1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

38 | 2002
Musique !

Les années trente entre chanson et cinéma

Giusy Pisano

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/357>

DOI : 10.4000/1895.357

ISBN : 978-2-8218-1026-6

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2002

ISBN : 2-913758-35-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Giusy Pisano, « Les années trente entre chanson et cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 38 | 2002, mis en ligne le 08 mars 2007, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/357> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.357>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Les années trente entre chanson et cinéma

Giusy Pisano

- 1 Qu'il s'agisse de peinture ou de musique, de théâtre ou de cinéma, la chronologie des années trente présente un nombre considérable d'événements. Leur degré d'importance et de créativité est très inégal, et reflète l'éclectisme qui a caractérisé la période. Cependant, d'une manière générale, il faut d'abord constater que les années trente ne sont pas au centre de mouvements et de recherches « révolutionnaires » dans le domaine des arts. Il s'agit plutôt d'années de synthèse. La France vit sur les innovations des périodes précédentes, ce qui est particulièrement flagrant dans le domaine de la création musicale « savante ».
- 2 Le deuxième constat porte sur le décalage entre la création musicale et le reste de la production artistique. En effet, si du côté des arts plastiques comme de la création littéraire, la décennie présente des innovations, en ce qui concerne la musique savante, les avant-gardes sont plutôt en retrait et, souvent, présentes grâce à l'héritage laissé par leurs prédécesseurs. En 1930, pendant que le mouvement surréaliste retrouve un nouveau souffle avec la publication par Breton du *Second Manifeste*, on assiste à la redécouverte des répertoires musicaux du néoclassicisme. Il n'y a guère que quelques essais de véritable création originale tels *Amphion* de Honegger, ou *Mana* de Jolivet.
- 3 De ces constatations résulte une troisième remarque : à quelques exceptions près, comme le musicien Louis Durey, la musique savante demeure étrangère aux inquiétudes de son temps et préfère se réfugier dans les valeurs du classicisme. Les musiciens, plus que les peintres et les écrivains, semblent être imperméables aux événements de la décennie.
- 4 Enfin, dernière remarque en ce qui concerne la création cinématographique, nous nous trouvons face à une période de transition extrêmement délicate – du cinéma muet au parlant – qui a coupé le souffle aux mouvements avant-gardistes des années vingt. Nous sommes loin de l'exceptionnelle période d'ébullition créatrice pendant laquelle « les cinéastes qui ont pensé le cinéma dans sa spécificité ont d'abord adopté la musique pour modèle en lui empruntant la notion de rythme »¹. Loin aussi du débat intellectuel

qui, tout en reconnaissant le cinéma comme étant « fondé sur les mêmes données psychologiques que la musique »², revendique son autonomie. Seuls quelques poètes et des âmes perdues résistent à « l'homologation visuelle du réalisme "sonore" européen et hollywoodien »³.

- 5 Cependant, une distinction doit être effectuée dans le paysage musical, car si l'on sort des coulisses de l'Opéra et des salles de concerts, on constate que la création en France, du côté de la musique populaire, est encore plus riche que dans les décennies précédentes. La raison tient sans doute à l'introduction de nouveaux moyens qui permettent une plus large diffusion de la musique enregistrée : radio⁴, cinéma chantant et phonographe électrique. Ce sont, d'une part, ces inventions et, d'autre part, le perfectionnement de techniques déjà connues auparavant, qui donneront la place que l'on reconnaît aujourd'hui à la musique enregistrée, notamment à la chanson. Celle-ci devient un élément incontournable dans les loisirs des Français : dans les cafés comme dans les salles de cinéma, on peut entendre des voix que jusqu'alors seuls quelques milliers de Français avaient eu l'occasion de connaître : Charles Trenet, Tino Rossi, Joséphine Baker et bien d'autres. La chanson se répand sur tout le territoire national et va instaurer des rapports différents avec le public. Tino Rossi avec *Marinella*⁵, Jean Sablon avec *J'attendrai*⁶ et Berthe Sylva avec *les Roses blanches*⁷, constitueraient, selon Jean-Claude Klein, les premiers exemples de chanson de « proximité »⁸. Chaque foyer pouvait se réunir autour du poste radio pour écouter le bulletin d'information, mais aussi le tour de chant de sa « vedette », connue non pas grâce à sa « performance » sur scène, mais par le biais de la radio, du disque, de la presse (*Paris-Soir*, *Chanson*, *Femina*, *Cinémonde*, *le Petit Écho de la mode*, *Petit Parisien*, *Voilà*, etc.), par la distribution dans la rue des *petits formats*⁹ et enfin par le cinéma. Les émissions de radio, les revues musicales, les films, les opérettes, les vaudevilles ont tous comme fil conducteur la chanson : elle est omniprésente.

La musique populaire : entre tradition et nouveaux rythmes

- 6 La chanson « contamine » même des formes de spectacle moins populaire, comme le théâtre ou le cinéma « poétique ». Presque tous les auteurs, tous genres confondus, se mettent à la chanson. Les années trente représentent une des rares périodes dans lesquelles les connexions entre ceux qui rêvent d'avant-garde et ceux qui réalisent les spectacles populaires sont tangibles. Rappelons que des auteurs comme Jean Wiener, Joseph Kosma, Maurice Jaubert, Jacques Ibert, Georges Auric, Darius Milhaud, Arthur Honegger, n'afficheront aucun mépris pour l'expression populaire sous toutes ses formes, y compris la chanson.
- 7 Pour la chanson, au début des années trente, la SACEM¹⁰ recense 250 paroliers, autant de compositeurs et environ 300 éditeurs, presque tous rassemblés autour du quartier du faubourg Saint-Martin¹¹. Durant cette période, ces auteurs constituent une force importante dans le paysage de la chanson. Ils sont les seuls créateurs juridiquement reconnus des œuvres chantées, puisque les interprètes et les éditeurs phonographiques n'ont alors aucun statut juridique.
- 8 Parmi les « stars » de l'époque nous retrouvons les chanteurs populaires de la décennie précédente qui assurent la continuité (Reda Caire, Lys Gauty, Fréhel, Georgius, Montéhus, Damia, Milton) ; les vedettes du music-hall et du cinéma (André Bauge, Henri Garat, Joséphine Baker, Maurice Chevalier, Mistinguett, Jean Gabin, Danielle Darrieux, Arletty, Gaby Morlay, Jean Murat, Charles Boyer, Jeannette MacDonald...) ; les duettistes (Charles et Johnny, Pills et Tabet...) ; les ténors et barytons de l'Opéra

(Villabella, Muratore...) ; les sopranos de l'Opéra comique (Féraldy, Favart...). D'autres chanteurs verront leur carrière exploser à cette époque (Tino Rossi, Lucienne Boyer, Marianne Oswald...). Il y a enfin des chanteurs, comme Édith Piaf, Suzy Solidor et Jean Sablon, qui font leur première apparition. Le style interprétatif est presque aussi riche que le nombre des interprètes. Du réalisme au charme, de la fantaisie au drame, des chanteurs à voix aux comiques troupiers, tous ont leur place dans la production phonographique. L'élément nouveau des années trente, mais qui marquera aussi la création des périodes suivantes, est le foisonnement des styles et l'éclectisme des artistes, ce qui rend complètement arbitraire toute classification par « genre ». Damia quitte parfois son rôle de chanteuse réaliste pour des interprétations fantaisistes, de même que Ray Ventura interprète aussi bien des chansons au rythme jazz, que d'autres langoureuses. Il s'agit en effet, d'une « période charnière pour le monde de la chanson et du spectacle, marquée par une lente extinction des chansons de traditions »¹². En réalité, dans le panorama d'interprètes que l'on vient de décrire, fait irruption un nouveau style qui va lentement bousculer la tradition : celui représenté par des artistes comme Mireille, Charles Trénet, Jean Tranchant, Ray Ventura, Johnny Hess qui ont adopté les nouveaux rythmes venus d'ailleurs, qui ont su tirer tous les avantages des innovations techniques (tel le micro) et qui vont ouvrir les portes à une nouvelle génération d'artistes, les auteurs-compositeurs-interprètes.

La chanson d'écran

- 9 En matière de chansons écrites pour les films, le cinéma des années trente est une période d'une fécondité exceptionnelle, même si souvent les historiens du cinéma ont ignoré le rôle qu'elles ont joué dans cette décennie. En fait, les chansons « créées » pour l'écran étaient ensuite reprises par les bals musette, les chanteurs de rues, les musiciens ambulants, puis diffusées par le disque, la radio et les petits formats. Inversement, des airs qui ont connu un succès populaire, de disque, de radio, de rue, sont repris par le cinéma. Les deux formes artistiques s'enrichissent mutuellement, des chansons écrites dans le cadre d'un scénario peuvent connaître un succès commercial important. En retour, des réalisateurs exploitent la popularité de certaines chansons pour augmenter les chances de succès de leur film. « Maintes fois les producteurs cherchent « à jouer sur du velours » en faisant un film autour de la personnalité d'un chanteur en vogue : Tino Rossi, Jean Lumière, Henri Garat, Maurice Chevalier... poussent la ritournelle ». ¹³ C'est grâce à la chanson « Y'a de la joie », créée par Maurice Chevalier dans le spectacle *Paris en joie*, que Charles Trenet devient très populaire. Dans la même année 1936, Chevalier reprendra cette chanson dans le film *l'Homme du jour* (Julien Duvivier). De même, « Sur deux notes », créée en 1939 par Paul Misraki pour le film *Tourbillon de Paris* (Henri Diamant-Berger) et interprétée par Ray Ventura et ses Collégiens, a été reprise par la même formation dix ans plus tard dans le film *Nous irons à Paris* (Jean Boyer, 1949). Dans bien des cas se produit une sorte d'identification entre un film et ses chansons, au point que seules restent en mémoire les séquences chantées. Le titre « Si l'on ne s'était pas connu », créé et chanté par Albert Préjean dans le film *Un soir de rafle* (Carmine Gallone, 1931), a connu un large succès et fut enregistré par plusieurs interprètes, notamment Andrex, Alibert, Lamy et Marjal ; quant au film, il a été vite oublié. La chanson interprétée à l'écran produit un véritable effet d'onde dont s'empare l'industrie du disque pour mettre en place une commercialisation à plus grande échelle¹⁴. « L'introduction de la chanson dans le film, a d'abord été un nouveau moyen de publicité pour la chanson, mais c'est principalement le commerce des disques qui bénéficie de ce nouveau moyen de propagande musicale. »¹⁵ Souvent, le même titre

est interprété par plusieurs chanteurs et édité par des éditeurs phonographiques différents. Par exemple, les quatre chansons (« Chanson pour ma brune », « Loin des guitares », « Tant qu'il y aura des étoiles », « Bella ragazzina ») créées pour les films *Au son des guitares* réalisé par P. J. Ducis en 1936, ont été interprétées par le chanteur-acteur du film même, Tino Rossi, éditées sous l'étiquette Columbia en 1936 mais aussi par Lamy, Bernardi, Clément, Rochard, Sirjo et par deux « Chanteurs sans nom » pour les marques Champion, Jap, Perfectaphone, Odéon, Cristal, et Polydor entre 1936 et 1938. Ce cas n'est pas du tout exceptionnel, bien au contraire, il s'agit d'une pratique constante et presque généralisée à cette époque. Dans ce mouvement quelque peu désordonné (de l'écran au disque, d'un pays à l'autre, de la scène à l'écran) le seul point fixe reste la chanson. Le souvenir de certains films comme *Chansons d'une nuit*, *Chanteur inconnu*, *Embrasse-moi*, *Il est charmant*, *Lumières de Paris*, *la Ronde des heures*, *Capitaine Craddock*, *le Roi des resquilleurs*, n'existe que par les chansons dont les carrières se sont poursuivies au-delà de leur fonction purement cinématographique, en atteignant un public de plus en plus vaste. Un exemple particulier est sans doute celui de la chanson *le Chaland qui passe* (vingt-trois versions gravées à l'époque)¹⁶ et du film *l'Atalante* de Jean Vigo (1934). Cette chanson de Bixio et Neri¹⁷, créée en Italie en 1932, fut le grand succès de l'année 1933 en France¹⁸. Les producteurs l'ont intégrée et substituée à la musique de Maurice Jaubert, contre la volonté du réalisateur, pour assurer le succès du film. Ce seul regrettable exemple suffirait à prouver le rôle fondamental de la chanson dans les films des années trente, qu'il serait trop simple de réduire aux aspects purement commerciaux. Chansons des rues, disques, radio, music-hall, cinéma sonore constituent une chaîne unique où chaque maillon représente le relais nécessaire à la diffusion et au succès auprès du public. Ce succès tient sans doute au fait que cette nouvelle technique permettait au cinéma de s'approprier tout l'arsenal de gags, caricatures, refrains, blagues, drames mondains, farces militaires, charges satiriques qui avait nourri le music-hall et le cabaret. Ce cinéma, selon une expression de Pierre Billard, « contaminé et revitalisé par les spectacles plébéiens par excellence que sont la revue, l'opérette, le vaudeville, le mélodrame, le caf'conc', renforce sa vocation populaire »¹⁹ et assure sa propre continuité en adoptant les interprètes du spectacle vivant comme Raimu, Gaby Morlay, Georges Milton, Arletty, Damia, Ray Ventura, Joséphine Baker, Mistinguett, Florelle, André Bauge, Georges Thill, etc.

- 10 L'étude de la filmographie de ces années confirme l'importance donnée à la chanson ; nous en avons pu constater sa présence dans au moins 740 films²⁰. À peu près tous les réalisateurs de l'époque, grands et moins grands, ont puisé dans le répertoire de la chanson, pour enrichir leurs œuvres d'une sensibilité et d'une dimension nouvelles. Certes, « les auteurs » ont intégré la chanson à l'intérieur de leur propre système esthétique en s'efforçant de sauvegarder la cohérence et la rigueur de leur œuvre. Dans ce genre on retrouve des films très connus, tournés par des réalisateurs importants comme *la Belle Équipe*, *Pépé le Moko* et *David Golder* de Julien Duvivier, *Liliom* de Fritz Lang, *le Million* et *Sous les toits de Paris* de René Clair, *l'Opéra de quat'sous* de Georges Wilhelm Pabst, *Un soir de rafle* de Carmine Gallone, *la Fin du monde* et *Jérôme Perreau* d'Abel Gance, *Jean de la Lune* de Jean Choux, *Mam'zelle Nitouche* de Marc Allégret, *le Roman d'un tricheur* de Sacha Guitry, *Veillée d'Armes* de Marcel L'Herbier. Mais la plupart sont des films mineurs dont aujourd'hui on n'a plus aucun souvenir : *Enlevez-moi*, *Échec et mat*, *Passé à vendre*, *Vacances...* Les autres, la pléthore de petits réalisateurs, parfois sans autres soucis que leur budget et les délais imposés par les producteurs, ont eu une approche totalement différente. Ils ont, dans la plupart des cas, utilisés le cinéma comme un

véritable support pour la diffusion des chansons, un formidable outil capable d'atteindre un large public et de favoriser, ensuite, la commercialisation des disques. Nous avons trouvé leur trace dans les catalogues phonographiques de l'époque, grâce auxquels nous avons pu répertorier des titres absents des catalogues nationaux de films.

- 11 Le poids de la chanson dans cette production est variable. En moyenne deux ou trois titres sont inclus dans le scénario mais parfois on trouve jusqu'à sept chansons sur la même pellicule (*Soir de réveillon, Marinella, Dactylo...*). Dans ce dernier cas, il s'agit de véritables films en musique (30 minutes de chansons réparties sur une durée moyenne de 1 h 30), construits sur mesure pour un interprète populaire comme Tino Rossi, Albert Préjean ou Joséphine Baker.

Qui sont les compositeurs, les musiciens et les chanteurs qui figurent au générique ?

- 12 Avec l'arrivée du cinéma chantant et parlant, la vie des milliers de musiciens qui travaillaient chaque soir dans les salles de cinéma allait être bouleversée. Nous assistons à l'apparition de nouvelles catégories de professionnels de la musique : musiciens de studio et compositeurs pour le cinéma. Des compositeurs rémunérés pour une partition et des musiciens payés pour leur participation à des séances d'enregistrement. Ils touchaient un cachet forfaitaire, sans droit de suite. « Avec le parlant, écrit François Porcile, la musique enregistrée dans un auditorium ne donnait que quelques heures de travail à quelques poignées de musiciens. Très vite, les mieux introduits dans le milieu cinématographique vont s'efforcer de monopoliser le marché. »²¹

- 13 Un article publié dans *Mon Film*, résume à lui seul l'amertume d'une grande partie des musiciens :

La musique mécanique est en marche et rien ne l'arrêtera. Tant mieux pour les jeunes bourgeoises et leurs voisins... Mais tant pis pour les artistes professionnels ! Ils sont dans la situation des copistes au lendemain de l'invention de l'imprimerie : les temps vont devenir pour eux de plus en plus difficiles. Ah ! elle en écrase du monde, la rue du progrès !

Certes, il faudra toujours des musiciens, ne serait-ce que pour enregistrer les morceaux à succès sur la cire des disques phonographiques, pour jouer dans les orchestres des stations d'émissions par T.S.F., pour exécuter les partitions des films sonores, et aussi pour les théâtres et les grands concerts. Ceux-là seront des virtuoses, tout au moins des privilégiés, des rescapés... Mais quelle hécatombe parmi les instrumentistes, qui, actuellement, gagnent leur vie dans les orchestres de cinéma, de brasserie, etc. ! Les flonflons mécaniques, voilà l'avenir...²²

- 14 Déjà, le 7 décembre 1928, le périodique *Ciné-Journal* donnait l'alerte :

Un grand danger (le plus grand peut-être depuis qu'il existe des musiciens professionnels) menace la corporation. La musique mécanique tend à se substituer à l'exécution directe et humaine. Tous sont menacés, déjà des orchestres de cinéma sont supprimés et remplacés par des appareils à bande sonore. D'autres suivront. Aucun musicien, aucun chef d'orchestre ne doit rester indifférent devant une pareille menace. Si des mesures énergiques n'interviennent pas, une armée de chômeurs va se créer qui menacera les camarades en place, non seulement dans leur emploi, mais aussi dans leurs revendications les plus essentielles. Et pourtant, les musiciens ne sont-ils pas, dans la circonstance, les artisans de leur propre malheur ? On ne peut pas se passer d'eux, ce sont eux qui font les enregistrements indispensables ; c'est leur œuvre propre qui permettra la suppression de nombreux orchestres. Est-ce à dire que ceux-là même qui feront ces enregistrements seront protégés contre le danger nouveau ? Pas plus que les autres, car ils seront

également menacés, par le chômage, d'un abaissement des prix. D'autre part, leur travail de quelques mois permettra de se passer d'eux pendant 15 ans. Ne voit-on pas encore au cinéma des films vieux de 10 à 15 ans ? Les bandes sonores dureront peut-être davantage ; un répertoire se créera qui, un jour, supplantera presque complètement l'exécution par orchestre. Devant un pareil danger et en attendant une réglementation nouvelle conforme à un état de choses nouveau, le Conseil syndical a décidé d'interdire, jusqu'à nouvel ordre, tout enregistrement de bande sonore.

- 15 Le Syndicat des musiciens renforçait ces propos à travers un appel sous forme de tract :

Protestez ! L'emploi de la Musique mécanique dans les salles de spectacle n'est pas un Progrès, c'est une décadence de l'Art Musical. La culture française est menacée. Réagissez contre l'Américanisation. Faites circulez !²³

- 16 Les choses ne vont pas s'arranger, car un nouveau « danger » menace la profession : les films sonores de production étrangère, constituant 60 à 70 % des films projetés en France. La *Fédération française de la musique* qui représentait les corporations de la musique, comme les syndicats des éditeurs, des compositeurs, des marchands et d'imprimeurs de musique, fait publier un manifeste au ton quelque peu xénophobe :

Considérant que les films sonores et parlants de provenance étrangère sont présentés au public français en langue étrangère et avec accompagnement musical presque exclusivement composé de musique étrangère ;

Considérant qu'une exclusion aussi marquée de la langue et de la musique françaises, sur le sol français, constituerait, si elle se généralisait, une grave offensive contre la culture française et l'art français ;

émet les résolutions suivantes :

1 Les films parlants représentés en France ne doivent utiliser que la langue française.

2 Une part importante de l'accompagnement musical des films synchronisés présentés en France doit être consacrée à la musique française.

Et décide de poursuivre l'étude et l'adoption de toutes mesures utiles, en faisant appel, s'il le faut, aux pouvoirs publics et à l'opinion publique afin d'éviter que le cinéma ne devienne en France l'instrument de pénétration d'expressions étrangères à la culture nationale.²⁴

- 17 Toujours dans le but de défendre la création française, un Comité d'Études du théâtre, de la musique et du cinématographe français est créé en novembre 1930. Il se propose de favoriser le développement de la création française et défendre les intérêts généraux des différentes catégories du spectacle, afin de pouvoir « supporter la comparaison avec les productions étrangères ; où, dans tous les grands pays intellectuels, se poursuit un effort considérable qui tend à submerger, jusque sur notre territoire, l'art français dans toutes ses formes et à en paralyser la diffusion dans le monde. »²⁵

- 18 C'est là un exemple du clivage entre les intérêts généraux artistiques et les intérêts particuliers d'une corporation, notamment celle des compositeurs, sous la protection de la SACEM depuis la fin du XIXe siècle.

- 19 Parmi les nombreux compositeurs qui tentent de faire fortune au cinéma, seuls quelques-uns ont réussi à bâtir une véritable carrière. Nous retrouvons des compositeurs qui ont écrit une ou deux partitions de chanson pour ensuite disparaître (Carabelle, Destrey, Fall, Guerrero, Hermite, Jardin, Lenfant, Salder, etc.). En fait, à peine une quinzaine des compositeurs écrivent pour ce cinéma : Armand Bernard, Raoul Moretti, Vincent Scotto, Maurice Yvain, Jean Lenoir, Paul Misraki, Casimir Oberfeld, Philippe Parès, Georges Van Parys, Marcel Lattès, Christian Borel-Clerc, W. R. Heyman, R. Sylviano, etc. Des auteurs comme Jean Wiener, Joseph Kosma, Maurice

Jaubert, Jacques Ibert, Georges Auric, Darius Milhaud, Arthur Honegger seront à l'affiche des films du « réalisme poétique », ainsi que de films populaires.

- 20 Tous, au début de leur carrière cinématographique, étaient attachés à un metteur en scène en particulier : Casimir Oberfeld a participé à presque tous les films populaires de Christian-Jaque et de Léon Mathot ; Vincent Scotto traduisait musicalement l'image de la Provence chère à Marcel Pagnol ; Joseph Kosma mettait son art au profit des films de Jean Renoir. Certains, comme Jean Boyer, se taillent une bonne renommée de parolier et de compositeur avec des films comme *Tumultes*, *Simone est comme ça*, *Un soir de Réveillon*, *Prix de beauté*, et bien d'autres, avant de choisir le métier de réalisateur.
- 21 Tous ces compositeurs ont quelque chose en commun : ils n'ont pu échapper au mélange des genres (comique, dramatique, populiste, réaliste...) dans les films qui ont caractérisé cette époque. La musique composée pour un film devait, avec son ensemble de partitions, faire danser, chanter, rire, et pleurer. Ces passages d'un registre à un autre impliquent une certaine souplesse et une *maestria* dans l'art de la composition que l'on peut reconnaître à ces compositeurs. Ils ont alors créé plusieurs milliers de partitions pour le cinéma, dont environ 300 écrites par le seul Vincent Scotto.
- 22 Mais qui chantait à l'écran ? D'abord, les chanteurs-interprètes des films eux-mêmes, les vedettes passées de la scène du music-hall à l'écran, comme Bach, Baker, Baroux, Bernard, Burnier, Chevalier, Damia, Dranem, Fernandel, Florelle, Gabin, Georgius, Gravey, Mistinguett, Milton, Pauley, Préjean, Rellys, Toutain... De simples chanteurs qui n'intervenaient dans le film que pour interpréter une ou plusieurs chansons. On rencontre des chanteurs déjà connus et qui ont vu leur popularité exploser grâce au cinéma, d'autres qui ont eu un moment de gloire éphémère, d'autres, enfin, qui ont trouvé du travail tout en restant de parfaits inconnus. Parmi les célébrités, il y a les grands chanteurs populaires de l'époque (Damia, Marie Dubas, Marianne Oswald, Fréhel, Florelle, Lys Gauty, Édith Piaf avec une brève apparition dans *la Garçonne* de Jean de Limur, en 1936, Maurice Chevalier, Georgius, Dranem, Albert Préjean...), des duettistes (Charles et Johnny, Pills et Tabet...), des ténors et barytons de l'Opéra (Villabella, Muratore, Baugé, Planel, Lamy...), des sopranos de l'Opéra comique (Gauley, Féraldy, Favart, Delille...), et enfin des comiques troupiers comme Luar.
- 23 Certains chanteurs sont si célèbres que l'on a construit sur mesure quelques films pour eux : André Baugé et Lucien Muratore (de l'Opéra), Jean Lumière, Réda Caire, Tino Rossi, et plus tard Charles Trenet et Ray Ventura.
- 24 Des acteurs ont dû s'adapter aux exigences du cinéma du moment ; il fallait jouer, chanter et danser, conditions nécessaires pour avoir une chance d'être engagé pour un film. Parmi les acteurs-chanteurs on trouve Danielle Darrieux, Lilian Harvey, Jeannette MacDonald, Arletty, Annabelle, Jules Berry, Suzanne Dehelly, Gaby Morlay, Paulette Goddard, Pierre Dux, Jean Murat, Françoise Rosay, Charles Boyer...
Violon, batterie, trompette, saxos, guitare ou l'éclectisme des rythmes
- 25 La présence des modèles anglais, américains, italiens, espagnols, argentins et allemands dans les structures rythmiques témoigne de l'ouverture d'esprit de ces auteurs.
- 26 L'œuvre de Brecht et Weill servira ainsi de référence à de nombreux compositeurs, comme Joseph Kosma quand il crée ses chansons pour Marianne Oswald (entre autres *la Chasse à l'enfant*, paroles de Jacques Prévert). Le jazz aura une influence d'une part sur le plan rythmique où la batterie prend de l'importance, d'autre part avec les différents pupitres de trompettes, de saxos et de clarinettes. La place de l'arrangeur devient

primordiale : pour ne prendre que quelques exemples citons les orchestres de Fred Adison, de Ray Ventura ou de Jo Bouillon.

- 27 Parallèlement, existent le style « musette » et son instrument principal l'accordéon, le style « exotique » incarné par Tino Rossi et sa guitare, le style tourmenté des chanteuses réalistes avec la voix comme seul « instrument », le style « militaire » avec ses marches. Tous les styles provenant de la musique populaire française persistaient en donnant le meilleur de leur production artistique. Bien sûr, aujourd'hui, de la valse musette au jazz ou encore du tango argentin au *blues*, le fossé nous paraît large, mais il est indéniable que ces rythmes nouveaux ont coexisté et qu'ils se sont intégrés aux styles déjà existants. C'est toute la richesse de la musique populaire de cette époque : le *fox-trot* avec sa variante (dont le tempo est plus lent) : le *slow-fox* ; le *step* avec ses différents rythmes : le *fox-one-step*, le *one-step* et le *6-8 one-step* ; la valse avec ses nuances : la valse-musette, le boston ; le jazz, le *blues* et le *swing* ; le tango ; la sérénade ; la mélodie italienne et la barcarolle. Le cinéma hétéroclite des années trente a puissamment contribué à la diffusion de nouveaux rythmes, de grands orchestres de variétés et de jazz, et à l'introduction d'instruments nouveaux comme l'harmonica, le vibraphone ou le xylophone.

Les textes des chansons à l'écran

- 28 Dans son livre consacré à *la France des années trente*, Eugen Weber définit la dernière décennie de la III^e République à travers un choix de titres puisés dans les romans d'Émile Zola : *Au bonheur des dames*, suivi par *l'Argent*, et ses implications monétaires, *la Curée* avec ses scandales et ses magouilles, puis *Germinal* avec ses conflits sociaux et ses espoirs de changement, enfin *la Débâcle*, avec le conflit et l'effondrement. Ces cinq titres résument à la perfection la France décrite par les paroliers des chansons d'écran. Nous pourrions appliquer cette même parabole aux textes des chansons écrits pour les films populaires comme *Un soir de réveillon* de Anton Karel, 1933, *le Chemin du paradis* de Max de Vaucorbeil et Wilhelm Thiele en 1930, *le Million* de René Clair en 1931, *le Roi des resquilleurs* de Pièrre Colombier en 1931, *Vacances* de Robert Boudrioz en 1931, *Ces Messieurs de la Santé* de Pièrre Colombier en 1933, *l'Argent* de Pierre Billon en 1936 ; et pour le cinéma des années du Front populaire, comme *la Vie est à nous*, *la Grande illusion*, *la Marseillaise*, *la Bête humaine*, réalisés par Jean Renoir entre 1936 et 1938. Le corpus de plus de 4 000 titres enregistrés sur disque peut-il constituer un élément pour la compréhension de l'histoire culturelle de cette décennie ? La production cinématographique, comme les textes des chansons, sont forcément imprégnés des événements de cette décennie : de l'euphorie de l'après-guerre à la montée des périls. Cependant les titres des chansons, leurs rythmes gais liés à des histoires baignant dans une apparente atmosphère lumineuse et pleine d'amour, ont parfois trompé les historiens et les chroniqueurs qui ont décrit cette période du cinéma chantant comme celle de l'insouciance. En effet, pour analyser cette époque, il faut tout d'abord essayer d'oublier les lieux communs de la recherche et les présupposés pour revenir à la source : les chansons avec d'une part leurs rythmes et d'autre part leurs textes.
- 29 Textes et rythmes ne correspondent pas toujours. En fait, pour une bonne partie des chansons analysées, nous avons pu constater une dissemblance entre l'invitation au rêve et le rappel à la réalité. Si on se limite à lire les textes sans la musique, même les chansons dites gaies prennent une autre dimension. Nous avons presque l'impression qu'au texte a été collée une musique qui ne lui correspond pas. Un exemple classique de ce type est peut être la chanson « Je chante » de Charles Trenet, dont la légèreté

bucolique de l'interprétation est en contraste avec un texte qui n'est vraiment pas très gai (le narrateur, déçu en amour et affamé, se pend dans sa cellule et se trouve heureux en fantôme qui ne connaît plus la faim ni la contrainte).

- 30 Ce décalage entre texte et rythme de la chanson est lié sans doute au style interprétatif qui est propre à chaque artiste, mais aussi au contexte particulier de l'entre-deux-guerres, entre des rêves de paix et prospérité et la morosité d'une époque parsemée de problèmes sociaux. Pour un nombre important de chansons populaires, nous pouvons aussi trouver une explication dans le fait qu'une quantité assez importante de chansons ont été écrites en même temps que le scénario et bien souvent par le réalisateur lui-même (Jean Boyer, René Clair et bien d'autres). De plus, la chanson à l'écran a un statut spécifique. Les chansons ont la particularité de faire « coller » leur texte à une histoire préexistante, celle du film, tout en puisant leurs rythmes dans la musique en vogue, le fox-trot, la polka, la valse musette.

- 31 Les textes présentent des thèmes qui intéressent l'histoire sociale et culturelle de la période : les lieux urbains, plus particulièrement la ville de Paris ; les sujets (les mômes, les chômeurs, les copains, les femmes) ; les loisirs (les cafés, les sorties au spectacle, les sports, les parties de campagne)²⁶. Même si une partie non-négligeable de textes est marquée par l'opposition culturelle Midi-Paris et renouvelle le répertoire qui va de l'opérette marseillaise à la chanson dite « marseillaise » d'Alibert, la ville qui est la plus évoquée par les chansons est Paris. C'est l'exemple le plus représentatif car la plupart des chansons reflètent la vie du parisien et du banlieusard, ou du provençal monté à Paris. Dans les chansons, les lieux « cultes » de l'époque sont Montmartre, la place Pigalle, la rue de Clichy, Ménilmontant et les grands boulevards. Tous sont des lieux idéaux pour une flânerie nocturne d'un cinéma à un autre, du Caméo au Marivaux jusqu'au Paramount ; d'un music-hall à un autre, du Casino de Paris à l'Alcazar, des Folies-Bergère à l'Alhambra. Dans les chansons, Paris est décrit comme la ville lumière qui permet de réaliser tous les rêves, « le seul, le vrai Paradis ». Des réalisateurs célèbres comme René Clair, Julien Duvivier, Marc Allégret et d'autres moins connus comme Jean Benoît-Levy ou René Meinert, ont rendu hommage à la ville en lui dédiant une ou plusieurs chansons dans leurs films. Un véritable hymne, dont les titres ne laissent pas de doute : « Paris, c'est une belle fille », « Paris, je t'aime d'amour », « Paris, voici Paris »... :

En parlant un peu de Paris

Tout s'éclaire et tout vous sourit !

La cité morose

Se métamorphose

Les vieux murs semblent moins gris !

On s'figur' revoir les Tuil'ries,

La Mad'leine et la Plac' Clichy !

Son air nous enivre,

on se sent revivre,

En parlant un peu de Paris²⁷

- 32 À travers d'autres chansons (Écoutez le refrain des faubourgs, Dans la rue, Elle fréquentait la rue Pigalle, Ménilmontant, la Petite Boutique, Sous les toits de Paris), nous trouvons aussi les traces du Paris de tous les jours avec ses boutiques d'artisans, ses nouveaux magasins à succursales multiples (Casino, Prisunic, Monoprix et Uniprix), ses hôtels, ses pavés mouillés, ses logements insalubres, ses cafés, ses faubourgs. Sur

Paris, une chanson résume tous les clichés: c'est « Où est-il donc ? », interprétée par Fréhél dans *Pépé le Moko* de Duvivier (1936).

Y'en a qui vous parl'nt de l'Amérique,
 Ils ont des visions de cinéma ;
 Ils vous dis'nt
 Quel pays magnifique
 Notre Paris n'est rien auprès d'ça.
 Ces boniments-là rend'nt moins timide,
 Bref, l'on y part, un jour de cafard...
 Ça f'ra un d'plus qui, le ventre vide,
 L'soir à New York cherch'ra un dollar
 Au milieu des gueus's, des proscrits,
 Des émigrants aux cœurs meurtris ;
 Il pens'ra, regrettant Paris
 Où est-il mon Moulin d'la Plac' Blanche ?
 Mon tabac et mon bistrot du coin ?
 Tous les jours étaient pour moi Dimanche !
 Où sont-ils les amis, les copains ?
 Où sont-ils tous mes vieux bals musette ?
 Leurs javas au son d' l'accordéon ?
 Où sont-ils tous mes r'pas sans galette ?
 Avec un cornet d' frites à dix ronds
 Où sont-ils donc ?²⁸

- 33 Depuis quelques années l'entre-deux-guerres fait l'objet de recherches qui visent à une revalorisation d'un cinéma chantant qualifié trop hâtivement de médiocre, vulgaire, de « sous-culture ». Le retour aux sources – les films et les chansons – révèle non seulement l'éclectisme des formes (ce qui en soi est plutôt un élément positif) comme étant la caractéristique principale d'un moment exceptionnel situé à cheval entre les deux guerres, mais aussi comme l'élément de transition entre une culture traditionnelle encore relativement autonome des « règles du marché » et une culture-marchandise. Ce foisonnement confirme l'idée que les années trente gardent la fraîcheur et l'enthousiasme d'une époque qui, traversée par les bouleversements technologiques, voit dans les innovations venues des quatre coins du monde, de nouveaux moyens d'expression pas encore complètement récupérés par les idéologies et le contrôle institutionnel.

NOTES

1. Patrick De Haas, *Cinéma intégral*, Paris, Transédition, 1985, p. 276.
2. Léopold Survage, « Le Rythme coloré » dans Nicole Brenez, Christian Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Milan-Paris, Mazzotta-Cinémathèque française, 2001, p. 74.
3. Paolo Bertetto, *Il cinema d'avanguardia, 1910-1930*, Venezia, Marsilio, 1983, p. 120.
4. Les premières émissions quotidiennes avaient été lancées en 1925. En 1930 la radio avait fait des progrès, mais la France ne comptait qu'un million de postes en 1932, puis

5 millions en 1935. On passe de la période des balbutiements et de l'amateurisme des pionniers au perfectionnement de la technique, ce qui nous conduit au professionnalisme et à la radio populaire. « Toutes les formules, je dis bien toutes, utilisées encore aujourd'hui en radiotélévision ont été imaginées, tentées, travaillées et exploitées avant-guerre. » (René Duval, *Histoire de la radio en France*, Paris, Alain Moreau, 1979) Dans les années trente, Paris comptait plusieurs stations publiques et privées : le Poste Parisien, Radio 37, Radiola (rachetée par l'État en 1933, devient Radio Paris), Radio L.L. (devenue ensuite Radio-Cité), Tour Eiffel, Paris PTT. À cette époque, la musique enregistrée sur disque ou jouée directement au studio et transmise par la radio était à elle-même un programme, interrompue parfois par l'annonce d'un speaker du titre du morceau et de son interprète. « Elle n'est que très rarement illustration d'une émission et plus rarement encore pause au milieu d'une conférence ou des propos d'un reporter. » (Cécile Méadel, *Histoire de la radio des années trente*, Paris, Anthropos-Économie, INA, 1994)

5. Paroles de René Pujol, Émile Audiffred et Géo Koger, musique de Vincent Scotto, 1936, éditions Salabert.

6. Paroles de Louis Poterat, musique de Dino Olivieri, 1938, éditions P. Leonardi.

7. Paroles et musique d'Aristide Bruant, 1889, chez l'auteur.

8. Jean-Claude Klein, *Florilège de la chanson française*, Paris, Bordas, 1990, p. 64.

9. Ces fameux « petits formats » constituent la source essentielle pour toute recherche sur le rythme et le texte des chansons et sur leur utilisation au cinéma. Les collections conservées à l'Arsenal et au Département de la Musique de la BnF, au Musée National des Arts et Traditions Populaires, et les collections privées (souvent les plus intéressantes).

10. La Société des Auteurs Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM) a pour objet de percevoir et de répartir les droits de représentations des auteurs-compositeurs et éditeurs d'œuvres musicales (ce qui inclut les chansons, pièces instrumentales, musiques de films). Avant les années trente, les archives de cette société sont réduites à quelques documents qui ne permettent pas d'établir des données précises, par exemple en ce qui concerne la chanson la plus exploitée durant une année. Le chiffre reporté dans le texte est proposé, faute d'autres sources, par la Chambre Syndicale de l'Édition Musicale. Pour avoir une information complète, il faudrait rajouter à ce chiffre les indications des autres sources syndicales, dont on ne possède pas d'archives.

11. Chambre Syndicale de l'Édition Musicale, *Un siècle de chansons françaises*, Paris, CSDM, 1996, p. 15.

12. Christian Marcadet, « Entre "Tout va très bien..." et "Tout fout l'camp" : les chansons des années trente comme enjeu de société », communication au colloque « Musiques et musiciens dans le Paris des années trente », Paris, 17-20 nov. 1997.

13. « Le cinéma sonore et la vente des disques », *Machines Parlantes et Radio*, n° 120, 1929 (Paris).

14. Sur la relation entre industries phonographique cinématographique voir G. Basile-M. Monneraye, « Le cinéma qui chante et le disque » dans Emmanuelle Toulet (dir.), *le Cinéma au rendez-vous des arts. France, années vingt et trente*, Paris, BnF, 1995, p. 146-161.

15. « Le cinéma sonore et la vente des disques », *Machines Parlantes et Radio*, op. cit.

16. Pratiquement toutes les firmes phonographiques ont édité en 1934 cette chanson interprétée par vingt-trois artistes différents, parmi lesquels : Jean Lumière, Valiès, Marjal, Lestelly, Reda Caire, Tino Rossi. La version originale est gravée par Lys Gauty, pour la firme Columbia DF 1102 en 1934.

17. Paroles françaises d'André de Badet.
18. L'hebdomadaire *Candide* crée le Grand prix du disque. Le jury était constitué par des personnalités du monde des arts et des lettres : Gustave Charpentier, Colette, Jacques Copeau, Maurice Yvain, Maurice Ravel, Dominique Sordet et Émile Vuillermoz. Il se réunit pour la première fois le 18 mars 1931 pour couronner le disque de l'année 1930. *Le Chaland qui passe* reçoit le Grand Prix du disque de l'année 1933.
19. Pierre Billard, *l'Age classique du cinéma français*, Paris, Flammarion, 1995, p. 157.
20. G. Basile, C. Gavouyère, *la Chanson française dans le cinéma des années trente*. *Discographie*, Paris, BnF, 1996, p. 133.
21. Alain Lacombe, François Porcile, *les Musique du cinéma français*, Paris, Bordas, 1995.
22. *Mon film*, septembre 1929.
23. Syndicat des Musiciens, dans *la Chanson*, décembre 1929.
24. Fédération française de la musique dans *Ciné-Journal*, n° 1062, 3 janvier 1930.
25. « Un Comité d'Études du théâtre, de la musique et du cinématographe français » dans *Musique et Instruments*, n° 247, 10 novembre 1930.
26. Ces thèmes ont été développés dans G. Basile, « La chanson dans le cinéma des années trente » dans Danièle Pistone (dir.), *Musique et musiciens à Paris pendant les années trente*, Paris, Bordas, 1999.
27. *En parlant un peu de Paris*, musique de Raoul Moretti, paroles de Albert Willemetz, interprétée par Henri Garat et éditée par Polydor sous la référence 522160.
28. *Où est-il donc ?*, mus. Scotto, par. Carol et Decaye, Columbia DF 2065