1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

76 | 2015

Varia

Sébastien Layerle et Raphaëlle Moine (dir.), *Théorème*, n° 20, « Voyez comme on chante ! films musicaux et cinéphilie populaires en France (1945-1958) »

2014, 148 p.

François Amy de la Bretèque

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5041>

DOI : 10.4000/1895.5041

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

Pagination : 190-192

ISBN : 978-2-37029-076-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Amy de la Bretèque, « Sébastien Layerle et Raphaëlle Moine (dir.), *Théorème*, n° 20, « Voyez comme on chante ! films musicaux et cinéphilie populaires en France (1945-1958) » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 76 | 2015, mis en ligne le 02 novembre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5041> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5041>

comme dans leurs formes architecturales, dans leurs tailles comme dans leurs gestions, leurs programmations ou modes d'exploitation des films. » On comprend que l'on devra se contenter encore longtemps de la juxtaposition d'études monographiques et qu'un ouvrage de synthèse demeurera sans doute impossible pour couvrir un territoire aussi complexe.

Jean A. Gili

Sébastien Layerle et Raphaëlle Moine (dir.), *Théorème*, n° 20, « Voyez comme on chante ! films musicaux et cinéphilie populaires en France (1945-1958) », 2014, 148 p.

Théorème, à l'origine revue universitaire, est devenu au fil des ans une collection (dirigée par Laurent Creton) qui compte dans le paysage des études cinématographiques en France. Depuis 2007, cette publication assumée par l'Université Paris 3 publie les Actes du Festival *Zoom Arrière* de la Cinémathèque de Toulouse qui a lieu en avril – un colloque étant attaché à ce Festival ; en 2013 celui-ci portait le titre que reprend le volume. C'est le cinquième de la série *Zoom Arrière*. La publication découle aussi d'un programme de l'ANR *Cinépop50 « cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958 »* (voir le site : <http://cinepop50.u-bordeaux.fr>).

Le champ de l'étude se trouve ainsi défini : la « cinéphilie populaire », à laquelle les études universitaires s'intéressent désormais massivement à la suite des travaux pionniers de chercheurs comme Geneviève Sellier, Pierre Sorlin, Ginette Vincendeau et de l'« école de Nancy ». Sellier et Leveratto figurent d'ailleurs au générique. Un réputé « mauvais objet » s'est transformé sans conteste en un « bon objet ».

Les bornes chronologiques vont pour ainsi dire de soi. Elles se justifient par des repères d'histoire générale (Libération – fin de la IV^e République) aussi bien qu'internes : 1958 « est la dernière année où la cinéphilie populaire règne sans partage sur les

écrans » (p. 13, affirmation qu'il faudrait nuancer quand même : *le Gendarme de Saint Tropez*, *la Grande Vadrouille*, sont encore à venir : 1964 et 1966).

Il est vrai que les films musicaux ont connu en France une vogue significative auprès d'un large public, ce que prouvent les chiffres donnés dans l'étude très précise de Laurent Creton et Kira Kitsopanidou consacrée au *Chanteur de Mexico* (1956), adaptation en scope et Technicolor par Richard Pottier de l'opérette de Francis Lopez, classé seizième au « top 50 » des films sortis en 1956 avec quatre millions sept cent quatre-vingt-un spectateurs. Luis Mariano fit encore mieux avec *Violettes impériales* en 1952 et *Andalousie* en 1951 qui ont attiré respectivement plus de huit millions et plus de cinq millions de spectateurs. Les producteurs investissent alors beaucoup dans ces films dont ils pensent qu'ils pourraient constituer une réplique française à l'invasion des comédies musicales américaines, objectif qui ne sera pas vraiment atteint pour des raisons complexes qu'il serait intéressant de creuser.

Les deux coordinateurs synthétisent clairement les objectifs de leur recueil par cette déclaration liminaire : « conjuguant l'ancien et le nouveau, le local et l'exotique, [ces films] sont le lieu de négociations générationnelles et identitaires, révèlent des pratiques de cinéphilies populaires originales et témoignent d'échanges complexes entre cinéma, scène [...], radio et industrie du disque ». Ils assignent (pp. 12-13) un double objectif à ce volume : « tracer les contours du cinéma musical français d'après guerre, analyser quelques-uns de ses "cycles" » ; et, deuxièmement, « mettre l'accent sur les usages sociaux de ces films musicaux », c'est-à-dire se situer au niveau de leur réception : étude à quoi se consacrent deux articles analysant les courriers des lecteurs ou plutôt des lectrices : Sellier examine la rubrique spécialement dédiée à Luis Mariano dans *Cinévie-Cinévue*, puis *Cinémonde*, exceptionnelle par sa durée (1947-1956). Son analyse dégage avec beaucoup de finesse le rôle que ce médium attribuait à Mariano auprès de ses lectrices et l'image de la masculinité qu'il

proposait. Delphine Chedaleux rend compte de la place de deux institutions de cinéphilie populaire (et féminine) dont rendait compte le même *Cinémonde*, le « club Cinémonde » et le « Festival Lux ». Ses conclusions, moins fouillées, vont dans le même sens. On se place ici franchement sur le terrain des pratiques sociales dans lesquelles chaque type de cinéma tient une fonction d'identificateur collectif.

En ce qui concerne le premier objectif, en dépit de ce dont les coordinateurs essaient de nous convaincre, l'impression qu'on retire est que le « film musical français » ne s'est pas constitué en genre. C'est une « galaxie », comme il est dit avec justesse. Des chansons apparaissent en effet un peu partout dans le cinéma. Ce fut le cas dès le début du parlant, on le sait ; mais ce qui pose question spécifiquement ici c'est la résurgence de cette pratique dans les années 1950, au lendemain de la guerre. Le contexte historique et social n'y est sans doute pas pour rien. On a tendance à oublier que tout le monde chantait en ce temps-là, les maçons sur leurs échafaudages, les vendeuses sur les marchés... Moine et Layerle donnent un exemple de ces usages latéraux avec le sous-genre des « comédies-poursuites », construites pour enchaîner des passages dans des cabarets où l'on rencontre tour à tour diverses vedettes de la scène, films qui « prolonge(nt) dans le contexte culturel de l'après-guerre une circulation ancienne entre spectacle vivant et cinéma musical », qui passera ensuite à la télévision.

Plutôt donc que de chercher à cerner les contours d'un hypothétique « genre » (exercice qui est la spécialité de Moine), les auteurs sont conduits à travailler dans le domaine de l'intermédialité, de l'histoire culturelle (Pascal Ory est cité comme une référence), et encore, dans la dernière partie du recueil, de l'inter-culturalité : car une chose frappe c'est que ces vedettes ne sont pas complètement françaises, si j'ose dire, on le verra plus bas. Le film musical s'efforce aussi d'adapter des « formes étrangères », les musiques tropicales comme le mambo par exemple (les films de Dario Moreno) qu'on retrouvera encore dans *Et Dieu créa la femme* :

musique antédiluvienne, comme toutes celles de ces films, antérieure à l'arrivée du rock et de la vague yé-yé et qui aujourd'hui ne peuvent se défaire d'un parfum totalement désuet. Car ce qui frappe également c'est que ce cinéma chanté est un prolongement ou un vestige des années 1930 dans les années 1950. C'est le chant du cygne d'une certaine France qui disparaît à jamais, juste avant l'essor des « trente glorieuses ».

La dimension « *gender* » est très présente dans plusieurs études. Elle apporte un éclairage intéressant. C'est en particulier le cas dans le très bon texte sur Bourvil de Gwenaëlle Le Gras. Au lendemain des deux conflits mondiaux, montre-t-elle, l'image masculine véhiculée par les acteurs de cinéma s'adoucit et se féminise, certainement par réaction aux valeurs viriles exaltées pendant ou juste après les guerres. Bourvil fut le répondant comique des Marais, Philipe, Desailly, Périer, Blier ; Guétary, Mariano et lui proposent (à la suite de Tino Rossi, leur prédécesseur), une « image désirable de l'homme doux » comme l'écrit Sellier (p. 41). Mariano fait l'objet du même traitement dans l'étude assez exhaustive de Phil Powrie, le pionnier des études sur le film musical français.

Mais Bourvil est chargé de véhiculer encore d'autres valeurs. Le rusé paysan normand, le benêt *Pas si bête* (1946), est une déclinaison du populisme de la France de Pujade. Sa dimension franchouillarde en fait le successeur de Dranem, il fut le rival de Fernandel qui joue sur le même terrain que lui, l'opposé de De Funès auquel on aime l'associer. Il se situe dans le cinéma français quelque part entre Noël-Noël et Francis Veber. Il incarne, dit Le Gras (pp. 72 et 74), « un cinéma de dominé » (et fier de l'être), image de la France pré-gaulliste frileuse, vaincue, peu sûre d'elle-même face à la puissance américaine (ce que Tati a mis en scène à sa façon avec *Jour de fête*, et d'ailleurs Monsieur Hulot, quoique muet, ne rentrerait-il pas dans la même constellation ?).

La dimension identitaire de ces films passe par l'« exotisme intérieur », celui de la province, particulier mais pas trop (Bourvil, symétrique de Fernandel qui chantait beaucoup aussi), et l'exo-

tisme proche et pas inquiétant, celui de l'hispanisme (Mariano et Guétary, le deuxième, basque, cumulant les deux paramètres). Powrie attribue ce goût de l'hispanisme au développement du tourisme consécutif à l'ouverture de l'Espagne, alors à ses débuts. Rien à voir avec l'exaltation actuelle d'une France plurielle ou multiculturelle. C'est la République intégratrice de la diversité provinciale qui rêve timidement d'expansion. L'Empire colonial existe encore dans tous les esprits.

L'acteur est l'objet privilégié de ces études, on l'aura remarqué, au point que le nom du réalisateur passe au second plan. Pourtant, certains comme un Richard Pottier ont su se tailler leur domaine dans cette production. Mais ce déplacement de focale est légitime. L'acteur est en position focale surtout parce qu'il est aussi *chanteur*. À ce propos, le sujet était difficile car il fallait prendre en compte les formes musicales et le rôle des musiciens. Chantal Meyer-Plantureux prend l'histoire des Branquignols par cette entrée en consacrant une petite étude à Gérard Calvi, pianiste et compositeur, complice de Francis Blanche, parolier. Mais les acteurs eux-mêmes ont une voix, et il aurait été intéressant de les étudier sous cet angle spécifique. Une des raisons de leur popularité tient au fait que ces acteurs-chanteurs étaient des *ténors*. Dans la palette des voix masculines, c'est toujours celle qui occupe la place de vedette, aujourd'hui encore (voir Roberto Alagna). Une belle démonstration de la fonction structurante de la voix est proposée avec le « rubato » de Bourvil, ce tempo qui « convertit l'énergie en langueur, la rigidité en souplesse » (p. 73), qui se retrouve aussi bien au niveau des scénarios que du jeu de l'acteur.

Ainsi, une étude sociologique, économique, de mentalités, rencontre-t-elle en un certain point l'histoire des formes.

François Amy de la Bretèque

Philippe Roger, *Lumière d'été de Jean Grémillon*, Crisnée, Yellow Now « Côté films » n° 26, 2015, 127 p.

Cette monographie consacrée à l'un des films les plus fameux de Jean Grémillon, *Lumière d'été*, commence par l'exposé de la conception que se fait l'auteur de la critique de cinéma ou de l'analyse de film, considérées comme équivalentes (« c'est tout un » [p. 9]), filles « de deux arts antiques », l'art de la mémoire et celui de la musique en raison de la relation au temps et à l'œuvre qu'ils induisent. Ce sont pour lui « les deux sources de la critique ». Roger en tire « une certaine conception de l'écriture critique dédiée au cinéma » qu'il place sous les deux termes qui viennent en sous-titre de son livre : « Présences en résonance ».

S'agissant de l'approche du film retenu, tourné en 1943 pendant la période de l'occupation de la France consécutive à sa défaite militaire, elle tient à un défi : faire de ce film notre contemporain, « défi que doit relever tout essayiste, tout analyste-critique, de jeter [un pont] par-dessus l'abîme du temps », faire se rencontrer et dialoguer entre eux deux temps de natures différentes : le présent de la création et le présent de sa réception. C'est là ce que l'auteur appelle « le temps esthétique » qui se déploie sous trois modalités de remémoration : « comprendre c'est se souvenir », formule d'Aristote (dans *la Métaphysique*) visant à distinguer sensation et connaissance par le truchement du souvenir, est reprise à son compte un peu différemment par Roger qui entend aboutir, au sein de l'exercice critique, à « une recomposition de l'œuvre dans un temps autre [que le sien propre – historique –, que celui du spectateur contemporain du film et celui du spectateur tardif, celui d'aujourd'hui] qui soit “cristallisation d'un temps retrouvé” » : temps de la « compréhension sensible où l'œuvre s'accomplit spirituellement dans la lumière de la critique » révélant non seulement l'œuvre mais aussi son « créateur ». Ce dernier en effet se voit « révéler » « sa plus secrète ambition, son exigence d'absolu » : « la critique de film crée le reflet qui permet à l'artiste de cinéma de se découvrir » ; elle « aimante le créateur sans qu'il le sache » [p. 11].