

Yes !

Martin GUERPIN

René Pujol, sympathique Bordelais déjà très connu en tant que scénariste de films, avait, avec Willemetz, tiré une comédie musicale d'un roman de Pierre Soullain : *Totte et sa chance* (1927). On me proposa d'en composer la musique. La commande était pressée ; nous étions en novembre 1927, un tour était prévu dans les premiers jours de janvier 1928. L'ouvrage fut terminé en un mois. L'originalité de cette partition résidait dans son écriture. Elle était conçue pour deux pianos. Wiener et Doucet m'avaient convaincu de la possibilité de remplacer l'orchestre par un tel attelage. Deux virtuoses : Léon Kartun et Raffit furent les artisans du grand succès de *Yes !*, nouveau titre de la pièce. La presse fut unanime pour louer livret et musique. Le fait étant rare, il mérite d'être mentionné¹.

Telles sont les quelques lignes que Maurice Yvain consacre à *Yes !* dans ses souvenirs publiés en 1962. En 1928, le compositeur de *La Java* et *J'en ai marre* n'en est plus à son premier coup d'essai dans le domaine de l'opérette. Avec Henri Christiné (1867-1941), il compte parmi les maîtres du genre, dignes successeurs des Hervé (1825-1892), Jacques Offenbach (1819-1880) et autres André Messager (1853-1929). Pourtant, sa partition d'opérette la plus réussie et la plus applaudie en son temps, *Yes !*, demeure méconnue hors du cercle des *happy fews*, tout comme d'ailleurs son compositeur. Bien qu'associé à l'impérissable *Mon homme* (1920), Yvain ne fait pas partie de « ceux qu'on ne présente plus ».

¹ Maurice YVAIN, *Ma Belle opérette*, Paris : La Table Ronde, 1962, p. 202.

Maurice Yvain avant Yes !

Fils d'un musicien d'orchestre, trompettiste à l'Opéra-Comique, Maurice Yvain fait ses classes au Conservatoire de Paris, auprès de Louis Diémer (1843-1919) pour le piano et de Xavier Leroux (1863-1919) pour l'harmonie. Au lieu d'entreprendre une carrière de virtuose ou de s'inscrire au Prix de Rome de composition, Yvain s'engage dans le monde alors florissant de la musique populaire. Il apprend le métier d'accompagnateur dans l'un des cabarets les plus réputés de Montmartre, les Quat'-z-arts. Un autre type de lieu de musique joue un rôle décisif dans son parcours : les casinos. En 1910, sur recommandation de son père, il intègre ainsi l'orchestre du prestigieux établissement de Monte-Carlo dirigé par Louis Ganne (1862-1923). Comme nombre de musiciens, Yvain trouve de quoi compléter ses revenus pendant la saison estivale, qui voit les établissements parisiens baisser le rideau. Surtout, il y déchiffre toutes sortes de répertoires, des plus savants (les ballets russes se produisent alors régulièrement au théâtre du Casino de Monte Carlo) aux plus populaires (il accompagne par exemple les chansons réalistes d'une Fréhel – 1891-1951 – en début de carrière).

L'omnivorisme musical d'Yvain sera un précieux atout dans la carrière de compositeur qui s'ouvre à lui après la Première Guerre mondiale. Très vite, sa capacité à proposer une musique efficace, aisément mémorisable, et dans le même temps élégamment harmonisée et rythmée, lui vaut le succès. D'autant plus qu'Yvain a développé à Monaco un autre talent précieux : savoir s'entourer. Ainsi, le succès rencontré en 1920 par *Mon homme* doit autant à la mélodie entêtante qu'il a composée qu'au talent de deux vedettes dans leur domaine respectif : Albert Willemetz (1887-1964) pour les paroles (c'est la première rencontre entre les deux hommes) et de Mistinguett (1875-1956), qui popularise la chanson dans la revue *Paris qui jazz* du célèbre Casino de Paris. Autre exemple du puissant réseau de talents et d'influence qu'a su se constituer Yvain dès 1920, c'est Maurice Chevalier (1888-1972) lui-même qui l'a mis en relation avec Willemetz et Mistinguett. Le jeune compositeur ayant fait ses preuves dans le domaine de la chanson et de la revue, la suite du *cursus honorum* de la musique légère s'ouvre à lui. Repéré à la fin de l'année 1920 par Gustave Quinson (1868-1943), le « Napoléon du Théâtre », directeur du Palais-Royal et du théâtre Daunou, Yvain se voit confier la musique de trois opérettes. Là encore, il fait mouche au premier coup : *Ta bouche* (1922) inaugure une fructueuse collaboration avec Willemetz dans le domaine de l'opérette et sera donné 1207 fois dans les théâtres parisiens entre 1922 et 1944. On retrouve le tandem dans *Là-haut* (1923), créé aux Bouffes-Parisiens, tout comme la *Dame en décolleté* (1924). Désormais libéré de la commande de Quinson, Yvain réalise

un tour de force : composer quatre autres opérettes à succès (*Gosse de riche*, 1924 ; *Pas sur la bouche*, 1925 ; *Bouche à bouche*, 1925 et *Un bon garçon*, 1926) sans collaborer avec Willemetz ni bénéficier d'une création aux Bouffes-Parisiens, deux conditions pourtant *sine qua non* de la réussite dans ce domaine pendant les Années folles.

C'est à la demande d'Armand Berthez (18...-1932), directeur du théâtre des Capucines situé sur le boulevard du même nom, que le duo Yvain-Willemetz se reforme en novembre 1927. Berthez souhaite exploiter la veine des opérettes bouffes et légères en trois actes brefs qui avait fait le succès de sa bonbonnière en 1925 (*Quand on est trois*, de Pierre et Serge Veber/Willemetz). Le temps presse puisque la nouvelle opérette doit être créée fin janvier 1928. Il est donc décidé d'adapter pour le théâtre et de musiquer un roman de Pierre Souleine (1864-1940) au titre calembouresque : *Totte et sa chance* (1924). Tombé dans un oubli quasi-total depuis la Seconde Guerre mondiale, ce texte léger a connu une réelle faveur auprès du public des années 1920, au point d'être adapté au cinéma la même année que *Yes !* par Augusto Genina (1892-1957) et diffusé en France, en Italie et en Allemagne.

Un Feydeau des Années folles (résumé de l'intrigue)

L'argument de *Yes !* exploite un ressort comique bien connu du vaudeville et du théâtre de boulevard parisien : le mariage « pour rire » qui devient un « mariage pour de bon² ». La vivacité du texte, son rythme emballé par plusieurs intrigues secondaires et l'omniprésence de l'adultère traité toujours avec légèreté, parfois avec grivoiserie, inscrivent l'intrigue dans la droite ligne des pièces de Georges Feydeau (1862-1921), dont la *Dame de chez Maxim's* (1899) est citée par l'un des personnages.

Acte 1

Le premier acte se passe dans l'appartement parisien de Maxime Gavard, fils de René Gavard, un riche industriel ayant fait fortune dans le vermicelle. Maxime est un noceur parfaitement représentatif de la jeunesse dorée des Années folles. Totte la manucure et son ancien fiancé Roger, coiffeur, et chanteur en devenir, attendent Maxime. Celui-ci paraît accompagné de sa dernière conquête, Loulou, une poule de dancing. Après avoir écouté la profession de foi de son valet de chambre César, qui souhaite se faire élire député communiste du 16^e arrondissement, Maxime apprend une terrible nouvelle. Afin de mettre un terme à sa vie de patachon, son terrible père souhaite l'envoyer au Chili pour épouser un beau parti : la riche et extravagante héritière de Valparaiso Marquita

2 Émile VUILLERMOZ, « La Musique. Yes! Aux Capucines », *Candide*, 2 février 1928, p. 8.

Negri. Éconduire la volage Loulou n'est pas un problème pour Maxime, qui lui trouve rapidement une nouvelle conquête dans l'annuaire, un certain Winchester. Le drame est ailleurs : le jeune homme est déjà épris de Lucette de Saint-Aiglefin, une femme mariée.

Afin de déjouer les plans de son père et d'échapper à ce mariage forcé, Maxime décide de consulter Lucette et son mari Albert, ami de Maxime et cocu qui s'ignore, gentil homme simplet infligé d'un hoquet chronique. Se rappelant d'une histoire similaire survenue à l'une de ses connaissances, Albert propose un plan : Maxime choisira la première femme venue et fuira avec elle en Angleterre pour l'épouser. Il échappera donc au mariage forcé prévu par son père et divorcera sans peine, les mariages anglais n'étant pas reconnus en France. Après avoir éconduit une première « première venue » pourtant très volontaire, Clémentine, Maxime choisit Totte, qui accepte l'offre.

Acte 2

On retrouve les mêmes protagonistes deux mois plus tard, au Touquet. L'Amour aimant à se jouer des circonstances, Maxime a fini par s'enticher de Totte, qui l'aime en retour d'un cœur ardent et ingénu. Les voici au milieu de la bonne société en villégiature. Une drôle de bonne société composée par les Saint-Aiglefin, par César qui affiche de hautes prétentions depuis qu'il a été mis en ballottage à l'approche des élections, par Clémentine, qui propose à César un hymen assorti d'un bureau de tabac en guise de dot, par le coiffeur Roger devenu chanteur à succès sous le nom de Régor, et par la poule Loulou, devenue Lady de Winchester après avoir suivi le conseil donné pour rire par Maxime. René Gavard est également présent, et a finalement épousé lui-même Marquita Negri, qui s'entiche bientôt du secrétaire de son mari, Loysel, dont elle admire les « yeux de basset ».

La comédie de mœurs tourne à la comédie sociale. Restée simple et franche, Totte choque la très chic station balnéaire, ce qui déplaît à son époux. Peu doué pour la constance et la bravoure, Maxime finit par céder à son père et accepte de divorcer avec Totte. Mais par un nouveau coup de Trafalgar, Maxime apprend qu'il est Anglais par sa mère. Son mariage outre-Manche n'a donc rien d'un mariage blanc et ne peut être dissout qu'à une seule condition : prouver que Totte a commis l'adultère. Triste et furieuse d'apprendre que Maxime a plié face à la volonté paternelle, Totte accepte, par vengeance, de se faire passer pour adultère. Son ancien fiancé Régor jouera le rôle de son amant. René Gavard triomphe et organise la révélation publique du « scandale ».

Acte 3

Retour à l'appartement de Maxime, en son absence puisqu'il est parti avec Lucette dans le Midi, avec la bénédiction de... M. de Saint-Aiglefin, « remarquable homme de second ordre » selon René Gavard. Sous ses airs inflexibles, le Roi du Vermicelle finit par se ranger à l'adage bien connu : « le cœur a ses raisons que la raison ignore ». « S'inclinant devant l'amour », il apprend à Saint-Aiglefin que sa femme le trompe (lui faisant enfin perdre son hoquet) et lui demande de divorcer pour laisser Maxime épouser Lucette. Au même moment, une dépêche lui apprend que Maxime a rompu avec Lucette. Un Maxime en pleine repentance reparait alors, qui ne veut plus croire à l'infidélité de Totte.

Toujours en colère contre son mari « à l'anglaise », cette dernière surenchérit sur son infidélité et s'attribue tous les amants qu'un détective a trouvés à Marquita Negri. Cette dernière, persuadée qu'« à Paris, les femmes sont déshonorées quand elles ne trompent pas leurs maris », en a inscrit pas moins de 23 à son tableau de chasse, en huit jours. Après leur énumération, au cours d'un « Duo des Numéros » digne de l'« Air du catalogue » de *Don Giovanni*, l'intrigue finit par se dénouer. Battu aux élections par un candidat socialiste, César renonce à la politique et redevient valet. Maxime apprend que Régor/Roger n'est pas l'amant de Totte et qu'elle lui est restée fidèle. Rassuré, il lui avoue son amour, et le couple décide de se marier pour de bon. Par la même occasion, il parvient à conserver l'amitié d'Albert de Saint-Aiglefin et à le persuader qu'il n'est pas cocu.

Reste à enterrer la liste des 23 amants de Marquita Negri afin d'éviter le scandale que cherche à créer l'encombrante Clémentine, désormais rédactrice d'un journal mondain opportunément nommé *La Poubelle*. Moyennant un chèque de cinq cents francs, la *reporter* accepte de croire que la liste énumérait en réalité les amants d'une Mademoiselle Clamart. Reste que Marquita Negri demeure entichée de Loysel. La clémence de Gavard n'ayant plus de limites, celui-ci donne son congé à son homme à tout faire, qu'il a tant maltraité. Le fidèle Loysel peut enfin convoler avec l'héritière chilienne. Il y aura donc bien un divorce dans la famille Gavard, mais pour le meilleur...

Un exemple d'opérette moderne

Il serait exagéré de considérer *Yes !* comme une pièce fondatrice. Pour autant, elle compte parmi les œuvres les plus marquantes du courant de renouveau de l'opérette française après la Première Guerre mondiale, un courant lancé par deux opérettes d'Henry Christiné, *Phi-Phi* (1918) et *Dédé* (1921), toutes deux composées sur des paroles de Willemetz.

La première dimension de cette modernité réside dans une rupture avec la tradition des sujets classiques traités sur le mode parodique, au profit de sujets tirés de la vie contemporaine. Comme *Dédé, Yes!* relève de l'« opérette d'actualité » popularisée par Willemetz dans les années 1920³. En plus des intemporels personnages de maîtresse mariée et de cocu sympathique, on y retrouve des personnage-types des années 1920 : le riche industriel, le fils de bonne famille oisif, la manucure, la vamp exotique, ou encore un valet épris des idées communistes. Comme certains de leurs illustres prédécesseurs en revanche, Feydeau, Georges Courteline (1858-1929), ou avant eux Eugène Labiche (1815-1888) et le duo Meilhac-Halévy, les auteurs ne reculent ni devant la grivoiserie (en particulier dans la chanson « Yes ! », qui dévoile par le menu le récit de la nuit de noce londonienne de Totte et Maxime), ni devant les clichés les plus exotiques (venant d'Amérique du Sud, Marquita Negri ne peut que déborder de sensualité).

La seconde dimension de la modernité de *Yes!* réside dans son économie et son efficacité formelles. Plutôt que de mettre en musique tout le livret, ou de recourir à des formes savantes telles que le récitatif ou l'air d'opéra et d'opéra-comique, Yvain et Willemetz ont choisi de distinguer nettement les parties dites et les parties chantées. Comme dans les opérettes américaines de Cole Porter (1891-1964) et de Vincent Youmans (1898-1946), ces dernières prendront la forme de chansons interpolées au sein de la comédie, et d'ensembles dans les finales d'acte.

³ Christophe Mirambeau, Albert Willemetz, un regard dans le siècle, Paris, La Rampe, 2004, p. 221.

| | Ouverture | Orchestre |
|--------|------------------------------------|---|
| ACTE 1 | | |
| 1 | Ah ! Je vous aime | Roger |
| 2 | La vie n'est faite que d'illusions | Totte |
| 3 | La profession de foi | César |
| 4 | Si vous connaissiez Papa | Maxime Gavard |
| 5 | Il faut chercher | M. et Mme de Saint-Aiglefin, Maxime (trio) |
| 6 | Moi je cherche un emploi | Clémentine |
| 7 | Le Roi du vermicelle | René Gavard |
| 8 | À Londres | Totte et Maxime (duo) |
| 9 | Finale | Tous (ensemble) |
| - | Entracte | Orchestre |
| ACTE 2 | | |
| 10 | Deux pianos | Roger et chœur des admiratrices |
| 11 | Le serai-je ? | César |
| 12 | Yes ! | Totte |
| 13 | Ou ou | Maxime |
| 14 | Sextuor | Totte, Maxime, M. et Mme de Saint-Aiglefin, Lady Wincheston, Clémentine |
| 15a | Lorsqu'un enfant | René Gavard et Marquita Negri (duo) |
| 15b | Je suis de Valparaiso | Marquita Negri |
| 16 | Dites à mon fils | René Gavard, Maxime Gavard et Loysel (trio) |
| 17 | Tout est pour vous | Loysel |
| 18 | Finale | Tous (ensemble) |
| - | Entracte II | Orchestre |
| ACTE 3 | | |
| 19 | Valse de l'adieu | César |
| 20 | Charmantes choses | Totte |
| 21 | Duo des numéros | Totte et Marquita Negri |
| 22 | C'est du chantage | Clémentine |
| 23a | Quand une femme | Maxime |
| 23b | Réminiscence | Orchestre |
| 24 | Couplet final | Tous (ensemble) |

Fig. 1 : organisation des numéros musicaux présentée dans la partition chant-piano de *Yes !* (éditions Francis Salabert, 1928).

On comprend dès lors que la liste des numéros musicaux de *Yes !* ne permette pas de recomposer l'intrigue. L'interpolation de chansons permet en revanche d'en faciliter la mémorisation pour le public et de rendre l'ensemble de l'opérette plus dynamique.

La recherche de dynamisme, présente à l'échelle de toute l'œuvre et cohérente avec sa légèreté et son humour pétillant, est également observable à l'intérieur de chaque chanson, notamment dans les paroles de Willemetz. Dans *Yes !*, le partenaire d'Yvain utilise un principe d'écriture qu'il a lui-même baptisé *lyrics* et qui marque l'entrée de l'opérette française dans l'ère de la modernité. Le choix du terme anglais, utilisé pour la première fois à l'occasion de *Ta bouche* (1922), permet de distinguer un procédé de fabrication exactement contraire à celui traditionnellement en vigueur dans la collaboration entre les compositeurs et leurs librettistes ou paroliers. Alors que l'usage voulait que le compositeur mette en musique un texte préalablement élaboré et versifié, quitte à opérer quelques remaniements à la marge, les *lyrics* se greffent sur une musique déjà écrite. C'est donc le découpage de la mélodie qui détermine celui de la phrase. Pour plier son texte à la musique, Willemetz n'hésite plus à recourir à des contractions de mots, technique jusqu'alors réservée aux chansons de café-concert. Pour les mêmes raisons, il s'autorise à créer des rimes sur des « e » muets et à utiliser de nombreuses interjections et onomatopées monosyllabiques. Les *lyrics*, héritiers de la technique de la chanson « sur l'air de », contribuent ainsi de manière décisive à naturaliser la parole chantée dans l'opérette moderne, à la rapprocher du parler quotidien.

Plus généralement, les *lyrics* traduisent un souci d'efficacité. Alors qu'en 1918, les couplets de *Phi-Phi* de Christiné/Willemetz utilisaient encore des titres traditionnels (« Chanson des Païens », « Prière à Pallas », etc.), ceux des chansons de *Yes !* privilégient la *catch phrase* : formule aphoristique ou quotidienne facile à retenir, tirée du début des refrains dont la musique est répétée sans variation afin de pouvoir être retenue plus aisément par le public dès la première audition.

La dernière composante de la modernisation de l'opérette française, la plus importante peut-être, est l'influence des rythmes syncopés des danses et du jazz américains qui, dans les années 1920, emportent le public européen dans un tourbillon de danse. De ce point de vue, *Yes !* s'inscrit dans la droite ligne de *Phi-Phi* de Christiné et Willemetz qui, en 1918, lança en France « la mode de l'opérette de la Jazz Era⁴ ».

4 Christophe MIRAMBEAU, *Albert Willemetz, un regard dans le siècle*, Paris : La Rampe, 2004, p. 71.

Yes ! et le jazz

« L'engouement pour cette nouvelle musique fut instantané⁵ » : dès son apparition en France, Yvain a compris que le jazz allait révolutionner la musique. Sans doute a-t-il pu entendre les premiers jazz-bands débarqués à Paris, ceux de Murray Pilcer (1884-19..) et de Lewis Mitchell (1885-1957), qui se produisirent à partir de 1917 dans la revue *Laissez-les tomber !* du Casino de Paris et dans le bar de cet établissement (Le Perroquet). Son premier succès dans le domaine de la chanson de revue, *Dansez-vous le fox-trot ?* créé par Georgel (1884-1945) à l'Olympia au pas de danse américain le plus fréquemment associé au jazz dans les années 1920. Pour un compositeur européen, pendant cette décennie, recourir au jazz est une assurance contre l'échec : « Y'a du jazz-band partout », comme l'indique le titre de l'une des chansons phares de l'année 1920. Le jazz affole le Paris des Années folles. On le retrouve dans tous les dancings parisiens, où il est joué en alternance avec du tango (d'où l'intérêt d'Yvain pour un personnage tel que Marquita Negri), dans tous les grands hôtels et restaurants de la capitale, et jusque dans les salles de concert.

C'est qu'en plus de passionner les amateurs de musique et les danseurs, le jazz suscite l'intérêt des compositeurs français qui, après la Première Guerre mondiale, cherchent à orienter la musique moderne vers des directions nouvelles. Comme l'explique Jean Cocteau (1889-1963) dans *Le Coq et l'Arlequin* (1919), le jazz doit fournir aux compositeurs l'antidote parfait pour les compositeurs soucieux de sortir la musique des « brumes wagnériennes » et des « brouillards debussystes » qui la recouvraient pendant la Belle Époque. C'est dans cette direction que s'engageront quelques-uns des jeunes compositeurs les plus en vue dans les années 1920, parmi lesquels Darius Milhaud (1892-1974) et Georges Auric (1899-1983). Au-delà du milieu musical, le jazz et ses caractéristiques non conventionnelles pour la France des années 1920 suscita l'intérêt des milieux dadaïstes parisiens que fréquentaient alors Cocteau, Auric et Milhaud. Fortement associé avec l'avant-garde artistique, le jazz était aussi perçu comme le symbole de la vie contemporaine (américaine, qui plus est), joyeuse et dynamique. Un ingrédient parfait, en somme, pour l'opérette moderne qu'Yvain et Christiné appelaient de leurs vœux. On retrouvera donc dans *Yes !* de nombreuses mélodies syncopées et de nombreux numéros composés à la manière des fox-trots et des one-step américains. Ces danses américaines sont un autre élément caractéristique de l'opérette « moderne » des années 1920. On comprend dès lors pourquoi la première production de *Yes !* comprend des girls (les Dorey Sisters) et des chorégraphes

5 Maurice Yvain, *Ma belle opérette*, Paris, La Table Ronde, p. 131.

réglées par un danseur habitué des comédies musicales américaines, Carlos Conté, qui fut en 1926 l'interprète de la première française de *No, no, Nanette* de Youmans.

L'influence du jazz dans *Yes !* ne se limite pas aux emprunts stylistiques réalisés par Yvain. On la retrouve également dans le choix de la formation instrumentale pour la première production de la pièce : deux pianos. Pour un mélomane des années 1920, la référence au duo Jean Wiéner-Clément Doucet, formation pionnière dans l'histoire du jazz français, est évidente, d'autant plus que Régor les mentionne explicitement dans l'acte 2. Pianiste, compositeur, proche de Cocteau et de Milhaud au début des années 1920, Jean Wiéner (1896-1982) est l'une des figures de l'avant-garde parisienne du début des années 1920, et l'un des plus ardents promoteurs du jazz. Il sera le premier à programmer du jazz dans ses fameux « Concerts Wiener », à côté de pièces de Stravinsky et de Schoenberg. Wiéner aimait et estimait le jazz. Il en jouait également. Habitué du Bœuf sur le Toit, centre névralgique du réseau Cocteau, il s'y forma au contact des musiciens de jazz afro-américains qui s'y produisaient. C'est là qu'il rencontra le pianiste attitré de l'établissement : le belge Clément Doucet (1895-1950).

Tous deux formèrent l'un des premiers duos de pianos de l'histoire du jazz et rendirent populaire cette formation grâce à de nombreux enregistrements et à des tournées de concerts qui les menèrent partout en France et en Europe. En 1926, le compositeur et critique Roland-Manuel (1891-1966) écrira d'eux qu'ils « ont acclimaté le *blues* à Paris. Ils l'ont naturalisé français en lui imposant une allure très particulière. Sans presque toucher à la lettre, ils ont si bien allégé et ennobli l'esprit de la musique américaine qu'ils l'ont profondément modifiée⁶ ». Yvain connaissait personnellement Wiéner et Doucet depuis leurs débuts. Si le premier est une connaissance, le second est son ami depuis leur rencontre en 1921 au Coliséum, un dancing de la rue Rochechouart qui, comme la plupart des dancings parisiens de l'époque, comptait deux orchestres, l'un de tangos (où jouait Yvain), l'autre de jazz. Immédiatement, Doucet est devenu pour Yvain un maître en musique américaine : « sa virtuosité et surtout sa façon de jouer jazz m'impressionnaient fortement, dira de lui le compositeur. Il avait un toucher d'une rare délicatesse et savait faire chanter son piano.⁷ »

Dans *Yes !*, Yvain opère donc le rassemblement inédit de deux pratiques qui avaient déjà cours dans le monde musical parisien : l'introduction du jazz dans l'opérette (outre Christiné, d'autres compositeurs s'y étaient prêtés, comme

6 ROLAND-MANUEL, « Wiéner et Doucet, ou les plaisirs du jazz », *Revue Pleyel*, n° 34, juillet 1926, p. 10-12.

7 YVAIN, *Ma Belle Opérette*, p. 130.

Ravel dans *L'Enfant et les sortilèges* en 1926, et Wiener, la même année, dans *Le Village blanc*, ou *Olive chez les Nègres*) et le recours à un duo de pianos. En effet, Wiener et Doucet ont rapidement fait des émules : les duos Fray-Braggiotti, Van Parys-Chagnon, ou encore Kartun-Raffit. C'est pour ces deux derniers que *Yes !* fut écrite.

Le choix de cette formation originale ne fut-il déterminé que par des préoccupations artistiques ? Un duo de piano, plutôt que le petit orchestre habituel dans ces opérettes, était une promesse d'économies pour le directeur du théâtre Capucines. Toujours est-il qu'Yvain dut réaliser dès 1928 une adaptation de sa musique pour un orchestre de jazz de 12 musiciens lors de la reprise de *Yes !* au théâtre des Variétés (21 février-30 avril 1928), puis pour un orchestre de 35 musiciens (et deux pianos) au théâtre de l'Apollo (10 mai-30 juin 1928). Ces orchestrations originales sont aujourd'hui perdues, mais les éditions pour chant-piano et pour orchestre publiées par l'éditeur Francis Salabert en 1928 permettent aujourd'hui de reconstituer des versions approuvées.

Le succès et les « produits dérivés » de Yes !

Comme celui de Wiener et Doucet, le jazz d'Yvain demeure ancré dans le domaine de la tradition française. C'est ce qui valut à *Yes !* un grand succès. La critique loua une opérette qui, tout en modernisant le genre et en le revitalisant grâce à des apports étrangers, demeurait ancrée dans la tradition de l'« opérette française⁸ ». À l'image du critique Louis Schneider (1861-1934) qui s'empressa de « féliciter M. Yvain de la verve, de l'invention, de la distinction de sa partition à deux pianos⁹ », la presse fut unanime pour saluer la réussite de *Yes !*. Comme pour la plupart des opérettes à succès dans les années 1920, l'industrie musicale chercha à en tirer le plus grand profit grâce à un large ensemble de produits dérivés. La dernière grande caractéristique de l'opérette moderne est donc sa dimension commerciale. De ce point de vue, *Yes !* reprend une fois encore un modèle de collaboration entre les artistes et l'industrie de la musique mis en place avec *Phi-Phi*.

Dès 1928, les chansons les plus applaudies lors des premières représentations ont immédiatement fait l'objet d'éditions séparées. Comme très souvent dans le domaine de l'opérette, c'est le roi des éditeurs Francis Salabert (1884-1946) qui en assure la préparation et la promotion. Très tôt, Yvain a accepté d'intégrer l'« écurie » Salabert, parfaitement conscient que le seul fait d'y figurer ne pouvait que bénéficier à sa réputation. En 1928, cinq morceaux furent

8 Anonyme, « Avant Yes ! », *Excelsior*, 24 janvier 1928, p. 5.

9 Louis Schneider, « Les premières. Capucines. Yes ! », *Le Gaulois*, 28 janvier 1928, p. 2.

sélectionnés par l'éditeur pour former des airs détachés, complémentaires de la partition chant-piano intégrale et du livret de l'œuvre, parus la même année.

- « Si vous connaissiez Papa »
- « Ou ou »
- « Je suis de Valparaiso »
- « Valse de l'adieu »
- « Charmantes choses »

À ces morceaux séparés, dont la collection constitue une sorte de *best of* de l'opérette, Salabert ajoute une fantaisie sur ses « motifs » (mélodies) les plus fameux. La version pour piano, destinée aux salons bourgeois et aux pianistes de café, est complétée par une version orchestrale, destinée aux orchestres d'hôtels et/ou de dancings.

En plus de permettre aux amateurs et mélomanes de rechanter en privé les versions piano ou chant-piano des plus grands succès d'une opérette, les partitions éditées par Salabert sont également des produits d'appel publicitaire. Elles incitent en effet leurs acheteurs à se procurer les enregistrements des chansons qu'ils viennent d'acheter, enregistrements parfois commercialisés par Salabert lui-même. *Yes !* ne déroge pas à la règle. Les disques reprenant le succès de l'opérette peuvent se répartir en trois catégories. La première comprend les interprétations enregistrées par les créateurs du rôle. On remarquera la présence d'Arletty (1898-1992) en Clémentine, qui faisait ses débuts dans l'opérette.

| Titre | Interprète | Accompagnement | Éditeur | N° de disque |
|-------------------------------|-------------------------|--|---|--------------|
| « Charmantes choses » | Renée Devillers (Totte) | 2 pianos (Léon Kartun et Georges Raffit) | Société phonographique Francis Salabert ¹⁰ | 731 |
| « Yes » | | | | |
| « Valse des Adieux » | Ernest Georgé (César) | 2 pianos (Léon Kartun et Georges Raffit) | Société phonographique Francis Salabert ¹¹ | 732 |
| « Le serai-je ? » | | | | |
| « Je suis de Valparaiso » | Lily Mounet (Marquita) | 2 pianos (Léon Kartun et Geroges Raffit) | Société phonographique Francis Salabert | 192 |
| « Moi, je cherche un emploi » | Arletty (Clémentine) | | | |

Fig 2 : Liste des enregistrements de chansons de *Yes !* par les créateurs du rôle au Théâtre des Capucines (1928)

10 Réédité par Pathé (étiquettes noires, n° 2163).

11 Réédité par Pathé (étiquettes noires, n° 2162).

La deuxième catégorie comprend les reprises de ces chansons par d'autres interprètes, des vedettes de la fin des années 1920 qui souhaitaient associer leur nom à l'opérette. Le nombre, d'enregistrements relevant de cette catégorie pour la seule année 1928 témoigne du succès de *Yes !* et, au moins autant, de l'imposante machinerie commerciale et promotionnelle mise en branle pour promouvoir l'œuvre.

| Titre | Interprète | Accompagnement | Éditeur | N° de disque |
|-------------------------------|----------------|--|------------|--------------|
| « Charmantes choses » | Davia | 2 pianos (Georges van Parys et Pierre Chagnon) | Columbia | D 19051 |
| « Yes » | | | | |
| « Le serai-je ? » | Georges Milton | 2 pianos (Georges van Parys et Pierre Chagnon) | Columbia | D 19052 |
| « Si vous connaissiez papa » | | | | |
| « C'est du chantage » | Christiane Dor | 2 pianos (Georges van Parys et Pierre Chagnon) | Columbia | D 19067 |
| « Moi, je cherche un emploi » | | | | |
| « Charmantes choses » | Florella | Orchestre de la société Gramophone | Gramophone | K 5381 |
| « Yes » | | | | |
| « Si vous connaissiez papa » | Nicolas Amato | Orchestre de la société Polydor | Polydor | F 42682 |
| « Ou Ou » | | | | |

Fig. 3 : liste des enregistrements de reprises de chansons de *Yes !* par d'autres chanteurs et chanteuses (1928).

La troisième catégorie comprend des versions instrumentales des chansons les plus connues de l'opérette. Là encore, le succès appelle le succès : les interprètes capitalisent sur la vogue de l'opérette, tout en contribuant à la renforcer.

| Titre | Interprètes | Éditeur | N° de disque |
|---------------------------------|---|------------|--------------|
| « Ou ou » | Léon Kartun et Raffit | Odéon | 166103 |
| « Valse de l'adieu » | | | |
| « Ou ou » | Orchestre du Moulin Rouge (dir. Fred Mélé) | Gramophone | K 5381 |
| « Yes » | | | |
| « Je suis de Valparaiso » | Paul Godwin et son orchestre | Polydor | 21360 |
| « Si vous connaissiez papa » | | | |
| « Si vous connaissiez papa » | Lud Gluskin and his versatile Juniors | Pathé | X 8520 |
| « Valse de l'adieu » | | | |
| « Si vous connaissiez papa » | Fredo Gardoni et son orchestre musette | Pathé | X 9734 |

Fig. 4 : Liste des reprises instrumentales de chansons de *Yes !* (1928)

La quantité impressionnante de disques reprenant les succès de *Yes !* contraste avec le peu d'enregistrements qui leur furent consacrés après 1929. Tout se passe donc comme si, malgré leur omniprésence l'année de leur création, leur « durée de vie » demeurerait assez courte, les succès de l'opérette suivante remplaçant ceux de la précédente. Les « produits dérivés » de *Yes !* montrent en somme que dans les années 1920, la logique du « tube » et l'infrastructure commerciale qui la sous-tend sont déjà en place dans le monde musical français. En plus des disques et des partitions, *Yes !* donna lieu à un film réalisée en 1942 par la Continental-Films, société de production cinématographique française financée par des capitaux allemand. L'adaptation de *Yes !* répondait aux besoins du moment : pendant l'Occupation, les Allemands avaient fait de la Continental un instrument destiné à divertir le public français, et ainsi à le détourner de questions plus politiques (et plus cruciales). Toutefois, l'adaptation d'opérettes au cinéma n'était pas un procédé nouveau en 1942 puisque la pratique remonte en effet aux années 1930. Le développement du cinéma parlant fut en effet l'occasion de remettre au goût du jour de nombreuses opérettes ayant connu le succès. Ce fut le cas de *Pas sur la bouche* (1926) d'Yvain en 1931, mais aussi d'œuvres plus anciennes comme *Mam'zelle Nitouche* (1883) d'Hervé

(1825-1892), adapté par Marc Allégret (1900-1973) en 1931, ou *La Chauve-souris* (1874) de Johann Strauss (1825-1899) en 1932.

Yes ! occupe une position singulière dans l'histoire de l'opérette française. Ancrée dans la tradition du vaudeville de la fin du XIX^e siècle et de la Belle Époque, elle est aussi résolument tournée vers des modèles américains, pour la musique elle-même, pour la recherche de l'efficacité mélodique et dramatique, mais aussi pour le modèle économique du vedettariat et de l'industrie de la chanson qui préside à sa création et à sa diffusion. *Yes !* est ainsi l'une des plus parfaites incarnations du courant de modernisation qui s'est emparé de l'opérette française dans les années 1920.

Sources et indications bibliographiques

- Livret de *Yes !* (BNF, Arts du Spectacle, 8-RF-72790).
- Maurice Yvain, *Yes !*, partition chant-piano, Paris, Salabert, 1928.
- BNF-Audiovisuel, fonds de disques 78 tours
- BNF-Musique, fonds de partitions de musique légère.
- Christophe MIRAMBEAU, *Albert Willemetz, un regard dans le siècle*, Paris : La Rampe, 2004.
- Jacques GANA, « Yes ! », *Encyclopédie de la comédie musicale théâtrale en France (1918-1944)*, en ligne, <https://www2.biusante.parisdescartes.fr/cm/?for=fic&cleoeuvre=240>, consulté le 17 août 2019.
- Richard TRAUBNER, *Operetta: A Theatrical History*, Abingdon : Routledge, 2003.
- Maurice YVAIN, *Ma belle opérette*, Paris : La Table Ronde, 1962.

© Martin GUERPIN