de la période classique. Son dernier film avec Sternberg, *The Devil is a woman* (*La Femme et le pantin*, 1935), s'attire immédiatement les foudres du PCA et marque la fin leur collaboration. Quand le système des studios s'installe, en 1934, dans un fonctionnement remarquable de stabilité jusqu'en 1952, Dietrich est, dans une certaine mesure, sur la touche. Son image anticonformiste, en partie inadéquate, demandera des réajustements constants. Comme plusieurs de ses homologues – et rivales – Dietrich passe plus de temps en crise qu'au panthéon, si bien que l'ensemble de la période est une quête permanente plutôt que la répétition d'un succès établi.

9 Selon les termes d'un de ses principaux biographes, il faut déjà « sauver Dietrich » (Bach 1993, p. 200) en 1935. Les différentes tentatives initiées par les producteurs ont exploré la possibilité d'une voie comique pour l'actrice. Si la *persona* de la star évolue effectivement vers le comique, ce n'est pas tant par son intégration au genre de la comédie qu'à sa caractérisation progressive comme *comedian*, c'est-à-dire une actrice capable de jouer et d'incarner une forme d'humour.

Les comebacks cinématographiques : en quête du bon registre comique

10 Les deux productions de Lubitsch pour Paramount, *Desire* (*Désir*, Frank Borzage, 1936) et *Angel* (*Ange*, Ernst Lubitsch, 1937), parient sur le genre de la comédie sophistiquée pour acclimater l'actrice à des milieux moins exotiques que ceux de Sternberg. Mais le deuxième film est un échec retentissant et explique que Dietrich, comme quelques autres, se trouve en danger véritable en 1938 quand est publiée la liste des « *box-office poisons* » critiqués par les exploitants indépendants⁴. Pour Gaylyn Studlar (2007, p. 236), d'une part le type d'érotisme incarné par Dietrich est encore perçu comme trop élitiste et européen, si bien qu'il n'a guère d'effets auprès du grand public. D'autre part la Paramount semble ne pas savoir quoi faire de sa star et peine à lui trouver des formules adaptées aux nouvelles exigences du Code de production.

11 Le premier véritable *comeback* de la star a lieu en 1939 avec *Destry Rides again* (*Femme ou démon*, George Marshall, 1939). Après ce triomphe, son producteur Joe Pasternak des studios Universal confirme sa meilleure intuition que celle de Lubitsch en proposant à Dietrich un deuxième film qui connaîtra le succès et marquera la réconciliation entre le caractère non conformiste de la star et le cinéma de genre : *Seven Sinners* (*La Maison des sept péchés*, Tay Garnett, 1940). Ces deux films permettent à Dietrich un réel retour en grâce auprès du public.

12 La stratégie de Pasternak ne consiste pas seulement, comme on l'a beaucoup dit à propos de *Destry Rides Again* (Britton 1984, p. 146), à faire de la star européenne le personnage haut en couleurs d'un western proprement américain aux côtés de James Stewart. *Seven Sinners* réaffirme au contraire des éléments antérieurs de la *persona* de Dietrich d'une façon qui cette fois fonctionne : l'exotisme, son personnage d'aventurière fatale qui attire les hommes « *wie Motten um das Licht* »⁵, le travestissement... Les deux films mettent aussi en valeur l'humour de l'actrice, perçu à travers une manière de jouer fondée en particulier un nouvel usage de sa voix. En effet, non seulement l'ensemble de son interprétation semble plus investie (pour le western, elle fait elle-même toute la mémorable bagarre initiale), mais surtout sa voix est désormais placée dans un registre plus grave, a recours à des intonations suggestives plus fortement marquées. Si on reconnaît évidemment la désinvolture, la lenteur et quelques inflexions de ses premiers personnages, cette distance n'est plus l'expression d'une indifférence, mais celle d'une recherche délibérée d'effets qui construit désormais le spectateur comme un complice. Sans être précisément attribuée à la voix de l'actrice, cette dimension comique est perçue à l'époque, comme le montrent notamment les réactions de la presse : *Destry Rides Again* est reçu à la fois comme un western original et une forme de parodie (Gehring 1999, p. 62) ; et la presse apprécie dans *Seven Sinners* l'humour de Dietrich (Bach 1993, p. 259).

13 Le deuxième *comeback* cinématographique réussi de Dietrich, après une légère suspension de sa carrière cinématographique pendant la guerre, rencontre cette fois le mépris des critiques, mais un important succès public (Bach 1993, p. 324). *Golden Earrings* (*Les Anneaux d'or*, Mitchell Leisen, 1947) fait d'elle une bohémienne hongroise, méconnaissable avec sa perruque noire et ses haillons qui suggèrent, comme dans *Destry*, que Dietrich doit se « salir » un peu pour toucher un plus vaste public. Si le film se présente au premier degré comme un film d'aventures, la composition de l'actrice invite souvent à une lecture au second degré, avec des moments burlesques. Cela ne l'empêche pas de jouer plusieurs scènes de façon assez passionnée, en laissant en particulier entendre le souffle dans sa voix, registre qu'elle explore de plus en plus.

14 L'évolution de cette expressivité, associée à la recherche d'effets comiques, se mesure en parallèle dans certaines performances radiophoniques, en particulier les adaptations de ses propres films⁶. Pour prendre un exemple, si l'on compare les deux versions radiophoniques de *Desire*, on entend l'interprétation de Dietrich évoluer sensiblement. La première est diffusée le 15 mars 1937 dans le cadre du

Lux Radio Theater et interprétée avec Herbert Marshall⁷. Dietrich y est froide, détachée, sa prononciation parfois en partie saccadée, peut-être pour des raisons linguistiques. Dans la seconde version, diffusée par le Gulf Screen Guild Theater le 1er décembre 1940⁸, avec Fred MacMurray, Dietrich déploie une palette vocale beaucoup plus large, elle minaude, soupire, exagère la musicalité des intonations, ou la durée des silences ou suspensions, montrant la recherche d'un véritable *timing* comique. On y entend d'ailleurs beaucoup de rires – c'est de la radio *live* – qui attestent de la force des effets sur le public. Dietrich et MacMurray parviennent aussi à des jeux de superposition des voix dans des accélérations du dialogue qui expliquent peut-être le pari de réunir à nouveau le couple dans une comédie cinématographique *The Lady is willing (Madame veut un bébé*, Mitchell Leisen, 1942) où l'on reconnaît un traitement semblable des dialogues.

Le retour du *vaudeville* : la star comme *entertainer* de luxe

15 Une particularité de la *persona* de Dietrich est d'avoir une dimension comique qui a principalement rencontré le succès au cinéma en dehors du genre strict de la comédie. Parallèlement à ces westerns ou films d'aventures, l'actrice a trouvé une place stable dans les formes héritées en fait du *vaudeville* théâtral, au sens américain, c'est-à-dire un spectacle de variétés formé de numéros successifs, intégrant saynètes et chansons souvent fondées sur la caricature. Le *vaudeville* décline sur les scènes dans les années 1930. Il est néanmoins resté populaire grâce à ses avatars, en particulier radiophoniques⁹, mais n'a trouvé au cinéma qu'une place secondaire dans le système classique hollywoodien, de la même manière que la revue a pris moins d'importance que le *musical* narratif. Dietrich intervient dans plusieurs des émissions les plus populaires de l'époque¹⁰.

16 Dès 1938 au moins – la date reste à confirmer en fonction de l'accès à d'autres archives – Dietrich participe à des émissions de variétés radiophoniques qui prolongent peut-être son expérience des cabarets berlinois. Avant même son engagement dans l'effort de guerre américain, précisément par le biais de numéros de *vaudeville*, elle apparaît notamment en compagnie du ventriloque Edgar Bergen et de sa célèbre marionnette Charlie McCarthy dans au moins quatre sketches entre février 1938 et octobre 1941 (*The Chase and Sanborn Hour*, NBC), dont un intitulé « *I love an Actress* » (que je n'ai pas pu écouter).

17 Elle participe aussi à des parodies du cinéma, dans des sketches fortement nourris de plaisanteries fondées sur son image de séductrice. Elle joue par exemple un scénario d'espionnage, « *Agents with Dirty Faces* » dans le *Screen Guild Theatre's 2nd Variety Show* (CBS, 29 janvier 1939¹¹). Au milieu d'agents secrets bavards et peu discrets, Dietrich fait la « *mysterious woman* », portant un nom russe à rallonge, qui demande dans un hôtel une chambre avec vue sur les fortifications secrètes. L'actrice fait alterner voix envoûtante et moments plus autoritaires dans le registre grave, séduisant Frank Morgan jusqu'à ce qu'il finisse par implorer « *Oh Marlene !* ». Le sketch « *Bank Robbery* » dans *The Abbott and Costello Show* (NBC, 15 octobre 1942¹²), joue lui aussi de l'articulation entre film de genre et *persona* de la star qui déborde ses personnages, cette fois-ci dans le registre du western. Dietrich reprend son personnage de *Destry*, fait son apparition en chantant « *The Boys in the back room* » et en saluant les animateurs d'une formule qui devient progressivement une de ses signatures : « *Hello boys* ». Les gags reposent beaucoup sur des jeux d'imitation et de répétition, par exemple lorsque la voix langoureuse de Dietrich influence les inflexions de ses interlocuteurs pris au piège, ou qu'elle fait l'écho en répétant les phrases de Costello, dans un registre purement comique.

18 Invitée par Fred Allen dans son *Texaco Star Theatre Radio Show* (CBS, 10 mai 1942), Dietrich apparaît comme elle le fera peu après sur le front : comme une star de cinéma glamour descendue de son piédestal hollywoodien et sortie des écrans de manière presque incongrue. Fred Allen commence par observer qu'elle est aussi belle en vrai qu'au cinéma. Ce à quoi Dietrich répond « *So do you...* », ce qui est d'autant plus saugrenu qu'Allen est spécialisé dans le vaudeville radiophonique et n'a pas un physique de jeune premier (si tant est que les auditeurs connaissent l'apparence de l'animateur). S'ensuit un sketch absurde sur les cascades cinématographiques, jugées bien plus éprouvantes que les trucages de la radio où un simple bruitage suffit. Tout repose sur les récentes prestations cinématographiques de Dietrich et la manière dont elle s'est impliquée physiquement dans ses films récents (*Destry* et *Seven Sinners*), qui a manifestement produit forte impression, comme le note le commentaire d'Allen.

19 La guerre redonne un moment une place aux formes proches du *vaudeville* sur les écrans de cinéma. Parmi les contributions des studios à l'effort de guerre, Universal produit *Follow the Boys* (*Hollywood Parade*, Edward Sutherland, 1944) qui contient le célèbre numéro où Orson Welles scie Dietrich en deux. Cette saynète s'appuie sur la *persona* de la star pour créer tous les ressorts spectaculaires : le thème de la magie et de l'illusion, un vague orientalisme, les jambes les plus célèbres de Hollywood, la question de la présence « réelle » de la star de cinéma, le détachement et le déni utilisés à des fins comiques...

20 De la même manière qu'auprès des soldats américains sur le front en 1944-1945, Marlene Dietrich devient ensuite pour les publics de radio américains une star très présente, et caractérisée par son double talent de chanteuse et d'interprète de *vaudeville*, autour d'un répertoire relativement restreint. Son engagement dans la guerre lui vaut d'abord un succès exceptionnel auprès des troupes¹³ et ensuite une immense célébrité dans l'immédiat après-guerre lorsque ces performances, en particulier musicales sont reprises sur les chaînes de radio.

21 L'ironie de situation est forte, car le président de l'association des exploitants indépendants, Harry Brandt, qui avait lancé l'anathème contre les « *box-office poisons* », proteste en 1939 contre la multiplication des interventions des stars hollywoodiennes à la radio. L'association des exploitants indépendants demande en effet aux producteurs de cinéma de dissuader les stars d'intervenir dans le cadre d'émissions manquant de glamour : « *radio is nullifying names quicker than the screen can make them* »¹⁴.

22 Ce deuxième coup de la part de Brandt n'a pas l'effet du précédent et les stars multiplient en fait les prestations radiophoniques. Dietrich circule ainsi entre cinéma et spectacle vivant radiodiffusé, se présentant dans les numéros *live* comme une star de cinéma déplacée, et dans les films comme une interprète de vaudeville, déplacée aussi. Dans les deux cas cela renforce la logique spectaculaire et le principe d'attraction. Elle joue des allers et retours entre les deux types de représentations, transportant de l'un à l'autre toute une panoplie dont les spectateurs deviennent familiers : mélodies, jeux de séduction avec le public, robes (souvent décrites à la radio)... Cette période confirme l'indépendance relative de la star par rapport à Hollywood. Elle a en effet toujours eu une place à part dans la mesure où elle apportait des numéros musicaux dans des genres non musicaux, brouillant une frontière plus établie au cinéma que dans le spectacle vivant. Le développement de sa double activité au fil des années 1940 ne fait que renforcer cet aspect : Dietrich n'est pas une star que l'on intègre à un récit de manière transparente. Au contraire, elle impose sans cesse une logique de numéro au cours duquel elle doit chanter... ou jouer Marlene Dietrich.

23 Sans être elle-même animatrice d'une émission de *vaudeville*, Dietrich devient ainsi une grande star de la radio dans l'après-guerre et jusqu'au milieu des années 1950, au moment du lancement de son spectacle musical à Las Vegas. Elle est une

invitée privilégiée et le rôle de *guest star* y est flatteur. La star peut faire preuve d'humour tout en se sortant de manière avantageuse de la plupart des situations scénarisées où les animateurs vedettes, spécialisés dans le *vaudeville*, semblent reconnaître implicitement une hiérarchie, jouant des personnages humiliés, admiratifs, séduits... La radio n'est ainsi pas un simple lieu de promotion, mais accueille des performances fondées sur un star-système qui confronte celui de Hollywood avec celui de la radio. Les stars de cinéma y ont une place de choix et la *persona* de Dietrich y fonctionne avec une efficacité particulière.

24 Ces *shows* adoptent un cadre référentiel large qui « dépasse » les épisodes particuliers, accumulant les citations d'autres émissions ou médias, les fausses rivalités entre les personnes, les *running gags* d'un épisode ou d'un *show* à l'autre, les parodies systématiques du dispositif publicitaire qui les finance... (Teorey 2011, p. 369). Ils constituent en fait un élément important de la culture de masse américaine contemporaine, proposant à la fois des spectacles à part entière et la médiatisation des autres industries culturelles : le cinéma qui tient une place importante, mais aussi le théâtre de Broadway, la musique...

25 Dietrich participe toujours après la guerre à des parodies de films et de publicités. Elle est invitée à plusieurs reprises, par exemple, dans l'émission *Duffy's Tavern* (NBC). Le 2 mars 1949¹⁵, elle intervient dans un scénario de film qui ne trouve pas son genre, western d'abord, mauvais film d'espionnage ensuite. La saynète recycle non seulement la circulation de Dietrich entre différents genres cinématographiques, mais aussi des éléments de ses chansons (sa manière de parler du corps masculin paraphrase sa chanson de *Seven Sinner* « *The Man's in the Navy* ») et ses costumes type : « *I like that dress you're practically wearing* », lui dit l'animateur Ed Gardner. Le *show* prolonge aussi la logique vaudevillesque de désacralisation des stars, lui faisant jouer une fausse publicité pour « glamouriser » le produit. Mais il s'agit de... beignets, et Dietrich déclame alors maladroitement son texte en reprenant sa voix aiguë ancienne, insistant sur son accent allemand.

26 L'humour de Dietrich s'exprime parallèlement dans la chanson et dans ses enregistrements. Plusieurs chansons donnent lieu à des interprétations théâtralisées et distancées qui culminent en 1952/1953 dans ses duos avec Rosemary Clooney, chanteuse extrêmement populaire. Les interprètes y apparaissent comme deux femmes qui se font des confidences sexuelles désabusées sur les hommes, en particulier dans leur plus gros succès « *Too old to cut the mustard* ».

Un modèle d'autodérision

27 Le principal ressort comique exploité par Dietrich devient l'autodérision. Non seulement elle se prête en tant que star aux jeux parodiques de la radio en devenant un élément de cohérence, nourrissant les sketches du système de références qu'elle véhicule avec elle. Mais elle se constitue elle-même en objet de la parodie. Elle est ainsi particulièrement à l'aise dans un registre qui trouve davantage sa place à la radio qu'au cinéma : celui d'une réflexivité ludique, souvent jusqu'à l'absurde. Selon Matthew Teorey (2011, p. 358), qui décèle dans les *shows* radiophoniques une « sensibilité postmoderne », ceux-ci deviennent le lieu par excellence de brouillage des frontières entre la *persona* des acteurs et le rôle joué. Ils héritent du *vaudeville* le principe selon lequel la performance déborde toujours la narration et une logique carnavalesque, pointant ce qui fait des rôles des stars des constructions socio-culturelles.

28 Or ce mécanisme est au cœur de la *persona* de Dietrich, marquée par l'artifice, ce qui s'accroît avec l'âge. Faisant partie des stars les plus citées et imitées, qu'il

s'agisse d'hommage ou de parodie, elle est la source de plusieurs imitations cinématographiques contemporaines de sa carrière. Si Shirley Temple a très tôt saisi quelques maniérismes de Dietrich, dans le court-métrage *Kid in Hollywood* (Charles Lamont, 1933), la plupart des autres imitations célèbres date d'après les émissions de radio de Dietrich, par exemple celles de Judy Garland dans la chanson « *Somewhere there's a someone* » de *A Star is born* (*Une étoile est née*, George Cukor, 1954), puis à la radio et à la télévision. En effet, Dietrich elle-même accentue les jeux de rôles, maniérismes et effets de voix, anticipant sur les principales citations et imitations dont elle sera l'objet systématique à partir des années 1950.

29 Le numéro récurrent de Dietrich à la radio devient à partir de 1948 celui de la « *glamorous grandmother* », rivale de toutes les femmes, après que la star a fait la couverture de *Life* qui a titré le 9 août 1948 « *Grandmother Dietrich* » à la naissance de son premier petit-fils. Dietrich s'approprie aussitôt le rôle. Après avoir abordé le thème du Petit Chaperon rouge, un épisode du célèbre *Burns and Allen Show* (CBS, 17 mars 1949¹⁶) annonce : « *Meet the grandmother* ». Après un petit silence, la voix de Dietrich répond dans son registre grave : « *Hello George* ». L'effet comique est difficile à transcrire, mais les rires du public en témoignent. Tout le sketch repose sur un scénario très simple : George Burns, enrhumé, doit rester à la maison avec une grand-mère, ce qui est supposé ne pas inquiéter sa femme. Mais celle-ci, Gracie Allen, découvre avec horreur qu'il s'agit de Marlene Dietrich et refuse de la considérer comme une « grand-mère », terme dont la définition est alors discutée. L'imaginaire du sketch repose sur des références implicites au Petit Chaperon rouge, où Dietrich ne ressemblerait pas tant à la grand-mère, dont elle a pourtant le statut, qu'au loup, dont elle presque la voix.

30 Les exemples les plus significatifs – et les plus hilarants – se trouvent dans *The Big Show* (NBC), présenté par Tallulah Bankhead, émission importante tant par son ambition et la longueur de ses épisodes (presque 1h30), que sa longévité et son succès. C'est aussi un *show* très centré sur le cinéma et notamment célèbre pour un *running gag* construit sur la « fixation » de Bankhead sur Bette Davis qui l'aurait imitée dans *All About Eve* (*Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950). La dynamique entre Bankhead et Dietrich est d'autant plus intense qu'elles sont des sortes de doubles par l'ironie, la voix grave qui semble entretenue à grand renfort d'alcool et de cigarettes, le sens du rythme et du temps d'arrêt avant une réplique et le fait d'appeler tout le monde « *Darling* » – ou « *Dah-ling* », pour reprendre l'orthographe associée à la prononciation de Bankhead.

31 Dans l'épisode du 7 janvier 1951¹⁷, Bankhead annonce le nom de son invitée en le répétant, semblant corriger la deuxième fois en reprenant « Marlene Dietrich » d'une voix lente et caverneuse. Le concours de repartie entre les deux actrices est incessant, soulignant à l'extrême la rivalité supposée. Lorsque Dietrich, qui dit n'avoir aucun problème à avouer son âge, annonce 32 ans, Bankhead réplique immédiatement : « *You're one year older than I am* ». La chanson, attraction obligée, est « *Falling in love again* » que Bankhead introduit par « *just the way you sang it... 35 years ago* » (et expliquant au passage à un membre de l'assistance qu'il n'était pas né à l'époque). Mais la voix de Dietrich n'a précisément plus rien à voir avec cette version ancienne.

32 Au-delà du comique de repartie fondé sur l'âge, la voix de Dietrich devient en soi, par son registre grave et sa musicalité lente, une source de comique, d'une forme de burlesque sonore qui repose simplement sur la nature des sons et non sur le sens des mots. Les *shows* radio ont systématiquement recours à des gags fondés sur l'imitation ou le contraste. Chez *Burns and Allens*, Gracie Allens reprend « *Falling in love again* » d'une voix aiguë et mal placée immédiatement après la version de Dietrich. Jerry Lewis, dans *The Martin and Lewis Show* (NBC, 7 juillet 1953¹⁸), se demande de sa voix la plus égrillardes s'il est vraiment un homme face à

Dietrich, puisqu'elle parle de façon plus grave que lui. Dean Martin le rassure, mais Lewis rétorque : « *then how come her voice is lower than mine ?* ».

33 Dietrich ne se contente pas de se prêter au jeu et d'incarner sa supposée sempiternelle indifférence face aux stars comiques de la radio. Elle est sa première imitatrice et donne le ton, montrant qu'à part peut-être Tallulah Bankhead, personne n'imité aussi bien Marlene Dietrich que Marlene Dietrich, initiant ainsi toute la construction *camp* de son personnage. Dans un autre épisode du *Martin and Lewis Show* (21 mars 1952¹⁹), elle se fait reconnaître en fredonnant « *The Boys in the back room* » en exagérant les intonations et rendant les paroles inaudibles. À la fin de l'émission de Bankhead précédemment citée, les deux actrices, prises dans un échange rythmé intitulé « *I can do anything better than you* » (inévitavelmente marqué par des répliques du type « *Any age you can be, I can be younger* »), terminent par un concours de la note chantée la plus basse... que Dietrich gagne en feignant de s'étouffer, ce qui constitue l'apothéose finale de l'épisode²⁰.

34 Ce que Dietrich parodie en fin de compte à la radio, c'est l'idée même de la star en tant que perfection factice. Si elle devient progressivement au cinéma un des stéréotypes de l'actrice – ce qu'elle n'était pas initialement et que l'on voit dans *The Lady is willing, No Highway in the Sky* (*Le Voyage fantastique*, Henry Koster, 1951) par exemple –, c'est qu'à cette époque elle incarne en fait ce rôle à la radio, transformant sa propre image en archétype plus général. Les films contemporains de ces émissions mettent aussi en valeur, dans des rôles en partie assimilables à ceux d'une *guest star*, des rivalités féminines plus ou moins explicites : *A Foreign Affair* (*La Scandaleuse de Berlin*, Billy Wilder, 1948), *Stage Fright* (*Le Grand Alibi*, Hitchcock, 1950) ou *No Highway in the Sky*. Dietrich est perçue comme celle qui vole la vedette à l'autre actrice, y compris quand cette dernière est plus jeune, par exemple dans *Stage Fright* (Voir Bach 1993, p. 343). Il ne s'agit pas de dire que le cinéma influence la radio ou réciproquement : les deux représentations reflètent un état de la *persona* de Dietrich à cette époque, suggérant aussi que ces films sont en partie appréciés pour leur dimension comique.

35 Dietrich contribue à installer dans l'imaginaire collectif d'une part l'idée de la permanence des stars, et d'autre part le fait qu'elles se prêtent au recyclage et constituent un système de références. Contrairement à ce que montre *Sunset Boulevard* (*Boulevard du crépuscule*, Billy Wilder, 1950), c'est-à-dire des stars vieilles et enfermées dans un archétype fondateur²¹, des vestiges de stars, Dietrich prouve sa capacité d'adaptation, telle une Norma Desmond qui aurait su donner une dimension vaudevillesque et comique à sa Salomé, et ne pas se faire oublier du public. Si les films n'offrent plus toujours assez d'espace pour les stars (« *I am big. It's the pictures that got small* », déclare Desmond), d'autres médias en revanche les accueillent pour réinventer leur image. La place de Dietrich à l'écart du système hollywoodien n'empêche ainsi pas sa forte présence dans l'imaginaire collectif de l'époque.

L'immersion dans le mélodramatique

36 Parallèlement à ses capacités de *comedian*, Dietrich explore un autre registre, là encore en s'investissant davantage dans ses interprétations, en particulier vocalement. Elle n'évolue pas seulement vers les jeux distancés que nous venons d'évoquer. Elle utilise sa sensualité vocale nouvelle à des fins mélodramatiques, visant une nouvelle fois à développer les effets produits sur le public, mais cette fois-ci dans un registre sentimental. Elle exagère ainsi deux dimensions complémentaires des récits radiophoniques et cinématographiques dans lesquels

elle joue : les effets métadiscursifs (la star comme métatexte qui introduit une distance par rapport à la narration) et l'accentuation des stéréotypes (en revisitant d'une voix désormais dotée de profondeur les clichés mélodramatiques les plus prononcés, elle invite aussi les spectateurs à profiter du plaisir de se contenter d'une narration au premier degré). Si les émissions radiophoniques reposent surtout sur l'un ou l'autre de ces deux registres, le cinéma, pour les dernières apparitions de la star, visera à combiner les deux.

Les plaisirs du stéréotype et de la répétition

37 Il faudrait une étude bien plus complète sur les feuilletons radiophoniques et leurs liens au cinéma hollywoodien pour affirmer les choses de manière définitive, mais à première vue, Dietrich donne l'impression de s'y être particulièrement impliquée, comme par exemple de Clark Gable ou Ginger Rogers. D'une part, parce qu'elle a repris beaucoup de ses propres rôles cinématographiques, ce que n'ont pas fait tous les acteurs hollywoodiens ; d'autre part parce qu'elle a aussi tourné dans des dramatiques qui ne sont pas des adaptations, mais sont écrits sur le modèle de genres cinématographiques à dimension mélodramatique (aventures, enquêtes policières, espionnage). Cet ensemble quantitativement important propose des versions réduites de films ou de stéréotypes véhiculés par le cinéma, avec une simplification qui peut viser autant des fins publicitaires (assurer la notoriété du film, mais aussi vendre un produit comme le savon Lux qui produit une des principales émissions) que propagandistes (contribuer à l'effort de guerre à partir de 1942). Mais il s'agit aussi de formes spectaculaires très accessibles (en l'occurrence gratuites et présentes dans une grande partie des foyers américains) visant essentiellement au divertissement.

38 L'efficacité de Marlene Dietrich dans ces dramatiques radio tient à plusieurs facteurs : son association à des chansons qui peuvent être recyclées dans les différents épisodes ; son multilinguisme permettant de pittoresques changements d'accent et de langue ; la qualité de sa voix, immédiatement reconnaissable, mais aussi de plus en plus expressive. Et la force de sa *persona*, qui fait que malgré le caractère incomplet du spectacle radiophonique, l'imaginaire se met aisément en marche et la simple présence de cette voix convoque un certain nombre d'images. On ajoutera que sa *persona*, associée à des formes de spectacles souvent indépendants d'une dimension narrative, sert aisément à unifier un récit réduit et limité dans le temps, nécessairement plus décousu que les films auxquels on peut les comparer. Avec Dietrich donc, on n'a plus vraiment besoin de récit fortement structuré : il suffit de stéréotypes et d'une star en elle-même porteuse de fictions et de figures.

39 Si le sentiment de répétition peut s'imposer quand on regarde seulement les films de l'actrice, c'est sans compter les innombrables démultiplications des mêmes schémas dans les feuilletons radiophoniques. Cela tient d'abord au recyclage des chansons, dont un nombre assez limité sert de refrain récurrent. La majorité des récits, comme les *shows* comiques d'ailleurs, reprend « *The Boys in the back room* » et « *Falling in love again* », les deux « tubes » de 1939 : par exemple dès la première adaptation radio de Morocco, *The Lady and the Legionnaire*. Les chansons ne sont pas tant associées à un film qu'à l'interprète. Dans l'adaptation radiophonique de *Destry*, où Dietrich est remplacée par Joan Blondell, « *Little Joe* » est supprimée. L'adaptation est contrainte de maintenir « *The Boys in the back room* » mais, sans son interprète originale, n'en fait pas un vrai numéro. La chanson a une fonction strictement narrative et est très vite recouverte par le dialogue.

40 Après le coup d'éclat personnel et politique que constitue la reprise par Dietrich

de « *Lili Marlene* » pendant la guerre²², cette chanson devient une sorte de signature réutilisée dans de nombreux feuillets radio : par exemple dans au moins deux versions de *A Foreign Affair* (pour le Screen Director's Playhouse sur NBC, le 6 mars 1949 et le 1er mars 1951²³) ou dans la série d'espionnage *Time for Love* (CBS, 1953) dont Dietrich est la star. Les émissions ne visent pas tant à montrer la totalité du répertoire musical de la star qu'à répéter une chanson caractéristique : ainsi *A Foreign Affair* supprime deux chansons riches en sous-texte dans le film (« *Black Market* » et « *The Ruins of Berlin* ») pour se contenter d'une répétition de la métathéâtrale « *Illusions* » (celle qui semble le plus directement liée à une voix à la première personne et à l'identification de l'actrice) et d'une citation instrumentale de « *Lili Marlene* » qui n'était pas dans le film. Il n'est pas question à la radio de revenir sur le contenu historique du récit, sur l'esprit berlinois (c'est pourtant Wilder qui dirige l'épisode), ou sur la complexité de la *persona* de Dietrich. Il s'agit seulement de faire de la star la clef de voûte d'un récit type. Dans *Judgment at Nuremberg* (*Jugement à Nuremberg*, 1961), Kramer reprendra au contraire sur un mode sérieux « *Lili Marlene* », revenant au sens même de la chanson et de sa réappropriation.

41 De la même manière que les chansons se prêtent aux réductions radiophoniques, l'image de Dietrich produit des fictions, liées autant à ses personnages récurrents qu'à l'univers dans lequel la star est inscrite : cet univers a une composante historique (la guerre), géographique (Allemagne/Europe/USA, le motif de la frontière), sociale (beaucoup de champagne et d'aristocrates en tous genres), des ressorts dramatiques (hypocrisies, trahison, manipulation sexuelle, capacité en partie prophétique du personnage de Dietrich). Dans son premier feuilleton radio, *Café Istanbul* (ABC, 1952²⁴), explicitement inspiré de *Casablanca*, et sa transformation ultérieure en *Time for Love*, Dietrich reprend inlassablement son héroïne apparemment désengagée et sulfureuse, révélant en fin de compte loyauté et sens des valeurs. Avec la même image que dans les films de Sternberg, mais dans une période d'après-guerre et sans aucune recherche esthétique et formelle, Dietrich adapte ainsi son image à des formes de récits plus populaires. Ces deux feuillets n'ont pas connu de succès constant pendant toute leur durée de leur diffusion, et il faudrait mesurer leur impact réel sur l'image de Dietrich à partir d'études de réception et d'audience. Mais ils révèlent bien la démarche de quête des publics et d'exploration de la radio qui a été celle de l'actrice.

Vers l'émotion : la vampirisation radiophonique de Garbo

42 L'exploration des formes mélodramatiques par Dietrich, qui la conduira en particulier à son répertoire vocal des années 1960, se manifeste aussi dans la façon dont elle a réinterprété à la radio les rôles cinématographiques de sa principale rivale des années 1930 : Greta Garbo. Dietrich a en effet joué dans plusieurs dramatiques radios tirées de films dans lesquels elle n'avait pas joué (*The Letter* ou *Madame Bovary* en 1948). Et il est significatif de voir dans cette catégorie d'émissions les adaptations de trois films importants qui ont été des « véhicules » pour Garbo : *Grand Hotel* (avec Ray Milland, Theater Guild on the air, ABC, 21 mars 1948), *Anna Karenina* (MGM Theatre of the air, WMGM, 9 décembre 1949), et *Camille* (MGM Theatre of the air, WMGM, 6 juin 1950).

43 Il faudrait voir dans quelle mesure d'autres interprètes ont pu se livrer aux mêmes types de reprises, mais on peut en tout cas souligner que Dietrich devient ainsi une star capable d'absorber les autres rôles des plus grandes stars hollywoodiennes, à la manière dont les grandes comédiennes de théâtre pouvaient

se succéder dans certains rôles pour en proposer chacune une interprétation. C'est d'autant plus significatif que *Camille*, la version américaine de *La Dame aux camélias*, a été une des pièces fondamentales pour cet exercice au théâtre. C'est un des aspects de la logique théâtrale de Dietrich, et la comparaison des deux versions d'*Anna Karenina* est révélatrice de la façon dont Dietrich s'oppose à son ancienne rivale, qui a désormais arrêté sa carrière depuis quelques années.

44 L'épisode radio²⁵, dont les dialogues et l'ordre des scènes sont un peu différents de ceux du film, est introduit par un commentaire initial précisant que l'interprétation de Dietrich n'aura rien à voir avec celle de Garbo dans le film de Clarence Brown (1935). Tout vise à opposer l'expressivité vocale de Dietrich à la force visuelle de la présence de la « divine ». Le film, centré sur la *persona* de Garbo, met en valeur l'idée d'un bonheur provisoire condamné à une fin tragique, ce qui est souligné par des répliques comme « *eternity ends* » ou « *we'll be punished... for being so happy* ». Comme dans les autres films de l'actrice, on voit brièvement la félicité éphémère qui précède la catastrophe. La mise en scène s'appuie, pour les deux aspects idyllique et mélodramatique, sur le jeu quasi muet de Garbo. Si la suédoise associe une image iconique quasi religieuse à un sujet qui a fait bondir le PCA, l'idée d'une innocence initiale est inconcevable pour Dietrich qui véhicule avec elle un passé qui semble riche en événements. Sa reprise du rôle nourrit un jeu de séduction plus développé : il intervient plus tôt et de manière plus détaillée. Et le récit montre moins de résistance à l'ordre social : par exemple, la scène de l'opéra est avec Garbo un désir de réintégration sociale ; avec Dietrich c'est une bravade. Dietrich devient surtout, par son registre vocal, le stéréotype de la femme passionnée, sa tirade clef répétant qu'elle est « *a woman in love* ». Son interprétation met déjà en jeu des éléments qu'on retrouvera dans ses chansons ultérieures, notamment dans le registre de la passion. Elle sanglote, fait entendre son souffle dans les moments de lutte contre ses sentiments, ce qui renforce une réplique associée à sa fuite en train, « *I must get some fresh air* », d'une impression de suffocation, alors que le même passage n'est pas chargé de la même nécessité physique avec Garbo. La dispute avec Vronski permet à Dietrich un registre de suppliante qu'on reconnaîtra dans plusieurs chansons des années 1960 (« *Bitte Geh' Nicht Fort* », sa reprise de « Ne me quitte pas »).

45 Il est d'autant plus intéressant de comparer les deux actrices qu'elles se sont construites comme stars dans des cadres parallèles. L'investissement émotionnel interprété ici par Dietrich est d'autant plus efficace que la star a l'image d'être indifférente à ce type de situation et les joue souvent sur le mode de la maîtrise de soi.

L'illusion de la proximité : le glamour accessible ?

46 Par la radio Dietrich construit une intimité nouvelle avec son public et c'est aussi un des aspects de l'idée de *guest*. Dietrich utilise ce média pour renforcer les évolutions de son image : autant qu'une « *glamorous grandmother* », elle apparaît progressivement aussi comme une « *glamorous housewife* », pourrait-on dire, et évoque dans ses entretiens son sens des activités ménagères. Plusieurs films mettent d'ailleurs en scène ses personnages dans leur activité domestique avec un sens pratique certain : cuisiner, aménager son intérieur (souvent dans les ruines), tenir les comptes... dans *Rancho Notorious* (*L'Ange des maudits*, Fritz Lang, 1952), *A Foreign Affair*, *Witness for the Prosecution* (*Témoin à charge*, Billy Wilder, 1957), *Touch of Evil* (*La Soif du mal*, Orson Welles, 1958). Sa plus grande proximité avec les publics passe aussi par une nouvelle forme d'« américanisation » dans la chanson : après ses films avec James Stewart et

John Wayne, elle développe aussi un registre « folk ». Outre sa collaboration avec Rosemary Clooney, elle reprend aussi quelques airs de *musicals* (entre autres « *I've Grown Accustomed to Her Face* » de *My Fair Lady*, enregistré en 1959, mais déjà joué sur scène à Las Vegas) et développe un répertoire parallèle à celui de crooners comme Sinatra. Cette sélection de chansons aboutira à ses grandes reprises des années 1960 et aux versions internationales : « *Sag mir wo die Blumen sind* » et la reprise en allemand de Bob Dylan « *Die Antwort weiss ganz allein der Wind* », qui transformeront l'artiste autrefois engagée sur le front en figure pacifiste. Dès le début des années 1950, elle n'est ainsi plus seulement Erika von Schlütow qui ridiculisait Jean Arthur et sa chanson patriotique sur l'Iowa (*A Foreign Affair*) : elle chante elle-même « *Back Home in Indiana* » dans *Montecarlo* (*Une histoire de Monte-Carlo*, Samuel A. Taylor, 1957).

47 Avec sa voix à la radio ou sur la scène, Dietrich crée une représentation de l'intimité qui « compense » la distance de son image. La proximité, construite par la connivence humoristique ou le registre sentimental, permet de reproduire le mécanisme de dissimulation et d'exhibition propre à la représentation de toute star : l'intensification de la présence vocale se double en effet de la disparition de l'image, structurelle à la radio (la star n'a d'ailleurs jamais voulu faire de télévision à cette époque), ou construite dans des rôles cinématographiques faits d'apparitions ponctuelles. En tant que guest star présente dans différents médias et différents types de spectacles, Dietrich acquiert un mode de présence qui garde son mystère mais devient plus familier pour une grande partie du public.

48 L'épisode du *Big Show* précédemment évoqué le montre : Dietrich commence par interpréter un premier sketch comme les autres invités mais elle est la seule à réapparaître ensuite ponctuellement, chaque « entrée », suggérant qu'elle est toujours là et susceptible d'intervenir à tout moment. L'épisode d'Abbott and Costello l'annonce comme un fantôme, « a ghost », mais la voix a bien plus de consistance et de présence. Les apparitions de Dietrich sont ainsi savamment orchestrées autour d'un faux naturel, réactivant à chaque fois la tension entre présence et absence de la star. La plupart des enregistrements donnent une sensation nette de rapprochements et éloignements de la voix, en fonction de sa proximité avec le micro. La star ne cesse ainsi d'apparaître et de disparaître autour d'instantanés donnant une forte impression d'intimité.

49 C'est peut-être ce qui explique la façon dont une partie de la popularité de la star s'est construite dans les années 1950. James Naremore notait (1988, p. 138) que l'humour décelable dans certains des premiers films de Dietrich n'était pas toujours perçu comme tel par le public contemporain qui jugeait en partie l'actrice comme prétentieuse. Mais l'auteur suggère que Dietrich jouit dans un second temps d'une popularité par nostalgie, non pas parce que la majeure partie du public se rappelle les films fondateurs, mais parce qu'il est sensible à l'image nostalgique construite ensuite par la star. On peut ajouter que cette image se développe en partie à la radio qui explore registre mélodramatique et intimité distante.

Les apparitions cinématographiques des années 1950 : du temps dans les stéréotypes

50 Ce n'est pas seulement au cinéma que Dietrich a assuré sa popularité à partir de la fin des années 1940, mais les films reprennent ou explorent parallèlement le même aspect de sa *persona* et contribuent à son inscription dans le temps. Dietrich n'est pas l'actrice rare dont on réactive le passé, mais une star plus familière et pourtant absente. Elle porte un poids historique lié à son expérience de la guerre et à la multiplication des références contemporaines à une sorte de

passé mythique plus diffus, passé dont sa voix est désormais le reflet.

51 Plusieurs films de la fin de sa carrière cinématographique mettent en scène les apparitions de Dietrich de manière similaire : on y entend sa voix avant de voir son image, à l'inverse du processus d'icônisation des débuts, dont le cas extrême est la séquence de mutisme de son personnage au début de *The Scarlet Empress* (*L'Impératrice rouge*, Josef von Sternberg, 1934). La première apparition significative de ce type se trouve dans *Destry* (la voix émerge du chœur des cow-boys). Cela devient une figure récurrente après la guerre : dans *Golden Earrings*, qui procède aussi à une métamorphose visuelle, c'est la voix magique de la bohémienne qui conduit à la révélation de son visage ; dans *Stage Fright*, cette voix reconnaissable entre toutes permet immédiatement à Hitchcock de construire son flashback mensonger, en l'associant à l'image de la robe tachée de sang ; dans *Witness for the Prosecution*, la voix indique son entrée par surprise, avant la révélation immédiate du personnage en pied.

52 Dans ces exemples, qui recyclent par ailleurs beaucoup de citations de Sternberg, le mode de présence de Dietrich est un peu revu par la mise en valeur de la voix. L'ajout de cette présence/absence de la voix off permet d'introduire une temporalité nouvelle dans les stéréotypes qui sont repris.

53 Dans *Stage Fright*, le personnage de l'actrice est construit sur le motif du vide derrière l'artifice. Hitchcock pastiche – ou plutôt parodie – Sternberg, notamment dans la deuxième séquence avec l'actrice, noyée sous les voiles, la fumée et les *north lights*, au point qu'elle finit par fumer une cigarette sous sa voilette ! Mais si Dietrich est à nouveau une femme fatale, sa dernière scène, bien que le dialogue ne soit pas très explicite, intervient comme la révélation d'une profondeur que Dietrich joue de manière plus intense et dramatique, renvoyant à un passé qui expliquerait ensuite la trahison insupportable du mari qu'elle a fait assassiner.

54 Dans *Witness for the Prosecution*, le flashback au cabaret au nom éloquent, « *Die Blaue Laterne* », multiplie les références, certes, mais il prend aussi une valeur temporelle. Si le flashback hollywoodien est généralement plus une figure du récit que du temps (Nacache 1995, p. 68), il est ici un « vrai » retour en arrière, renvoyant simultanément à différentes étapes de la carrière de Dietrich (*The Blue Angel*, *Seven Sinners*, *A Foreign Affair* et la guerre réelle). La convocation d'une mémoire cinématographique est une expérience de souvenir réel, conforté par l'apparence inchangée de la star, mais troublé par sa voix, désormais plus marquée.

55 Dans *Touch of Evil* enfin, apparition qui synthétise tous les enjeux de la carrière cinématographique d'après-guerre de Dietrich, la dimension temporelle est encore plus prononcée. Annoncée par un son, la ritournelle du pianola de la « *fesche Lola* » qui sera comme un refrain annonçant toutes les apparitions de Dietrich, le plan qui montre le long couloir avec une forte profondeur de champ nous fait attendre un fantôme (le piano mécanique joue seul, l'espace est vide). L'apparition du personnage en pied laisse Dietrich quasiment méconnaissable, et donne l'impression d'un visage défiguré. Mais Welles « triche » dans le raccord pour introduire un gros plan qui ne correspond pas à la même image et dévoile le visage lisse de l'actrice sous sa perruque noire, dans un plan rappelant fortement *Golden Earrings*. Si le détail du visage de Dietrich n'a pas changé, par comparaison, la métamorphose d'Orson Welles depuis *Follow the Boys* est saisissante. Tana a alors une réplique impitoyable : « *you should lay off those candy bars* ». Si le visage de Dietrich sert de repère et semble briller au milieu des décombres, tout le reste a changé, notamment sa voix qui évoque dans plusieurs répliques le passage du temps. Comme le pianola décrit par sa propriétaire, tout dans la séquence est « *so old it's new* », objets comme acteurs, ou ces films rediffusés à la télévision et évoqués par le personnage.

56 Ces trois exemples sont frappants, mais on en retrouve des éléments dans

d'autres films qui après la guerre font de Dietrich une incarnation du temps. Sa présence devient aussi intense qu'elle se fait parfois fugitive et va au-delà d'une simple réflexivité cinématographique. Avec la star et les valeurs incarnées par ses personnages – quand c'est l'enjeu du film – le spectateur est surtout confronté à une expérience qui ne renvoie pas tant à une date (la période Sternberg ou la période de la guerre) qu'à une durée. Derrière l'indifférence et la désinvolture, d'autres valeurs apparaissent, liées à la permanence : la loyauté (y compris sacrificielle dans *Witness for the Prosecution*), l'exigence ou l'intransigeance, ou toute forme de « profondeur » que la sensibilité du spectateur pourra associer à cette voix.

57 Si les réalisateurs ont continué à « construire » Dietrich, il faut souligner pour terminer que cette évolution et la conception de son mode de présence sont aussi le fruit de la stratégie personnelle de la star. Dans la période de transition des années 1940, elle renonce délibérément à plusieurs propositions théâtrales, notamment un *musical* de Kurt Weill à Broadway, *One Touch of Venus*, dont le personnage lui aurait parfaitement correspondu (Spoto, 2000, p. 180). Ce refus s'explique, selon son biographe, par des difficultés techniques initiales à projeter sa voix dans un théâtre. La théâtralité radiophonique correspond ainsi nettement mieux à la voix de Dietrich qui ne développera de vrai travail vocal qu'à partir de son show à Las Vegas en 1953 et qui créera finalement son premier spectacle à Broadway en 1967.

58 Le point extrême de la réduction de la présence de la star à sa voix se verra dans le dernier film dans lequel elle intervient, le documentaire tourné sur elle par Maximilian Shell, *Marlene* (1984²⁶), dans lequel elle accepte un enregistrement audio mais pas de prise d'image. Ce film est très révélateur de la façon dont Dietrich a orchestré un nouveau mode de présence /absence en jouant de sa voix.

Le spectacle à l'américaine

59 Cette circulation entre cinéma, radio et ensuite les scènes témoigne ainsi de sa maîtrise du fonctionnement des industries du spectacle américaines. Dietrich n'est pas seulement l'étrangère difficile à intégrer dans le cinéma classique, c'est une star habile dans beaucoup de formes de divertissement extra-cinématographiques, dont beaucoup sont profondément américaines : le *vaudeville*, la *folk-song*, le *show* à Las Vegas... et qui reposent notamment sur une évolution du rapport de la star à la performance. Le *vaudeville* théâtral avait déjà pour habitude au début du siècle d'avoir recours à des jeux d'accents étrangers que l'on retrouve ensuite ailleurs avec Dietrich (Glenn 1995). S'il y a eu un processus d'« américanisation » de la star, il ne s'est donc pas joué seulement dans une série de westerns – certes importants dans l'évolution de son image.

60 Ainsi, à la fin de l'ère classique hollywoodienne, Marlene Dietrich n'est pas tant une star de cinéma qu'une star tout court, depuis déjà un certain temps. Elle semble désormais susceptible d'apparaître dans tout média ou forme spectaculaire. Elle est parfois même une star *malgré* le cinéma, c'est-à-dire malgré des films peu vus ou une présence réduite à des apparitions clairsemées. Orchestrant sa sortie du cinéma pendant plusieurs décennies, la star a su jouer d'un média comme la radio pour conquérir le public américain. Gratuite, très répandue et présente au quotidien pour les spectateurs avant d'être remplacée par la télévision, la radio a sans doute, davantage que le cinéma contemporain, été l'instrument principal de la popularisation de Marlene Dietrich, ce qui resterait à vérifier à travers des études de réception.

61 L'analyse d'une quantité d'émissions radiophoniques liées au cinéma, entre le milieu des années 1930 et l'avènement de la télévision au milieu des années 1950,

permettra sans doute, de manière plus large, de mieux cerner l'image des stars hollywoodiennes auprès des publics américains de l'époque. Véritable complément, autant que support publicitaire, la radio reflète à la fois le processus d'affirmation de l'image des stars de cinéma et la nécessaire distance par rapport à cette image, distance que les films peuvent rarement afficher de façon aussi prononcée. Ces recherches à venir éclaireront probablement à la fois les stratégies de carrière, la connaissance des publics et en retour l'évolution des représentations dans les films.

Bibliographie

Steven Bach, *Marlene Dietrich. Life and Legend*, Londres, Harper Collins Publishers, 1993 [1992].

Andrew Britton, *Katharine Hepburn : Star as Feminist*, Londres, Studio Vista, 1984.

Frank Cullen, Florence Hackman, and Donald McNeilly, *Vaudeville Old & New. An Encyclopedia of Variety Performers in America*, New York & Londres, Routledge, 2007.

Marlene Dietrich, *Marlene Dietrich's A.B.C.*, New York, Doubleday, 1962.

John Dunning, *On the Air : The Encyclopedia of Old-Time Radio*, Oxford University Press, 1998.

Wes D. Gehring, *Parody As Film Genre : « Never Give a Saga an Even Break »* Greenwood Publishing Group, 1999.

Susan A. Glenn, « 'A Hero ! Is Dot a Business ?' Vaudeville Comedy and American Popular Entertainment », *Reviews in American History* vol. 23 n° 4, 1995, p. 650-657.

Richard Dyer, *Stars*, Londres, BFI, 1998 [1979].

Gert Gemünden & Mary Desjardins (dir.), *Dietrich Icon*, Londres / Durham, Duke University Press, 2007.

Michele Hilmes, *Radio Voices : American Broadcasting, 1922-1952*, University of Minnesota Press, 1997.

E. Ann Kaplan, « Wicked Old Ladies from Europe : Jeanne Moreau and Marlene Dietrich on the Screen and Live », in Murray Pomerance (dir.), *Bad : Infamy, Darkness, Evil, and Slime on Screen*, State University of New York Press, 2004, p. 239-253.

Amy Lawrence, « Marlene Dietrich. The Voice as Mask » in Gert Gemünden & Mary Desjardins (dir.), *Dietrich Icon*, Londres / Durham, Duke University Press, 2007, p. 79-99.

Jacqueline Nacache, *Le Film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1995.

James Naremore, « Marlene Dietrich in *Morocco* (1930) », in *Acting in the Cinema*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1988.

Donald Spoto, *Blue Angel : The Life of Marlene Dietrich*, Lanham (MD), Cooper Square Press, 2000 [1992].

Gaylyn Studlar, « The erotics of Code-bound Hollywood » in Gert Gemünden & Mary Desjardins (dir.), *Dietrich Icon*, Londres / Durham, Duke University Press, 2007, p. 211-238.

Matthew Teorey, « Metadrama in Old Time Radio : 'Abbott... What Page Are You On ?' », *The Journal of American Culture* vol. 34, no. 4, 2011, p. 357-371.

Christian Viviani, « Au bord de la transgression : l'«étrangère» dans le cinéma hollywoodien classique », in Irène Bessières (dir.) *Hollywood, les fictions de l'exil*, Paris, Nouveau Monde, 2007.

Notes

1 On pourra se référer à un ouvrage très complet sur la star qui détaille tous les aspects de sa *persona*, en introduisant notamment une réflexion sur les matériaux livrés par les archives de la Cinémathèque de Berlin : Gert Gemünden & Mary Desjardins (dir.), *Dietrich Icon*, Londres / Durham, Duke University Press, 2007.

2 Frank Nugent dans sa notice du *New York Times* du 30 novembre 1939 à propos de la

façon dont Dietrich chante « *The Boys in the back room* » dans *Destry Rides again*.

3 Une partie des archives sonores est désormais facilement accessible via le site www.archive.org.

4 Liste de stars identifiées comme des obstacles au succès commercial des films par une lettre de l'association des exploitants indépendants, présidée par Harry Brandt. La lettre est publiée en mai 1938 dans *The Independent Film Journal* et beaucoup évoquée dans la presse dans la période 1938-1939.

5 « Comme des papillons de nuit autour de la lumière », paroles allemandes de « *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* ».

6 Comme d'autres stars hollywoodiennes, elle a repris un certain nombre de ses rôles pour le Lux Radio Theater sur CBS dans la période concernée (*The Legionnaire and the Lady* (adaptation de Morocco, avec Clark Gable) en 1936 ; *Song of Songs* (avec Douglas Fairbanks Jr.) en 1937 ; *Manpower* en 1942 ; ou *No Highway In the Sky* en 1952) ; le Screen Guild Theater sur CBS (*Pittsburgh* (avec ses partenaires du film) en 1943) ; et le Screen Director's Playhouse sur NBC (au moins trois versions de *A Foreign Affair* entre 1949 et 1951).

7 <https://archive.org/details/Lux02>, n° 9 (consulté le 7 janvier 2014, idem pour toutes les émissions citées ensuite). Pour des raisons de droits, je ne renvoie de liens que vers les émissions présentes sur ce site.

8 <https://archive.org/details/ScreenGuildTheater>, n° 63.

9 Voir Cullen, Hackman & McNeilly (2007).

10 Pour des détails sur les émissions, voir Hilmes (1997, p. 183 *sqq.*).

11 <https://archive.org/details/ScreenGuildTheater>, n° 4 (19e minute).

12 https://archive.org/details/Abbott_And_Costello_otr, n° 10 (18e minute).

13 Je n'examine ici que des émissions de radio accessibles pour le public américain contemporain mais il faudrait creuser tout ce qui concerne la présence de Dietrich sur les radios militaires, qui impliquent aussi une réflexion sur la propagande.

14 Propos de Harry Brandt rapportés dans « Group would ban film stars on air », *New York Times*, 31 août 1939, p. 21.

15 https://archive.org/details/DuffysTavern_524, n° 66 (8e minute). Archive.org donne la date du 9 mars, mais la plupart des inventaires de ces émissions indique (bsx> indiquent) le 2 mars.

16 <https://archive.org/details/TheBurnsAndAllenShow062545-22650>, n° 65 (8e minute).

17 https://archive.org/details/OTRR_The_Big_Show_Singles, n° 10 (le premier sketch suivi de la chanson est à la 44e minute).

18 https://archive.org/details/MartinAndLewis_OldTimeRadio, n° 76 (arrivée de Dietrich à la 9e minute et réplique de Lewis à la 13e minute).

19 https://archive.org/details/MartinAndLewis_OldTimeRadio, n° 53 (14e minute).

20 https://archive.org/details/OTRR_The_Big_Show_Singles, n° 10 (le sketch final commence à 1h22).

21 C'est une vision un peu réductrice du film qui montre aussi parallèlement à leur déclin le pouvoir de fascination des stars.

22 Pour l'histoire de cette chanson et de sa réappropriation par Marlene Dietrich, voir Bach p. 292.

23 <https://archive.org/details/ScreenDirectorsPlayhouse>, n° 10 et 90.

24 Pour une description de ce feuilleton, introuvable à l'heure actuelle selon Amy Lawrence, voir le livre de John Dunning (1998, p. 130-131). Pour des analyses plus précises de *Café Istanbul* et *Time for love*, voir A. Lawrence (2007, p. 91-94).

25 <https://archive.org/details/MGMTheateroftheAir>, n° 3.

26 Pour une analyse plus précise de ce film, voir E. Ann Kaplan (2004).

Pour citer cet article

Référence électronique

Marguerite Chabrol, « Marlene Dietrich de l'icône à la *guest star* : âge, voix et circulation entre les médias », *Mise au point* [En ligne], 6 | 2014, mis en ligne le 01 avril 2014,

Auteur

Marguerite Chabrol

Maître de conférences en cinéma à l'université Paris-Ouest Nanterre La Défense. Ses recherches portent sur le classicisme hollywoodien et l'intermédialité au cinéma, principalement à propos des échanges avec le théâtre. Elle a notamment codirigé la série des *Lectures croisées* (avec Alain Kleinberger et Pierre-Olivier Toulza, L'Harmattan, 2010 et 2011) autour de *Casque d'Or*, *Le Cercle rouge* et *Lola Montès*. Elle a codirigé avec Tiphaine Karsenti le n° 204 de *Théâtre/Public* : « Entre théâtre et cinéma : recherches, inventions, expérimentations » (juin 2012) et l'ouvrage collectif *Théâtre et cinéma. Le Croisement des imaginaires* (Presses Universitaires de Rennes, 2013).

Droits d'auteur

© Tous droits réservés