

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

2 : 2 | 2003

French Popular Music

La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse

*Representations of Female Singers in French Cafés-Concerts: The Comedic
Novelist and the Sayer*

Carol Gouspy



Édition électronique

URL : <http://volume.revues.org/2218>

DOI : 10.4000/volume.2218

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2003

Pagination : 27-39

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Carol Gouspy, « La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse », *Volume !* [En ligne], 2 : 2 | 2003, mis en ligne le 15 octobre 2005, consulté le 06 février 2017. URL : <http://volume.revues.org/2218> ; DOI : 10.4000/volume.2218

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun



Carol Gouspy, « La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 2(2), 2004, p. 27-39.

Éditions Mélanie Seteun

La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse

par

Carol GOUSPY

Docteur de l'université Lumière de Lyon

Résumé. Actuellement, le café-concert, le music-hall et le cabaret sont des divertissements fréquemment confondus qui véhiculent une image obsolète et stéréotypée. Dans cette étude, nous nous intéresserons tout particulièrement à l'ancêtre du music-hall : le café-concert. Apparaissant aux alentours de 1850 à Paris, ce dernier associe la boisson à la chanson et au spectacle. Pourtant, à ses débuts, rien ne laisse présager le succès de ce loisir convivial et disparate qui connaît une vogue croissante jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Afin de contenter les spectateurs devenus exigeants face à un spectacle créé à leur intention, les directeurs des cafés-concerts recrutent des artistes charismatiques. Aussi aborderons nous la représentation des chanteuses au café-concert, ce qui nous amènera à prendre en considération, d'une part, la spécificité de leur genre et, d'autre part, l'impact de ces vedettes sur la clientèle. Afin de se démarquer de leurs concurrentes, elles étudient avec minutie leur gestuelle, leur costume et leurs effets vocaux. Parmi les nombreuses catégories du café-concert, nous avons choisi de présenter deux genres principaux : celui de la « romancière comique », dans lequel s'illustre Thérèse, et de la « diseuse », la plus notoire étant Yvette Guilbert.

Même s'il n'est pas en adéquation avec les canons esthétiques de l'époque, leur physique joue un rôle non négligeable. Cependant, l'apparence quelconque de ces femmes déclenche des polémiques car elles instaurent un esprit de contestation qui scandalise les critiques et déclenche l'hilarité du public populaire. Afin de divertir ce dernier et d'obtenir la renommée tant convoitée, elles emploient tous les procédés comiques à leur disposition. Pour accroître leurs bénéfices, les cafés-concerts rivalisent d'ingénuité pour s'arracher ces chanteuses car les enjeux de ce spectacle se situent entre préoccupations commerciales et artistiques.

Mots-clefs. *Café-concert – Chanson française – Spectacle populaire – Divertissement – Chanteuses*

Intr^oduction

Si les termes de café-concert, de music-hall et de cabaret demeurent encore présents aujourd'hui, l'image qu'ils véhiculent est toutefois obsolète. Cette vision erronée des divertissements résulte d'une confusion des genres : les Folies-Bergère, le Moulin Rouge ou encore le Lido font revivre la revue à grand spectacle, les attractions et le french-cancan, tandis que d'autres, notamment le Crazy Horse et le Paradis Latin, donnent la primauté au nu. Or, le terme « music-hall » désigne actuellement l'ensemble de ces spectacles.

Toutefois, dans le cadre de cette étude, nous délaisserons le music-hall et le cabaret pour nous intéresser à un divertissement généralement méconnu bien qu'il ait été largement répandu en France : le café-concert. Associant la boisson à la chanson et au spectacle, cet ancêtre du music-hall connaît une vogue croissante au milieu du XIX^e siècle. Le lugubre, le burlesque, le satirique, le sentimental et l'érotique s'y mélangent de façon étonnante.

A ses débuts, rien ne laisse présager le succès de ce spectacle convivial et disparate. L'accès à ce loisir permanent et sans prétention est amplement facilité par l'abolition de toute contrainte d'horaire. Contrairement aux théâtres, les spectacles sont permanents. Ils ont lieu de sept à onze heures du soir pendant la semaine et commencent même dès deux heures de l'après-midi les dimanches et jours fériés (Mathieu, 1863, p. 8). Les mots « entrée libre » sont affichés sur la porte, ce qui permet à la clientèle de ne pas déboursier de droit d'entrée et de n'assister qu'à une partie du programme si elle le désire (Fournier, *L'Art lyrique*, 19 mars 1899). Maints avantages sont encore offerts, notamment se désaltérer, fumer et discuter pendant le spectacle pour le prix d'une consommation (Simonin, *L'Echo des concerts*, 15 juin 1864).

Afin de restreindre notre recherche d'un point de vue géographique, nous avons sélectionné une ville, Paris, le berceau du café-concert. Notre étude se focalise sur ce phénomène social et culturel qui apparaît vers 1850. Aux alentours de la Première Guerre mondiale, il est supplanté par un redoutable concurrent : le music-hall. Ne correspondant plus aux mentalités, les genres spécifiques du café-concert tendent à disparaître. Également appelé « variétés », le music-hall, en vogue dans divers pays européens, privilégie les numéros issus des spectacles de foire.

Le cadre du café-concert nous permettra d'aborder la représentation des chanteuses au sein de ce divertissement. Afin de satisfaire les spectateurs devenus exigeants face à un spectacle créé à leur intention, les directeurs des établissements recrutent des chanteuses charismatiques. Pour capter l'attention de la clientèle et se démarquer des concurrentes, elles élaborent une stratégie qui consiste à créer un style inédit. Aussi délaissent-elles la sempiternelle tenue de soirée pour un costume excentrique. D'autres éléments conditionnent le succès, notamment une gestuelle appropriée, une aisance à communiquer avec la clientèle, des effets vocaux et un répertoire privilégiant des airs simples à mémoriser. Notre méthode sera historique car, afin de mesurer l'impact de ces étoiles sur la population et la presse parisienne, nous avons dépouillé et analysé des sources imprimées et des périodiques de l'époque.

Bien qu'il y ait une certaine fluidité entre les catégories du café-concert, nous avons sélectionné deux genres opposés et particulièrement significatifs de cette période: celui de la « romancière comique » et de la « diseuse » (Caradec/Weill, 1980). Deux chanteuses, notamment Yvette Guilbert et Thérèse, se sont illustrées auprès du public. Afin de connaître l'impact de ces chanteuses auprès de la clientèle du café-concert, nous aborderons tout d'abord les spécificités de ces genres et le rôle joué par la censure. Puis, nous nous intéresserons d'une part à l'accueil réservé par les spectateurs et les critiques et, d'autre part, aux ambitions artistiques de ces artistes. Nous envisagerons ainsi les enjeux liés à la représentation de ces femmes sur scène et aux cafés-concerts car ces établissements tentent de concilier deux préoccupations apparemment contradictoires, notamment la rentabilité et l'aspect artistique.

1. Les genres féminins au café-concert

Au café-concert, les interprètes mettent en scène, sur un mode burlesque, les misères de la vie quotidienne. D'ailleurs, leur répertoire représente une estampe des mœurs de l'époque. Créant un spectacle visuel et auditif, les genres servent de points de repère au public.

1.1 Les particularités de la romancière comique et de la diseuse

Les genres créés par Thérèse et Yvette Guilbert sont particulièrement illustrés à l'époque puisque leur renommée s'étend en province et même à l'étranger. En conséquence, la presse de l'époque

publie maints portraits et caricatures de ces femmes qui éditent leurs chansons et publient leurs mémoires. Yvette Guilbert, par exemple, utilise sa notoriété pour, d'une part, transmettre son savoir lors de conférences et de leçons de chant données à des américaines, et d'autre part, publier plusieurs ouvrages, notamment *L'art de chanter une chanson*, 1928, *Autres temps, autres chants*, 1945, et *La chanson de ma vie*, 1924.

Contrairement à Y. Guilbert, Emma Valadon, plus connue sous le nom de Thérésa, défraye la chronique par son train de vie luxueux. Elle associe son statut de vedette à des produits de consommation comme des liqueurs, des potages et des limonades, ce qui prouve que sa notoriété dépasse le cadre du café-concert (Valadon, 1865, p. 276). Adulée par les classes populaires, Thérésa est, fait plus surprenant, acceptée par la haute société parisienne. En 1865, elle est même autorisée à se produire devant Napoléon III et sa cour aux Tuileries (Jollivet, *Le Figaro illustré*, juin 1896).

Pourtant, lors de leurs débuts, rien ne distingue ces femmes de l'ensemble des interprètes. Thérésa, par exemple, chante le répertoire dit «*courant*», lequel repose sur des chansons sentimentales et dramatiques (Baillet, *Paris qui Chante*, 21 mai 1905). Sa carrière évolue cependant lorsqu'elle se déguise et emprunte l'accent allemand afin de transformer en tyrolienne une romance de Mazini qu'elle qualifie, dans ses mémoires, de «*filandreuse*» (Valadon, p.218). Par ce terme, Thérésa désigne vraisemblablement la ligne tortueuse et enchevêtrée de sa mélodie. La tyrolienne s'exécute en effet en franchissant rapidement des intervalles conséquents, notamment de sixtes ou d'octaves, en changeant fréquemment de registres, c'est-à-dire en passant de l'émission normale d'une voix de poitrine à une voix de fausset.

Le comique provient non seulement de sa façon de iodler, mais aussi de son imitation d'un accent étranger, de sa parodie d'une chanson sentimentale en chanson montagnarde et du fait que, traditionnellement, ce chant typique du Tyrol et des Alpes Suisses est interprété par des hommes et non par une femme. Avec «*Fleur des Alpes*», Thérésa déclenche l'hilarité du public, ce qui incite Goubert, le directeur de l'Alcazar, à l'engager dans un genre qui la rend célèbre, celui des romances comiques.

Mais un autre genre est également plébiscité par les spectateurs: celui de la diseuse. Comme son nom l'indique, il repose sur un texte davantage parlé que chanté. La diseuse diffère de la romancière comique par sa diction et le choix de ses textes car elle délivre un message et donne la

primauté au sens. Possédant un talent de musicienne et d'actrice, la diseuse joue sur les mots. Ce genre est particulièrement ambigu puisqu'il est à la fois sobre et caustique. Privilégiant les nuances et la grivoiserie, il ne requiert pas de tenue type ou d'artifices. Ce style ingénu, reposant sur des sous-entendus malicieux, est inventé par Anna Judic à l'Eldorado. Son talent de comédienne transparait clairement dans ses prestations car elle compense sa faiblesse artistique en soulignant à outrance les propos qu'elle ne chante pas (Dufay, *Le Mercure de France*, 1^{er} septembre 1933). Ensuite, ce genre se répand largement au café-concert, notamment avec l'arrivée de Florence Duparc.

Pendant, Yvette Guilbert parvient à se distinguer de l'ensemble des diseuses. Son expérience de comédienne explique sa diction parfaite et son sens théâtral. La découvrant au Divan Japonais, un petit établissement fréquenté par les artistes et situé au numéro 75 de la rue des Martyrs, le peintre Toulouse-Lautrec l'immortalise sur une affiche dans sa tenue caractéristique : un chignon, de longs gants noirs et une robe verte particulièrement échancrée devant et derrière. Y. Guilbert apparaît comme étant le réceptacle de conventions contradictoires puisqu'elle souhaite à la fois aguicher comme ses concurrentes et prouver sa respectabilité afin d'obtenir une reconnaissance des critiques élitistes.

1.2 Les relations entre la censure et les chanteuses

Malgré leur apparente liberté, les cafés-concerts sont soumis à de nombreuses dispositions juridiques puisque l'ordonnance de police du 17 novembre 1849 prohibe les morceaux extraits du répertoire des théâtres lyriques, chœurs et morceaux d'ensemble, chants politiques ou immoraux, figurants, costumes et accessoires, danses et exhibitions. Elle autorise toutefois les chansonnettes à une voix, les romances à une ou deux voix et les musiques instrumentales (Archives nationales, série F21, dossier 4684). Craignant les réactions d'un public populaire et nombreux, les autorités, d'une part, obligent les directeurs des cafés-concerts à payer un tribut aux théâtres pour concurrence jusqu'à 1867 et, d'autre part, exigent le visa de la censure pour toute œuvre présentée sur scène.

Aussi les artistes emploient-ils maints subterfuges pour résister au joug de l'autorité légale et duper les censeurs. Généralement, les textes ne révèlent leur signification que sur scène, lorsque les interprètes jouent sur la coupure des mots, la prononciation, l'intonation de la voix et les gestes

évoqueurs (d'Avenel, *La Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier 1902). D'abord confinés dans d'étroites limites et réglementés par de nombreux interdits, les cafés-concerts parviennent progressivement à se libérer de ce carcan. Par exemple, à partir de 1892, des costumes sont introduits sur scène (Ouvrard père, 1929, p. 172). De plus, vers 1896, la censure devient plus tolérante (Jollivet, *Le Figaro illustré*, juin 1896).

D'ailleurs, dans ses mémoires, Y. Guilbert relate largement ses déboires avec la censure, notamment lorsqu'elle interprète « Les vierges », une chanson caricaturant les femmes qui ignorent l'amour puisqu'elle évoque leur candeur, leur manque de grâce et leur sécheresse. Aussi la chanteuse a-t-elle recours à des subterfuges : elle chuchote par exemple la première lettre du mot interdit ou tousse à l'emplacement des mots manquants (Guilbert, *La chanson de ma vie*, 1927, t. 1, p. 73), ce qui lui permet d'éviter les poursuites judiciaires et d'accentuer l'aspect grivois du texte. Le ton de la chanson, au départ solennel, est en réalité faussement respectueux. La voix de la diseuse demeure sur une même note, entraînant une monotonie. La musique, quant à elle, est lente et répétitive afin de traduire l'austérité des vierges. Des phrases parlées sont cependant introduites à la fin des couplets afin de souligner l'ironie du texte. La voix de l'artiste se fait alors moqueuse, déclenchant l'hilarité du public. Le comique provient ici du côté « pince-sans-rire » de la diseuse et du fait qu'elle dupe les autorités par des procédés qui amplifient l'aspect licencieux du texte.

La rencontre de la diseuse avec Xanrof est décisive car elle marque un tournant dans la carrière des deux artistes. En interprétant un recueil intitulé *Chansons sans gêne*, dans lequel le chansonnier livre sa vision satirique de la ville de Paris, Y. Guilbert démarre une carrière couronnée d'un succès critique sans équivalent parmi les chanteuses de sa génération. Dans « Le fiacre », l'aspect licencieux et comique réside, d'une part, dans la traduction des secousses du véhicule par la voix et la musique, et, d'autre part, dans le dénouement brutal de l'histoire car le sujet de cette chanson repose sur un vaudeville. J.-C. Klein relève le « caractère primesautier de la musique, sur un rythme de polka, et la narquoise ponctuation cahin-caha... onomatopéique, qui fonctionne comme une amorce de refrain » (Klein, 1989, p. 135). D'ailleurs, les fins de phrase sont exécutées rapidement par le piano afin de traduire la dissimulation des amants. La voix de la diseuse se fait également cachottière, puisqu'elle rythme les paroles plutôt qu'elle ne les chante. Ce jeu parlé lui permet de dissimuler volontairement le texte censuré et d'amplifier l'effet comique.

2. L'impact des chanteuses au café-concert

La notoriété de ces chanteuses intrigue les critiques et déclenche quelques polémiques. En conséquence, certains d'entre eux se rendent au café-concert afin de juger par eux-mêmes. Dans cette seconde partie, nous aborderons non seulement les réactions qu'engendrent les prestations de la romancière comique et de la diseuse, mais aussi les ambitions artistiques de ces artistes.

2.1 L'accueil des critiques

En ce qui concerne Thérèse, force est de constater que l'aspect physique de cette femme paraît déconcertant. L. Veillot brosse, par exemple, un portrait ingrat de la chanteuse : « *Elle a, je crois, quelques cheveux; sa bouche semble faire le tour de la tête; pour les lèvres, des bourrelets comme un nègre; des dents de requin* » (Veillot, 1867, p. 144). Thérèse se rapproche de la clientèle par son apparence ordinaire, sa façon de se mouvoir et ses expressions. Cette similitude a d'ailleurs deux effets : elle augmente, d'une part, la popularité de l'artiste qui devient la voix du peuple et engendre, d'autre part, une rêverie du public qui s' imagine également sur les planches.

De plus, la présence de Thérèse sur scène paraît scandaleuse à ces critiques, peut-être en raison de son manque de féminité. Sa gestuelle appuyée, ses grimaces, son manque de grâce et ses effets vocaux forcés dérangent l'ordre établi. Habitué à un certain raffinement, l'élite découvre des valeurs populaires encensées par le public du café-concert : « *Elle joue des yeux, des bras, des épaules, des hanches, hardiment. Rien de gracieux; elle s'exerce plutôt à perdre la grâce féminine; mais c'est peut-être là le piquant, la pointe suprême du ragoût* », poursuit L. Veillot. Dans *Le Figaro illustré* de 1896, V. Joncières livre ses impressions sur l'artiste : « *Avec Thérèse, le grotesque succédait au comique, la grimace remplaçait le jeu de la physionomie, le coup de gueule – qu'on me pardonne l'expression – faisait oublier le charme de la voix* ». Le comique provient de l'aspect ridicule de cette femme qui utilise tous les moyens en sa possession pour divertir le public, notamment la puissance et les effets de sa voix, sa gestuelle et son physique. Elle parvient aisément à ses fins puisque, de par ses origines, Thérèse est proche des milieux populaires. Avant de débiter au café-concert, elle a en effet effectué de nombreux apprentissages chez des modistes (Valadon, p. 14-16).

La réaction des critiques est contradictoire. Même s'ils demeurent déroutés, certains critiques, notamment G. Jollivet, P. Véron, R. Prudent, ne peuvent s'empêcher d'admirer la souplesse et

la sonorité de sa voix de contralto, son articulation, sa truculence et la sobriété de son style. De nombreux articles lui sont consacrés, notamment dans *Le Charivari*, *L'Eclipse*, *L'Echo des concerts* et *Le Figaro illustré*, permettant ainsi de mesurer l'impact de cette vedette sur la presse parisienne. Avec le temps, sa voix et son jeu s'élargissent, ce qui lui offre la possibilité d'accéder à un nouveau répertoire. Par sa voix imposante et son répertoire comique, Thérèse devient la première vedette de l'époque. L'un de ses grands succès s'intitule « Rien n'est sacré pour un sapeur ». Bien que le texte soit de caractère amusant, l'artiste l'interprète d'un ton dramatique en mélangeant les genres. L'aspect crapuleux de l'ensemble de son répertoire, reposant sur l'argot de barrière, choque les spectateurs. « La Femme à barbe », « C'est dans l'nez qu'ça m'chatouille » ou encore « La Gardeuse d'ours » figurent parmi ses chansons les plus célèbres.

Mais les détracteurs de Thérèse, notamment A. Ménetière, V. Joncières et L. Veillot, s'insurgent principalement envers la stupidité et la grossièreté des paroles. Ce dernier écrit d'ailleurs les propos suivants : « *Quant à son chant, il est indescriptible, comme ce qu'elle chante. Il faut être Parisien pour en saisir l'attrait, Français raffiné pour en savourer la profonde et parfaite ineptie. Cela n'est d'aucune langue, d'aucun art, d'aucune vérité. Cela se ramasse dans le ruisseau ; mais il y a le goût du ruisseau, et il faut trouver le produit qui a bien le goût du ruisseau* » (Veillot, p. 144-145).

Habitué à se rendre au théâtre pour goûter à des plaisirs littéraires, ces critiques semblent découvrir le monde du café-concert. Appartenant à une classe bourgeoise et cultivée, les valeurs culturelles de ces hommes sont peut-être éloignées des préoccupations quotidiennes et parfois triviales du public populaire. Ce divertissement semble à la fois les intriguer, les dégoûter et les fasciner. Cherchant à raisonner, L. Veillot, par exemple, semble être gêné pour décrire le plaisir qu'il éprouve à « s'encanailler » dans ces établissements. Aussi cherche-t-il à justifier sa présence dans ce qu'il semble considérer comme étant des lieux de perdition. N'admirant ni le physique, ni le talent de Thérèse, il est cependant attiré par cette femme qui, en même temps, le repousse. Souhaitant toutefois se démarquer de la clientèle ordinaire, Veillot précise qu'il faut être « Parisien » et « Français raffiné » pour apprécier le fait de côtoyer « le produit qui a bien le goût du ruisseau », c'est-à-dire le quart monde. Pour lui, le comique de cette prestation semble provenir des différences de classes sociales.

Contrairement à Thérèse, Y. Guilbert est appréciée de l'ensemble des critiques. D'une manière générale, ces derniers demeurent admiratifs devant son talent, sa clairvoyance, son obstination

et sa recherche de la perfection. V. Joncières souligne également que la diction indolente et la platitude de la voix d'Y. Guilbert lui permettent de prononcer des grivoiseries sans choquer. Armand (*La Revue d'art dramatique*, 1^{er} janvier 1891) déclare quant à lui qu'elle allie la perversité et la naïveté en un même visage.

Si l'ensemble des critiques apprécie les propos qu'elle dissimule sous son ingénuité, l'un d'entre eux, E. Blémont, s'oppose à ces éloges car il considère ce répertoire consternant (*L'Artiste*, août 1895, p. 123-124), probablement parce que les chansons d'Y. Guilbert mettent en scène, entre autres, des vierges, un ivrogne ou encore des amants. De plus, l'interprétation de l'artiste accentue l'aspect grotesque de ces personnages. Par exemple, dans la chanson « Je suis pocharde », la voix est languissante puisque la chanteuse imite une personne ivre. Sa difficulté à parler se traduit également par une variation subite dans les aigus et les graves. Accompagnant la voix, la musique emploie un rythme rapide afin de suggérer les cabrioles de la femme. Dans cette prestation, le comique provient de la parodie d'une femme en état d'ébriété, ce qui entraîne des effets vocaux surprenants.

2.2 Les ambitions des chanteuses de café-concert

Malgré leur succès, Thérèse et Y. Guilbert délaissent le café-concert, considéré alors comme étant un art mineur et plus « facile », afin de satisfaire leurs ambitions élevées. Ce choix indique qu'elles tentent de contester les codes de l'époque. Souhaitant révéler une autre facette de leur talent artistique au public et à leurs détracteurs, concrétiser leur rêve d'ascension sociale et accéder au rang honorifique de vedette de théâtre, elles acceptent des rôles dans diverses revues. Si le statut d'étoile de café-concert permet à Thérèse d'intégrer aisément le théâtre, on l'empêche toutefois de se « réaliser » puisque, dans la plupart de ses interventions, elle se voit confinée dans un rôle de chanteuse. Ne possédant probablement que peu de talent en tant qu'actrice, elle n'atteint pas le succès escompté.

En effet, lorsque l'on écoute la chanson extraite de *La Chatte blanche* intitulée « Les Canards tyroliens », on constate que Thérèse exploite, d'une part, le même répertoire et, d'autre part, emploie toujours des effets comiques. Elle intègre son propre rire qui est communicatif et, sans craindre le ridicule, se livre à une imitation animale qu'elle mélange à un procédé à l'origine de

son succès : la tyrolienne. Le comique de cette prestation provient en effet du mélange des genres. Le but étant de déclencher l'hilarité, peu importe le message délivré au public. Aussi cette œuvre repose-t-elle entièrement sur la personnalité de la romancière comique.

Cependant, ce détour par le théâtre est bénéfique puisqu'il modifie l'opinion de ses détracteurs. A cette époque, tout comme aujourd'hui, l'expression théâtrale permet à un artiste d'accéder à la reconnaissance non seulement de ses pairs, mais aussi d'un public élitiste. Devenus bienveillants à son égard, les critiques admirent particulièrement la façon dont Thérèse détaille une chanson. Le répertoire qu'elle interprète au café-concert est également en cause dans ce revirement d'opinion puisque, de 1863 à 1888, il évolue de manière littéraire. Précisons que Thérèse est alors en rapport avec des compositeurs talentueux, notamment avec J. Darcier, J. Richepin et J. Jouy. Cette nouvelle manière apparaît comme étant à la fois poétique, sentimentale, dramatique et comique.

Tout comme Thérèse, Y. Guilbert délaisse par la suite le répertoire des poètes montmartrois, pourtant à l'origine de son succès, préférant mettre son art au service d'anciennes chansons françaises du XVIII^e siècle (Dieudonné, *Fémina*, 1^{er} avril 1905). Admirant son talent, son obstination et sa recherche de la perfection, les musiciens l'encensent, notamment M. Ravel (Chalupt, 1956, p. 141) et G. Reynaldo Hahn. Agréablement surpris par sa diction, ce dernier recommande même aux élèves du conservatoire de l'écouter chanter (Reynaldo Hahn, *Fémina*, 1^{er} mai 1909). Souhaitant étendre le domaine de ses compétences, elle s'oriente aussi vers le cinéma muet et parlant. Elle tourne plusieurs films parmi lesquels *Les deux orphelines* en 1933.

Les carrières de Thérèse et d'Y. Guilbert fascinent à la fois le public et les artistes. D'ailleurs, de nombreuses jeunes filles viennent les écouter chanter afin de reproduire leurs gestes et leurs particularités vocales dans des établissements de province (d'Herbenoire, *Comoedia*, 25 octobre 1923). Leur position au café-concert et leurs appointements sont en effet enviés. Encouragées par leur succès, Y. Guilbert et Thérèse n'hésitent pas à renégocier leur contrat à la hausse auprès des directeurs de café-concert car les rémunérations sont attribuées en fonction du succès obtenu auprès de la clientèle, lequel est partiellement lié à la qualité de la représentation. Afin d'accroître leurs bénéfices, les cafés-concerts se livrent une concurrence acharnée pour faire signer un contrat à ces artistes.

Le café-concert devient donc le lieu privilégié de l'expression de la contradiction de notre société moderne puisque le spectacle est associé de plus en plus étroitement à l'industrie: la presse, l'imprimerie, l'édition musicale et, de nos jours, les disques, la radio et la télévision. Les artistes représentent en effet des investissements pour les établissements qui s'apparentent davantage à des entreprises, puisqu'ils tentent de concilier des aspects souvent jugés comme contradictoires, notamment financiers et artistiques.

Conclusion

Cette étude nous a permis d'évaluer l'impact considérable de ces vedettes sur les critiques et le public éclectique du café-concert. Même s'il n'est pas en adéquation avec les canons esthétiques de l'époque, leur physique joue un rôle non négligeable. Se distinguant des femmes bien en chair – par exemple Paulette Darty, Suzanne Lagier, Demay ou encore Jeanne Bloch –, Y. Guilbert sait, par exemple, tirer parti de sa minceur et de sa pâleur. Cependant, l'apparence quelconque de ces femmes sur scène déclenche des polémiques car elles instaurent un esprit de contestation qui scandalise et divertit le public. En ce sens, le café-concert conteste les idéaux du théâtre, notamment en ce qui concerne la représentation de la beauté.

Bien que ce divertissement soit principalement fréquenté par des classes populaires à ses débuts, il accueille par la suite un public plus large. Maints critiques se rendent alors au café-concert afin, d'une part, de goûter à des plaisirs inconnus et, d'autre part, de se faire une opinion sur ces artistes. Bien qu'elles soient considérées par certains critiques comme étant triviales, ces femmes, qui acceptent leur fonction divertissante et défendent dans leurs chansons des valeurs populaires, s'opposent à leurs détracteurs en s'orientant vers le théâtre.

Mettant en place une gestuelle en adéquation à leur genre, ces artistes adaptent leur répertoire et leur genre en fonction de leur voix: Y. Guilbert exploite ses capacités théâtrales, tandis que Thérèse valorise la puissance de sa voix, ce qui l'incite à se lancer dans des effets vocaux. Leur but étant de divertir le public, elles emploient tous les procédés comiques à leur disposition. Bien que le répertoire interprété par ces vedettes soit fréquemment grivois, ces dernières s'appliquent à faire évoluer leur genre en opérant une sélection parmi les chansons qui leurs sont proposées. En conséquence, Thérèse, à partir de 1863, et Yvette Guilbert, aux alentours de 1900, délaissent

progressivement leur genre initial afin de se consacrer à un répertoire dénué de tout aspect licencieux. Toutefois, ces genres ne perdurent pas. Beaucoup plagés, ils perdent de leur originalité, lassant finalement la clientèle.

En privilégiant la chanson, le café-concert permet l'émergence d'une nouvelle esthétique musicale, celle du divertissement, puisque des musiciens s'inspirent du café-concert, du music-hall et du cirque dans maintes compositions afin d'abolir les frontières entre l'art «léger» et l'art dit «sérieux». Cette légitimation des spectacles parisiens par l'avant-garde intellectuelle et artistique se met en place lors de la Première Guerre mondiale. Influencés par Erik Satie qui, le premier, a composé pour le café-concert et le cabaret, six jeunes musiciens, menés par Jean Cocteau, se regroupent autour de ce nouveau «maître». Souhaitant imposer à la société leur sensibilité artistique et intellectuelle et établir une nouvelle école régie par la volonté d'associer l'Art élitiste et l'Art populaire, les artistes du Groupe des Six sont fascinés par les valeurs que véhiculent non seulement le café-concert, mais aussi le music-hall et le cirque. Souhaitant rejeter l'influence des maîtres du passé, ces spectacles leur permettent de balayer le passé (Cocteau, 1993, p. 62).

Références bibliographiques

- ARMAND (E.), « Yvette Guilbert », *La Revue d'art dramatique*, XXI, 121, 1^{er} janvier 1891, p. 24-25.
 BAILLET (E.), « Les Cafés-concerts avant 1850 », *Paris qui Chante*, 122, 21 mai 1905, p. 15.
 BLEMONT (E.), « Yvette Guilbert », *L'Artiste*, août 1895, p. 123-124.
 CARADEC (F.), WEILL (A.), *Le café-concert, [s.l.]*, Hachette, Massin, 1980.
 CHALUPT (R.), *Ravel au miroir de ses lettres, correspondance*, Paris, Laffont, 1956.
 COCTEAU (J.), *Le coq et l'arlequin*, Paris, Stock, 1993.
 D'AVENEL (G.), « Le mécanisme de la vie moderne », *La Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier 1902, p. 56.
 D'HERBENOIRE (J.), « Recherches sur le café-concert : le succès de Thérèse », *Comoedia*, 25 octobre 1923.
 DIEUDONNÉ (R.), « Du Café-concert à la Renaissance », *Fémina*, 123, 1^{er} mars 1906, p. 109.
 DUFAY (P.), « De l'Alcazar au cinéma », *Le Mercure de France*, 845, 1^{er} septembre 1933.
 FOURNIER (P.), « Le droit des pauvres au concert », IV, 166, *L'Art lyrique*, 15 juin 1864.
 GUILBERT (Y.), *Autres Temps, autres chants*, Paris, Laffont, 1945.
 GUILBERT (Y.), *La Chanson de ma vie*, Paris, Grasset, 1927.
 GUILBERT (Y.), *L'art de chanter une chanson*, Paris, Grasset, 1928.

- JOLLIVET (G.), « Les cafés-concerts », *Le Figaro illustré*, XIV, 75, juin 1896, p. 102.
JONCIÈRES (V.), « La Musique de café-concert », *Le Figaro illustré*, XIV, 75, juin 1896, p. 111-112.
KLEIN (J.-C.), *Florilège de la chanson française*, Paris, Bordas, 1989.
MATHIEU (E.), *Les cafés-concerts*, Paris, Chez tous les libraires, 1863.
MÉNÉTIÈRE (A.), *Les Binettes du café-concert*. Paris, Librairie Centrale, 1869.
OUVRARD père, *Elle est toute nue*, Paris, Au café-concert, 1929.
PRUDENT (R.), « L'Alcazar d'été : Thérèse », *L'Echo des Concerts*, III, 1^{er} juin 1865.
REYNALDO HAHN (G.), « Le Mois musical : notes sur notes », *Fémina*, 199, 1^{er} mai 1909, t. 1, p. 231.
SIMONIN (E.), « De l'avenir des cafés-concerts », *L'Echo des concerts*, II, 25, 15 juin 1864.
STAR, « Thérèse à la Gaîté », *L'Eclipse*, 22 août 1869, p. 2.
VALADON (E.), dite Thérèse, *Mémoires de Thérèse écrits par elle-même*, Paris, Dentu, 1865.
VÉRON (P.), « Théâtres : Châtelet *Les Sept châteaux du diable* », *Le Charivari*, 17 octobre 1876.
VEUILLOT (L.), *Les Odeurs de Paris*, 2^e éd., Paris, Palmé, 1867.

Carol GOUSPY

Apartment 2, Broomfield House,
134 Hale Road,
Hale Altrincham,
Cheshire, WA 15 9HJ
United Kingdom

e-mail : carol.gouspy@laposte.net



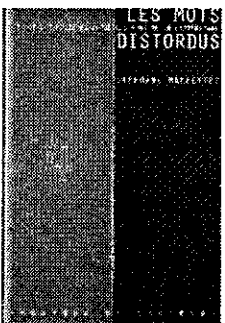
Sandy QUEUDRUS.

Un maquis techno. Modes d'engagement et pratiques sociales dans la free party.

Mélanie Sèteun / irma, 2000, 120 p.

12,20 EUR

La free party fédère tout un pan de la jeunesse désireuse de vivre sa musique « hors la loi, hors les murs ». Le public des free parties est-il pour autant homogène et constitué de personnes partageant les mêmes attentes ? Alliant approches sociologique et ethnologique, l'Auteure nous montre les différentes sphères qui cohabitent, parfois difficilement, au sein d'une fête sauvage ; elle décrit les us et coutumes de ces différentes populations, notamment en matière de consommation de drogues et circonscrit le marché économique parallèle qui assure le fonctionnement de la free party.



Stéphane MALFETTES.

Les mots distordus. Ce que les musiques actuelles font de la littérature.

Mélanie Sèteun / irma, 2000, 120 p.

12,20 EUR

De nombreux groupes rock ont puisé leurs paroles dans les textes du panthéon littéraire, entraînant une déterritorialisation de l'oeuvre originelle qui change de support et d'univers symbolique. L'Auteur étudie la distorsion introduites dans des textes de W.S. Burroughs, V. Maïakovski et H. Müller, repris respectivement par Disposable Heroes of Hiphoprisy, Complot Bronswick et Einstürzende Neubauten. Il montre comment le regard porté par le lecteur sur le texte peut lui-même évoluer après l'écoute des oeuvres musicales.



Fabien HEIN

Hard rock, heavy metal, metal. Histoire, cultures et pratiquants.

Mélanie Sèteun / irma, 2003, 320 p.

15 EUR

Le terme « metal » est le fruit d'une histoire musicale née il y a plus d'une trentaine d'années sous la forme du « hard rock » et du « heavy metal ». Des modèles originels a émergé une multiplicité de genres se référant à des disciplines artistiques diverses. Aujourd'hui, un certain nombre d'éléments permettent de penser que le metal tend à se démocratiser et à être reconnu pour sa valeur artistique et culturelle. Pour autant, il continue de renvoyer à des représentations sociales très négatives (machisme, violence, satanisme, ...). En observant précisément les pratiques d'un échantillon d'amateurs, l'Auteur met en lumière l'attachement individuel ou collectif au metal, tout en dégageant les implications artistiques, économiques, affectives ou sociales qui leur sont indissociables. Situant ses analyses à un niveau international, national et local, il dresse concrètement le premier portrait sociologique du monde du metal hexagonal.

distribution : irma 22, rue Soleillet 75980 Paris cedex 20.

tél. 01 43 15 11 11 fax. 01 43 15 11 10 boutique en ligne : www.irma.asso.fr