

**« Le finale, il en faut toujours un dans une grande opérette... »
L'opérette cinématographique française, du *Chemin du Paradis* aux derniers feux de Mariano (1930-1970)**

« You always need a finale in a great operetta... »
The French film operetta, from the *Chemin du Paradis* to
Mariano's Final Splendour (1930-1970)

Colloque international
Sorbonne Université, IREMUS-CAPHI, 19 et 20 novembre 2021

À l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de Georges Van Parys, nous souhaitons consacrer un colloque à l'opérette cinématographique, genre dans lequel le compositeur s'est particulièrement illustré. Au moment de l'arrivée du cinéma parlant en France, l'opérette connaît une véritable renaissance au contact du nouveau média à laquelle elle va offrir non seulement le talent et la célébrité de ses vedettes, mais également un modèle esthétique populaire. Très vite, l'enjeu pour l'opérette au cinéma est de se démarquer de son origine scénique, imposant un genre dont les frontières avec les autres genres musicaux – film musical, vaudeville,... – restent souvent floues et qui s'accompagne d'une prolifération des termes : opérette filmée, opérette cinématographique, film-opérette, etc., avec des sous-genres : opérette viennoise, opérette militaire, opérette marseillaise... De nombreuses opérettes des années trente sont des adaptations de succès de l'opérette (*La Veuve joyeuse*, Lubitsch ; *Pas sur la bouche*, Rimsky et Evreinoff ; *Le Comte Obligado*, Léon Mathot ; *Ciboulette*, Autant-Lara ; *Dédé*, Guissart, etc.) tandis que d'autres sont au contraire créées spécialement pour le cinéma (*Chacun sa chance*, Hans Steinhoff ; *Il est charmant*, Louis Mercanton). À la marge du genre, les recherches de René Clair reconnaissent leur dette envers certaines opérettes cinématographiques (*Le Chemin du Paradis* notamment) qui ont nourri son cinéma, et explorent toutes les possibilités du cinéma sonore sans s'affilier au strict genre de l'opérette. Avec l'opérette marseillaise qui met en vedette Alibert, on assiste au développement du « film de chanteur » qui va dominer le genre des années quarante à la fin des années cinquante, avec des personnalités comme Tino Rossi, Luis Mariano et Georges Guétary. Dans tous les cas, l'enjeu est d'exploiter les possibilités du medium filmique en entrecroisant la parole et le chant, soit en s'appuyant sur une convention tacite avec le spectateur (musique extradiégétique pourtant perçue par les personnages qui chantent et/ou dansent, réduction ou invisibilité de l'orchestre), soit en cherchant des artifices scénaristiques (leçon de musique, répétition, spectacle) inscrivant naturellement le chant dans la narration filmique. Nous prendrons symboliquement la mort de Luis Mariano en 1970 comme date de clôture de notre corpus. Entre temps, une nouvelle proposition de films musicaux a émergé avec le cinéma de Jacques Demy, dont on pourra se demander dans quelle mesure il se rattache à l'opérette.

L'évolution de l'opérette cinématographique passe aussi par des facteurs socio-historiques. En France comme aux États-Unis – qui disposent, eux aussi, d'un modèle scénique avec le *musical* –, le genre se développe en marge de la Grande Dépression, offrant un espace de distraction au public (pensons notamment au titre éloquent d'une des plus célèbres opérettes de l'époque, *La crise est finie*, qui reprend le modèle du *backstage musical* américain). En outre, la montée du nazisme en Allemagne a conduit

à l'émigration d'un certain nombre de musiciens allemands ou autrichiens vers la France et les États-Unis, auteurs et compositeurs qui ont participé au développement du genre, entre tradition française et viennoise. Ce caractère international se retrouve dans la pratique des coproductions et des versions multiples : un même film pouvait être tourné à partir d'un même scénario, dans les mêmes décors et avec la même équipe technique, dans diverses langues, en particulier français, anglais et allemand. Les acteurs variaient ou non selon leur capacité à maîtriser les diverses langues (le cas de Lilian Harvey, qui interprétait à la fois les versions française, allemande et anglaise de ses films, est de ce point de vue très intéressant).

Axes pour des communications :

- aspects socio-historiques (Grande Dépression, relations France/Allemagne, coproductions, versions multiples) ;
- aspects esthétiques : l'opérette cinématographique française peut-elle être considérée comme un genre à part entière ? peut-on parler d'une esthétique internationale ? le nombre de chansons est-il un facteur discriminant ? quelle est l'influence de la comédie musicale américaine, et en particulier de l'esthétique de Busby Berkeley ?
- aspects dramatiques : conceptions particulière des livrets ; intégration des numéros chantés ; continuum parlé/chanté ; mise-en-scène ;
- aspects musicologiques : rapports entre textes et musiques ; travail d'adaptation musicale des opérettes en films ; le langage musical des opérettes filmées comparé aux musiques de film plus traditionnelles et à l'opérette scénique ;
- films spécifiques, auteurs qui se sont particulièrement illustrés dans le genre (Boyer), acteurs (Préjean, Darrieux...) et compositeurs (Scotto, Van Parys, Misraki, Lopez).

Vos propositions devront être envoyées à Marie Cadalanu (marie.cadalanu@gmail.com) et Jérôme Rossi (je.rossi@wanadoo.fr) avant le 31 décembre 2020.

Comité d'organisation :

Marie Cadalanu
Philippe Cathé
Florian Guilloux
Ondine Razafimbelo
Jérôme Rossi

Comité scientifique :

Martin Barnier
Marie Cadalanu
Cécile Carayol
Philippe Cathé
Philippe Gonin
Martin Guerpin
Hannah Lewis
Phil Powrie
Jérôme Rossi