

©2018

Bénédicte France Lebéhot

ALL RIGHTS RESERVED

TROUVER SA VOI(E)(X) SUR GRAND ÉCRAN: LES ACTEURS-CHANTEURS DU
CINÉMA FRANÇAIS DES ANNÉES 30 AUX ANNÉES 50

by

BÉNÉDICTE FRANCE LEBÉHOT

A dissertation submitted to the
School of Graduates Studies
Rutgers, The State University of New Jersey

In partial fulfillment of the requirements

For the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in French

Written under the direction of

Alan Williams

And approved by

New Brunswick, New Jersey

October, 2018

Abstract of the dissertation

Trouver sa voi(e)(x) sur grand écran: les acteurs-chanteurs du cinéma français des années

30 aux années 50

By Bénédicte France Lebéhot

Dissertation director:

Alan Williams

This dissertation proposes a chronological and historical study of the works, careers, and place within the music and film industry of a group of French film artists, the actor-singers who were a striking presence from the beginning of the "talkies" to the late 1950s.

These actor-singers were an important cultural phenomenon in France because they were developing their singing career as well as their cinematographic career at the same time and with the same success rate in both industries, a feat that has not been done again since them. This work aims to reinstate the actor-singers as such and to show how they embodied a unique and long-lasting cultural phenomenon that was sustainable thanks to their relationship between them and their very own audience who first were listeners and then became spectators because they were eager to watch their favorite singers on a big screen. Each actor-singer attracted a distinct audience because, as singers and so as actors, their public was exclusively loyal to them. And because these artists were now part of the cinematographic life, magazines such as *Pour Vous*, *Cinémonde*, *Ciné-Miroir* welcomed them in their pages at the same rank as full-time actors. With this

multiple-industry collaboration and the demonstrated dedication from the audience, a sort of artisanal stardom was experimented through the actor-singers and it proved to be quite effective as it lasted almost three decades.

The dissertation examines the careers and works of the six most important of these performers, two from each "generation"--actor-singers who began in the cinema in the early talkies, in the later 1930s, and immediately after world war II. These actor-singers are analyzed comparatively, each one contrasted with one or several others, and chronologically, as their star images develop, or fail to do so, over time. Aside from the films themselves, the primary historical source, used extensively, is fan magazines, such as *Pour Vous*. Also employed are popular biographies of the performers. The novelty of the dissertation lies, in part, in its systematic use of such "popular" materials, which are normally neglected in academic studies of French cinema.

Acknowledgements

The first person I'd like to thank is Professor Alan Williams for his guidance, patience and incredible knowledge that he has demonstrated over the years. And of course, I want to thank the other members of my committee for being part of this project.

In order to complete my dissertation, I needed archival resources that I didn't have access to. Therefore I'd like to thank the team at la Bibliothèque de la Cinémathèque de Toulouse, and in particular Magali Paul for scanning numerous articles from their archives. Moreover, I would also like to thank Emmanuelle Fiée from La Cinémathèque Française, who also helped with gathering articles from magazines that were not available online. And finally, Sophie Hanifi who gave me access to the archives of Gaumont-Pathé.

Thank you to my sisters, Marie and Agnès.

Thank you to my parents-in-laws, Patrick and Frances Beall, who have been very supportive since the beginning.

And of course, thank you to a very special fellow Rutgers graduate, Colleen Kennedy-Karpat who offered not only moral but also intellectual support.

And finally, thank you to all my friends who listened to me patiently and helped me through the years : Almut Haboeck, Marie-Ève Johnson, Bénédicte Retrou-Brown, Myriam Alami, Bénédicte Thieberger-Kittinger.

To all of you, thank you for believing in me.

Dedication

This dissertation is dedicated to my parents, Thierry and France Lebéhot, who always provided me with their unconditional support and love.

This is also dedicated to Mamie Té and Mamie Dédette, whose spirits were looking over my shoulder and I think I heard them sing while I was typing.

And finally, I dedicate this dissertation to my husband, Joshua Beall, who is a wonderful man and whose wit and intellect continue to surprise me everyday...but I am still the funny one.

Table des Matières

Abstract	ii
Acknowledgements	iv
Dedication	v
Table des Matières	vi
Tableaux	viii
Table des illustrations	ix
Introduction	1
Chapitre 1 : La naissance des acteurs-chanteurs dans le cinéma français	9
Les débuts du cinéma "chantant" et le spectateur participatif	9
Le cinéma chantant : un spectacle	18
Le cinéma chantant et sa première génération d'acteurs-chanteurs	27
Milton	27
Henri Garat	35
Chapitre 2 : L'essor des acteurs-chanteurs	44
La deuxième génération d'acteurs-chanteurs : Tino Rossi	44
La deuxième génération d'acteurs-chanteurs : Charles Trenet	64
La guerre s'invite dans les magazines	70
Les acteurs-chanteurs mobilisés	96
Chapitre 3 : Les acteurs-chanteurs face à l'Occupation et l'Après-Guerre	102
Pendant l'Occupation	102
La Libération et la situation des acteurs-chanteurs existants	116
Une nouvelle génération : Georges Guétary et Luis Mariano	127

Conclusion	152
Annexes	
Luis Mariano vous répond <i>Cinémonde</i> , 21 Mar. 1949	161
« Achetez des photos de vos artistes préférés ». <i>Cinémonde</i> , 30 juillet 1936	162
« Demandez-nous les portraits de vos vedettes préférées ». <i>Ciné-Miroir</i> , 19 mai 1939 163	
Bibliographie	170
Filmographie	177

Tableaux

Tableau 1 : Classement des artistes préférés pour les années 1936 et 1937. Compilation des données se trouvant dans <i>Pour Vous</i> (numéro 505) et dans le livre de Colin Crisp intitulé <i>Genre, Myth, and Convention in the French Cinéma, 1929-1939</i>	48
Tableau 2 : Nombre de spectateurs pour les films des années 1945 et 1946	124
Tableau 3 : Les couvertures de <i>Pour Vous</i> et <i>Cinémonde</i> (1929-1940)	165
Tableau 4 : Les couvertures par année dans <i>Pour Vous</i> et <i>Cinémonde</i> (1929-1939)	168
Tableau 5 : Les couvertures et quatrièmes de couvertures dans <i>Pour Vous</i> et <i>Cinémonde</i> (1929-1939)	169

Table des illustrations

Illustration 1 (page 72). Couverture du magazine *Pour Vous*, du 4 janvier 1939.
URL : <https://calindex.eu/onepage.php?lapage=0&larevue=PV&num=529>

Illustration 2 (page 73). Couverture du magazine *Cinémonde*, du 4 janvier 1939.
URL : <https://calindex.eu/onepage.php?lapage=0&larevue=CMO&num=533>

Illustration 3 (page 74). Couverture du magazine *Cinémonde* du 18 janvier 1939. URL :
<https://calindex.eu/onepage.php?lapage=0&larevue=CMO&num=535>

Illustration 4 (page 75). Couverture du magazine *Pour Vous* du 25 janvier 1939.
URL : <https://calindex.eu/onecouv.php?larevue=PV&num=532>

Illustration 5 (page 76). Couverture du magazine *Pour Vous* du 1^{er} février 1939.
URL : <https://calindex.eu/onecouv.php?larevue=PV&num=533.0>

Illustration 6 (page 77). Couverture du magazine *Pour Vous* du 8 mars 1939.
URL : <https://calindex.eu/onecouv.php?larevue=PV&num=538.0>

Illustration 7 (page 78). Couverture du magazine *Cinémonde* du 19 avril 1939.
URL : <https://calindex.eu/onepage.php?lapage=0&larevue=CMO&num=548>

Illustration 8 (page 79). Couverture du magazine *Cinémonde* du 17 mai 1939.
<https://calindex.eu/onepage.php?lapage=0&larevue=CMO&num=552>

Illustration 9 (page 80). Couverture du magazine *Pour Vous* du 6 septembre 1939.
<https://calindex.eu/onepage.php?lapage=0&larevue=PV&num=564>

Illustration 10 (page 81). Couverture du magazine *Pour Vous* du 20 septembre 1939.
<https://calindex.eu/onepage.php?lapage=0&larevue=PV&num=566>

Illustration 11 (page 82). Couverture du magazine *Pour Vous* du 15 novembre 1939.
<https://calindex.eu/onepage.php?lapage=0&larevue=PV&num=574>

Illustration 12 (page 84). Couverture du magazine *Cinémonde* du 28 février 1940.
<https://calindex.eu/onepage.php?lapage=0&larevue=CMO&num=591>

Illustration 13 (page 85). Couverture du magazine *Cinémonde* du 17 avril 1940.
<https://calindex.eu/onepage.php?lapage=0&larevue=CMO&num=598>

Illustration 14 (page 87). 4^{ème} Couverture du magazine *Cinémonde* du 20 Décembre 1939. <https://calindex.eu/onepage.php?lapage=-1&larevue=CMO&num=581&dos=D>

Illustration 15 (page 89). 4^{ème} couverture du magazine *Cinémonde* 594 du 20 mars 1939
<https://calindex.eu/onepage.php?lapage=-1&larevue=CMO&num=594&dos=D>

INTRODUCTION

Pour cette thèse, je propose une rétrospective chronologique d'un groupe d'artistes qui a occupé de façon importantes les grands écrans français, et ce depuis l'arrivée du cinéma parlant jusqu'à la fin des années cinquante : les acteurs-chanteurs. Cette innovation technique a encouragé le cinéma à recruter ces chanteurs puisqu'ils correspondaient à l'identité de ce nouveau cinéma qui cherchait à expérimenter la nouvelle voie qui s'ouvrait à lui. Qui mieux que des chanteurs pouvaient incarner l'essence même du son ?

Mais le cinéma avait surtout une motivation très pragmatique puisque ces chanteurs avaient un potentiel commercial très intéressant. L'idée était assez simple : les chanteurs avaient déjà un public qui leur était déjà fidèle donc cela signifiait des recettes quasiment assurées pour les salles de cinéma. Avec ces nouveaux acteurs, le cinéma tenait une mine d'or qu'il devait exploiter selon deux principes. D'une part, c'est la qualité professionnelle de chanteur qui était mise en avant et donc, dans les films, les chansons aussi bien exclusives au film ou déjà sorties florissaient. Et d'autre part, si le chanteur avait construit sa carrière grâce à un personnage bien particulier, c'est ce personnage ou un personnage qui lui ressemblait énormément qui était repris dans les films. Par conséquent, le public savait à quoi s'attendre et pouvait retrouver son chanteur tel qu'il l'aimait ou tel qu'il l'imaginait.

Le cinéma avait donc accès à un nombre important de chanteurs qui voulaient bien devenir acteur-chanteur le temps d'un film ou plus. Et justement, ma recherche se concentre sur ces chanteurs qui ont joué dans des films de façon récurrente plutôt qu'occasionnelle. Mais surtout, ce sont les acteurs-chanteurs dont la carrière

cinématographique est basée sur leur métier de chanteur et qui ont pu vivre ces deux professions de manière simultanée et durable. C'est pour cela nous avons mis de côté Jean Gabin, Fernandel ou encore Montand puisque s'ils ont été réellement acteurs-chanteurs, c'était seulement pendant une période relativement courte puisqu'ils ont assez rapidement choisi de se consacrer uniquement à leur carrière d'acteur en abandonnant leur carrière de chanteur.

Ainsi, les principaux acteurs-chanteurs retenus pour notre recherche se compose d'Henri Garat, Georges Guétary, Georges Milton, Luis Mariano, Tino Rossi et Charles Trenet. Notre approche chronologique permet de classer ces artistes de façon générationnelle. En effet, les années trente ont vu la naissance de deux générations : Milton et Henri Garat sont les pionniers, Tino Rossi accompagné de Charles Trenet, les suivent de près. La seconde guerre mondiale ne permet pas à une nouvelle génération d'acteurs-chanteurs d'émerger. Finalement, à la Libération, la dernière génération voit le jour et se compose de Georges Guétary et Luis Mariano.

Ces acteurs-chanteurs font partie d'un cinéma commercial qui était extrêmement populaire pendant ces trois décennies. Ces trois générations d'artistes ont porté un cinéma populaire concentré sur la performance et la musique.

Par exemple, la première génération amène l'esprit du café-concert et de l'opérette dans les cinémas. Ainsi Georges Milton amène son empreinte artistique dans les cinémas. Milton faisait des tours pour faire rire la galerie et sa spécialité était une comédie très physique et surtout visuelle avec des chansons simples et drôles. Cela allait du saut de cabri en chantant « *Lorsque j'entends la musique, ça me rend épileptique ! / Je saute comme un cabri, ça me donn' la dans' de Saint Guy* » (*T'en fait pas bouboule*,_105)

au sketch parodique qui voyait l'effeuillement de Milton ou même le gobage d'un œuf. Milton se cherchait sur scène avec des contrats successifs dans différents cabarets. Mais c'est le cinéma qui a vu son potentiel « touche à tout » et lui a collé l'image de Bouboule, le roi du système de la débrouille, comme le confirme Georges Milton lorsqu'il écrit « personnellement, je lui [Albert Willemetz] dois (...) d'avoir été baptisé officiellement Bouboule par le public français, depuis qu'ils me donnèrent ce surnom dans un de leurs films. Il aura fallu tout le talent d'un Willemetz et d'un Pujol pour que ce sobriquet de mes jeunes années deviennent mon véritable titre de noblesse¹ » (Ibid, 142). Pour son acolyte, Henri Garat, il n'y a pas vraiment de personnage qui le définit au contraire ; grâce à son physique avantageux et à sa jolie voix, il devient le jeune premier par excellence. Mais surtout, si Milton incarne l'esprit café-conf, pour Henri Garat, il représente une nouvelle version de l'opérette. Avec lui, le cinéma innove pour s'éloigner de l'opérette filmée tant décriée par la critique. Mais cette génération d'acteurs-chanteurs permet d'exposer une caractéristique du cinéma des années trente : un cinéma qui se cherche et qui veut aussi explorer l'adaptation de la caractéristique qui est le spectacle vivant. Ainsi, avec Milton, on recrée à l'écran l'esprit cabaret, et c'est le public qui va valider la réussite de cette entreprise en allant au cinéma, bien sûr, mais aussi en participant de façon sonore lors de la projection du film. On ne peut imaginer un public stoïque face aux numéros de Milton qui malgré l'écran, les pousse à rire, à commenter et donc à reproduire l'ambiance cabaret dans la salle de cinéma. Pour l'opérette, le cinéma innove et s'éloigne de l'opérette filmée à proprement parler pour développer des

¹ Milton mentionne Willemetz et Pujol qui sont deux réalisateurs qui font souvent les films où les acteurs-chanteurs jouent. On peut ajouter à ces deux noms ceux de Léon Mathot, Henri Wulschleger, André Hugon. La récurrence des ces noms amènent à penser que ces films n'étaient pas des oeuvres d'art, mais plutôt une façon de gagner de l'argent.

opérettes qui utilisent les ressources techniques et visuelles du cinéma. Une fois de plus, le but est de soumettre une représentation de spectacle plutôt qu'une séance de cinéma traditionnelle.

Pour la seconde génération, c'est au cinéma que ses chanteurs ont pu développer leur persona. Trenet et Rossi jouaient pratiquement leur propre rôle au cinéma : Trenet était le fou chantant tandis que Rossi était le rossignol Corse. D'une certaine façon, le cinéma ne pouvait pas présenter une image différente de celle cultivée par les chanteurs aussi bien sur scène, mais encore à la radio ou même dans leurs chansons. Le cinéma était l'ultime instrument pour la promotion de l'acteur-chanteur et pour lui permettre le statut de vedette. On était vraiment dans l'optique d'un cinéma commercial qui existait grâce à cet échange de bons procédés : les acteurs-chanteurs remplissaient les salles de cinéma, et les films permettaient une exposition énorme aussi bien à Paris qu'en province. Le cinéma était la dernière industrie qui permettait de développer ces acteurs-chanteurs. Avant lui, la radio, la presse et l'industrie de la musique avaient largement contribué aux succès de Tino Rossi ou de Charles Trenet par exemple. Je pense qu'avec ces quatre industries, on découvre une machine bien huilée qui a bien marché pendant les années trente pour construire des vedettes qui en avaient besoin pour exister. Étudier ces acteurs-chanteurs, c'est montrer de quelle façon le cinéma met en marche une stratégie commerciale pour les acteurs-chanteurs et comment il trouve sa place en tant qu'industrie faisant partie de la famille du spectacle.

Aussi avec Rossi et Trenet, le cinéma propose une fois encore un spectacle puisque le spectateur est venu voir un chanteur jouer dans un film. De plus, avec les airs entraînants qui prennent une forme visuelle sur grand écran, le temps des chansons, les

spectateurs ont l'impression d'assister à un concert et donc chantent en chœur. Si la chanson n'est pas encore sortie, les refrains suffiront et si la chanson est déjà disponible chez les disquaires, le public la chantera entièrement et de bon cœur.

Et avec la dernière génération, principalement incarnée par Mariano, il n'y a plus vraiment d'innovation mais une sorte de perfectionnement d'un genre qui avait déjà fait ses preuves commercialement dans les années trente, l'opérette. Mais les opérettes de Francis Lopez et de Luis Mariano prennent le chemin de l'opérette à grand spectacle. Le spectateur assiste à des opérettes à grand spectacle avec des tableaux impressionnants. Mais surtout avec Mariano et Lopez, on voit se dessiner une stratégie commerciale innovante. En effet, les opérettes qui sont produites pour la scène et rôdées à Paris ou en tournée, prennent finalement forme sur grand écran pour le plus grand plaisir des spectateurs.

Mariano et Lopez ont composé un duo redoutablement efficace pour le cinéma puisque de leur collaboration sont sortis de nombreux films qui ont connu des succès impressionnants. Leur stratégie commerciale a aussi marché parce que ces films étaient faits sur mesure pour Mariano, et qu'ils étaient la finalité d'une machine bien huilée dont le but était de construire, maintenir et de promouvoir l'image de Mariano.

Comme nous l'avons vu, les films et les rôles de chacun de ses acteurs-chanteurs ont été essentiels pour leur permettre d'asseoir leur statut de vedettes sans vraiment être en concurrence et cela s'est révélé véridique pour les trois générations d'acteurs-chanteurs. En effet, chacun d'entre eux occupait un emploi particulier qui n'empiétait pas sur celui des autres ou alors, la différence de génération annulait quelque concurrence que ce soit. Le public qui les écoutait ou qui les regardait était bien distinct. Le cinéma n'est

pas seulement là pour promouvoir l'acteur-chanteur, il est là pour consolider le star-système déjà mis en place par la carrière musicale du chanteur. Chaque film est différent et propose un nouveau composant de l'image déjà construite du chanteur. D'une certaine façon, lorsque le spectateur voit l'acteur-chanteur sur grand écran, il peut l'observer à son aise. Et c'est d'autant plus vrai lorsque le chanteur joue ce qui semble être son propre rôle ou du moins, un personnage ressemblant à son image déjà familière. On propose au public un instant privilégié le temps avec sa vedette et surtout une accessibilité feinte le temps d'un film. Et donc, le cinéma effaçait la distance entre le public et les artistes que le vedettariat entretenait en dehors des salles obscures. Par exemple, lorsque Tino Rossi joue le rôle d'un chanteur, on peut y voir les coulisses du star-système comme la signature des autographes, les loges, la vie de l'artiste à la ville... Ainsi, l'imagination du public est rassasiée grâce aux images et aux scènes qui répondent aux questions que ce même public se posait. On peut dire que le cinéma propose de rendre les vedettes ordinaires tout en utilisant leur statut exceptionnel pour les besoins de la fiction.

Mais les films et le cinéma ont besoin d'un partenaire qui leur permet de fidéliser les spectateurs et qui suit le même principe et ce sont les revues telles que *Cinémonde*, *Pour Vous* ou encore *Cinémiroir* qui proposent un espace privilégié pour présenter les acteurs comme des personnes plus accessibles. En effet, elles n'oublient pas que les lecteurs sont des spectateurs avant tout et qu'elles ont pour mission de satisfaire la curiosité de ces derniers. Par exemple, ces trois magazines publient des articles qui donnent des détails sur la vie privée des vedettes ou encore des rubriques « Potinons » ou « la parole est aux lecteurs » ou bien des articles qui révèlent la progression ou les coulisses d'un tournage de film.

Ces revues sont aussi un espace privilégié pour tisser une relation avec les lecteurs et maintenir leur intérêt. De nombreuses méthodes permettent d'atteindre cet objectif comme par exemple lorsque les journalistes interpellent directement les lecteurs ou encore lorsqu'on lance un concours pour que les lecteurs votent pour leur vedette ou film préféré ou encore lorsque l'on publie leur critique. Les magazines tiennent à collecter et exposer l'opinion de leurs lecteurs. D'une certaine façon, les spectateurs-lecteurs sont impliqués dans la création du numéro qu'ils lisent.

Il faut aussi ajouter que ces revues étaient aussi le miroir de leur temps puisque les actualités aussi bien du cinéma que du pays se retrouvaient dans leurs pages. De plus, ces magazines sont une sorte de thermomètre pour se rendre compte de la popularité des acteurs et leurs films. En effet, puisque ces magazines sont publiés pour les spectateurs, la présence des vedettes parmi les articles, les rubriques ou les couvertures donnent une bonne idée de leur popularité auprès du public. Et donc, si une vedette perd de sa célébrité, elle disparaîtra peu à peu des numéros. Cela démontre le caractère éphémère de la star et cela l'inscrit dans une période déterminée par son succès, la demande de son public mais aussi l'actualité.

Ces constatations s'appliquent aussi aux acteurs-chanteur puisqu'ils ont régulièrement occupé les pages aussi bien de *Cinéma*, *Pour Vous* ou *Cinémiroir*. Donc, leur apparition régulière dans ces revues populaires renforce leur crédibilité par rapport aux critiques qui souvent tenaient à les décrédibiliser parce qu'il leur était difficile de concevoir qu'ils aient pu rencontrer le succès dans ces deux industries bien distinctes que sont le cinéma et la musique. Ainsi, au même titre que les autres stars, les acteurs-chanteurs ont marqué leur époque pendant un certain temps pour finalement

disparaître. Par exemple, Milton alias Bouboule a connu une popularité très importante dans les années trente qui s'est finalement estompée après-guerre et cela s'est clairement répercuté dans les magazines de cinéma puisque les revues l'ont éclipsé de leurs pages. D'une certaine façon, il en est de même pour le cinéma puisque l'on peut constater la popularité actuelle d'une vedette par le succès du film et donc le nombre de spectateurs qui ont acheté leurs places.

Par conséquent, ce groupe d'acteurs-chanteurs qui a écumé les revues de cinéma et les films pendant trois décennies nous offre l'opportunité de démontrer l'importance de leur place dans le cinéma et donc l'opportunité de les réhabiliter dans le cinéma français. Mais surtout grâce à la longévité de leur popularité et aux périodes charnières qu'ils ont traversées, il était pertinent d'inclure le traitement des revues de cinéma à leur égard pour pouvoir exposer la construction de leur image auprès du public.

CHAPITRE UN

La naissance des acteurs-chanteurs dans le cinéma français

Les débuts du cinéma « chantant » et le spectateur participatif

Le cinéma des années trente est un cinéma qui a beaucoup expérimenté pour proposer une expérience unique aux spectateurs. Les producteurs pensent à différentes idées incongrues telles que celles que Roger Vaillant (sous le nom de plume de Georges Omer) rapporte dans son article « La télécinématographie, le nouveau style des revues spécialisées » : « on voudrait obtenir au cinéma des personnages qui parleraient et joueraient sur une scène réelle... On pense aussi faire des écrans qui se dérouleraient autour de la salle, si bien que les spectateurs seraient au milieu du spectacle et y participeraient un peu » (*Le Soir* du 12 avril 1930). Ici, on veut recréer les mêmes émotions que les spectateurs peuvent ressentir pendant un spectacle « vivant » comme par exemple lors d'une représentation au théâtre.

De l'autre côté du cinéma, les directeurs de salles de cinéma pensent à différentes stratégies pour attirer le spectateur. L'une d'entre elles c'est les salles de cinéma appelées « les permanents ». Ce sont des cinémas qui projettent le même film cinq fois par jour pratiquement sans aucune interruption entre chaque projection. Roger Vaillant explique ces pratiques, dans l'article « Quels sont les mystérieux spectateurs qui fréquentent, en semaine, les « permanents » des boulevards ? » : « Il y fait nuit quand on y entre. Il y fait nuit quand on en sort. On a un peu participé à ce qui se déroule dans discontinuité sur l'écran » (*Cinémonde* n°23, 23 mars 1929). Les spectateurs entrent et sortent à leur guise, en toute liberté. Un autre exemple de « marketing » est le double-programme. Avec

l'achat d'un seul billet, le spectateur peut voir deux films ou même plus comme l'indique Colin Crisp « certain theaters explored the possibility of offering not just two films for the price of one, but three, four, or six together with the provision of food as extra inducement » (*Genre, Myth and Convention*, 292). Même si ces deux exemples indiquent une volonté de profit commercial, ils démontrent que l'on veut proposer au spectateur une flexibilité dans l'organisation de son temps et du visionnage des films qui permettent une expérience personnalisée de la sortie au cinéma. Enfin, un dernier exemple édifiant illustre cet effort qui consiste à conquérir les spectateurs ; il s'agit du « cinéma atmosphérique » qui est expliqué par Jacques Terau dans son article « Une nouvelle formule de cinéma « Le Rex » », paru dans le premier numéro de 1931 du mensuel

Cinémagazine :

L'idée du cinéma atmosphérique nous vient directement des Etats-Unis. Les premiers, les Américains ont élevé ces immenses constructions destinées à l'exhibition des films, où le spectateur peut avoir l'impression d'être, non pas enfermé entre quatre murs, sous un plafond bas souvent étouffant, mais en plein air, en un pays enchanteur, sous un ciel étoilé au milieu d'agréables villas, de minarets ou d'autres édifices non moins charmants. Le cinéma atmosphérique est en somme une salle qui se trouve en plein air, sans en avoir les inconvénients : c'est « l'extérieur dans l'intérieur » (...) c'est le climat de la Riviera en plein hiver à Paris (...) Le ciel est peut-être le chef-d'œuvre de cette décoration. Il n'y a pas un spectateur qui soit dans la salle du Rex et qui n'ai l'impression absolue, complète de se trouver en plein air, par une belle nuit de printemps ou d'été sous un ciel méditerranéen. De chaque côté des fauteuils, il n'y a pas de murs, mais des villas, avec leurs balcons, leurs loggias. Ce sont des constructions mauresques, provençales, ou vénitiennes.

Ici, encore une fois, on peut voir qu'il y a une réelle volonté aussi bien d'expérimenter bien sûr, mais aussi de proposer aux spectateurs une expérience unique et dépaysante. On veut faire oublier au spectateur qu'il se trouve dans une salle de cinéma en lui offrant la possibilité de s'évader doublement : aussi bien par le cadre atypique de la salle que le film lui-même. Mais ce dernier exemple bien que fantastique ne s'est pas vraiment

démocratisé et on peut supposer que le caractère exorbitant de cette innovation est la raison de sa rareté. Cette expérience démontre aussi que l'expérience au cinéma se fait aussi bien dans la salle que sur l'écran.

Si dans le « cinéma atmosphérique », l'atmosphère est donnée par le décor, il faut se rappeler que dans une salle de cinéma au décor conventionnel, le spectateur joue un rôle important dans l'ambiance qui y règne. Ce spectateur est particulier parce qu'il n'hésite pas à s'exprimer dans les salles obscures que ce soit pour manifester sa satisfaction ou son mécontentement. Ces réactions sont traditionnellement entendues et attendues dans les théâtres, les cabarets, etc...et le spectateur des années trente c'est justement ce public qui vit le spectacle, qu'il s'agisse d'un film sur grand écran ou d'un tour de chant sur une scène parisienne ; et il y participe, indifféremment, par une extériorisation sonore telle que des sifflets, des rires, ou des applaudissements comme le raconte Roger Vaillant dans son article « Les vedettes qui abandonnent l'écran – le public siffle, à Paris – on annonce des mauvais films – le cinéma parlant serait-il déjà gâteux ? »: « des témoins dignes de foi (...) ont raconté avoir vu dans deux cinéma du Boulevard, où l'on présentait des *talkies* , la salle entière déchaînée, hurlante et sifflante. Dans l'un deux, la direction fut contrainte de rembourser le prix des places » (*Le Soir*, 13 septembre 1930) et on retrouve ce type de réaction « à chaud » mais positive dans les mémoires de Georges Milton « la salle fut secouée par un rire homérique, et les applaudissements crépitèrent pendant plusieurs minutes » (*T'en fais pas Bouboule*, 114). Ce sont les réactions du public qui font aussi partie de l'expérience du film. Les spectateurs cherchent des films qui font effets sur eux et qui leur permettent d'extérioriser leurs sentiments ou leurs émotions.

Avant de nous plonger dans l'analyse des acteurs-chanteurs qui nous intéressent, il faut resituer le cinéma auquel ils appartiennent. C'est un cinéma qui est directement et clairement lié à l'apparition du son ; c'est même un cinéma qui n'a pu exister que grâce au son ; on l'appelle d'ailleurs « le cinéma chantant » pour le différencier du « cinéma parlant ». Les genres qui prévalent sont les films musicaux ou les opérettes filmées. Ces deux genres parlent d'eux-mêmes, et ils incarnent les deux piliers du cinéma « chantant ». Cependant, on peut aussi constater que le cinéma « parlant » chantonne de son côté comme l'indique Charles O'Brien dans son livre *Cinema's conversion to Sound: Technology and Film style in France and the US* « [In France] recorded pop tunes remained essential to film soundtracks up through the mid-1930s. it is difficult to think of a French film of the 1930s that doesn't feature a popular song, just as it is difficult to think of a French film of the period with a contemporary setting that doesn't include a moment when a character places a needle on a spinning phonograph » (29).

Mais une partie du cinéma a décidé de sauter le pas pour devenir plutôt « chantant » que « parlant ». Ce choix est assumé par l'engagement de chanteurs ou d'artistes venus de l'industrie du spectacle vivant. Ils viennent du cabaret, du café concert et ils ouvrent la voie à cette hybridité qui consiste à évoluer entre le grand écran et la scène. Si le cinéma parlant est un cinéma d'acteurs, le cinéma chantant est un cinéma de chanteurs qui finalement deviennent acteurs-chanteurs. Certains ont plutôt une carrière ponctuelle et éphémère au cinéma, tandis que d'autres basent justement leur carrière sur cette double étiquette professionnelle, et ce, de façon durable. Et ce sont sur ces derniers que ce cinéma singulier va miser tels qu'Alibert, Bach, Maurice Chevalier, Henri Garat, Georges Guétary, Georges Milton, Luis Mariano, Tino Rossi et Charles Trenet. Leur

particularité, et la raison pour laquelle le cinéma les a engagés c'est leurs succès déjà éprouvé auprès des spectateurs qui les suivent déjà de spectacles en spectacles, ou de concerts en concerts. Ces spectateurs, déjà fidélisés, ont le potentiel de remplir les salles de cinéma. Et si des spectateurs ne connaissent pas vraiment les artistes cités précédemment, ils savent cependant qu'ils sont au service du divertissement et du spectacle, et donc le film qu'ils vont voir va être une distraction garantie.

Et c'est d'autant plus vrai que le cinéma utilise intelligemment son nouveau personnel. En effet, il ne demande pas à ses nouveaux acteurs de jouer dans un autre registre puisqu'il a déjà fait ses preuves et les a amenés au succès. Pourquoi prendre un risque lorsqu'un système marche ? Ce risque repose surtout sur le fait de décevoir ou de surprendre le spectateur et donc de ne pas vendre de places. Le cinéma « chantant » investit sur la familiarité qui lie le spectateur et la vedette pour recréer le même succès sur grand écran. Pour cultiver cette familiarité, le cinéma va plus loin que de garder le même registre de l'artiste. Ainsi, si l'artiste a construit sa carrière grâce à un personnage particulier, c'est ce personnage qui est repris sur grand écran². Et d'autre part, s'il est connu en tant que chanteur, c'est cette qualité professionnelle qui est mise en avant, et il doit forcément chanter sur grand écran ou même rejouer un chanteur, jusqu'à en être une sorte de « calque ».

Si le cinéma chantant a sélectionné avec soin ses acteurs, c'est bien sûr pour attirer les spectateurs mais c'est aussi pour affirmer son identité. En effet, en assumant pleinement le côté divertissant du spectacle vivant, ce cinéma mise sur la chanson. Nous

² Pour les personnages ou persona, le facteur est important mais il faut qu'il ait le potentiel d'être exploité dans plusieurs films pour faire le plus de recettes possibles. Ce sera le cas de Bouboule, le personnage phare de Georges Milton.

avons déjà mentionné que le cinéma « traditionnel » (parlant) chantonnait déjà à son niveau ; mais le cinéma « chantant » se doit de s'investir totalement dans cette direction ainsi que de s'associer avec l'industrie du disque pour une collaboration fructueuse. Le « produit » commercial que ces deux industries se partagent c'est la chanson. On peut définir la chanson comme « produit » commercial parce que si elle attire les spectateurs au cinéma, elle est aussi vendue, à l'extérieur, sous forme de disques ou de partitions. La collaboration entre l'industrie de la musique et le cinéma est une collaboration qui est réciproque parce que chacun y trouve son compte, et cela fait la force de cette collaboration multi-industrielle. Le « produit » est bien expliqué par le journaliste Raymond Berner, dans son article paru dans le *Cinémonde* n°226 du 16 février 1933. En effet, il écrit « il y a trois catégories de musique à succès, au cinéma : les chansons *lancées par* le film, les chansons *qui lancent* le film, les chansons dont le succès est proportionnel à celui du film. » Ainsi, dans ce cas, on ne doit plus vraiment considérer la chanson ou la musique comme étant diégétiques ou extradiégétiques, mais plutôt comme des produits commerciaux, bien placés pour une vente possible des disques après visionnage. Il faut penser à ne pas lasser le spectateur en lui offrant trop de chansons. Et au début des années trente, le danger est là. En effet, le début des années trente voit une surabondance des films chantants et beaucoup de critiques de cinéma s'en plaignent amèrement. C'est aussi un genre que l'on décrit comme par exemple Louis Delaprée dans le magazine *Pour Vous* du 9 octobre 1930. Son article commence par ces mots « c'est une opérette, Quoi ! dira-t-on, encore une ! Nous n'en sortirons donc jamais ? Les producteurs montreront-ils encore longtemps cette veulerie de caractère et cette incroyable débilité d'imagination qui les confinent dans l'éternel recommencement des

opéras-comiques ou des opérettes filmées ? ». C'est une critique cinglante qui met en avant le fait que les films chantants sont mal aimés par les critiques, d'une part parce qu'ils sont trop nombreux et d'autre part parce qu'ils se ressemblent trop. Ce « recommencement » est ressenti parce que le cinéma s'est inspiré des collaborations précédentes entre, par exemple, l'industrie du disque et l'opérette. Dans le *Cinémonde* 265 du 16 Novembre 1933, Raymond Berner nous montre que cette collaboration avait déjà existé entre l'opérette et l'industrie du disque ; et on peut observer que l'industrie du disque reprend et continue la même stratégie sans vraiment la changer « (...) nous avons retrouvé à l'écran *Un Soir de Réveillon*, une opérette qui eut un gros succès au théâtre (...) Cette fois, on a des disques, qui ne sont d'ailleurs que des rééditions de ceux qui furent gravés pour l'opérette ». On pourrait dire que c'est dans les vieux pots qu'on fait les meilleures soupes. Cette opérette a eu un succès certain et le cinéma s'en est emparé pour son propre profit.

Et il faut aussi ajouter que si les écrans sont « envahis » par les opérettes ou les opéras-comiques, il en est de même pour les chansons qui se déversent chez les disquaires ou sur les ondes de radio. Dans son livre, *Cinema's conversion to Sound: Technology and Film style in France and the US*, Charles O'Brien nous donne l'exemple de l'année 1931 qui « according to the author of the weekly "*disques et musiques*" column in *La cinématographie française*, the market during 1931 was saturated with nearly one thousand film-related recordings. A limit case can be found in the hit musical film *Il est charmant* (Louis Mercanton.1931³), whose ten songs were released in a total of

³ On peut juste corriger la date de sortie qui s'est faite un an plus tard en France.

fifty-three recorded versions⁴ (30). On peut être impressionné par l'exploitation des chansons qui sont dérivées en de multiples versions ; une fois de plus, ce chiffre nous rappelle que la chanson est un produit commercial facilement dérivable et produit. Ainsi, si Louis Delaprée suggère une overdose de films chantants dans les salles obscures, on peut lui concéder que cette quantité peut l'emporter sur la qualité⁵. Il faut penser au spectateur qui peut lui-même se lasser à cause de trop nombreuses chansons. Pour qu'une chanson puisse compléter son cycle, de l'écoute à la reprise en chœur ou en solo, il faut qu'elle se distingue des autres par un air entraînant par exemple. Et si elle se distingue, elle aidera le film à rencontrer le succès comme nous l'avons vu précédemment. Et il ne faut pas oublier que la chanson est un « produit » qui doit être savamment dosé comme l'indique François Berner « La capacité musicale du Français moyen n'est pas illimitée et l'on ne peut demander à l'honnête spectateur ou spectatrice, d'apprendre deux ou trois chansons par semaine » (*Cinéma* n°226 du 16 février 1933). Cela veut aussi dire que la compétition est rude vu le nombre important d'opérettes ou de films musicaux qui sortent en même temps. Mais l'abondance de ce genre de films montre aussi que le cinéma chantant veut que le spectateur devienne ou plutôt embrasse un nouveau rôle, celui d'auditeur. Cette dualité avait déjà intrigué le cinéma, et des expériences avaient été tentées entre la radio et le cinéma. L'une d'entre elles partait du principe que l'auditeur se transformait en auditeur par l'intermédiaire de la radio. Et l'expérience tentée avait été de retransmettre un film à la radio. Cette tentative est racontée par

⁴ Ce nombre important d'enregistrements pour dix chansons peut être expliqué par le fait que ce film est un film à versions multiples, une version suédoise et une version française.

⁵ On peut penser que cette surabondance de films chansons est due à la nouveauté du genre grâce à l'arrivée du son dans le cinéma. Ce nouveau cinéma essaie de se faire une place, et l'une des façons d'y arriver est d'être extrêmement présent sur le marché.

Maurice Bourdet dans son article intitulé « Va-t-on désormais entendre un film sans le voir ? » (*Cinémonde* n°223, 26 janvier 1933) : « un bouton qu'on tourne, un son qu'on règle, le familier grésillement de l'onde qui vient à nous, et notre fantaisie n'a plus qu'à compléter le message de notre appareil. Ainsi, sans avoir vu le *14 juillet* de René Clair, ai-je pu en saisir l'essentiel, grâce à l'intelligente retransmission qu'en faisait l'autre soir, à ses auditeurs, la station de Paris-P.T.T ». Ici, si l'on a vu que le film a lancé une chanson et vice versa, on peut voir que, dans ce nouveau cas de figure, c'est la radio qui lance un film ; mais où se situe la réciprocité ? D'une certaine façon, c'est une collaboration à sens unique qui, justement, ne peut pas bien fonctionner à cause de cette limite. Mais surtout, Maurice Bourdet soulève une question importante « il resterait à savoir quel bénéfice peut retirer le cinéma d'une pareille tentative. L'auditeur, à qui l'on vient d'offrir chez lui ce divertissement, voudra-t-il le renouveler en allant assister au spectacle du film ? » (Ibid). Et c'est aussi là, la faiblesse de cette collaboration : le spectateur risque de ne pas vouloir retourner au cinéma pour mettre des images sur les chansons et les dialogues qu'il a vu. Mais surtout, lorsque que le journaliste écrit qu'il a pu « en [du film *14 juillet*] saisir l'essentiel », c'est là la faille de cette collaboration. En effet, la question se pose de savoir si c'est bien là le principal, de comprendre l'essentiel du film. Que faire du « spectacle du film » ? On reviendra sur cette idée, mais la caractéristique principale du film musicale et de l'opérette filmée repose sur le fait que c'est un spectacle qui est offert au spectateur, et la radio enlève cette notion même de spectacle puisque les images sont absentes. Peut-être que l'élément de « familiarité » du cinéma « chantant » que nous avons mentionné précédemment, aurait pu faire réussir cette collaboration expérimentale. Ou peut-être tout simplement que les acteurs-chanteurs

sont la clé puisqu'ils font aussi partie de l'industrie de la radio. Mais il semblerait que cette association radio-cinéma avait un autre but, celui d'attirer le spectateur dans les salles obscures avec une forme de publicité originale comme l'indique Maurice Bourdet : « on peut estimer que dans l'ensemble, la transmission fut excellente et que, par leur seule phonogénie, les acteurs du *14 juillet* auront fourni ces éléments d'appréciation qui, d'un auditeur fortuit font un spectateur probable, pour ne pas dire certain » (Ibid). Ainsi, on demande à l'auditeur de sauter le pas, et de devenir spectateur.

Cinéma chantant : un spectacle

Mais le cinéma « chantant » offre un spectacle à ce spectateur-auditeur et compte sur la chanson pour son profit commercial certain et surtout pour se reprendre cette collaboration commerciale existant entre l'industrie du disque et celle du spectacle. Raymond Berner l'explique « (...) une bonne musique est capable de faire une grosse publicité à un film, de même qu'un bon film peut contribuer à faire vendre des disques qui ne sont pas fameux. C'est que l'auditeur en les écoutant, revoit l'écran, l'acteur, les scènes qui lui ont plu et recrée en imagination un spectacle que la musique ne fait que lui suggérer » (Ibid). Le succès du cinéma chantant repose sur l'exploitation de la dualité « spectateur-auditeur ».

Pour pouvoir « happer » ce public, il faut offrir un spectacle qui régale les yeux autant que les oreilles ; et c'est justement là que le cinéma chantant montre sa force et son potentiel prometteur. Avec les acteurs-chanteurs, ce cinéma mise sur les talents de performances qu'ils ont déjà acquis par leur expérience et leur succès scéniques. C'est un cinéma commercial qui doit garder en tête ce que le spectateur veut et ce qui

l'attirerait dans les salles. Il faut aussi rappeler que le cinéma est un spectacle, mais qui n'est pas gratuit ; ainsi, on doit proposer des films qui justifient le prix de la place et pour cela, le spectateur se trouve aux premières loges.

Le divertissement que propose le cinéma chantant est un spectacle gai et joyeux. Si l'on a pu voir que les critiques peuvent être acerbes envers lui, il n'en demeure pas moins que le spectateur est friand de gaieté et c'est un mot clé. Le mot « gai » revient très souvent pour ne pas dire tout le temps dans les nombreux articles de l'époque. C'est un argument vendeur. Même les réalisateurs en sont conscients ; d'ailleurs de nombreux réalisateurs vont se « spécialiser » dans le cinéma chantant tel que Pujol. Il a va participer au scénario du *Roi des Resquilleurs*, et il va diriger *Il est charmant* qui sont des films très populaires. Et il déclare « (...) mon ambition est de distraire et d'amuser le public » (*Pour Vous*, 256. 12 Octobre 1933). Il ajoute « je m'efforce, sans autre prétention, de distraire autant que possible, d'amuser le public (...) de faire rire ceux de mes contemporains qui veulent bien ne voir dans un spectacle cinématographique qu'un agréable passe-temps » (Ibid). Ce cinéma est donc léger et distrayant et c'est sa force. En effet, on va voir ces films pour passer un bon moment sans vraiment « se casser la tête ». Dans le *Cinémiroir* n°364, du 25 mars 1932, on décrit l'opérette *Il est charmant* comme « des farandoles, des chansons aux refrains un peu fous, une gaîté délirante... ». On interview Louis Mercanton, le réalisateur qui déclare « ma grande joie aussi fut de faire jouer des artistes compréhensifs et vraiment gais » (Ibid). Le spectateur sait qu'il va voir un spectacle plein de gaieté. La gaieté devient un argument publicitaire. Et cela devient même un critère de recrutement pour les acteurs-chanteurs. Par exemple, à ses débuts, le cinéma chantant a parié sur Georges Milton qui incarne la gaieté par excellence. Dans

son article intitulé « Un roi de la gaieté française » (*Cinéma*, n°123, 26 février 1931),

Michel Gérard explique ainsi ce phénomène et le succès de Milton :

(...) il n'est pas besoin de décrire Milton-Bouboule. Tout le monde le connaît après un premier film, comme on connaît un vieil ami. Il est venu au public si simplement et si gaiement qu'il n'est pas un spectateur qui n'ait l'impression d'avoir déjà bavarder familièrement avec lui (...) la grande raison du succès de Milton, c'est d'avoir su choisir un type dont les aventures réjouissent le cœur du Français moyen : celui du pauvre diable sans le sou, débrouillard et rigolo, qui ne se plaint pas, ne chicane pas l'injustice du destin, reste honnête et tombe amoureux. Ainsi sont flattés les goûts du Français pour la sentimentalité, la gaieté de repartie et de mot, l'esprit un peu frondeur.

Le spectateur retrouve un personnage gai (toujours le maître mot) et sympathique auquel il s'identifie. Dans son livre *Genre, Myth and Convention*, Colin Crisp indique que *Le Roi des Resquilleurs* est le second film du box-office selon les directeurs de cinéma pour l'année 1932 (pp300). C'est extrêmement intéressant de connaître ce chiffre puisque le film était sorti deux ans auparavant, et qu'il a cependant réussi à maintenir une haute position. De plus, lors de sa sortie en 1930, c'est le film qui a été le plus distribué (Ibid, 309).

La notion de spectacle que nous avons évoquée est extrêmement importante pour le cinéma chantant bien qu'elle ait joué un rôle prépondérant pour le cinéma en général. Au tout début des années trente et en parallèle avec l'arrivée du son, le cinéma cherche toujours à innover et il explore une multitude de possibilités que différents progrès techniques inspirent. De plus c'est un cinéma qui essaie de trouver sa propre identité pour se différencier des autres spectacles, comme par exemple les pièces de théâtre, tout en empruntant des caractéristiques des spectacles vivants. Et « trouver sa propre identité » passe par des idées, des innovations ou des expérimentations que différents progrès techniques inspirent.

Pour le cinéma chantant, bien sûr l'action peut amener des rires, des cris, des applaudissements...mais il a un instrument hors-pair pour ambiancer les salles et cet instrument ne peut exister que grâce aux progrès techniques et sonores du cinéma : la chanson. Dans son livre *Cinema's conversion to Sound: Technology and Film style in France and the US*, Charles O'Brien nous rappelle quelques chiffres « according to one analysis of music-and film-industry documentation, popular songs released on 78-rpm discs featured in more than half of the French films made between 1930 and 1933 (27). Mais ce ne sont pas seulement les chansons populaires qui se retrouvent dans les films, c'est aussi la chanson en général qui s'invite dans le cinéma "parlant", et O'Brien précise qu' :

[In France] recorded pop tunes remained essential to film soundtracks up through the mid-1930s. it is difficult to think of a French film of the 1930s that doesn't feature a popular song, just as it is difficult to think of a French film of the period with a contemporary setting that doesn't include a moment when a character places a needle on a spinning phonograph. (Ibid, 29)

Ainsi, de façon directe ou indirecte, la chanson est omniprésente dans les films français mais il faut faire attention à ce que cela ne lasse pas le spectateur comme prévient François Berner « La capacité musicale du Français moyen n'est pas illimitée et l'on ne peut demander à l'honnête spectateur ou spectatrice, d'apprendre deux ou trois chansons par semaine » (Cinémonde n°226 du 16 février 1933). La chanson doit donc être un « produit » savamment dosée.

On peut donc voir que le spectateur-auditeur a un rôle participatif, et il semblerait qu'on veuille provoquer ses réactions. Et le cinéma chantant semble correspondre à cet effort. Par exemple, les chansons et la musique amènent une réaction, que ce soit un simple battement de rythme ou la reprise d'un refrain. *Le Congrès s'amuse* fait partie des

exceptions qui ont marqué leur temps. C'est un film qui a remporté un grand succès, et il est le huitième film dans le classement des films plus populaires de l'année 1932 selon les directeurs de cinéma (Crisp, Genre, Myth and Convention, pp 300) ; il faut ajouter qu'il est sorti en 1931, alors le voir en haut du classement une année plus tard signifie sa popularité. C'est un film musical qui est fait pour la musique. En effet, c'est un film « d'époque » avec des costumes magnifiques. Une jolie vendeuse de gants (Lilian Harvey) est courtisée par le beau Tsar de Russie Alexandre (Henri Garat) venu assister au Congrès, organisé à Vienne, pour décider du sort de Napoléon 1^{er}. Hélas, leur amourette se terminera lorsque le Tsar devra partir après le débarquement de Napoléon. Pourtant, malgré cette triste fin, le film est un spectacle permanent aussi bien pour les yeux que pour les oreilles, et le spectateur se laisse griser par les longues scènes où il regarde des couples en habit d'apparat, virevolter dans de grandes salles de bal au son d'une valse, ou encore des défilés militaires dont les fanfares retentissent, ou même un spectacle de danse très énergique au son des tambours ; Dans son article « Gaieté, sourires et fantaisie viennoise : Lilian Harvey et Henry Garat dans « Le Congrès s'amuse » », René Lehmann est séduit et il écrit qu'« il y a, dans ce film alerte et continuellement plaisant, des mouvements de foule, d'une vraie foule, admirablement réglés (...) on a l'impression, devant une telle figuration, d'être mêlé brusquement à cette masse et de participer à son enthousiasme (...) un film plein de goût, de mesure, même dans la caricature, d'harmonie, de gentille gaieté » (*Pour Vous*, n°154, 29 octobre 1931). Il faut ajouter qu'il y a peu de dialogue et cela renforce l'impact de la musique sur le spectateur. La musique est entraînante et les chansons aussi même s'il n'y en a que deux : « Ville d'amour »

(interprétée par Tarquini d'or) et « Serait-ce un rêve ? » (Interprétée par Lilian Harvey)⁶, mais elles sont stratégiquement placées : la première sera chantée de la vingt-cinquième minute à la trente-et-unième (pour finir et lancer le spectacle de danse indigène) et elle conclura le film. La chanson de Lilian Harvey à la quarantième minute à la quarante-cinquième minute pour continuer en musique jusqu'à la quarante-huitième minute. Dans les deux cas, elles sont reprises à l'unisson par les différentes foules sur grand écran, et il n'est pas difficile de s'imaginer que les spectateurs les reprennent d'autant plus que les refrains sont très simples. Cette participation sonore sur l'écran est contagieuse pour le spectateur dans son fauteuil et il est difficile de l'imaginer stoïque et indifférent. Et c'est ça, la force de ce film : le mouvement, et l'étourdissement par la foule et la musique.

Mais on peut penser à deux autres exemples étonnants du début des années trente qui montrent un jeu interactif entre le spectateur-auditeur et le film. Ce cinéma chantant doit trouver de nouveaux moyens pour pouvoir trouver sa propre voix tout en s'inspirant des spectacles vivants.

Le premier exemple se situe dans *Le Chemin du Paradis*, on peut trouver une scène étonnante et expérimentale. Elle se situe à la fin du film. Elle rassemble les six personnages principaux du film : les trois copains, leur prétendante Liliane, son père et sa future belle-mère. Willy (Henri Garat) pardonne Liliane et ils finissent par s'embrasser pour sceller leur amour. Les deux autres copains sont tristes, mais ils le félicitent. Liliane et Willy se prennent par la main, Willy la prend dans ses bras et ils partent vers le devant de l'écran. Soudain, un rideau se ferme derrière eux, et ils se retrouvent tous les deux sur

⁶ On peut remarquer qu'Henri Garat ne chante pas dans ce film, ce qui semble étonnant ! Il joue le rôle principal du Tsar Russe et de son sosie. Le sosie est un peu simplet, et c'est seulement avec lui qu'on entend Garat chanter et qui plus est, il chante faux ! Le succès du film s'explique plutôt par son continuel spectacle.

le devant de l'écran, devenu scène. Par cette interruption fictionnelle, le film prend une direction nouvelle, et l'espace d'un instant, le spectateur se retrouve dans une situation qui le décontenance parce qu'il devient « voyeur » puisqu'il regarde le couple devant eux s'enlacer tout en s'écriant « enfin seuls ! Mon dieu ». Cette scène intime, qui semble être volée, devient publique lorsque le projecteur est dirigé sur les deux visages des acteurs et que Liliane, étonnée, déclare « Voyons, Willy! Tout ce monde...le public ». Le spectateur a été découvert par Liliane alors que Willy n'a rien vu. Clignant des yeux pour mieux voir dans l'obscurité où se fondent les spectateurs, le couple fait un pas en avant et se penche vers le public. Willy s'étonne « Oh ! C'est vrai ! Il y en a une quantité de gens » et Liliane demande « mais, qu'est-ce qu'ils font ? Le film est fini ! ». Willy dit « je vais leur demander » et il commence à dire « Mesdames, Messieurs... ». Liliane le coupe et s'exclame : « le final, il en faut toujours un dans une grande opérette ! », et tous les deux repartent derrière le rideau qui s'ouvre une dernière fois pour voir le tableau final, sur lequel nous reviendrons un peu plus tard. Cette interaction, bien sûr artificielle mais à l'effet de surprise assuré, semble être un clin d'œil aux détracteurs de l'opérette filmée. En effet, elle indique si *Le Chemin du Paradis* avait été uniquement un film, la scène de réconciliation aurait été suffisante et aurait servi de conclusion. Mais parce qu'il est une opérette filmée, ce film doit obéir à règles déterminées par le genre même de l'opérette. Étonnamment, c'est le film qui doit se plier aux exigences de l'opérette et non l'inverse. Il ne doit pas oublier qu'il est aussi une opérette. De plus, en s'exclamant « mais, qu'est-ce qu'ils font ? Le film est fini », Lilian montre que le spectateur fictionnel assiste à une opérette plutôt qu'un film puisqu'il reste dans son fauteuil. En mettant en avant, l'attente du public, on peut voir que *Le Chemin du Paradis* évoque l'hybridité de l'opérette filmée.

Cette hybridité est aussi illustrée par le final gai et dynamique, guidé par la musique entraînant de la chanson « Avoir un bon copain ». Toute la troupe est rassemblée, des figurants aux acteurs principaux, et se donne à cœur joie, en claquant des mains, dansant devant les spectateurs. Liliane Harvey et Henri Garat sont en premier plan et dansent aussi de bon cœur. On a vraiment l'impression d'être devant une opérette, pas filmée jusqu'à ce que le rideau tombe et que le mot « Fin » apparait, redonnant ainsi l'identité cinématographique au *Chemin du Paradis*. On ne peut que s'associer à Jacques Barnier lorsqu'il conclut son article par « si ce chemin ne mène pas tout droit au paradis il vous conduira tout au moins à une fort agréable soirée. Un excellent spectacle » (*Ciné-Miroir*, 296, 5 décembre 1930).

Le deuxième exemple reprend un peu ce même effet de surprise et d'interaction avec le spectateur. Il se passe dans le film de Pière Colombier, *Le Roi du cirage* (1931). L'effet de surprise intervient après que le mot « fin » apparaisse sur l'écran. Le film vient de se terminer avec la chanson « Y m'faut mon patelin », une chanson qui évoque la fidélité du personnage Bouboule envers Paris et ces clients parce qu'il a choisi de rester à Paris plutôt que de suivre la fille pour laquelle il a le beguin et qui part pour Hollywood⁷. Cette fidélité irrevocable pour Paris se transforme en fidélité pour le spectateur. En effet, le personnage Bouboule chantant gaiement « Y m'faut mon patelin » se transforme en Georges Milton. Cette transition s'opère lorsque le mot « fin » apparait tandis que la chanson se poursuit alors que l'écran noir laisse place à Bouboule qui

⁷ Comme on le verra plus tard, Bouboule et Milton sont fusionnels, et cela est confirmé par l'effet de surprise qui justement joue sur cette fusion personnage-acteur. Ainsi, par extension, Bouboule parle pour Georges Milton.

continue sa chanson, et qui finalement laisse place à Georges Milton qui dédie cette ode à la fidélité à son public ; pour cela, il faut regarder les paroles :

Maintenant, il faut que je m'en aille puisqu'enfin notre film est fini.
 Pourtant, je reste après la bataille simplement pour vous dire merci.
 Je sais bien que je m'répète, je l'ai fait dans *Le Resquilleur*, ça vous paraît peut être bête,
 mais j'vous jure que c'est d'bon cœur.
 Il m'faut mon écran, y'm'faut vos panpans, y'm faut mes applaudissements, y'm faut mes
 amis, le monsieur qui rit et les jolies femmes aussi.
 Il faut surtout m'excuser si j'n'ai pas su vous amuser, j'voudrais vous mettre en joie car
 vous êtes trop gentils pour moi, et j'm'en vais ainsi, mais avant j'vous dis, au revoir et
 mille fois merci

Une fois de plus, on met le spectateur face à sa place même dans la salle de cinéma. On lui renvoie la réalité, et quelque part on lui « vole » ce moment flou où le spectateur oscille entre le film et la réalité. Ce moment est incarné par l'écran noir et l'allumage des lumières dans la salle qui fait la transition entre la fiction et la réalité. De plus avec cette chanson, on replace le spectateur dans son rôle de spectateur. Ici, Milton remercie son public qui vient d'assister à sa performance artistique comme il l'aurait fait dans un café-concert. Encore une fois, on essaie de recréer un moment interactif et simultané avec le spectateur bien que ce moment soit enregistré. Enfin, il y a un rappel à son film précédent *Le Roi des Resquilleurs* tout en se projetant sur l'avenir pour continuer à divertir son public. Il se présente comme un artiste humble et loyal, et il fait de l'écran un moyen d'envoyer un message. Une fois de plus, le spectacle vivant prend le pas sur le film.

Le cinéma chantant et sa première génération d'acteurs-chanteurs

1. Georges Milton

Comme nous l'avons déjà mentionné, les réalisateurs sont à la recherche d'acteurs gais, et ils cherchent de nouvelles recrues dans le vivier des cafés concerts ou cabarets. On pourrait s'attendre à ce qu'ils recrutent un artiste déjà connu dans le milieu du spectacle pour sa gaieté et ce fut le cas de Georges Milton. Dans ses mémoires *T'en Fais pas Bouboule*, il partage avec le lecteur ses nombreuses péripéties sur les scènes françaises ou d'Amérique du Sud. Après de longues années de vaches maigres, il arrive au casino de Paris pour jouer aux côtés de Maurice Chevalier et Mistinguett sans vraiment se distinguer. Finalement, allant de revues en revues, il est remarqué et engagé pour jouer Bouboule au cinéma ; il écrit « le scénario, dû à mon regretté René Pujol, ne pouvait que me séduire : il répondait en tous points à ma véritable nature » (*T'en fais pas Bouboule*, 164). Ici, on peut voir un point important qui est que Milton est naturellement Milton, comme une sorte de fusion qui va de soi.

Dans son livre *Genre, Myth and Convention*, Colin Crisp indique que *Le Roi des Resquilleurs* est le second film du box-office selon les directeurs de cinéma pour l'année 1932 (pp300). C'est extrêmement intéressant de connaître ce chiffre puisque le film était sorti deux ans auparavant, et qu'il a cependant réussi à maintenir une haute position. De plus, lors de sa sortie en 1930, c'est le film qui a été le plus distribué (Ibid, 309). Dans ses mémoires, *T'en fais pas Bouboule*, Georges Milton explique la façon dont *Le Roi des Resquilleurs* a été distribué, et cela montre l'impressionnant succès de ce film : « Le Roi des Resquilleurs » passa en exclusivité, pendant neuf mois consécutifs, au Moulin-Rouge devenu cinéma. Il fut retiré de l'affiche un jeudi soir et repris le lendemain par un cinéma

des boulevards où il demeura pendant six autres mois, également en exclusivité. Pière Colombier avait eu raison de se frotter les mains » (173). Ce succès va d'ailleurs entraîner d'autres films, pour finalement faire une série des films de Bouboule, ces films sont les suivants : *Le Roi des Resquilleurs* (1930), *La Bande à Bouboule* et *Le Roi du Cirage* (1931), *Bouboule, 1^{er} Roi Nègre* (1934), *Les deux combinards*⁸ (1937), et enfin *Prince Bouboule* (1938).

Avant de s'attarder sur les différents rôles et synopsis, il faut noter que c'est un cercle restreint de réalisateurs qui se partagent ces films ; Pour la série des Bouboules, Pière Colombier, Léon Mathot en dirigent deux chacun tandis que Jacques Houssin se charge du dernier⁹. À travers ces cinq films, Bouboule incarne tour à tour un chanteur de rue, un chauffeur de taxi, un cireur à la gare Saint-Lazare et encore un chauffeur de taxi. Dans tous ses rôles, il utilise le système D, celui de la débrouille ; on en revient à la proximité sociale avec le public. Mais Milton profite aussi de la « vague » Bouboule pour tourner des films qui n'ont pas Bouboule mais qui continuent de promulguer un personnage de classe ouvrière tel qu'un garçon d'ascenseur dans *Le Comte Obligado* (1934), un double-rôle contradictoire de commandant et de père dans *Famille Nombreuse*

⁸ Ce film, *Les deux combinards*, est une énigme parce que dans le Catalogue des films français de long métrage, Film sonores de fiction 1929- 1939, il est catalogué sous ce titre et Georges Milton joue André Michaud. Le synopsis est assez vague « le premier combinard à court d'argent, s'offre au prix fort à faciliter es fantaisies de l'autre, en jouant le rôle de remplaçant ». Cependant, et c'est un point important, dans la presse de l'époque, on en fait la publicité sous le titre *Système Bouboule* qui est sûrement plus vendeur que le titre *Les deux combinards*. Même dans ses mémoires, Milton cite ce film en tant que *Les deux combinards*.

⁹ Sur les quinze films de la carrière de Milton qui s'échelonnent entre 1930 et 1947, Mathot en tournera cinq (1931 à 1933), pour Colombier ce sera deux (1930 et 1931), pour André Hugon il en fera deux (en 1934 et 1935), Jacques Houssin en dirigera deux (1937 et 1938), et Robert Hennion deux (1946 et 1947). Les quatre premiers films de la série Bouboule ont le même scénariste et dialoguiste : René Pujol, mais le dernier sera sous la responsabilité de Georges-Michel. Pour trois autres films, c'est le scénariste et dialoguiste Paul Fékété

Cette fidélité ou recyclage de réalisateurs ou de dialoguistes démontre que Milton et ses personnages sont des produits ou des commandes. Ainsi les équipes s'essayent à ce produit.

(1934), un tanner dans le film *Jérôme Perreau* (1935). Milton n'arrête pas de tourner et il devient une valeur sûre ou « bankable ». D'ailleurs, lui-même, voyant un bénéfice certain construit sur le personnage Bouboule et sur son succès cinématographique, devient producteur à partir de 1935 avec le film *Gangster malgré lui*.

Mais si l'on en revient à la « fusion » Milton-Bouboule, elle se retrouve dans la presse de l'époque. Ainsi, Milton et Bouboule fusionnent, et dans de nombreux articles et on s'adresse à Milton ou Bouboule indifféremment, et parfois, Georges Milton disparaît pour laisser place à Bouboule. Par exemple, dans l'article intitulé « Bouboule, bandit d'honneur, resquille et galégade », (*Cinéma*, n° 393, 30 avril 1936), l'auteur commence à retracer une aventure fictive de Milton qui rencontre un pseudo bandit corse qui lui. Il faut préciser que Milton avait joué le personnage de Bouboule, sur grand écran, 3 ans auparavant et qu'entre temps, il avait joué d'autres personnages ponctuels. Mais le journaliste entretient la fusion personnage-acteur en faisant référence indirectement et subtilement à différents films déjà tournés par Milton mais celui qui prévaut reste *Le Roi des Resquilleurs*. L'article se conclut ainsi : « Milton, voulant une fois de plus resquiller, demanda à Montaseya [le bandit] une photo dédicacée. Le bandit (...) remit à Bouboule le plus beau de ses portraits. Ce dernier lui dit alors : « savez-vous chez Monsieur que je suis le Roi des Resquilleurs ? » Ce à quoi Montaseya répond, en rendant à Milton le butin qu'il a pris à lui et à ses amis : « Et bien ! Moi, chère Majesté, je suis le Roi des Farceurs... » » On peut voir dans ce court extrait que Bouboule et Milton sont interchangeable. Cet article est un clin d'œil aux spectateurs qui aiment Milton-Bouboule (c'est-à-dire tous les spectateurs !).

Cette fusion Milton-Bouboule se voit aussi dans son autobiographie, publiée en 1951 alors que le succès de Bouboule était à son apogée entre 1930 et 1933 ; pourtant, presque vingt ans plus tard, l'image construite autour de Bouboule et des autres rôles similaires, doit rester intacte ; et Georges Milton reste avant tout Bouboule ; et c'est même Bouboule qui est mis en avant ; le personnage remplace l'acteur. Par exemple, ses mémoires s'intitulent *T'en fais pas Bouboule*, en référence au film *Le Roi du Cirage* (1931), et sur la couverture, ce titre est beaucoup plus gros que le nom original de l'auteur.

Pour le spectateur français, Bouboule et Milton en arrivent à être indissociables l'un de l'autre avec l'aide des films, de la presse et même des actualités. Et lorsqu'il y a d'autres rôles, ils restent dans la même classe sociale et les films restent des films sportifs et à gags, avec toujours le leitmotiv de la gaieté. Pourtant Milton s'essaie à d'autres rôles : « Un film gai, un scénario ingénieux, Milton dans un rôle à transformations. Nous le voyons successivement en millionnaire décoré, en clochard, en détenu, en professeur d'optimisme, en garçon de café, en homme d'affaires, en directeur du Mont de Piété, en marchand de parapluies. » (*Pour Vous*, numéro 167, 28 janvier 1932). Si Bouboule semble « naturel » pour Milton, les autres rôles restent des performances d'acteur, et on peut même se dire que Milton se disperse, comme pour faire oublier Bouboule. Mais, il reste Bouboule, « le vieil ami », pour les spectateurs et d'ailleurs, il finit sa carrière comme il l'a commencée : en tant que Bouboule, d'abord *Roi des Resquilleurs* en 1930 et finalement « Prince » dans *Prince Bouboule* en 1938.

Et cette paire fusionnelle Milton-Bouboule attire l'affection des spectateurs et c'est en grande partie parce qu'il a les qualités, dans la vie et sur grand écran, qui invitent

à ce que l'on aime. Cette tendresse se traduit dans de nombreux articles. Là encore, on parle de Milton sans le dissocier de Bouboule et vice-versa. La tendresse que le spectateur éprouve pour Milton-Bouboule réside dans le fait qu'il a l'impression d'avoir une relation privilégiée avec lui comme on en a une avec « un vieil ami ». C'est cette proximité (fabriquée par les films, la presse et autres médias) qui est entretenue lorsque l'on parle de Milton-Bouboule et de ses films.

Un autre exemple vient du journal de Gaumont diffusé le 20 octobre 1933 intitulé « Paris. Vie cinématographique. Notre grand comique Georges Milton, part en Afrique, salué sur le quai par un « Grand » jazz colonial. Il délaisse Paris et l'opérette pour tourner un grand film ». « Notre grand comique » indique de la fierté et de la tendresse envers Milton. Après cette introduction, on voit Milton sur le quai de la gare entouré d'un groupe de gens et on entend des enfants scander « Vive Bouboule ! ». Et ensuite, il y a un gros plan sur Milton avec son chapeau melon et son complet, qui s'adresse, face à la caméra aux spectateurs « Au revoir ! Au revoir ! Oui, oui, au Sénégal...Mais soyez tranquilles, je reviendrai (il rit) ... J'espère ne pas avoir trop d'ennuis avec les lions et les crocos...les crocodiles évidemment... et de revenir tout entier ! Au revoir ! » (archives Gaumont-Pathé). Finalement, on le voit partir, accompagné d'un air d'accordéon joué par des enfants habillés en explorateurs, tandis que Milton a troqué son chapeau melon pour un chapeau de colon. Une fois de plus, Milton et Bouboule ont fusionné et on ne sait lequel des deux s'adresse aux spectateurs, mais cela n'a pas d'importance pour le spectateur qui sait qu'il le retrouvera bientôt sur grand écran.

On accompagne un « vieil ami » à la gare qu'on voit partir, et de plus, l'adresse directe aux spectateurs et spectatrices accentue et cultive cette image. Cette proximité

avec le public qui est mise en scène dans ce clip, l'est aussi dans la presse avec le journaliste rapportant les interactions entre Milton et ses spectateurs comme par exemple « et le public, témoin des prises de vues de *Système Bouboule* ne ménagea pas ses rires et ses encouragements à l'adresse de Milton qui dut signer des centaines d'autographes, chanter quelques-uns de ses refrains célèbres, et payer une tournée générale aux ouvriers d'un chantier voisin du Trocadéro ! » (*Cinéma*, n°463, 2 septembre 1937). Ici, Milton assume son double rôle de vedette (autographes, performance de chanson) et homme du peuple/ « vieil ami » (la générosité envers un groupe de travailleurs) et son public lui est fidèle. Cette fidélité n'est pas seulement due au talent de Milton, mais aussi sa gentillesse, peut être exagérée dans cet article. En effet, on raconte l'anecdote suivante au lecteur « une délégation de braves agents veillait sur la voiture de Milton...et quand il fut au volant, l'un d'eux s'approcha : « M'sieur Milton...donnez-nous des places pour aller vous voir au théâtre ! Il accepta sans se faire prier : « quand vous voudrez les gars...montez dans ma loge, vous aurez satisfaction ! » (Ibid). Cette générosité et cette simplicité spontanées peuvent paraître exagérées, mais en même temps, elles vont de pair avec l'image cultivée par Milton qui déclare « je travaille pour le public, pour ce public qui nous suivait si gentiment tout à l'heure et qui m'a adopté. Ces témoignages de sympathie me touchent infiniment, je suis heureux et fier de le dire » (Ibid). Ici, Milton réitère son dévouement et sa reconnaissance envers le public.

Cette honnêteté se traduit aussi dans les mémoires de Milton qui continue de jouer l'homme modeste et issu de la classe ouvrière. Ainsi, après le succès du *Roi des Resquilleurs*, il explique ce qu'il s'est offert avec les recettes de ce film « Ce succès sans précédent me permit de faire l'acquisition d'un petit terrain, villa Madrid à Neuilly. Mon

rêve !... Je fis construire une maison sur ce terrain et offris le tout à ma chère femme. Elle l'avait tellement mérité ! Nous meublâmes la maison peu à peu... ». (*T'en fais pas Bouboule*, 173). On aurait pu s'attendre à des dépenses extravagantes, et Milton fait en sorte que l'image construite dans ses films correspond à celle consolidée dans ses mémoires. Cette image c'est l'homme du peuple, simple et modeste ; en aucun cas cette image ne peut être contradictoire parce que l'image de Bouboule/Milton est en jeu. Mais Milton-Bouboule c'est aussi un français, un parisien et cela accentue la proximité avec le spectateur. D'ailleurs, Milton, lui-même, insiste sur ce fait en concluant l'article intitulé « À propos de la Bande à Bouboule, Mathot et Milton » (*Cinémiroir* n°363, 18 mars 1932) ; il dit « mon personnage à l'écran est spécifiquement français et supporterait mal d'être américanisé. Il y a des artistes qui sont d'Hollywood. Moi, je suis de Paname ! ». Il reste en France avec son public comme une marque de fidélité.

Mais ce en quoi Milton-Bouboule excelle, comme nous l'avons déjà mentionné, c'est la gaieté qui se traduit par une énergie débordante comme on le décrit dans l'article intitulé « A propos de la Bande à Bouboule, Mathot et Milton » : « on ne le voit jamais tranquille ; on se le représente toujours en train de danser, de chanter (...) il lui faut des rôles de mouvement ; car le mouvement avec Milton est porté avec une cadence extrême. Milton est tout à fait l'homme de la rue, qu'on accepte d'emblée, tant sa verve est bon enfant et son comique de bon aloi » (*Cinémiroir* n°363, 18 mars 1932). Lorsque Milton chante et danse, c'est pour le plus grand bonheur des spectateurs qui assistent à une performance dynamique dont l'énergie est presque contagieuse¹⁰. Le comique même de

¹⁰ On peut souligner que de nombreux auteurs d'articles dans la presse de l'époque essaient de transmettre et de communiquer ce dynamisme dans leur description du synopsis des films de Bouboule. On peut prendre l'exemple de l'article de Jean de Lancoumettes qui s'essaie à un exercice de style qui consiste à écrire le synopsis du film *Le Roi des Resquilleurs* comme s'il était Bouboule (*Pour Vous*, n°107, 4

Milton-Bouboule repose sur la rapidité puisqu'il est basé sur la succession de gags dans les films, qui était aussi sa spécialité sur scène avant d'être engagé par le cinéma. Ces gags sont d'ailleurs repris dans les articles pour attirer les spectateurs comme par exemple dans cet article intitulé « Une pochade sportive « Le Roi des Resquilleurs » » (*Pour Vous*, n° 105, 20 novembre 1930), on écrit « Parmi les « gags », il y en a un qui est irrésistible et de la meilleure veine comique : Milton-Bouboule est obligé de manger des écrevisses. Il s'y prend avec une telle maladresse joyeuse, de la fourchette et du couteau, qu'un rire énorme secoue la foule ». Ce gag est visuel, simple et il semble intrigant et invite le spectateur à le découvrir sur grand écran.

C'est tout cela la réussite de Milton-Bouboule : un acteur qui fusionne avec son personnage, et un mélange de gaieté, de simplicité, de proximité avec le public et finalement d'un comique à gags percutant.

Milton a choisi le répertoire comique pour séduire les spectateurs sur scène et sur grand écran. Ses gags appellent un physique dynamique mais pas forcément séduisant. En effet, son charisme est lié à sa bonne humeur et non à son physique et on le décrit souvent avec les mêmes adjectifs tels que rond, petit comme dans l'article précédemment cité de Michel Gérard intitulé « Un « roi » de la gaieté française Milton » : « un petit homme jovial, avec un gai visage de des yeux vifs et l'air bon enfant » (*Pour Vous*, n°123, 26 mars 1931). Cette description renvoie une image sympathique mais pas particulièrement séductrice ; on en revient au « vieil ami ».

décembre 1930). Pour essayer de recréer ce dynamisme, l'auteur ponctue toutes ses phrases avec des points d'exclamation et il s'adresse au lecteur de façon familière et directe en les interpellant avec de « m'sieurs, dames »...

2. Henri Garat

Nous avons déjà vu que pour Milton les mêmes qualificatifs étaient utilisés pour le décrire dans la presse grâce à sa fusion avec son personnage fétiche, Bouboule. Pour Henri Garat, c'est complètement différent ; en effet, il n'a pas vraiment de personnage attiré et il est du genre touche-à-tout. Ses rôles sont extrêmement diversifiés mais ils tournent un peu toujours autour de ses principaux attributs : sa jeunesse et son physique séduisant. Il joue des rôles de jeune homme qui requièrent une touche d'insolence et d'insouciance associées à la jeunesse tel qu'un gentleman cambrioleur, un jeune sportif héritier, un fils d'ambassadeur, un escroc, un capitaine d'une équipe de football, un étudiant en fac de droit peu motivé...mais son physique séduisant et distingué lui apporte des rôles de tsar, de sosie de prince, de comte, d'officier, de compositeur, d'un ministre, de quelques nobles et même celui de Jupiter ! Et tous ses rôles ne prennent vie que par des scénarios qui tournent autour d'histoires d'amour. Tout paraît un peu prévisible, et pourtant la mayonnaise prend très bien avec des spectateurs et spectatrices qui l'adorent. Et on en veut pour preuve le fait qu'il ait été élu l'artiste français le plus photogénique par les lecteurs de *Pour Vous* (il en résulte que Garat en fait la couverture ce 17 décembre 1931).

Le début de sa carrière est donc principalement lancé par son charme et cela est accentué en particulier par le bien nommé film dans lequel il tiendra le rôle principal : *Il est charmant* avec sa partenaire Meg Lemonnier en 1931. Sa photogénie et son charme certains sont en accord avec ses rôles, et les journaux ne se privent pas de cette image charmante pour promouvoir Garat. Sa jeunesse est « longtemps » restée un élément important pour le décrire et pour justifier ses films comme le dit Jacques Bernier dans son

article intitulé « Le couple à la mode » (*Cinémiroir*, n°352 du 1^{er} janvier 1932) : « c'est [Garat] un transfuge du music-hall, comme tant d'acteurs d'aujourd'hui travaillant dans nos studios (...) Il lui fallait des œuvres légères allant avec sa jeunesse et, il faut bien le dire, c'est *Princesse, à vos ordres* et *le Chemin du Paradis* qui le mirent en vedette dans le film parlant ». Ce charme et cette jeunesse seront sa marque de fabrique¹¹, et il sera extrêmement populaire auprès de la gente féminine ; et au pic de sa carrière, il sera aux côtés de Gary Cooper, Clark Gable, Charles Boyer... non pas pour les besoins d'un film, mais pour un article intitulé « Comment ils nous séduisent. Peut-on définir le charme de certains acteurs ? Essayons... » dans le magazine *Pour Vous*, n ° 385, du 2 avril 1936. Le fait de faire partie de ce groupe de grands séducteurs montre un potentiel de séduction énorme. On écrit que :

tout le monde le sait : il est charmant. Il a un sourire très jeune, un entrain réel. Il détaille gentiment les couplets d'opérettes et les refrains sentimentaux. Pour beaucoup de spectatrices, il est « beau garçon » (...) Il est l'idéal de toute une foule féminine : midinettes, femmes de chambre et autres... (...) beaucoup de femmes appartenant à d'autres milieux, à l'époque où il était grande vedette, se déclaraient folles de lui.

La dernière partie de cette citation montre que sa séduction n'est peut-être plus au beau fixe, mais il reste un grand séducteur du cinéma français de la moitié des années trente.

Cette séduction sert son image de « prince charmant » et c'est ainsi qu'il est perçu par les spectateurs et les spectatrices ; par exemple, en 1933, il fait partie du palmarès des acteurs considérés incarnant l'image de « prince charmant » par les lecteurs de *Cinémiroir* (Genre, Myth and Convention in the French Cinema , 1929-1939, 268). Cette image est consolidée par ces nombreux rôles au cinéma, mais aussi à ses partenaires

¹¹ Sa carrière cinématographique se joue entre 1930 et 1938 ; il a 28 ans quand il joue dans *Le Chemin du Paradis* et 36 ans pour son film *La Présidente*.

féminines qui partagent ses succès sur grand écran, en particulier Meg Lemonnier et Lilian Harvey qui ont souvent tourné avec lui. Si l'on regarde les couvertures des magazines de *Pour Vous* et *Cinémonde*, on compte 22 couvertures et quatrième de couvertures entre 1931 et 1934¹². Henri Garat apparaît 11 fois seul (en portrait et dans différents costumes), 9 fois avec une partenaire et 2 fois comme faisant partie d'un groupe. Et sur les neuf couvertures avec une partenaire, Lilian Harvey et Meg Lemonnier y apparaissent deux fois chacune.

Cette image de « prince charmant » est directement liée avec sa filmographie et ses partenaires, et elle est un peu en contradiction ou en conflit avec l'image privée exposée au public ; en effet, le « prince charmant » s'est marié plusieurs fois... au moins trois fois ! Dans son numéro 562 du 26 juillet 1939, *Cinémonde* partage la nouvelle en écrivant « Henry Garat tombe pour la troisième fois... dans les rets d'une jolie femme. Il a en effet épousé, la semaine dernière, à la mairie du 16^e arrondissement, Mademoiselle Besobrassof... Est-ce la bonne ? ». Cette pointe d'ironie contraste avec son image de « prince charmant » même si elle arrive à la fin de sa carrière.¹³

À cette image de « prince charmant » s'ajoute celle de « jeune premier ». La différence repose sur le fait que « prince charmant » est un plutôt un terme générique tandis que « jeune premier » implique plutôt une attitude en relation avec le physique et la jeunesse de l'acteur par rapport à son âge bien sûr, mais aussi par son expérience dans le métier comme une sorte de fraîcheur ou « verdeur » ; ou du moins, c'est l'image qu'il

¹² L'année 1931 est la plus prolifique avec 9 couvertures/quatrième de couvertures.

¹³ On peut partager cette question parce qu'il est difficile de savoir le compte exact; en effet certaines sources disent que son troisième mariage était avec son infirmière dans les années quarante, et non avec Mlle Besobrassof qui était le deuxième. Mais trois semble être le bon chiffre.

doit projeter. Odile D. Cambier nous en donne une description dans le *Cinémonde* numéro 156 du 15 octobre 1931 :

Le jeune premier français doit être un grand garçon mince, désinvolte, un peu sportif sans l'être trop, facilement rieur, mais capable aussi de se montrer tendre, accessible à l'émotion, blagueur, fantaisiste et ironique. Qu'il soit blond ou châtain, on lui demande surtout d'être sympathique et non de porter le poids d'une beauté écrasante et fatale, à la manière du Don Juan classique. Il doit incarner, en somme, ce prince charmant dont les jeunes filles rêvent, en entretenant l'espoir secret d'en faire un mari.

Cette définition peut sembler réductrice mais elle reprend des critères importants pour montrer qu'être un « jeune premier » c'est une question d'attitude liée avec la jeunesse, la sympathie et le charme séducteur. L'auteure semble indiquer que le « jeune premier » français doit remplir certaines conditions auxquelles un « jeune premier » venant d'un autre pays ne correspondrait pas. Nous reviendrons sur l'importance de l'attachement à la nationalité de Garat un peu plus tard. Dans cet article, on nous donne l'impression qu'être « jeune premier » c'est naturel et que l'acteur n'a qu'à compter sur son physique jeune et avenant ainsi que sur sa sympathie pour parvenir à cette étiquette. Pourtant, on peut penser que ce rôle « naturel » et sans effort, est en fait, extrêmement travaillé. Et la force, mais aussi la difficulté, de cet emploi de « jeune premier », c'est de faire croire aux spectatrices qu'il est spontané et ingénu. Ce point est abordé par Claude Doré dans son article *Devant le micro*, paru dans le *Ciné-Miroir* n°359, en 1931¹⁴ ; il écrit qu'« être jeune premier n'est plus une sinécure » parce qu'on l'attend au tournant et qu'il est aussi bien jugé sur sa diction que sur la qualité et l'harmonie de sa voix, et la justesse de cette dernière s'il doit chanter dans les films. Pour Claude Doré, le problème principal du

¹⁴ Malheureusement, je n'ai pas la date exacte de ce numéro. Mais, le journaliste indique que le film *Il est charmant* vient d'être achevé et qu'il sortira sous peu. Et ce film est sorti en 1931

« jeune premier » c'est de « plaire en chantant » et cela se travaille. Le journaliste prend Henri Garat en exemple :

Depuis ses débuts dans *le Chemin du Paradis*, il a fait vocalement des progrès incroyables. D'un film à l'autre, il polit, arrondit, adoucit sa voix, pour pouvoir soupirer à nos oreilles des romances d'amour. Il a compris que le microphone doit toujours être pris par la douceur, qu'il ne faut jamais forcer sa voix, mais, au contraire, la rendre souple, insinuante. Des airs qu'il eût, jadis, chanté à pleine gorge, il les murmure à présent, à l'oreille de sa partenaire, et le micro, fidèle, nous transmet à tous ses confidences

Ainsi, il n'est plus question de la nationalité du « jeune premier » mais plutôt de sa contemporanéité et adaptation à ce cinéma, maintenant, parlant mais surtout, chantant.

La voix se doit d'être agréable et modulée de telle façon qu'elle corresponde au physique jeune, sportif...et agréable du « jeune premier ». Elle devient même un atout majeur puisqu'elle peut créer une intimité avec le public ; et alors, elle fait partie intégrante de la panoplie du « jeune premier » puisqu'il doit aussi bien plaire aux yeux qu'aux oreilles des spectatrices.

Mais, à la ville, Henri Garat est aussi un père et c'est un rôle qu'il endosse avec enthousiasme. Les magazines vendent une image de père consciencieux et attentionné. Nous pouvons nous arrêter sur deux exemples ; le premier se trouve dans le *Cinémonde* n°394, du 7 mai 1936 dans lequel le journaliste raconte le tournage d'une scène à l'extérieur pour le film *Un Mauvais Garçon*. Garat est avec le reste des acteurs entre deux prises. Le journaliste raconte que « tout à coup, Henry se précipite sur la montre de Raoul Ploquin. – Midi moins vingt ! Mon fils a quatorze mois exactement ». Cette déclaration semble étrange, et un peu incongrue, mais elle montre Henri Garat comme un père extrêmement zélé et presque exceptionnel par le fait qu'il puisse penser à son fils alors qu'il est en plein travail. Les lecteurs (et surtout les lectrices) se sont sûrement attendris à

ces mots. Le deuxième exemple se trouve dans un article consacré aux enfants de stars, on le présente comme inquiet parce que son fils s'est fait mal au bras. Le journaliste rapporte les propos de l'acteur : « Ma femme est affolée et moi-même suis inquiet (...) Mon petit Georges a mal au bras. Venez vite voir ! Nous attendons le docteur » (*Pour Vous*, n°384, 26 mars 1936). Cette tranche de vie nous le rend attachant et surtout proche de nous, lecteurs, d'autant plus que le journaliste rentre dans leur vie privée. Ce même journaliste lui demande : « si ce charmant bébé tient de ses parents, il y a des chances pour qu'il se dirige vers la carrière théâtrale ! » et Garat répond « Ah ! non, par exemple ! J'en serais furieux. Je le vois tellement bien en chirurgien. Quel beau métier ! Couper, tailler, recoudre, sauver des vies humaines, soulager les êtres qui souffrent (...) ». C'est une déclaration étonnante et qui pourrait être pris comme une « trahison » de la part du métier, mais elle est justifiée par cette définition du métier de chirurgien qui, en même temps, accentue son côté humain et altruiste.

Avec ces deux exemples, on peut voir que les journaux mettent en scène Henri Garat dans un rôle de père idéal, et c'est une image idyllique construite sur des anecdotes de la sphère privée. Ces anecdotes semblent un peu futiles, mais elles jouent un rôle important. En effet, les rôles de Garat sont tellement diversifiés et dirigés vers l'exploitation de son charme qu'il lui est difficile de projeter une image unie qui pourrait lui attirer une sympathie naturelle du public. Et c'est tout l'inverse avec notre bien-aimé Milton qui est le « vieil ami » par excellence grâce à son fusionnel Bouboule. Henri Garat, on peut facilement l'admirer, l'aimer pour son charisme et son charme, et même l'aduler mais cette « adulation » a un prix qui est celui d'être mis sur un piédestal ; et

c'est là que les anecdotes de Garat en tant que père rentrent en jeu, et le font redescendre de son piédestal pour redevenir un homme simple et accessible.

Henri Garat a construit sa carrière avec des films à versions multiples comme par exemple les célèbres *Le Chemin du Paradis* (1930) (tourné pour les publics allemands et français) et *Le Congrès s'amuse* (1931) (tourné pour le public allemand, français et anglophone). Entre 1930 et 1932, sur les 13 films où il tient le rôle principal, 11 sont des films à versions multiples (*Nos maîtres, les Domestiques* en 1931 et *Simon est comme ça* en 1932). C'est en 1933 qu'Henri Garat s'éloigne de ce type de films pour tourner des films de production française à l'exception de *Les Dieux s'amusent* (1935) et *Valse Royale* (1935) qui furent produits par U.F.A (Universum Film AG) et A.C.E (Ateliers du Cinéma Européen).

Il est intéressant de noter qu'il avait un homologue allemand attitré en l'acteur Willy Fritsch ; les deux se ressemblent étrangement, ont la même carrure, le même charme et pratiquement le même âge (Fritsch a un an de moins que Garat). Sur ces mêmes 13 films à version multiple tournés entre 1930 et 1933, les deux tiennent le même rôle dans 5 d'entre eux.

Ces films à multiples versions accentuent le fait qu'il est considéré comme étant le représentant des versions françaises. Pour l'U.F.A et l'ACE, il incarne le jeune premier « made in » France et c'est aussi cela qu'Hollywood a vu en lui lorsqu'il a été engagé pour tourner aux Etats-Unis. Mais ce sont ses origines parisiennes qu'il aime rappeler au public comme par exemple dans l'article paru dans la revue *Pour Vous* n°222 du 16 février 1933 : « je suis né à Paris. Les vrais Parisiens sont rares. Si je me flatte d'être moi un vrai « gars de Paname », (...) c'est surtout parce que mes parents étaient comme moi

de Paris. On est toujours fier de son pays...lorsqu'il s'agit de Paris surtout ». Ici, en utilisant l'expression « gars de Paname », Garat fait preuve de familiarité, et utilise un argot pour illustrer ses origines modestes et populaires. Il ajoute « D'ailleurs, cela m'a déjà fait du tort au cinéma d'être Parisien. Mon accent parigot m'oblige bien souvent à faire très attention en tournant » (Ibid). Là encore, le terme « parigot » nous fait entendre qu'il fait partie de la classe populaire de Paris, un peu comme un « titi parisien ». Cette fierté d'être un « gars de Paname », on la retrouve chez Milton dans une citation précédemment vue dans le *Cinémiroir* n°363 du 18 mars 1932 ; il déclare « mon personnage à l'écran est spécifiquement français et supporterait mal d'être américanisé. Il y a des artistes qui sont d'Hollywood. Moi, je suis de Paname ! ». Il est tellement attaché à son personnage (et vice versa) qu'il ne pense pas être exportable. Et on peut voir que c'est l'inverse qui se passe chez Garat. En effet, si le discours est le même de la part des deux acteurs, leurs origines parisiennes sont perçues autrement par le public. En effet, pour Milton, c'est justement le parisien populaire qui le rend sympathique et comique, tandis que pour Garat, il prend un sens supplémentaire parce qu'il est associé à l'image de « prince charmant » ou de « jeune premier ». Cette différence de perception est due aux différents articles qui reprennent l'adjectif « parisien » ou Paris tout en promouvant le côté romantique de Garat comme par exemple dans le *Cinémonde* n°225 du 9 février 1933 :

[Garat] est bien l'amoureux parisien dont les trois quarts de nos Parisiennes sont amoureuses, celui qui vous emmène le dimanche manger des moules au bord de la Seine, et à qui, pour sa fête, on achète une cravate » ou encore dans le *Cinémonde* n° 399 du 11 juin 1936 « Ne cherchez plus le Prince Charmant. Le voilà ! Un Prince Charmant tel que les jeunes filles l'ont modelé dans leur imagination (...) il se nomme Henry (...) lui est un petit gars de Paris

Ces deux exemples montrent la dualité du terme « parisien » lorsqu'il est utilisé pour Garat. Ainsi, le parisien Garat n'est pas le même que le parisien Milton.

CHAPITRE DEUX

L'essor des acteurs-chanteurs

La deuxième génération : Tino Rossi

Si Paris est un bon vivier pour trouver des acteurs-chanteurs qui plaisent aux spectateurs, la province n'est pas en reste. En effet, une deuxième vague personnifiée par Tino Rossi et Charlet Trenet s'abat sur le cinéma français quelques années plus tard. Milton et Garat continuent leurs carrières respectives mais deux nouveaux visages rejoignent le groupe assez restreint des acteurs-chanteurs. Tous les deux apportent du nouveau parce qu'ils sont opposés au joyeux Milton et au jeune premier Garat. Mais leur point commun est le recrutement. Rossi et Trenet doivent remplir le critère principal qui consiste à faire leurs preuves en tant que chanteur. Et cela consiste tout simplement à avoir une notoriété assez importante ainsi qu'un public fidèle qui s'engouffrera dans les salles obscures pour voir ses idoles.

Pour Tino Rossi, cela fait déjà deux ans qu'il est l'un des chanteurs préférés des Français. En effet, il est très demandé sur scène et il enchaîne les tournées dans toute la France. Le cinéma a déjà fait appel à lui, mais pour des petits rôles jusqu'à ce que le réalisateur de *Marinella*, Pierre Caron, fasse appel à lui. À ce moment-là, Rossi est une valeur sûre comme il l'écrit dans ses mémoires « ma vente de disques ne cessait de battre des records ; mes tournées étaient toutes triomphales, et mes admiratrices déclenchaient des émeutes à la sortie des music-halls ; ma deuxième revue du Casino de Paris : « Tout Paris chante », dans laquelle Henri Verna m'avait donné la vedette, était un succès ininterrompu ; (...) Enfin le monde du cinéma comprit et admit qu'un film avec moi

serait une bonne affaire » (*Tino*, 101). Ainsi, on peut voir que le cinéma mise déjà sur l'image et le succès mis en place pour Tino Rossi. Il est « bankable ». En d'autres termes, la machine est bien huilée, et le cinéma n'a plus qu'à l'exploiter à son tour. Pourtant, Rossi voit dans le cinéma un risque important pour sa carrière ; en effet, pour lui, le cinéma c'est quitte ou double ce risque est essentiel, ainsi il écrit dans son autobiographie « Moi, je risquais gros avec le cinéma. En cas d'échec, c'était ma carrière de chanteur que je compromettais. Ce risque énorme, à une époque où le public était plus sévère et intransigent, j'étais décidé à le courir, car j'étais conscient que seule la consécration cinématographique m'aurait permis une très longue carrière » (*Tino*, 103). Il doit devenir acteur-chanteur pour s'assurer une carrière de longue durée¹.

Comme nous l'avons vu, le cinéma français voit en Tino Rossi des profits certains, mais certains critiques ne veulent pas de lui dans le cinéma et jugent qu'il doit rester à sa place, c'est-à-dire celle de chanteur. Certains sont mesurés dans leur propos, mais il n'en demeure pas moins qu'ils pensent bel et bien que Rossi devrait disparaître du cinéma français comme Serge Veber dans son article « Tino Rossi chante : Au son des guitares » et il écrit « Tino Rossi nous reste, à moins que les Américains veuillent bien nous l'enlever... » (*Pour Vous*, 415, le 29 octobre 1936). Sous le sarcasme, on voit bien que Veber ne croit pas à la légitimité de Rossi dans le monde du cinéma français, et qu'il n'est bon que pour Hollywood, loin des grands écrans français. D'autres journalistes sont beaucoup plus agressifs tels que L. Dx dans son article intitulé « Au son des guitares.

¹ Et en effet, il sera un acteur-chanteur jusqu'à 1953 avant de se concentrer sur sa carrière de chanteur jusqu'à sa mort en 1983. Il continuera ses apparitions à la radio et à la télévision. Mais pendant presque 20 ans, Tino Rossi se pose dans l'univers du cinéma et de la chanson.

Film parlant français. Tino, Tino, Tino...plaisanterie corsée » (*Cinémonde*, 419 du 29 octobre 1936). Il commence son article par :

il était un monsieur, chanteur de sa profession, qui avait nom Tino Rossi- Tino tout court pour les midinettes et les dames-de-cinquante-ans-qui-n'ont-pas-renoncé. Ce monsieur enregistrait des disques et chantait dans les music-halls. Et tout le monde se pâmait (...) mais il voulut connaître « la plus grande gloire, celle que seul peut conférer le cinéma»

L'auteur n'hésite pas à se moquer et à caricaturer le public de Rossi et il traite ce dernier pratiquement d'arriviste. Il ajoute même que parce que le cinéma français a fait place à Tino Rossi, «il aura une fois de plus fait marche arrière » (Ibid). Pour ce journaliste, le succès sur disque ne devrait pas ouvrir les portes du cinéma qui reste un territoire réservé aux vrais acteurs et non à ces opportunistes venus de l'industrie de la chanson.

D'ailleurs, à ses débuts, on critique Tino Rossi pour son jeu de comédien qualifié d'« aimable » ou de « gauche » pour certains pour ne pas dire mauvais pour d'autres. On pourra reprendre les propos de Jean Rimbaud dans son article « Naples au baiser de feu » qui résume bien la pensée générale des critiques cinéma lors de ses débuts au cinéma : « il ne sera jamais un acteur mais il est bien habillé, il a de la gentillesse et son brave accent méridional le sauve de la prétention : n'oublions pas non plus sa voix toujours égale à elle-même » (*Cinémonde*, 479, 22 décembre 1937).

Mais il n'est pas le seul à essayer les critiques, en effet, les acteurs-chanteurs ont généralement mauvaise presse auprès des critiques comme le résume Marguerite Bussot² dans son article « A l'heure où plusieurs films ayant des chanteurs pour vedettes

² Ici, le ton bienveillant vient d'une journaliste et il tranche du ton sarcastique et moqueur des hommes journalistes que nous avons relevés précédemment. C'est un peu comme si seule une femme journaliste pouvait comprendre et apprécier le cinéma chantant et les acteurs-chanteurs. Il n'est peut-être pas acceptable (peut être par machisme mal placé) qu'un critique homme reconnaisse qu'il ne boude pas son plaisir en visionnant un film chantant, et l'écrive dans la presse. Mais là, c'est à mon tour de prendre un ton sarcastique ! Mais il est vrai que la défense de Tino Rossi et de ses collègues vient souvent de la gente féminine.

paraissent sur nos écrans, « *Pour Vous* » a voulu consacrer une page à ces artistes exposés peut-être plus que tout autre à de sévères critiques. Dans la plupart des cas on leur reproche de ne pas savoir jouer la comédie ou encore d'interpréter des personnages falots qui chantent hors de propos, à l'occasion de tout et de rien » (*Pour Vous*, numéro 475, 29 décembre 1937). Bref, pour les critiques, ce sont des acteurs insipides dont les rôles le sont tout autant. Et certains spectateurs rejoignent les critiques cinéma. Pour avoir un aperçu des leurs réserves, il faut se tourner vers la rubrique « courrier des lecteurs ». Cette page est consacrée aux messages des spectateurs et spectatrices qui peuvent ainsi exprimer leurs opinions ou demander des renseignements sur leurs vedettes. Et on s'aperçoit que les spectateurs et spectatrices partagent les mêmes réticences que les journalistes critiques de cinéma. Si l'on reprend l'exemple de Tino Rossi, on peut lire les avis suivants « J'ai vu *Au son des guitares*, et Tino Rossi m'a, pour la deuxième fois, déçue. J'adore sa voix (surtout dans les disques car sur scène c'est tout différent) mais comme il est gauche ! Il ne sait que faire de ses mains. L'aisance lui viendra-t-elle ? Je ne crois pas (...) Il est beau et il chante bien. Laissons-le à ses tours de chant ! Laissons-le à ses disques ! » (*Pour Vous*, numéro 416, 5 novembre 1936), ou encore « Quand à la grande vedette Tino Rossi, il ferait mieux de renoncer au cinéma, il n'est pas comédien du tout. Qu'il chante, soit, mais qu'il s'en tienne là, de grâce ! » (Ibid). On constate que c'est toujours le même refrain : chanteur ou acteur, il faut choisir. C'est mal vu de faire partie de deux industries, le cinéma et la chanson. Et il semblerait que l'on ne peut pas atteindre le même niveau de talent dans les deux domaines, un « acteur-chanteur » sonne presque comme une ineptie ou comme une chimère.

Pourtant même si les détracteurs de Tino Rossi sont présents, il n'empêche que son succès est phénoménal au cinéma. Comme nous l'avons vu c'est sa carrière de chanteur qui lui a ouvert les portes du cinéma. On a utilisé le qualificatif « bankable » plus tôt pour expliquer l'intérêt du cinéma pour Rossi, et cela se révèle payant comme l'indique l'article intitulé « La côte d'amour des grandes vedettes » paru dans le magazine *Pour Vous* numéro 505 du 20 juillet 1938. Il relate les chiffres de la *Cinématographie Française* pour 1936 et 1937. Le titre « la côte d'amour des grandes vedettes » est trompeur puisque le classement des dix premiers artistes français n'est pas le résultat d'un sondage d'opinion auprès des spectateurs, mais c'est le classement donné par les distributeurs de films français. En d'autres mots, c'est un classement des artistes préférés pour le portefeuille des distributeurs plutôt qu'un classement des artistes préférés des français. Ce sont les recettes qui priment et non l'affection. Pour l'année 1936, Tino obtient la quatrième place et l'année suivante, il perd deux places, prenant la sixième place³. Cela est peut-être simplement dû au fait que Rossi est plus prolifique en 1936 en

³ Pour **1936**, il y a beaucoup de différences entre le classement présenté dans *Pour Vous* (numéro 505) et dans le livre de Colin Crisp intitulé *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, dans un tableau à la page 268. C'est important de souligner parce que les deux tirent leurs chiffres de la même source *La Cinématographie Française* ; j'ai donc décidé de donner les deux listes, celle de Colin Crisp et celle de *Pour vous*.

Place	Colin Crisp	<i>Pour Vous</i>
1	Charles Boyer	Fernandel
2	Pierre-Richard Willm	Charles Boyer
3	Fernandel	Darrieux
4	Harry Baur	Rossi
5	Baroux	Gabin
6	France	Raimu
7	Morlay	Annabella
8	Rossi	Pierre-Richard Willm
9	Darrieux	Harry Baur
10	Annabella	Sacha Guitry

Pour le classement de l'année **1937**, la différence est moins importante et elle est causée par le fait que Greta Garbo ne figure pas dans le classement produit dans *Pour Vous* alors que chez Crisp, elle obtient la place 8 décalant d'une place Pierer-Richard Willm (PV : 8ème/ Crisp : 9ème), Sacha Guitry (PV : 9ème/ Crisp : 10ème) et Harry Baur (PV : 10ème/ Crisp : 11ème).

jouant dans deux films *Marinella* et *Au Son des guitares* tandis que l'année suivante, on le verra dans un seul film : *Naples au baiser de feu*. Mais son public lui reste fidèle. Cette fidélité se ressent aussi pour les autres acteurs puisque le classement des 10 acteurs français ayant « la côte » entre 1936 et 1937 ne change pas vraiment, et on voit que ce sont les 10 mêmes qui sont « bankables » pour les distributeurs de films.

Pour les premiers films de Tino Rossi, le cinéma « fait marche arrière » dans la mesure où il se concentre sur Tino Rossi sans vraiment s'appliquer sur la qualité de la réalisation comme Serge Veber qui écrit à propos du film *Au Son des Guitares* dans sa critique parue dans « M. Pierre Ducis a promené sa caméra et son micro autour du profil, des cheveux, des dents, des sourcils, du palais, des cordes vocales et de la glotte de M. Tino Rossi » (*Pour Vous*, 415, le 29 octobre 1936) ou encore L.Dx qui écrit « Et après *Marinella* (hélas !), ce fut *Au Son des Guitares* (holà !). Deux films insipides parce que leur seul but est de nous faire entendre Tino, sous toute ses faces ». dans le *Cinémonde*, 419 du 29 octobre 1936.

Mais c'est justement cela la valeur de Tino Rossi pour le cinéma français et « entendre Tino, sous toutes ses faces » est le premier argument vendeur de ses films « insipides ». Il faut noter que ses deux films n'ont pas vraiment ébloui la critique, et il faudra attendre *Naples au baiser de feu* pour que les critiques apprécient un film avec Tino Rossi (d'ailleurs *Cinémonde* le conseille à ses lecteurs en le nommant parmi les bons films dans leur cote hebdomadaire qu'ils définissent comme étant « fixée par nous avec indépendance et conscience. Ses indications sont formulées en fonction du goût du public. « CINÉMONDE » est le seul journal assez libre, assez solide et assez compétent

Ayant l'article de *Pour Vous* à disposition mais ne possédant pas le numéro de la *Cinématographie française*, je choisis de m'appuyer sur l'article de *Pour Vous*.

pour voir et pour dire la vérité sur tous les films » (*Cinéma*, 479 du 22 décembre 1937). C'est presque la consécration ! Pourtant un petit commentaire accompagne le titre du film, c'est « mais oui ! », signe que ce film crée la surprise et surpasse les préjugés en même temps.

Ces deux films répondent à la curiosité des fans de Tino Rossi parce qu'ils leur permettent de savourer les coulisses de la vie de leur chanteur vedette préférée. Pourtant, lorsque l'on regarde les deux scénarios, ils sont plutôt simples et généralistes : dans *Marinella*, c'est un jeune ouvrier chantant merveilleusement et qui va être découvert par hasard pour finalement devenir une vedette. Dans *Au Son des guitares*, il est un jeune pêcheur corse chantant merveilleusement et qui bien monte à Paris par amour et malgré les difficultés, il devient une vedette qui pour finalement retourner sur son île. Les deux scénari rejoignent ce que Colin Crisp écrit sur les chanteurs présents dans les films des années trente « more generally , singers were common in thirties films because musical comedy and operetta were among the most prolific of genres of the decade, and many of those focused on the rise of a protagonist whose singing talent distinguished him as someone out of the ordinary, a worthy protagonist and natural object of romantic love » (*Genre, Myth and Convention*, 179-171).

Le cinéma reprend l'itinéraire d'un chanteur qui l'amène à la gloire bien qu'il ne soit parti de rien. Pourtant *Marinella* et *Au Son des Guitares* se distinguent parce que malgré leur concept général, ils mettent en images Tino Rossi l'homme ordinaire et le chanteur. On peut opposer Rossi à Garat pour mieux comprendre la particularité de *Marinella* et d'*Au Son des guitares*. En effet, nous avons vu précédemment qu'Henri Garat, un autre chanteur populaire, s'illustre dans les comédies musicales et les

opérettes. Son emploi de jeune premier lui a valu le succès qu'on connaît, et les spectatrices n'étaient pas en reste dans les salles de cinéma. Cependant, les films de Garat n'ont rien laissé transparaître sur lui ; le genre de l'opérette crée une sorte de distance puisqu'il existe cette notion de performance et de représentation dans ce genre de films. Ainsi, on peut voir et applaudir Garat sans vraiment faire la liaison entre le Garat à la ville et le Garat à l'écran puisqu'il incarne tour à tour des personnages pseudo-historiques, des jeunes hommes fauchés... bref, des rôles et non, son propre rôle. Si l'on veut mieux « connaître » Henri Garat, on feuillette les revues spécialisées.

Alors, on pense à Milton puisque la fusion à son personnage Bouboule reste sa marque de fabrique, ainsi Milton et Bouboule sont indissociables. Le joyeux copain Milton conserve ce statut mais une certaine superficialité subsiste puisque la gaieté des personnages de Milton fonctionne comme une sorte de voile qui enveloppe l'acteur-chanteur et qui dissimule sa personnalité profonde. D'une certaine façon, cette proximité et cette familiarité avec le public, promulguées dans les magazines ainsi que dans leurs chansons et dans leurs films, restent en surface. Le bon copain reste un copain mais ne devient pas un ami.

Pour Tino Rossi, c'est différent. Ces deux premiers films deviennent des sources d'informations sur lui, le chanteur ou l'homme ordinaire. On met en images le « mythe » Tino Rossi tout en parsemant des références réalistes de sa vie. *Marinella* et *Au son des guitares* vont même plus loin parce qu'ils posent la question du caractère commercial de Tino Rossi qui devient même un produit avec un « marketing » et « un placement de produit » plutôt réussis.

Commençons par le film *Marinella*, le premier grand succès de Tino Rossi au cinéma. Ce film utilise très bien l'image déjà construite du chanteur. En premier lieu, le scénario permet au Tino fictionnel de « dialoguer » avec le Tino « réel » (celui déjà connu par les spectateurs avant d'entrer dans la salle de cinéma). En effet, le personnage s'appelle Tino et il deviendra une vedette dans le monde de la chanson. De plus, dans ce film, on reprend l'image « originale » que Tino Rossi a lui-même construite à ses débuts au Casino de Paris : son costume corse. Ce costume n'est pas là par hasard ; en effet c'est le costume avec lequel Rossi a enfin rencontré le succès lors de ses débuts au Casino de Paris, en 1934. A ce moment-là, Il fait partie d'un grand spectacle dont le concept est assez simple et Tino Rossi le décrit ainsi « le thème de la revue était, évidemment, les provinces françaises, chacune représentée par un chanteur ou une chanteuse en costume folklorique » (*Tino*, 67). On veut donc le compartimenter sur scène pour divertir le spectateur. Les origines de Tino Rossi sont sa force, et son argument publicitaire ; en effet, il est le Corse qui est parti de son île pour réussir sur le continent. Il va reprendre mais aussi s'approprier une image folklorique (et qui nous paraît caricaturale aujourd'hui) du corse pour illustrer l'île de beauté sur la scène du Casino comme on le lui a demandé pour la revue « Parade de France ». Ainsi, il écrit « j'avais tracé ce costume corse qui aurait fait rire un habitant de Sartène, mais qui allait séduire les Françaises : une chemise bouffante, une veste accessoire que j'étais décidé à tenir négligemment sur une épaule, le pantalon bouffant, des bottes, et ma guitare pour faire joli et typique » (*Ibid*, 69-70). Ici, Tino Rossi est clair sur le public visé : les Françaises. C'est par cette caricature folklorique qu'elles vont se laisser séduire. Rossi a une image un peu réductrice du public parisien quand il écrit « pour le public parisien, un Corse était en

quelque sorte un animal exotique qui devait se présenter devant lui paré de toutes les plumes de son pays » (Ibid, 66). Ce personnage sorti de l’imaginaire du chanteur a fait le succès de Tino Rossi et, c’est cet oiseau exotique qui va se faire remarquer sur grand écran. Cet accessoire devient un symbole liant le Tino fictionnel et le Tino connu du public. Les spectateurs doivent cependant attendre près de quarante minutes pour le voir dans cet « habit de lumière ». En effet, c’est dans cette tenue, rappel des débuts de Tino Rossi, que le personnage Tino entonne la chanson phare du film, *Marinella*. Pour cette chanson, le chanteur corse apparaît sur une grande scène où se trouvent déjà une quinzaine de guitaristes assis en demi-cercle. Ils portent tous le même chapeau, une chemise claire. Leur costume de scène rappelle la campagne sans vraiment donner une idée de leur appartenance géographique. Tino Rossi se place au milieu et commence sa chanson. Il faut souligner que cette mise en scène et surtout ce costume ne sont pas vraiment nécessaires puisque la chanson en elle-même ne fait aucune référence à la Corse⁴, mais ils sont bel et bien choisis délibérément et ils sont reproduits quasiment à l’identique pour le film. Ce détail illustre bien que ce costume est devenu un accessoire publicitaire⁵ qui appelle à la familiarité du spectateur de l’image de Tino Rossi. Dans son deuxième film, *Au Son des guitares*, les origines corses sont « assumées » puisque le scénario tourne autour d’elles parce que le personnage de Rossi, Jeannot, doit quitter son île pour aller sur le continent à la poursuite d’une parisienne dont il est amoureux ; ici, c’est justement l’incompatibilité entre les deux personnages qui est justifiée par leurs

⁴ D’ailleurs, les origines corses de Tino Rossi ne sont pas du tout mises en avant. Il y a un seul moment où on y fait une vague allusion ; c’est lorsque le directeur du cabaret le presse pour monter sur scène la première fois. C’est là que Tino dit « je ne sais pas chanter comme ça. J’ai même un peu d’accent ». Cet accent pas vraiment défini se retrouve dans son autobiographie lorsqu’il raconte qu’à ses tout débuts, on ne lui laissait chanter uniquement les refrains à cause de son accent (*Tino*, 59).

⁵ Et ce costume le poursuivra longtemps dans les années trente, et on reproduira cette image partout que ce soit pour un calendrier ou pour des affiches.

origines géographiques respectives. En d'autres termes, un corse et une parisienne est un couple voué à l'échec. Dans ce même film, Tino-Jeannot, est toujours habillé de façon un peu folklorique, mais pas aussi caricaturalement que dans *Marinella*. Son personnage est un simple pêcheur et on le voit avec un béret ou une casquette de marin, un foulard noué autour du cou et une guitare à la main. C'est l'origine corse de Tino Rossi qui supporte le film. D'une certaine façon, si dans *Marinella*, on reprend l'image caricaturale du Corse, dans *Au Son des guitares*, on semble offrir aux spectateurs parisiens une autre facette de « l'oiseau exotique corse », une facette un peu plus authentique. Ainsi, si dans son premier film, on y retrouve des références directes à sa vraie carrière et aux paillettes du métier de chanteur, dans son deuxième film, on voit Tino évoluer (même si c'est de façon artificielle et un peu surfaite) dans un milieu plus authentique qui va à l'encontre du Tino du Casino de Paris de 1934 ou du Tino dans *Marinella*.

Comme nous l'avons vu, le costume corse de Tino est le symbole qui lie le Tino fictionnel au Tino « réel ». Mais d'autres instances montrent cette liaison entre les deux Tinos, en particulier dans le film *Marinella* et elles mettent en avant « le produit » Tino. Il faut regarder de plus près au discours tenu sur Tino dans *Marinella*. C'est bien sûr un discours positif mais qui tourne autour du même thème : la modestie, l'intégrité, la simplicité

D'ailleurs, la conversation qui se joue entre le directeur du cabaret et Tino, juste avant la scène de la chanson, montre bien que l'on garde toujours le public en tête. Tous les deux s'entretiennent sur la nouvelle chanson *Marinella* que Tino s'apprête à chanter sur scène. Tino s'inquiète du succès de la chanson et il dit « une chanson nouvelle, c'est toujours un risque », et son patron lui répond « le public vous aime, Tino. Vous pouvez

lui chanter ce que vous voudrez ! », ce à quoi Tino rétorque « ne croyez pas ça, le public n'est fidèle qu'à ceux qui le [ici, on entend, le public] méritent ». Ici, une fois de plus, la voix du Tino célèbre prend le pas sur le Tino du film pour rendre hommage à son public pour sa fidélité, et surtout lui transmettre le message qu'il le respecte et qu'il pense à lui⁶. C'est d'ailleurs un discours qu'on retrouve dans son autobiographie comme par exemple « dans la rue, les gens me reconnaissaient, s'attroupaient autour de moi. Il me fallait une patience de missionnaire pour me dégager de leur sympathie sans les froisser. Jamais je n'ai été discourtois avec mes admirateurs, car je n'ai jamais oublié que c'était, et c'est grâce à eux, que j'ai connu une existence magnifique et heureuse » (*Tino*, 84), ou encore « rien ne peut lutter contre le choix ou le goût du public » (*Ibid*, 95). Et d'une certaine façon, le film *Marinella* transmet ce même message aux spectateurs assis dans la salle de cinéma. De plus, le costume et la mise en scène accentuent le fait que le Tino de 1934 fraîchement arrivé au Casino de Paris et le Tino Rossi devenu grande vedette⁷ sont les mêmes envers leur public.

Un autre exemple se trouve vers la fin du film. Tino et Lise sont dans une guinguette. Tino ignore que Lise est la vedette inconnue et pense que Lise ne l'a pas reconnu alors que Lise sait pertinemment qui il est. Portant, Tino se voit obliger de défendre Tino parce que Lise le taquine à son sujet, et il lui dit « lui [Tino] aussi a du succès, de la popularité (...) je n'ai pas besoin de prendre la défense de Tino, mais c'est un artiste consciencieux, un brave garçon ». Tino Rossi n'a pas changé avec le succès, et

⁶ Dans une scène précédente, on voyait l'impresario de Tino dédicacer les photos du chanteur sans que celui-ci propose de le faire. On aurait pu croire à une sorte de dédain. Mais ce discours de Tino montre qu'il fait attention à son public.

⁷ D'ailleurs, dans ce film, lorsque son acolyte Trombett parle de Tino après que sa carrière se soit envolée, il dit qu'il « est resté bon garçon ».

il reste simple. C'est encore un message positif sur le caractère de Tino devenu Tino Rossi.

Aussi bien dans ce film que dans la vie, sa popularité est tout aussi impressionnante⁸. Les spectateurs et (surtout) les spectatrices sont extrêmement réceptifs aux films de Tino Rossi, et le succès de ses films contredit les commentaires négatifs des critiques et des « anti-rossistes ». C'est d'ailleurs une véritable communauté qui se construit autour de cet acteur-chanteur et des clubs en son honneur voient le jour tels que « l'association des Tino-Rossistes ⁹ » (1937) ou « Les amis de Tino Rossi et des Chanteurs Français » (1938). Les deux associations ont des présidentes : Mme Privat pour les « Tino-Rossistes » et Mlle Ramel pour « les Amis de Tino ». Les deux présidentes sont assez différentes l'une de l'autre, et cela démontre que Tino Rossi touche un public féminin très étendu, multi-classes et multigénérationnel. Mme Gabrielle Privat, est secrétaire-dactylographe, « épouse et mère de famille- sa fille est une charmante jeune personne qui doit avoir dans les quinze ans- Mme Privat considère le mariage comme une institution sacré » (*Cinémonde*, numéro 540, le 22 mars 1939). Donc, d'un côté, on retrouve une mère avec des idées traditionnelles et qui a monté son association de façon officielle, démontrant une personnalité scrupuleuse et organisée, comme l'indique Raymond Berner « les tino-rossistes, toujours plus nombreux, durent, le 15 octobre 1937, se former en association qui fut régulièrement déclarée à la Préfecture de Police...

⁸ Et elle le reste jusqu'à ce jour. Ses films sont réédités ; des livres sont publiés régulièrement, et l'année 2013, trente-et-unième anniversaire de sa mort, a été propice à la sortie de plusieurs livres tels que *Tino Rossi, un destin enchanté* par Constant Sbraggia (novembre 2013) ou encore *Le Vrai Tino : Témoignages et portraits inédits* par Emmanuel Bonini (septembre 2013). Le nombre de ses disques vendus varie entre 300 et 500 millions, et 31 ans après sa mort, il fait toujours partie intégrante du patrimoine culturel et populaire de la France.

⁹ Pour Garat, son public avait été surnommé « les Garatistes ». Pour Milton, malgré toutes mes lectures d'articles, je n'ai pas lu de surnom pour ces fans. Mais l'addition de « -iste » semble être assez commun avec par exemple « les Muratistes ». Mais pour Rossi, on utilise son nom et son prénom, chose rarissime.

Depuis six mois, ils éditent un bulletin mensuel et bénéficient, en exclusivité, du patronage officiel de Tino Rossi, que le leur a accordé par lettre » (Ibid). C'est donc la première association dédiée à Rossi qui a une image plutôt rangée et des activités calmes, à l'image de leur président, comme le raconte Raymond Berner « Les membres se réunissent une fois par mois pour de petites sauteries. On danse, on chante et on parle de Tino Rossi. (...) tout en écoutant le Corse à la voix d'or, on tricote des lainages qui sont distribués aux enfants nécessiteux (...) » (Ibid). Ce sont des activités qui laissent présupposer que la moyenne d'âge est similaire à l'âge de la présidente. Les « Tino-Rossistes » ne sont pas les seul(e)s à se consacrer à Tino Rossi ; en effet un an après la création de l'association de Mme Privat, c'est au tour de Denise Ramel de créer la sienne. Raymond Berner la décrit comme étant « une jeune fille de vingt ans. Du moins, c'est ce qu'elle prétend. Mais il se pourrait bien qu'elle n'en eût que dix-neuf. A cet âge, la coquetterie consiste à se vieillir. Elle est jolie et ressemble à Odette Joyeux (...) elle parle avec une assurance et une volubilité un peu ahurissantes » (Ibid). Elle est donc à l'opposé de l'autre présidente et la jeune femme y tient puisqu' « elle précise bien qu'il s'agit de l'Association des Amis de Tino Rossi et des Chanteurs Français, *rivales* des tino-rossistes ! » (Ibid). Elles sont bien organisées, font des soirées, et publient chacune un bulletin pour leurs membres¹⁰. Comme on s'y attend, elles sont là pour partager leur passion, mais elles sont aussi là pour défendre comme elles le déclarent dans l'article-«débat» ayant pour titre « Pour ou Contre Tino Rossi » dans le magazine *Pour Vous* du 13 avril 1938 :

Pourquoi nous aimons Tino Rossi ? Parce qu'il est un artiste incomparablement doué, que sa voix nous charme et nous émeut, « parce qu'il chante comme il respire »,

¹⁰ Toutes ses informations sont tirées de l'article de Raymond Berner « *Des sectes nouvelles sont nées* », paru dans le *Cinémonde* numéro 540, le 22 mars 1939

et enfin parce qu'il est très beau garçon...ce qui ne gêne rien... (...) Nous avons créé nos associations pour défendre Tino Rossi, contre les attaques injustes dont il est l'objet (...) nous défendrons Tino contre les attaques perfides des chansonniers et des journalistes.

Dans un autre article, « Des sectes nouvelles sont nées...on y célèbre le culte des dieux vivants et bien modernes : Tino Rossi, Charles Trénet, Ramon Novarro, Marcelle Chantal », Raymond Berner présente Mlle Ramel comme « combative » et on rapporte que « chaque fois qu'[elle] relève une de ces assertions malveillantes, [elle]la découpe et [elle] envoie une rectification au journal » (*Cinémonde*, numéro 540, le 22 mars 1939). Les deux présidentes sont extrêmement proactives, et elles n'hésitent pas à interpeller ceux qui critiquent Tino Rossi. Elles se font remarquer aussi bien à la ville que dans les pages des revues. Et c'est toujours sous ce même mot d'ordre qu'elles s'illustrent. La journaliste Françoise Holbane raconte une intervention des deux présidentes dans son article « La TinoRossilâtrie¹¹ » paru dans la rubrique « L'écran et la ville » dans le magazine *Ciné-France* numéro 8 du 12 mars 1937 :

Mme Privat, directrice de la première, et une jeune dactylo parisienne, qui fonda la seconde, parurent à certaine séance du Club Faubourg¹² ; celle-là nous lut d'ahurissantes attestations de tinolâtres, dont l'une allait jusqu'à clamer : « Que deviendrions-nous si nous ne l'avions plus ! » Celle-ci nous expliqua gentiment qu'elle et ses adhérentes aimaient Tino « pour son art de la chanson et pour son physique agréable ». Nous nous en doutions. Ces dames firent d'ailleurs preuve d'un louable calme, continrent leur indignation devant les orateurs qui ébréchaient quelque peu le piédestal de l'idole, et encaissèrent sans griffer certaines cruelles vérités sur les raisons profondes de leur adoration, émises avec une honnête rudesse par le rond, spirituel et matois Jim Gerald.

Ainsi, ces deux femmes se font le porte-parole des autres fans et elles ne cessent de le faire puisque, deux ans plus tard, Raymond Berner mentionne dans son article « *Des*

¹¹ Rien que dans ce nom inventé, on ressent un dédain et un jugement négatif sur les admiratrices de Tino Rossi ; nous y reviendrons plus tard.

¹² Créé en 1918 par Léo Poldès, c'est une salle où se tiennent des séances où les gens expriment leur opinion sur un sujet donné et exposé aussi bien politique qu'artistique.

sectes nouvelles sont nées » (*Cinémonde*, numéro 540 du 22 mars 1939) que Mlle Ramel utilise la fougue de sa jeunesse « au Club du Faubourg », au micro, où elle ne manque jamais de venir placer son mot chaque fois qu'elle en a l'occasion. Même quand l'occasion ne se présente pas, elle la provoque ». Deux ans sont passés, et leur dévotion ne faiblit pas pour servir leur mission.

Si elles sont remarquées, « au Club du Faubourg », on les voit aussi passer dans le courrier des lecteurs. C'est le terrain parfait pour mener leur cheval de bataille puisque c'est un lieu de discussion, non pas simultané mais en différé. C'est un espace où les opinions sont publiées. Le magazine *Pour Vous* a mis en place « La parole est aux spectateurs »¹³ ou de nombreuses bribes de courrier sont rapportés. Et les présidentes des

¹³ Cette rubrique est parue pour la première fois dans le numéro 307 du 4 octobre 1934, soit presque 6 ans après la publication du premier *Pour Vous*. Le magazine annonce dans son numéro 305 (20 septembre 1934) l'arrivée de la rubrique « La parole est aux spectateurs » que la rédaction qualifie de « rubrique de libres opinions ». Au début, on demande l'avis des spectateurs sur des films spécifiques. Leurs lettres sont retranscrites ou simplement résumées. Et puis, au fur et à mesure, les films ne sont plus donnés à l'avance ce qui fait que la rubrique semble plus libre. Mais cette liberté ne va pas sans certaines règles répétées chaque semaine « Cette tribune est ouverte au public, abonnés ou lecteurs, de « Pour Vous ». Toutes les lettres sont lues (...) Mais 1. Les critiques adressées doivent concerner les films et leur interprétation, sans allusion à la vie privée des artistes ; 2. Ne pas dépasser vingt lignes (...) 3. Etre écrites sur un seul côté du papier à lettres (...) Il est répondu par poste aux demandes de renseignements ou aux questions n'intéressant pas la collectivité (...)»

Il faut souligner aussi le côté interactif et drôle de cette page grâce aux commentaires (souvent moqueurs) de César surnommé « l'homme des commentaires ». Ce personnage apostrophe les spectateurs, et commente allégrement le courrier comme par exemple « je crois que vous vous trompez magnifiquement ! », « Dommage de ne pas publier la suite de votre lettre si intéressante ; mais la place, chère lectrice, la place !... » (propos recueillis dans *Pour Vous* numéro 313, du 15 novembre 1934). Ainsi d'une certaine façon, César devient le premier interlocuteur des spectateurs et une sorte de dialogue s'installe. De plus, moyennant un timbre, « les lettres aux artistes sont transmises » ; César est aussi l'intermédiaire indirect entre les lecteurs et leurs artistes préférés. Cette rubrique est d'un grand intérêt puisqu'elle joue un peu le rôle de thermomètre du public à propos des films et des acteurs de l'époque. Leurs réactions contiennent une authenticité qui est essentielle pour comprendre la place des acteurs et de leurs films pour le public. Cette rubrique prendra fin le 19 juillet 1939 dans le numéro 557 où César annoncera son départ en vacances « Chers lecteurs, chères lectrices, je m'excuse, mais, terriblement fatigué par une saison des plus chargées, je pars illico en vacances (...) et, dès mon retour à Paris, je reprendrais avec joie cette rubrique dont j'assume la responsabilité avec autant de plaisir- vous êtes tous si gentils !- que d'intérêt(...) attendez septembre pour m'envoyer de nouveaux vos impressions sur les films. A tous et à chacun, bonnes vacances ! ». Cette rubrique ne réapparaîtra pas en septembre.

deux clubs « rossistes » veulent aussi y intervenir, à l'instar de leur présence « au club Faubourg ».

Tino Rossi ne laisse pas indifférent, bien au contraire ; on en veut pour preuve la note de César destinée à ses lecteurs et ses lectrices dans sa rubrique « La parole est aux spectateurs » du 30 novembre 1938 (*Pour Vous*, 524) :

Mon Dieu ! comme il est difficile d'être impartial. Lorsque j'insère des compliments sur Tino Rossi ou des blâmes, je reçois une volée de bois vert de ceux qui ne l'aiment pas ou de ceux qui l'aiment (je veux dire : de « celles » quoi qu'il y ait quelques messieurs perdus dans la foule). J'ai déjà prouvé, faut-il le dire, mon impartialité et j'ai même fait preuve de parti pris en disant, à plusieurs reprises que Tino Rossi est un chanteur plein de talent et dont j'apprécie et le jeu simple et la voix ravissante. Puis-je rappeler à nos chers lectrices et lecteurs que je n'invente rien et que je publie partie ou totalité de l'opinion du public. Compris ?

Des deux côtés, que ce soit les « anti-Tinorossistes ¹⁴» ou les « Tinorossistes », elles veulent se faire entendre et cela devient presque une mission. Cependant, il faut quand même souligner les moqueries que les « Tinorossistes » essuient.

¹⁴ Si les « Tinorossistes » sont extrêmes il en est de même pour les anti-Tinorossistes » (les détracteurs de Tino Rossi). C'est son fils, Laurent, qui se rappelle de certaines rumeurs lancées sur son père «dès 1935, le départ [des rumeurs malveillantes sur Rossi] est donné à la suite d'un petit kyste à la paupière (causé par la brûlure d'un projecteur) qu'il fit enlever discrètement. On prétendit qu'on lui avait placé un œil de verre ! (...) il marche avec une jambe de bois ! D'autres vipères prétendent bien informées voulurent faire croire qu'il était impuissant, ou homosexuel. » (*Tino Rossi, mon père*, 83). Ce sont des rumeurs insensées et pourtant qui ont fait leur chemin puisqu'elles sont mêmes reprises voire colportées dans les magazines. D'ailleurs, dans son article paru dans le Cinémonde, 587 du 31 janvier 1940 et intitulé « Tino Rossi a un œil de verre. Shirley Temple est une naine de 25 ans », George Fronval rappelle quelques rumeurs contre Rossi, tout aussi folles que l'œil de verre, telles que « on a dit qu'il s'était pendant un certain temps livré à de mystérieuses tractations. On a dit qu'il était chauve ». Mais ce journaliste propose un autre angle d'interprétation pour les rumeurs.. Il nomme ces rumeurs, des « bobards ». Il écrit que le milieu du cinéma est le terrain idéal pour ces bobards, allant jusqu'à appeler Hollywood « une véritable pépinière à bobards » (Ibid). C'est sur ce terrain fertile que les rumeurs germent pour ensuite polliniser les pages des magazines et ainsi, selon Fronval « ce qui est hier était une légende devient aujourd'hui une certitude » (Ibid). Selon lui, Hollywood se sert de ses rumeurs pour le bénéfice de la star visée et il explique que « les chefs de publicité des firmes américaines, eux aussi, sont des spécialistes u bobard. Pour parler de leurs vedettes, ils laissent aller librement leurs imaginations fécondes et leurs services expédient chaque semaine aux quatre coins du monde des informations dans lesquelles les vraies nouvelles sont mêlées aux fausses » (Ibid). Ainsi, à Hollywood, les rumeurs font partie de la stratégie marketing et publicitaire pour la promotion de la vedette. En faisant parler, elles font qu'on parle de la vedette ; c'est une recette efficace pour les studios américains. Si l'on en revient à Laurent Rossi, ces bobards sont des « attaques [qui] avaient bien sûr un point commun : elles visaient l'intégrité physique du séducteur adulé des femmes et que beaucoup jalousaient » (*Tino Rossi, mon père*. 83) Pour le fils de Rossi, il n'est pas question de stratégie marketing mais plutôt de la jalousie et de la méchanceté gratuite. D'une certaine façon, Fronval rejoint Laurent Rossi

Pourtant parfois des « polémiques » font surface, alors qu'elles paraissent insignifiantes. On peut penser à celle qui est lancée par des lectrices qui reproche à Rossi de chanter du Charles Trenet. Ce n'est pas vraiment une polémique et elle va occuper une petite place dans plusieurs « *La Parole est aux lecteurs* », mais elle s'éteindra rapidement. Cependant, malgré sa superficialité, elle montre que Trenet et Rossi ont leur propre public et leur propre répertoire, et qu'ils doivent s'y tenir sous peine de déplaire à certain(e)s¹⁵. Et cette polémique semble avoir attiré un intérêt important de la part des lecteurs comme l'écrit César « Je [César] ne puis, naturellement, publier tous les topos que m'adressent jeunes gens et jeunes filles » (*Pour Vous*, numéro 533 du 1^{er} février 1939) et il peut compter sur l'aide de Mme Ramel pour lui apporter des informations complémentaires, essentielles pour mettre fin à la polémique : « Charles Trenet, compositeur-parolier, chante lui-même ses œuvres. Personne n'a écrit de chansons pour lui, tout au moins depuis qu'il est Charles Trenet (...) Charles Trenet, qui est un grand ami de Tino Rossi, a composé spécialement pour lui les paroles et la musique de *Sérénade portugaise* » (Ibid). J'ai voulu prendre pour exemple cette polémique pour montrer que les « tinorossistes » sont réellement sur le qui-vive pour « protéger » leur idole. Elles sont vraiment dévouées à Rossi. Lorsqu'elles écrivent au journal, elles prennent souvent des pseudos qui mettent en avant leur passion pour l'acteur-chanteur corse. Elles se font appeler « Tino mon idole », « Marinella », « Marseillaise

dans le sens qu'il ne dit pas que les rumeurs sur les vedettes françaises servent un but promotionnel. Il dit tout simplement qu'en France, empressons-nous de le dire, les journaux font une judicieuse sélection. Les rédactions savent distinguer les fausses nouvelles des vraies » (*Cinéma*, 587 du 31 janvier 1940). Ce n'est donc plus une question de stratégie mais de discernement et de recherche de la vérité, valeur plus profonde que la superficialité Hollywoodienne qui vend ses vedettes même en fabriquant et promulguant « les bobards ».

¹⁵ Il faut noter que Trenet a effectivement écrit plusieurs chansons pour Rossi, mais l'inverse n'est pas vrai.

Tinorossiste », « Follement éprise de Tino », « Tino mon amour », « La Tinette à son Tino », « Vive le Rossignol Corse », « Une amoureuse de Tino » (etc)... Ces pseudos amènent à sourire, mais ils sont extrêmement nombreux ce qui amène parfois d'autres fans à se distancer de ce mouvement un peu trop voyant comme par exemple Mlle Anita (Paris) qui écrit à César : « Je suis tinorossiste 100%, ce qui ne veut pas dire que je suis une exaltée qui va vous écrire des dithyrambes passionnés pour exalter la voix de Tino » (*Pour Vous*, 533 du 1^{er} février 1939) ou encore une « correspondante de Champagnole (Jura) qui signe « Je ne suis pas amoureuse de Tino Rossi » (...) [et qu'elle] aime la voix de Tino Rossi mais n'est pas amoureuse de ce chanteur et se déclare par conséquent, apte à juger sainement et avec des yeux clairvoyants » (*Pour Vous*, 481 du 2 février 1938). Ils existent donc des « Tinorossistes » modérées qui veulent aussi faire passer le message qu'on peut être passionnée sans être excentrique. Mais surtout, si les « Tinorossistes » veulent se démarquer des « Tinorossistes » exaltées, il n'empêche que lorsque Certains journalistes se moquent ouvertement des fans de Rossi, ils ne font aucune distinction comme par exemple, Judex¹⁶ dans le journal *Ciné France* qui écrit « Tino Rossi, on le sait, a des admirateurs passionnés ! Il existe même une « Association des Amis de Tino Rossi », qui publie un bulletin dont la lecture est parfois savoureuse. On n'y parle rien moins que du « génie » de Tino... » (*Ciné France*, 3eme numéro de la troisième année du 12 octobre 1938). Il se moque de la plume dithyrambique avec laquelle certains fans écrivent l'éloge de Tino Rossi.

Mais cette plume épistolaire était aussi utilisée à l'attention de Tino Rossi, et dans son autobiographie, il se montre reconnaissant envers ses « cette gigantesque masse de

¹⁶ C'est le même Judex qui répond aux lecteurs dans sa rubrique « La parole au public »

courrier représente pour moi le symbole de la fidélité, de l'attachement que les femmes m'ont témoigné tout le long de ma carrière. J'ai envers les femmes¹⁷, non pas seulement de l'amour, mais un sentiment infini de gratitude, car, je n'ai pas honte de l'admettre, je leur dois tout : gloire, richesse, bonheur » (*Tino*, 89). Ainsi la ferveur de ses fans ne teinte pas sa reconnaissance. Le courrier reste un acte plutôt sympathique, peut être envahissant, mais sympathique. Et si l'excentricité se retrouve dans les mots et les déclarations écrites, elle paraît presque « timide » surtout lorsque l'on sait que certaines admiratrices sont passées à certains actes plutôt culottés. Certaines vont jusqu'à s'offrir à Tino Rossi comme il le raconte dans son autobiographie :

Comment en vouloir, à cette jeune femme exquise qui, un soir à l'ABC, parvint à se faufiler dans ma loge malgré la garde que montait mon imprésario ? Je n'eus pas le temps de dire un mot : elle entrouvrit brusquement son manteau de fourrure découvrant un corps entièrement nu (...) un moment d'hésitation, encore sous le charme, puis j'abandonnai mon ensorcelante inconnue (90)

Cette femme a franchi le palier de la loge mais aussi le palier « symbolique » qui sépare la vedette de ses fans puisqu'elle a amené un contexte sexuel et charnel dans ce rapport d'admiration platonique qu'il existe entre la vedette et ses admiratrices comme l'illustre les présidentes des associations dédiées à Tino Rossi. Tino Rossi poursuit en expliquant qu'il ne s'est pas toujours senti en sécurité en présence de ses admiratrices, et pour cause ! Il écrit « Dès la sortie des artistes, j'étais littéralement submergé, agressé par mes admiratrices déchaînées ! J'étais pressé, étouffé, déchiré, embrassé, par ces meutes de louves qui toutes m'arrachaient des petits bouts de mes habits pour conserver un souvenir de moi (...) la peur me gagnait dès que j'étais installé au volant (...) » (*Tino*, 91) et il conclut cette anecdote en proposant une image assez déroutante mais un tant soit peu

¹⁷ Ici, Tino Rossi reconnaît la prédominance nette de ses admiratrices qui, en fait, « écrase » tout admirateur potentiel puisqu'il ne mentionne même pas les hommes qui ont pu lui écrire.

comique : « plus d'une fois je me suis retrouvé torse nu, sans chaussures, à l'abri dans un car de Police-Secours venu me délivrer de mes Pasionarias » (Ibid). Les mots pour décrire ses fans sont beaucoup plus tranchants, et elles sont loin les midinettes ou les Mme Privat qui choisissait la parole et la plume pour défendre Tino. Et elles devront peut-être le défendre contre les attaques « des louves » et des « Pasionarias » !

Ce n'est plus de l'excentricité à ce niveau-là, mais de la folie...on peut parler de « Rossimania » comme plus tard on a parlé de Beatlemania !

La deuxième génération : Charles Trenet

Avec Charles Trenet, on est bien loin du tumulte passionné des tinorossistes. Si l'on reprend l'article "Des sectes nouvelles sont nées" paru dans le numéro 540 de *Cinémonde* du 22 mars 1939, Raymond Berner y fait aussi le portrait de l'association consacrée à Charles Trenet, *l'association des amis de Charles Trenet*, en commençant par une description de son président « un grand et sympathique garçon aux cheveux d'un blond ardent que cache mal un chapeau savamment rejeté sur la nuque, un chapeau dont le bord mince connaît déjà une popularité égale à celle du canotier de Chevalier et du melon de Charlot... (...) il a dix-huit ans, ce cher président, et il exerce sa fonction avec sérieux, gravité et bonne humeur (...) ». En somme, un jeune homme qui copie ou s'inspire du style vestimentaire de Charles Trenet et donc son univers ; avec son chapeau, sa jeunesse et sa dégaine, on ne peut que penser à l'artiste de Narbonne. On peut noter que ce n'est pas une présidente, mais un président « entouré d'une quinzaine de jeunes gens et jeunes filles » (Ibid). On est loin des tricots et des bulletins que les présidentes Ramel et Privat. Trenet incarne la jeunesse et la gaieté, et ce comité associatif est à son

image. Lorsque l'on demande à ce jeune homme les raisons de cette association, il répond :

Tout simplement parce que nous sommes des sportifs, des campeurs, et que nous avons trouvé en Charles Trenet le chantre idéal des sentiments qui nous animent tous ! Charles Trenet, ce n'est pas pour vous une idole que nous mettons dans une chaise et que nous adorons, c'est le grand copain que nous aimons bien parce qu'il a su dire mieux que tous les autres ce que nous ressentons en présence de la nature. Aussi nous avons voulu répandre son esprit d'allégresse de ses chansons. Nous ne sommes, actuellement qu'une soixantaine d'adhérents, presque tous recrutés dans notre groupe sportif, les *Dinosaures*, ainsi appelé parce que le dinosaure est un animal qui est tellement vieux que le plus récent est mort il y a quelques dizaines de milliers d'années. Nous sommes en rapport avec Charles Trenet et chaque jour le nombre de nos sympathisants augmente (Ibid)

Ici, ce n'est plus l'idolâtrie qui motive la démarche de ces jeunes mais un rapport amical avec l'artiste où l'idolâtrie n'a pas sa place et qui est remplacée par un petit grain de fantaisie¹⁸ et la simplicité. Cette jeunesse se tourne vers Trenet pour son esprit qu'ils comprennent et qui leur correspond. De plus, si Trenet leur parle tant, c'est aussi parce que des changements importants s'opèrent dans le rôle de cette jeunesse. Et ce changement est décrit dans les propos de Jean-Paul Crespelle¹⁹ recueillis par Richard Cannavo dans le livre, *Trenet, le siècle en liberté* :

Qu'avait été jusqu'alors la jeunesse ? Rien. Qu'entreprend-elle de devenir ? Tout. » et il continue en expliquant « depuis des siècles, voire des millénaires, elle était un élément de la société passé quasiment sous silence, un produit de la famille qui n'a jamais eu voix au chapitre, une tranche de la population (...) elle n'a qu'à se tenir bouche close (...) il n'est qu'une occasion où l'on daigne avoir recours à elle : au moment des guerres, et du casse-pipe qui s'ensuit (...) (220)

Pour Jean-Paul Crespelle, cette jeunesse jusque-là silencieuse, a su trouver sa voix, dont l'un de ses interprètes est Charles Trenet. Mais cette nouvelle liberté d'expression que la

¹⁸ Ce petit grain de fantaisie existe même dans l'étymologie du nom de leur club sportif ; on peut même aller jusqu'à un esprit surréaliste, mouvement artistique que Trenet a aussi adopté.

¹⁹ Journaliste et écrivain

jeunesse inaugure passe aussi par une liberté d'expression identitaire qui, à son tour, passe par des changements sociétaux comme l'explique Jean-Paul Crespelle :

la clef des champs leur est offerte, que les débuts de l'auto-stop se font, que les Auberges de la jeunesse reçoivent statut par voie ministérielle. Elles fleurissaient un peu partout (...) les routes revoyaient filles et garçons, encore vaguement boy scouts (...) Castes et classes trouvaient moyen de se mélanger : on fraternisait par la vertu des disques de Trenet (...) » (223)

Et si l'on revient aux propos du président de *l'association des amis de Charles Trenet*, on retrouve exactement ce même état d'esprit cultivé par les *Dinosaures* ! Ainsi, on peut voir que Trenet séduit la jeunesse sans distinction de sexe parce qu'elle s'identifie à lui et qu'il est son interprète privilégié. Ainsi, on peut mieux comprendre le fossé qui sépare le public de Tino Rossi et celui de Charles Trenet ; et d'une certaine façon, on peut aussi mieux comprendre la source de la polémique, rapporté précédemment, et qui a opposé les 37 jeunes filles de Nice et les tinorossistes dans « La Parole est aux lecteurs ». Cette controverse prend donc tout son sens parce que ces deux publics sont totalement étrangers, de par l'âge et de par l'esprit, l'un de l'autre, et peut être même qu'il s'agit aussi d'une incompréhension « insurmontable ».

Il faut aussi ajouter que ce fossé se creuse encore plus lorsque l'on se penche sur le répertoire de Charles Trenet puisqu'il est directement lié avec l'univers et l'esprit de l'artiste. Ainsi, Trenet proposait des chansons innovantes, voire révolutionnaires par rapport aux artistes plus traditionnels tels que Rossi par exemple, ce qui a vraisemblablement séduit la jeunesse. On peut prendre comme exemple les chansons dans le film de Christian Sengel, *Je chante*. Elles sont au nombre de quatre. Il s'agit des chansons suivantes : « *Les oiseaux de Paris* », « *Quand j'étais petit* », « *Ah dis, ah dis, ah*

bonjour », et enfin « *C'est la vie qui va* ». C'est d'ailleurs cette dernière qui revient à plusieurs reprises dans le film²⁰.

Si l'on prend l'exemple de cette chanson et si l'on en analyse les paroles ainsi que sa mise en scène dans *Je chante*, on comprend mieux le fossé entre le répertoire de Charles Trenet et celui de Tino Rossi. Dans ses films, le « Rossignol Corse » chante plutôt des sérénades, des chansons d'amour qui s'adressent généralement à une femme et par extension aux femmes mais aussi des chansons aux sonorités folkloriques pour accentuer ses origines. Du côté de Charles Trenet, ses chansons sont rythmées, joyeuses et surtout entraînantes. Cette dernière caractéristique semble banale et pourtant, elle est extrêmement importante. Ses chansons entraînent les personnages et par conséquent les spectateurs dans une sorte de joie collective. Le meilleur exemple est la chanson « *C'est la vie qui va* ». On va l'entendre plusieurs fois dans le film *Je chante* et à chaque fois, les personnages se rassemblent pour la « vivre » par une farandole effrénée qui part de l'intérieur du château pour finir dans le parc du château. C'est une chanson fédératrice qui rassemble les domestiques, les châtelains, leurs créanciers, Charles Trenet et les pensionnaires. À ce moment du film, la pension est en danger et elle risque de fermer parce que l'oncle de Charles, le directeur de la pension a perdu tout son argent à cause de son addiction aux jeux. Par conséquent, les commerçants qui fournissent la nourriture menacent de ne plus livrer, les pensionnaires ne mangent pas à leur faim, et les domestiques réclament leurs salaires. La situation est assez critique et la révolte est en marche. Charles revient avec une chanson qu'il a composée pour Denise, une des

²⁰ On aurait pu s'attendre à retrouver la chanson « je chante » puisqu'ils partagent le même titre et qu'elle était déjà sortie avant le film et qu'elle était extrêmement populaire. Est-ce par volonté d'attirer plus de spectateurs ? La question reste posée.

pensionnaires qu'il aime. Si, au départ, la chanson est faite pour elle, elle finit par rassembler la foule de mécontents qui commencent reprennent la chanson en chœur et à battre la mesure, pour finalement se lancer dans une farandole²¹ menée par Charles lui-même. Cette farandole est fédératrice et elle permet à toutes les couches sociales de se retrouver sous le signe de la bonne humeur.

Il est facile d'imaginer que cette joie et ce rythme sont contagieux, et que d'une certaine façon, les spectateurs se laissent aussi entraîner par cette farandole²², et à leur tour, ils reprennent la chanson dans la salle de cinéma. Avec les chansons de Charles Trenet, on retrouve cette volonté d'amener le spectateur à participer en dépassant l'écran qui se pose entre le spectateur et les personnages.

Le rythme est l'un des éléments essentiels qui entraînent les spectateurs et les personnages, mais les paroles en elles-mêmes sont extrêmement fédératrices par leur simplicité :

C'est la vie qui va toujours
 Vive la vie
 Vive l'amour
 La vie qui nous appelle
 Comme l'amour elle a des ailes
 Oui c'est elle qui fait chanter la joie
 Quand tout vit c'est que tout va
 Quand tout va la vie est belle
 Pour vous et pour moi
 Je sais bien que demain tout peut changer
 Je sais bien que le bonheur est passager
 Mais après les nuages
 Mais après l'orage
 On voit se lever joyeux
 L'arc-en-ciel dans vos yeux
 Tout est beau comme un mirage
 Quand la vie va mieux.

²¹ D'ailleurs, cette farandole rattrape le directeur qui s'enfuyait. Mais grâce à la bonne humeur des personnages, créée par la chanson, il est naturellement inclus dans cette farandole.

²² Elle dure plus de 5 minutes

Vous qui rêvez d'un désir fou
 Vous qui chantez la jeunesse
 Vous qui pleurez d'un air très doux
 Le cœur empli de tendresse
 Stop ! Arrêtez-vous un instant
 Écoutez la marche du temps...
 Voici la vie
 La vie va mieux
 La vie va mieux
 Pour vous et pour moi
 C'est la vie qui va !

Ces paroles sont faciles à retenir et elles apportent aussi un souffle d'optimisme et de fraîcheur. C'est un hymne pour que la jeune célèbre la vie et tout simplement la joie de vivre avec une touche de retenue puisque la vie réserve aussi des problèmes. Cette chanson représente bien Charles Trenet qui véhicule toujours une image fantasque et gaie, il se faisait surnommer « le fou chantant ». On comprend mieux pourquoi lui et Tino Rossi attirent des publics complètement différents.

Mais malgré la joie et la gaieté qui émanent de cette chanson phare et de Charles Trenet, la guerre se fait ressentir sur le tournage comme le narre raconte la journaliste Yvonne Moustier dans son article « je chante, je chante la chanson de la jeunesse et de la chance » paru dans le numéro 530 de *Cinémonde* du 14 décembre 1938.

C'était l'un des derniers jours de septembre. En se rendant à Champlatreux, toute la joyeuse équipe qui tournait « Je chante » vit apposées sur le murs les affiches de mobilisation. L'équipe perdit plusieurs techniciens. Charles Trenet devait partir comme parachutiste (...). Le soleil avait, en matin-là, délaissé le beau parc. Ce jour-là, Janine Darcey, peut-être pour la première fois de sa vie, perdit confiance. Le film ne serait sans doute jamais fini. Pourtant l'équipe et son metteur en scène, Christian Stengel, montra une résolution (...). Alors que dans beaucoup de studios on n'osait plus poursuivre les films commencés, Stengel et tous ses artistes continuèrent à tourner gaiement, bravement. L'optimiste eut raison-encore- contre les menaces

La gaieté de l'équipe de *Je chante* devient une défense contre la guerre qui se fait de plus en plus présente sur le tournage ; heureusement, ce film sera fini et sortira dans les salles

parce que son tournage se passe en 1938. Si la guerre est palpable en 1938 et annonce son imminence, c'est réellement en 1939 qu'elle débute. Bien entendu, les tournages sont touchés, mais pas seulement. En effet, les magazines de cinéma la subissent aussi à leur tour.

La guerre s'invite dans les magazines

Les couvertures des magazines de cinéma traduisent à leur façon l'arrivée du conflit mondial. Si l'on regarde les couvertures reproduites ci-dessous, on peut voir que l'uniforme est de rigueur pour les acteurs du cinéma français. C'est d'autant plus flagrant lorsqu'on remarque que sur les 9 hommes qui font la couverture de ce magazine en solo, 7 portent un uniforme ou un accessoire qui rappelle l'armée (comme par exemple Gabin et une casquette)²³. Pour le magazine *Cinémonde*, c'est un peu moins évident parce que sur les 7 couvertures incarnées par des hommes seuls, ce sont trois acteurs en uniforme qui illustrent la revue²⁴.

Cependant, *Pour Vous* va plus loin et va même jusqu'à réutiliser la photo d'un précédent rôle pour illustrer le fait que l'acteur est dorénavant mobilisé, comme pour Pierre Fresnay dans *Pour Vous* 566 du 20 septembre 1939 qui est légendée par « ainsi que la plupart de ses camarades de studio, Pierre Fresnay est aujourd'hui mobilisé : voici

²³ Les deux autres sont Tyrone Power et Michel Simon. Pour l'acteur américain, on peut lire la légende "Après avoir achevé son nouveau film. *The rains came* (Le rêve hindou). Tyrone Power vient passer ses vacances en France en compagnie d'Annabella, sa femme » (19 juillet 1939, *Pour Vous* 557). Légèreté, presque insouciance peut-être parce que l'acteur est américain. L'acteur français, Michel Simon dans le *Pour Vous* 558 du 26 juillet 1939. Cette même année, il a quarante-quatre ans ce qui « l'exclut » de la guerre d'une certaine façon puisque ce sont les hommes plus jeunes qui sont envoyés à la guerre.

²⁴ Les quatre autres sont Michel Simon (21 juin 1939, *Cinémonde*, 557), Fernandel (5 juillet 1939, *Cinémonde*, 559), Jacques Terrane (9 août 1939, *Cinémonde*, 564), et enfin Gabin pour *Remorques* (29 novembre 1939, *Cinémonde*, 578). D'ailleurs, ce dernier est en civil alors que *Pour Vous* avait décidé de publier une couverture où il apparaissait avec un uniforme de marine.

le célèbre comédien et metteur en scène dans un de ses meilleurs rôles, celui du capitaine de Boieldieu, de « La Grande Illusion » ». Cette photo est d'autant plus symbolique que la fiction a rejoint la réalité puisqu'à partir du mois de septembre, la mobilisation est générale. Et sa légende accentue la mobilisation qui touche la nation entière, même l'industrie du cinéma. Et si la photo ne suffit pas, sa légende rappelle au lecteur que l'acteur est aussi mobilisé par la guerre imminente comme par exemple la couverture de Charles Boyer « en civil » et le texte qui l'accompagne « Mobilisé depuis le début des hostilités, Charles Boyer est artilleur « quelque part, en France » » (*Pour Vous*, numéro 574, du 15 novembre 1939).

Mais la mobilisation semble aussi avoir pris le dessus des couvertures des magazines *Pour Vous* et *Cinémonde* puisqu'on y voit de nombreux uniformes militaires ou acteurs dans un contexte militaire.



Illustration 1. Une composition de couverture mettant en scène une jeune figure coloniale. Couverture du magazine *Pour Vous* 529, du 4 janvier 1939.



Illustration 2. Jean Murat pour *Le Capitaine Benoit*, 4 janvier 1939, *Cinémonde* 533



Illustration 3. Roland Toutain, Jean Mercanton et Jean Chevrier pour leur film *Trois de Saint-Cyr* sont en couverture du *Cinémonde* 18 janvier 1939.



Illustration 4. L'acteur Jean Chevrier dans *Trois de Saint-Cyr*. *Pour Vous* 532 du 25 janvier 1939.



Illustration 5. Paul Cambo, en uniforme pour le film *Le Ruisseau*. *Pour Vous*, le 1^{er} février 1939.



Illustration 6. Jean Gabin dans *Le récif de corail*. *Pour Vous*, le 8 mars 1939

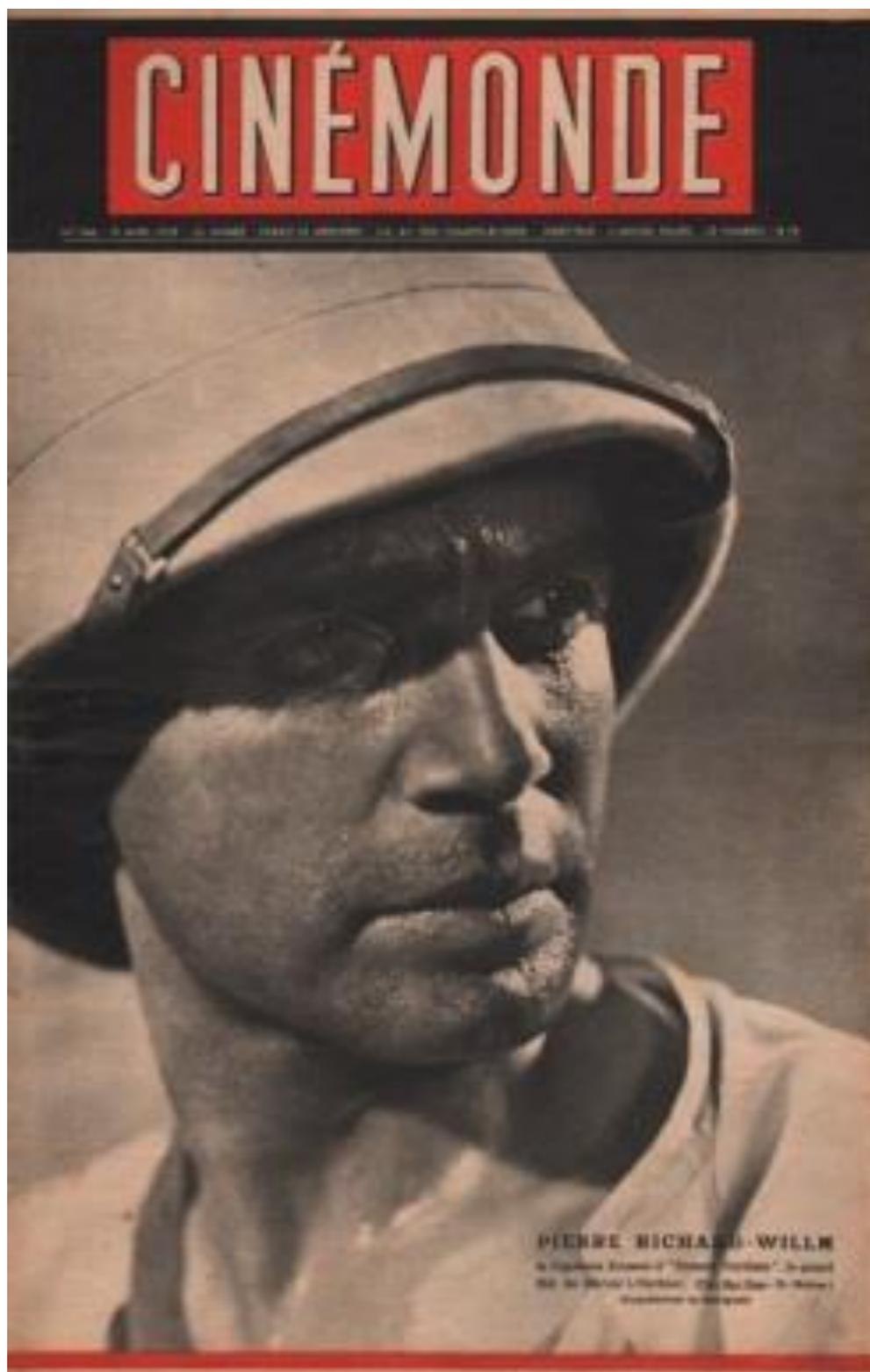


Illustration 7. Pierre Richard-Willm, Capitaine pour *Entente Cordiale*. *Cinémonde*, le 19 avril 1939.



Illustration 8. Jean d'Elm pour *La Grande Inconnue*, *Cinémonde*, 17 mai 1939.



Illustration 9. Jean Gabin pour le film *Remorques* dans le magazine *Pour Vous* du 6 septembre 1939.



Illustration 10. Pierre Fresnay dans *La Grande Illusion*, *Pour Vous* du 20 septembre 1939.



Illustration 11. 15 novembre 1939, *Pour Vous* 574

Mais c'est pendant l'année 1940, dernière année de publication de *Pour Vous* et *Cinémonde*, que les hommes se font très rares sur les couvertures. Cette même année, les numéros de ces magazines se font plus rares, et l'on en dénombre seulement 23 chez *Pour Vous*²⁵ et 24 pour *Cinémonde*²⁶. La guerre est bel et bien là et elle a eu raison de ces deux magazines qui disparaissent après treize années (1928-1940). Il faut noter que parmi les 23 numéros de *Pour Vous*, on dénombre 21 couvertures qui mettent en scène une actrice, une qui montre le duo Greta Garbo et Ernst Lubitsch pour le film américain *Ninotchka* (*Pour Vous* 595 du 10 avril 1940), et une qui montre Raimu avec un chien pour le film *L'homme qui cherche la vérité* (*Pour Vous* 594 du 3 avril 1940). Ainsi, Raimu est le seul homme qui obtient la couverture pour le magazine *Pour Vous* en 1940, et il a déjà cinquante-sept ans cette année-là. D'une certaine façon, la jeunesse masculine de la France disparaît des magazines de cinéma, et par extension du cinéma. On retrouve ce phénomène chez *Cinémonde* qui sort 18 numéros dont la couverture présente une actrice seule, 1 numéro avec un enfant (Jean Fuller pour le film *Feu de paille*, *Cinémonde* 595 du 27 mars 1940), et trois numéros avec un seul acteur : Pierre Fresnay (*Ibid* 591, 28 février 1940), Jean-Pierre Aumont (*Ibid* 598, 17 avril 1940) et l'acteur britannique Charles Laughton en *Quasimodo* pour le film du même nom (*Ibid* 600, 1^{er} mai 1940). Avec la photo de Fresnay, on est bien loin du beau Capitaine de Boeldieu tel que le mettait en avant *Pour Vous* l'année précédente (couverture reproduite précédemment). Bien au contraire ! On est face à un homme émacié, inquiétant et sombre. Avec Jean-Pierre Aumont, la guerre rôde puisqu'il a le visage sale et il porte la capote du poilu de la première guerre mondiale. Les sourires disparaissent pour laisser place à l'inquiétude.

²⁵ Le dernier numéro est publié le 5 juin 1940

²⁶ Le dernier numéro est publié le 12 juin 1940



Illustration 12. Pierre Fresnay sur la couverture de *Cinémond* du 28 février 1940.



Illustration 13. Jean-Pierre Aumont sur la couverture de *Cinémonde* du 17 avril 1940.

Mais la guerre n'assombrit pas seulement les couvertures et elle a littéralement affectée la rédaction des magazines comme l'écrit la rédaction de *Pour Vous* dans le numéro 564 du 6 septembre 1939, suite à la mobilisation:

[voici] aujourd'hui, ce que l'on peut appeler le dernier numéro de paix. Vous y trouverez encore des images d'une vie heureuse, des espoirs, des projets joyeux. Rien de tout cela n'a plus cours, l'orage a tout balayé. Ces images resteront dans l'esprit de nos lecteurs comme le souvenir d'une époque tragiquement interrompue. La plupart des collaborateurs de « Pour Vous » sont partis aux armées. Nous essaierons cependant, dans la mesure où nous le pourrons, de continuer sa publication et de vous faire suivre la vie du cinéma pendant la guerre.

Cependant ce n'est pas seulement la « vie du cinéma pendant la guerre » qui est rapportée dans les pages des magazines. En effet, c'est la guerre même qui s'invite dans les rubriques, les articles ou les encarts publicitaires. On peut prendre l'exemple de la quatrième de couverture du *Cinémonde* numéro 581 qui est la publicité pour le Ricard, boisson très populaire. Les deux protagonistes sont deux soldats, l'un Français et l'autre Britannique. Ils sont, tous les deux, soldats de la première guerre mondiale et tous les deux trinquent et l'on peut lire « Merry Christmas, poilu » et « Bonne année, Tommy ». Même si la publicité fait référence à une guerre passée et ajoute une distance, il n'empêche que le lecteur ne peut s'empêcher d'y trouver une certaine résonance puisque le magazine sort le 20 décembre 1939.

“MERRY CHRISTMAS, POILU”
“BONNE ANNÉE, TOMMY”

Plus que jamais, l'entente est
complète entre Anglais et Fran-
çais et les deux frères d'armes
trinquent à la Victoire pro-
chaine en dégustant joyeu-
sement leur RICARD, le vrai
pastis de MARSEILLE...

A LA MARSEILLAISE
bien entendu
Le RICARD se dégage
"à la Marseillaise" c'est-à-
dire 1 volume de RICARD
et 5 volumes d'eau.

RICARD
LE VRAI PASTIS DE MARSEILLE

starr
PARIS - 100, RUE DE MARSEILLE, 100

Illustration 14. Publicité pour Ricard publié sur la quatrième de couverture de *Cinémonde* du 20 décembre 1939.

Mais la résonnance avec une guerre qui se profile prend une tournure plus concrète dans la quatrième de couverture du *Cinemonde* 594 qui sort le 20 mars 1940. On voit la page entière dédiée aux « bons des armements ». D'une certaine façon, la guerre a réquisitionné cette quatrième de couverture et par extension le magazine. On demande aux lectrices de prendre part à l'effort de guerre pour lutter contre l'ennemi et l'on en appelle à leur patriotisme grâce à un investissement financier dans les bons d'armement. Mais dans ce cas-là, on leur demande de sauter le pas en remplissant un bulletin pour demander de plus amples informations. L'argument est clairement destiné aux lectrices puisqu'une femme d'âge mûr regarde directement dans la direction de la lectrice potentielle comme si elle s'adressait à elle. D'ailleurs le texte corrobore cette impression puisqu'on peut lire « Je travaille à sa place. J'ai souscrit pour lui, et vous ? ». Cette personnalisation fait que l'absence de l'homme, parti à la guerre, est d'autant plus lourde. On presse la lectrice à prendre la décision en jouant sur une culpabilité certaine dans le cas où elle refuse à souscrire à ces bons d'armement²⁷.

²⁷ On peut retrouver régulièrement des encarts publicitaires pour les bons d'armement dans *Pour Vous*



Illustration 15. Quatrième de couverture dans *Cinémonde* du 20 mars 1939.

Cinémonde est un outil de communication pour l'effort national généralisé que représente l'achat des bons d'armements. Pourtant les différents magazines existants vont prendre des initiatives individuelles en utilisant leurs pages comme un espace de solidarité et d'échange en faisant appel à la générosité des lecteurs et des lectrices. C'est ce que fait *Cinémonde* en créant sa rubrique « Ne les oubliez pas » où on retransmet les demandes des soldats comme les exemples suivants tirés du numéro 575 du 8 novembre 1939 :

un groupe de poilus demande un poste de T.S.F. (avec accus) afin de se distraire et d'entendre les nouvelles. Le donateur est remercié d'avance (...). Une quinzaine de marins de Toulon seraient « fous de joie » s'ils pouvaient avoir un poste de T.S.F. même tout petit, même vieux. Ils aimeraient tant avoir un peu de musique et quelques nouvelles (...) Un groupe de six zouaves perdus en pleine campagne serait heureux de posséder, pour braver l'hiver, des passe-montagnes et, pour se distraire, un phonographe portatif...et des disques.

Les requêtes de ce genre continuent encore dans le numéro 582 du 27 décembre 1939, « une batterie demande un projecteur cinématographique 8 mm ou 9 mm.5, le lieutenant prenant à sa charge la location des films (...), à 3000 mètres d'altitude, les soirées sont longues. Des jeux, des livres, revues, un phono avec disques même, seraient les bienvenus (...). » Toutes ces demandes tournent autour du divertissement car les soldats ont besoin de s'occuper et de se changer les idées.

Mais les magazines n'oublient pas le personnel du cinéma, qui lui aussi est mobilisé et se trouve au front. Ainsi, *Pour Vous* crée une rubrique qui s'intitule « le courrier des artistes et techniciens du cinéma mobilisés²⁸ ». La rédaction du magazine explique sa démarche dans le numéro 570 du 18 octobre 1939 :

²⁸ Avant que cette rubrique ne soit officiellement lancée, le magazine *Pour Vous* prenait régulièrement le soin de donner des nouvelles du personnel du cinéma par des encarts ou des articles sans vraiment d'organisation particulière. « Le courrier des artistes et techniciens du cinéma mobilisés » apparaît pour la

Nous réserverons désormais, dans *Pour Vous*, un coin aux Artistes et techniciens de Cinéma mobilisés, qui voudront bien donner par le truchement de ce journal de leurs nouvelles à leurs amis. Nous publierons ici des extraits des lettres qu'on nous adressera. Ainsi que nous l'écrivait le metteur en scène – et sergent-chef- Claude Heymann : « Garder le contact entre les artistes et les techniciens mobilisés ne peut que contribuer à, non pas « remonter », mais « stabiliser » le moral de chacun »

Le magazine prend l'initiative de faire le pont entre les amis et proches du personnel du cinéma français et ce dernier. Il devient le messager qui permet la communication entre les lecteurs et leurs vedettes. D'une certaine façon, on expose la vie privée et on rentre dans l'intimité des artistes soldats qui en fait ne l'est plus puisqu'ils servent la France. En effet, on prend le soin de reproduire des extraits de lettres personnelles ou billets qui stipulent où se trouvent les différents soldats, ou encore des dessins ou photos comme pour être plus proches d'eux.

Les acteurs sont redevenus de simples soldats, ainsi ce sont leurs titres militaires plutôt que leurs films qui sont mis en avant, et chacun est nommé avec son titre militaire comme par exemple le « tirailleur Max Ophuls, le «Maréchal des Logis André Ghilbert », le « soldat André Fouché », le« Canonnier Bernard Lancret »... (exemples tirés du « courrier des artistes et techniciens du cinéma mobilisés » publiés dans *Pour Vous* 573 du 8 novembre 1939).

De plus, le magazine, comme il l'avait annoncé, continue de rendre compte de la vie des acteurs qui sont devenus soldats par la force des choses et qui doivent prendre le chemin de leurs garnisons respectives. Après la mobilisation générale proclamée au début de septembre 1939, *Pour Vous* relaie les nouvelles des acteurs mobilisés. Et pour ce faire, on

première fois dans le numéro 569 (11 octobre 1939) jusqu'au numéro 586 (7 février 1940), mais de façon irrégulière

voit apparaître la rubrique « Parmi nos artistes mobilisés. Rencontre... »²⁹. Cette initiative résulte d'une demande des lecteurs/spectateurs comme c'est expliqué dans la première parution de cette rubrique consacrée à Jean-Pierre Aumont: « nous recevons tous les jours des lettres de lecteurs et de lectrices qui nous demandent où se trouve leur vedette préférée (...) *Pour Vous* a décidé dans la mesure de ses moyens, de joindre quelques-uns des artistes mobilisés » (*Pour Vous* 565 du 13 septembre 1939). Et s'ajouteront à Jean-Pierre Aumont, Albert Préjean, René Lefèvre, Henri Chomette, Fernandel, Alexandre Rignault ou encore Trenet.

D'une certaine façon, les rôles se sont inversés ; avant les spectateurs et spectatrices écrivaient pour donner leur avis sur les films ou les acteurs. Avec la guerre, le lien devient plus direct et les acteurs, devenus soldats, donnent de leurs nouvelles comme ils le feraient à leur famille. Il n'y a plus vraiment cette barrière entre l'acteur et le lecteur parce que la guerre l'a baissée. Et lorsque le soldat se sert de son titre d'acteur c'est par solidarité pour ses camarades de garnisons comme par exemple André Fouché qui écrit :

Je profite de mon séjour aux armées pour vous adresser une petite requête. N'étant pas, je crois, un inconnu pour les lecteurs et lectrices de *Pour Vous*, je vous signale que je fais partie d'une unité où beaucoup d'entre nous sont privés de douceurs....Je pourrais améliorer le sort de mes camarades si j'étais aidé dans cette tâche par l'envoi de colis, si modestes soient-ils. » (Ibid), ou encore pour rendre hommage aux soldats français comme le fait le tirailleur Max Ophuls qui demande aux lecteurs « ne vous occupez pas uniquement des tommies : songez aussi un tout petit peu à nos soldats français. Soyez généreux (Ibid).

Une fois encore, les soldats « anonymes » ne sont pas oubliés, et l'effort de guerre de la part du personnel du cinéma se ressent aussi loin du front. Par exemple, le magazine

²⁹ Cette rubrique apparaît pour la première fois dans le numéro 565 de *Pour Vous* (13 septembre 1939) et pour la dernière fois dans le numéro 570 (18 octobre 1939)

Pour Vous réunit les autographes de quelques actrices (Germaine Aussay, Madeleine Renaud, Ginette Leclerc, Viviane Romance, Suzy Prim...), et c'est d'autant plus important et symbolique que ces autographes sont en fait des vœux pour la nouvelle année pour les soldats qui se battent au front. *Pour Vous* décrit son intention dans la page intitulée « Pour l'année nouvelle, A nos soldats » dans le numéro 580 du 27 décembre 1939 :

Pour ceux qui, au seuil de l'année nouvelle, seront de garde sur le front, *Pour vous* tient à joindre à ses vœux d'autres messages, pleins de charme et de fraîcheur. Nous sommes heureux de reproduire les lignes écrites spécialement pour nos soldats par quelques-unes de leurs vedettes préférées. Que ces messages vous apportent l'expression des sentiments de toutes nos artistes. Elles ne vous oublient pas.

C'est une période difficile pour tout soldat que de se trouver loin de sa famille pour la nouvelle année. Les mots sont surtout patriotiques et semblent s'adresser à tous les soldats tout en semblant être personnalisé pour chacun d'entre eux. Cette personnalisation passe aussi par la reproduction des messages écrits à la main, ce qui donne une impression d'intimité entre le lecteur-soldat et les actrices. On peut prendre l'exemple de celui de Viviane Romance (*Naples au baiser de feu*) qui écrit « Entre les plus beaux vœux, outre les plus beaux souhaits, ceux que je formule pour vous semblent être les plus beaux, et avant tout un glorieux et prompt retour. Vous qui aimez le cinéma souhaitez à votre tour qu'on vous accorde des films français, avec des artistes français» (Ibid) ; Jany Holt (*Les Bas-Fonds, L'Alibi*), elle, est déçue de ne pas pouvoir faire plus pendant cette période tourmentée « De tout cœur je vous souhaite que le temps passe vite pendant la guerre et qu'il s'arrête à la paix et à la victoire, bien sûr (...) En attendant je vous embrasse et regrette qu'on ne veuille pas de moi et de quantité d'autres pour faire le ménage dans les tranchées » (Ibid) ; Madeleine Renaud (*La Maternelle*) est plus

laconique mais pas moins affectueuse envers les soldats « Je m'ennuie tant après vous que je vous supplie de revenir vite » (Ibid).

Dans la même lignée que, le magazine *Cinémonde* va plus loin. En effet, lui aussi « mobilise » les actrices, mais elles « se sont offertes spontanément à apporter régulièrement réconfort et loisirs à nos soldats » comme l'indique l'article « A l'appel de « Cinémonde ». Les vedettes du cinéma français s'offrent à correspondre avec nos soldats », paru dans le numéro 569 du 27 septembre 1939. L'initiative est dénuée d'intérêt personnel ou publicitaire. Et pour être des correspondantes particulières, il est indiqué que :

[...] chacune des vedettes dont les noms suivent ³⁰ se sont aimablement engagées à entretenir une correspondance aussi régulière que possible avec des combattants du front, et à leur adresser des livres, journaux, revues, etc (...) les soldats qui désireront correspondre avec une vedette de cinéma n'auront qu'à nous faire parvenir leurs noms et adresses même sur une simple carte postale (...) les différentes demandes seront tirées au sort à dater du 10 octobre et transmises aux vedettes (...) nous demandons à tous de ne pas compliquer notre tâche. Il ne nous sera pas possible, en effet, de prendre en considération les préférences des uns et des autres. Le sort seul décidera quelle sera votre correspondante. Mais nous signalons néanmoins que la plupart des vedettes ont accepté de soutenir plusieurs correspondantes, parfois même une dizaine (Ibid).

C'est donc une offre généreuse qui est proposée. De plus, toutes les vedettes listées sont logées à la même enseigne parce que les soldats ne peuvent pas choisir leur correspondant. Donc ici, nous ne sommes pas dans une relation entre un fan et sa vedette préférée mais plutôt entre un anonyme et une vedette connue. Le scintillement de la star et son colis suffisent à apporter de la joie et du réconfort. C'est donc un échange humain avant tout. Ainsi la guerre est l'affaire de tous et de toutes, et elle efface presque la

³⁰ Les premières actrices à s'atteler à cette tâche sont Arletty, Junie Astor, Edwige Feuillère, Nane Germon, Florence Marly, Françoise Rosay et Gaby Sylvia.

distance entre les acteurs et les actrices et les spectateurs et spectatrices. Chacun participe à l'effort de guerre à son échelle.

Mais le début de la guerre ne peut empêcher le divertissement où les chanteurs donnent des performances aussi bien radiophoniques que scéniques. La radio continue d'être l'espace où les acteurs et chanteurs se succèdent pour créer des émissions pour les auditeurs et auditrices français ou étrangers. Françoise Rosay raconte les coulisses d'une émission destinée aux New-Yorkais, dans un court article intitulé « Un reportage de Françoise Rosay. Paris-New-York » dans le numéro 578 de *Pour Vous* (le 13 décembre 1939). Elle écrit :

Nous pénétrons dans la salle surchauffée où aura lieu l'émission, l'orchestre de Ray Ventura y termine une ultime répétition. Tous ces musiciens, jeunes, gais, semblent s'amuser malgré l'heure tardive (...) 2h29, Ventura est à son pupitre ; nous les acteurs ranges en ordre devant le micro où nous interpréterons en anglais le sketch qui doit apporter à la grande ville de New-York un échantillon de notre savoir-faire et une tranche de vie française inspirée par la vie actuelle (...) Pendant les trois quarts d'heure que dure cette émission j'ai la joie d'assister à un des meilleurs spectacles qu'ils m'ait été donné d'applaudir depuis longtemps. Tour à tours, Tino Rossi nous charme, Dauphin et Coco Aslan divertissent et l'orchestre de Ray Ventura se prodigue. Une gaieté endiablée se dégage de tous ces musiciens (...) 3h15 du matin. *La Marseillaise* éblouissante éclate ; c'est la fin : « Allô, allô, vous avez entendu Paris-Mondial (...)

Nous sommes bien loin des tranchées, mais les ondes radiophoniques retransmettent la gaieté que la guerre a assombrie. Un échantillon d'artistes qui appartiennent au monde du cinéma se donne pour divertir un public étranger. Mais cela n'est pas anodin, parce que c'est à travers les artistes que la France montre qu'elle est toujours debout. Et ainsi, cette émission gaie et divertissante prend un ton patriotique et presque revancharde pour dire que la France ne se laisse pas aller à la tristesse même face à la période qu'elle subit. La radio est le messager de ce début de résistance, et les vedettes sont essentielles pour cette mission qui prend toute son importance en temps de

guerre comme l'écrit Francia-Rohl à propos de l'émission « *La France sur les ondes* » dans le numéro 585 de *Pour Vous* paru le 31 janvier 1940 :

A tout heure du jour – ou de la nuit- la radio introduit dans l'intimité de nos foyers les vedettes de l'écran qu'on appelait jadis, des étoiles parce qu'elles étaient comme elles, inaccessibles. Du moins, on le croyait (...) ces voix qui établissent ou prolongent des relations cordiales entre les vedettes et la foule- de continent à continent- confirment la prodigieuse vitalité du cinéma français et son influence dans le monde

Comme nous l'avons vu précédemment, la ligne qui sépare les spectateurs et leurs vedettes s'estompe à cause (ou grâce) à la guerre ; et la radio reste un moyen efficace pour perpétuer ce phénomène, tout en prenant, une fois encore, une couleur patriotique pour montrer que vedette et radio prouvent la vitalité de la France.

Les acteurs-chanteurs mobilisés

De son côté, Trenet est mobilisé sur une base aérienne, mais il reste un agent de liaison pour les magazines tels que *Pour Vous* ou *Cinémonde*, En effet, Trenet est un artiste à multiple facette, bien sûr chanteur, acteur mais aussi chansonnier, poète, romancier... Bref, beaucoup de talents dans un seul homme. Les deux magazines vont donc exploiter ses atouts artistiques en reproduisant ses dessins, ses poèmes, ses pensées... C'est sa créativité qui donne un aperçu de sa guerre et elle transparait dans les entretiens qu'il accorde aux journalistes. Lorsque Bertrand Fabre lui demande ce qu'il fait toute la journée, dans son article *Des nouvelles et un poème de Charles Trenet, enfant de troupe, quelque part, en France...*, Trenet répond « je chante (...) je chante en remplissant la mission que tout soldat, selon son affectation, se doit de remplir (...) Quant à mes moments de loisir, je les occupe à bouquiner et surtout à écrire des poèmes. Si Dieu le veut, ils formeront mon premier recueil de vers à paraître » (*Pour Vous*, numéro

570 du 18 octobre 1939). Trenet est en formation militaire, mais il continue de créer. Il est militaire mais aussi revient à son occupation en tant que civil. Mais Trenet va plus loin, et il veut créer une troupe. Voici son projet comme il l'explique dans *Pour Vous* numéro 575 du 22 novembre 1939 :

tout va très bien (...) je voudrais pouvoir mettre sur pied le Théâtre des Ailes, une formule nouvelle de distraction pour nos aviateurs. Ce serait une sorte de music-hall volant. On aurait un noyau de six vedettes qui se déplacerait en avion et qui formerait la partie principale d'un programme auquel viendraient s'ajouter des numéros de civils.

Le seul but est qu'« interprètes et spectateurs pourraient se réunir et passer ensemble un bon moment » (Ibid). Une fois de plus, c'est le divertissement et la distraction qui est de mise. Plus tard, on pourra lire que c'est le général de Vasselot qui avait commandité Trenet de trouver quelque chose pour les soldats. Et finalement, le projet a pris forme comme le résume Bertrand Fabre dans son article « Fernandel, Raimu, O'dett, Mistinguette au Théâtre des Ailes », à Marseille dans *Pour Vous*, 576 du 29 novembre 1939 :

Il [Trenet] fonda le Théâtre des Ailes, afin d'apporter la joie aux armées, avec cette devise qui est tout un programme : « Un air nouveau ». A ce titre désormais, il se rendra de ville en ville, avec des éléments artistiques bien français, pour y donner des représentations gratuites pour les militaires, payantes pour les civils. Car il s'agit, comme de juste, d'une œuvre de bienfaisance

Ici, c'est une collaboration d'artistes qui veulent encore une fois remplir leur devoir en temps de guerre. Trenet est un élément rassembleur pour cette troupe diversifiée et changeant. C'est pour la bonne cause tout en créant de nouvelles chansons. Et le but est accompli puisque Fabre conclut sur la performance de Charles Trenet « grâce à lui, on oublie un instant tout ce qui est laid sur la terre. Sa chanson nouvelle, *Le soleil a rendez-vous avec la lune*, nous fit faire un voyage fort agréable au palais enchanté

de l'illusion où Charles Trenet cueille des rêves comme des fleurs, et des fleurs comme l'amour » (Ibid). Une fois encore, à regarder les vedettes sur scène, les spectateurs s'échappent l'espace de quelques chansons.

Pourtant certains artistes ne sont pas mobilisables³¹ (autres que les femmes) mais ils ne restent pas passifs comme par exemple Milton comme on le rapporte dans le numéro 582 de *Cinémonde*, publié le 27 décembre 1939

Georges Milton n'est pas mobilisable. Néanmoins il a tenu à ne pas demeurer inactif et à consacrer ses loisirs- ils sont nombreux puisque pour le moment la production est arrêtée- pour distraire les soldats. Il a chargé son ami Max Blot d'organiser une tournée pour le Théâtre aux Armées et, dans quelques jours. Bouboule partira dans l'Est prodiguer dans les cantonnements à l'arrière du front, l'optimisme et la bonne humeur. –On leur doit bien cela à ces braves petits gars ! déclare Milton qui va emporter avec lui un lot d'anecdotes drôles et de chansons nouvelles

Milton redevient chanteur à plein temps. Une fois de plus, il utilise son énergie et son talent comique pour divertir non plus les spectateurs en général, mais les soldats. Milton-Bouboule fusionnent une fois de plus, mais pour remplir leur devoir patriotique. Mais, il faut aussi noter qu'il continue aussi sa carrière de chanteur dans toute la France, et ce, pour divertir mais un public moins spécifique. Par exemple, il va se produire à Marseille dans l'opérette *Embrassez-moi*. Il y fait « un tour de chant extraordinaire, non pas tant parce qu'il y remportait un succès populaire qui reste toujours réconfortant et vivace, mais parce qu'il a eu l'intelligence de ne pas introduire dans répertoire des chansons dites : de guerre » comme le rapporte Fernand-Albert Millaud dans son article « À Marseille en passant un petit moment avec Georges Milton, Georges Thill, René Sarvil » dans le *Cinémonde* 595 du 27 mars 1940. Ici, c'est donc un divertissement sans

³¹ Lorsque la guerre est déclarée, Milton a 53 ans.

emprise par la guerre, et il prend tout son sens parce qu'il permet aux spectateurs de s'évader de la lourde atmosphère que produit la guerre par omission.

La mise en avant de la mobilisation des acteurs est très positive, mais elle met aussi le doigt sur une « dérive » possible. Être mobilisé devient presque une médaille de guerre, et le fait de ne pas l'être semble être une accusation qui frôle presque la désertion, c'est-à-dire un crime vis-à-vis de l'armée et de l'engagement militaire du coupable. Par exemple, un journaliste (anonyme) pointe du doigt le fait que Tino Rossi n'a pas été mobilisé³². Bien sûr, cela pourrait être simplement une constatation mais dans ce cas précis, il y a une allusion claire au fait que Rossi ne remplirait pas son devoir militaire. C'est une page consacrée aux artistes mobilisés et qui porte bien son nom « le courrier des artistes et techniciens du cinéma mobilisés » qui paraît le 13 décembre 1939 dans le numéro 578 du magazine *Pour Vous*. Cette rubrique nous a habitués à donner des nouvelles sur les différents acteurs-soldats, et il en est de même ici. Elle commence de même en partageant leur titre militaire et leur poste ; ainsi, les lecteurs peuvent se tenir au courant sur les situations de Marcel Carné, Max Michel, Fernand, Jean Darcante, Jean Dasté ou encore Oregiani. Tous sont mobilisés quelque part en France. Et s'ajoutent à cette liste quelques opérateurs ou assistants. Au final, on en vient à parler de Pierre Richard-Willm qui n'est pas mobilisé mais à qui on laisse la parole en rapportant sa lettre destinée au Comité d'aide aux mobilisés, définie comme « charmante, amicale et sensible ». Il écrit : « Chers camarades, je vous fais parvenir, par chèque postal, ma

³² Dans son autobiographie, Tino, Tino Rossi ne mentionne pas cette période. Cependant, son fils mentionne le fait que Rossi est démobilisé : « au lendemain de l'armistice, ils [Tino Rossi et Mireille Balin] sont séparés par la ligne de démarcation : Tino, démobilisé, se trouve à Marseille, Mireille est à Paris » (*Tino Rossi, mon père*, 98). Ainsi, Rossi a bien été mobilisé. Une autre source, *Cinémonde*, mentionne dans son article « *Voici de leurs nouvelles* », on écrit qu'« Au quartier [lieu censuré] on compte une recrue de marque. C'est Constantin Rossi, alias Tino Rossi. Celui-ci devra abandonner la chansonnette pour les chansons de route » (*Cinémonde* 569 du 27 septembre 1939).

cotisation pour votre œuvre d'entraide, et, par ce mot, mes vœux les plus sincères pour la réussite de vos projets, et mes bien cordiales pensées » (Ibid). En employant, « camarades » et en donnant un chèque à cette association, Pierre Richard-Willm se joint à leur mission, et ainsi, il prouve qu'à son niveau, parce qu'il n'est pas mobilisé, il veut lui aussi faire partie de l'effort de guerre que l'on demande aux français. On peut aussi ajouter que le fait même de retranscrire sa lettre est une façon de répondre de façon préventive aux critiques et jugement négatifs éventuels de la part des lecteurs ou lectrices. À Pierre Richard-Willm, on lui oppose directement et immédiatement Tino Rossi, même si lui semble être dans la même situation. Cette opposition tient en peu de lignes « Ajoutons encore, puisque chaque jour nous apporte également cette autre interrogation : « Que devient Tino Rossi ? », que l'excellent chanteur corse n'est pas non plus mobilisé ». (Ibid). On ressent une sorte de pique et on peut voir une pointe de moquerie avec l'utilisation de l'adjectif « excellent » et le fait qu'il reste « chanteur » malgré sa carrière cinématographique. De plus, si pour Richard-Willm, on expose sa situation avec pour appui une lettre qui montre que sa non-mobilisation n'est pas synonyme de passivité, pour Rossi, on énonce une situation identique et tout aussi sensible sans lui donner « un droit de réponse ». Et c'est d'autant plus perceptible que l'article qui a partagé le sort des artistes, reconnus comme braves soldats, et celui d'un artiste non-mobilisé mais investit dans la guerre et « camarade », finit pour un artiste qui n'est pas mobilisé. Point ; ou plutôt points de suspension...Les points de suspension ne sont pas imprimés, mais ils sont dans l'air, et finalement, ils laissent un espace et donc la place aux lecteurs-lectrices de « juger » de façon négative cette situation que de toute façon

Rossi ne contrôle pas. Pour Rossi, on n'énonce pas sa situation (non)militaire, on la dénonce.

Cette dernière phrase ainsi que la mise en avant d'une courte phrase paraissent peut-être un peu exagérées voire trop dramatiques, mais elles ont pour but de montrer qu'en cette période de guerre, rien ne peut être pris ou écrit à la légère. Ainsi les choix des acteurs, des mots ou des photos dans ces magazines ne sont plus anecdotiques. D'une certaine façon, le fait que Rossi ne soit pas mobilisé l'exclut de ce groupe de camarades envoyés au front, et il leur est opposé directement.

CHAPITRE TROIS

Les acteurs-chanteurs face à l'Occupation et l'Après-Guerre

Pendant l'occupation

Mais si la mobilisation et la guerre changent la face de la France, elles ne changent pas l'engouement du public pour Trenet ou Rossi. Après la mobilisation, l'armistice est signé le 22 juin 1940 et avec lui, la France se retrouve coupée en deux. La « zone occupée » par l'Allemagne est plus importante que la « zone libre » ; Olivier Barrot et Raymond Chirat résume ce découpage dans leur livre « La vie culturelle dans la France occupée » de la façon suivante :

la zone occupée par l'Allemagne correspond aux trois cinquième du pays. Elle est définie par une ligne de démarcation, frontière contrôlée de 1000 kilomètres qui serpente de l'Espagne à la Suisse et englobe toutes les façades maritimes à l'exception des côtes méditerranéennes. Le reste, ou zone libre, est la portion consentie au nouveau territoire français » (14).

Cette France divisée le restera jusqu'à la fin de l'année 1942 qui verra la fin de la zone libre pour laisser place à l'occupation complète de la France.

L'acteur Tino Rossi des années trente s'était illustré dans *Marinella* et *Au Son des Guitares* en 1936, *Naples au baiser de feu* pour l'année suivante et enfin, en 1938 *Lumières de Paris*. À l'exception de *Naples au baiser de feu*, les trois autres films sont volontairement gais et divertissants, et surtout, ce sont des films qui rappellent le lien construit entre Tino Rossi à la ville et à l'écran ; mais si on se rappelle des succès commerciaux de ses films auprès de son public largement et préalablement acquis par ses disques, on se rappelle aussi des détracteurs de Rossi lorsqu'il tente sa chance au cinéma. Si les années trente ont vu 4 films dont Rossi est la vedette, les années quarante ne sont

pas en reste malgré la deuxième guerre mondiale et l'occupation, et les spectateurs ont le plaisir de revoir Tino Rossi l'acteur, et ce dans 5 films. En 1942, un seul film sort et il s'agit de *Fièvres* (le 21 janvier 1942), l'année suivante est beaucoup plus productive et ce sont trois films qui sont projetés dans les cinémas français : *Le Soleil a toujours raison* (27 janvier 1943), *Le Chant de l'exilé* (21 avril 1943) et finalement, *Mon amour est près de toi* (29 septembre 1943). On peut noter que les sorties de ces films s'étalent assez régulièrement sur toute l'année (janvier/ avril/ septembre)¹. L'année suivante, c'est un seul film qui sort : *Ile d'amour* (sorti le 24 mai 1944) ; et finalement, il faudra que le public attende deux ans (presque jour pour jour) pour retrouver l'acteur-chanteur dans *Le Gardian* (sorti le 22 mai 1946). On peut voir que les années de guerre et d'occupation n'ont pas éclipsé Tino Rossi des grands écrans.

En premier lieu, il faut rappeler que le dernier film de Tino Rossi qui clôture ces années trente est *Lumières de Paris*, et on peut dire que ce film conclut « en beauté » cette décennie. Dans ce film, il est le chanteur à succès Carlo Ferrari. On le suit dans les coulisses du music-hall, et le spectateur le voit évoluer aussi bien à la radio que dans de somptueux tableaux ou encore tout simplement dans une guinguette où il y savoure son anonymat. Ainsi dans ce film, les spectateurs suivent un chanteur arrivé au sommet de sa carrière ; c'est l'occasion de profiter de nombreuses chansons et de nombreux tableaux

¹ La sortie de ces trois films démontre que la valeur commerciale de Tino Rossi n'a pas faibli même avec les temps durs qui secouent la France. En 1939, on pouvait prouver cette valeur en reprenant les résultats du « référendum organisé par (...) « La cinématographie française » auprès des directeurs de salles de Paris, de la province, de l'Afrique du Nord, de la Belgique et de la Suisse (...) ce tableau [montre] leur succès [celui des vedettes] auprès d'un public dont les directeurs de salles et distributeurs de font l'interprète » (*Pour Vous*, numéro 544 du 19 avril 1939). Ainsi, le classement met Tino Rossi à la neuvième place, devant Michel Simon mais après Éric Von Stroheim. Quatre ans plus tard, les critères du baromètre de sa valeur commerciale ne résident plus dans un classement mais plutôt dans le fait que 3 films sortent en un an, et ceci peut être considéré comme un exploit surtout dans le contexte lourd de la seconde guerre mondiale et de l'occupation. Il faut noter que dans la carrière cinématographique de Rossi, c'est effectivement 1943 qui est l'année la plus productive.

aux décors riches et variés². C'est donc un film à grand spectacle, un divertissement apprécié par les spectateurs friands de costumes, de danseuses et de leurs chorégraphies mais aussi de décors somptueux. On peut se rappeler du beau costume mexicain et à paillettes de Tino Rossi, et de la troupe de danseuses qui l'accompagnait dans un décor à gros budget où un grand sombrero géant servait de scène. Ce tableau qui illustre la chanson « *El Danzon* », est du pur spectacle parce les différents plans sont consacrés exclusivement sur Tino Rossi, ses danseuses et les musiciens. On y admire la chorégraphie des jeunes filles ainsi que le déhanché de Rossi. De plus, lorsque le réalisateur prend soin de ne pas filmer en gros plan le chanteur, il filme un plan large depuis la salle donnant ainsi aux spectateurs l'impression de faire partie du public « fictionnel ». Ainsi, cette vue d'ensemble donne l'impression d'être au spectacle. Le tableau dure 5 minutes. Mais, quatre ans plus tard, les grands tableaux sont loin avec le film de Delannoy, *Fièvres*, le film qui inaugure sa carrière d'acteur dans les années quarante. On retrouve Rossi dans un mélodrame, où il y joue toujours un grand chanteur populaire et que l'on voit effectivement chanter³, mais la mise en scène ne choisit plus les grands tableaux. Ce qui s'en rapproche le plus c'est une scène où Rossi chante dans l'opéra *Don Juan*. Nous ne sommes plus dans l'opérette populaire, mais dans un registre plus « noble » et la salle en elle-même est très imposante avec plusieurs étages et loges. Le décor est simple et dépouillé. Rossi a bel et bien un costume, mais il est plutôt

² Il faut noter que le réalisateur de *Lumières de Paris* est Richard Pottier et il renouvellera cette collaboration cinématographique avec Rossi après la guerre, et ce, à 3 reprises. Et avec Luis Mariano, il tournera deux films.

³ Ce film exploite encore les ficelles du chanteur célèbres : la gloire, la signature des photos, la radio, la scène....

classique et sans paillettes. On a l'impression qu'avec la guerre, les strass et les paillettes ont déteints.

Et ce changement se fait aussi dans le choix du personnage pour Tino Rossi. Dans *Fièvres*, il n'est plus le chanteur qui oscille entre la quête du succès ou de l'amour. Il a trouvé le succès et surtout il a trouvé l'amour. Mais ce n'est plus le sujet de l'amour de jeunesse, ou l'amour léger. C'est tout le contraire. Pour la première fois, pour le cinéma, le personnage de Tino Rossi est marié. On retrouve donc un homme qui a atteint une certaine maturité⁴ et les spectateurs le retrouvent dans un rôle tout nouveau. Il avait effleuré ce statut marital dans *Naples au baiser de feu* lorsque son personnage devait se marier, mais à la dernière minute avait décidé de ne pas venir à son mariage.⁵ Mais dans *Fièvres*, ce qui importe, c'est que le personnage de Rossi, Jean Dupray, a un passé et cette particularité est un élément innovateur parce que dans ses films précédents, ses personnages étaient plutôt tournés vers le futur puisqu'ils construisaient leur carrière où poursuivaient leur amour. Dans le film de Jean Delannoy, ce passé a plusieurs couches. En effet, ce film est l'occasion de raconter la vie de Jean Dupray et cette rétrospective contient plusieurs passés⁶. Le plus lointain, c'est celui de Jean Dupray au début de sa carrière, puis lui succède le passé sur lequel le film se focalise et qui montre l'apogée de

⁴ Notons que dans sa vie privée, avant la guerre, Tino Rossi a vécu une grande histoire d'amour avec Mireille Balin, rencontrée en 1937 et qui partagea l'affiche avec lui dans *Naples au baiser de feu*, même si le premier rôle féminin était attribué à Viviane Romance. Pour la petite anecdote, Mireille Balin avait annulé un autre film où elle tenait le premier rôle pour se retrouver auprès de son compagnon même si cela signifiait qu'elle devait tenir le second rôle du film. Cette passion ou selon les propos de Tino Rossi « une alternance de grands bonheurs et de déchirures cruelles » (*Tino*, 130), commencée en 1937, juste avant *Naples au baiser de feu*, se terminera lorsque Rossi sera mobilisé, en 1940. D'ailleurs, il tire un bilan désabusé de sa vie amoureuse d'avant-guerre et il écrit « mon bilan sentimental n'était pas réjouissant : deux mariages qui n'avaient pas tenu leurs promesses, une passion brisée » (*Ibid*, 131). Mais en 1941, il rencontre sa future femme, Lilia Vetti, qui le restera jusqu'à la fin de sa vie. Il se marieront en 1947.

⁵ C'est une scène d'autant plus tragique que l'on voit des couples se succéder pour se marier tandis qu'elle attend son promis

⁶ Un homme se réfugie chez des moines, et on lui raconte l'histoire de l'un d'entre eux : Jean Dupray.

sa carrière et de sa vie amoureuse, et finalement, sa déchéance et son refuge dans l'anonymat. Cette notion de passé résonne beaucoup avec la situation que vivent les français, d'autant plus que cette réminiscence du passé est teintée de nostalgie. On peut prendre l'exemple du dialogue entre Jean Dupray et sa femme ; il commence par lui dire « Nous avons connu des jours durs », elle lui répond « on était deux », et il continue « des hivers longs » à quoi elle ajoute « on ne faisait qu'un » et finalement, elle conclut par « tu te souviens quand on nous a coupé l'électricité ». Ce dialogue, bien que court, résonne étrangement surtout lorsqu'on le met en perspective avec l'époque à laquelle ce film sort, fin janvier 1942. L'hiver a été particulièrement rigoureux, froid et long et au moment de la sortie du film, le froid est toujours présent. A cela, il faut ajouter les restrictions et l'occupation que les français subissent. Ainsi, on peut supposer que ce dialogue qui expose un passé lointain, sonne étrangement proche. Et malgré le fait que cet échange montre un amour stable, la suite du film démontrera que cette histoire, malgré ses bases solides, ne résistera pas à la trahison du chanteur qui trompera sa femme avec une femme riche, la directrice de l'opéra. Ainsi ce dialogue prend un ton nostalgique et presque prémonitoire.

La dernière période du passé de *Fièvres*, ce sont les deux dernières années où Jean Dupray s'est retiré du monde et où il s'est retranché dans l'anonymat, dans la région du midi. La raison pour cette retraite est due à la mort de sa femme et à la douleur et à la culpabilité liée à cette perte. Même si elle se termine presque dramatiquement, il y a une pointe de légèreté qui est absente de la première partie du film comme si l'anonymat en était la source. Par ailleurs, Louis, l'ami de Jean lui dit « c'est le midi qui t'a requinqué,

le malheur ça fond au soleil, y'a pas comme un coup de mistral pour balayer le cafard⁷ ». Et Jean renoue avec son métier de chanteur une dernière fois en interprétant une chanson assez gaie « ma ritournelle ». Pourtant, malgré la bonhomie du sud et la paix retrouvée, cette dernière période du passé de Jean finit dramatiquement. En effet c'est la femme de Louis, Rose jouée par Ginette Leclerc qui en est la cause. Elle a déjà essayé de le séduire à plusieurs reprises, mais Jean l'a toujours rejetée. Pourtant il la rejoint sur la plage, et elle se jette sur lui en lui demandant si elle lui plaît⁸. Il dit oui. Et c'est à ce moment-là que Louis surgit et se précipite sur Jean avec un couteau. Il s'ensuit une bagarre où Jean blesse Louis avec son couteau sans le vouloir. Sa main est pleine de sang. Le spectateur craint le pire mais le drame est évité puisque Louis est seulement blessé. Pourtant Jean décidera quand même d'aller au couvent pour se retirer du monde. Notons que c'est la première fois que Tino Rossi se bat⁹ et que l'on voit cette bagarre qui se solde par du sang. Dans ses films précédents, on a pu le voir s'énerver, et s'il s'est battu, la scène a été coupée comme par exemple dans *Au Son des guitares*. On voit un tumulte mais on ne voit pas le personnage de Rossi et ses comparses se mêler à la bagarre générale. Mais dans les films des années quarante, on voit les personnages de Rossi s'affirmer et n'ayant pas peur de se battre mais à raison. Dans *Fièvres*, il se bat pour se défendre puisque son ami l'agresse à tort car il pense que Jean Dupray cherche à séduire sa future femme. Dans *Le*

⁷ On pourrait dire que cette réplique sent bon le sud dans le sens où elle perpétue l'image romancée du sud synonyme du soleil et de la bonne humeur, tout ça saupoudré d'un joli accent du midi. À cet accent, on peut ajouter les belles prises de vue extérieures de la côte méditerranéenne qui ajoutent un côté carte postale. De plus, lors de la sortie du film, en janvier 1942, le sud est encore la zone libre, symbole important pour les Français puisque la France est séparée en deux : la zone occupée et la zone libre.

⁸ C'est dans *Le Chant de l'exilé* que Tino Rossi et Ginette Leclerc vont rejouer ensemble en 1943. Une fois de plus, elle va tenir le rôle de la femme allumeuse. Dans *Le chant de l'exilé*, elle, Dolores, est amoureuse de Ramon (Tino Rossi) alors que l'ami de ce dernier, Jean, est amoureux de Dolores, Une fois de plus, Rossi la rejette.

⁹ Il faut noter que ce n'est pas une bagarre qu'il a déclenché; il a dû se battre par légitime défense et non pas gratuitement.

Chant de l'exilé (1943), il se bat de nouveau par deux fois. La première fois, il gifle un homme qui a manqué de respect envers d'une femme et veut profiter d'elle. La bagarre aurait pû aller plus loin, mais une femme empêche Ramon de se battre. Et l'autre fois, Ramon boit et est un peu ivre. Le même homme le provoque et Ramon le bouscule ; l'homme reste immobile vraisemblablement empalé sur un couteau. Et là encore, comme pour *Fièvres*, on pense que l'adversaire est mort alors que ce n'est pas le cas. Dans *Fièvres*, cette mort supposée dure à peine tandis que dans *Le chant de l'exilé*, Ramon croit que son adversaire est mort pendant la moitié du film. Et une autre similarité importante est que cette mort supposée ou frôlée fait que Jeand Dupray et Ramon Etcheverry « s'exilent ». Jean Dupray part au couvent tandis que Ramon part en Afrique du Nord. Et enfin, une autre bagarre prend place dans *Mon Amour est près de toi* (1943) ; et là encore, il vient au secours d'une jeune femme parce qu'un homme se montre irrespectueux envers elle. Tino devient plus téméraire, moins lisse et moins « lumineux » que ses personnages des années trente. Ses personnages présentent un nouveau visage aux spectateurs, mais les critiques ne relèvent pas l'effort de Tino Rossi à s'essayer à des rôles plus complexes qui l'éloignent de ses personnages récurrents des années trente. En effet, les critiques ne changent pas leurs discours et peuvent montrer un certain dédain envers Rossi l'acteur. Par exemple, Didier Daix écrit dans sa critique de *Fièvres* dans le *Ciné-Mondial* numéro 25, du 6 février 1942 :

Ce film est bien fait, si l'on considère qu'il a été réalisé pour faire entendre un chanteur et qu'il ne manque pas son but. Le disque tourne. C'est toujours lui qu'on entend. Le voici à l'Opéra, interprétant Don Juan, poussant la chansonnette à un gala de bienfaisance ou à l'issue d'un banquet, s'accompagnant à l'orgue pour chanter des cantiques dans le cloître où il s'est retiré en fin de compte.

Ici, le fait que ce soit un film pour exposer Tino Rossi devient un défaut pour la critique alors que c'est justement ce que le public veut. Didier Daix, toujours lui réitère son argument négatif pour un autre film, *Le Soleil a toujours raison* (sorti le 27 janvier 1943).

Il écrit dans le numéro 75 de *Ciné-Mondial* 75, du 5 février :

Tino Rossi est décidément bien agréable à écouter. Il a un autre mérite : il sait choisir ses chansons. Ses qualités de comédien sont discutables. Mais je n'ai pas envie de les discuter. D'abord parce que son entêtement est sympathique et qu'il parvient peu à peu à s'améliorer. Ensuite, parce que si l'on ne demande pas à un comédien de savoir chanter, il n'y a pas lieu d'exiger d'un chanteur des qualités dramatiques exceptionnelles.

Certaines critiques vont même jusqu'à se moquer ouvertement du jeu de Tino Rossi, et d'autres prennent soin de saluer les autres comédiens mais préfèrent passer sous silence la performance d'acteur de Rossi pour revenir à son premier métier, celui de chanteur. Mais qu'en pense l'intéressé ? Dans l'article « Dans le sillage de... Tino Rossi qui a le respect des sentiments vrais » écrit par Frédéric Stane et paru dans le *Ciné-Mondial* du 19 septembre 1941, il pose la question de savoir la réaction de l'acteur-chanteur face à des critiques qui peuvent faire preuve de méchanceté. Voici la réponse de Tino Rossi qu'il rapporte aux lecteurs :

Je suis un chanteur de romance et non un comédien. Je voudrais bien voir ce que cela donnerait si l'on demandait à beaucoup de comédiens de pousser la romance... (...) Vous me direz que rien ne m'oblige à jouer la comédie, mais je n'ai pas l'impression d'avoir jamais touché à l'inaccessible. Et dans la mesure de mes moyens, les films que je tourne font un argent considérable, mes producteurs sont contents, mon public aussi... C'est la vie qui le veut ainsi. A quoi bon s'insurger contre un état de choses qui a toujours existé ?

Une fois de plus, le calme et le pragmatisme de Tino Rossi le rendent très sympathique. Il fait des films commerciaux pour son public, et cela lui suffit.

Ainsi, si la guerre et l'Occupation ont assombri les rôles de Tino Rossi pour les rendre plus graves, il n'en est pas de même pour Charles Trenet. En effet, il continue de

tourner et de trouver le succès, et ses rôles ressemblent à ceux de la décennie précédente ; et ses films continuent d'avoir un parfum de légèreté et bons sentiments comme l'indique Didier Daix dans sa critique de « La Romance de Paris » publié dans le numéro 11 de *Ciné-Mondial* du 17 octobre 1941 : « tout le monde y est tendre et généreux, tout le monde s'aime encore bien plus que ça et tout le monde se le dit. C'est magnifique (...). La puérité y devient une qualité. Elle participe à un ensemble frais, simple et ingénu et sans complication (...) un climat spécial, un climat léger, facile, un climat de conte de fées ». Ce film semble être une parenthèse légère et lumineuse lorsque l'on regarde le contexte de l'Occupation. Pour Trenet, Daix le décrit ainsi « ce n'est pas exactement un comédien. C'est autre chose ; un animateur, un poète, un fantaisiste et parfois, sa maladresse elle-même a de l'attrait. Et puis, il chante et l'on sait que cela procure de la satisfaction au public » (Ibid). On se rend compte que le discours de Daix est bien différent de celui qu'il tenait sur Tino Rossi. Il pense que Trenet est plus profond que Tino Rossi malgré leur même profession d'acteurs-chanteurs. On peut remarquer qu'une fois de plus Trenet est l'incarnation de la jeunesse dynamique avec sa touche de fantaisie. On se rappelle ses admirateurs de la première heure qui lui ressemblaient énormément dans leur perspective sur la vie, et qui avaient un esprit tourné vers la liberté. Cependant avec la guerre, ce type de rôle prend un sens plus profond, et surtout on associe Trenet à un nouveau mouvement de la jeunesse : les zazous. Richard Cannavo les décrit ainsi dans le livre *Trenet, le siècle en liberté* :

[c'est] un véritable phénomène de société né de l'onomatopée magique inventée par Johnny Hess¹⁰ (...). Si les zazous (...) affichent leur amour pour cette musique

¹⁰ C'est Johnny Hess qui a créé le terme « zazou » comme il l'explique « vous savez les zazous, c'est venu de nulle part. J'ai dû dire le mot un jour en scène...les zazous, le swing : c'étaient des réactions spontanées, une manière d'emmerder l'occupant » (Ibid, 61). Cet homme a été le pilier du swing dans les années trente pendant lesquelles il a écumé les cabarets au rythme de cette musique entraînante et légère. Charles Trenet

étrange venue des Etats-Unis¹¹, leur motivation première tient plutôt dans la volonté de briser un ordre moral contraignant et stupide, et de marquer sa résistance face à un martyr et à un esclavage (328)

Dans les années trente, ce mouvement aurait été jugé fantaisiste mais avec bienveillance, un peu comme une illustration du proverbe « il faut bien que jeunesse se passe ». Mais sous l'Occupation, le jugement contre cette jeunesse est hostile comme l'écrivent Burch et Sellier dans *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma Français*: « Pour la presse collabo, l'esprit “zazou” ou “swing” (les deux termes sont synonymes), c'est « ne rien prendre au sérieux, ne rien faire comme les autres, ne rien faire en général [...] être immoral [...], n'avoir aucun respect pour la famille [...], n'aimer que l'argent” (134). Ainsi, c'est une jeunesse sans morale qui se laisse pervertir par les Etats-Unis à travers le swing. Mais les zazous ne se reconnaissent pas seulement à leurs goûts musicaux, mais aussi par leur goût vestimentaire : « les zazous portent les cheveux longs, de larges revers sur des vestes amples et des pantalons trainant jusqu'à terre. Ils constituent donc des offenses à la solidarité nationale¹² » (*Trenet, le siècle en liberté*, 327). Mais la fantaisie est un danger sous l'Occupation comme l'explique Richard Cannavo « les jeunes miliciens (...) ne se priveront pas de corriger ces impudents et inventeront, sans la formuler, la « zazouade » » (329-330) ou même pire « pour certains d'entre eux l'aventure s'achèvera dans les camps de la mort » (*Ibid*, 328).

Pourtant, il faut souligner que si Johnny Hess partage l'esprit des jeunes zazous, il n'en demeure pas moins qu'il n'hésite pas à ironiser sur une certaine catégorie de ces

a croisé sa route et il a ainsi formé, dans les années trente, un duo avec lui. Johnny Hess décrit ainsi la distribution de leurs rôles « Charles écrivait les paroles, je composais la musique, une musique très rythmée que Charles ne connaissait pas encore très bien, mais qu'il aimait (...) » (*Les Zazous*, 57).

¹¹ Le jazz

¹² Cannavo donne pour exemple « le règlement du 19 mai 1942 [qui] définit le « costume national » de rigueur (veston sans revers ni martingale, longueur du pardessus limitée, étroitesse des ceintures, etc) (*Ibid*, 329)

jeunes. Cette ironie amène certains à l'accuser de renier ce mouvement mais il se justifie en déclarant « J'ai fait un peu d'ironie, c'est vrai, à propos de certains excès vestimentaires ou autres. Le mouvement qui était très bien au début, a entraîné des abus. Mais des abus limités à une minorité d'excités. Des imbéciles, il y en a partout. Je n'ai jamais portée de jugement. J'ai ironisé, c'est tout (*Les Zazous*, 64-65). D'ailleurs, même si cela paraît anecdotique, dans *Frédérica* (1942), Trenet rabroue son tailleur lorsque celui-ci lui dit "je vais vous faire quelque chose d'un peu fantaisie avec de grands revers swing et des crevés zazous". C'est peut-être un détail, mais Trenet ne s'est jamais véritablement associé à ce mouvement même s'il est compréhensible que les zazous le prennent comme référence.

Mais ce qu'il faut retenir c'est que dans ses films pendant l'occupation, son type de personnage ne change pas vraiment de ces personnages des années trente¹³ ; c'est toujours sa jeunesse et sa profession qui sont exploités. Dans *Frédérica*, son personnage (Gilbert Legrant) doit se marier. Tous ses amis, artistes dans le cabaret, condamnent cette tradition bourgeoise. L'un d'entre eux déclare même qu'« un poète marié est perdu pour l'art » ; sur les bans de mariage publiés à la mairie, il est écrit que sa profession est « poète », plus tard il dit à son copain Théodule « tu sais combien je suis volage, inconstant et frivole », « j'n'étais qu'une fantaisie...elles aiment en moi le poète, le poème(...) et j'ai ma musique, ma chanson, ma poésie, le rêve». Et au final, Gilbert Legrant finira seul mais heureux. Dans *La Romance de Paris*, il veut devenir chanteur mais sa mère ne veut pas qu'il vive cette vie de saltimbanque parce que le père de Gilbert était aussi un artiste, qui l'a laissée pour une femme plus jeune pour finalement mourir à

¹³ Il faut noter l'exception du film *La Calvacade des heures* qui peut être défini comme un mélodrame Pétainiste

par overdose. Ainsi, elle a tout fait pour que son fils devienne ouvrier. *Adieu Léonard*, le film est dirigé par Pierre Prévert (frère de Jacques Prévert) qui le co-écrit avec son frère. Trenet ne joue pas le rôle principal, mais néanmoins, il joue le rôle d'un facteur-poète amoureux, un peu dans la lune. On se rappelle la chanson *Quand un facteur s'envole* où on le voit se promener dans la campagne, parmi les fleurs tout en lançant des lettres en l'air comme une façon d'accentuer sa fantaisie légendaire.

Même si la jeunesse de Trenet fait penser à l'insouciance, elle peut s'avérer cacher un message plus sérieux. En effet, dans *La Romance de Paris*, à la fin, son personnage, Georges Gauthier chante *Tout ça c'est pour nous*. La chanson commence dans le parc, ce qui crée un cadre intime et privé, puis le fantôme de sa bien-aimée apparaît. Voici les paroles :

Par les beaux dimanches de printemps
 Ils vont en chantant :
 Tout ça, c'est pour nous
 Si le ciel est bleu, mon amour
 Ça, c'est pour nous
 C'est pour fêter cet heureux jour
 Ce jour où nos cœurs battent à l'unisson
 Leur rythme joyeux, la même chanson
 Ça, c'est pour nous
 Si les p'tits oiseaux chantent gaiement
 Ça, c'est pour nous
 C'est pour nous ce gentil roman
 Si le soleil brille
 Si l'air est plus doux
 Mon amour, ma vie, mon tout
 Tout ça, c'est pour nous
 Mon amour, ma vie, mon tout

Sans aucun doute, le « nous » représente le couple, ce qui donne un sens romantique à la chanson. C'est un « gentil roman » pour couple amoureux. Cette chanson est dédiée à la jeune fille qui est « [s]on amour, [s]a vie, [s]on tout ». Sa bien-aimée

arrive et ils repartent ensemble pour un diner en tête-à-tête et pour danser. Il faudra attendre la fin du film pour que l'on réentende *Tout ça c'est pour nous*. Le cadre est radicalement différent puisque Georges Gauthier est en pleine performance musicale. C'est un numéro musical qui se déroule sous les yeux des spectateurs. Il commence par la musique de *La Romance de Paris* et il est emmené par de jolies danseuses. Et puis soudain, la musique de *Tout ça c'est pour nous* prend le dessus. Un rouleau montre les différentes vues de Paris, et finalement *La Romance de Paris* se fait entendre et Trenet entre en scène. On peut admirer la juxtaposition parfaite des deux mélodies. Soudain, le rythme s'accélère et les images de la vie quotidienne de Paris se succèdent. Georges Gauthier réapparaît, et aussitôt disparaît parce qu'il porte le même chapeau que Charles Trenet porte depuis le début de sa carrière et l'on ne peut s'empêcher de voir Charles plutôt que Georges. De plus, il entonne la chanson *Tout ça c'est pour nous* qui en fait s'est transformé en *Tout ça c'est pour vous*. Voici les nouvelles paroles de cette nouvelle version offerte aux spectateurs :

Tout ça, c'est pour vous
 C'est pour vous ce bon vieux Paris,
 Ça c'est pour vous
 Et pour vous, ce Louvre, ces Tuileries
 Et la Tour Eiffel se pare dans le ciel
 D'un manteau joyeux, blanc, rose ou bleu
 Tout ça c'est pour nous
 Tout ça, tout ça, c'est pour nous
 Notre Dame, Montmartre, les boulevards
 C'est pour nous, même quand il fait noir
 C'est notre vieux Paris qui garde son chic fou
 Mon pays, ma ville, mon tout
 Tout ça c'est pour nous

Bien sûr, on peut penser que c'est simplement un nouvel hommage pour Paris.

Pourtant, on peut aussi penser que les modifications des paroles originales indiquent une

volonté de faire passer un message. En effet, l'alternance de « vous » et « nous » n'est pas anodin. Si en premier, le « nous » qui se trouvait dans la chanson qui se passait dans le parc était une référence au couple d'amoureux, dans ce deuxième passage, il prend un tout autre sens.

En effet, Trenet, qui porte son chapeau fétiche, se pose devant un public fictionnel mais aussi réel puisque ce dernier identifie de nouveau l'acteur-chanteur. Et donc, ce « nous » implique maintenant ces deux publics. On pourrait penser à un message nationaliste surtout lorsqu'on entend la parole suivante « mon pays, ma ville, mon tout », mais certaines nuances font qu'on penche plutôt pour un message de résistance.

Bien sûr, on pense au drapeau bleu, blanc, rouge et si l'on ne prête pas attention, on le retrouve dans la chanson puisqu'il recouvre la Tour Eiffel. Mais en y regardant de plus près, le rose a remplacé le rouge et les couleurs ne sont pas annoncées dans le bon ordre, comme une sorte de pied de nez guidé par une petite fantaisie dans le jeu (de mot) des couleurs. Et ce pied de nez prend une importance d'autant plus grande que la France est en pleine Occupation ; on sent aussi un parfum de nostalgie parce que Paris devient « notre vieux Paris », un Paris, capitale de la France, comme figé dans le temps ; mais c'est surtout un Paris qui « nous » appartient, et par « nous » il faut comprendre les Français de 1941, et tous ceux qui vont voir le film d'autant plus qu'on fait référence à l'Occupation (« quand il fait noir »). A ce « notre Vieux Paris » s'ajoute les différentes scènes du Paris de tous les jours qui sont projetés sur l'écran. En 1941, le quotidien des Parisiens est rythmé par l'occupation, et ces images de carte postale (un couple qui s'embrasse sur un banc, un policier qui fait la circulation, une sortie de métro, les

monuments touristiques), jurent avec ce que les Parisiens et par extension ce que les Français doivent réellement vivre.

On peut dire que sous la légèreté et la fantaisie incarnées par Trenet se cache un air de résistance mais aussi d'espoir pour des jours meilleurs, tandis que les rôles plus graves de Tino Rossi reflètent la période plus difficile que vivent les Français pendant l'Occupation.

La libération et la situation des acteurs-chanteurs

A la libération, certains de nos acteurs-chanteurs, qui ont travaillé au cinéma ou sur scène, sont inquiétés et ils doivent justifier de leurs actions pendant l'occupation. C'est le cas pour Tino Rossi et Charles Trenet qui doivent faire face aux rumeurs qui les accusent d'avoir collaboré avec l'occupant.

La réputation de Tino Rossi est ternie et il a même des démêlés avec les autorités lorsqu'il est temps de rendre compte de sa vie professionnelle sous l'occupation.

Christian Plume et Xavier Pasquini ont recueilli le témoignage de Tino Rossi à ce propos dans leur livre *Tino Rossi* :

On a essayé de mêler plusieurs d'entre nous à des histoires sordides (...) En tout et pour tout, je n'ai fait qu'un seul tour de chant à Paris à l'A.B.C., pendant la guerre, parce que, justement à Paris, il y avait des Français. Un seul tour de chant de toute la guerre ! Vous pensez bien qu'à aucun moment je n'ai pensé à faire de la politique. Je n'en fais jamais. Pendant toute la durée de la guerre, je ne peux pas dire que j'ai travaillé : j'ai fait le minimum¹⁴ (...) Il y avait tout de même quarante millions de Français qui méritaient qu'on pense un peu à eux. Sinon, ils n'auraient vu que des spectacles allemands. C'est pour eux que j'ai fait cet unique tour de chant. Naturellement, je ne suis pas allé en Allemagne. Et ce n'était pas faute de ne pas être sollicité. Je me suis toujours défilé. Je leur disais : J'aurais été ravi d'y aller, car je sais que j'aurais eu beaucoup de succès chez vous. Malheureusement je ne suis pas libre en ce moment. Et j'ai réussi à tenir le coup de cette façon. Cela ne veut pas dire

que je jette la pierre aux chanteurs qui sont allés là-bas pour chanter pour les prisonniers. (63)

Ici, on peut voir qu'on lui reproche un concert devant l'occupant, et ses films ou ses chansons ne sont pas remis en cause puisqu'ils étaient vus et écoutés par le public français. Mais, au moment de la Libération, chanter pour l'occupant et devant l'occupant reste un acte très répréhensible puisqu'il est associé à la collaboration avec l'ennemi.

Tino Rossi raconte son arrestation à la Libération en octobre 1944 : « (...) on a essayé de m'embêter comme beaucoup d'autres, Maurice Chevalier, Cécile Sorel. Cela n'a pas duré, car il n'y avait aucune raison. Je chantais au Moulin Rouge et on est venu m'arrêter sans même me laisser le temps de me démaquiller. Je suis sorti avec du fond de teint devant la foule et les journalistes. Je suis monté avec ces messieurs dans une Citroën. (Ibid, 63-64). La vedette est reléguée au rang de criminel et on assiste à son humiliation. Le fond de teint représente son maquillage de scène et donc le visage qu'il présente à son public, et c'est donc Tino Rossi, et non Tino en civil, qui est arrêté devant son public. Pourtant, on le soupçonne d'avoir des informations sur un Corse que la police recherche, et il répond de façon sarcastique :

Oui, je le connaissais. Je connaissais tout le monde. Le personnage dont on me parlait faisait paraître des affaires avec les Allemands. J'ai répondu que moi, je ne faisais d'affaire avec personne, encore moins avec les Occupants. Un autre policier m'a dit : *Les Corses m'en ont assez fait voir !* Je lui ai répondu : vos savez très bien que je ne vous connais pas et que je ne vous ai jamais rencontré (...) On continua de me demander si je connaissais celui-ci ou celui-là (...) Je fus enfin mis en présence d'un juge qui me signa immédiatement ma mise en liberté en disant que c'était une honte ce qu'on m'avait fait. Pourtant, ils ne m'ont pas relâché tout de suite¹⁵. (...) Il y a même un policier qui en était arrivé à essayer de me mettre sur le dos une histoire de

¹⁵ Dans son livre *Tino Rossi, mon père*, Laurent Rossi rapporte les propos de sa mère qui donnent des informations supplémentaires : « j'étais présente et aujourd'hui encore, ces mots me font frissonner. Avec ton père, nous n'avons jamais pu oublier cette phrase [la phrase était : « Les Corses m'en ont assez fait voir. Foutez-moi ça au trou ! »]. Lui, venu sans défense, sans avocat, réalisa brutalement qu'il allait payer, à cause de sa célébrité et de ses origines. Il fut aussitôt enfermé dans une cellule, et il y restera trois mois » (116)

drogue ! Moi qui ai toujours eu ça en horreur ! Mais tout était bon à l'époque. (Ibid, 64)

Les origines corses de Tino Rossi ont été très importantes pour construire son image de vedette. On retrouve la Corse dans ses chansons mais aussi dans ses films, et ce, à deux reprises : *Au Son des Guitares* (1936) et *Ile d'amour* (1944). Les origines corses ont donc été une caractéristique indissociable de Tino Rossi acteur-chanteur. Pourtant, la Corse peut devenir un poids voir un handicap pour comme nous venons de le voir dans l'anecdote de l'arrestation de Tino Rossi. Il est traité comme un bandit et le complice d'un collaborateur corse, et cela rappelle *Ile d'amour* lorsque son personnage protège Pascal, braconnier qui a tué l'amant de sa fiancée et qui est recherché par les gendarmes. Il est complice d'un criminel mais la solidarité corse est plus forte, et d'ailleurs le meurtre est considéré comme « une affaire de famille qui ne regarde personne ». Dans le film, projeté pendant la guerre, aider le criminel à se cacher est synonyme de résistance contre les gendarmes. Dans la réalité d'après-guerre, cette complicité est synonyme de collaboration et donc de crime.

Dans le livre dédié à son père, Laurent Rossi prône l'innocence de son père :

Tino Rossi n'a jamais chanté pour les nazis, ni pour Vichy. Il avait en particulier refusé d'enregistrer *Maréchal nous voilà*, alors qu'on lui proposait un cachet très conséquent. Pour se dégager de certaines invitations pressantes, il avait trouvé une parade qui, avec le recul, paraît amusante. Un otho-rhino complaisant (l'oncle d'Yves Mourousi) lui prescrivait à volonté des repos pour cause de trachéite. Quand il fallait chanter pour l'occupant, Tino n'avait plus de voix ! » (*Tino Rossi, mon père*, 116)

Ce trait d'humour balaie les graves accusations à l'égard de son père ; et même si son innocence est avérée, il a tout de même écopé de 4 mois d'interdiction professionnelle (*Le cinéma français sous l'occupation*, 441)¹⁶ mais cette sanction sera levée.

¹⁶ Je prends ici comme référence l'annexe XXI et qui a pour titre : la liste des sanctions du Comité d'épuration des professions d'artistes dramatiques, lyriques et des musiciens exécutants dans l'annexe du

De son côté, Charles Trenet avait lui aussi joué dans des films pendant l'occupation. En effet on se souvient de *La Romance de Paris* (1941), *Frédérica* (1942), *Adieu Léonard* (1943) et *La Cavalcade des heures* (1943). Après la libération, lui aussi reçoit une sanction d'interdiction professionnelle, mais elle s'élève à 10 mois à compter du 17 août 1945¹⁷ (mais dans son cas, elle sera aussi levée). Lui aussi avait dû subir des rumeurs de sa collaboration auprès de l'occupant allemand. Et à l'instar de Tino Rossi, Charles Trenet se défend contre ses rumeurs, comme le retranscrit Jacques Pessis dans son livre *L'âme d'un poète*. Trenet déclare :

Les Allemands vont m'emmerder pendant quatre ans, après avoir tenté de me rallier à leur cause, en me faisant miroiter beaucoup d'argent à la clé. En effet, je représente pour eux le collaborateur idéal, puisque je suis connu et que je parle couramment leur langue. Je vais systématiquement tout refuser, y compris la moindre photo aux côtés de l'un d'entre eux. Pendant des mois, je vais également rejeter toute proposition d'aller chanter à Berlin soi-disant pour les prisonniers (...). Ils vont finir par venir me chercher pour me faire directement monter dans un train. Ils croient pouvoir m'obliger à leur obéir, mais je vais leur rendre la vie impossible (...). Ils me retrouvent naturellement, et me ramènent ; revolver dans le dos. Grâce à ce subterfuge, j'ai quand même gagné du temps et je vais éviter deux ou trois représentations prévues. » (150-151)

Charles Trenet tient donc à lever les soupçons, mais comme on le verra plus tard, il n'est pas au bout des futures rumeurs qui se succèdent au fur et à mesure des années.

Pour les autres acteurs-chanteurs, si l'on se réfère aux sanctions listées par le comité d'épuration, Henri Garat, il bénéficie d'un classement. Et pour Georges Guétary, il écope simplement d'un « blâme ». Deux noms n'apparaissent pas dans cette liste ; c'est ceux de Georges Milton et Luis Mariano. Pour le premier, l'explication tient peut-être du fait qu'il n'a pas tourné de film pendant cette période. Pour Luis Mariano, peut-

livre de Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'occupation* (436-442). La sanction la plus basse est « Pas de sanction » tandis que la plus lourde est 1 an d'interdiction professionnelle. On peut aussi remarquer qu'Edith Piaf est la seule à récolter des félicitations !

être est-ce dû au fait qu'il n'est pas français ? Ou peut-être est-ce lié au fait qu'il a fait partie de la résistance comme le raconte Daniel Ringold :

(...) le sinistre service obligatoire, le S.T.O., le menaçait toujours. Alors, comme beaucoup de jeunes gens, (...) il prit le maquis. Ce foyer de résistance se trouvait dans les Landes. Le printemps arrive, et avec lui, les premiers combats de la Libération. Mais ils n'eurent pas lieu dans cette région de France (...). Il s'ennuyait, traînait un cafard noir (...) il n'y avait pas d'Allemands dans le coin (...) alors pour tuer le temps, il chantait pour ses camarades » (*Luis Mariano*, 98-99).

C'est peut-être aussi pour cela que Mariano n'a pas été inquiété par le Comité d'épuration.

Pour Henri Garat et Georges Milton, les pionniers des acteurs-chanteurs, la guerre a provoqué une pause dans leur carrière cinématographique, et la Libération ne redonnera pas vraiment un nouveau souffle pour ces deux artistes. Ainsi, Henri Garat ne reviendra pas au cinéma et on en a une brève explication dans la rubrique « *Potinons* » dans le *Cinémonde* 814 du 13 mars 1950. On répond à une lectrice qui s'interroge sur le retour de l'ancien jeune premier au cinéma et on lui écrit « le succès de Henry Garat fut en effet foudroyant, mais peu durable. Il l'a payé de nombreuses années difficiles et amères. Après un divorce pénible, plusieurs procès, un accident qui lui fit perdre un œil, Garat dirige actuellement en banlieue une usine de jouets mécaniques. Il n'est pas question pour lui de revenir au cinéma » (9). Et d'ailleurs, sa carrière de chanteur est aussi terminée.

Pour Milton, il revient aussi au cinéma dans le film *Ploum Ploum Tralala* (1947). Le registre n'a pas changé, c'est un film comique qui rappelle la série des *Bouboule* comme l'écrit Henri Robillot dans sa critique intitulé *Ploum Ploum Tra la la ! Moins bête qu'on pouvait le craindre*, paru dans l'*Ecran Français* numéro 114 du 2 septembre 1947 :

Bien entendu, il ne faut pas crier au chef-d'œuvre, ni même au miracle (...) l'ensemble entretient avec « La Bande à Bouboule » et « le Roi des Resquilleurs » des

rapports qui ne le rajeunissent pas. Mais tout compte fait, on rit (...). C'est, comme prévu, l'histoire d'un quiproquo (...), la morale, les bons sentiments, le « bon sens populaire », y jouent un rôle actif et les fiancés, à la fin, s'épousent.

Ainsi on reste dans la logique des rôles d'avant-guerre de Milton mais le succès n'est plus vraiment là et les critiques deviennent acerbes alors que, justement, la bonhomie de Milton et de ses films était une combinaison gagnante dans les années trente.

Pourtant, on aurait pu croire le contraire surtout lorsque l'on voit le succès du remake d'un classique de Milton-Bouboule : *Le Roi des Resquilleurs* qui sort en 1945. En effet, même si Milton n'y joue pas, le film se hisse à la cinquième place des films sortis en 1945 en réunissant 3 679 438 spectateurs (*Ciné-Passions*, 2). Le réalisateur utilise le même synopsis, mais Bouboule a laissé place à Mimile (joué par Rellys). Il y a donc une volonté de revamper un film comique des années trente. On peut supposer que le fait que le personnage de Bouboule ayant été fusionnel avec l'acteur-chanteur Milton, il était nécessaire de changer le nom du personnage puisque l'acteur-chanteur ne reprenait pas le rôle.

Et pour Milton, le dernier film qui conclut sa carrière cinématographique semble plutôt mauvais si l'on en croit la critique d'Henri Rochon, qui écrit dans son article « Et Dix de Der : les jeux sont faibles », paru dans l'*Écran Français* 148 du 27 avril 1948 : « Pauvre Milton, éternelle victime de cette infamante cuisine¹⁸, trainant sur cet écran désolé le fantôme sympathique du « roi des resquilleurs » ».

En somme, *Et Dix de Der* est un navet qui ne peut être sauvé par le « sympathique » Georges Milton. Ainsi, on se rend compte que Milton-Bouboule ont fait leur temps au cinéma.

¹⁸ Pour Henri Rochon, cette infamante cuisine est « les films à valet, à tierce, à cœur, à dame et autres termes de cartes » (Ibid).

Il faut maintenant se pencher sur Charles Trenet. Il ne revient pas immédiatement au cinéma en tant qu'acteur. En effet, on l'engage en tant que compositeur pour le film *Neuf Garçons, un cœur* de Georges Friedland, sorti en 1948. Et il faut attendre 1951 pour le revoir jouer dans un film ; ce sera pour le film *Bouquet de joie*. Il y joue littéralement son propre rôle puisqu'il incarne... Charles Trenet. Il faut souligner que c'est la première fois qu'un des acteurs-chanteurs joue son propre rôle. On le retrouve avec son chapeau et son énergie légendaire, donnant un récital à un public subjugué. Ainsi, avec *Bouquet de Joie*, il tourne la page du cinéma pour se consacrer pleinement à son métier de compositeur et d'interprète. En effet, il continuera sa carrière de chanteur jusqu'à quasiment son décès survenu le 19 février 2001, comme nous l'explique Marie Sakellariou dans son article « Charles Trenet, dix ans déjà » paru dans la version en ligne du magazine *Paris-Match* du 20 février 2011 :

[Charles Trenet] fait ses premiers adieux en 1975 à l'Olympia mais revient en 1983 à l'occasion du festival « Juste pour rire » de Montréal. Toujours actuel et intarissable, il fête ses 80 ans sur la scène de l'Opéra Bastille. Son dernier concert a lieu à la salle Pleyel en novembre 1999 après avoir enregistré sa dernière chanson *Les poètes descendent dans la rue*.

Ainsi, après *Bouquet de joie*, il retrouve ses premiers amours : la musique et la composition et ainsi, il laisse le cinéma tourner sans lui.

De la première génération des acteurs-chanteurs, il reste Tino Rossi dont la carrière n'a pas été interrompue par la guerre comme nous l'avons déjà vu. Donc, après la Libération, Tino Rossi se remet au travail et cela s'avère payant comme il le raconte dans son autobiographie *Tino Rossi* :

Moi, à l'époque, j'avais 37 ans et j'ai repris tout de suite du poil de la bête. J'ai tourné deux films coup sur coup. Et ça a marché. Car le public, lui savait à quoi s'en tenir. Il n'a jamais cru que j'avais fait quelque chose de mal. Et c'est d'ailleurs l'A.B.C qui m'a demandé de faire ma rentrée. Avant l'A.B.C., j'avais fait un gala à Marseille où

j'ai été acclamé par cent mille personnes ! Au fond, c'est toujours le public qui a raison ! (64)

Lorsque Tino Rossi revient au cinéma¹⁹ et ses spectateurs ne sont pas déçus parce que ce ne sont pas moins de 3 films qui sortent en 1946. C'est un retour en force ! En premier, au mois de mars, c'est *Sérénade aux nuages* (André Cayatte), ensuite, en mai, c'est au tour du film *Le Gardian* (Jean de Marguenat) et finalement, *Destins* (Richard Pottier) en décembre. Ce retour au cinéma est couronné de succès si l'on regarde l'affluence des spectateurs dans les salles obscures. On en veut pour preuve les chiffres annoncés par Simon Simsi dans son livre *Ciné-Passions* où il y établit la liste des « 20 films « récompensés » par le public ». Dans cette liste de films les plus populaires, *Sérénade aux nuages*, *L'île d'amour* et *Destins* atteignent respectivement la septième, neuvième et onzième place pour les années 1945 et 1946²⁰ (2-4). *Sérénade aux nuages* comptabilise 3 498 968 spectateurs, *Ile d'amour* en rassemble 3 142 290 et *Destins* 4 664 583 (Ibid). Dans les deux années après la Libération, les films musicaux ou les films où la chanson est omniprésente ont toujours autant la côte auprès du public français, et on les retrouve en bonne place dans le classement des films qui réunissent le plus de spectateurs et que l'on retrouve toujours dans *Ciné-Passions*.

En lisant ces chiffres, il faut regarder les deux films qui ont rassemblé le plus de spectateurs dans ces deux années. En 1945, c'est *Le Dictateur* pour lequel 8 028 720 personnes se sont déplacées et en 1946, c'est *Pinocchio* ce ne sont pas moins de 7 835 702 spectateurs qui le regardent.

¹⁹ Entre 1944 et 1946, Tino Rossi continue sa carrière de chanteur en enregistrant des chansons, en faisant des émissions de radio...

²⁰ Simsi considère que *Sérénade aux nuages* et *L'île d'amour* sont sortis en 1945. Mais peu importe l'année car il faut plutôt regarder les chiffres qui sont assez conséquents.

Nombre de spectateurs pour les films des années 1945 et 1946, en compilant les chiffres dans *Ciné-Passion* (3-4).

1945		
<i>La cage aux rossignols</i> ²¹	5 085 489	2 ^e place
<i>Le roi des resquilleurs</i> ²²	3 679 438	5 ^e place
<i>Le cavalier noir</i>	3 372 572	6 ^e place
<i>Sérénade aux nuages</i>	3 498 968	7 ^e place
<i>Ile d'amour</i>	3 142 290	9 ^e place
1946		
<i>Destins</i>	4 664 583	11 ^e place
<i>Fantasia</i> ²³	4 355 748	13 ^e place
<i>Le Gardian</i>	3 482 619	19 ^e place

Il faut donc se pencher sur le film qui marque le retour de Tino Rossi sur grand écran, Comme les chiffres nous le montrent, *Sérénades aux nuages* a remporté un vif succès qui symbolise les retrouvailles de Rossi avec son public par l'intermédiaire du cinéma. Mais une fois de plus, les critiques ne correspondent pas forcément à l'engouement du public comme on peut le lire dans l'*Écran français* numéro 37 du 13 mars 1946, sous la plume d'Henri Rochon qui critique *Sérénade aux nuages* :

[Tino Rossi] va bien, merci ! A peine un peu vieilli. Les petits ennuis, sans doute...

Cependant, très en forme et très en voix. En filet de voix.

Dans *Sérénade aux nuages* donc – cela pourrait aussi bien s'appeler *Aubade au clair de lune* ou *Berceuse sur les chevaux de bois* – M. Tino Rossi est, quelle

²¹ C'est l'histoire d'une chorale

²² Reprise du film de Georges Milton. On reprend un succès bien connu des années trente, sans reprendre l'acteur principal qui avait joué dans le film original.

²³ Je l'ai retenu parce que c'est un dessin animé musical

surprise ! un chanteur de charme adoré du public. Il part en vacances incognito – une trouvaille – dans un vieux château du moyen âge, ce qui lui donne l’occasion d’en « pousser une » dans un décor champêtre et de faire la conquête d’une jeune fille au cœur pur, Jacqueline Gauthier.

Là-dessus, les choses se gâtent, l’impresario du chanteur intervient et dévoile l’incognito, brisant quelque peu le cœur de la jeune fille. Et il faudra une force de tinorossinade pour tout arranger. On nage dans l’originalité, comme on le voit.

Larquey, Maximilienne et Louvigny jouent entre deux roucoulades des sketches qui seront bien mieux ailleurs que dans cette affaire.

Au cœur du film, Tino est soudain bien près d’être pendu ou écharpé. Mais l’affaire rate, et il continue. Tant pis.

Par ailleurs, si vous aimez ça, vous pouvez y aller (...)

On peut remarquer le ton moqueur de l’auteur de cette critique. Ce n’est pas seulement l’acteur qui est jugé, c’est aussi le chanteur vedette. La première phrase décrit Rossi comme « à peine un peu vieilli », ce qui est justifié par « Les petits ennuis, sans doute... ». Ceci semble être une référence à peine cachée à son arrestation que nous avons décrite précédemment, telle une petite attaque. C’est encore un exemple qui met en avant le fait que la vie de l’homme de la scène est intimement liée à celle de l’homme de la ville. Ainsi les événements qui se passent dans le civil ne sont jamais oubliés et peuvent ressurgir.

L’auteur tient aussi à critiquer les talents de chanteur puisqu’il écrit que Tino Rossi a « un filet de voix ». Le journaliste ne s’attarde pas vraiment sur les talents d’acteur du chanteur corse même s’il met en avant le manque d’originalité de *Sérénade aux nuages* qui réside aussi bien dans le titre que dans le scénario, et ce dernier récolte le ton le plus sarcastique : « on nage dans l’originalité, comme on le voit »²⁴. Henri Rochon regrette même que le héros, joué par Tino Rossi, réchappe à la mort ou à la violence !

Mais si on y réfléchit, c’est peut-être justement ce manque d’originalité qui attire les spectateurs et assure le succès de genre de film. Et le critique lui-même doit se

²⁴ Ce manque d’originalité se retrouve dans les arguments d’Henri Rochon puisqu’il s’attaque à sa voix

résigner au fait que ce genre de film, aussi peu original qu'il soit, trouvera son public et il écrit « par ailleurs, si vous aimez ça, vous pouvez y aller ».

Si l'on en revient au film en lui-même, il faut s'imaginer que le dernier film de Tino Rossi sorti pendant la guerre était *L'Île d'amour*. Il jouait un jeune Corse, Bicchi, qui tombe amoureux d'une belle Cannoise, Xénia, nièce d'un promoteur immobilier du continent lui aussi. Le film s'applique à exploiter quelques stéréotypes corses tels que la vengeance²⁵ d'un honneur bafoué (la demi-sœur de Bicchi est enceinte mais le père, André, supposé l'abandonne), les bandits dans le maquis qui se cachent, la méfiance des Corses envers les continentaux²⁶... et le personnage de Tino Rossi incarne les valeurs corses : il est fier de son île, il chante en corse, il veut venger sa demi-sœur. Le film se termine de façon dramatique : Bicchi est au bord d'une falaise d'où il doit secouer une écharpe pour dire aurevoir à Xénia quand elle repartira sur le continent. Hélas, le frère d'André, toujours persuadé que Bicchi est responsable de la mort de son frère, tire et tue Bicchi avant qu'il n'ait pu secouer son écharpe.

Avant qu'ils ne le retrouvent dans *Sérénade aux nuages*, la dernière image qu'ils avaient de Rossi était symboliquement forte : il expirait dans les bras de son ami. Et pour faire le lien, les premières scènes de *Sérénade aux nuages* les réconfortent puisqu'on assiste au tournage d'un film où Tino Rossi chante. On renoue avec les coulisses de la star puisqu'on le voit enregistrer dans un studio, chanter une chanson dans un décor de film, chanter et danser dans un grand tableau avec des belles danseuses autour de lui, chanter et danser sur une autre scène en smoking accompagné de son piano. Toutes ces

²⁵ André va être tué et Bicchi va être accusé pour finalement être innocenté.

²⁶ Cette méfiance est illustrée par des phrases telles que celle-ci «La Corse, elle ne se montre pas comme ça, au premier venu. Il faut lui être présentée ».

scènes se succèdent et sont liées par une seule chanson. On a l'impression qu'on assiste à un résumé du métier de Rossi ou même d'une rétrospective de scènes qui auraient pu se trouver dans ses films précédents. Dans tous les cas, tout est fait dans cette scène d'ouverture de *Sérénade aux nuages*, pour nous dire que Tino Rossi est de retour. Les spectateurs revoient le rossignol corse dans un rôle qui leur est familier, celui d'un chanteur. Le retour de Tino Rossi au cinéma après la guerre est important parce que parmi tous les acteurs-chanteurs qui représentent la première vague de ce type d'acteur, il reste bien le seul à rebondir avec succès et surtout à poursuivre cette double carrière dans la longévité.

Une nouvelle génération d'acteurs-chanteurs : Georges Guétary et Luis Mariano

Pourtant, il n'est pas le dernier représentant des acteurs-chanteurs puisqu'une nouvelle génération d'acteurs-chanteurs apparaît. Elle est incarnée par Georges Guétary et Luis Mariano. Tous les deux remplissent le même critère pour que le cinéma fasse appel à eux : ils atteignent le statut de chanteurs vedettes avec un public qui leur est fidèle.

Georges Guétary est né en Egypte sous le nom de Georges Lambros. Il va à Paris pour rejoindre son oncle Tasso et fréquente l'Alliance Française pour améliorer son français, suit des cours de comédie au cours Simon, et arrive à entrer dans un orchestre *Jo Le Bouillon* qui se produit tous les soirs. Il va finir par rencontrer Mistinguett en 1939 lors d'un spectacle de cet orchestre. Cette dernière est impressionnée et elle le fait engager dans son spectacle au Casino de Paris. De fil en aiguille, il rencontre le succès et part faire des tournées en France et à l'étranger tandis que ses disques se vendent bien. Le

cinéma fait appel à lui pour son premier film *Le Cavalier noir* (1945) qui remporte un beau succès avec 3 498 968 spectateurs (*Ciné-Passions*, 2) et il atteint la sixième place des films les plus regardés. On peut voir qu'il débute sa carrière cinématographique de façon spectaculaire parce que ce film se place devant *Ile d'amour* et *Sérénade aux nuages*, deux films à grand succès eux-aussi.

Georges Guétary rappelle Henri Garat parce qu'il incarne le jeune premier par excellence : il est jeune, beau et son répertoire musical est celui d'un chanteur de charme. De plus, comme Garat, il joue des rôles à costumes comme dans *Le Cavalier noir* où il est un jeune seigneur du XVIIIe siècle, ou encore plus symbolique, il est Casanova dans *Les Aventures de Casanova* (1947), mais il joue aussi un bon copain dans *Plume au vent* (1953) ce qui rappelle *Le Chemin du Paradis*. Il se fraye son propre chemin et il amène un air de renouveau tout en étant un peu classique.

Mais celui qui apporte une vague de fraîcheur et de fantaisie s'appelle Luis Mariano. Il n'est pas exactement un jeune premier malgré sa jeunesse et sa fougue. Il est un cas à part, et il importe de retracer brièvement sa vie avant son premier film, *Histoire de Chanter* du réalisateur Gilles Grangier, sorti en 1947²⁷.

Avant *Histoire de chanter*, il est déjà un artiste accompli pourtant son ascension n'a pas été facile puisqu'elle a subi la deuxième guerre mondiale. Originaire d'Irun, lui et sa famille quittent l'Espagne et se réfugient en France pour fuir le régime de Franco. Lui s'épanouit localement en faisant partie d'une chorale basque puis en s'inscrivant à l'école des Beaux-Arts à Bordeaux. Il se produit chaque soir dans un petit cabaret bordelais, le caveau.

²⁷ Avant de jouer le premier rôle, il avait commencé comme figurant dans *Le Chant de l'exilé* (1943), *L'escalier sans fin* (1943) et il ne figure donc pas au générique.

Pourtant, malgré ses talents artistiques et ses prestations, la guerre arrive et elle met sa vie de scène locale en sommeil et il doit se plier aux durs travaux dans la vigne pour lesquels il est réquisitionné. Cependant, il continue de vouloir percer dans le métier et abandonne les beaux-arts pour se consacrer à l'opéra puisque qu'il rentre au conservatoire municipal de Bordeaux. Finalement, en 1942, il monte à Paris où il prend des cours de chants. Mais même si la vie à Paris n'est pas des plus faciles, en particulier financièrement, Mariano continue de travailler sa voix et en 1943, un succès important est au rendez-vous ; on raconte qu' :

il s'inscrit à une audition, en vue de remplacer, au pied levé, un ténor qui devait chanter dans *Don Pasquale*, l'opéra comique en trois actes, de Gateano Donizetti pour la musique, et de J. R Ruffini pour les paroles (...) C'est le 24 décembre 1943²⁸, dans la vaste salle du palais de Chaillot, à Paris. Mariano Gonzalez tient le rôle d'Enersto (...). Il est applaudi chaleureusement. Le lendemain, on peut lire dans la presse : « Un jeune inconnu, à l'accent prononcé, plein de dynamisme, a tiré de l'ennui un public amorphe. Ce Luis Gonzalez fera sûrement carrière dans l'art lyrique » (*Luis Mariano, une vie*,40-41)

Ce succès tant attendu doit être suspendu parce qu'il va dans le maquis landais « en résistant d'opérette»(Ibid, 44) ; et il reviendra à Paris entre avril et mai 1944 pour continuer à se produire sur scène dans l'opérette *Don Pasquale* qui lui avait ouvert les portes du succès 5 mois plus tôt. On se rend compte qu'une fois de plus, le cinéma a recruté un chanteur au succès déjà bien établi tel qu'il l'avait fait dans les années trente avec Tino Rossi, Charles Trenet ou encore Henri Garat.

Mais ce qui frappe le plus, c'est la similarité entre Tino Rossi et Luis Mariano dans la construction de leur image réciproque. C'est en 1944 que Mariano se prend en main pour percer de façon plus marquée et marquante. Il doit penser à son personnage et

²⁸ On peut noter que la veille de Noël reste une date porte-bonheur pour Mariano puisqu'une autre opérette à succès qui lui ouvre des portes supplémentaires, exactement deux années plus tard. Il s'agit de *La Belle de Cadix*.

à son image. Et c'est là qu'on peut voir un parallèle intéressant avec Tino Rossi, qui lui-même a dû créer une image. La première étape, c'est se trouver un nom de scène. Les deux acteurs-chanteurs ont adopté le même angle puisque dans le nom qu'ils choisissent, existe un compromis. Ce dernier repose sur le fait que leurs origines respectives doivent être préservées sans pour autant garder leur patronyme entier. Ainsi, pour les deux artistes, leurs noms de scène créent une familiarité avec le public tout en gardant le patronyme officiel. Ainsi, Constantin Rossi choisit de privilégier le surnom qu'on lui donne depuis des années, et il devient Tino Rossi. De son côté, Luis Mariano Eusebio Gonzalez devient simplement Luis Mariano. Il faut noter que ses deux prénoms sonnent comme un patronyme officiel puisque « Mariano » semble être plutôt un nom de famille qu'un prénom.

Mariano et Rossi sont deux noms aux sonorités « exotiques » que ce soit Corse ou Basque. Et comme Tino Rossi, Mariano doit imaginer un costume. On se rappelle que, dans les années trente, Tino Rossi avait imaginé un costume folklorique corse pour le public parisien. Luis Mariano va faire de même.

Déjà dans sa jeunesse, Luis Mariano était conscient que ses origines basques-espagnoles faisaient partie de son identité artistique. Ainsi, il fait la différence entre l'image qu'il peut avoir en civil, et l'image qu'il peut projeter vers son public. Dans *Luis Mariano, une vie*, on retranscrit les souvenirs de Francis Varon au sujet des tenues de Mariano : « le plus souvent, il s'habillait avec classe, très chic, se pliant au dernier cri de la mode parisienne, mais parfois, il sacrifiait au style artiste, avec beaucoup de fantaisie et d'originalité. Ainsi pouvait-on l'apercevoir, dans les rues de Bordeaux, tantôt en gaucho sud-américain, tantôt en hidalgo ibérique ! » (Ibid, 29). On se souvient de Tino

Rossi qui écrivait « pour le public parisien, un Corse était en quelque sorte un animal exotique qui devait se présenter devant lui paré de toutes les plumes de son pays » (*Tino*, 66). Mais ce côté artisanal du costume souligne aussi bien ses origines modestes (son père était garagiste) que ses débuts artistiques difficiles à Paris puisqu'il n'y a rien de neuf ni de flamboyant dans sa confection et elle est tout simplement basée sur de la récupération. À la différence de Rossi, ce costume « mi-hidalgo, mi-torero » restera éphémère tout en symbolisant le début de son succès. Et il faut aussi appuyer le fait que Mariano confectionnera les costumes, les maquettes des décors de sa première opérette *La Belle de Cadix* qui connaîtra un succès phénoménal dans les derniers jours de l'année 1945. L'implication personnelle de Mariano dans la fabrication de ses costumes n'est pas anodine puisque le costume est représentatif de son personnage de scène et c'est cette image qui reste dans l'esprit des spectateurs.

D'ailleurs, parce que Mariano jouera dans de nombreuses opérettes, bien d'autres costumes aussi plus beaux, chatoyants ou surprenants les uns que les autres succéderont à ces premiers vêtements de scène ; ainsi, ces derniers, malgré leur modestes apparence et confection, prendront une valeur sentimentale

Les deux hommes choisissent délibérément des costumes qui les associent à leurs origines même si cela baigne dans le stéréotype folklorique pour se « tisser » une image qui les démarquent des autres. Le costume permet de cultiver cette identité régionale unique, tout en appelant au préjugé collectif sur le folklore local. On se rappelle la manière dont Tno Rossi avait fait son costume, comme il le raconte dans son autobiographie : « j'avais tracé ce costume corse qui aurait fait rire un habitant de Sartène, mais qui allait séduire les Françaises : une chemise bouffante, une veste

accessoire que j'étais décidé à tenir négligemment sur une épaule, le pantalon bouffant, des bottes, et ma guitare pour faire joli et typique » (Ibid, 69-70).

Et en 1944, c'est au tour de Luis Mariano de se décider pour un costume qui le fera remarquer tout en assumant ses origines basques-espagnoles. Et on peut nettement observer qu'il va plus loin que Tino Rossi dans la confection de son costume :

il se donne un style, mi-hidalgo, mi-torero. Sa tenue de scène, romantique à souhait, choque certains conventionnels des tours de chants (...) il arbore en effet un costume avec boléro. Ce n'est autre que le reste d'un vieux smoking trop court. Après avoir coupé le bas de la veste, lui-même, et rallongé les manches avec des rangées de dentelles, il confectionne un jabot grâce aux franges des rideaux maternels (*Luis Mariano, une vie*, 45).

Ce costume s'appuie, bien sûr, sur l'image stéréotypée que le public se fait des espagnols, mais il puise aussi son originalité que Luis Mariano inclut ses origines personnelles et intimes avec les « rideaux maternels ». Ce costume ce n'est pas seulement du folklore, c'est aussi un hommage ou du moins un clin d'œil à sa famille même si c'est l'homme de la scène qui le porte. Ce costume reste le lien entre l'homme de scène Luis Mariano et l'homme anonyme, Luis Mariano Eusebio Gonzalez.

D'ailleurs, on peut se rendre compte que le costume et sa fabrication font partie de son personnage, et on peut voir que cela marche puisque même deux ans plus tard, on se rappelle du costume comme une sorte de touche nostalgique puisque Mariano est maintenant célèbres. Ainsi, Christiane Mormery, dans son article intitulé « La simple histoire de Luis Mariano, peintre et chanteur » paru dans le magazine *Cinémiroir* 800 (23 août 1946), écrit :

le jeune ténor espagnol, Luis Mariano qui triompha l'hiver dernier dans l'opérette *La Belle de Cadix*²⁹, tourne actuellement *Histoire de chanter*, à Nice. (...)

²⁹ Cette opérette s'est jouée pour la première fois le 24 décembre 1945 au Casino Montparnasse à Paris ; il faut souligner qu'elle a aussi été retransmise à la radio le soir de la première ; et c'est bien des années plus tard, le 24 décembre 1953, que Raymond Bernard en fera un film. Il faut noter la date de sortie de ce film

Il considère comme son fétiche le traditionnel costume noir andalou qu'il porte pour paraître en scène...et cela, en souvenir de ses débuts à Paris. Il n'avait pas d'argent et n'avait pu se procurer qu'un vieil habit mal coupé... il eut alors l'idée de le faire transformer à la manière des costumes sévillans (...)

Ce costume est un rappel au début de sa carrière. Il devient un objet nostalgique, un objet de collection chéri par les fans. Dans les deux cas, ce sont Mariano et Rossi qui ont pris l'initiative. Ce sont donc deux décisions « marketing » indépendantes, ou du moins c'est ainsi qu'on nous le présente. Il est important de souligner l'indépendance dans la construction de l'image et surtout ils assument leurs origines avec fierté même s'ils doivent faire appel au folklore.

Pourtant pour son premier film, *Histoire de chanter*, le cinéma ne reprend pas ses origines basques et son costume folklorique comme il l'avait fait avec Tino Rossi et *Marinella* ou même *Au son des guitares*. Cependant, même si *Marinella* et *Histoire de chanter* ont des scénarios bien différents, les deux chanteurs jouent le rôle d'un chanteur populaire et adulé. Par extension, le spectateur a l'impression qu'il voit l'histoire du chanteur se dérouler sur l'écran et qu'il est convié dans les coulisses du monde des chanteurs. Ces deux acteurs font appel aux mêmes ficelles : l'imprésario attiré au chanteur, les admiratrices qui cherchent à le voir, les photos et les affiches³⁰, les loges, la scène, les costumes, la radio, les performances musicales.... La plus grosse différence est le fait le personnage de Rossi, Tino, devient un chanteur connu tandis que celui de Mariano, Gino, est dès le départ célèbre.

qui coïncide avec le 8ème anniversaire de l'opérette. Ainsi, on peut voir que dès le début de son histoire, cette opérette a bénéficié d'un « marketing » original.

³⁰ Aussi bien dans *Marinella* que dans *Histoire de chanter*, les affiches et les photos sont la liaison entre les fictifs Tino et Gino et leurs réels jumeaux, Rossi et Mariano. En effet, on a repris des affiches ou des photos qui étaient réellement utilisées pour promouvoir les chanteurs et qui étaient aussi réellement dédiées pour les admiratrices.

Mais là où le changement se fait c'est que dans *Histoire de chanter*, nous retrouvons du second degré que l'on ne retrouve pas dans *Marinella*. Pour Tino Rossi, le second degré n'était pas vraiment présent puisque le portrait fait dans son premier film était assez lisse et correspondait plutôt à l'image de la personnalité de Rossi à la ville. Dans *Histoire de chanter*, c'est un peu plus ambigu. On a bien sûr une image plutôt agréable de Gino/Mariano. Il a énormément d'admiratrices qui le gâtent largement, elles font la queue pour le voir... d'une certaine façon, les TinoRossistes existaient mais elles doivent maintenant côtoyer les nouvelles Marianistes.

On peut comprendre que les femmes tombent sous le charme de Gino : il est beau, il a la parole facile, sa voix est magnifique.... Pourtant, sous ce charmant portrait, on peut entrevoir un Gino, coureur de jupons. En effet, il profite de sa célébrité pour séduire ses admiratrices. Il n'hésite pas à jouer sur plusieurs tableaux, se trahissant en confondant le nom des jeunes femmes ou les circonstances de leurs rencontres. Mais surtout, et c'est ce qui va lui attirer les foudres du chirurgien Renault, il n'hésite pas à séduire les femmes mariées, cocufiant sans vergogne les maris ; d'ailleurs, même son imprésario le prévient en déclarant « les cocus ne sont plus ridicules quand ils sont dangereux ». On peut aussi voir son côté insistant pour parvenir à ses fins ; par comparaison, Tino Rossi dans *Marinella* semble bien chaste, et même timide ! Et d'ailleurs, il résiste aux charmes d'une américaine qui se jette littéralement sur lui et qui cherche absolument à arriver à ses fins. Même le mari, qui connaît pourtant les intentions de sa femme et le risque qu'il soit cocu, l'encourage à poursuivre auprès de Tino. Mais, Tino continue de repousser les avances de la jeune femme excentrique. Il faut quand même noter qu'il sélectionne les femmes qu'il voit dans sa loge. Pour l'une d'entre elles, il demande à ce qu'on lui dise qu'il est tout nu

et qu'il ne peut pas la recevoir. Pour Gino, le cas ne se pose pas puisque toutes ses admiratrices sont plutôt jolies.

Si Tino échange un baiser à la fin du film auprès de sa dulcinée, pour Gino, on le voit même passer sa main sous la jupe de la femme, juste avant que le plan ne se termine, laissant l'imagination du spectateur courir. Si dans *Marinella*, on peut parler d'amour entre Tino et sa bien-aimée, dans *Histoire de chanter*, il n'en est pas de même. En effet, si l'on peut penser que l'attirance et le désir du personnage de Luis Mariano pour la femme du chirurgien, Gisèle Renault, il n'en demeure pas moins qu'elle reste une conquête à atteindre.

Ce film rencontre un succès populaire comme on peut s'y attendre, Charles Tacchella explique dans sa critique d'*Histoire de chanter* parue dans *L'Ecran Français* numéro 87 publié le 25 février 1947 :

On ne demande pas aux chanteurs de charme d'être de grands comédiens, mais simplement de jouer à l'écran leur propre personnage. Ici, Luis Mariano dans le rôle de Gino Fabretti, réussit à être lui-même. Et c'est très bien ainsi. Car, en allant voir un film avec Tino Rossi, Guétary ou Mariano, le public désire simplement pouvoir contempler durant cent trente minutes ses idoles « en chair et en os » et soulever un peu de voile sur leur vie privée.

Ainsi, on peut voir, une fois de plus, que c'est le même genre de critique et la même perspective qui est donnée sur les films qui reflète la « réalité » de la vie des stars.

Pourtant, il faut ajouter que le voile qui est soulevé sur « la vie privée » de Luis Mariano permet d'entrevoir une image plutôt négative parce que son personnage est très entreprenant, drague une femme mariée et profite de son statut de célébrité pour multiplier les conquêtes. Pour un premier film, le portrait est assez peu reluisant. Mais le deuxième degré est présent et il permet de ne pas faire d'amalgame entre Gino Fabretti et

Luis Mariano. Christophe Mirambeau, dans son livre *Saint Luis*, nous en donne quelques exemples :

Petites marques sympathiques de dérision et d'auto-dérision -humour que Mariano, aux dires de ses proches, aimait à pratiquer- deux séquences moqueuses s'amuse du ténor et de ce qu'il représente. Robert, le livreur doit installer une affiche publicitaire (...). Le mélange des deux publicités superposées laisse lire : « GinoFabretti, le merveilleux ténor *garanti pur sucre...* ». [un autre exemple est lorsque] le lyriciste Jean Clouzot a placé la syllabe « qu'on » / «-con-« en fin de phrase musicale, et pratique là un enjambement contredit par la mélodie ; cela met donc en valeur une syllabe anodine qui se voit ainsi transformée en mot grossier (132).

Luis Mariano prend donc aussi de la distance avec son personnage tout en créant un équilibre entre lui et son personnage, ainsi le spectateur considère son côté goujat, que requiert le rôle, comme restant de la fiction tandis qu'il absorbe tous les éléments biographiques qu'il peut retrouver dans *Histoire de chanter*.

Nous savons que Luis Mariano incarne la nouvelle génération des acteurs-chanteurs, mais le film lui-même ancre l'artiste dans l'après-guerre comme une façon de démontrer que c'est une nouvelle période qui s'annonce pour ce type d'acteurs et de films. Par exemple, le réalisateur prend soin de « dater » son film à l'aide du personnage de Luis Mariano. Ce dernier se trouve dans sa loge ; son impresario protège l'entrée de sa loge et refuse son accès à une admiratrice en prétextant que Gino Fabretti est en train de méditer. Et l'on découvre qu'il lit le journal, *le canard enchainé*, et il déclare « mes philosophes à moi ont bon caractère ». Si on regarde de plus près, il s'agit du numéro 1340 du 29 mai 1946. L'utilisation d'un vrai magazine pour accessoire va de pair avec les affiches et les photos. On a déjà vu dans *Le Roi du Cirage* qu'un magazine daté, ajoutait une complicité entre le spectateur et le film surtout si le spectateur se rend compte du clin d'œil que le réalisateur lui fait. Il en est de même pour *Le Canard enchainé* dans *Histoire*

de chanter puisqu'il est paru pendant le tournage du film. En effet, sur la fiche de ce film publié sur le site ciné-ressources, il est indiqué que le tournage a eu lieu entre le 27 mai 1946 et le 28 juillet 1946.

Un autre détail permet de placer Luis Mariano comme un nouvel arrivant dans le groupe des acteurs-chanteurs, à plusieurs reprises, on entend des airs tirés³¹ du film *Mauvais Garçon* de Jean Boyer sorti en 1936. Ces titres étaient interprétés par l'un des premiers acteurs-chanteurs, Henri Garat. Mais en même temps, on salue les autres acteurs-chanteurs qui sont en place ; en effet, l'épicier, Julien Carette joue un tour à Gino. Il lui envoie beaucoup de gâteaux St Honoré. Gino rit de ce tour et ce dernier est persuadé que « c'est Tino Rossi ou Guétary » qui lui fait cette plaisanterie.

Histoire de chanter présente une version 2.0 du film qui montrait les coulisses de la vie des acteurs-chanteurs à leur public. Cet ancrage dans l'après-guerre ainsi que les références aux autres membres de ce groupe démontre qu'un sang neuf arrive pour perpétuer ce groupe d'acteurs dans une nouvelle ère.

D'ailleurs, Luis Mariano a de nouvelles idées comme pour se différencier de ses acolytes. Je pense en particulier à la relation qu'il entretient avec ses admiratrices. Quelques années plus tard, c'est au tour de Luis Mariano d'avoir sa propre communauté qui se dévoue à leur nouvelle idole. Ce groupe semble être exclusivement féminin, et elles s'appellent les « Marianistes ». Ce n'est pas vraiment très original puisqu'on a les « Tinorossistes » (pour Tino Rossi) ou encore les « Garatistes » (pour Henri Garat).

³¹ Les chansons sont *Je ne donnerai pas ma place* et *c'est un mauvais garçon*

Si les clubs de Tino Rossi ont été créés par des anonymes, ce qui a été le cas, au départ, pour le club Luis Mariano, ce dernier a été récupéré par Jeanne Lagiscarde. Cette dernière est très importante pour la carrière de Mariano puisque comme l'écrit Christophe Mirambeau « c'est Jeanne qui va « faire » Mariano » (*Saint Luis*, 65). Elle est celle qui va gérer la carrière de Luis Mariano pendant dix ans (Patchi Lacam prendra la relève). La description de Jeanne Lagiscarde par Christophe Mirambeau donne un bon aperçu sur la personnalité de cette femme à poigne ainsi il la décrit comme « un soldat de l'ombre qui protège et guide Mariano (...) -de 1940 à 1950 environ- toute de contradiction, à la fois discrète et présente, abusive comme une mère et amoureuse comme une femme, volontaire, dictatoriale, jalouse, et parfaitement dévouée- corps et âme » (Ibid, 66). C'est elle qui lui négocie ses cachets et qui lui trouve des auditions ou des galas. Elle est une impresario talentueuse et efficace puisqu'elle réussit à lancer la carrière du chanteur³². Ce contrôle opéré par Jeanne sur la carrière et la vie privée de Luis Mariano se reproduit aussi sur le public de ce dernier comme comme l'explique Geneviève Sellier dans son essai « « *Le chéri des midinettes* » : *Luis Mariano dans le courrier des lecteurs de Cinémonde (1949-1956)* »

Jeanne Lagiscarde, prend en main la gestion de son abondant courrier, crée avec l'attaché de presse Jean-Louis Cardans le Luis Mariano, et négocie avec *Cinévue* la création de la rubrique « Luis Mariano vous répond ». Inaugurée le 29 janvier 1947, elle sera un instrument particulièrement efficace de fidélisation du public (...). C'est à la suite de l'absorption successive de *Cinévue* par *Cinévie*, puis par *Cinémonde* que la rubrique hebdomadaire « Luis Mariano vous répond » apparaît dans le numéro

³² Cependant, pendant dix ans, il s'avère qu'elle contrôle tout de la vie du chanteur et veut devenir sa priorité ce qui amène à une rupture définitive entre les deux. La rupture est sans retour. Luis Mariano vient d'être opéré de l'appendicite et il veut voir sa mère et la réaction de Jeanne est sans appel « Jeanne se sentant rejetée se vexe. Et lui demande de choisir entre elle et sa mère. Crime de lèse-maman, Mariano lui répond : « Jeanne, comment pouvez-vous poser cette question à un fils ? C'est la place de ma mère ». Jeanne sans un mot, tourne les talons, boucle ses valises et se fait conduire à Meudon » (Ibid, 199)

759 du 21 février 1949 ce dernier périodique, présente sans interruption jusqu'en 1956 (35)

Geneviève Sellier explique

la mission de cette rubrique qui consiste à gérer la popularité du chanteur en répondant, autant que faire se peut, aux sollicitations des « marianistes » (Le chanteur lui-même utilise le terme systématiquement). Contrairement aux correspondant-e-s de la rubrique du courrier des lecteurs de *Cinémonde* - « *Potinons* » -, les marianistes sont les servantes d'un culte exclusif qui se construit sur un rapport personnel à la star, dont elles pensent connaître tous les faits et gestes, les lieux où il habite, les qualités et les défauts, les affections et les goûts (Ibid, 35-36)

La personnalité et la vie privée du chanteur sont partagées, mais la divulgation des informations se fait selon les envies des chanteurs. On voit aussi que cette rubrique est parfois l'occasion d'insérer un encart promotionnel pour les activités artistiques de l'acteur-chanteur comme par exemple :

Mariano jouera ANDALOUSIE à :

Lyon, du 25-3 au 10-4

Marseille, du 16-4 au 15-5

Toulouse, du 21-5 au 29-5

(cet encart a été glissé dans la rubrique « Luis Mariano vous répond » du numéro 760 de *Cinémonde* paru le 28 février 1949).

Mais ce qu'il faut retenir de cette rubrique, c'est le fait que c'est une excellente plateforme pour promouvoir le club (Luis) Mariano dont l'adhésion est gratuite. On y recrute des nouvelles marianistes comme l'indique cet encart paru dans « Luis Mariano vous répond » : « la permanence du Club Luis Mariano se tiendra le samedi 30 janvier, de 17h30 à 19h30 au « Toboggan », restaurant du Palais de Glace, rond-point des Champs-Élysées (métro Franklin-Roosevelt). Inscriptions, renseignements, insignes, etc. » (*Cinémonde* numéro 10 du 17 du 29 janvier 1954) ou encore « la prochaine réunion du

Club Luis Mariano aura lieu le Samedi 20 octobre 1956, à la Brasserie Zimmer, place du Châtelet » (*Cinémonde* numéro 1158 du 18 octobre 1956). Mais les Tinorossistes ne sont pas forcément laissées de côté puisqu'il arrive à *Cinémonde* de communiquer les réunions programmées par l'association des Tino Rossistes comme par exemple la petite annonce qui apparaît dans la rubrique « Potinons » du numéro 763 publié le 21 mars et qui dit ceci « l'association des Tino Rossistes communique : Une assemblée générale extraordinaire de l'Association des Tino Rossistes se tiendra le 3 avril dans les locaux où a eu lieu la réunion du 6 mars. Pour tous renseignements, s'adresser à Mme Siely, secrétariat de l'A.T.R., 3, avenue du Général Balfourier, Paris (16^e) (AU Teuil 39-77) ». Le ton est plus formel et il en est de même pour le l'agenda de cette réunion. On remarque que les réunions, aussi bien pour les marianistes que les Tinorossistes, sont localisées à Paris et donc, d'une certaine manière, les admiratrices provinciales des deux artistes peuvent se sentir exclues. Et pour les Marianistes provinciales qui ne peuvent hélas se rendre aux réunions du club, on leur rappelle en introduction de la rubrique « Luis Mariano vous répond » que « toute demande d'adhésion au club Mariano est gratuite. Accompagnez la demande d'une enveloppe timbrée. Toute demande de photo doit également être également être accompagnée d'un timbre pour le retour » (Ibid). Elles peuvent donc devenir membres de ce club mais à distance et c'est bien dommage parce que Luis Mariano se rend aux réunions de son propre club comme il l'indique régulièrement lorsqu'il répond à ses admiratrices « j'espère que vous pourrez venir au club lors d'un séjour à Paris » (*Cinémonde*, 759) ou encore « A Jacqueline « j'espère bien organiser une réunion du club à Bruxelles à ma prochaine visite » (*Cinémonde*, 767) ou encore « mais oui, un mari peut faire partie du club. J'espère vous voir à une réunion quand vous serez

en permission, en uniforme ou en civil » *Cinémonde*, 763). Mais il avoue aussi qu'il ne peut pas aller partout et que sa zone géographique est restreinte, par exemple, lorsqu'une de ses admiratrices lui demande si le club pourra se réunir au Havre, Luis Mariano lui répond « je ne peux pas prévoir une réunion au Havre, puisque je n'y vais pas, à moins que les adhérentes décident de se réunir entre elles » (*Cinémonde* 760). Même si la participation de Luis Mariano aux réunions de son club est localisée à Paris, il n'empêche qu'elle montre une implication revendiquée dans la vie de son club et donc de ses admiratrices.

Luis Mariano va plus loin, les marianistes sont invitées à participer à l'aventure cinématographique de Luis Mariano de façon littéral puisqu'elles peuvent se présenter pour faire de la figuration. L'idée c'est qu'elles produisent « un effet plus réaliste » (*Saint Luis*, 171) et elles le font de façon bénévole comme si jouer sur le même plateau que leur idole servait de compensation.

Cinémonde tient aussi à ce que Tino Rossi puisse parler de lui pour satisfaire la curiosité de ses admiratrices, mais l'interaction est inexistante et il s'agit plutôt de transmission de souvenirs. Cette pleine page s'appelle « Ma vie au fil de mes chansons » et c'est une rubrique que l'on retrouvera dans plusieurs numéros³³ dans laquelle il s'épanche sur son passé. D'une certaine façon, la différence d'âge, qui en soit n'est pas si grande³⁴, se creuse par ses deux approches différentes. Mais c'est la longueur de sa carrière et l'appartenance à un cinéma passé, qui font que Tino Rossi se pose en tant que

³³ « I. Mon enfance » (*Cinémonde*, 656 du 25 février 1947) ; « II. Mes débuts » (*Cinémonde*, 657 du 04 mars 1947) ; « III. Mon Vrai départ » (*Cinémonde* 658 du 11 mars 1947) ; « V. Mes débuts au cinéma » (*Cinémonde* 659 du 18 mars 1947) ; « V. Deux partenaires, Viviane Romance et Mireille Balin » (*Cinémonde* 662 du 8 avril 1947) ; « VI. Mes derniers films » (*Cinémonde* 663 du 15 avril 1947) ; « VII. Le public et moi » (*Cinémonde* 665 du 29 avril 1947).

³⁴ en 1947, Tino Rossi a 40 ans tandis que Luis Mariano a 33 ans

conteur. Dans sa dernière rubrique, *Le public et moi*, il dit qu'il reçoit énormément de courrier et qu'il ne peut pas répondre à tous et toutes et il explique « Nous [les comédiens] avons une vie fiévreuse, chacun de nos instants est pris. Nous sommes convoqués, sollicités, réclamés et tout cela ne nous laisse que de rares loisirs. (...) J'ai bien le droit de consacrer un peu de mon temps à ma chère maman, à ma fille Pierrette, et aussi à ma compagne, Lilia Vetti » (*Cinéma*, 665 du 29 avril 1947). On ressent ici l'agacement et presque une sorte de réprobation de la part de Tino Rossi envers son public. Cela verse une certaine froideur à cette rubrique supposée être sincère ; et c'est d'autant plus flagrant qu'il écrit « et voici notre dernier entretien. Je suis heureux que nous ayons pu faire plus amplement connaissance. Nous ne sommes pas des inconnus les uns pour les autres, Car je vous connais bien, amis du public » (Ibid). La distance est là puisque le partage des souvenirs va dans un seul sens, et surtout, on s'aperçoit bien que Tino Rossi fait partie de la vieille école alors que Tino Rossi est beaucoup plus innovateur dans son approche avec son public.

Si l'on a pu pouvoir penser que les deux acteurs-chanteurs pourraient empiéter sur le territoire de l'autre, surtout si l'on considère leur entrée au cinéma et l'exploitation de leurs racines « exotiques » (costumes, noms, ...), ce n'est pas vraiment le cas. D'une part, chacun a un public distinct et d'autre part les rôles qui leur sont proposés sont assez différents comme nous avons pu le constater avec *Histoire de chanter* et *Sérénades aux nuages*. Les résultats sont aussi un peu différents puisqu'entre 1946 et 1948, il y a toujours au moins un film de Tino Rossi qui se place parmi les 20 premiers films (Ciné-Ressources, Simsi). Cela s'explique aussi par le fait que Tino Rossi est extrêmement productif avec une moyenne de deux films par an. Il faut attendre 1949 pour qu'ils soient

dans ce classement tous les deux, et qui plus est, coude à coude. C'est Tino Rossi et son film *Deux amours* qui dépassent de 50 000 spectateurs Luis Mariano et *Fandango*. Il se classe respectivement à la 19^e et 20^e place. Finalement, Luis Mariano attendra 1952 être seul dans ce classement. C'est aussi lié au fait que la carrière cinématographique de Tino Rossi ralentit grandement pour finalement s'arrêter en 1954 avec son film *Tourments*.

Avec son accent, et son image « mi-hidalgo, mi-torero », le cinéma demande à Luis Mariano d'interpréter des personnages plus folkloriques, bien loin de la France. Avec *Histoire de chanter*, la localisation est plutôt neutre, mais au fur et à mesure de ses films, il voyage dans des contrées plus ou moins lointaines parce que ses films sont des opérettes et que ces dernières permettent justement le déplacement à l'étranger pour le besoin de l'histoire, mais aussi des costumes et des chansons. Ce sont des destinations imaginaires, habillées de paillettes et de personnages exotiques. Comme prévient Edouard Berne dans son article « Andalousie : Est-ce là toute l'Espagne ? », la géographie est fictionnelle et occulte la réalité politique : « ne vous attendez pas à trouver dans ce film une image de l'Espagne d'aujourd'hui, meurtrie et révoltée. Le peuple espagnol qu'on nous présente ici chante et danse, l'insouciant, ignorant de la misère » (*l'Écran Français* 298 du 28 mars 1951). Pour cette opérette à grands tableaux, le contexte politico-historique n'a pas sa place, pourtant le critique complimente ce film en écrivant :

L'adaptation cinématographique de cette opérette à grand spectacle est une réussite. (...) la richesse des costumes, la magie inégalable de la lumière sont admirablement rendues. Paysages et figurants ont été adroitement utilisés, ranimant un intérêt que ne soutient pas toujours une histoire simpliste à l'excès. (...) Luis Mariano contentera ses admirateurs et admiratrices, tant par le nombre que par la qualité (très réelle) de ses chansons (Ibid)

On se souvient que les opérettes avaient connu un grand succès au cinéma, au début des années trente et finalement, cette mode s'était éteinte. Et pourtant, c'est avec Mariano qu'elles reprennent vie sur grand écran ; mais elles ont la particularité d'être extravagantes dans les costumes, les décors, le nombre des figurants... Les tableaux sont complexes et grandioses. On est bien loin de l'opérette filmée.

Pour Mariano, les opérettes lui permettent de voyager et d'interpréter des personnages « exotiques » ou « folkloriques ». Dans *Cargaison clandestine* (1948), il est chanteur tzigane en Amérique Centrale ; l'année d'après, on le retrouve en jeune basque³⁵ dans *Fandango* ; pour *Andalousie*, il sera matador au Mexique, on le retrouve comme chanteur adulé à Grenade, ou encore comme planteur Jamaïquain dans *À la Jamaïque*... Bien que son accent et ses origines contribuent à des rôles qui tournent autour d'un folklore imagé, il faut souligner que bon nombre de ses films sont une co-production espagnole et donc permettent une distribution plus importante et surtout avoir deux films pour (presque) le prix d'un³⁶.

Pratiquement tous les titres de ses films promettent aux spectateurs de voyager, ainsi le spectateur peut déjà se faire une idée du cadre ainsi que du décor du film. Il peut partir dans le sud de la France avec *La Belle de Cadix* (1950), *Fandango*³⁷ (1949) ou descendre encore plus au Sud pour aller en Espagne avec *Andalousie* (1950), *Rendez-vous à Grenade* (1952) et *L'Aventurier de Séville* (1954). Mais on propose aux spectateurs des destinations encore plus lointaines : comme partir à la Jamaïque *À la*

³⁵ Il faut remarquer que dans ces deux films (*Cargaison Clandestine* et *Fandango*), il s'appelle José

³⁶ Par exemple, dans *Violettes Impériale* (version française) et *Violetas Impérialas* (version espagnole), la majorité des scènes ont été doublées en espagnol ou en français, mais certaines scènes ont été refaites. Sa partenaire, Carmen Sevilla, chante en espagnol dans les deux versions tandis que Luis Mariano chante en français pour la version française et en espagnol pour la version espagnole. Il faut ajouter que c'est Luis Mariano qui double sa propre voix en espagnol.

³⁷ Le fandango est une danse traditionnelle basque donc la destination est claire.

Jamaïque (1956), ou en Amérique avec *Le Chanteur de Mexico* (1956) ou bien *Sérénade au Texas* (1958). Bien sûr, ses titres sont en rapport avec l'histoire du film, mais il y en a un qui est trompeur. Il s'agit de *Rendez-Vous à Grenade*. En effet, son titre original était *Rendez-vous à Mexico*, puis *Danse ma romance* et il est vrai que ce dernier n'invite pas vraiment au voyage ! Mais on parle de tromperie parce que le film ne tient pas sa « promesse » d'évasion. En effet, c'est ce que dénonce le journaliste dans son article « Voyage immobile au pays de l'amour : Rendez-vous à Grenade » qui est paru dans le numéro spécial Noël 1951 de *Cinémonde* :

(...) où se passe l'action ? Ne cherchez pas. On reste à Paris et aux environs. Le rendez-vous à Grenade n'existe que dans l'imagination des amoureux (...). Tous deux jouent au voyage immobile : « Supposons que nous sommes à Grenade ... ». Un éventail, une robe à volants, une guitare, des talons qui claquent, une voix chaude et passionnée qui tend le velours de la nuit andalouse au-dessus des paysages d'Ile-de-France : ils y sont ! » (16).

Cette opérette, on donne un parfum de Grenade sans pour autant offrir Grenade. On aide le spectateur à se projeter en représentant Grenade par un tableau musical sans pour autant lui donner d'images authentiques. Et lorsque que l'on recueille l'avis de Luis Mariano sur Grenade dans « Impressions de Grenade par Luis Mariano », on a l'impression qu'il est supposé se porter garant de la qualité de ce film malgré « ce voyage immobile ». En effet, il dit :

j'ai aimé Grenade avant de la connaître (...) je me demandais si j'aurais un jour la joie de la contempler en personne, si je puis dire. Ce jour est arrivé pendant mon séjour en Espagne, l'été dernier. Je l'espérais et je le redoutais, car lorsqu'on a beaucoup rêvé, on risque d'être déçu. Mais la Grenade de la réalité était encore plus belle que celle de mon rêve, et dès notre première rencontre, j'en suis tombé follement amoureux (*Ibid*, 16).

Ici, il se présente comme amoureux de Grenade puisqu'il y est allé et qu'il a vu de ses propres yeux tout ce qu'elle avait à offrir. Cependant, il reconnaît que son film ne va pas combler les attentes des spectateurs, et il continue en disant :

C'est pourquoi j'ai été très content d'apprendre que son nom [Grenade] serait lié à mon film. Si ce nom exerce sur les spectateurs la même fascination que sur moi, c'est de bon augure ! Il est vrai que dans le film, vous ne verrez pas Grenade. Mais un décor très habile vous en donne une petite idée, d'autant plus que Nicole Maurey et moi nous y chantons une danse andalouse, et que je chante « Sous le ciel de Grenade » avec un accent garanti authentique (*Ibid*, 16)

Ainsi, dans ce passage, il se montre honnête et tient à rassurer son public qui s'attend à visiter Grenade avec Luis Mariano et Nicole Maurey. Le public ne sera pas déçu malgré ses attentes. En insistant sur ce fait, on a l'impression qu'il veut devancer les critiques qui risquent de se focaliser aussi sur ce fait et donc laisser entendre que le titre tient de la « supercherie ». Cet extrait montre bien que Luis Mariano est conscient que le titre de ces films fait partie intégrante de son image et qu'il peut être un élément aussi important que sa prestation. Il prend soin de conclure par une pirouette qui met en avant une recherche de complicité avec le public ; ainsi, il dit « j'espère que le film vous donnera envie d'aller à Grenade. Comme je rêve d'y retourner, nous nous y retrouverons peut-être ? Alors, c'est convenu, à un de ces jours ! Rendez-vous...à Grenade ! » (*Ibid*, 16). Il parvient à réséduire son public par son charme et son humour qui transparaissent dans ces quelques lignes. Il a réussi à convaincre les spectateurs que l'absence de Grenade ne remet pas en cause la qualité du film.

Si le voyage et l'étranger sont difficilement dissociables de l'image de Mariano, il n'en est pas de même pour Tino Rossi. Comme nous l'avons dit, ses origines corses ont été exploités par le cinéma mais de façon plutôt légère. Et après la guerre, les deux seuls titres de film qui font vaguement penser à ses origines du sud sont *Le Gardian* (1946) qui

se passe en Camargue, et peut-être *Au pays du soleil* (1951), un remake qui se passe à Marseille. Il y a aussi les autres titres plutôt classique *Sérénade aux nuages* (1946), *Deux Amours* (1948), *Marlène* (1949) ou *Envoi de Fleurs* (1950). Le reste des titres sont plutôt sobres et sans fantaisie, voir un peu sombres. On peut penser à *Destins* (1946), *Le Chanteur Inconnu* (1947), *Son dernier Noël* (1952), mais aussi à *Tourments* (1954).

Pourtant la plupart de ses films rencontrent un grand succès et leurs chansons sont devenus des classiques. Il faut noter que Tino Rossi s'aventure dans des performances d'acteurs auxquelles il n'avait pas habitué son public jusque-là. On peut prendre pour exemple le double rôle qu'il interprète dans *Destins*³⁸ : il joue le rôle de deux frères, le bon (le chanteur à succès) et le mauvais (un ancien détenu) ou encore dans *Deux Amours* où il incarne Sylvain (le beau chanteur du village) et son frère, Désiré (plutôt laid) ; tous les deux sont amoureux de la même femme. Ainsi, on peut remarquer que Tino Rossi prend des risques en tant qu'acteur puisque jouer un double rôle n'est pas forcément facile surtout qu'il reste chanteur avant tout, selon les critiques. Mais il incarne aussi des personnages historiques tels que Franz Schubert dans *La belle meunière* (1948), ou encore le compositeur Paul Delmet dans *Envoi de fleurs* (1950).

On le retrouve aussi en tant que père dans *Destins*. Plus tard, c'est dans *Son dernier Noël* qu'il incarne un chanteur populaire qui va aider une petite fille, Angèle, atteinte d'une maladie grave et pour laquelle il faut avancer Noël. On ne sait pas vraiment si la petite fille survivra, mais on sait que la mission est accomplie et qu'elle a pu avoir son dernier Noël. Il faut souligner que cette mission est menée à bien grâce aux enfants

³⁸ Le grand standard *Petit Papa Noël* est sorti avec ce film... On peut souligner le bon marketing autour de ce film parce qu'il sort aux moments des fêtes, c'est-à-dire le 18 décembre 1946. Et cette chanson continue d'être reprise en cœur au moment de Noël dans les foyers français, mais peu de personnes savent qu'elle vient de ce film.

du quartier qui s'allient avec Tino Rossi. Et finalement, dans *Tourments* (1954), son dernier film en tant qu'interprète principal, il a adopté un petit garçon. Cette représentation paternelle souligne de façon logique que Tino Rossi a vieilli. Son âge influence ses rôles et même dans les magazines, lui qui est discret sur sa vie publique, il s'expose en tant que père comme par exemple dans l'article « La double vie de Tino Rossi, quand il ne chante pas avec son fils le duo d'une berceuse...il entraîne sa femme et sa femme dans une boîte de nuit interlope » qui est paru dans le *Cinémonde* 753 du 10 janvier 1949. Et rien que dans le titre, on voit bien la dualité entre le métier de père et le métier de vedette. Seulement si avant le côté civil intéressait son public parce qu'il impliquait ses dulcinées, en 1949, Tino Rossi à la ville est aussi papa et non plus seulement amant ou mari. Même sa fille, Rita Rossi, écrit un court article dans le *Cinémonde* 633 du 17 septembre 1946, intitulé « Mon Papa Tino Rossi » qu'elle conclut en écrivant « Pour vous, il est Tino Rossi, chanteur de charme et acteur de cinéma. Pour moi, il est « Chou » (c'est le surnom familial que je lui ai donné). Pour moi seulement, il est mon papa » (8)³⁹.

Mais surtout, Tino Rossi semble plus mature à cause de la joie et de l'exubérance de Luis Mariano. Ce dernier a toujours un trait d'humour que ce soit dans sa rubrique « Luis Mariano vous répond » ou dans les propos recueillis par les journalistes. De plus, ces rôles sont flamboyants car joués dans des opérettes à grand spectacle. Ses costumes sont seyants, son sourire est éclatant et sa jeunesse s'étale l'écran.

³⁹ C'est d'ailleurs amusant de voir que sur la même page, on retrouve un article rédigé par Luis Mariano : « Premiers Aveux par Luis Mariano » et qu'il ouvre cet article par les propos suivants « Cinémonde me demande de vous parler de ma vie. Il me semble que je suis bien jeune pour cela, mon passé est encore tout neuf dans ma mémoire » (*Ibid*) et il conclut de façon légère « Que dire encore ?... Que j'adore la mousse au chocolat et les chocolats, les disques de bel canto, la peinture et les bonnes chansons » (*Ibid*). Il n'a pas les mêmes intérêts que Tino Rossi ! Placer cet article de Luis Mariano n'est pas anodin ; les deux acteurs-chanteurs sont opposés aussi bien dans la vie qu'à l'écran

Mais c'est surtout l'omniprésence médiatique de Luis Mariano qui fait qu'il a réussi à évincer Tino Rossi. Elle commence d'abord par sa présence dans les magazines tels que *Cinémonde*. Mais elle est aussi liée par un système qui a fait ses preuves et cela à trois occasions. Elle implique trois importantes opérettes à grand spectacle dont Luis Mariano est l'interprète principal. Il s'agit de *La Belle de Cadix*, *Andalousie* et *le Chanteur de Mexico*. En effet, elles ont toutes les trois un parcours similaire : elles sont d'abord montées pour être jouées au théâtre et elles sortent quelques années plus tard en film. En premier c'est *La Belle de Cadix* qui est jouée pour la première fois le 22 décembre 1945 au Casino Montparnasse et le film sortira le 24 décembre 1953. Pour *Andalousie*, on applaudit sa première mondiale le 25 octobre 1947 à La Gaîté Lyrique, et le film sortira en France le 16 mars 1951. Et finalement *Le Chanteur de Mexico* suivra le même parcours en se jouant le 15 décembre 1951 au Théâtre du Châtelet et pour sortir dans les salles de cinéma le 21 décembre 1956. Il faut remarquer que les réalisateurs prennent en main ces opérettes assez rapidement étant donné que chaque opérette est d'abord jouée à Paris pour finalement se déplacer en province lorsque les représentations parisiennes sont terminées. Les réalisateurs et les producteurs n'attendent pas vraiment que leur succès sur les planches s'estompe pour en faire des films ; un peu à l'instar des acteurs-chanteurs, le cinéma exploite ces opérettes tant que l'engouement du public est là. Et c'est d'autant plus vrai que ces trois opérettes sont étroitement liées avec Mariano puisque c'est lui-même qui était l'interprète principal à Paris⁴⁰, et parfois en Province quand son calendrier le permettait. Le cinéma sait que ces opérettes, parce qu'elles ont

⁴⁰ C'est pour cette raison que je n'ai pas cité *Violettes Impériales* qui suit ce même schéma. Elle se joue pour la première fois au Théâtre Mogador le 31 janvier 1948 et elle sort dans les salles de cinéma sous la direction de Richard Pottier en 1952. Mais ce n'est pas Luis Mariano qui a joué le rôle de Don Juan mais Marcel Merckès.

été portées par le célèbre Luis Mariano depuis leur création, vont forcément être rentables et leur succès au cinéma est donc assuré. De plus, les rôles ont été faits sur mesure pour Luis Mariano, donc le public sait à quoi s'attendre et se précipite dans les salles obscures. On en veut pour preuve quelques chiffres compilés par Simon Simsi dans son livre *Ciné-Passions : Andalousie* prend la deuxième place dans le classement des films ayant rassemblé le plus de spectateurs pour l'année 1951 (16)⁴¹ ; pour 1953, on retrouve *La Belle de Cadix* à la septième place (Ibid, 18)⁴², et finalement, la sixième place pour l'année 1956 revient au *Chanteur de Mexico* (Ibid, 24)⁴³.

Il faut aussi souligner que si ce schéma de production (des planches aux salles de cinéma) apporte des recettes colossales, il renvoie surtout le fait que Luis Mariano est omniprésent et qu'il occupe un espace culturel très important. Par exemple, il pouvait jouer dans une opérette à Paris, se retrouver sur grand écran dans les cinémas parisiens et provinciaux, faire un récital durant ses jours de relâche et finalement « répondre » au courrier de ses admiratrices dans *Cinémonde* ou à la radio! C'est une cadence infernale mais qui marche parce qu'il est difficile de ne pas tomber sur Luis Mariano.

Et finalement, ce dernier arrive à s'imposer et Tino Rossi signe son dernier film en tant qu'interprète principal en 1954 pour se consacrer pleinement à sa carrière de chanteur. De son côté, Luis Mariano continue son parcours cinématographique jusqu'en 1958 avec *Sérénade aux Texas* qui connaîtra aussi un certain succès. Mais c'est avec lui que se termine en beauté la lignée des acteurs-chanteurs. Bien sûr, d'autres acteurs-chanteurs apparaîtront tels qu'Yves Montand mais cette hybridité entre la chanson et le

⁴¹ 5 734 116 327 spectateurs

⁴² 4 328 273 spectateurs

⁴³ 4 779 435 spectateurs

cinéma restera assez brève, et Luis Mariano restera le dernier acteur-chanteur de ce groupe qui commença son histoire dans les années trente.

CONCLUSION

Se pencher sur les acteurs-chanteurs, c'est se plonger dans "un temps que les moins de vingt ans ne peuvent pas connaître" comme le chante Charles Aznavour dans *La Bohème*. Pour la nouvelle génération, leurs films et leurs chansons ont l'odeur de la naphthaline. Avec un peu de chance, ils ont entendu parler de Tino Rossi ou Charles Trenet parce qu'ils font partie du patrimoine culturel français et peut-être, savent-ils qu'ils ont été chanteurs sans vraiment connaître leur répertoire respectif. Pourtant, à Noël, ils entendent encore et peut-être même reprennent en chœur ou chantonnet doucement la chanson phare des fêtes de fin d'année françaises, *Petit Papa Noël*, une chanson devenue culte grâce à Tino Rossi. Mais ce qu'ils ne savent pas, c'est qu'elle a d'abord été chantée dans *Destins* en 1946. C'est le film qui a lancé cette chanson et la stratégie commerciale était bien pensée puisque le film est sorti en décembre 1946 et la chanson *Petit Papa Noël* conclut le film. Le spectateur peut voir un magnifique tableau qui débute avec Tino Rossi lisant un livre au coin du feu avec un collie à ses pieds. Le tableau se poursuit avec un spectacle de jeunes femmes et d'enfants imitant des marionnettes, des poupées et des soldats. Et finalement Tino Rossi revient devant la scène pour conclure la chanson. La chanson fait partie de la narration puisqu'elle est retransmise à la radio, et elle fait changer d'avis le frère jumeau de Tino Rossi, mais elle est aussi là pour régaler le spectateur avec un beau spectacle. Le succès de la chanson *Petit Papa Noël* est un exemple emblématique de la collaboration entre la chanson et le cinéma, et de la puissance commerciale et stratégique de l'hybridité des acteurs-chanteur. En effet, le film *Destins* se place à la onzième place pour les films de 1946 ayant réuni le plus de spectateurs selon Simon Simsi (*Ciné-Passions*, 4).

Les acteurs-chanteurs de cette étude démontrent qu'il était possible d'évoluer dans ces deux mondes ou plutôt industries. Et c'est un point important puisqu'en France, il est difficile de rentrer dans plusieurs cases. En d'autres mots, un acteur reste un acteur et un chanteur reste un chanteur. On se souvient des critiques essuyées par Tino Rossi comme par exemple, la critique de Pierre Alain dans son article sur *Le chant de l'exilé* paru dans *Ciné-Mondial* du 2 avril 1943. Le journaliste écrit « N'insistons pas. Tino Rossi, moins comédien que jamais, se débat comme il peut –et il peut peu- dans toute cette puérilité, dans toute cette guimauve. Une fois de plus, il n'est sauvé que par sa voix, bien servie par la musique d'Henri Boutayre qui éclate au soleil ». C'est une critique dure et pourtant assez récurrente. Elle résume la vision restreinte jetée sur les acteurs-chanteurs ; elle tient sur la croyance que chacun doit rester à sa place. En d'autres mots, l'hybridité artistique est synonyme de médiocrité et l'artiste doit choisir son camp. C'est une vision qui reste tenace et qui semble avoir une influence certaine puisqu'il existe de nombreux exemples de chanteurs devenus acteurs le temps de quelques films ou d'acteurs devenus chanteurs le temps d'un disque et ils n'ont pas vraiment assumé une carrière alternant de façon assez égale la chanson et le cinéma.

Mais ce qui intéresse le cinéma est le fait que les chanteurs sont une source de revenus garantie parce que le public est friand de spectacle. On se souvient que dans les années trente, le cinéma a voulu s'approprier et donc adapter le concept de spectacle vivant dans ses films. Et après la deuxième guerre mondiale, le cinéma exploite de nouveau ce concept mais d'une façon plus intense. En effet, les années trente avaient mis en scène un chanteur à la fois et le résultat commercial avait été plus que concluant. Cependant après la seconde guerre mondiale, le cinéma expérimente un autre angle. Ainsi au lieu de se

concentrer sur un seul chanteur populaire, pourquoi ne pas en engager plusieurs pour attirer un public plus vaste ? En d'autres termes, proposer un nouveau type de film qui devient un nouveau produit, c'est à dire un spectacle vivant où se succèdent plusieurs chanteurs ou chanteuses qui se produisent devant le public tout en se fondant dans la fiction du film. Ces films sont appelés « comédies-poursuites » et ils sont un genre qui semble dériver directement des films des acteurs-chanteurs que nous avons étudiés. Je me permets de reprendre ce terme comme l'ont fait Sébastien Layerle et Raphaëlle Moine dans leur texte *Les « comédies-poursuites », un cycle de films musicaux entre scènes de cabaret de télédiffusion naissante* » en citant le journaliste François Holbane qui emploie ce terme de « comédie-poursuite » dans sa critique du 24 février 1954 parue dans le journal *Comœdia* (76).

L'idée de ce genre de film est assez simple et il s'agit de trouver un fil rouge, tel qu'une chasse aux autographes (*Paris chante toujours*, 1951), la traque d'un flacon de parfum dangereux (*Boum sur Paris*, 1954), ou encore suivre l'itinéraire d'un animateur de radio parti sur les routes d'Italie (*La Route du bonheur*, 1952) et d'y inclure de nombreuses performances d'artistes. C'est simple mais efficace. De plus, ce sont des films qui se tournent assez rapidement. Selon le site Ciné-ressources, *Paris chante toujours* est tourné du 9 juillet 1951 au 24 août 1954, et *Boum sur Paris* du 13 juin 1953 au 24 juillet 1953. En un peu plus d'un mois, vous avez un produit commercial intéressant qui va forcément attirer un public important.

Aussi, ces films sont une sorte de « capsule temporelle de la culture musicale » ou même les « témoins d'une époque » puisque les artistes sélectionnés sont ceux qui rencontraient un grand succès à cette époque. D'une certaine façon, ces films étaient un thermomètre

pour jauger la popularité des artistes qui y jouaient. En effet, les chanteurs peu « bankables » ne peuvent pas faire partie de ces films et en même temps, cela montre aussi que certains chanteurs ont fait leur temps. Ainsi, Charles Trenet joue dans *Boum sur Paris*, Mariano joue dans *La Route du bonheur* et *Paris chante toujours*, et Tino Rossi fait aussi partie de la distribution de *Paris chante toujours*. Et on peut remarquer que ni Henri Garat, ni Georges Milton ne sont conviés dans ces films.

Et cette stratégie commerciale nous rappelle le recrutement des acteurs-chanteurs pour le cinéma dans les années trente. Pourtant, dans les années cinquante, le cinéma va plus loin puisque dans « les comédies-poursuites », les chanteurs jouent leur propre rôle et n'ont pas la prétention de faire l'acteur puisqu'on leur demande seulement d'interpréter une de leur chanson, préférablement, une chanson qui a déjà connu un succès certain auprès du public. C'est assez différent des films des années trente puisque lorsqu'il s'agissait de films de Tino Rossi, Georges Milton, ou encore Charles Trenet, ils jouaient un rôle très proche de leur rôle à la scène avec des indices flagrants dans la fiction ou le décor, sans pour autant revendiquer pleinement qu'ils jouaient quasiment leur propre rôle. Une certaine distance était nécessaire pour créer une complicité avec le public si attaché à ses chanteurs. Et il faut aussi remarquer que ces films peuvent devenir une sorte d'archive de la culture musicale de l'époque avec cette intention de s'inscrire dans une époque déterminée par les registres musicaux et la popularité des vedettes présentes.

On peut ajouter que, tous les artistes présents dans ce genre de film, ne sont pas traité au même niveau comme l'expliquent Sébastien Layerie et Raphaëlle Moine en prenant l'exemple du film *Boum sur Paris* :

Certaines [vedettes] n'apparaissent que l'espace d'une simple figuration : aux personnalités qui prêtent un concours volontaire au film et se voient créditées au

générique pour leur participation, (...), s'ajoutent les *guest stars* involontaires qui figurent dans les images documentaires de la Kermesse aux Étoiles que *Boum sur Paris* entrelace avec son intrigue- Martine Carol, Gina Lollobrigida, Gregory Peck, Gary Cooper (...). D'autres vedettes, qui apparaissent plus longuement, ont droit à leur portrait ou à leur nom sur l'affiche du film qui introduit comme le générique, une distinction explicite entre celles qui « jouent » (Édith Piaf, Mick Micheyl) et celles qui « chantent », parfois à plusieurs reprises (...), c'est-à-dire entre celles qui sont appelées à intervenir plus ou moins directement dans l'intrigue et celles dont le film enregistre la performance et qui restent en marge du récit. (Ibid.76-77)

On peut comprendre cette disparité qui est demandée par l'histoire, mais aussi par le nombre impressionnant de vedettes présentes dans ce genre de films. *Paris chante toujours* réunit pas moins de 11 interprètes (chanteurs ou groupes de musique), *La route du bonheur* en compte une quinzaine et *Boum sur Paris*, plus de vingt. Et c'est cette pléthore de vedettes qui fait le succès de ces films et l'intrigue passe presque au second rang. D'ailleurs les critiques ne s'y trompent pas. Ainsi dans la rubrique « Faites votre choix parmi les films nouveaux » paru dans le *Cinéma* 997 du 11 septembre 1953, un journaliste que *La Route du bonheur* « a un atout maître : sa distribution. On y trouve en effet les noms des grands piliers de la radio : Luis Mariano, Georges Guétary, Georges Ulmer, Line Renaud, André Claveau, etc... Ils sont assez de fous pour que l'on puisse rire beaucoup » ou encore pour le film *Boum sur Paris*, le journaliste écrit que le film est :

un prétexte habile à présenter plusieurs vedettes de la radio et du music-hall, parmi lesquelles Mouloudji, Charles Trenet, Juliette Gréco, Jean Nohain, Edith Piaf avec apparitions de vedettes-surprises : Martine Carol, Gregory Peck, Giselle Pasca, Gary Cooper (...). La réalisation est sûre : elle n'oublie pas que le scénario n'est qu'un fil, lequel doit successivement conduire aux vedettes que l'on veut montrer. Le rythme est allègre, les décors changent, tout le monde se déplace et voyage aux quatre coins de la France. La gaieté, la bonne humeur, sont le but avoué de ce « boom ». (*Cinéma* 1021 du 26 février 1954).

Mais c'est la critique de Jean L'Hôte qui résume assez bien le but de ces films dans son article paru dans l'Écran Français du 30 janvier 1952, « Paris chante toujours : Mais trop souvent bavarde », ainsi il écrit :

Bien sûr, l'argument est faible et cousu de fil blanc. Bien sûr, le manque total de rigueur dans l'enchaînement des situations n'est pas sauvé par une quelconque vraisemblance. Bien sûr, les gags et dialogues imaginés par M. Péral et Chabannes ne sont pas très très originaux. Mais pourquoi chercher une mauvaise querelle à un film qui n'a d'autre ambition que celle de montrer certains chanteurs connus dans l'exercice de leurs talents. Et c'est là le seul intérêt de ce film : enregistrer à l'intention de ceux qui n'ont pas la Télévision ou les moyens de les voir en chair et en os (...) et chacun chante à sa manière (...) L'ensemble a l'avantage d'être varié. Le film rassemble les gloires consacrées pour les expédier en boîte aux quatre coins de la France. Nous connaissons toutes les chansons. La plupart contribueront à renforcer chez le spectateur étranger l'impression fautive d'un Paris qui chante, futile et insouciant.

En relisant, ces trois critiques, on se rend compte que le terme « comédies-poursuites » n'inclut pas un élément essentiel qui réside dans le fait que ce sont les performances et l'inclusion des artistes qui importent plutôt que le scénario. Ces films restent un prétexte pour distraire le public, ce qui reste une caractéristique primordiale des films de nos acteurs-chanteurs dans les années trente.

Et bien sûr, ce divertissement des années trente reposait aussi sur les performances des chanteurs et chanteuses tout au long du film. Ce n'est pas nouveau puisque c'était ce même intérêt qui guidait les films musicaux de Tino Rossi, Georges Milton, Henri Garat ou encore Charles Trenet. Les opérettes proposaient des tableaux grandioses et les films musicaux, des tours de chant que le public appréciait. Le nombre des chansons n'était pas aussi important que dans les « comédies-poursuites » et généralement, elles faisaient partie de la fiction mais elles s'inscrivaient dans l'actualité du chanteur. C'était l'occasion pour les fans de ces chanteurs de les voir sous un nouvel angle et presque plus

vrais que nature s'ils n'avaient pas la possibilité de se déplacer pour assister au concert. Les entendre à la radio était une chose, les voir sur grand écran devait être une expérience mémorable.

De plus, toujours dans la perspective du divertissement, la mise en scène des chansons faisait parfois penser à une esquisse de clip-vidéo. Par exemple, les opérettes et leurs tableaux étaient l'endroit idéal pour cela. Chaque tableau raconte une histoire avec des figurant(e)s et un décor relatif à la chanson. D'autres situations, tels que l'enregistrement d'une chanson à la radio ou à la télévision ou la performance devant un public, se prêtait aussi à cet exercice, mais ce n'était pas récurrent.

Vingt ans plus tard, les « comédie-poursuites » exploitent le clip-vidéo sans retenue, et on pourrait dire que chaque chanson interprétée a son propre clip-vidéo. On peut prendre l'exemple de la dernière chanson dans *Paris chante toujours* qui est celle d'Édith Piaf et des compagnons de la chanson « l'hymne à l'amour ». Dans la fiction, les personnages sont réunis autour du radio pour l'écouter, mais en fait la chanson prend place sur l'écran, évinçant ainsi la fiction. On y voit Edith Piaf chantant dans la brume tandis que des couples passent derrière elle. Puis, Edith Piaf se dirige vers la cathédrale pour finalement redescendre en se blottissant dans les bras d'un jeune homme. La chanson s'arrête sur cette image, Souplex éteint la radio et l'histoire reprend. La performance de la chanson n'inclut aucun élément qui pourrait aider l'intrigue du film. La chanson « l'hymne à l'amour » est offerte aux spectateurs comme une parenthèse musicale qui prend la forme d'un clip-vidéo qui pourrait très bien être coupé au montage pour être projeté tout seul. D'une certaine façon, on pourrait procéder de la même

manière pour chaque chanson de ce film pour proposer un nouveau spectacle aux spectateurs.

Force est de constater que ce spectacle est impressionnant parce qu'il propose des chansons appartenant à des registres différents et qui donc atteint un plus large public. On en revient à l'image du parfum de naphthaline mais qui s'émanait plutôt des films de Tino Rossi, Henri Garat, ou Georges Milton qui étaient sortis avant et pendant la seconde guerre mondiale. Les « comédies-poursuites » proposent un spectacle qui intéresse plusieurs générations puisqu'il y a des performances pour tous les goûts... On peut voir Django Reinhardt et Louis Armstrong dans *La Route du bonheur*, Yves Montand et Jean Sablon dans *Paris chante toujours*, Juliette Gréco et Gary Cooper dans *Boum sur Paris*. Ces quelques exemples montre qu'un vent de modernité a balayé cette odeur de naphthaline même si la nostalgie reste encore présente et que l'on se rend compte qu'ils ont exploité le même concept que les films de nos acteurs-chanteurs. D'une certaine façon, on assiste à nouveau cycle pour le film musical français et on pourrait dire que les années cinquante sont les nouvelles années trente mais puissance dix. Mais ce cycle se termine aussi à la fin des années cinquante et avec lui, un spectacle que seul le cinéma et la chanson pouvaient proposer.

Il est vrai que les « comédies-poursuites » avaient déjà clairement déterminé qu'un chanteur ou une chanteuse restaient simplement l'interprète de leur chanson et non d'un rôle. Et finalement, Trenet, Mariano, et Rossi suivront cette ligne et ne joueront plus au cinéma. Leur carrière de chanteur continuera avec succès, et on ne les verra plus apparaître au cinéma mais à la télévision. C'est cette collaboration entre la télévision et l'industrie de la chanson qui prend la relève. Et on les voit très souvent sur les plateaux

de télévision pour chanter leur succès du moment. À partir de là, c'est la télévision qui prend la place du cinéma pour proposer un nouveau spectacle aux spectateurs. Et ce spectacle entre maintenant dans les foyers français. On peut imaginer les familles françaises assises dans leur salon, et profitant de ce nouveau divertissement qu'on leur propose. C'est un média beaucoup plus puissant pour promouvoir les artistes et pour atteindre un public encore plus vaste. Avec cette nouvelle collaboration, c'est aussi une page du cinéma qui se tourne.



ACHETEZ LES PHOTOS

DE VOS ARTISTES PRÉFÉRÉS

photos format carte postale par pochette de 10 photos au choix. Frs 1,50
photos format 18 x 24 2,75 pièces

Ces prix s'entendent franco de port d'expédition et imprimés, c'est-à-dire sous pli ouvert.

SUPPLÉMENT POUR ENVOI FERMÉ : La pochette de 10 cartes postales, France 1, Étranger 2,40.

Photos 18 x 24 : France, 9 ph. 1,80 ; 5 à 10 ph. 2,30. — Étranger 9 ph. 1,80 ; 5 à 10 ph. 2,30.

Joindre à chaque commande son montant en mandat-chèque ou en timbres (pas de chèques étrangers).

PHOTOS BROMURE NOIR GLACÉ, FORMAT 9x14

1. Marcelle Chantal.	28. Randa Saint-Cyr.	55. Barbara Stanwyck.	80. Model. Renaud.
2. Greta Garbo.	29. P. R. Wilson.	56. Jean Murat.	81. Joëlle Day.
3. Ramon Navarro.	30. Mail West.	57. P. Richard-Willem.	82. Harry Bour.
4. Henry Garat.	31. Lisette Larvin.	58. Joséphine Goll.	83. Noël-Noël.
5. J. Mac Donald.	32. Dixie Land.	59. Gustave Fröhlich.	84. Tina Rossi.
6. Lilian Harvey.	33. J.-Pierre Aumont.	60. Pola Illery.	85. Bob. Montgomery.
7. Marie Bell.	34. Dana Wynyard.	61. Simone Simon.	86. Martha Eggerth.
8. Annabella.	35. Simone Demassis.	62. Fernandel.	87. Paul Assis.
9. Albert Préjean.	36. Madeleine Quaray.	63. Henri Rollan.	88. J. Weissmüller.
10. Gary Cooper.	37. Rosine Dénan.	64. Danielle Darrieux.	89. Fred Astaire.
11. Norma Shearer.	38. Jean Servais.	65. Kath. Hepburn.	90. Germaine Auray.
12. Fernand Grévy.	39. Paulette Goddard.	66. Serval.	91. Colette Darcueil.
13. Jean Crawford.	40. John Hales.	67. Annabella.	92. Roger Tréville.
14. Marie Glory.	41. Simone Simon.	68. Charles Boyer.	93. Monique Rollan.
15. Charles Boyer.	42. Charles Boyer.	69. Gaby Morlay.	94. Maurice Chevalier.
16. Marlène Dietrich.	43. Jean Crawford.	70. Blanche Montel.	95. Claudette Colbert.
17. Claudette Colbert.	44. Jean Harlow.	71. Lina Cavalari.	96. Françoise Rosay.
18. Gaby Morlay.	45. Loretta Young.	72. Lina Cavalari.	97. J. Godard.
19. Jeanne Weber.	46. Marlène Dietrich.	73. Arlette Marchal.	98. Edwige Feuillère.
20. Clark Gable.	47. Eddie Cantor.	74. Josephine Baker.	99. Strackfeld.
21. Pierre Blanchet.	48. Friedrich March.	75. Dick Powell.	100. Germaine Rager.
22. Jean Harlow.	49. Madeleine Caroll.	76. Grete Garbo.	101. Shirley Temple.
23. Arny Oudra.	50. Jack Oackie.	77. Paul Bernard.	102. Tina Rossi.
24. Clara Bow.	51. Brigitte Helm.	78. James Cagney.	103. Walbruck.
25. Silvia Sydney.	52. Jan Kiepura.	79. Jean Lumière.	104. Franchot Tone.
26. Alice Field.	53. Janine Marrey.		105. Paulette Goddard.
27. Clara Bow.	54. Magda Schneider.		

PHOTOS BROMURE NOIR GLACÉ, FORMAT 18x24

21. Kate de Nagy.	576. Lilian Harvey.	589. Silvia Sydney.	618. J.-Pierre Aumont.
226. Raquel Meller.	577. Claudette Colbert.	590. René Lefèvre.	619. Joséphine Goll.
237. Jean Angelo.	578. Maurice Chevalier.	591. Gaby Morlay.	620. Dixie Land.
241. Jean Murat.	579. Simone Simon.	592. José Negulescu.	621. Rosine Dénan.
245. Marcelle Chantal.	580. Suzi Vernon.	593. Diva Popescu.	622. Marlène Dietrich.
246. Ramon Navarro.	581. Marlène Dietrich.	594. Bob. Montgomery.	623. Edith Méra.
247. Henry Garat.	582. Henry Garat.	595. Jean Crawford.	624. Kate de Nagy.
248. Charles Chaplin.	583. Jean Weber.	596. Alice Field.	625. Simone Simon.
249. Lilian Harvey.	584. Robert Burnier.	597. André Bouglé.	626. Jean Servais.
250. Willy Fritsch.	585. Kate de Nagy.	598. Arlette Marchal.	627. Albert Préjean.
251. Joséphine Baker.	586. Grete Garbo.	599. Victor Francon.	628. Lilian Harvey.
252. Hug. ex-Duffès.	587. Clark Gable.	600. Janet Gaynor.	629. Irène Darbo.
253. Jagae Catalain.	588. Florelle.	601. Gary Grant.	630. Charles Boyer.
254. Dolly Davis.	589. Marcelle Ravelle.	602. Friedrich March.	631. Jean Harlow.
255. Françoise Rosay.	590. Milton.	603. Mail West.	632. J. Mac Donald.
256. Roland Tourain.	591. Marie Glory.	604. Pierre Brassur.	633. Paulette Goddard.
257. Alice Cocca.	592. Marion Davies.	605. Noël-Noël.	634. Madeleine Caroll.
258. Cino Bocca.	593. Pierre Blanchet.	606. Charles Boyer.	635. Randa Saint-Cyr.
259. Saint-Granier.	594. Jacquet. Francell.	607. Henry Garat.	636. Lisette Larvin.
260. Brigitte Helm.	595. Jean Marchat.	608. Marie Bell.	637. Annabella.
261. Marie Glory.	596. Mana Goya.	609. Fernand Grévy.	638. Norma Shearer.
262. Jane Marroc.	597. Mag. Lervannier.	610. Jean Crawford.	639. Jean Murat.
263. Madeleine Renaud.	598. Anny Ondra.	611. Claudette Colbert.	640. Sach.
264. André Burgère.	599. Gary Cooper.	612. P. Richard-Willem.	641. Model. Renaud.
265. Lily Damita.	600. Marlène Dietrich.	613. Brigitte Helm.	642. Blanche Montel.
266. Jeanne Héberling.			

DEMANDEZ-NOUS LES PORTRAITS

DE VOS VEDETTES PRÉFÉRÉES



Danielle Darrieus.



Roger Duchesne.



Tyrone Power.



Myrna Loy.

La collection de « Ciné-Miroir », qui était déjà la plus variée et la plus complète, vient encore de s'enrichir de nouveaux portraits. Cette collection comprend deux séries : 1^{re} Portraits format 10 - 15, au prix de 1 fr. pièce (doivent être commandés par trois au moins, semblables ou différents); 2^e Portraits format 18 - 24, au prix de 3 fr. pièce. Il doit être ajouté à toute commande : 0 fr. 50 pour la France et 1 fr. pour l'étranger, pour envoi sous pli ouvert, ou 1 fr. 50 pour la France et 3 fr. pour l'étranger, pour envoi sous pli fermé. Il n'est pas fait d'envoi contre remboursement, ni d'échange. Envoyez votre commande par la poste à M. l'Administrateur de « Ciné-Miroir », 18, rue d'Enghien, Paris-10^e, accompagnée d'un mandat ou timbres-poste, représentant le montant de cette commande et du port désiré. Nos photos ne sont pas dédiées et il n'existe qu'une seule pose par artiste. Prière de ne pas se présenter à nos bureaux. Les renseignements concernant les artistes ne doivent jamais être demandés sur la lettre de commande des photographies, mais par lettre séparée adressée à M. Jean Camera, à « Ciné-Miroir ». Toutefois, les deux lettres peuvent être envoyées sous la même enveloppe. Pour l'étranger et les colonies, nous n'acceptons que les mandats internationaux.

(Ci-contre, 4 spécimens de notre collection.)

Roger Duchesne.

[Ci-contre, 4 spécimens de notre collection.]

Myrna Loy.

VOICI LA LISTE DE NOS PORTRAITS D'ARTISTES

Aimé.	Clara Bow.	Jacques Duménil.	Gilbert Gil.	Vivette Lebon.	Ramon Novarro.	Tino Rossi (à la scène).
Louis Allibert.	Pierre Brassour.	Annie Ducoux.	Marie Glory.	Ginette Leclerc.	Merle Oberon.	René Saint-Cyr.
Audrey.	Mary Brian.	Roger Duchesne.	Mona Goya.	René Lefèvre.	Maureen O'Sullivan.	Jean Servais.
Annabella.	Robert Burnier.	Huguette Duflos.	Fernand Gracay.	Meg Lemonnier.	Madeleine Querry.	Norma Shearer.
Arletty.	Roda Caire.	Irene Dunst.	Cary Grant.	Carole Lombard.	Nathalie Paley.	Sylvia Sydney.
Robert Arnoux.	Geneviève Galix.	Deanna Durbin.	Richard Green.	Myrna Loy.	Jean Parker.	Simone Simon.
Jean Arthur.	Paul Cambo.	Duvalles.	Georges Grev.	Corinne Luchaire.	Dita Parlo.	Barbara Stanwyck.
Fred Astaire.	Madeleine Carroll.	Nelson Eddy.	Sacha Guitry.	Jean Lumière.	Danièle Parola.	Ann Sten.
Junie Astor.	Jaque Catelain.	Martha Eggerth.	Anne Harding.	Robert Lyden.	Pat Paterson.	Betty Stockfield.
J.-P. Aumont.	Marcelle Chantal.	Maurice Escande.	Joan Harlow.	Joel Mac Crex.	Georges Péclet.	Gloria Swanson.
Germaine Aussey.	Micheline Cheirel.	Alice Faye.	Lilian Harvey.	Jeanette Mac Donald.	Elvire Popesco.	Robert Taylor.
Paul Azais.	Maurice Chevalier.	Tania Fedor.	Olivia de Havilland.	Gina Manes.	Dick Powell.	Shirley Temple.
Rach.	Alice Cocea.	Fernandel.	Sessue Hayakawa.	Fredric March.	William Powell.	Georges Thill.
Josephine Baker.	Claudette Colbert.	Edwige Fenech.	Helen Hayes.	Jacqueline Marsan.	Tyrone Power.	Franchot Tone.
Mireille Balin.	Gary Cooper.	Alice Field.	Brighton Helm.	Herbert Marshall.	Albert Préjean.	Roland Toutain.
Lucien Baroux.	Jackie Cooper.	Olette Floride.	Sessie Hense.	Jean Max.	George Raft.	Charles Trénet.
Freddie Bartholomew.	Raymond Curly.	Errol Flynn.	Catherine Hepburn.	Adolphe Menjou.	Yvonne Printemps.	Roger Tréville.
André Baugé.	Joan Crawford.	Henri Fondas.	Philippe Hériat.	Max Michel.	George Raft.	Opa Tschichow.
Harry Baur.	Janine Darcey.	Jacqueline Francell.	Myriam Hopkins.	Ray Milland.	Raimu.	Rudolph Valentino.
Wallace Beery.	Colette Darfeuil.	Victor Francen.	Leslie Howard.	Georges Milton.	Gène Raymond.	Charles Vanel.
Marie Bell.	Danielle Darrieux.	Kay Francis.	Rochelle Hudson.	Pierre Mingand.	Madeleine Renaud.	Lupe Velez.
Constance Bennett.	René Dary.	Pierre Fresnay.	Louis Jouvet.	P. Richard-Willm.	Pierre Renoir.	Annie Vernay.
Paul Bernard.	Bette Davis.	Gustave Frohlich.	Olette Joyeux.	P. Richard-Willm.	P. Richard-Willm.	Suzy Vernon.
Simone Berrian.	Dolly Day.	Jean Gabin.	Roger Karl.	Jon Miranda.	Georges Rigault.	Robert Vidalin.
Jules Berry.	Josette Day.	Clark Gable.	Ruby Kellier.	Conchita Montenegro.	Deloris del Rio.	Sim Viva.
Camille Bert.	Max Dearly.	Gabriel Gabrio.	Jan Klopfer.	Robert Montgomery.	Hélène Robert.	Jean Weber.
Berval.	Lise Delamare.	Joseline Gaël.	Vera Kuznetz.	Grace Moore.	Germaine Roger.	J. Weissmüller.
Pierre Blanchard.	Jacqueline Delubac.	Jean Galland.	Dorothy Lamour.	Michel Morgan.	Ginger Rogers.	Maï West.
Joan Blondell.	Christiane Delyne.	Ketty Gallian.	Bernard Lancret.	Gaby Morley.	Henri Rolin.	Adolf Wohlbrück.
Jeanne Boitel.	Orane Demaris.	Henry Garat.	Elissa Landi.	Jean Murat.	Monique Rolland.	Loretta Young.
John Boles.	Rosine Desbar.	Greta Garbo.	Libette Lanvin.	Fred Mac Murray.	Viviane Romance.	Robert Young.
Denise Bosq.	Marlène Dietrich.	Jim Gerald.	Pierre Lanquet.	Kate de Nagy.	Françoise Rosay.	Irene de Zilahy.
Tommy Bourdelle.	Melvyn Douglas.	Nane Germon.	Laurel et Hardy.	José Noguero.	Tino Rossi (à la ville).	
Charles Boyer.	Faulette Dubost.		Jacqueline Laurent.			

Supplément gratuit au numéro 737 de « Ciné-Miroir ».

Les couvertures de *Pour Vous* et *Cinémonde* (1929-1940)

Le but de ce tableau est de montrer la distribution des couvertures entre les vedettes féminines et masculines ainsi que « la mise en scène » de celles-ci. Ces résultats nous montrent que ces deux magazines privilégient largement les actrices.

POUR VOUS				
Année	Seul	En duo	En groupe	Autre
1929	Ho : 8 Fe : 24	14	1 trio 2 groupes 1 trio féminin 1 famille	1 scène de film
1930	Ho : 9 Fe : 23	14	6	
1931	Ho : 17 Fe : 25	10 mixtes 1 masculin		53 numéros
1932	Ho : 16 Fe : 24	8 mixte 1 masculin 1 féminin	1 trio 1 gr	
1933	Ho : 12 Fe : 27	11 mixte 1 duo de fe 1 duo d'ho		
1934	Ho : 6 Fe : 33	10 mixte	1 gr de fe (spécial Noël)	1 Shirley Temple 1 duo avec bébé (Bach)
1935	Ho : 4 Fe : 39	6 mixte	1 trio mixte 1 gr	1 Shirley Temple
1936	Ho : 12	4 mixte	1 avec rossi	

	(2 tr/1 HG) Fe : 32		1 trio féminin 1 duo Garat 1 voilier	
1937	Ho : 10 Fe : 33			1 Shirley Temple 1 duo (mais montage)
1938	Ho : 12 Fe : 24	1 duo masc 12 duo mixte		2 scènes de films 1 duo mixte, mais montage
1939	Ho : 8 Fe : 31	2 duos masculins 7 duos mixte		1 dessin 1 scène de film 1 duo + scène (montage) 1 groupe (montage)
1940	Ho : 1 (Raimu. Vieux) Fe : 21	1 duo		Seulement 23 numéros
<u>CINÉMONDE</u>				
Année	Seul	En duo	En groupe	Autre
1929	Ho : 6 Fe : 41	4 duo mixte 1 duo féminin		
1930	Ho : 5 Fe : 41	4 duos mixte 2 duos féminins		
1931	Ho : 12 Fe : 32	7 duo	2 scènes (Milton-HG)	
1932	Ho : 11 Fe : 27	9 duos mixtes 2 duos masculins	1 trio	1 adolescent inconnu 1 scène de film

1933	Ho : 8 Fe : 32	9 duos mixtes 1 duo féminin 1 duo masculin	1 trio- scène de film	
1934	Ho : 9 Fe : 29	Duo s : 14		
1935	Ho : 10 Fe : 26	14 duo mixtes 1 duo fe/enft		1 Shirley Temple
1936	Ho : 10 Fe : 29	10 duo mixte 1 duo féminin 1 duo ho/enft		1 Shirley temple
1937	Ho : 13 Fe : 29	Duo mixte : 6 Duo fe/enft : 1 2 duo masc		1 trio féminin
1938	Ho : 13 Fe : 32	Duo : 7		
1939	Ho : 7 Fe : 24	1 duo (montage avec scène) 3 duos masculins 12 duos mixtes	Seulement 48 numéros	1 trio masculin (uniforme)
1940	Ho : 3 Fe : 18	2 duos mixtes	Seulement 24 numéros	

Tableau des couvertures et quatrièmes de couvertures dans *Pour Vous* et *Cinémonde* (1929-1939)

<u>Cinémonde</u>	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938
Chevalier	2 C : 1 4 ^e c : 1	1 C : 1		3 C : 2 4 ^e c : 1				2 C : 1 4 ^e c : 1		
Milton		1 4 ^e c : 1		1 C : 1	1 C : 1	1 C : 4 ^e c : 1				
Garat			5 C : 2 4 ^e c : 3		1 C : 1		1 C : 1	2 C : 1 4 ^e c : 1	1 C : 0 4 ^e c : 1	2 C : 1 4 ^e c : 1
Rossi								1 C : 1	1 C : 1	2 C : 1 4 ^e c : 1
Trenet										

<u>Pour Vous</u>	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
Chevalier	5 C : 5 4 ^e c :	7 C : 5 4 ^e c : 2	5 C : 3 4 ^e c : 2	3 C : 0 4 ^e c : 3	2 C : 4 ^e c : 2	3 C : 2 4 ^e c : 1	1 C : 0 4 ^e c : 1	2 C : 1 4 ^e c : 1			2 C : 1 4 ^e c : 1
Milton				1 C : 1	1 C : 1	1 C : 0 4 ^e c : 1					
Garat			4 C : 2 4 ^e c : 2		3 C : 3	1 C : 4 ^e c : 1		2 C : 2 4 ^e c : 0			
Rossi								4 C : 3 4 ^e c : 1	2 C : 1 4 ^e c : 1		

Bibliographie

Acteurs-chanteurs: autobiographies et biographies

- Behr, Edward. *The Good Frenchman. The True story of the life and times of Maurice Chevalier*. NYC: Villard Books, 1993.
- . *Maurice Chevalier : l'homme-légende de l'âge d'or du music-hall*. Paris : Laffont, 1993.
- Bonini, Emmanuel. *Tino Rossi*. Monaco : Edition du Rocher, 2003.
- Cannavo, Richard, et Camus. *Trenet, le siècle en liberté*. Paris : Hidalgo Editeur, 1989.
- Cassati, Sandro. *Charles Trenet, une vie enchantée*. Paris : City Editions, 2011.
- Chabaud, Jean-Paul. *Alibert, la voix du soleil*. Mazan : Etudes Comtadines, 2006.
- Dureau, Christian. *Luis Mariano, le prince*. Paris : Editions Didier Carpentier, 2011.
- Giroud, Françoise. *Portraits sans retouches, 1945-1955*. Paris : Gallimard, 2001.
- Guétary, Georges. *Les Hasards Fabuleux*. Paris: La Table Ronde, 1981.
- Lebon, Christian. *Charles Trenet : Appelez-moi à 11 heures précises !* Paris: Editions Didier Carpentier, 2008.
- Milton, Georges. *T'en fais pas Bouboule*. Paris : Edition La Vigie, 1951.
- Mirambeau, Christophe. *Saint Luis : Une vie de Luis Mariano 1917-1970*. Paris : Flammarion, 2004.
- Perez, Michel. *Charles Trenet*. Paris : Editions Pierre Seghers, 1964.
- Pessis, Jacques. *Trenet, l'âme d'un poète*. Paris : Plon, 1993.
- . *Trenet, le philosophe du bonheur*. Paris : Archipel, 2011.
- Pieters, Louis. *Georges Guétary, langage de l'image*. Paris : Le Manuscrit, 2009.
- Préjean, Patrick. *Albert Préjean*. Paris: Candeau, 1979.
- Préjean, Albert. *The sky and the stars, the memoirs of Albert Préjean*. Trans Virginia Graham. London: The Harvill Press, 1956.
- Ringold, Daniel, et Guiboust, Philippe, and Lacan, Patchi. *Luis Mariano. Le Prince de Lumière. XXV^{ème} anniversaire*. Paris: TF1 Editions, 1995.
- Rossi, Laurent. *Tino Rossi, mon père*. Paris : Flammarion, 1997.
- Rossi, Tino. *Tino*. Paris : Stock, 1974.
- Rouhaud, Jacques. *Luis Mariano, une vie*. Bordeaux : Editions Sud-Ouest, 2006.
- Rouhaud, Jacques, et Patchi, eds. *Luis Mariano : Le Cœur qui chante*. Paris : Abacus Edition, 1998.
- Saltano, Maurice. *OH... PUNAISE ! BACH. 50ans de rigolade, café concert- music hall- théâtre- disque- radio- cinéma*. Grenoble : Publialp, 2000.
- Trenet, Charles. *Mes Jeunes années racontées par ma mère et moi*. Paris : Editions Robert Laffont, 1978.

Les acteurs, le vedettariat et le star-système (1930-1960)

- Cadars, Pierre. *Les Séducteurs du Cinéma français (1928-1958)*. Paris : Henri Veyrier, 1982.
- Chirat, Raymond, and Barrot, Olivier. *Les Excentriques du cinéma français (1929-1958)*. Paris : Henri Veyrier, 1983.
- Chirat, Raymond, and Barrot, Olivier. *Noir et Blanc: 250 acteurs du cinéma français 1930-1960*. Paris : Flammarion, 2000.
- Conway, Kelley. *Chanteuse in the City , the realist singer in French Film*. Berkeley:

- University of California Press, 2004.
- Dyer, Richard. *Stars*. London: The British Film Institute, 1998.
- Flinn, Caryl. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- Gilles, Christian. *Le cinéma par ceux qui l'ont fait*. (5 vols) Paris : L'Harmattan , 2001.
- Gledhill, Christine. *Stardom: Industry of Desire*. New York: Routledge: 1991.
- Layerle, Sébastien, and Moine, Raphaëlle. *Théorème n°20. « Voyez comme on chante ! Films musicaux et cinéphilies populaires en France (1945-1958)*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.
- . *Les « comédies-poursuites », un cycle de films musicaux entre scènes de cabaret et télédiffusion naissante*. *Théorème*, n° 20, 2014, pp. 75-87.
- Morin, Edgar. *The Star*. Trans Richard Howard. USA : University of Minnesota Press : 2005.
- Sellier, Geneviève. « *Le chéri des midinettes* » : *Luis Mariano dans le courrier des lecteurs de Cinémonde (1949-1956)*. *Théorème*, n° 20, 2014, pp. 31-42.
- Vincendeau, Ginette. *Stars and Stardom in French cinema*. London: & NYC: Continuum, 2000.

Le cinéma français (1930-1960)

- Bertin-Maghit, Jean-Pierre. *Le Cinéma Français sous l'occupation, le monde du cinéma français de 1940 à 1946*. Paris : Perrin, 2002.
- . *Le Cinéma Français sous Vichy, les films français de 1940-1944*. Paris : Revue du Cinéma et Editions Albatros, 1980.
- Bessy, Maurice, and Chirat, Raymond. *Histoire du Cinéma français : encyclopédie des films*. (6 vols.) Paris : Pygmalion/Gérard Wateket, 1986.
- Burch, Noël and Sellier, Geneviève. *La Drôle de Guerre des Sexes du cinéma français, 1930-1956*. Paris, Armand Colin, 2005.
- Château, René. *Le cinéma français sous l'occupation, 1940-1944*. Courbevoie : Editions René Château et la Mémoire du cinéma, 1995.
- . *Les plus belles affiches de la mémoire du cinéma français*. Los Angeles : 1992.
- Chirat, Raymond. *Catalogue des films français de long métrage, Film sonores de fiction 1929- 1939*. Edition complétée et illustrée. Bruxelles : La Cinémathèque Royale, 1981
- . *Catalogue des films français de long métrage, Film sonores de fiction 1940-1950*. Luxembourg : Editions de l'imprimerie St Paul, 1981.
- . *Le cinéma français des années 30*. Suisse : 5 Continents-Hatier, 1983.
- . *Le cinéma français des années de guerre*. Suisse : 5 Continents-Hatier, 1983.
- Chirat, Raymond, and Caillot, Michèle. *Le cinéma français, 1930-1960*. Paris : Atlas, 1984.
- Crisp, Colin. *The Classic French Cinema, 1930-1960*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- . *Mists of Regrets, Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton: Princeton Press, 1995.
- Darmon, Pierre. *Le Monde du Cinéma sous l'Occupation*. Paris: Stock, 1997.
- Dudlar, Andrew, and Ungar Steven. *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

- Dyer, Richard, and Ginette Vincendeau, eds. *Popular European Cinema*. London: Routledge, 1992.
- Ehrlich, Evelyn. *Cinema of Paradox, French Filmmaking under the German Occupation*. NYC: Columbia University Press, 1985.
- Hayward, Susan. *French National Cinema*. 2nd edition. NYC: Routledge, 2005.
- Jeancolas, Jean-Pierre. *15 ans d'années trente : Le Cinéma des Français, 1929-1944*. Paris : Stock, 1983.
- O'Brien, Charles. *Cinema's conversion to sound: Technology and Film style in France and the US*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- Siclier, Jean. *La France de Pétain et son cinéma*. Paris : Henri Veyrier, 1981.
- Simsi, Simon. *Ciné-Passions, 7e art et industrie de 1945 à 2000*. Paris : Dixit, 2000.
- Temple, Michael & Witt, Michael. *The French cinema book*. London: British Film Institute, 2004.
- Weber, Alain. *La Bataille du Rail : 1933-1945, le cinéma français entre allégeance et résistance*. Paris : Ramsay, 2007.
- Williams, Alan. *Republic of Images, a History of French Filmmaking*. London: Harvard University Press, 1992

Le contexte culturel et les autres industries

- Barnier, Martin. *Des Films français made in Hollywood, les versions multiples 1929-1935*. Paris : L'Harmattan, 2004.
- Bost, Pierre. *Le Cirque et le music-hall*. Paris : Au Sans Pareil, 1931.
- Chion, Michel. *La Comédie Musicale*. Paris : Le Cahiers du Cinéma-les petits cahiers, 2002.
- Cohen, Évelyne. *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux guerres*. Paris : Publications de la Sorbonne, 1999.
- Crescenzo, Georges. *La Véritable histoire de l'opérette Mar.eillaise, 1932-1946*. Mar.eille : Editions Autres Temps, 2005.
- Halimi, André. *Chantons Sous l'Occupation*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- Loiseau, Jean-Claude. *Les Zazous*. Paris : Le Sagittaire, 1977.
- Neulander, Joelle. *Programming national identity, the culture of radio in 1930s France*. Bâton Rouge : LSU Press, 2009.
- Oster, Louis and Vermeil, Jean. *Guide raisonné et déraisonnable de l'opérette et de la comédie musicale*. Paris : Fayard, 2008.
- Rarick, Charles. *The French in love and war*. New Haven & London: Yale University Press, 1997.
- Rouhouse, Jacques. *50 ans de folies parisiennes, Hervé (1825-1892), le père de l'opérette*. Paris : Michel de Maule, 1994.
- Sallée, André, and Philipper Chauveau. *Music-Hall et café-concert*. Paris : Bordas, 1985.
- Zwerin, Mike. *Swing under the Nazis, jazz as metaphor for freedom*. NY: Cooper Square Press, 2000.

Les magazines

Ciné-Mondial

- Daix, Didier. « Sur les écrans... La Romance de Paris. » *Ciné-Mondial*, 17 oct. 1941, pp 6.

- . « Les Films de la seMayne. Fièvres. » *Ciné-Mondial*, 6 fev. 1942, pp 7.
 ---. « Sur l'écran. Le Soleil a toujours raison. » *Ciné-Mondial*, 5 Feb. 1943, pp 5.
 Stane, Frédéric. « Dans le sillage de...Tino Rossi qui a le respect des sentiments vrais. » *Ciné-Mondial*, 19 Sept. 1941, pp 6.

Ciné-Miroir

- « A propos de la Bande à Bouboule, Mathot et Milton. » *Ciné-Miroir*, 18 Mar. 1932, pp188.
 « Une Histoire « Très Cinéma », Bouboule, Bandit d'Honneur, Resquille et Galégade. » *Ciné-Miroir*, 30 Apr. 1936, pp 9. « A propos de la Bande à Bouboule, Mathot et Milton. » *Ciné-Miroir*, 18 Mar. 1932, pp188.
 Doré, Claude. « Devant le micro. » *Ciné-Miroir*, 193.
 M., R. « Lorsque Henry Garat Tournait « Il Est Charmant ». » *Ciné-Miroir*, 25 Mar. 1932, pp 209.
 «Demandez-nous les portraits de vos vedettes préférées ». *Ciné-Miroir*, 19 mai 1939,pp 4.
 Mormery, Christiane. « La simple histoire de Luis Mariano, peintre et chanteur. » *Cinémiroir*, 23 Aug. 1946.

Cinémonde

- Cinémonde*, 4 Jan. 1939, pp 1.
Cinémonde, 18 Jan. 1939, pp 1.
Cinémonde, 19 Apr. 1939, pp 1.
Cinémonde, 17 May 1939, pp 1.
Cinémonde, 21 June 1939, pp 1.
Cinémonde, 5 July 1939, pp 1.
Cinémonde, 9 Aug. 1939, pp 1.
Cinémonde, 29 Nov. 1939, pp 1.
Cinémonde, 20 Mar. 1940, pp 36.
Cinémonde, 28 Feb. 1940, pp 1.
Cinémonde, 27 Mar. 1940, pp 1.
Cinémonde, 17 Apr. 1940, pp 1.
Cinémonde, 1st May 1940, pp 1.
Cinémonde, 12 June 1940, pp 1.
 « Achetez des photos de vos artistes préférés. », *Cinémonde*, 30 juillet 1936 .
 « A l'appel de « Cinémonde », les vedettes du cinéma français s'offrent à correspondre avec nos soldats. », *Cinémonde*, 27 Sept. 1939, pp 3
 « De la musique avant toute chose. Voyage immobile au pays de l'amour : Rendez-vous à Grenade. » *Cinémonde*, Dec. 1951, pp 16.
 « Du chef-d'œuvre au navet, côte des films de cette seMayne. » *Cinémonde*, 23 Dec. 1937, pp 4.
 « Ne les oubliez pas. » *Cinémonde*, 8 Nov. 1939, pp 5.
 « Ne les oubliez pas. » *Cinémonde*, 27 Dec. 1939, pp 7.
 « Potinons. » *Cinémonde*, 21 Mar. 1949, pp 18-19.
 « Potinons. » *Cinémonde*, 13 Mar. 1950, pp 19.
 « Voici de leurs nouvelles. » *Cinémonde*, 27 Dec. 1939, pp 2.

- Berner, Raymond. « Chansons de Films. » *Cinémonde*, 16 Feb. 1933, pp 11.
- . « Chansons de Films. » *Cinémonde*, 16 Nov. 1933, pp 8.
- . « Des sectes nouvelles sont nées...on y célèbre le culte des dieux vivants et bien modernes : Tino Rossi, Charles Trenet, Ramon Novarro, Marcelle Chantal. » *Cinémonde*, 22 Mar. 1939, pp 12.
- Blistein, M., & Chantal, S. « Henri Garat » *Cinémonde* 9 Feb. 1933, pp15.
- Bourdeau, Maurice. « Va-t-on Désormais Entendre un Film sans Le Voir ? » *Cinémonde*, 26 Jan. 1933, pp 2.
- Cambier, Odile. « Quand Henri Garat Tournait Delphine. » *Cinémonde*, 15 Oct. 1931, pp 664-665.
- Cambier, Odile. « A Passy, Henry Garat a Enlevé Danielle Darrieux. » *Cinémonde*, pp 341.
- Fronval, Georges. « Tino Rossi a un œil de verre. Shirley Temple est une naine de 25 ans. » *Cinémonde*, 31 Jan. 1940, pp 10.
- . « La double vie de Tino Rossi, quand il ne chante pas avec son fils le duo d'une berceuse...il entraîne sa femme et sa fille dans une boîte de nuit. » *Cinémonde*, 10 Jan. 1949, pp 7.
- Gérac, Michel. « Un roi de la gaieté française. » *Cinémonde*, 26 Feb. 1931, pp 135.
- Omer, Georges. « Quels Sont les Mystérieux Spectateurs qui Fréquentent, En Semaine, les « Permanents » des Boulevards. » *Cinémonde*, 23 Mar. 1929, pp 13.
- Mariano, Luis. « Premiers aveux. » *Cinémonde*, 17 Sept. 1946, pp 8.
- . « Luis Mariano vous répond. » *Cinémonde*, 21 Feb. 1949, 18-19.
- . « Luis Mariano vous répond. » *Cinémonde*, 28 Feb. 1949, pp 16-17.
- . « Luis Mariano vous répond. » *Cinémonde*, 21 Mar. 1949, pp 18-19.
- . « Luis Mariano vous répond. » *Cinémonde*, 18 Apr. 1949, 18-19.
- . « Luis Mariano vous répond. » *Cinémonde*, 29 Jan. 1954, pp 22.
- . « Luis Mariano vous répond. » *Cinémonde*, 18 Oct. 1956, pp 34.
- Millaud, Fernand-Albert. « A Mar.eille en passant un petit moment avec Georges Milton, Georges Thill, René Sarvil. » *Cinémonde*, 27 Mar. 1940, pp 12.
- Moustier, Yvonne. « Je chante, je chante la chanson de la jeunesse et de la chance. » *Cinémonde*, 14 Dec. 1938, pp 2.
- Ramelot, Pierre. « Georges Milton Lance un Nouveau « Truc », Appelons-le « Système Bouboule. » *Cinémonde*, 2 Sept. 1937, pp 15.
- Rimbaud, Jean. « Naples au baiser de feu. » *Cinémonde*, 23 Dec. 1937, pp 4.
- Rossi, Rita. « Mon papa Tino Rossi. » *Cinémonde*, 17 Sept. 1946, pp 8.
- Rossi, Toni. « Ma vie au fil de mes chansons. I. Mon enfance. » *Cinémonde*, 25 Feb. 1947, pp 9.
- . « Ma vie au fil de mes chansons. II. Mes débuts. » *Cinémonde*, 4 Mar. 1947, pp 13.
- . « Ma vie au fil de mes chansons. III. Mon vrai départ. » *Cinémonde*, 11 Mar. 1947, pp 9.
- . « Ma vie au fil de mes chansons. IV. Mes débuts au cinéma. » *Cinémonde*, 18 Mar. 1947, pp 9.
- . « Ma vie au fil de mes chansons. V. Deux partenaires, Viviane Romance et Mireille Balin. » *Cinémonde*, 8 Apr. 1947, pp 16.
- . « Ma vie au fil de mes chansons.VI. Mes derniers films. » *Cinémonde*, 15 Apr. 1947, pp 16.

---. « Ma vie au fil de mes chansons. VIII. Le public et moi. » *Cinémonde*, 29 Apr. 1947, pp 12.

L'Écran français

Berne, Edouard. « Andalousie. » *L'Écran français*, 28 Mar. 1951, pp 8.

Robillot, Henri. « Ploum Ploum Tra la la ! Moins bête qu'on pouvait le craindre. » *L'Écran Français*, 2 Sept. 1947, pp 14.

Rochon, Henri. « Et Dix de Der : les jeux sont faibles. » *L'Écran Français*, 27 Apr. 1948, pp 13.

---. « Sérénade aux nuages. » *L'Écran Français*, 13 Mar. 1946, pp 6.

Tacchella, Charles. « Histoire de chanter. » *L'Écran Français*, 25 Feb. 1947, pp 9.

Pour Vous

Pour Vous, 4 Jan. 1939, pp 1.

Pour Vous, 25 Jan. 1939, pp 1.

Pour Vous, 1st Feb. 1939, pp 1.

Pour Vous, 8 Mar. 1939, pp 1.

Pour Vous, 19 July 1939, pp 1.

Pour Vous, 26 July 1939, pp 1.

Pour Vous, 6 Sept. 1939, pp 1.

Pour Vous, 20 Sept. 1939, pp 1.

Pour Vous, 15 Nov. 1939, pp 1.

Pour Vous, 3 Apr. 1940, pp 1.

Pour Vous, 10 Apr. 1940, pp 1.

Pour Vous, 5 June 1940.

« Quelles sont les vedettes qui font le plus d'argent ? » *Pour Vous*, 19 Apr. 1939, pp 6.

« Le courrier des artistes et techniciens du cinéma mobilisés. » *Pour Vous*, 18 Oct. 1939, pp 6.

« Le courrier des artistes et techniciens du cinéma mobilisés. » *Pour Vous*, 11 Oct. 1939, pp 6.

« Le courrier des artistes et techniciens du cinéma mobilisés. Rencontre avec le lieutenant Henri Chomette. » *Pour Vous*, 18 Oct. 1939, pp 4.

« Le courrier des artistes et techniciens du cinéma mobilisés. » *Pour Vous*, 8 Nov. 1939, pp 6.

« Le courrier des artistes et techniciens du cinéma mobilisés. » *Pour Vous*, 13 Dec. 1939, pp 10.

« Le courrier des artistes et techniciens du cinéma mobilisés. » *Pour Vous*, 7 Feb. 1940, pp 13.

« le Roi des Resquilleurs. » *Pour Vous*, 20 Nov. 1930, pp8.

« Pour l'année nouvelle, à nos soldats. » *Pour Vous*, 27 Dec. 1939, pp 3.

Bussot, Marguerite. « Les Cigales de l'écran. » *Pour Vous*, 22 Dec. 1937, pp 8-9.

---. « Le courrier des artistes et techniciens du cinéma mobilisés. Rencontre avec le soldat Jean-Pierre Aumont. » *Pour Vous*, 13 Sept. 1939, pp 3.

César, « La Parole est aux spectateurs. » *Pour Vous*, 4 Oct. 1934, pp 3.

César, « La Parole est aux spectateurs. » *Pour Vous*, 15 Nov. 1934, pp 5.

César, « La Parole est aux spectateurs. » *Pour Vous*, 5 Nov. 1936, pp 12.

- César, « La Parole est aux spectateurs. » *Pour Vous*, 2 Feb. 1938, pp 12.
 César, « La Parole est aux spectateurs. » *Pour Vous*, 30 Nov. 1938, pp 6.
 César, « La Parole est aux spectateurs. » *Pour Vous*, 1^{er} Feb. 1939, pp 6.
 César, « La Parole est aux spectateurs. » *Pour Vous*, 19 July 1939, pp 13.
 Delaprée, Louis. « Le Chemin du Paradis. » *Pour Vous*, 9 Oct., 1930, pp 8.
 Élina, Lise. « Leurs Enfants. » *Pour Vous*, 26 Mar. 1936, pp8.

- Garat, Henri. «Les Débuts et la Réussite d'un Jeune Premier. Henri Garat nous Raconte Sa Vie. » *Pour Vous*, 16 Feb. 1933, pp 8-9.
 Fabre, Bertrand. « Des nouvelles et un poème de Charles Trenet, enfant de troupe, quelque part, en France... » *Pour Vous*, 18 Oct. 1939, pp 6.
 ---. « Fernandel, Raimu, O'dett, Mistinguett au Théâtre des Ailes, à Mar.eille. » *Pour Vous*, 29 Nov. 1939, pp 10.
 Francia-Rohl. « Quand nos vedettes parlent à l'Amérique. » *Pour Vous*, 31 Jan. 1940, pp 4.
 Jazarin, Arlette. « Comment Ils Nous Séduisent. Peut-on Définir le Charme de Certains Acteurs ? Essayons... » *Pour Vous*, 2 Apr. 1936, pp 24-25.
 Lehmann, René. « Gaieté, Sourires et Fantaisie Viennoise : Lilian Harvey et Henry Garat dans « Le Congrès S'amuse. » *Pour Vous*, 29 Oct. 1931, pp 8-9.
 Lehmann, René. « Une Pochade sportive « *Le Roi des Resquilleurs.* » » *Pour Vous*, 20 Nov. 1930, pp 8.
 Juziers, Pierre. « Pour ou contre Tino Rossi. » *Pour Vous*, 13 Apr. 1938, pp 5.
 Rosay, Françoise. « Un reportage de Françoise Rosay. Paris-New York. » *Pour Vous*, 13 Dec. 1939, pp 6.
 Thomasson, Robert. « Mon Ambition Est de Distraire et d'Amuser le Public. » *Pour Vous*, 12 Oct. 1933, pp 11.

Autres magazines

- Holbane, Françoise. « La TinoRossilâtrie. » *Ciné-France*, 26 Oct. 1938, pp 4.
 Judex. « Les Amis de Tino Rossi. » *Ciné-France*, 12 Oct. 1938, pp 8.
 Omer, Georges. « La Télécinématographie, le Nouveau Style des Revues Spécialisées. » *Le Soir*, 12 Apr. 1930, pp ?.
 Sakellariou, Marie. « Charles Trenet, dix ans déjà. » *Paris-Match*, 20 Feb. 2011.
 Terau, Jacques. « Une Nouvelle Formule de Cinéma « Le Rex. » *Cinémagazine*, Jan. 1933, pp 41-44.
 Vaillant, Roger. « Les Vedettes qui Abandonnent l'Écran – Le Public Siffle, À Paris – On Annonce des Mauvais Films – Le Cinéma Parlant Serait-il Déjà Gâteux ? » *Le Soir*, 13 Sept. 1930.

Ressources sur internet

- <http://calindex.edu>
http://www.cinerecources.net/recherche_t.php
<http://www.gaumontpathearchives.com/>

Filmographie

Les films avec Georges Milton

Le Roi du cirage. Dir. Pière Colombier. 1931.
Le Comte Obligado. Dir. Léon Mathot. 1935.

Les films avec Charles Trénet

Je chante. Dir. Christian Stengel. 1938.
La Route Enchantée. Dir. Pierre Caron. 1938.
La Romance de Paris. Dir. Jean Boyer. 1941.
Frederica. Dir. Jean Boyer. 1942.
Adieu Léonard. Dir. Pierre Prévert. 1943.
La Calvacade des Heures. Dir. Yvan No. 1943.

Les films avec Henri Garat

Le Chemin du Paradis. Dir. Wilhelm Thiele and Max de Vaucorbeil. 1930.
Le Congrès s'amuse. Dir. Erik Charell and Joean Boyer. 1931
Il est charmant. Dir. Louis Mercanton. 1931.
Adorable. Dir. William Dieterle. 1933.
Un Mauvais Garçon. Dir. Jean Boyer. 1936.
Le Fauteuil 47. Dir. Fernand Rivers. 1937.
Le Chemin de l'honneur. Dir. Jean-Paul Paulin. 1940.

Les films avec Tino Rossi

Au son des guitares. Dir. Pierre-Jean Ducis. 1936.
Marinella. Dir. Pierre Caron. 1936.
Naples au baiser de feu. Dir. Augusto Genina. 1937.
Lumières de Paris. Dir. Richard Pottier. 1938.
Fièvres. Dir. Jean Delannoy. 1941.
Le Soleil a Toujours Raison. Dir. Pierre Billon. 1941.
Le Chant de l'exilé. Dir. André Hugon. 1943.
Ile d'Amour. Dir. Maurice Cam. 1943.
Mon Amour est près de toi. Dir. Richard Pottier. 1943.
Sérénade aux Nuages. Dir. André Cayatte. 1946.
Le Gardian. Dir. Jean de Marguenat. 1946.
Destins. Dir. Richard Pottier. 1946.
Le Chanteur Inconnu. Dir. André Cayatte. 1947.
La Belle Meunière. Dir. Marcel Pagnol. 1948.
Deux Amours. Dir. Richard Pottier. 1949.
Marlène. Dir. Pierre de Herain. 1949.
Envoi de fleurs. Dir. Jean Stelli. 1950.
Au Pays du Soleil. Dir. Maurice de Canonge. 1952.
Son dernier Noël. Dir. Jacques Daniel-Norman. 1952.
Tourments. Dir. Jacques Daniel-Norman. 1954.

Les films avec Luis Mariano

Histoire de Chanter. Dir. Gilles Grangier. 1946.
Cargaison Clandestine. Dir. Alfred Rode. 1948.
Fandango. Dir. Emile Edwin Reinert. 1949.
Je n'aime que toi. Dir. Pierre Montazel. 1949.
Pas de week-end pour notre amour. Dir. Pierre Montazel. 1950.
Andalousie. Dir. Robert Vernay. 1951.
Rendez-vous à Grenade. Dir. Richard Pottier. 1952.
Violettes impériales. Dir. Richard Pottier. 1952.
La Belle de Cadix. Dir. Raymond Bernard. 1953.
Quatre jours à Paris. Dir. André Berthomieu. 1955.
À la Jamaïque. Dir. André Berthomieu. 1957.
Le Chanteur de Mexico. Dir. Richard Pottier. 1956.
Sérénade au Texas. Dir. Richard Pottier. 1958.

Les films avec Georges Guetary

Le Cavalier noir. Dir. Gilles Grangier. 1945.
Trente et quarante. Dir. Gilles Grangier. 1945.
Les Aventures de Casanova. Dir. Jean Boyer. 1947.
Jo la romance. Dir. Gilles Grangier. 1949.
Plume au vent. Dir. Louis Cuny. 1953.
Une nuit aux Baléares. Dir. Paul Mesnier. 1957.

Autres films « comédies-poursuites »

Paris Chante toujours. Dir. Pierre Montazel. 1951.
Boum sur Paris. Dir. Maurice de Canonge. 1954.
La Route du bonheur. Dir. Maurice Labro et Giorgio Simonelli. 1952.
C'est arrivé à 36 chandelles. Dir. Henri Diamant-Berger. 1957.