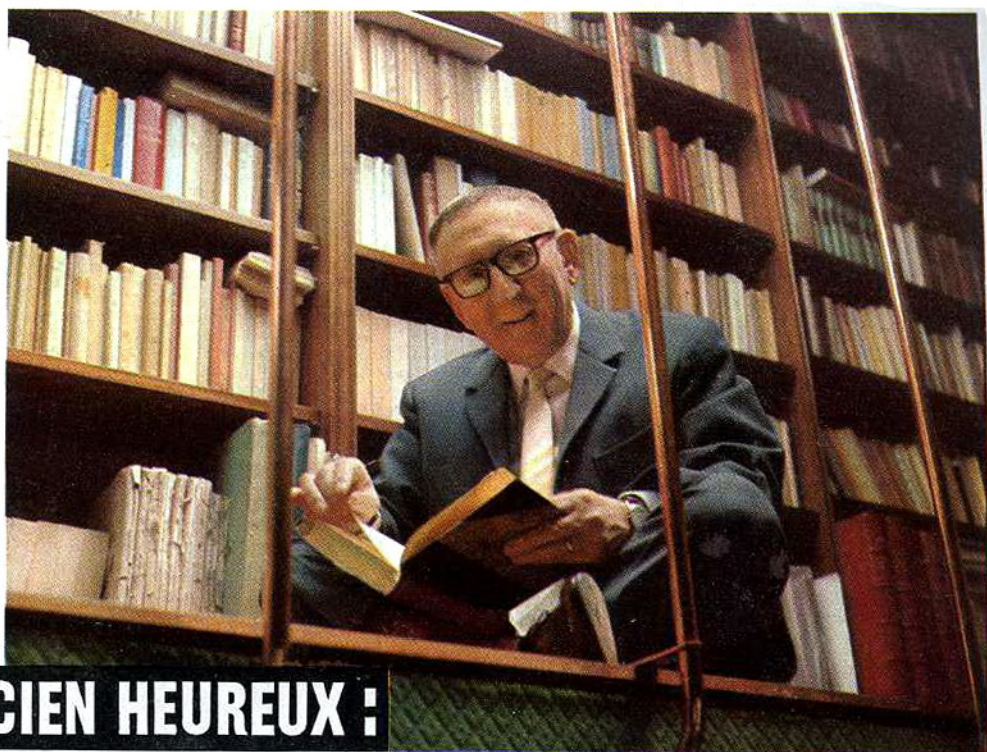




UN MUSICIEN HEUREUX :

Georges Van Parys

(Cl. Musica.)

par Maurice FLEURET.

CONNAISSEZ-VOUS en plein Paris, dans une rue de province, une petite maison de campagne ?... Ce n'est pas un prodige, mais tout simplement la réalité quotidienne de Georges Van Parys. Le quartier des ministères a de ces secrets !...

Derrière la façade sans étage, où un XIX^e siècle naissant a laissé de pittoresques traces de son opinion sur le Moyen Age, de larges pièces vitrées penchent leur humour fin de siècle sur les rougissantes tulipes d'un jardinet amoureux bichonné. Il règne ici le silence avant-coureur de quelque déferlement symphonique. Mais seules les notes grêles d'un piano, assourdis par les moquettes, font marcher au pas le petit monde des jouets mécaniques, des gravures farfelues et des affiches de caf'conc'.

Entre ses livres et ses bibelots, il semble que Georges Van Parys se plaise dans la mélancolie très détendue d'une époque trop lointaine pour nous concerner directement, et trop proche pour ne pas nous faire sourire. On pense au quatrain philosophique chanté en exergue à *la Belle de Paris*, pour sa création, l'an dernier, sur la scène de l'Opéra-Comique :

*Ce n'est plus la Belle Epoque,
Comme ce l'était il y a quarante ans,
Nous traînons notre vie en loques,
Dieu, qu'on est triste en mil neuf cent !*

Ce après quoi on nous contait les aventures

alertes d'une légère, très légère Parisiana. Tout cela sur une musique non moins légère, non moins alerte, et qui, entre un clin d'œil à Offenbach et un à... Haendel, ne laissait pas d'être de Van Parys.

Ni opéra ni ballet, avec les avantages de chaque genre, mais sans en avoir les inconvénients, cette *Belle de Paris* a su rallier les fervents de *Pelléas* et ceux de *l'Auberge du cheval blanc*.

Comment un musicien qui a signé plus de deux cents partitions de films, de *l'Armoire volante*, de Carlo Rim, à *Rue des Prairies*, de Denys de La Patellière, de *Fanfan la Tulipe*, de Christian Jaque, aux *Diaboliques*, de Clouzot, peut-il aimer l'opéra ? Écoutons sa propre confession.

— Je suis né à Paris, à l'époque où l'opéra était l'apanage indispensable de toute famille bourgeoise. J'ai été, toute mon enfance, nourri de théâtre lyrique. Mes sœurs, de quinze ans plus âgées que moi, avaient pris l'habitude de m'emmener au poulailleur, où elles passaient le plus clair de leurs soirées. Et comme à six ans j'avais commencé le piano, à dix je les accompagnais dans presque tous les ouvrages du répertoire. Faust, Carmen, Lakmé étaient mes compagnons de jeu. J'ai même le programme d'une soirée de l'Association Meusienne (mon père était Meusien) en 1914, où le pianiste accompagnateur était « Monsieur Georges

Van Parys ». J'avais douze ans. Sans être professionnelles, ce qui eût été inconcevable pour ma famille, mes sœurs chantaient admirablement, l'une mezzo, l'autre coloratura. De plus, elles étaient jumelles, se nommaient Louise et Lucie, et se ressemblaient au point que nos parents eux-mêmes s'y trompaient. Dans les concerts de bienfaisance, « M^{lle} L. Van Parys » chantait d'abord un air de mezzo, puis « M^{lle} L. Van Parys » en chantait un de coloratura. On s'esclaffait alors sur les ressources d'une telle voix. Enfin, elles arrivaient toutes les deux, dans l'hilarité générale, et interprétaient Blanche-Marie et Marie-Blanche des *P'tites Michu*.

Georges Van Parys raconte tout cela d'un air amusé, et il explique comment il écrivit, à quinze ans, sa première œuvre, un *Paris Angelicus* pour deux voix de femmes, dédié à qui l'on imagine ; comment il fit ses débuts publics, en accompagnant ses amis chansonniers dans quelques cabarets, pour se faire un peu d'argent de poche ; comment la consécration fut, à ses yeux, de devenir accompagnateur chez Fysher, la grande boîte chic d'alors, avant d'être appelé, au retour du service militaire, à la co-direction de la firme de disques Columbia. Avec son ami Philippe Parès, il reprend alors, avec le nouveau procédé électrique, le réenregistrement de tout le catalogue français de cette marque. Il découvre et engage un jeune chanteur alors inconnu : Georges Thill. Il accompagne Lucienne Boyer. Et voici qu'il est pris par le virus de la chanson. C'est justement l'époque où Serge Veber lui apporte le livret de sa première opérette, qui, à peine écrite, sera montée au Théâtre Daunou, avec, entre autres acteurs, Fernand Gravey, alors âgé de vingt ans.

Le départ est donné : notre musicien se vouera à l'opérette (que ne concurrençaient pas encore le cinémascope et la télévision !) De 1927 à 1930, Paris applaudira la *Petite Dame du Train Bleu*, avec Marie Dubas, Louis XIV, avec Dranem et Pauline Carton, et quatre ou cinq autres opérettes à succès.

De toute sa vie, Georges Van Parys gardera une tendresse pour le théâtre, pour son atmosphère, pour ses mille subterfuges. Qui ne se rappelle ces petits ouvrages dont la finesse et l'audace allaient si bien avec l'air transparent de l'après-guerre dernier : la *Tour Eiffel qui tue*, qui avait quitté le cabaret pour le Théâtre du Vieux-Colombier, avant de connaître un long triomphe chez Michel de Ré, au Théâtre du Quartier-Latin, avec Barbara Laage, puis avec la jeune et charmante débutante Annie Girardot ; la *Reine mère*, où Catherine de Médicis s'entretenait avec ses quatre enfants dans le plus pur argot de Pigalle ; *Tristoeil et Brunehouille*, enfin, délirante parodie du théâtre lyrique, de Rossini à Gershwin, où les séquences Wagner et Debussy semblaient, sous la charge, plus vraies que leurs modèles.

Musiques pour la scène, mais aussi « musiques de scène » : *Voulez-vous jouer avec moi ?* de Marcel Achard, les *Ambassades*, de Roger

Peyrefitte, et, tout dernièrement, *l'Orchestre*, de Jean Anouilh, où la musique fardée et caricaturée tient le rôle primordial et atroce que l'on sait.

Mais, du théâtre à l'écran, il n'y a qu'un pas !



Un « Million » d'espoirs, de servitudes, d'angoisses, de succès.

AU Théâtre Daunou, c'est Armand Bernard qui dirige, en 1930, les opérettes de Georges Van Parys. Après le spectacle, on s'en va prendre un verre, et, un jour, le chef d'orchestre raconte au compositeur ses soucis de directeur musical d'une maison de production de films. Les récentes ressources du « parlant » ont tout bouleversé, et voilà qu'un certain René Clair, metteur en scène d'une nouvelle vague, veut réaliser un film musical de la dernière audace ! Van Parys tend l'oreille. Armand Bernard propose une rencontre. Quelques jours plus tard, le cinéma compte un esclave de plus.

Dans le scénario du *Million*, que René Clair avait très librement adapté d'un vaudeville de Georges Berr et Guillemaud, chacun chantait sans rime ni raison, exactement comme dans un opéra, et sans le moindre souci du réalisme alors en honneur au cinéma. Le musicien avait une énorme responsabilité. Dès le prologue du film, pendant le panoramique sur les toits de Paris, un chœur montait de quelque grenier, où l'on distinguait alors une joyeuse farandole. Un personnage prenait, en chantant, le soin de s'expliquer :

*Nous voulons bien vous faire le récit
De l'incident qui se termine ici,
Mais si l'on veut comprendre cette histoire,
Le cours du temps doit faire demi-tour.
Prenez patience et quelque chose à boire,
Et revenons au début de ce jour.*

L'histoire, c'étaient les mille péripéties d'une course affolante après un billet de loterie (gagnant, bien sûr), oublié dans la poche d'un veston. En musique, également, la voix de la conscience du héros : « Michel, Michel, que vas-tu faire ? », et celle du faux frère : « Prosper, qu'as-tu fait ? » ; le chœur des créanciers : « Nous le jurons, monsieur le Commissaire, c'est bien Michel, c'est lui, nous le jurons... » ; mais surtout la dernière scène, sur le plateau de « l'Opéra-Lyrique », où un ténor vieillissant et une soprano de 120 kilos chantent une valse aux paroles singulièrement opportunes.

Georges Van Parys a raconté, aux Annales, il y a quelques années, les acrobaties musicales auxquelles il dut se livrer pour ce film :

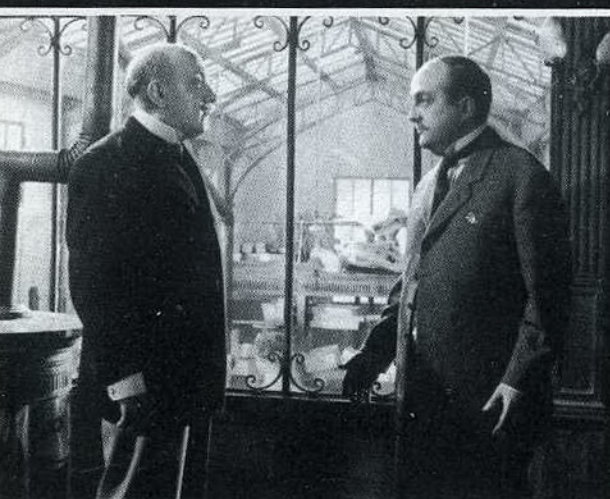
— A cette époque, le play-back n'existait pas encore... La difficulté résidait dans le fait que le même chœur se déroulait dans des décors différents. Par exemple, le chœur *Montons vers la lumière* commençait en bas de l'escalier. Mais les chanteurs grimpaient, sui-



(Cl. Anedis.)



▲ LE MILLION



(Cl. Films Marceau.)

▲ LA MAISON BONNADIEU

▼ LES BELLES DE NUIT



(Cl. Gaumont.)

FRENCH CANCAN
L'ARMOIRE VOLANTE
RUE DES PRAIRIES
FANFAN LA TULIPE
LES DIABOLIQUES
LE SILENCE EST D'OR



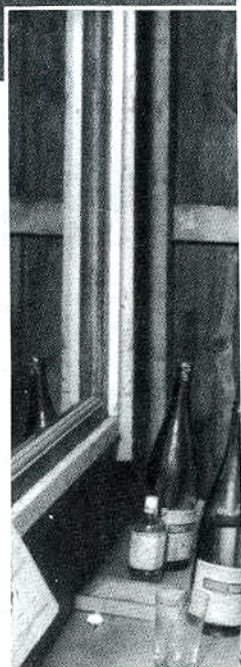
LA BELLE DE PARIS

(Cl. Musica.)

vaient un couloir, longeaient un palier, continuaient à monter l'escalier, et, toujours en chantant, venaient terminer leur promenade dans la chambre du deuxième étage. Bien entendu, la prise de vue n'était pas réalisée en une seule fois ; elle comprenait cinq ou six plans différents, au moins, et non tournés chronologiquement. Le temps de la musique avait été, une fois pour toutes, établi métronomiquement. J'avais, par exemple, décidé que ce chœur serait chanté à la vitesse de 120 à la noire, soit une seconde par mesure. Chaque fois qu'un fragment de ce chœur devait être tourné, je demandais aux comédiens de chanter réellement ; mais on n'enregistrait pas leur voix (l'enregistrement véritable fut fait avec de vrais chanteurs et un orchestre, après le montage images). Quant à moi, j'étais là, métronome en mains, battant la mesure pour donner le mouvement exact. Quelques jours plus tard, une autre partie du

chœur devait être tournée. Je recommençais avec mes bonshommes, dans un autre décor, la partie correspondant à ce passage, toujours battant la mesure, avec mon fidèle métronome dans les bras. J'ai passé ainsi deux mois, à Epinay, à me promener dans les studios avec mon métronome, pour la plus grande joie des acteurs, des techniciens et de René Clair lui-même, qui ne me ménageait pas ses plaisanteries !

Le Million est maintenant un classique des ciné-clubs, et, en dépit du fait que son musicien n'en était alors qu'à ses débuts au cinéma, il n'en est pas moins devenu le modèle (souvent imité depuis) des films musicaux.



Qui voit René Clair écoute Van Parys.

DEPUIS 1930, la carrière du compositeur suit de près celle du cinéaste. Du *Million à Tout l'or du monde*, d'Annabella à Bourvil, une même suite de réussites, de succès, de triomphes. Un sommet cependant, *les Belles de nuit*, où la tendresse le dispute à l'humour, la finesse à la truculence, et la qualité des images à l'opportunité et à la maîtrise de la musique.

Georges Van Parys raconte :

— Parmi les problèmes qui se posaient pour moi dans ce film, l'un d'eux était particulièrement passionnant. Il s'agissait, en effet, de composer une valse qui utilisât les notes de la gamme. René Clair avait imaginé une scène dans laquelle Gérard Philipe, petit professeur de piano, se trouvait, en donnant une leçon à une petite fille, emporté dans un rêve ; la gamme de l'élève devenait le début d'une valse que la maman, en l'espèce Martine Carol, lui chantait, et qui était, naturellement, un chant d'amour. Il fallait donc qu'insensiblement la gamme se transformât pour devenir la valse en question. Do, ré, mi, fa, sol, la, si, do. C'est simple. C'est trop simple, car tout ce qui me venait sous les doigts, lorsque je m'installais au piano, se trouvait être d'une banalité déconcertante.

Je désespérais de venir à bout de ce rébus lorsque je pensai qu'il fallait déplacer le temps fort et mettre la deuxième note de la gamme au début de la deuxième mesure, en me servant non pas de l'accord parfait de do majeur, mais de celui de ré mineur. Et voici que la gamme toute simple devenait une mélodie. Ainsi, le passage de la réalité au rêve, qui est l'idée directrice des *Belles de nuit*, se trouvait-il réalisé musicalement.



Georges Van Parys en compagnie de René Clair, au cours d'une séance de tournage.

Tout au long de ce film, on reste confondu de voir la prodigieuse habileté qu'il a fallu au musicien pour donner aux transitions musicales la souplesse qu'elles requéraient. A ce titre, la séquence qui se passe dans le bureau du directeur de l'Opéra est une réussite quasi unique dans l'histoire du cinéma. La musique enchaîne, sans heurt, ses interventions seulement « décoratives » à celles qui lui donnent une place prépondérante dans l'action. Il y a là bien plus qu'une simple discipline technique à observer, mais, au plus haut degré, le sens de ce qu'on pourrait appeler la « psychologie » du cinéma.



Un incompris.

ALORS qu'il lui faut passer sans arrêt du coq à l'âne, de la java au poème symphonique, de la chanson aux grandes orgues, obéir aux exigences esthétiques du réalisateur et à celles, commerciales, du producteur, être pieds et poings liés par l'image, meurtrir son inspiration et, finalement, passer inaperçu, le musicien de cinéma ne rencontre pas pour cela une compréhension et une aide qui pourraient lui faire oublier ces désagréments.

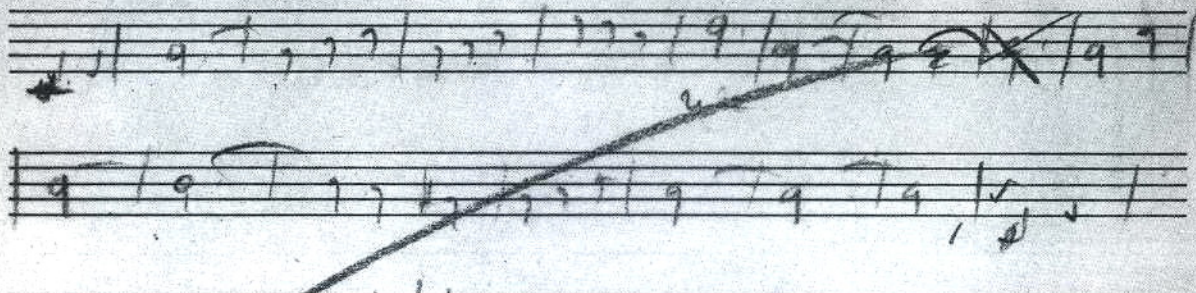
Georges Van Parys a mille histoires sur ce sujet :

— Dans le bureau du producteur, on fait en général chorus pour vous demander essentiellement de recommencer le dernier succès à la mode. Et, dans des termes à peine dissimulés, on vous encourage non seulement à la redite pure et simple, mais encore au plagiat le plus éhonté : — Mon cher, il faut que vous nous refassiez un nouveau *Troisième Homme*. Voyons, quel instrument voyez-vous qui puisse remplacer la cithare ?

Je vous jure qu'après le *Troisième Homme* j'ai entendu des producteurs me déclarer sans rire qu'il était désormais inutile d'employer des orchestres pour les films et qu'un seul instrument suffisait amplement pour toute une sonorisation. Et l'on m'a torturé pour découvrir des instruments nouveaux.

Comme il est dommage que tous les gens de cinéma n'aient pas l'humour de René Clair ! Cela adoucirait bien leurs rapports avec les musiciens :

— Pendant la réalisation du film *le Silence est d'or*, je donnais le ton à François Périer, qui devait chanter la valse que j'avais écrite. Malheureusement, le vieux piano qui me servait pour ce travail avait été placé un peu loin, et il me fallait taper très fort pour me faire entendre. François Périer commençait à chanter faux. Il fallait donc déplacer les décors pour rapprocher le piano. René Clair, qui écumait (on avait mis des heures à tout préparer), s'approcha de moi et laissa tomber, d'un air excédé : — Dis donc, Georges, tu ne pourrais pas jouer de la flûte, comme tout le monde !



La première esquisse du début de la Complainte des infidèles...

Plus que tous les autres, le compositeur de musique de film souffre des étiquettes qu'on lui attribue. Le hasard, qui a fait le succès d'une partition, s'ajoute à l'incompétence du public, et voilà comment on devient spécialiste du tango, de la chanson de charme ou de la valse musette ! Le « métier » même du musicien (qui le fait s'adapter à tous les styles) devient suspect. Témoin cette autre anecdote rapportée par Georges Van Parys :

— Il y a longtemps, j'avais écrit, dans le « goût » du XVII^e siècle, une musique destinée à un film qui retraçait la vieillesse de Louis XIV. Alors que j'étais en train de faire répéter le chœur des demoiselles de Saint-Cyr, je vis s'avancer vers moi un monsieur très sérieux, dont on me dit qu'il commandait plus ou moins le film. — Très bien, cette musique, me dit-il. De qui est-ce ? De Lully, je pense ?

Il ne savait pas, d'ailleurs, que ce n'est pas Lully, mais Moreau, qui avait écrit les chœurs pour l'*Esther* de Racine. Enfin, je lui dis, aussi modestement que je pouvais, que cette musique avait été composée par moi dans le style des chœurs de Saint-Cyr. Je le vis alors froncer les sourcils : — Comment ? Vous écrivez aussi du Lully ?



Cinéma, serre chaude de la chanson.

GEORGES VAN PARYS se plaît à souligner la place qu'on doit réserver à la chanson quand on décide d'en inclure une dans un film. Bien souvent, avoue-t-il, rien n'est moins indispensable dans un film qu'une chanson ; mais, pour toutes sortes de raisons commerciales ou publicitaires, on en met tout de même une, en dépit du ralentissement qu'elle peut apporter à l'action.

On se rappelle que, dans *la Maison Bonnadieu*, Carlo Rim avait demandé à notre musicien cette fameuse *Complainte des infidèles*, dont le rôle dans l'action peut être jugé exemplaire. En effet, le mari bafoué prêtait une oreille distraite à une chanson montant de la rue :

*Méfiez-vous, femmes cruelles,
Qu'on vous en fasse tout autant...
La douleur n'est pas éternelle,
Même pour le meilleur des amants...*

jusqu'au moment où il s'apercevait que cette complainte s'appliquait très exactement à son cas. Il y puisait alors la solution du problème :

*Cœur pour cœur,
Dent pour dent,
Telle est la loi des amants.*

C'est donc sur l'âpre voix de Mouloudji, clamant cette complainte accompagnée de l'orgue de Barbarie, que rebondissait tout entière l'action du film. Cette chanson en devenait alors le ressort principal.

Parmi les chansons dont Georges Van Parys a « truffé » ses partitions de films, et qui ont fait carrière indépendante, on ne peut pas passer sous silence :

« Si l'on ne s'était pas connus » (*Un soir de rafle*, 1931), « C'est un mauvais garçon » et « Je n'donnerais pas ma place » (*Un mauvais garçon*, 1936), « A mon âge », « Prends la route » et « Y a toujours un passage à niveau » (*Prends la route*, 1937), « Comme de bien entendu » (*Circonstances atténuantes*, 1939), « Pour les amants, c'est tous les jours dimanche » (*Le Silence est d'or*, 1947), « Complainte de la Butte » (*French Cancan*, 1955), « Un jour, tu verras » (*Secrets d'alcôves*, 1955), « Les moutons » (*Tout l'or du monde*, 1961).

Voilà une liste qui est bien près d'être l'histoire de la chanson française des dernières trente années ! Beaucoup sont passées dans notre folklore.

— « Folklore », relève Georges Van Parys, vous ne pensez pas si bien dire !...

Et de raconter l'étrange aventure de cette chanson intitulée : *Y'a des filles sur tous les chemins*, écrite pour le Tour de France 1939, et qui figura dans le film *le Maillot jaune*. On ne sait comment, cette chanson s'exila, comme beaucoup de Français, dès le début de la guerre ; elle eut un succès inimaginable en Afrique du Nord, devint une des rengaines de la division Leclerc, et finit par être adoptée par la Légion étrangère sous le titre : *les Cailloux*. Un jour de l'après-guerre, Van Parys, chez un bouquiniste, tombe sur le *Recueil des airs de la Légion* et y trouve sa chanson, sous une autre signature. Surprise, enquête auprès de la S.A.C.E.M. : le signataire l'avait recueillie alors qu'il était chef de musique de la Légion, pensant qu'il s'agissait d'un folklore sans âge !

N'est-ce pas, pour l'auteur véritable, entrer tout vivant dans la légende ?



... et sa version définitive. (Cl. Musica.)

A chansons rompues.

L'EXTRAORDINAIRE don mélodique de notre musicien a trouvé, hors des salles obscures, bien d'autres occasions de s'exprimer. Ainsi, le tour de chant de Maurice Chevalier, en 1939, nous valut : *Ça c'est passé un dimanche, Appelez ça comme vous voulez, Mimile, Et ça fait d'excellents Français*, qui furent les derniers sourires en musique de l'entre-deux-guerres qui s'en allait. Depuis, nous avons eu : *Deux sous de violettes*, sur des paroles de Jean Anouilh, la délicieuse valse créée par Arletty dans la pièce de Marcel Achard *Voulez-vous jouer avec moi ?* Du même parolier, la marche galvanisante *Si tous les gars du monde*, et, sur les textes de Mac Orlan, *Quatre Chansons pour écouter l'aventure*, que chante Germaine Montero.

Mais, là encore, l'art de Georges Van Parys ne supporte pas l'étiquette. Ses chansons sont si soignées qu'elles n'ont rien à voir avec les tristes rengaines auxquelles nous sommes habitués. La simplicité n'exclut pas l'élégance, pas plus qu'elle ne tue la sensibilité. On peut être populaire sans vulgarité, facile sans pauvreté. Dans la plus petite de ses chansons, Van Parys garde une fraîcheur mélodique, une sincérité qu'on reconnaît à la première mesure. C'est le charme de la chanson uni au métier de la « mélodie ». Sait-on qu'il y a aussi des « mélodies » signées Van Parys : *Cinq Poèmes* de Jean Cocteau, *Cinq Poèmes* de Guillaume Apollinaire, et cet adorable *Attendez le prochain bateau*, de Louise de Vilmorin ?



Au revoir, monsieur Van Parys.

LE studio très « Jules Verne », vert et violet, où règne « l'insolite considéré comme un des beaux-arts », vogue sur des flots de musique émue et joyeuse. Le musicien ne livre pas bataille à son piano, à son papier à musique, non : on

dirait qu'il cherche tout simplement à leur faire plaisir. D'ailleurs, ce sont de vieux amis pour lui. A quoi bon vouloir se contrefaire ! Seul importe de faire bien le travail que l'on sait.

Entre deux coups de gomme, Georges Van Parys explique ses projets, ses soucis :

— A peine suis-je remis de mes dernières musiques de films : *le Tracassin*, *les Petits Matins*, *le Masque de fer*, *le Nouvel Arsène Lupin*, qu'il me faut travailler à la série d'émissions de télévision de Marcel Achard : *Un siècle de scènes d'amour au théâtre*, et à celle de Carlo Rim : *Quatre contes de Maupassant*. Remarquez que tout cela m'amuse beaucoup, mais il y a les délais qui me sont imposés et qui, comme toujours, sont démentiels. Dans cinq jours, on doit enregistrer vingt minutes de musique dont je n'ai pas encore écrit la première note ! Et, en plus de cela, il y a mon émission radiophonique hebdomadaire, mes multiples courses à la S.A.C.E.M., à la Lyrique, et les mille obligations d'un musicien parisien...

Georges Van Parys prend cependant le temps d'être aimable avec chacun. Il ressemble d'une façon surprenante à sa musique : tout sourire, gentillesse, douceur, finesse, et tant de qualités que les mots ne disent pas. On souhaite d'être son ami, et on s'aperçoit tout à coup qu'on est son confident.

A l'heure où tant de « maîtres » se font un personnage, ont peur de s'amuser, veulent être pris au sérieux, et considèrent comme un signe flagrant du succès les bâillements d'ennui de leur auditoire, Georges Van Parys témoigne de la pérennité du bon goût, de l'élégance et de l'humour. Son humanisme souriant se lit sur son visage comme sur sa musique. Et, chez lui, les rouages de l'intelligence n'ont pas broyé les tendresses du cœur.

En faut-il plus pour justifier la gratitude que nous lui devons d'être resté, en cette jungle, fidèle à lui-même et à nous ?

Maurice FLEURET.

DIX CHANSONS DE VAN PARYS PAR GERMAINE MONTERO

Voulez-vous jouer avec moi ? — Deux sous de violettes — Un mauvais garçon — Les roses de Chenonceaux — Complainte de la Tour Eiffel — Un jour, tu verras — Complainte de la Butte — Complainte des infidèles — Sans lendemain — Tais-toi, mon cœur. Véga 35 M 924.