



*Dire et Chanter Les Passions*  
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



05 *Vocalité et identité*

septembre 2026

Directeurs de la revue :

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO



## Revue à comité de lecture

### Directeurs de la revue

|                 |                        |
|-----------------|------------------------|
| Marc JEANNIN    | Université d'Angers    |
| David POULIQUEN | Université de Rennes 2 |

### Directeur de publication

|                      |                     |
|----------------------|---------------------|
| Jean-François BIANCO | Université d'Angers |
|----------------------|---------------------|

### Direction scientifique

|                 |                                             |
|-----------------|---------------------------------------------|
| Matteo CASARI   | Alma Mater Studiorum, Università di Bologna |
| Adrian GRAFE    | Université d'Artois                         |
| Danièle PISTONE | Sorbonne Université                         |

### Comité scientifique

|                      |                                                  |
|----------------------|--------------------------------------------------|
| Angela ALBANESE      | Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia |
| Carlo ALTINI         | Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia |
| Patrick BARBAN       | Université du Havre                              |
| Marina BONDI         | Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia |
| Philippe BLAUDEAU    | Université d'Angers                              |
| Jean-Noël CASTORIO   | Université du Havre                              |
| Fabio CEPPELLI       | Teatro Comunale Modena Pavarotti-Freni           |
| Carole CHRISTEN      | Université du Havre                              |
| Golda COHEN          | Université d'Angers                              |
| Norbert COL          | Université de Bretagne Sud                       |
| Carl GOMBRICH        | The London Interdisciplinary School              |
| Simon LEADER         | The Leys School                                  |
| Marie NGO NKANA      | Université de Strasbourg                         |
| Jean-Yves LE JUGE    | Festival de musique baroque de Quélven           |
| Nicola PASQUALICCHIO | Università di Verona                             |
| Paul PHILLIPS        | Stanford University                              |
| Geoffrey RATOUIS     | Université d'Angers                              |
| Sophie ROCH-VEIRAS   | Université Catholique de l'Ouest                 |
| Clair ROWDEN         | Cardiff University School of Music               |

### Équipe éditoriale

|                  |
|------------------|
| Marine VASLIN    |
| Lisa FISCHER     |
| Marjorie GRANDIS |

**Revue internationale Dire et Chanter Les Passions,  
Numéro 5, Vocalité et identité**

**Direction d'ouvrage**

Pierre FARGETON

**Direction du numéro**

Marc JEANNIN

**Webmaster**

Dominique RIBALET

Revue en libre accès disponible sur : [www.dclp.eu/revue-dclp](http://www.dclp.eu/revue-dclp)

Langues de publication : français, italien, anglais

Contact : [contact-revue-dclp@dclp.eu](mailto:contact-revue-dclp@dclp.eu)

© Dire et Chanter Les Passions, 2026. Tous droits réservés.

Cette publication est mise à disposition sous licence

Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International.



ISSN : 2804-0074

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions, des émotions, des voix, des talents, des savoir-faire, et des formes artistiques. Ancrée dans le champ des sciences humaines et sociales, elle accueille des travaux interdisciplinaires fondés sur une pluralité d'approches théoriques et méthodologiques. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. À travers des numéros thématiques, des hors-séries et une rubrique varia, la revue DCLP affirme sa volonté de favoriser le dialogue entre les disciplines, le décroisement des savoirs et la diffusion des connaissances.



# **MAURICE LE PARISIEN, CHEVALIER LE FRENCHIE : VOCALITÉS ET IDENTITÉS DANS LES VERSIONS MULTIPLES DE *FOLIES BERGÈRE DE PARIS* (1935)<sup>1</sup>**

Martin Guerpin  
Sorbonne Université, IReMus

Pour qui s'intéresse aux questions concernant les processus d'américanisation par les arts dans le domaine de genres aussi populaires que le furent la chanson de music-hall et de café-concert, ou encore la comédie musicale, le cas de Maurice Chevalier est une mine d'or. Non seulement sa carrière s'est effectuée à la fois en Europe et aux États-Unis, à partir de 1928. Des deux côtés de l'Atlantique, il connut un succès immense, pour des raisons différentes. Et les nombreux enregistrements qu'il a réalisés dans les années 1930, pour le disque, la radio ou le cinéma nous permettent en particulier de l'entendre chanter les mêmes chansons en français et en anglais. Ces chansons sont celles des films à versions multiples qu'il tourna à Hollywood de 1929 à 1937 (voir fig. 1) dans des films. Autant d'occasions d'étudier le rôle de la vocalité dans l'américanisation des pratiques d'un chanteur, ou bien, ce qui est différent, dans l'américanisation de son image auprès du public, qu'il soit français ou américain.

Pour ce faire, j'ai choisi le cas des films hollywoodiens à versions multiples. Ces films ont été tournés au début des années 1930, quand les techniques de doublage n'étaient pas encore au point. Un film tourné en anglais était alors tourné à nouveau en français ou dans une autre langue quelques jours après, avec le même casting (les vedettes principales pouvaient changer en

---

<sup>1</sup> Je remercie Pierre Fargeton de m'avoir invité à participer à la journée d'étude « Vocalité et identité » (IRCAM, 27 septembre 2024) d'où est issu cet article. Merci également aux participants et participantes dont les questions m'ont amené à reprendre et d'améliorer plusieurs passages de mon texte.

fonction de leur popularité dans un pays donné), les mêmes décors, les mêmes jeux d'acteurs, et la même bande son<sup>2</sup>. Ces films nous fournissent donc des exemples parfaits pour comparer la vocalité en français et en anglais d'un chanteur car, d'une version à l'autre, le seul paramètre qui varie est celui de la voix du chanteur et, dans une moindre mesure, sa gestuelle et ses mimiques.

|           | Version étatsunienne           | Version française             | Réalisateurs                                |
|-----------|--------------------------------|-------------------------------|---------------------------------------------|
| 1929      | <i>Innocents of Paris</i>      | <i>La Chanson de Paris</i>    | Richard Wallace                             |
| 1929-1930 | <i>The Love Parade</i>         | <i>Parade d'amour</i>         | Ernst Lubitsch                              |
| 1930      | <i>Playboy of Paris</i>        | <i>Le petit Café</i>          | Ludwig Berger                               |
|           | <i>The Big Pond</i>            | <i>La Grande mare</i>         | Hobart Henley                               |
| 1931      | <i>The Smiling Lieutenant</i>  | <i>Le Lieutenant souriant</i> | Ernst Lubitsch                              |
| 1932      | <i>Love Me Tonight</i>         | <i>Aimez-moi ce soir</i>      | Rouben Mamoulian                            |
|           | <i>One Hour with You</i>       | <i>Une Heure près de toi</i>  | Ernst Lubitsch                              |
| 1933      | <i>A Bedtime Story</i>         | <i>Monsieur Bébé</i>          | Norman Taurog                               |
|           | <i>The Way to Love</i>         | <i>L'Amour guide</i>          | Norman Taurog / Jean Boyer et Gilbert Pratt |
| 1934      | <i>The Merry Widow</i>         | <i>La Veuve joyeuse</i>       | Ernst Lubitsch                              |
| 1935      | <i>Folies Bergère de Paris</i> | <i>Folies-Bergère</i>         | Roy del Ruth                                |
| 1937      | <i>The Beloved Vagabond</i>    | <i>Le Vagabond bien-aimé</i>  | Curtis Bernhardt                            |

Tableau 1 – Films tournés en versions multiples par Maurice Chevalier dans l'entre-deux-guerres

Parmi ces films, les douze qui mirent en vedette Maurice Chevalier entre 1929 et 1937 (voir fig. 1), présentent un intérêt particulier : du fait de l'immense popularité du chanteur en France puis aux États-Unis dès le tournage de son premier film, *Innocents of Paris* à Hollywood (1929)<sup>3</sup>, ses performances peuvent être documentées par de nombreux articles de presse. La relative abondance de ce type de sources permet de mettre en relation une analyse phénoménologique de la vocalité de Chevalier avec la manière dont son image est perçue (et construite) par les critiques.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet Martin Barnier, *Des films français made in Hollywood. Les versions multiples, 1929-1935*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champ visuel », 2004.

<sup>3</sup> Maurice Chevalier, *Ma Route et mes chansons*, Paris, [Julliard, 1950], réédition Flammarion, 1998, p. 413.

Cette articulation permet d'aborder la vocalité du chanteur selon une approche qui, dans la lignée de Leslie Dunn et Nancy Jones, ne la limite pas à un ensemble de caractéristiques musicales et/ou sonore définissant un style individuel ou collectif, mais l'envisage plus largement comme une construction culturelle<sup>4</sup>. Dans sa dimension restreinte, la vocalité articule en effet un ensemble de paramètres sonores et musicaux, dont l'étude pourrait s'apparenter à une phénoménologie de la voix et du chant. Ces paramètres relèvent du timbre de la voix (et les jeux de variations sur le timbre que peut proposer un chanteur ou une chanteuse), la manière dont il ou elle articule le texte (ce qui implique une étude de sa manière de prononcer les consonnes, et la couleur de ses voyelles), sa prosodie (c'est-à-dire la manière dont il place le texte sur la musique, et dont son rythme vocal correspond ou non avec celui de la musique), ainsi que le placement de sa voix (paramètre qui inclut des jeux involontaires ou volontaires avec la justesse ou le respect de cette dernière). Tous ces paramètres font de la vocalité, au sens phénoménologique, une dimension importante de la *persona* du chanteur ou de la chanteuse, c'est-à-dire l'identité qu'il ou elle donne à voir et entendre à son public. Cette identité, distincte de celle de l'artiste, n'est pourtant pas totalement indépendante de lui, en particulier lorsque sa notoriété implique que le public s'est intéressé à sa vie (à travers des reportages ou des interviews, par exemple) et, pour ainsi dire, le « connaît ».

C'est ici que la compréhension de la vocalité d'un artiste peut inclure une autre dimension, sociale et culturelle. Dans le cas de Maurice Chevalier, la compréhension de sa manière de chanter ne peut se passer de la prise en compte de paramètres extra-musicaux. Comme le souligne Katherine Meizel, la vocalité « va au-delà des caractéristiques comme le timbre ou le geste vocal [...]. Elle englobe l'expérience tout entière du chanteur ou de l'auditeur, toutes les dynamiques physiologiques, psychoacoustiques et socio-

---

<sup>4</sup> Leslie C. Dunn et Nancy A. Jones (éd.), *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « New Perspectives in Music History and Criticism », 1994, p. 2.

politiques qui impactent notre perception de nous-même et des autres<sup>5</sup> ».

Cet article se concentrera en particulier sur l'avant-dernier film en versions multiples tourné par Maurice Chevalier dans les années 1930 : *Folies Bergère de Paris* (1935) – *Folies-Bergère* dans la version française. Chevalier y joue un rôle en partie inspiré de sa vie, puisqu'il incarne Charlier (on aura noté la proximité de ce nom avec celui de l'acteur qui l'incarne), un chanteur vedette du music-hall des Folies-Bergère (Chevalier s'y est fait connaître à partir de 1911, auprès de Mistinguett), d'origine parisienne et populaire. Charlier séduit le public par ses imitations, celle en particulier d'une figure bien connue de la finance parisienne, le baron Cassini. Ce dernier, après avoir lui-même applaudi, et de bon cœur, à sa propre imitation, demande à Charlier de le remplacer lors d'une soirée mondaine. S'ensuit une série de *quiproquos* (notamment avec la compagne du baron et ses associés, alors au bord de la faillite) qui connaissent tous un dénouement heureux et joyeux.

Sorti le 22 février 1935, *Folies-Bergère* a été tourné simultanément en français et en anglais à la fin de l'année précédente. Le traducteur du scénario, Maurice Achard, a également été chargé des paroles des chansons originales composées pour ce film par Jack Sterne (1896-1985), alors chef d'orchestre de danse et compositeur spécialisé dans le domaine de la musique de film, sur des paroles de Jack Meskill (1897-1973), musicien et parolier alors actif à Hollywood.

Les versions multiples du film mettent donc à notre disposition des versions anglaises et françaises de chansons, interprétées à partir des mêmes arrangements, pour des formations instrumentales identiques, dans une même tonalité et sur un même tempo. Mieux, dans le cas de *Folies-Bergère*, les versions anglaises et françaises chantées par Maurice Chevalier le sont sur les mêmes enregistrements orchestraux. En 1935, en effet, la bande son de certains films pouvaient en effet être enregistrée en direct sur le plateau<sup>6</sup>, mais cette technique était devenue une exception, à

---

<sup>5</sup> Katherine Meizel, « Une voix puissante : enquête sur la vocalité et l'identité », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 16 n° 2/vol. 17 n° 1, 2020, p. 3.

<sup>6</sup> Robert Florey, « Comment on met en scène un film sonore, parlant et chantant », *Cinémagazine*, 9<sup>e</sup> année, n°36, 6 septembre 1929, p. 327-330.

l'image du *Pennies From Heaven* de Bing Crosby (1903-1977) dans le film du même nom (Norman McLeod, Major Pictures/Columbia, 1936). De même que le procédé consistant à enregistrer le chant en plateau et à le mixer avec un accompagnement orchestral enregistré en postproduction, comme dans *A Fine Romance*, interprété par Fred Astaire et Ginger Rogers (*Swing Time*, George Stevens, RKO, 1936)<sup>7</sup>. *Folies-Bergère* utilise les techniques de playback mises au point à Hollywood au début des années 1930 pour éviter les contraintes liées aux interférences entre les exigences de la prise de vue et de la prise de son<sup>8</sup>. Maurice Chevalier a donc pu enregistrer en studio (et non en plateau) les versions françaises et anglaises de chacune des chansons du film, pendant que lui était diffusé un enregistrement de leur partie orchestrale.

| Titre de la version étatsunienne          | Titre de la version française | Paroles          | Musique         |
|-------------------------------------------|-------------------------------|------------------|-----------------|
| <i>Rhythm of the Rain</i>                 | <i>La Romance de la pluie</i> | Jack Meskill     | Jack Stern      |
| <i>Good Bye to Love</i>                   | <i>Au revoir l'amour</i>      |                  |                 |
| <i>I Was Lucky</i>                        | <i>C'était écrit</i>          |                  |                 |
| <i>Singing A Happy Song</i>               | <i>Le Chapeau d'paille</i>    |                  |                 |
| <i>You Took the Words Out of My Mouth</i> | <i>Ce que j'allais dire</i>   | Harold Adamson   | Burton Lane     |
| <i>Valentine</i>                          | <i>Valentine</i>              | Alfred Willemetz | André Christiné |

Tableau 2 – Chansons interprétées en français et en anglais par Maurice Chevalier dans les versions française et étatsunienne de *Folies-Bergère*

Les versions française et étatsunienne des chansons de *Folies-Bergère* ont donc pu faire l'objet d'un travail, d'un contrôle et d'une validation par Maurice Chevalier et Roy Del Ruth. Pareilles sources sont très rares dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Elles nous fournissent un terrain idéal pour décrire et évaluer le rôle d'un

<sup>7</sup> Robbins, Allison, « "Expérimentations de notre département son" : les stars du play-back dans le Hollywood des années 1930 », Marguerite Chabrol et Pierre-Olivier Toulza (éd.), *Stars et solistes du musical hollywoodien*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017, p. 45 : <https://books.openedition.org/pupo/26057?lang=fr>, consulté le 6 septembre 2025.

<sup>8</sup> Lea Jacobs, « The Innovation of Re-Recording in the Hollywood Studios », *Film History*, vol. 24, n°1, 2012, p. 5-34.

paramètre particulier, le choix de la langue, dans les modifications de la vocalité d'un·e artiste donné·es. La comparaison des deux versions des chansons de *Folies-Bergère* permettra plus précisément de poser deux questions. Quels paramètres de la vocalité (ici prise dans son acception phénoménologique) sont modifiés par le passage d'une langue à l'autre ? Cette première interrogation implique une analyse détaillée qui sera menée à partir de *The Rhythm of The Rain / La Romance de la pluie* et *Singing a Happy Song / Le Chapeau d'paille*. Seconde question : les différences ou points communs observés exercent-ils une influence sur l'image que Maurice Chevalier s'est construite (et qu'on lui a construite) aux États-Unis et en France ? Il s'agit ici de tenir compte de trois perspectives : le point de vue américain sur la vocalité anglophone de Maurice Chevalier ; le point de vue français sur sa vocalité française, mais aussi le point de vue français sur sa vocalité anglophone, car les versions étatsunienues de ses films hollywoodiens étaient diffusées dans toutes les villes françaises.

Ainsi envisagées, les chansons de *Folies-Bergère* constituent un cas d'étude idéal pour aborder trois questions plus larges : dans quelle mesure le fait de s'exprimer dans une langue ou dans une autre implique un changement de vocalité ? Dans quelle mesure ces changements de vocalité ont-t-il des implications sur l'identité perçue d'une personne ? Et enfin, ces changements de vocalité sont-ils contrôlés ou, sont-ils inhérents aux caractéristiques phonétiques de chaque langue ?

Afin d'apporter des éléments de réponse à ces trois questions, la première partie de cet article abordera ce que j'appellerai « l'américanisation partielle » de Maurice Chevalier, et interrogera les relations entre changement de langue et modifications de vocalité. Un second temps sera consacré au rôle de la vocalité dans la construction de l'identité artistique de Maurice Chevalier. Il s'agira enfin d'aborder la vocalité en tant que « masque » pour Maurice Chevalier. En d'autres termes : la manière dont il met sa vocalité au service de la construction de *personas*.

## L'AMÉRICANISATION PARTIELLE DE MAURICE CHEVALIER : CE QUE LA LANGUE (NE) FAIT (PAS) À LA VOCALITÉ

### *Un passage à l'anglais marqué par un phrasé swing*

Du point de vue musical, la différence qui saute aux oreilles de qui écoute attentivement les versions anglophone et francophone d'une même chanson de *Folies-Bergère* concerne le phrasé de Maurice Chevalier qui, à tempo égal, paraît plus détendu dans la première que dans la seconde, plus sautillante et, pour ainsi dire, moins liée.

L'un des exemples les plus représentatifs de cette impression est le début du refrain de *Singing A Happy Song / Le Chapeau d'paille*. En dépit de l'impossibilité de transcrire, au moyen de la notation musicale traditionnelle, les durées absolument exactes et les micro-variations dynamiques d'une seule note<sup>9</sup>, le relevé comparé des deux versions de ces mesures permet de comprendre où se joue la différence constatée à l'écoute, et de la décrire avec plus de précision.

The image displays a musical score for two versions of a song. The top staff is labeled 'ENG' (English) and the bottom staff is labeled 'FRA' (French). The tempo is indicated as 'J = 107'. The English lyrics are: 'The sun's shi-ning, there's no pain in your hats, Like with the sil-verli-ning and'. The French lyrics are: 'L'é-té quand le-so-leil sort du som-meil, On voit sur-gir, ain-sique les fleurs de tout grand-eur, les joy-eux cha-peaux d'paille'. The score includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings like 'binaire' and 'léger vibrato'.

Figure 1 – Transcription des 8 premières mesures du refrain de *Singing A Happy Song* et sa version française, *Le Chapeau d'paille*<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Une notation absolument parfaitement fidèle de ces paramètres, deviendrait illisible et, par voie de conséquence, perdrait son statut même de notation, pour devenir une représentation.

<sup>10</sup> Le tempo a été mesuré à l'aide du logiciel *MixMeister BPM Analyzer*, et les relevés rythmiques ont été effectués en ralentissant de 40 % le tempo des versions originales, grâce au logiciel *Audacity*.



*Audio 1a. Singing A Happy Song (20 s à 30 s)*



*Audio 1b. Le Chapeau d’paille (22 s à 32 s)*

Une fois effectués, les relevés font apparaître une différence dans la manière dont Chevalier découpe chaque pulsation, selon qu’il chante en anglais ou en français. Dans le premier cas, le découpage est le plus souvent ternaire (à l’exception des mesures 3 et 4), ce qui contribue à l’impression de fluidité et de régularité qui se dégage de l’écoute de cette version. Lorsqu’il chante en français, sa manière de découper les temps est plus binaire, d’où cette impression de sautaillement, particulièrement notable sur les mots « *soleil* » (mes. 1-2) et « *sommeil* » (mes. 2-3), où la prononciation de la première syllabe de ces mots semble précipitée. La comparaison de la mesure 4 montre également que, dans la version française, Chevalier renonce au rythme syncopé, contrairement à la version anglaise, alors qu’à cet endroit, les trompettes bouchées doublent la mélodie dans un rythme correspondant à celui de la version anglaise. Dans la version française, ce passage donne à entendre un décalage rythmique entre la phrase des trompettes et celle prononcée par Chevalier. En somme, la version anglophone swingue plus que la version francophone.

Cette différence dans la souplesse du phrasé est soulignée par un deuxième élément, qui relève de la continuité et qu’une écoute en tempo ralenti fait nettement apparaître. Dans la version anglaise, le son demeure soutenu entre chaque note, et les syllabes se succèdent entre elles de manière fluide. Dans la version francophone, au contraire, on observe à plusieurs endroits des micro-césures entre les syllabes. Leur présence peut être due aux habitudes vocales de Chevalier lorsqu’il chante en français (qui vient de la tradition du café-concert, où la clarté de la prononciation est primordiale), et/ou aux caractéristiques phonologiques de la langue anglaise-américaine, plus fluides que celles de la langue française<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Voir à ce sujet Jean-Pierre Gabilan, « Pratique raisonnée de la phonologie : prise de conscience, travail articulatoire, regroupements », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), juillet 2017 :

Un troisième facteur peut expliquer la différence de souplesse entre la vocalité de Chevalier en anglais et en français : la manière dont il fait « vivre » certaines notes : dans *Singing A Happy Song*, les notes attaquées par un léger glissando (et donc une micro variation de hauteur) sont sensiblement plus nombreuses que dans le passage équivalent du *Chapeau d'paille*. De même, le léger tremblement observé sur le « li- » de « *li-ning* » (mes. 4) n'a pas d'équivalent dans la version française, dominée par une plus grande stabilité des hauteurs.

Ces différents constats permettent d'affirmer que le changement de langue entraîne donc des modifications de la vocalité de Maurice Chevalier. Certaines de ces modifications peuvent être commandées par les caractéristiques des langues elles-mêmes, mais d'autres peuvent être contrôlées par l'exécutant : en l'occurrence, l'exemple qui vient d'être détaillé montre que Chevalier adopte dans *Singing A Happy Song* certaines caractéristiques de la vocalité jazz alors pratiquée par des chanteurs étatsuniens comme Bing Crosby<sup>12</sup>. Dans la version française, ces mêmes caractéristiques sont laissées de côté. Pour autant, le passage d'une langue à l'autre n'entraîne pas nécessairement une modification de tous les paramètres de la vocalité.

*Une voix timbrée, claire et « naturelle »*

Si le passage d'une langue à l'autre entraîne d'importantes modifications dans le phrasé et le placement rythmique de Chevalier, son timbre de voix n'est pas affecté de manière spectaculaire. La méthode récemment proposée par la musicologue Kate Heidemann pour décrire le timbre d'une voix, celui en l'occurrence de la voix enregistrée de Maurice Chevalier en 1935 (celle qu'ont pu entendre les spectateurs français et étatsuniens de

---

<https://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/phono-phonetique/pratique-raisonnee-de-la-phonologie-prise-de-conscience-travail-articulatoire-regroupements>, consulté le 6 septembre 2025.

<sup>12</sup> Voir dans ce même numéro, pour la description du mordant caractéristique de Crosby, l'article de Pierre Fargeton, « Par-delà l'identité générique du *crooner* : la vocalité comparée de quatre pionniers (Jack Smith, Rudy Vallée, Bing Crosby, Jean Sablon) ».

*Folies-Bergère* en 1935<sup>13</sup>), permet de formuler trois remarques. Tout d'abord, le spectre harmonique de ce timbre est riche, et les partiels de la zone nasale (800 à 2000 Hertz [Hz]) et de celle correspondant à la clarté de la voix (2000 à 6000 Hertz) dominent ce spectre.

Cette répartition vient du fait que Chevalier place sa voix en avant du visage (dans le masque), afin d'impliquer les résonateurs de la fosse nasale : une technique sans doute acquise au café-concert et au music-hall, lorsque les chanteurs devaient se faire entendre sans microphone, jusqu'au fond de salles où ne régnait pas toujours le silence de l'écoute recueillie.

Il convient toutefois de remarquer, au-delà de la similitude d'ensemble des deux spectrogrammes, que celui correspondant à la « voix anglaise » de Chevalier est moins fourni dans la bande 4000-5000 Hertz que celui de sa « voix française ». D'où l'impression, à l'écoute, que la première est légèrement plus « ronde » (en plus d'être plus souple) que la seconde.

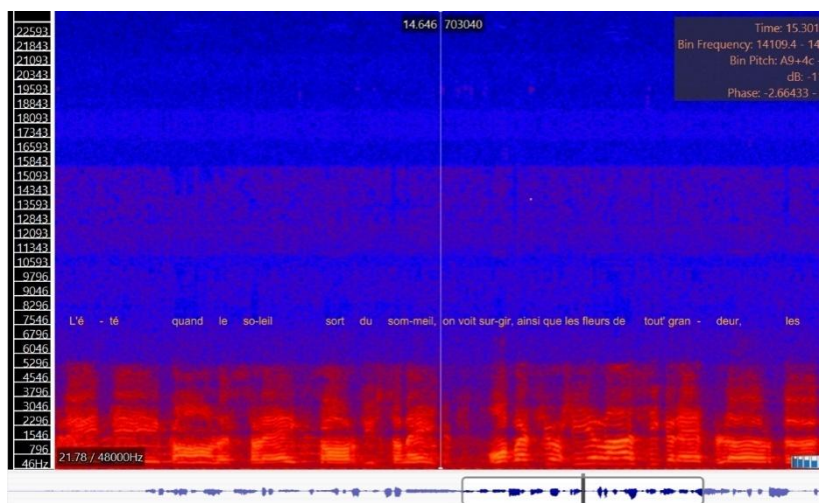


Figure 2 – Spectrogramme de la voix de Maurice Chevalier dans *Le Chapeau d'paille*

<sup>13</sup> Kate Heidemann, « A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song », *Music Theory Online*, vol. 22, n°1, 2016.

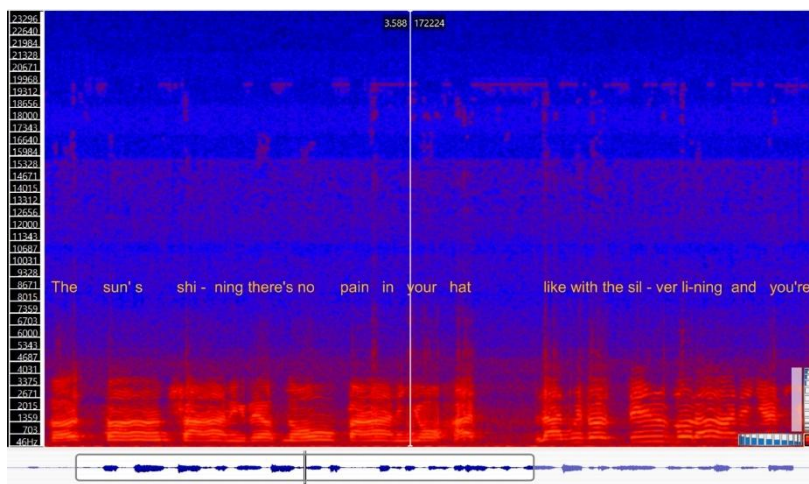


Figure 3 – Spectrogramme de la voix de Maurice Chevalier dans *Singing A Happy Song*<sup>14</sup>

Très timbrée, et donc dotée d'une belle présence, la voix de Chevalier n'est pourtant pas une voix « forte » en termes de dynamiques (le deuxième critère identifié par Heidemann). Le chanteur au canotier ne force pas sa voix, pas plus qu'il ne crie ou chuchote. Il s'en tient bien plutôt à une dynamique que l'on pourrait qualifier de « naturelle », au sens où elle se rapproche de celle de la voix parlée.

Le troisième et dernier élément permettant de décrire le timbre concerne les hauteurs, c'est-à-dire dans le cas de figure qui nous intéresse, le registre de la voix de Chevalier.

<sup>14</sup> Ces spectrogrammes ont été obtenus à partir d'une extraction de la voix de Maurice Chevalier dans le passage de *Singing A Happy Song* / *Le Chapeau d' paille*. Cette extraction, réalisée à partir du logiciel *Vocalremover* d'Easeus (qui conserve la qualité de la voix originale et ne la déforme pas au point de fausser une analyse générale de son spectrogramme), a ensuite été analysée à l'aide du logiciel *Sonic Visualiser*.

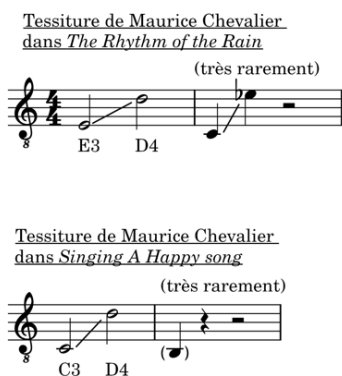


Figure 4 – Registres de la voix chantée et parlée de Maurice Chevalier dans Folies-Bergère.

Dans ce domaine, deux éléments remarquables méritent d'être signalés. Tout d'abord, le registre dans lequel chante Maurice Chevalier est assez réduit, ce qui explique au passage pourquoi il ne recourt que très rarement à la voix de poitrine, et jamais à la voix de tête. Son registre correspond à celui d'un ténor de chœur, tel que le définissent des traités d'orchestration comme celui publié en 1941 par Charles Koechlin (1867-1950) : de  $C^3$  à  $D^4$  (soit, en système de numérotation d'octave français, du  $do^2$  au  $ré^3$ ).

Quant aux *Chœurs*, il faut tabler sur des étendues moins considérables.  
Voici un *Memento de l'étendue vocale pour des Chœurs*.

**Soprani :** *si, possible pour la nuance p* *la, normal, mais il est préférable de ne pas y séjourner longtemps. (A fortiori pour les notes plus hautes).* *possibles, mais exceptionnellement, pour des ff, et sans y rester pendant plusieurs mesures.*

**Mezzo Soprani :** *possible pp* *normal* *exceptionnel, et seulement pour des ff*

**Contralti :** *très possibles pp* *(Il y a un mi♭ dans Persiffl, et qu'on entend fort bien)* *normal* *ne pas abuser de l'aigu pour les C♯.* *(F♯, assez exceptionnel pour les chœurs)*

**Ténors :** *possibles pp* *(Berlioz écrit plus grave encore dans le Chœur des Sylphes)* *(2<sup>e</sup> Ténors, en principe ne pas dépasser le h♯)* *(1<sup>er</sup> Ténors, en principe ne pas descendre au-dessous de Mi♭ ou de Ré).* *Si♭ très normal (mais ne pas y séjourner longtemps, non plus, a fortiori, que pour Si♯).* *Si♯ possible pour des ff*

Figure 5 – Charles Koechlin, *Traité d'orchestration, volume 1*, Paris, Max Eschig, 1941.

On peut constater que Chevalier n'utilise que les deux premiers tiers de cette tessiture. Autrement dit, il chante dans un registre tout à fait confortable pour lui. Cela corrobore la conclusion déjà tirée du point de vue de la dynamique : différents facteurs techniques permettent de comprendre l'impression de naturel que dégage la vocalité de Maurice Chevalier, l'absence de la perception d'un effort ou d'une tension quelconque dans sa voix.

Cette caractéristique rapproche sa vocalité de celle de la voix parlée, d'autant plus que le registre dans lequel Chevalier chante est très proche du registre de sa voix parlée, comme le montre le relevé des quelques paroles qu'il prononce avant de chanter *The Rhythm Of The Rain*<sup>15</sup> :

Relevé de la voix joyeuse de Maurice Chevalier dans la scène d'introduction de *The Rhythm of the Rain*

Relevé de la voi de Maurice Chevalier dans la scène d'introduction de *The Rhythm of the Rain*

Figure 6 – Transcription de la « mélodie » de la voix parlée de Maurice Chevalier dans *The Rhythm Of The Rain* (Folies-Bergère).

Que Chevalier ne recoure jamais au vibrato contribue à cette impression de « naturel », ainsi que le fait que sa voix se distingue des voix travaillées, comme le sont les voix lyriques.

<sup>15</sup> Et notamment quand il parle d'une voix enjouée, ou gaie. Sa voix plus triste, que l'on entend juste avant la chanson, est située dans la partie grave de son registre chantée et, si elle est parfois plus grave, en reste très proche (pas plus d'une tierce majeure sous la note la plus grave qu'il chante).

La vocalité de Maurice Chevalier contribue donc à lui construire une *persona* simple et sincère, aux antipodes de la sophistication. D'autres aspects confèrent à cette *persona* une dimension fantaisiste, gaie et humoristique.

Parmi ces aspects, la tendance qu'a Chevalier à attaquer certaines notes aiguës de son registre par un *bend* (glissando léger et court) ascendant, que des humoristes utilisent parfois pour imiter des personnes ivres. De même, le petit tremblement caractéristique qu'utilise le chanteur sur certaines notes tenues évoque une voix éraillée, qui se casse (voir par exemple sa manière de prononcer « *rai-ai-n* » dans l'introduction parlée de *The Rhythm Of The Rain*). Ces détails, qui peuvent être perçus comme autant de pertes involontaires de maîtrise d'une voix qui trébucherait, s'inscrivent dans un ensemble d'écarts par rapport aux normes de la vocalité de la musique classique – et même à celles du café-concert, incarnées par des modèles de Chevalier, comme Polin (1863-1927), Dranem (1869-1935) ou Félix Mayol (1872-1941). Mais parmi ces écarts, qui donnent à sa vocalité sa dimension humoristique, les plus importants et les plus systématiques sont ceux qui relèvent de sa prononciation, dans les deux langues.

### *Un anglais marqué par des caractéristiques phonétiques du français*

En anglais, cette prononciation se caractérise par un accent français repérable à quatre traits saillants. Le plus notable concerne les « r ». Au lieu de les prononcer de manière rétroflexe (notée [ɹ] dans l'alphabet phonétique international) comme des « r » français, Chevalier conserve leur prononciation fricative (comme dans le mot « *train* ») ou dorso-vélaires (comme dans le mot « *rose* »), caractéristiques du français. De la même manière, les « th » [ð] (celui de « *the* » ou de « *this* », par exemple), sont systématiquement prononcés comme des « z » ([z]). Troisièmement, le chanteur français ne tient pas compte des accents toniques, ce qui donne à son anglais chanté une sonorité plus droite et plate que celle des anglophones natifs. Cette impression d'un anglais « droit » est renforcée par une quatrième caractéristique de l'accent français de Chevalier : l'absence de diphtongue. Au début de *The Rhythm Of The Rain*, par exemple, la sonorité [eɪ] du mot « *raining* » ([ˈɹeɪ.nɪŋ])

est remplacée par un [e] long et ouvert : on entend ainsi « *wèèèning* ». La même déformation peut être constatée pour « *complaining* ».

Ces écarts avec les normes de prononciation ne sont pas propres à la vocalité anglaise de Chevalier, au sens où elle se distinguerait de sa vocalité française caractérisée par une prononciation correcte. En effet, le français de Chevalier est lui-même un français marqué par un accent, au regard des normes de prononciation des années 1930.

### *Un français marqué par des écarts phonétiques*

Parmi les exemples les plus remarquables de cet « accent », figure une fois encore, le « r ». Au lieu de prononcer un r apical (celui que les chanteurs roulent avec la pointe de la langue, parfois avec plusieurs battements) Chevalier prononce des « r » fricatifs et pharyngés. Autre écart : les sonorités [k] et [t] sont systématiquement « mouillées », c'est-à-dire « palatalisées<sup>16</sup> » : ces consonnes s'entendent alors comme les séquences « kj », et « tj », notées [ky] ([k] + yod >) et [kty] en phonétique.

Quant aux voyelles, les écarts les plus notables concernent le [a], que Chevalier tend à prononcer comme un « è » ([ɛ]), et les [oi] qu'il termine sur le son [ɛ] plutôt que sur un [a] ouvert.

L'ensemble des constats dressés jusqu'à présent montre d'une part qu'un changement de langue n'induit pas une modification complète de la vocalité d'un chanteur : certaines caractéristiques sont maintenues malgré le changement de langue. D'autre part, la vocalité de Maurice Chevalier se caractérise, outre sa clarté, sa gaité, son naturel apparent et sa présence forte, par des écarts à la norme, notamment dans sa manière de prononcer. Reste à présent à comprendre comment ces caractéristiques s'articulent avec la vocalité au sens large de Maurice Chevalier : comment les caractéristiques qui viennent d'être relevées ont-elles contribué à la construction de sa *persona* en France et aux États-Unis ?

---

<sup>16</sup> En phonétique la palatalisation désigne un contact important de la langue avec la voûte du palais pour produire un son, notamment d'une consonne.

**LE « TITI PARISIEN » DES FRANÇAIS,  
LE FRENCH LOVER DES AMÉRICAINS :  
LE RÔLE DE LA VOCALITÉ DANS LA  
CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ ARTISTIQUE DE  
MAURICE CHEVALIER**

*Le « Titi parisien » des français*

En France, la plupart des caractéristiques phonétiques de la vocalité de Maurice Chevalier ont en effet été identifiées comme typiques de ce que l'on appelait alors l'« accent des faubourgs » de Paris. Lorsqu'en 1943, le linguiste et phonéticien Pierre Delattre cherche à le décrire, c'est nul autre que Maurice Chevalier qu'il prend comme exemple principal, grâce à une étude de ses enregistrements<sup>17</sup>.

Entre les éléments qui viennent d'être mis en évidence et ceux que signalent Delattre, la coïncidence est frappante. Elle permet de comprendre que la perception que nous avons aujourd'hui de l'accent de Chevalier n'a pas sensiblement évolué depuis l'époque où ses films en versions multiples ont été présentés au public. Le phonéticien s'intéresse par exemple aux « r » et parle d'une prononciation « conforme[r] à l'enseignement du Conservatoire lorsqu'il est roulé et apical. Le « r » de Chevalier, lui, est pharyngé, c'est, déclare Delattre, le « r » parisien des faubourgs<sup>18</sup> » qu'il oppose encore au « r » « fricatif sonore [...] parisien des gens cultivés ». Les sonorités [k] et du [t] sont également évoquées, et qualifiées de « type extrême de la prononciation des faubourgs<sup>19</sup> ». De même les [oi] terminés par un « e » ouvert [è] et les [a] antérieurs et postérieurs, « nous transporte[nt] en plein faubourg<sup>20</sup> ».

Cet accent faubourien ainsi que la dimension naturelle, claire et comique de la vocalité de Chevalier le rapprochent, aux yeux du public français, du stéréotype du « Titi parisien » qui, selon le *Dictionnaire national* de 1871, désigne, « à Paris », les « jeunes

---

<sup>17</sup> Pierre Delattre, « La Leçon de phonétique de Maurice Chevalier », *French Review*, n° 17, 1943, p. 99-104.

<sup>18</sup> Delattre, *art. cit.*, p. 99.

<sup>19</sup> Delattre, *art. cit.*, p. 102.

<sup>20</sup> Delattre, *art. cit.*, p. 103.

ouvriers des faubourgs<sup>21</sup>», personnages au caractère souvent déluré et farceur, dont l'un des archétypes est le personnage de Gavroche dans *Les Misérables* de Victor Hugo.

Ce lien entre la vocalité de Chevalier et la figure, déjà ancienne en 1935, du « Titi parisien » est explicitement identifié par plusieurs journalistes dès la fin des années 1920. C'est le cas par exemple du critique et réalisateur Jean Tedesco (1895-1958), qui parle d'un « Maurice Chevalier, dont l'accent parisien n'est pas dépourvu d'un certain comique<sup>22</sup> ». Au-delà de cet accent, le caractère du « Titi parisien » s'exprime dans la vocalité de Chevalier à travers plusieurs éléments déjà mis en évidence : ses placements rythmiques parfois volontairement irréguliers ou imprécis ; la présence de son timbre de voix, qui dénote une personnalité assurée ; ou encore les petits sauts de voix fantaisistes ainsi que l'irruption imprévisible et brève d'un mot parlé au sein de la mélodie chant qui émaillent son chant.

Le caractère populaire et fantaisiste de la vocalité de Maurice Chevalier serait également à relier à sa gestuelle si caractéristique, mais cette partie de l'analyse nous amènerait au-delà du sujet de la vocalité. Quoi qu'il en soit, il est possible d'avancer que la vocalité de Chevalier contribue à *associer* le chanteur avec le stéréotype préexistant du « Titi », et à *compléter* ce stéréotype, en lui conférant une dimension sonore.

---

<sup>21</sup> Louis-Nicolas Bescherelle, *Dictionnaire national, ou dictionnaire universel de la langue française*, tome 2, 14<sup>e</sup> édition, Paris, Garnier frères, 1871, p. 1483.

<sup>22</sup> Jean Tedesco, « Le film sonore : *La Chanson de Paris* », *Cinéa*, nouvelle série, n° 137, 15 juillet 1929, p. 6.



|           | Film                          | Rôle interprété par Chevalier                                                                                                                          |
|-----------|-------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1929      | <i>Innocents of Paris</i>     | Maurice, brocanteur <b>parisien</b> au grand cœur, qui sauve la vie d'un jeune garçon et <b>séduit</b> la tante de ce dernier.                         |
| 1929-1930 | <i>The Love Parade</i>        | Le comte français Alfred Renard, attaché militaire <b>parisien</b> , qui <b>séduit</b> la reine Louis de Sylvanie.                                     |
| 1930      | <i>Playboy of Paris</i>       | Albert, un serveur <b>parisien</b> , qui <b>séduit</b> Yvonne, la fille de son patron sans scrupule.                                                   |
|           | <i>The Big Pond</i>           | Pierre, un guide touristique <b>parisien</b> , qui <b>séduit</b> Barbara, la fille d'un magnat états-unien du chewing-gum.                             |
| 1931      | <i>The Smiling Lieutenant</i> | Le lieutenant Nikolaus (« Niki ») von Preyn, qui <b>séduit</b> Anna, la Princesse de Flausenthurm.                                                     |
| 1932      | <i>Love Me Tonight</i>        | Maurice, un tailleur <b>parisien</b> qui <b>séduit</b> la princesse Jeanette.                                                                          |
|           | <i>One Hour With You</i>      | Le docteur <b>parisien</b> André Bertier, dont le mariage est mis à l'épreuve par une amie de sa femme qu'il <b>séduit</b> (mais tout se termine bien) |
| 1933      | <i>A Bedtime Story</i>        | Monsieur René, un playboy <b>parisien</b> , recueille un bébé, qui perturbe son jeu de <b>séduction</b> avec Sally.                                    |
|           | <i>The Way To Love</i>        | François, un <b>Parisien</b> d'origine gitane, sauve Madeleine/Dvorak de son mari violent, et la <b>séduit</b> .                                       |
| 1934      | <i>The Merry Widow</i>        | Le comte Danilo, installé à <b>Paris</b> , <b>séduit</b> la jeune veuve Hanna Glawari.                                                                 |

Tableau 3 – Rôles de Maurice Chevalier dans ses films tournés en versions multiples avant Folies-Bergère

Dans l'intégralité de ces films, Chevalier incarne un personnage séducteur, mais bon garçon et plein de gaité. Un bon garçon parisien le plus souvent (dans huit des dix films), et issu des classes populaires (dans cinq d'entre eux). Dans *The Merry Widow*, l'un des deux films où il ne joue pas un personnage français, il demeure associé à Paris, puisque le comte Danilo, installé dans la capitale, est un habitué de chez Maxim's.

### *Le French lover des Américains*

Dans la presse américaine, toutefois, la vocalité anglaise de Chevalier est très rarement qualifiée de « parisienne ». Elle est plus largement considérée comme « française » et les caractéristiques les plus souvent soulignées dans la *persona* de l'acteur sont sa gaité, son charme et sa dimension comique. Cette association reflète, en même temps qu'elle la nourrit et la perpétue, un imaginaire

étatsunien de la France pendant l'entre-deux-guerres au sein duquel la gaité et la légèreté occupent une place centrale.

Le charme masculin est une autre composante de cet imaginaire, liée à la figure du *French Lover*, mais la vocalité de Chevalier lui confère un tour original. En effet, l'impression de gaité et de naturel que dégage sa vocalité la distingue de celle d'autres *French Lovers* comme Charles Boyer (1899-1978), souvent moins dynamique et caractérisée par un timbre de voix plus travaillé, plus rond, dans un registre plus grave.

De même, le timbre gouailleur de Maurice Chevalier le distingue de celui, beaucoup plus rond, moins sonore, moins souple et moins dynamique, de *crooners* de la même époque, comme Chris Bullock (1898-1981)<sup>23</sup> et Phil Neely (1904-1969)<sup>24</sup>, qui ont enregistré leur propre version de chansons issues de *Folies-Bergère*.

**Bridge**

Chevalier FRE  
C E B7 E/G# E/B B7/F# B7 E  
Quand el - le nous ar - ro - se la ro - se fleu - rit

Chevalier ENG  
Just li(ke) therain can sho- wer each flo wer with dew

Bullock  
Just li ke therain can sho- wer ea - ch flo- wer with dew

Neely  
Just li(ke) therain can sho - wer each flo wer with dew

Figure 8 – Extrait du pont de *La Romance de la Pluie / Rhythm of the Rain* interprété par Maurice Chevalier (version française et version anglaise), par Chris Bullock et Phil Neely.

<sup>23</sup> Vincent Rose and his Orchestra, *Rhythm of the Rain* (film Folies-Bergère), disque 78t, Perfect, 16091-A, 1935.

<sup>24</sup> Abe Lyman and his Californian Orchestra, *Rhythm of the Rain*, disque 78t, Brunswick, B.16655, 1935.



Audio 2a. La Romance de la Pluie



Audio 2b. Rhythm of the Rain (*Chevalier*)



Audio 2c. Rhythm of the Rain (*Bullock*)



Audio 2d. Rhythm of the Rain (*Neely*)

En plus de contribuer à construire l'image de *French Lover* de Maurice Chevalier, sa vocalité permet d'atténuer sa « dangerosité » (en tant que séducteur, notamment)<sup>25</sup> et de neutraliser la dimension subversive de ses personnages. En contribuant à faire de Chevalier un séducteur français doublé d'un garçon au grand cœur, franc et sincère, sa vocalité lui permet d'assumer des rôles qui, tenus par des acteurs étatsuniens, « pourraient paraître immoraux au public d'Amérique du nord<sup>26</sup> ».

C'est en cela que, du point de vue des identités, la vocalité peut apparaître comme un « masque » dont l'apparence et les significations dépendent à la fois de la manière dont un acteur construit sa *persona* et de l'imaginaire du public. Cette conclusion amène une dernière question : la vocalité anglaise de Chevalier, constitutive de ce masque, est-elle consciemment travaillée ?

### LES MASQUES DE CHEVALIER : UNE VOCALITÉ ET UNE AMÉRICANITÉ MAÎTRISÉES AU SERVICE DE LA CONSTRUCTION DE *PERSONAS*

*La vocalité anglaise de Chevalier : une construction consciente*

Si l'on reprend l'article de Pierre Delattre, on peut trouver l'hypothèse suivante : Maurice Chevalier « mime en exagérant » « la

<sup>25</sup> Voir à ce sujet Mick LaSalle, *Dangerous Men: Pre-Code Hollywood and the Birth of the Modern Man*, New York, MacMillan, 2014.

<sup>26</sup> LaSalle, *Dangerous Men*, *op. cit.*, p. 143.

prononciation des faubourgs<sup>27</sup> ». Cette hypothèse laisse entendre que sa prononciation du français n'est pas spontanée mais travaillée et maîtrisée. Deux constats permettent d'accréditer la position du phonéticien. D'une part, dans des interviews enregistrées, la prononciation « faubourienne » de Chevalier est beaucoup moins marquée que dans ses chansons<sup>28</sup> ; et réciproquement, dans une chanson comme *Ma Pomme* (1936), cette prononciation est bien plus marquée (voire même volontairement exagérée) que dans la plupart de ses chansons enregistrées à la même époque<sup>29</sup>. Chevalier module donc son accent en fonction des contextes, signe que la manière dont il l'utilise est consciemment réfléchi. D'autre part, ses interviews confirment le caractère conscient des choix de vocalité de Chevalier. En 1935, il s'en explique à Pierre Lazareff : « je souhait[er] trouver un auteur qui écrive pour moi un personnage de Gavroche parisien, qui soit pour notre capitale ce que Marius ou César de Marcel Pagnol sont pour Marseille<sup>30</sup> ». Quelques années plus tard, dans ses mémoires, il reconnaît avoir toujours souhaité conserver son « accent de Ménilmontant<sup>31</sup> ». Ces deux citations confirment que Chevalier a consciemment adopté et travaillé son accent faubourien pour construire son personnage parisien, la figure du Titi demeurant très populaire dans la France des années 1930.

Même constat pour ce qui concerne l'anglais de Chevalier, à une différence près : son accent français lui sert à construire un autre masque : non plus celui du « Titi parisien » (généré par l'accent faubourien de son français), mais d'un *French lover* dans sa version débonnaire et inoffensive (générée par l'accent français de son anglais). Là encore, le caractère conscient de cette construction peut être documenté. Dans une interview donnée à la presse, l'actrice française Lily Damita (1904-1994), elle aussi active à

---

<sup>27</sup> Delattre, *art. cit.*, p. 103.

<sup>28</sup> Voir par exemple son passage dans l'émission *Radioscopie* de Jacques Chancel, France Inter, 3 décembre 1969.

<sup>29</sup> Maurice Chevalier, *Ma Pomme* (du film *L'Homme du jour*), disque 78t, La Voix de son maître, K-7767, 1936.

<sup>30</sup> Pierre Lazareff, « M'sieur Chevalier m'a dit... », *Marianne*, 3<sup>e</sup> année, n° 129, 10 avril 1935, p. 9.

<sup>31</sup> Chevalier, *Ma Route et mes chansons*, *op. cit.*, p. 410.

Hollywood, suggère que Chevalier exagère son accent français dans les versions anglophones de ses films :

Il n'est pas très intelligent de perdre son accent.  
Regardez Maurice Chevalier, comme il est intelligent. Je suis sûre qu'il parle un meilleur anglais que moi, mais quand il passe à l'écran, regardez comme il est français<sup>32</sup> !

Un an auparavant, une journaliste de *Photoplay*, l'une des revues de cinéma les plus importantes aux États-Unis, confirmait que, dans la vie quotidienne, Chevalier s'était complètement américanisé, ou du moins qu'il avait appris à adopter, quand les circonstances l'exigeaient, tous les signes d'américanité : « Il n'avait rien, dans la perfection et la discrétion de sa tenue, du Français superficiel et tape-à-l'œil chers aux cœurs américains. [...] [Il] ressemble à un Anglais ou à un Américain typiques<sup>33</sup> ». L'écoute d'interviews radiophoniques de Maurice Chevalier datant de la fin des années 1930 et des années 1940<sup>34</sup> permet de donner du crédit à ces deux témoignages antérieurs de cinq ans au tournage de *Folies-Bergère* (cinq ans pendant lesquels Chevalier avait pu encore améliorer son anglais). Il est donc possible d'affirmer que la vocalité adoptée par Maurice Chevalier dans ses chansons anglophones est mise au service d'une construction identitaire.

Quelle identité ce choix de vocalité contribue-t-il à construire ? Aux États-Unis, elle combine celle du *French Lover* à celle de la gaieté et de la légèreté parisienne, et certaines interviews

---

<sup>32</sup> S. n., « Lily [Damita] Losing Her Accent », *Evening Star*, 2 February 1930, p. 3. « It is not clever to lose one's accent. Look at Maurice Chevalier, how clever he is. I am quite sure that he speaks better English than I do, but when he goes on the screen how French he is! ».

<sup>33</sup> Maurice Chevalier dans Dorothy Spensley, « Songs across the sea. Meet Maurice Chevalier, Unofficial Envoy of France », *Photoplay*, vol. 36, n° 4, September 1929, p. 90. « There was nothing of the flashy volatile Frenchman, dear to American minds, in the quiet perfection of his attire. [...] [He] appears to be a typical Englishman or American [...] ».

<sup>34</sup> Voir par exemple son intervention filmée du 23 novembre 1944, pour le compte des Fox Movietone News :

<https://www.youtube.com/watch?v=HUCgMNOqhyU&t=1s>, consulté le 14 août 2025.

données par Chevalier montrent que cette construction identitaire est réfléchie et travaillée :

Les relations amoureuses que j'apprécie sont celles qui incluent une légère touche d'humour et le sourire, tout en restant sincères. Rien de ces choses romantiques, où tout est trop sérieux. Je ne me sens pas à l'aise dans ce genre de rôle [...]. L'amour avec une pointe d'humour, c'est ce qu'ils aiment à Paris<sup>35</sup>.

La vocalité anglaise de Chevalier a donc été mise au point dans le but précis de susciter cette image particulière du *French Lover*, distincte de celle incarnée par Charles Boyer ou de celle des *crooners*, et facilement reconnaissable comme « française » pour le public étatsunien.

Si le public français des versions francophones de ses films pouvait, lui, identifier le stéréotype du « Titi parisien », celui, français également, à qui étaient diffusées les versions anglophones, ne risquait pas d'être dérouté. Certes, il ne pouvait profiter du français gouailleur de Chevalier, mais le maintien d'une vocalité dominée par un fort accent français, dans une époque et un contexte fortement marqués par le nationalisme, lui épargnait cette « peur de l'acculturation » (comprendre, « de l'américanisation ») exprimée par les critiques et une partie du public français. Une « peur de l'acculturation » que Martin Barnier a récemment mis en évidence à partir des exemples de Lily Damita et Jeanne Hebling (1903-1985)<sup>36</sup>, deux actrices françaises ayant fait carrière à Hollywood dans la première partie des années 1930.

Un portrait consacré à cette dernière montre comment cette réticence, voire ce rejet de l'américanisation est alimenté par un ensemble d'images alors associées aux États-Unis (celle notamment de la standardisation des corps féminins),

---

<sup>35</sup> Maurice Chevalier dans Spensley, « Songs accross the sea », *art. cit.*, p. 90. « *The love making which I like is that with the light touch of humor, the smile, but yet sincere. None of this romantic stuff, with everything so serious. I do not feel comfortable in that kind of role [...]. Love with a bit of humor, is what they like in Paris* ».

<sup>36</sup> Martin Barnier, *Des Films français made in Hollywood. Les versions multiples (1929-1935)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2004, p. 136-139.

constamment alimentés par le monde du spectacle, la revue et l'opérette en particulier<sup>37</sup> :

En quelques mois, Jeanne Helbling est devenue, si j'ose dire, une star Hollywoodienne « modèle standard » ! [...] Jeanne Helbling a appris l'anglais. Elle s'est fait [...] passer le corps au laminoir [...]. [Elle] parle sur un ton calme et décidé, un ton nouveau pour elle [...].

[Question à Jeanne Helbling] : Il me semble que vous avez aussi changé de voix, à Hollywood. Vous n'aviez pas ces notes graves, cet accent musical...<sup>38</sup>

Pour le critique de cinéma Claude Doré, la carrière hollywoodienne de Jeanne Helbling a entraîné la disparition de son identité française. Cette disparition est repérable dans sa transformation corporelle, mais aussi celle de sa vocalité, que Doré considère comme un marqueur identitaire. Dans cette perspective, la vocalité anglaise de Maurice Chevalier, volontairement marquée par l'accent français, peut être comprise comme un moyen, pour l'acteur, de ne pas s'aliéner le public français, en lui suggérant que sa carrière aux États-Unis n'a pas eu raison de son identité française.

*Une construction pensée par des réalisateurs et des producteurs*

Vocalité, identité... et popularité. Si Chevalier semble avoir été parfaitement conscient du jeu de masques vocaux décrits plus haut, les réalisateurs avec lesquels il travaillait avaient eux aussi bien compris comment sa stratégie de l'écart lui permettait de se distinguer dans un marché des acteurs déjà fortement concurrentiel. Pour Ernst Lubitsch (1892-1947), avec qui Chevalier a tourné *Parade d'amour*, *Le Lieutenant souriant*, *Une heure près de toi* et *La Veuve joyeuse*, le maintien d'un accent français dans la

<sup>37</sup> Voir à ce sujet Martin Guérpin, « *Pas sur la bouche* » ! *Jusqu'où l'opérette française a-t-elle embrassé l'Amérique (1918-1939)* ?, mémoire inédit d'habilitation à diriger des recherches, Sorbonne-Nouvelle, 2023, p. 110-125.

<sup>38</sup> Claude Doré, « Jeanne Helbling nous dit... », *Ciné-Miroir*, n°332, 14 août 1931, p. 527.

prononciation anglaise de Chevalier est l'un des facteurs expliquant son succès outre-Atlantique :

Même son accent, qui aurait pu être un handicap, n'est qu'un charme de plus [...]. C'est toujours à moi qu'il vient demander comment il faut prononcer certains mots [...]. C'est d'autant plus amusant lorsqu'on sait combien je fus raillé pour mon accent à mon arrivée en Amérique [d'Allemagne]<sup>39</sup>.

La stratégie consistant à éviter un accent anglais trop idiomatique a été encouragée par le producteur et vice-président de la Paramount Jesse Lasky (1880-1958), celui-là même qui, en 1929, a convaincu Maurice Chevalier de tenter une carrière américaine. La même année, un article de *Cinéa*, évoque en effet la place de la prononciation dans la stratégie mise en place par Lasky pour lancer Chevalier à Hollywood :

L'accent exotique des acteurs d'origine européenne était un charme de plus pour le public américain. Aussi, tout en invitant Maurice Chevalier et Baklanowa à parfaire leur connaissance de la langue anglaise, leur conseilla-t-il surtout de prendre garde à ne rien perdre de cette accentuation particulière qui constitue pour eux un atout de plus<sup>40</sup>.

## CONCLUSION

Quatre-vingt-dix ans avant la publication de ce numéro, Chevalier et une partie de son entourage actif dans l'industrie du cinéma hollywoodien avaient donc déjà pensé et réfléchi aux liens entre vocalité et identité.

Le cas des chansons des films à versions multiples interprétées par Chevalier a ceci d'intéressant qu'il permet de mettre en évidence les interactions entre les changements de

---

<sup>39</sup> Ernst Lubitsch, cité dans Genova, « Maurice Chevalier devient Prince », *Ciné-Miroir*, n°246, 20 décembre 1929, p. 812.

<sup>40</sup> S. n., « Ciné pour tous. En Amérique », *Cinéa*, nouvelle série, n° 132, 1<sup>er</sup> mai 1929, p. 27.

vocalité rendus possibles par le passage d'une langue à l'autre, et les différents référents culturels des publics auxquels s'adressaient ces versions multiples. Ses versions françaises indiquent au public de l'Hexagone qu'il demeure le chanteur parisien aux accents faubouriens qu'il avait incarné dans les cafés-concerts et dans les music-halls (les Folies-Bergère, en particulier). Dans ses versions anglophones, cette fois, le refus de se conformer totalement aux codes du *crooning* ((accent anglophone idiomatique, timbre moins arrondi, et phrasé plus heurté, notamment) Chevalier a pu se construire une *persona* lui permettant de se singulariser aux yeux (et aux oreilles) du public étatsunien. Dans le même temps, ce procédé lui a permis de préserver, dans cette *persona* anglophone, une part d'identité française à laquelle le public français demeurerait sensible. La même vocalité lui permettait ainsi de répondre à deux imaginaires différents (français et étatsunien) de la francité.

La vocalité de Chevalier est ainsi un exemple abouti de processus d'*américanisation partielle*, qu'il ne s'agit pas de comprendre comme un processus incomplet ou comme un échec résultant d'un manque de compétence. Tout processus d'américanisation n'a pas pour horizon (et encore moins comme objectif) une assimilation totale de traits américains, synonyme d'abandon d'une identité artistique d'origine. L'américanisation de la vocalité de Chevalier est en effet *volontairement* partielle, une américanisation choisie et contrôlée, en somme. Ses chansons à versions multiples donnent ainsi tout son sens à l'expression parfois galvaudée de « négociation des identités ».