

Marc Angenot

avec la collaboration  
de Diane Geoffrion

Le Café-concert

Archéologie d'une  
industrie culturelle

Cahier de recherche de 110 pages in-4°  
édité par le CIADEST, Montréal. 1991

On trouvera ici les deux premiers chapitres

# Le Café-concert: Archéologie d'une industrie culturelle

## Chapitre I

La présente étude est consacrée au café-concert en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le matériau essentiel de l'analyse est formé de l'ensemble de la production de chansonnettes composées dans l'année mil huit cent quatre-vingt-neuf.(1) Cette année forme un échantillonnage qui vaut pour les décennies 1880 et 1890, première phase de la «Belle époque». Je vais chercher à décrire et interpréter l'état d'une industrie culturelle, la première en date à avoir présenté fortement tous les caractères de cette "*Kulturindustrie*" qui va occuper hégémoniquement la place au siècle suivant. Encore à l'étape paléotechnique, la chansonnette commerciale, -- sans phonographe ni radio, -- crée et impose une logique de son champ communicationnel (standardisation et inflation de la production, engendrement d'un public-magma transsocial, vedettariat, implantation d'une mini-culture avec sa presse *ad hoc* et son *fandom*) en concomitance avec une axiomatique, que je vais analyser, de la production parolière et musicale.

Le café-concert de 1889 permet en effet de voir l'émergence d'une culture mass-médiatique, culture dont l'évolution ultérieure ne fera que confirmer les tendances originelles, à une époque où le spectacle de compétition sportive (à l'exception du sport hippique) et le cinéma sont encore absents, où la publicité, imprimée ou murale, reste fort discrète et où les formes modernes de l'imprimé non-canonique de loisir -- de l'astrologie journalistique aux mots-croisés, du roman policier ou d'espionnage à la presse de sang-à-la-une -- sont seulement en voie d'émerger de formes plus anciennes: logogriphes et énigmes, canards et plaintes, presse à un sou, roman-feuilleton venu de Soulié, Suë et Féval.

Mon travail résulte d'une enquête systématique sur les chansons publiées en 1889, sur les archives de la censure complétée par la lecture de toute la presse de l'année et sur l'analyse des écrits des publicistes et des lettrés qui ont écrit sur le phénomène, ordinairement pour s'en affliger. La recherche globale sur la *théorie du discours social* couplée à une description d'un état du discours social en 1889 à laquelle je me suis livré dans quelques livres récents, a permis *d'immerger* le "caf' conc'" et ses chansonnettes dans la *doxa* de l'époque et la totalité des "scriptibles", distingués et vulgaires, lettrés et savants, publics et ésotériques qui forment, dans leur intertextualité, le discours social de ce temps.

Le café-concert s'est trouvé s'imposer en premier comme une culture commerciale; en symbiose avec le mélodrame de boulevard, le vaudeville, la "revue", il est devenu -- c'est le lieu commun alors des commentateurs -- la "forme par excellence" du loisir "populaire" urbain sous la Troisième République. Hors les souvenirs attendris de "vieux Parisiens" et les scènes de roman (souvent d'une exactitude douteuse), le café-concert n'a pas suscité d'enquêtes ni

d'études bien satisfaisantes: une description systématique paraîtra déjà utile. Je chercherai au-delà, à interpréter le phénomène dans l'histoire, quelque risque que l'on prenne en proposant une synthèse en un secteur aussi mal exploré. (2)

◆ Esquisse historique

On mentionne l'existence de "cafés chantants" depuis la Régence, depuis la fondation du "Caveau" en fait (1731). Il ne faut cependant que remonter aux débuts de la Monarchie de Juillet pour retracer, avec continuité, la naissance et le développement du type d'industrie de spectacle dont je vais parler. C'est aux Champs-Élysées qu'apparaissent les premiers établissements dénommés "cafés-concerts".

Les Cafés-concerts des Champs-Élysées étaient à cette époque des constructions de mauvais goût; à quelques mètres de leur devanture, des planches posées sur des tréteaux formaient des scènes improvisées (...) chaque soir de 5 heures à 11 heures, il y avait concert vocal et instrumental et les consommateurs arrivaient en foule. Toutes les demi-heures, l'un des artistes allait à chaque table quêter.

(Mathieu, 1863)

Dès leur apparition, les cafés-concerts sont en butte à l'hostilité des "vrais" théâtres qui empêchent ces établissements inférieurs de donner des "actes", des scènes parlées, de la pantomime, obtenant de l'autorité municipale qu'ils se cantonnent dans la seule chansonnette et interdisant le costume de scène. Des "vedettes" connaissent la popularité sous le règne de Louis-Philippe: le comique Fleury, Jules Moulin, Magne, Carnola, la famille Piccola, Madame Piquet-Wild. Vers 1848, les cafés-concerts des Champs-Élysées ne sont plus des tréteaux improvisés mais s'installent dans de "charmants pavillons". Le Café Morel, les Ambassadeurs, l'Horloge sont les trois principales salles à succès. Sous le Second Empire des "cafés-concerts d'hiver" se créent sur les grands Boulevards; c'est ainsi que s'ouvrent l'Eldorado, le Cadran, rue Montmartre, l'Alcazar rue du Faubourg-Poissonnière. Un "artiste du café-concert", Mathieu, publie en 1863 la première brochure historique sur ce divertissement populaire. Il en propose une définition tout à fait pertinente:

Le Café-concert est un établissement où moyennant une faible rétribution prélevée sur le prix des consommations ordinaires d'un café pratique, on peut entendre de la musique, des romances, des chansonnettes.

(Mathieu, 1863, 5)

Il insiste à bon droit sur l'absence de cérémonial qui distingue le café-concert de tous autres spectacles:

On y entre parce qu'on a rien [sic] de mieux à faire, on espère y rencontrer quelqu'un de connaissance, la plupart du temps s'occupant fort peu de ce qui se passe sur la scène, on cause à haute voix, on appelle le garçon pour avoir une allumette...

(Mathieu, 12)

Sous l'Empire, les séances n'occupent encore qu'une courte soirée de 7 heures à 11 heures (le dimanche, on commence à 2 heures de l'après-midi). Ce n'est que peu à peu que le café-concert se transforme en spectacle permanent. À l'instar de Paris, des cafés-concerts (dénommés dans l'argot étudiant des "beuglants" ou, par apocope populaire, des "caf' conc") se sont ouverts en province: en 1863, Lyon en compte neuf et Marseille, dix. Nombre d'"artistes" exercent avec succès depuis douze ou quinze ans et quelques uns d'entre eux ont rencontré la fortune dans cette carrière méprisée: le moindre chanteur qui bénéficie d'engagements un peu durables gagne d'emblée beaucoup plus qu'un premier rôle sur une scène lyrique de province. Mathieu plaide pour son industrie et supplie les autorités de se montrer moins sévères pour le café-concert: qu'on lui permette d'offrir au public de "petites scènes à deux personnages", qu'autorise quelques grimes, quelques perruques! Tout doucement, le caf' conc' parviendra à circonvenir les interdictions. Vers la même époque, le perspicace publiciste Charles Nisard publie un gros ouvrage sur la chanson des rues, *La Muse pariétaire et la Muse foraine* (1863) (Pariétaire: celle qui s'imprime en "petits cahiers" pendus à des ficelles sur les murs de la ville ou sur les parapets). Nisard y ajoute en 1867 sa compilation *Des chansons populaires*, en deux volumes, exceptionnelle source d'informations minutieuses. Il n'est pas sévère pour la chanson, pour cet art infime mais "bon enfant" et, généralement, de bonne compagnie: il ne peut que reprocher aux paroliers des facilités, hiatus et élisions et aussi quelques hardiesses libertines, un certain manque de moralité! La chansonnette commerciale s'émancipera bientôt du bon sens, du bon langage et de la bonne tenue. Nisard voit surtout, avec un certain attendrissement, le côté de gazette chantée, d'actualité populaire, de vie de quartier des thèmes de la chansonnette: démolitions, grands travaux, nouveaux magasins... Quant aux thèmes également, la chanson du caf' conc' va rapidement se pervertir et se dégrader.

Tout le monde n'a pas l'indulgence de Nisard. Les premiers écrits littéraires sur le café-concert sont en effet ceux du publiciste ultra-catholique Eug. Vuillot. Ils sont recueillis dans ses *Odeurs de Paris* et datent de 1864-66. On y trouve l'essentiel d'une topique qui a un bel avenir: la description d'un anti-art, d'une anti-culture portée par la modernité démocratique et trahissant la bassesse et la perversion du goût des classes populaires urbaines. «La musique a le même caractère que les paroles; un caractère de charge corrompue et canaille, et d'ailleurs morne comme la face narquoise du voyou. Le voyou, le Parisien naturel ne pleure pas, il pleurniche; il ne rit pas, il ricane; il ne plaisante pas, il blague; il ne danse pas, il *chahute*; il n'est pas amoureux, il est libertin (...) La physionomie générale de l'auditoire est une sorte de torpeur troublée. Ces gens-là ne vivent plus que de secousses; et la grande raison du succès de certains "artistes", c'est qu'ils donnent la secousse la plus forte. Elle passe vite. L'habitué retombe dans sa torpeur. » (Vuillot, *Les Odeurs de Paris*, 1866, III, 4) Ce ton méprisant et grondeur n'est pas le seul possible face au traumatisme du café-concert: on peut affecter aussi

le ton indulgent. Dans les deux cas, une certaine représentation de la "culture commerciale" se fait jour. Une topique lettrée se fixe qui ne cessera de faire retour.

De toutes les vedettes du Second Empire, un nom domine, immensément populaire, celui de Thérèse, à la fois chanteuse dramatique et chanteuse comique, elle a triomphé dans "Rien n'est sacré pour un sapeur" et dans "La Femme à barbe":

Entrez bonn's d'enfants et soldats  
Les hommes grêlés ne paieront pas;  
C'est pas d'la chair, ça c'est du marbre:  
C'est moi qu'je suis la femme à *barbre*.

Moralisateur et misanthrope, Veillot n'a pas plus d'indulgence pour Thérèse que pour tous les autres cabotins et cabotines du café chantant:

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 dans le ruisseau, le produit qui a bien le goût du ruisseau".

(*Les Odeurs de Paris*, 1866, III, ch. IV)

L'année 1889 se situe à l'époque de la plus grande vogue de cette formule, dont commence alors à se différencier un type nouveau de spectacle de "variétés" sur le modèle anglo-saxon, que l'on dénommera un peu plus tard le "*music-hall*". Il faut encore étudier, comme nous le ferons plus loin, deux autres institutions concurrentes de chanson publique: ce qui subsiste de l'ancienne tradition des goguettes, c'est-à-dire la chanson traditionnelle des "lices" et des "caveaux" dans la filiation des Béranger et des Nadeau et la formule des cabarets artistiques, avatars esthétisés du café-concert plébéien, avec le Chat noir de Rodophe Salis et le Mirliton d'Aristide Bruant notamment.

#### ◆ Salles, publics, spectacle

Le café-concert affiche "Entrée libre". Il n'annonce pas de programme, mais attire le badaud par l'appât d'un "produit" déterminé, par le nom d'une vedette: Paulus, Ouvrard, Libert... La formule est celle, nouvelle aussi, du *spectacle permanent*: pas d'heure de rideau, pas d'obligation d'élégance vestimentaire. À l'apparition des clients, un placier court au devant d'eux pour leur indiquer un endroit libre. L'"Entrée libre" qui s'affiche en grosses lettres à la porte est, bien sûr, un attrape-nigaud: chaque place est tarifée, de 5 francs à 75 centimes (les dimanches et jours de fête, ce prix est doublé). Vous avez le droit -- et dans la plupart des salles aussi le devoir -- de vous faire servir une consommation et, enfin, dans toutes les salles on peut fumer. Les quatre traits de la formule: on entre comme dans un

moulin, on porte ses vêtements "de travail", on boit et on fume, -- rigoureusement à l'opposé du cérémonial des spectacles "bourgeois", -- désolent, comme nous le verrons, penseurs et moralistes.

Certaines salles ont conservé l'aspect et le mobilier d'une brasserie ou d'une guinguette, y ajoutant seulement une scène ou des tréteaux. D'autres, plus récentes, imitent avec luxe l'architecture des "véritables théâtres" avec leurs façades magnifiquement décorées; elles offrent à l'intérieur "une agréable distribution de fauteuils, de loges, de glaces, de portières, d'escaliers et de voies communicantes" (Chadourne, 1889, 14).

Le public du café-concert est un public *mêlé* et cette constatation aussi est exprimée par les publicistes avec un indéfinissable attrait dégoûté:

À part celles d'une dizaine de gandins et de femmes galantes, installés aux baignoires, les toilettes y sont des plus simples. Bons bourgeois escortés de leur respectable épouse et de leurs enfants; boutiquiers sautillants et rubiconds; commis de magasin avides de détente et de folichonneries; célibataires embarrassés de leur soirée; aimables filles à la recherche d'un coeur d'or; étudiants ennemis de la pose; patronnes d'atelier servant de mentors à de petites folles d'apprenties; couples de militaires délurés; ouvriers flanqués d'une fille: chacun pénètre sans façon tel qu'il était dans la rue.

(Chadourne, 14)

Du souteneur accompagné de ses "marmites" au bourgeois venu méditativement s'encanailler, en passant par le calicot, la cousette, le boutiquier, l'étudiant, le monde du caf'conc' rend visible pour la première fois une image-synecdoque des classes urbaines, un espace indifférencié où toutes les nuances de la vulgarité et de la distinction se coudoient: source d'angoisse et d'attrait qui rend ce milieu fascinant pour l'homme de lettres et l'artiste. De Forain à Toulouse-Lautrec, le "motif" de la salle de caf'conc' va devenir le symbole pictural du brassage pansocial de la modernité. La salle de beuglant est le seul lieu qui rende *visible* ce coudolement de l'anonymat, cette communion vénale que, non sans euphémisme, le littérateur juge volontiers "pittoresque".

Majoritairement, malgré quelques groupes venus "en famille" et malgré la présence de quelques femmes seules "à mauvais genre", le public du café-concert était, par la nature des moeurs, un public masculin. Une bonne part de voyeurisme émoustillé entre dans le succès de quelques chanteuses, "excentriques" ou "sentimentales". L'institution de la "corbeille" avec sa demi-douzaine de "poseuses" entourant le chanteur en faisant des mines (institution disparue au début de la Troisième République) tient également au souci de régaler la vue d'un public masculin (voir Harris, 1989).

Le spectacle se déroule au milieu du brouhaha des conversations, des rires, des lazzi, de la reprise en chœur de couplets à la mode, au milieu de la fumée des cigares et des pipes, avec en outre les clameurs des garçons ("un mazagran, un!"), du boniment des marchands de programmes, de fleurs, de pastilles, tandis que deux ou trois colporteurs de musiques en feuille s'égosillent: "Demandez *Mon Eulalie, le Pantalon de Pantaléon, Va têter, Titine, parole et musique*, trente centimes!..." À l'ordinaire, la foule est compacte: on s'empile entre les stalles; les verres disposés sur une étroite tablette en face du spectateur sont parfois renversés. À chaque nouvel arrivant, toute la rangée se dérange et se bouscule. Par tout ceci encore, c'est, par une étrange perversion, le contraire du silence recueilli, de l'atmosphère ecclésiastique qui sont devenus, avec les siècles, la règle de conduite des spectacles canoniques et distingués. Chaque chansonnette ne dure que deux à trois minutes et requiert à l'évidence peu d'attention (on verra que cette remarque doit se moduler de la "scie" et de la "chansonnette à diction", à la romance sentimentale à succès, accueillie par un relatif recueillement, et à la marche patriotique qui déclenche un "enthousiasme indescriptible" et s'accompagne de battements de pied, de cliquetis de cuillers et de verres). À l'Eden-concert vers 1890, on sert le bock de bière, le café, le cognac à 40 centimes et les prix montent à deux francs pour les consommations prestigieuses ou exotiques, pale ale, stout, bordeaux, chablis. Le champagne est tarifé de 7 à 15 francs. La consommation-type, celle que l'on mentionne toujours et qui représente pour le "populo" une petite débauche, est la "cerise à l'eau-de-vie", mais on débite aussi abondamment bocks et mazagrans.

L'orchestre comporte typiquement un chef, un pianiste bien sûr, deux ou trois violons, une contrebasse, un piston, une flûte, un cor, un hautbois. Les musiciens forment le sous-prolétariat du beuglant: ils sont toujours beaucoup moins payés que le plus mal payé des chanteurs et chanteuses. Même les garçons qui peuvent, dans les "grandes salles" en saison, se faire 300 à 400 francs par mois de pourboire s'en tirent beaucoup mieux que les minables musiciens. Les chanteurs se succèdent sur la scène ou sur l'estrade selon une logique d'alternance entre les genres (ineptie - grivoiserie - romance - marche patriotique) et les types ou emplois, dont nous parlerons plus loin. Je cite un guide touristique de l'Exposition universelle:

Un ténor éraillé, un comique déguisé en soldat, une basse tonitruante à l'organe de bois, un chanteur à diction (il faut dans cette spécialité difficile, mais presque aussi agaçante que celle des tyrolien-nes, plaquer sur chaque note au moins deux syllabes), une chanteuse célébrant sur un mouvement de valse banal «les plaisirs au printemps» sont venus l'un après l'autre. Ensuite, après un homme personnifiant les ivrognes à ravir, a paru un monsieur vêtu en élégant du boulevard (!!!), il a commencé une scie (le mot est consacré) dont l'effet a été énorme; partout on criait bis!, surtout pour un couplet dont voici la fin:

Les députés sont des vendus,  
On s'ra content quand y en aura plus,  
A, E, I, O, U! (*Paris, sa vie et ses  
plaisirs*, 1889, 120)

Le personnel d'un café-concert est distribué selon des emplois et des tessitures. Il comporte typiquement un tenor, un baryton, plusieurs comiques, une "forte chanteuse", une "chanteuse à roulades", une contralto, quelques chanteuses légères et chanteuses comiques. Sous le Second Empire, les règlements de police ne permettaient; - je l'ai signalé - aucun habit de scène: c'était la tenue de soirée seulement pour les messieurs, la robe de soirée pour les dames. Sous la pression du succès, le caf' conc' transgresse sournoisement l'interdit et tout change vers 1880.

L'habillement du comédien-chanteur est déterminé par le type où il se spécialise: déguisements variés pour les comiques, costume extravagant à larges ganses et boutons énormes pour l'"excentrique" style Paulus, robe de bal pour la débituse de romances, peplum ou habit de soirée pour le style militaire-patriotique. (L'armée ne tolère pas l'uniforme de fantaisie, mais on admet que le comique-troupier, type nouveau tout de suite arrivé à la perfection, puisse se déguiser en troufion du train des équipages, uniforme suffisamment grotesque par lui-même qui fera le succès d'Ouvrard père, de Polin et de Bach).

Paulus a imposé et fait acclamer pour le genre "excentrique" -- homme ou femme -- une interprétation combinée de pantomime et de gigue, spectacle de trémoussements, sautilllements, contorsions, "hystérie gesticulatoire" disent les contemporains qui formulent la logique de cette exhibition dans le sociogramme de Charcot, de la Salpêtrière, de la dégénérescence nerveuse, qui marche bien dans toute la doxa. Ce contorsionnisme a gagné au cours des années 1880 tous les chanteurs et chanteuses jusque dans les plus lointaines sous-préfectures (à l'exception de la kinésique mélodramatique de la romance, et du débit crâne, tendu et martial de la marche patriotique). Pour les chanteuses "à diction" dont la thématique unique est: "Ça m'agace, ça m'chatouille, ça m'gratouille, ça m'excite", l'interprétation en danse de Saint-Guy semble idoine aux paroles de la chansonnette.

Il existe au café-concert une sorte de plan-type de déroulement du spectacle, plan basé sur l'alternance des genres (scie/ineptie/chansonnette comique, puis romance) mélodie -- chanson patriotique...) et sur une gradation (artistes de second ordre -- vedette -- artistes de "fin de soirée"). Une institution typique du Second Empire a presque disparu à Paris mais subsiste en province: la "corbeille" que j'ai évoquée plus haut: une demi-douzaine de femmes en robes de bal font demi-cercle sur la scène autour du chanteur ou de la chanteuse, s'éventent, prennent des poses, font des mines. (C'est ce que le populaire appelait les "poseuses" et le terme est resté).

Ce n'est que depuis quelques années, après 1880 en tout cas, que la séquence alternée de chansonnettes s'est peu à peu complétée d'autres *variétés* (ce mot technique est apparu dans

le milieu), de sorte que beaucoup de caf'conc' donnent avant la lettre dans la formule du music-hall. Le spectateur a en effet par dessus le marché "de la danse, de la pantomime, de la gymnastique, des morceaux joués par l'orchestre, quelquefois un vaudeville". (Lemaître, 1889, III, 288). Jules Lemaître a bien vu; il aurait pu signaler encore que plus d'un café-concert offre des *clowns* (c'est tout à fait nouveau) et des *imitateurs* comme le fameux Dauvel (*Chansons illustrées*, n°. 66: 1889). Bien que les "vrais théâtres" aient obtenu qu'on interdise au caf'conc' la production de pièces proprement dites, celui-ci offre fréquemment des revues de fin d'années et des vaudevilles ou pantalonnades en un acte, parfois fort long. Il ajoute ainsi au plaisir de la chansonnette, celui du théâtre de faubourg et celui de la *foire*, en développant attractions, clowneries, sketches.

La foire est, faut-il le rappeler, le seul autre lieu, saisonnier, de coudoisement pansocial et de succession stochastique de plaisirs esthétiques à effet intense et bref par quoi nous caractériserons l'axiomatique du caf'conc'. C'est dire que la "logique" spontanée de l'industrie culturelle nouvelle porte certaines salles vers la succession d'attractions aussi diverses que possibles, à fort impact auditif et visuel. La formule du music-hall résultera d'un compendium industriel café-concert/casino/vaudeville/bal public, avec son "chahut" (la "Goulue" et "Grille-d'égout" connaîtront sous peu la notoriété).

#### ◆ Les Salles à Paris

Les contemporains ne s'accordent pas quant au nombre et aux caractères des différentes salles parisiennes. Les uns en comptent vingt-cinq, les autres (y incluant sans doute diverses "brasseries à tréteaux") calculent *grosso modo* cinquante salles et encore avouent-ils omettre les plus "infâmes" bouis-bouis du côté des fortifs. En travaillant sur les archives de la censure et sur l'ensemble des sources journalistiques, j'aboutis au tableau suivant.

Quatre salles dominent le lot, situées sur les grands boulevards et les rues des "faubourgs" avoisinants:

1. L'Eldorado, ouvert en 1861, appelé dans le milieu avec emphase, "la Comédie Française du café-concert", au 4, Boulevard de Strasbourg. Le mieux installé, avec une salle spacieuse et élégante, l'Eldorado a pour pensionnaires les chanteurs les plus connus. Chaque vendredi la soirée est occupée par le répertoire des succès populaires anciens ou nouveaux.

L'Eldorado, complètement remis à neuf, pourvu d'une aération parfaite et de la lumière électrique, possède en particulier quelque chose de la grandeur, du luxe et de la solennité d'un théâtre. Les loges y sont toujours garnies de beau monde. Est-ce la tradition ou sa nature qui le veut ainsi? Parmi les établissements de son genre, c'est le plus connu des gens de province, et où une femme honnête est censée pouvoir se rendre sans se compromettre. (Chadourne, 1889, 17)

2. La Scala, au 13 Boulevard de Strasbourg, placée sous la même direction que l'Eldorado. Plafond mobile, amovible l'été. Attire aussi les grandes vedettes. Plus bruyant et criard, assure-t-on.

3. L'Alcazar, au 10 rue du Faubourg Poissonnière, l'un des premiers ouverts à Paris avec l'Eldorado, dont la fameuse Thérèse, créatrice de "la Femme à barbe" et qui va sous peu faire ses adieux au public, a été la directrice. L'Alcazar, avec ses murs peints à la mauresque, frappe tout d'abord l'œil et l'imagination par son aspect bizarre, exotique. La salle semble en difficulté en 1889: elle a essayé de se transformer en vaudeville, puis est venue à des "spectacles mixtes" (c'est-à-dire du music hall) sous le nom de "Casino du High Life".

4. L'Eden-Concert, au 17 Boulevard de Sébastopol, a été lancé par un ancien acteur, Castellano, en 1881. Celui-ci voulait en faire un "lieu élégant". Le quartier ne se prêtait guère, semble-t-il, à une telle prétention, mais la salle passe pour familiale, hostile aux indécentes, portée sur la saynète spirituelle et la romance gracieusement traditionnelle. On le voit: les quatre concerts des Boulevards, situés à quelques minutes l'un de l'autre, prétendent représenter la crème, le chic de ce genre de spectacle déconsidéré.

Dans cette hiérarchie de la distinction relative, ils sont complétés par les trois salles proches des Champs-Élysées, moins cafés-concerts que cafés-guinguettes pour gommeux et gens "de la haute" avec jardins et charmilles:

5. Les Ambassadeurs,

6. L'Alcazar d'Été, (ouvert en 1861 par Goubert) dont Paulus est la vedette, et Paulus est le plus grand nom de cette industrie, "millionnaire" assure-t-on.

7. l'Horloge de Libert, installée depuis les origines aux Champs-Élysées.

Deux autres salles au public plus mélangé et au personnel relativement moins notoire se situent encore dans la zone des Grands Boulevards:

8. Le Grand Concert Parisien, au 37, Faubourg Saint-Denis, salle longue, étranglée, malcommode:

Tandis que, dans les baignoires se pavanent et s'agitent plus qu'ailleurs dandys et cocottes, le fond de la salle et les galeries supérieures regorgent d'une population gouailleuse de commis et d'ouvriers. (Chadourne, *loc. cit.*)

9. Le Ba-ta-clan, "construction chinoise en bois", née en 1863 au 30 Boulevard Voltaire.

On peut au moins situer géographiquement certaines des autres salles (sans compter quelques-unes, provisoires, ouvertes à l'Exposition Universelle, au Champ- de-Mars:)

10. Le Concert du Commerce, Faubourg du Temple N° 94.
11. Le Concert des Ternes, Avenue des Ternes N° 5 établissement que la presse de 1889 qualifie de "tout neuf".
12. Le Concert Cluny, Rue St-Jacques N° 51.
13. Le Prado Nouveau, Avenue de Clichy N° 50.
14. Le Concert des Bateaux Omnibus, Quai d'Auteuil N° 150 ou 160.
15. Le café-concert de la Jeune France, Rue Ramey N° 31.
16. Le Concert Européen, Rue Biot N° 5, près la Place Clichy.
17. La Cigale, Boulevard de Rochechouart.
18. La Gaité-Rochechouart, sur le même Boulevard.
19. Les Folies Belleville, Rue de Belleville N° 8.
20. Le Concert de la Gaité-Montparnasse, Boulevard du Montparnasse.

Toutes ces entreprises qui sont en relation avec la censure des théâtres lui soumettent une production-maison abondante et nouvelle. Je vois encore signalés comme en pleine activité et relativement honorables:

21. Les Folies-Bobino, 20 rue de la Gaité;
22. Les Folies-Rambuteau, rue Rambuteau;
23. Le Concert de Lyon, "large et vaste comme un théâtre", peut-être du côté de la gare de ce nom;
24. Le Tivoli, dans le quartier du Gros-Caillou.

Cette série forme un groupe intermédiaire de salles moins honorables et moins prestigieuses, situées un peu périphériquement, surtout sur la rive droite, certaines au centre d'un quartier populaire bien délimité. Il faut créer enfin une troisième catégorie, celle des salles vraiment plébéiennes, qui reprennent des chansons publiées par ailleurs et, n'ayant pas

de parolier attitré, n'ont guère rapports avec le Bureau de Censure. Il s'agit là des véritables "beuglants" de quartier, salles point toujours sûres pour le bourgeois de passage. En descendant plus bas encore on va vers les "bouis-bouis" ouvertement liés à la basse prostitution. (Il est vrai que l'"amour vénal" est présent dans toutes les salles, avec les "cocottes" des Champs-Élysées et les "horizontales" des Boulevards). Ici le chroniqueur renonce à détailler:

Je ne passerai pas en revue les salles de... quinzième ordre qui pullulent à Paris (...) ni [les cafés-concerts] de Belleville, de Grenelle, où viennent se divertir et s'approvisionner un tas de malandrins, de filous, d'escarpes, de repris de justice, et leurs abominables compagnes: mégères ou luronnes en cheveux, au milieu desquels il est dangereux de s'aventurer. (Chadourne, 1889)

Aucun chroniqueur ne confond le caf'conc' -- qu'il soit beuglant ou bonbonnière -- avec les *salles de bal* pourvues d'attractions à heure dite, c'est-à-dire le "Moulin Rouge", qui s'ouvre le 5 octobre 1889 Place Blanche, ou les "Folies-Bergère", lesquelles cependant passent en spectacle des chanteurs fameux du caf'conc'. De même, la chanson de caf'conc' connaît une diffusion dans d'autres lieux publics, au premier chef les guinguettes de banlieue à Bougival, Asnières ou Robinson.

#### ◆ La Province et l'étranger

Le café-concert s'est installé dans les chefs-lieux de départements dès la fin des années 1860. À l'étranger, il s'est développé "à l'instar de Paris": Bruxelles compte une douzaine de cafés-concerts où repassent les succès parisiens, -- étagés selon leur distinction encore, de "l'Alcazar" (près des Galeries Saint-Hubert) et de "la Scala" jusqu'aux "putrides beuglants" assiégés par les publics les plus bariolés, et où les appointements des artistes varient de 2 à 7 francs par jour (*L'Indépendance belge*, 5.5.1889, suppl').

Certaines grandes villes de la province française possèdent des salles prestigieuses, surtout dans le Midi, ainsi "l'Alcazar" de Marseille (1880 - 1966) et le "Casino" de Toulon. Il semble en fait qu'il y ait désormais un ou plusieurs cafés-concerts dans la moindre sous-préfecture, plusieurs à coup sûr si elle est ville de garnison. Et ce qui s'offre est l'ersatz minable des succès parisiens:

DJELMA: COMIQUE EXCENTRIQUE ET GOMMEUSE HIGH-LIFE  
BERTHE: GENRE DICTION  
RIVOIRE: GENRE AMIATI...

Un roman des moeurs provinciales de 1889, *Justice humaine* de Chaperon, présente le beuglant de sous-préfecture comme un lieu relativement digne, sinon compassé du moins honorable où on peut voir trôner dans les loges les notables de l'endroit.(3) Ce n'est pas l'image que l'on

rencontre ailleurs du café-concert de sous-préfecture. Éloi Ouvrard, grande vedette de la chanson comique, dans ses mémoires (*La Vie au café-concert*, 1894) consacre un chapitre sarcastique et indigné aux "grues de midi" qui "pour affranchir leur ennuyeuse situation de fille soumise" se réclament du métier imposteur d'"artistes lyriques". "Ces grues, affirme-t-il en une métaphore zoologique un peu incohérente, sont à la carrière artistique ce que le phylloxéra est à la vigne!" (p. 256-8). Le journaliste André Ibels publiera en 1906 un reportage intitulé *La Traite des chanteuses: moeurs de province*; il y dénonce un réseau de cafés-concerts qui à travers tout le pays est devenu une affaire cynique de prostitution, au grand profit de ses "agents lyriques" et des tenanciers des bouis-bouis.(4)

#### ◆ Autres lieux publics du chant et de la chanson

Un historique de la culture de café-concert ne peut se développer sans prendre en considération, d'une part, les autres formes de culture non-canonique et de presse populaire qui lui sont contiguës; d'autre part, les autres lieux où se diffusent des paroles chantées. Dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, ces lieux sont: le concert et l'opéra, institutions de haute légitimité bourgeoise sur lesquelles nous passerons rapidement; l'opérette, y compris les genres moins canonisés du vaudeville à couplets, de la féerie à machines et de la revue de fin de saison; la musique de salon, et avec elle toute une presse et des producteurs attitrés; la lice chansonnière et les caveaux qui cherchent à faire survivre la tradition populaire urbaine "légitime", face à la concurrence bâtarde du caf'conc'; la chanson littéraire du cabaret artistique, dont nous avons déjà fait mention. (Voir chapitre 4). Dans un rapport indécis avec les deux précédentes catégories, la chanson socialiste militante (collectiviste, guesdiste) et plus généralement la chanson de combat politique où fleurit depuis quelques années la chanson boulangiste dont les paroliers sont alimentés par les caisses noires du Comte Dillon. Enfin, empruntant selon des proportions diverses à tous ces types et traditions, les lieux spontanés, non-professionnels du chant ouvrier: l'atelier et le chantier d'une part, l'estaminet de l'autre. On pourrait signaler la chanson étudiante et de corps de garde (notamment le répertoire des internes d'hôpitaux). On citera enfin, la production spéciale et vivace de la complainte d'actualité criminelle; les marchands de romance et les chanteuses de cours; la chanson-réclame du bonimenteur; la musique de foire; les orphéons, harmonies et fanfares, militaires, municipaux et associatifs, notamment ceux d'associations ouvrières; les chorales d'église d'une part et celles des maisons du peuple et de coopératives (phénomène émergent) de l'autre...

Il résulte de cette énumération que le café-concert et ses genres s'inscrivent dans une structure diversifiée, bien stratifiée socialement, structure qui présente de nombreuses interférences tant dans les motifs et les "carrures" musicales que dans les rhétoriques et les *topoi*, mais dont les éléments s'instituent en des espaces sociaux très disjoints et remplissent des fonctions diverses formant un ensemble bariolé de folklore chanté de la France urbaine.

Il faudrait encore parler de la France *rurale*, des occasions de musique, de chants et de danse dans la vie paysanne. (Voir Eugen Weber, 1976, 449 et passim.) L'analyse a été faite de la régression continue que connaît alors la chanson historiquement et authentiquement

populaire, - dès lors dialectale ou patoisante. Dès le milieu du siècle la chanson à la Béranger, puis la chanson quarante-huitarde et "humanitaire" ont pénétré au village, de même que les jeunes revenus de l'armée, se mettent à mépriser les gigues, quadrilles et bourrées, préférant polkas et mazurkas. La chanson commerciale du caf' conc' formera le dernier raz-de-marée qui emportera à la fin du siècle tout ce qui subsistait de chanson "populaire".<sup>1</sup>

#### ◆ L'Opéra

Je passerai rapidement sur le concert, le ballet, l'opéra, divertissements bourgeois. Le ballet à succès de l'année 1889, dont la République régale les princes exotiques invités à l'Exposition, est *la Tempête* d'Ambroise Thomas (livret de Jules Barbier; créé à l'Opéra le 19 juin). L'Opéra reste le grand spectacle canonique des classes dominantes et de la France officielle, la solennité gouvernementale par excellence. Meyerbeer demeure le plus en faveur des compositeurs "classiques", quoique ce que l'on monte le plus en province (et à l'étranger) c'est, ce me semble, *le Roy d'Ys* de Lalo. L'Opéra comique reprend inlassablement Gounod, Auber, Bizet, Donizetti, Hérold et Lalo. Massenet, au faîte d'une gloire où entre beaucoup de chauvinisme, donne son *Esclarmonde* (sur un libretto de Blau et Gramont), "une des meilleures pages de son oeuvre", assure-t-on d'emblée;(5) en fait c'est une mouture à la française, édulcorée, de la forme wagnérienne, tant par la donnée narrative de magie sexuelle qui rappelle *Parsifal* que par l'imitation pour grand public mondain du *leitmotiv* ou par l'emploi déclaré "wagnérien" des cuivres. La *Jeune Belgique* conclut, avec le mépris des avant-gardes pour les arts académiques: "M. Massenet est le Sardou de la musique".

#### ◆ L'Opérette

L'opérette, genre bourgeois moins solennel mais plus divertissant, est également à bout de souffle. Sa formule m'intéresse en particulier car la chansonnette de café-concert peut être approchée comme une descendante abâtardie, un *ersatz* sommaire et vulgaire de l'"air d'opérette", les deux musiques réalisant les axiomes conjoints du mémorable-immédiat et de la cumulation d'effets et de fioritures ponctuels -- de la même façon que leur thématique en est proche, mais surtout le dispositif intertextuel qu'elles mettent toutes deux en place: celui de *la blague*, dispositif de nihilisme doxique que l'opérette à la Offenbach appliquait à la culture historique et mythologique bourgeoise et que le caf'conc' applique à la *doxa* journalistique et ses thèmes les plus stimulants: Tour Eiffel, Jack l'Éventreur, Émancipation des femmes, Parlementarisme... Dans les deux cas, il y a ironisation de la culture "sérieuse" (à deux niveaux de légitimité), mais sans travail d'ambivalence, par une volonté de simplement rapetisser, de décaper le sérieux en gaudriole, par une carnavalisation jobarde et imbécile qui est en effet, de *la Vie Parisienne* (il s'agit de la revue aristocratique de ce titre) et du *Gil-Blas*, quotidien boulevardier, au pornographique *Paris la nuit*, le commun dénomina-

---

<sup>1</sup> Seules les chansons dont les timbres et les thèmes ont été repris par les chansonniers "bérangistes" et peut-être quelques chansons pour enfants vont survivre à cette extinction massive.

teur des classes urbaines depuis le Second Empire. Les "esprits méditatifs" s'en affligent. "La blague tuera tout en France", note Edmond de Goncourt dans son *Journal*. L'opérette d'Offenbach, Meilhac et Halévy est une conspiration *juive*, rabaissant dans l'imbécillité épanouie les "mythes immortels de la Grèce", proclame sombrement l'antisémite Édouard Drumont dans *la Fin d'un Monde* (1888). Jules Lemaître, gardien de la légitimité esthétique, décrit fort justement, de la position idéologique qui est la sienne, la *filiation* qui va de l'opérette au ca'conc' et permet à celui-ci de désarticuler le folklore plébéien de la goguette et de la chanson à la Béranger:

La blague s'est principalement épanouie dans l'opérette, et l'opérette a engendré la chanson d'aujourd'hui. "...Bu qui s'avance", "Sur le mont Ida trois déesses", "la Gantière et le Brésilien", sont des types et des modèles du genre nouveau. M. Ludovic Halévy, neveu de l'auteur de *la Juive*, et membre de l'Académie française, se trouve être un des pères intellectuels de la chanson de café-concert. (*Impressions de théâtre*, III, 289)

L'opinion boulevardière veut que le genre de l'opérette aille encore se dégradant. La formule narrative est devenue compulsivement plate et stupide: le récit exige un Vénérable Gâteux (prince oriental de toc), un sérail, deux Amoureux dont un Français roublard et séduisant, des amours contrariées mais couronnées au Troisième acte, des eunuques, une duègne et/ou une soubrette fantaisistes. La presse spécialisée en redemande, vante les charmes de ces vaudevilles à musique qui fleurissent aux "Bouffes Parisiens" notamment, l'agrément des jeunes premiers, le charme des barytons, la crânerie des "fines diseuses", les costumes délicieux et les airs populaires. La transposition à la blague est de règle dans l'interdiscours d'opérette, palimpseste où la "passion orientale" dissimule l'amour tarifé et les cynismes du boulevard, où (dans *le Retour d'Ulysse* de Carr et Pugno) Ulysse est un bourgeois niais, Pénélope une hystérique, Circé une cocotte et la grotte de Calypso un Bougival quelconque. Pendant l'Exposition, le Châtelet monte *Le Prince Soleil* de Raymond et Burani: Le Prince Indra, venu en Europe, s'amourache de la fille du savant batave et ridicule Piperboom. La Raison d'Etat s'oppose à ces amours. Le Radjah meurt, tout s'arrange, le Prince et Ellena montent sur le trône. Certains cafés-concerts, abusant de l'indifférence réglementaire pour concurrencer les petits théâtres, montent des opérettes au moindre coût: à l'Eden-Théâtre en novembre on crée ainsi *Ali-Baba* de Vanloo et Busnach, féerie somnolente à mise en scène miteuse.

Une sous-culture, avec ses vedettes et ses "fans", se développe autour de l'opérette avec une presse spécialisée dans le culte de ce genre moyen: *Le Ménestrel* et *La Musique populaire* font la chronique des théâtres lyriques et travaillent à la gloire de quelques divettes, trials et ténors.

#### ◆ La Musique de salon

Le salon occupe homologiquement la fonction remplie par l'estaminet pour la diffusion non-professionnelle et le divertissement communautaire de la classe aisée. L'après-guerre de 1870 a connu une croissance rapide du marché du piano, marché ouvert à la clientèle de classe moyenne. Le prestige social de cet instrument, installé dans toute demeure bourgeoise, est énorme. La classe dominante réunit autour du piano des "soirées de talents" où les invités et la jeune fille de la maison se produisent (au cours des grands *raouts*, on invite aussi des professionnels, diseurs de monologue comique ou même fameux chanteurs du café-concert). Les invités, accompagnés au piano, donnent d'ordinaire un échantillonnage des genres chansonniers, sérénades, élégie, chanson patriotique, romance pastorale -- selon les "tempéraments" de chacun. La jeune fille à marier, ânonnant au piano la "*Prière d'une Vierge*" est en voie de devenir un *topos* comique de la vie sociale. En réalité, la chanson salonnière oriente toute sa thématique vers une formule musicale et parolière tout à fait typée: le genre d'une "suprême distinction" de l'élégie mélancolique et diaphane, musiquée en un mineur languide (les meilleurs compositeurs étant André Messager et Léo Delibes). La chanson de salon-type ne connaît qu'une thématique, pour dames ou jeunes ténors: intermittences du coeur -- deuil de la nature -- souvenir languissant. Madame Julia Cladel excelle dans ce genre qui allie la niaiserie atone à la préciosité:

Marquise, l'hiver endort  
Avec les abeilles d'or  
La vie obscure les choses  
Et dans les noirs tourbillons  
Emporte les papillons  
Comme les dernières roses.  
(*Musique populaire*, vol. 1889; 2-3)

Ce symbolisme à la sous-Samain est pratiqué aussi par Armand Silvestre, principal producteur du secteur, connu par ailleurs, -- car il a une double personnalité, -- comme tâcheron de la gaudriole et pornographe de la petite bourgeoisie. Silvestre chante en des vers diaphanes "*la Vie de l'âme*". La chanson salonnière emprunte aussi et met en musique des poèmes de la "grande" littérature: François Coppée, Sully-Prudhomme, ou elle met des paroles sur de la musique de qualité: celle d'Ambroise Thomas notamment. La classe bourgeoise féminine trouve son motif identitaire dans la "musique intérieure" d'une âme languide et incomprise:

Je rêvais seul assis auprès de ma fenêtre  
Sur le bord un oiseau s'était venu poser  
Il me semblait craintif et moi pour l'apaiser  
J'approchai lentement; - en me voyant paraître  
Il déploya son aile et jeta par les cieux  
Un cri qui résonna dans mon âme alarmée  
Ne t'en fuis pas lui dis-je, oh! viens restons tous deux  
Tu pleures ta compagne et moi ma bien-aimée;

Pauvre petit oiseau notre peine est la même;  
Comme toi je suis seul, hélas! comme toi j'aime.  
(Ibid., Chanson par A. Landely-Hettich)

La chanson plébéienne traditionnelle chante le vin, les belles filles et les amours partagées; la classe bourgeoise produit son identité en sublimant l'échec amoureux en intersigne de la grandeur d'âme:

Nous nous sommes aimés trois jours  
Trois jours elle me fut fi-dè-le.  
etc.

(A. Silvestre; dans *Les Lettres et les Arts*, n° d'avril; 87)

L'invitation à l'amour est un *topos* attesté, en plate connexion avec le réveil-de-la-nature.

Au fond des halliers  
Du grand bois qui bourgeonne  
Entends-tu les ramiers  
O ma mignonne...

("Poésie de M. André Theuriet", dans les *Annales politiques et littéraires*)

Mais la pente thématique de la chanson de salon est le lyrisme élégiaque et la "communion d'âme", commodes aux niais comme aux "hommes à femme" poussant leurs avantages en chantant accoudés au piano au milieu du cercle d'amis:

Élançons-nous loin des sphères mortel--les,  
Allons rêver dans ce monde di--vin.  
(Gustave Nadaud, *ibid.*)

Quant à la jeune fille à marier, elle est censée révéler aux amateurs éventuels la candeur de son âme virginale:

À seize ans que la vie est douce,  
Tout est beauté, tout est bonheur,  
Les chemins sont couverts de mousse,  
Et bordés de suaves fleurs.

Toute une presse publie de la musique de salon: *les Annales politiques et littéraires*, hebdomadairement; *les Lettres et les Arts*; la presse de mode comme *le Conseiller des dames*; la presse de théâtre comme *la France lyrique*, *la Musique populaire*; et à un niveau tout petit bourgeois, *le Supplément*, hebdomadaire de *la Lanterne* (gauche radicale).

Notons que le phonographe qui a commencé à nasiller aux États-Unis quelque dix ans auparavant avec une voix de Polichinelle est désormais "parfaitement" au point et lancé par Edison même à l'Exposition. En location à 200 F. par an, c'est un luxe inouï, mais pour peu de temps encore. La maison Pathé Frère, créée en 1894, fera sa fortune de la diffusion de cet instrument révolutionnaire des divertissements bourgeois.

#### ◆ La Chanson française traditionnelle

C'est en phagocytant et abêtissant la chanson "populaire" et le folklore que le caf'conc' a pris son essor: c'est l'avis des publicistes, un avis que nous pouvons dans une certaine mesure reprendre à notre compte. La chansonnette de café-concert est en train d'éliminer totalement les vieilles chansons populaires, de se substituer à elles, jusque dans les lointaines provinces. J'étudierai plus loin ce qui subsiste de cette chanson qu'on représente comme la contrepartie idéologique du caf'conc' (âge d'or vs américanisation des moeurs; authenticité et délicatesse vs ineptie et vulgarité). On trouvera plus loin l'étude des trois institutions qui se présentent comme concurrentes, comme *challenge* à l'hégémonie du caf'conc': l'une luttant pour survivre, la chanson traditionnelle; les deux autres en émergence récente, et formant des "anti-caf'conc'" dans une continuité déterminée avec la tradition chansonnière: le *cabaret artistique* et la *chanson socialiste*. (Voir chapitre 4).

#### ◆ Autres genres et lieux populaires

Le dix-neuvième siècle est traversé par une longue séquence de *complaintes d'actualité criminelle* dont l'un des modèles, qui remonte à 1818, est la "*Complainte de Fualdès*" du dentiste Catalan. La complainte s'exprime en une poignée de "timbres" et selon un moule narratif et prosodique invariable:

Écoutez peuple de France  
Du Royaume de Chili  
Peuple de Russie aussi  
Du Cap de Bonne-Espérance  
Le mémorable accident  
D'un crime très conséquent...  
*Complainte de Fualdès, premier sixain)*

[A.-B. Fualdès, ex-procureur impérial à Rodez, fut sauvagement assassiné en 1817. L'instruction se débattit dans un épais mystère. Trois têtes cependant roulèrent dans la sciure, celles des assassins présumés, Bastide, Jausion et Colard, exécutés à Albi en juin 1818]. (6)

La complainte se renouvelle encore, colportée dans les petites villes et même à Paris par le canard du colportage, c'est-à-dire la feuille volante occasionnelle relatant un crime

"aggravé". Une affaire fameuse de 1886 a produit la *Complainte de Fenayrou*, fidèle au modèle primitif. Une revue nouvelle de sensationnalisme criminel, *Rouge et noir*, insère des plaintes au bout de ses récits d'assises et reportages policiers: "*Le Crime de la rue Bonaparte*" (27-7), "*Jack*" (3-8).

Les orgues de barbarie avec un singe dessus des chanteurs de cours ont longtemps moulu des airs de la *Favorite*, de *Faust*, du *Trouvère*. Ce sont désormais les succès du café-concert qui ont envahi leur répertoire. Certains chanteurs de cours s'accompagnent d'une mandoline. D'autres, proches de la simple mendicité, n'ont pas même d'instrument. Il y a la chanteuse avec un poupon sur les bras, le chanteur accompagné d'une petite fille qui vend des partitions ou fait la quête, le cul-de-jatte ("C'est la couturière/qui est sur le devant// Moi j'suis sus l'derrière/c'est bien différent"), estropié, manchot, aveugle de naissance avec caniche et clarinette, "ouvrier sans travail", "ancien soldat" qui chantent selon les cas des chansons traditionnelles ou des succès récents, mais toujours en parfaite discordance en tout cas avec leur personnalité mendicitaire.(7) Les chanteurs de rue agacent moins que le café-concert les lettrés parfois attendris par l'indigence matérielle et culturelle; tout de même leurs "pots-pourris épouvantables" mettent les locataires à la torture comme leur tympan sensible souffre des erreurs de ton. Émile Bergerat se plaint spirituellement: "Y a-t-il des lois contre un persécuteur de cette cruauté?" Dans les scènes de rue, il y a aussi les marchands de romances installés à la sortie des ateliers, sur les terres-pleins des boulevards, attirant modistes et couturières autour d'eux. Ils chantent des "chansons nouvelles" probablement tirées du répertoire de café-concert, en s'accompagnant au violon. Les acheteuses qui ne lisent pas la musique, suivent les paroles et apprennent l'air sur place. Il s'agit donc surtout de romances qui "célèbrent les sentiers des bois, les premiers lilas, les roses fanées, les robes blanches, les roulades d'oiseaux, les baisers et les ivresses sous les tonnelles, les déchirements des ruptures". (Geoffroy, *Les Types de Paris*, 32)

D'autres airs chantés peuvent frapper l'oreille du flâneur; la chanson-réclame du bonimenteur, du marchand ambulant qu'il ne faut pas confondre avec les "cris de Paris", quoique le phénomène s'en rapproche.(8) Les chansons de parades et autres musiquettes de la foire, qui accompagnent les exhibitions de femmes géantes, de veaux à deux têtes, de dompteurs de puces, de baraques à phénomènes, de manèges à chevaux de bois (mus par un moteur à vapeur), de salles de pugilistes où l'"amateur" de service affronte les lutteurs de la baraque.

Enfin, -- mais nous parlons ici de musique publique et plus de chanson -- il y a les orphéons, harmonies et fanfares (qui trouvent leur presse dans *l'Alliance musicale*). (9)

#### ◆ Chorales et orphéons, ou la Bonne volonté culturelle

"Dans chaque foyer populaire il y a un ou plusieurs orphéonistes", proclame avec satisfaction en 1889 la revue *L'Orphéon* (6.IX.1889). L'histoire des chorales, fanfares, orchestres, orphéons populaires vient d'être faite par Philippe Gumpłowicz qui éclaire ainsi un secteur délaissé de

l'histoire sociale, de l'histoire qui n'est même pas esquissée dans son ensemble de la "bonne volonté culturelle" des classes dominées.<sup>2</sup> Cette histoire est décrite comme celle d'une rapide décadence: "à suivre les programmes des concours et festivals orphéoniques de 1855 à 1914, on observe une ligne de pente (...) Avec la dégradation du répertoire, l'exigence interne, l'aspiration vers les sommets vont aller déclinant (...) Quelle que fût la musique jouée, la bonne comme la mauvaise, les orphéonistes la jouaient en bons élèves triplement soumis à l'écriture, aux codes musicaux proposés, à une organisation infantilisante. Il conclut en questionnant: "Les orphéonistes français auraient-ils été trop dociles?" (1985, 74-6).



Il est d'autres lieux encore de chanson et de modestes secteurs de production: des éditeurs cléricaux ou laïcs produisent de petites "scènes comiques" de toute candeur pour les "maisons d'éducation". Les corps de garde et salles d'interne des hôpitaux se transmettent un folklore gaillard et obscène (ici encore le café-concert fournit des textes ou s'inspire de ce folklore).

Ce qu'il faut rappeler pour conclure cette section, c'est combien la chanson reste liée à la vie quotidienne des classes artisanales et ouvrières.

Au retour du travail, la semaine finie, l'ouvrier n'aime rien mieux que le chant. Ce lui est un divertissement de choix. On le peut constater aux carrefours, devant ces centaines de travailleurs qui s'arrêtent, bouche bée, autour de chanteurs ambulants dont ils apprennent les couplets à la mode dans les cafés concerts, à qui l'apprenti, la jeune ouvrière, achètent, sous forme de romance à la guimauve, pour deux sous de sentiment.

E. Leyret, publiciste que les malheurs de la vie avaient mué en mastroquet, a livré dans *En plein faubourg* (1895) ses souvenirs de patron de bistrot. On chante beaucoup devant le zinc; certains ouvriers, connus pour leur belle voix, dégoisent à pleins poumons leurs chansons favorites.

Le samedi et le dimanche soir, tout débit du faubourg où l'homme de loisir a la faculté d'entendre chanter, "d'en pousser une" lui même, ne désemplit pas. On vient en famille, on s'amuse en chœur, chacun dit "la sienne" dans un silence complet. Si la voix est bonne, bien timbrée, plaisante, tant mieux! ce n'est que double plaisir; si elle est

---

<sup>2</sup> "L'Orphéon: pour une histoire sociale de la musique", thèse, Paris VIII, 1984, résumée dans "Le dossier orphéon", in *Esthétique du peuple*, Paris: La Découverte, 1985, pp. 55-76.

inexpérimentée, désagréable, fausse, et c'est généralement le cas, malheur à qui en rirait!

(Leyret, 1895, 90)

Il semble pourtant que les airs préférés en ce lieu du peuple, moins artificiel et commercial que le beuglant, ne soient pas la reprise des succès du café-conc'. D'abord, on y entend des airs connus de la chanson politique d'opposition, airs que la censure exclut des salles publiques: républicaine, boulangiste ou socialiste, mais en tout cas avec une composante de contestation sociale; ceci mêlé à de la complainte traditionnellement aimée du prolétariat: *Fualdès, le Juif errant*, sinon même *Malbrouck*.

Le répertoire de l'ouvrier est un composé de gaudrioles, de chants patriotiques, de romances sentimentales: un véritable programme de café-concert, plus lesté de grivoiseries, plus chargé de tendresses. La chansonnette comique naturellement obtient du succès, moins pourtant que les couplets patriotiques. Tour à tour, on entend *les Rameaux* de Faure, -- apanage des peintres en bâtiment! -- des morceaux d'opérettes en vogue, des chansons révolutionnaires fortement applaudies. Et Béranger! Le peuple l'adore. Pas une seule des soirées auxquelles j'ai assisté ne s'est écoulée sans qu'il ait été mis à contribution.

(Leyret, *op. cit.*, 91)

La thématique de double sens grivois qui domine, on le verra, le café-concert, n'est pas accueillie volontiers par la clientèle du bistrot populaire:

Nos chanteurs du faubourg ne se contentent pas, hélas! de Béranger. Si on les laissait faire, quelques-uns débiteraient gaillardement les couplets les plus orduriers. Il faut leur imposer silence. J'en connus un dans ce goût-là, d'ailleurs d'une voix charmante, qui s'était farci la mémoire de productions pornographiques. J'eus toutes les peines du monde à le convaincre qu'il eût à laisser une partie de son répertoire chez lui. Ma clientèle s'était plainte, et, dame! pour un mastroquet, les goûts de la clientèle sont les siens. Mon chanteur se rendit à cette raison. Comme il avait, avec ses prédilections pour la pornographie, assez d'esprit, il ne demanda plus la parole (oh! cela est réglé: chacun chante à son tour) que pour dire les romances les plus molles.(Leyret, 93)

En outre, malgré la surveillance de la police, le peuple possède et se transmet fort bien un répertoire de critique sociale et de lutte des classes. Lors d'un réveillon de Saint-Sylvestre, le patron, assuré que le commissariat laissera faire, n'intervient pas:

Cette nuit-là, je laissai donc toute liberté à ma clientèle, au moins en ce qui concernait la politique! Elle en profita: chants socialistes, chants anarchistes, tout le répertoire révolutionnaire y passa, à la joie de tous. Je note qu'il y avait là une cinquantaine de personnes, hommes et femmes, ignorant leurs opinions réciproques, par conséquent sans entente. Au milieu d'un tonnerre d'applaudissements une voix avait chanté:

Pendant qu'on danse au palais de Versailles,  
Au poids de l'or, peuple, on te vend le pain,  
Sautez, marquis! pendant que la canaille  
Dans les faubourgs pleure et crève de faim.  
(Leyret, 95)

À côté du bistrot, l'atelier, pas encore dompté par le productivisme, ne cesse de résonner au milieu du bruit des machines de chansons "brillées" en chœur, et ce sont plutôt la romance et l'élégie que la "scie" gaudriolesque, ici encore. Il y a des professions où il est de règle de "pousser la romance", ainsi celle de peintre en bâtiment. Enfin, il y a les fêtes familiales, les noces tout particulièrement, qui sont solennisées par une tournée de chansons. Ces quelques données serviront à distinguer l'industrie de café-concert de la "culture populaire" proprement dite. Si le populo a élu le café-concert comme lieu de loisir et de rigolade, s'il emprunte occasionnellement à son répertoire, c'est avec une logique sélective et non dans une soumission aveugle à la chanson commerciale. Le lettré a toutes les raisons pour voir dans le caf'conc' dont il a été un jour le spectateur effaré, une basse culture populaire, au goût même des illettrés, mais ses dégoûts et ses prétendues analyses ne résultent que d'une information de parti pris.

Les souvenirs de Leyret sont confirmés ou complétés par ce qu'on apprend dans le travail récent de Laurent Marty sur la chanson dans la vie ouvrière à Roubaix (Marty, 1982). Le cabaret, note ce chercheur, est le foyer de la vie ouvrière, son "centre vital". "En 1890, on compte 2500 estaminets à Roubaix, un pour 50 habitants" (1982, 123). C'est à l'estaminet que s'installent et officient les sociétés ouvrières productrices de chansons, héritières des "lices chansonniers" romantiques. Les nombreux auteurs-chansonniers ne sont pas des professionnels. Ils sortent de la classe ouvrière. Leurs chansons sont imprimés à l'occasion de fêtes, ducasses et grandes sorties de la société. Louis Catrice a été, dans le Nord picard, le maître de la chanson patoisante, résistant par sa langue et par le "localisme" de ses thèmes à la chanson commerciale apolitique venue de Paris. "Localisme", note L. Marty: "l'horizon s'arrête à Roubaix". Mais cette culture pauvre, et culture du pauvre <sup>3</sup> est aussi porteuse de

---

<sup>3</sup> "Peu d'ouverture sur l'avenir, peu d'ouverture sur le monde extérieur. Le niveau de réflexion reste extrêmement faible (...) La plupart des chansons mettent en scène *ce qui est connu*. Les opinions affirmées font référence à des normes traditionnelles" (p.206).

résistances protestataires et le Parti Ouvrier Français, guesdiste, qui fera du Nord son premier "bastion" (Jules Guesde est élu député aux législatives de 1893) saura prendre en charge une "propagande chantée" en prise avec ces traditions ouvrières.

Malgré ce succès de transition de la chanson plébéienne patoisante à la chanson socialiste militante, à Roubaix pas plus qu'ailleurs la chanson ouvrière *sui-generis* ne résiste au rouleau compresseur de la chanson commerciale. À partir de 1890-95 surtout, le café-concert tient une place de plus en plus importante dans la ville..." (218) La chanson locale des Sociétés tournant du siècle n'est "ultime sursaut devant la déculturation qui accompagne la révolution industrielle". (211)

#### ◆ Bourgeois et lettrés

C'est une difficulté que le chercheur en effet ne peut éluder: hors des textes et des musiques, des données statistiques d'archives, presque toute l'information qu'il reçoit sur le café-concert est viciée par le fait que ces témoignages proviennent d'usagers très occasionnels et ambivalents: des hommes de lettres et des journalistes que leur curiosité a conduits un jour en ces lieux populaires. Depuis les débuts de la République, le café-concert est devenu pour la classe aisée et lettrée le moyen le plus facile de l'Encanaillage. Le caf'conc' fait partie de la "tournée des grands ducs", il est devenu le lieu d'observation à portée de main pour l'"artiste" friand de moeurs modernes. "Il y a des gens qui goûtent là un plaisir d'ironie facile, et aussi un plaisir d'encanaillage", constate Jules Lemaître, beaucoup trop spirituel pour avouer pour son compte un tel plaisir (*op. cit.*, 291). La "haute gomme" par chic, par vogue, s'est laissée attirer par le caf'conc'. L'artiste y a découvert la scène-à-faire de tout roman naturaliste faisandé. Le journaliste y a trouvé l'occasion d'un reportage avec le chic méditatif et le pittoresque littéraire que la presse réclame encore. Le jeune littérateur y travaille un contraste topique: celui de l'agitation *vulgaire* et de la rêverie *profonde*:

Au sortir de mes grands livres, le mouvement de ces lieux colorés me distrait; c'était un peu de la vie avec toutes les nuances, après les fictions inertes et monotones.

(Paul Léautaud, *Le Petit Ami*, 1902)

Il y en a dans le caf'conc' pour tous les goûts et les dégoûts des classes cultivées -- sauf pour le goût de l'exactitude, chassé par l'exhibition d'états d'âme distingués et par la recherche stylistique. Quand le jeune romancier Frantz Jourdain dans *À la côte* (1889), choisit pour "incipit" d'une de ses nouvelles une soirée entre grues et désœuvrés au caf'conc', la volonté de pittoresque faisandé l'emporte sur la précision dont on pourrait espérer retirer une information utile:

Sur la scène, une fillette -- déshabillée en nourrice de fantaisie -- très décolletée par en haut et par en bas, chantait d'une voix vinaigrée, une chanson grivoise dont elle soulignait les équivoques par des gestes

d'automate qui ne tombaient jamais juste, arrivant trop tard ou trop tôt. Une tête de vingt ans sur un corps de gamine, des bras plats, des jambes d'échassier, des genoux lourds et cagneux, des épaules de garçon rachitique. Un autre enfant habillé en "bataillon scolaire" suant sous son fard qui se marbrait, grotesque sous son béret trop grand et sa perruque trop frisée, écoutait le couplet, face au public, sa figure de foetus-phénomène contractée par un sourire faux et mal imité.

- Sont-ils gentils! s'écria Anna, enthousiasmée.

- Des amours! Bravo, bis, bis, bravo! renchérit Diane, en frappant, de son éventail, le rebord de l'avant-scène.

La salle - bondée plus que de coutume encore s'amusait énormément et croulait sous les applaudissements.

(Jourdain, 159-160)

La soirée au beuglant, scène-à-faire pour le littéraire avide de *modernisme*, requiert une position narrative qui est aussi une pose d'auteur: l'attitude sombrement dégoûtée de la non-implication ostentatoire. Elle ne fait que transposer, dans la technique esthétique, l'ambivalence du dominant face à ce qu'il imagine être la culture des classes dominées.

L'attitude lettrée se distribue en deux pôles: le commentaire affligé et moralisateur et, par contraste et renchérissement de distinction, le tableau ironiquement bienveillant. Le commentaire affligé tourne autour d'un mot: il n'est pas une de mes sources qui ne l'utilise. C'est le mot d'"*ineptie*". "Bête comme une chanson de café-concert", dit-on. (10) Le café-concert n'est pas seulement inepte, il *se veut* inepte. C'est à qui écrira le texte le plus débile et connaîtra ainsi le succès. Preuve *a contrario*: les chansons subtiles ou délicates se font "ramasser" au café-concert. Il n'y a que la "scie" que l'on bizzera. Les paroles de café-concert sont à ce point intolérables aux gens cultivés qu'elles leur semblent se produire *pour* leur consternation méprisante. Comme si le peuple donnait en spectacle sa propre et irrémédiable niaiserie et communiait dans l'ineptie sous les regards effarés des bourgeois lettrés. En outre, le café-concert n'est pas seulement inepte, il est devenu -- après 1881 -- polarisé par l'*ineptie obscène*, la seule qui paie de succès à tout coup. Deuxième degré de consternation des commentateurs:

Le public est écoeuré des couplets ineptes et souvent orduriers qu'on lui rabâche dans les cafés-concerts.

(*Paris-Croquis*, 18, V 3)

A. Chadourne, journaliste et chansonnier lui-même, synthétise ce qu'il perçoit comme la "pente" thématique de la chansonnette: "...des pensées vulgaires, des aventures idiotes, des histoires d'amour bêtes, des scènes d'ivrogne ou de gâteux, des situations grossières (...), des crudités de maisons publiques ou des sous-entendus plus vils encore" (*Op. cit.*, 214). Sa description est parfaitement juste et nous ne la lui contesterons pas. Elle ne va malheureusement pas bien au-delà du constat, de la consternation, en s'interdisant,

heureusement, les indignations prudhommesques d'un Francisque Sarcey. La plupart des journalistes dénoncent et s'indignent, qu'ils soient réactionnaires ou républicains comme H. Pessard:

Le répertoire des cafés-concerts s'est enrichi de chansons à faire rougir des Trabons et des Pandours.

(*Le Petit Marseillais*, 13.10.1889,1)

Les chroniqueurs concluent avec ensemble que le café-concert n'est qu'exploitation de l'imbécillité publique et du mauvais goût, industrie répugnante qui, de surcroît, fait une concurrence sérieuse au théâtre. Le *topos* de l'ineptie du beuglant se complète souvent d'un éloge nostalgique de l'ancienne chanson des goguettes et des caveaux: poésie vraie, profonde, populaire, etc. (11) Les défenseurs de cette chanson ne manquent jamais le contraste entre l'authenticité et l'imposture industrielle:

Non la Chanson n'est pas cette fille impudique  
Inepte et débitant dans un jargon nouveau  
Des vers qu'on vend au poids et qu'à l'aune on fabrique,  
N'ayant rien dans le coeur et rien dans le cerveau.

(E. Chebroux, *Paris-Croquis*, 1.6.1889; 2)

L'attitude spirituellement indulgente face aux cafés-concerts s'exprime on ne peut mieux dans une longue chronique du grand critique Jules Lemaître, réplique à un article de son collègue un peu lourdaud, le critique dramatique Francisque Sarcey:

Parlons un peu des cafés-concerts dont M. Sarcey entretenait récemment ses lecteurs. Je l'ai trouvé un peu dur pour ces établissements de plaisirs modestes. Il a dénigré leur répertoire, défié leurs artistes de chanter proprement du Béranger, et sa malveillance n'a pas même épargné le public, dont la touchante résignation lui paraît stupidité pure.

C'est que M. Sarcey ne va pas assez au café-concert. Il y est entré un soir, par hasard; c'est trop peu pour comprendre les beautés et les avantages de cette institution. Je voudrais les indiquer brièvement.

(*Op. cit.*, III 287)

Et d'énumérer, pince sans rire, ces divers avantages:

Au café-concert, on entre comme on est, quand on veut, comme dans un moulin. On est aux premières places pour le prix que coûterait, dans un théâtre, une deuxième ou une troisième galerie. On peut boire, et surtout on peut fumer, ce qui est un grand plaisir. On n'a besoin d'aucun effort pour suivre et comprendre ce que dégoisent les artistes.

Puis c'est encore au café-concert que l'aimable animal qui, d'après un vers célèbre, sommeille dans le coeur de tout homme, est le plus sûr d'avoir des occasions de s'étirer. Et, d'autre part, les âmes douces et simples ne sont pas moins assurées d'y trouver leur compte, car l'antique romance, toujours la même depuis cent ans, n'y fleurit pas moins que le couplet scatologique ou grivois.

Lemaître est parfait: son indulgence spirituelle est bien plus efficace pour réaffirmer les privilèges du lettré que les indignations d'un Sarcey. Spontanément, si l'on peut dire, Lemaître se complait à voir au café-concert l'art (si l'on peut dire) propre au Peuple, amateur de grivoiserie et de sensiblerie. Ce public qu'il dit "populaire", ne manifeste-t-il pas au grand jour les limites, presque touchantes, de son goût?

Je crois bien que ce public ne rapporterait rien de plus d'un vaudeville de Meilhac que d'une chanson de Paulus; et toute l'émotion esthétique dont il est capable, une romance amoureuse ou patriotique la lui procure aussi pleinement qu'une tragédie de Racine. Alors à quoi bon le gourmander sur ses habitudes? Je serais presque fâché qu'il y renonçât. Car le ténor en habit noir et aux mains gantées de blanc, distingué comme le monsieur des 100,000 chemises, qui vient perler sa romance ou se gargariser de sa chanson à boire; la grosse femme à l'ignoble mimique et que chaque geste fait trembler tout entière comme un bloc de gelée: la jeune personne aux coudes pointus qui parle de petits oiseaux en filant ses notes et qui représente le grand art; la plate bêtise du chanteur comique, ses pauvres grimaces et ses tristes gambades, la conviction et l'air de contentement profond avec lequel il débite les plus basses et les plus insipides plaisanteries; les têtes du public, le gros rire des hommes, la candeur des petites bourgeoises qui achètent les romances pour les jouer au piano en rentrant... tout cela forme un spectacle lamentable, mais qui n'est pourtant pas sans douceur. C'est comme un grand bain de sottise que l'on prendrait. (p. 291)

Il fallait citer un peu longuement ce passage dont l'objectivité *observée* n'exclut pas, loin de là, un sentiment euphorique de supériorité de classe. Sans doute le chercheur peut tirer quelques informations de cette "page brillante", comme des indignations d'autres publicistes, mais il doit aussi se méfier de ce pittoresque où la description tient lieu d'explication, une description qui suppose une ouïe et une vue bourgeoises.

On peut compenser en partie les partis pris de sources lettrées en recherchant d'autres témoignages, peu nombreux, de l'intérieur du milieu. Le livre de Chadourne, *Les Cafés-concerts*, composé par un chansonnier lui-même, n'est pas tout à fait de ceux-là, car Chadourne qui se rattache à l'ancienne chanson des Caveaux, n'a que mépris pour les beuglants dont il

connaît bien cependant les coulisses. Quant à Ouvrard, fameux chanteur comique, il donne avec son livre de 1894, *La Vie au café-concert*, le point de vue, irremplaçable, du garçon du bâtiment, un point de vue qui exprime un amour du métier, une morale professionnelle *sui generis*, une esthétique aussi! Face au mépris apitoyé d'un Jules Lemaître, Ouvrard réclame un peu de considération: "il y a de véritables artistes du café-concert" (p. 235). À voir le nombre de pages qu'il lui faut pour défendre cette proposition, on sent qu'il a affaire à forte partie. Il n'empêche: il n'a pas entièrement tort quand il oppose aux préjugés du Grand Art, l'idée qu'il y a de l'arbitraire dans les hiérarchies esthétiques, que l'art légitime bénéficie trop aisément d'une admiration de commande où la question même du talent de l'interprète ne risque plus de se poser.

J'ai souvent assisté à des représentations où l'annonce d'une poésie de Victor Hugo plongeait immédiatement le public dans un recueillement qui n'était troublé qu'à la sortie de l'artiste par les applaudissements de cet auditoire qui aurait peut-être chuté le même artiste ayant à faire passer une chansonnette moderne. (p. 237)

#### ◆ La Production de chansonnettes: les paroliers et les compositeurs

La section "musique" du Dépôt légal (Arch-nat. F<sup>18\*</sup> VIII 77-8-9) enregistre environ 6 200 entrées pour l'année 1889; les neuf dixièmes sont des chansonnettes et des romances pour piano. Cependant, le nombre des chansons dans les chemises de la censure pour la même année n'est que d'environ cent par mois (F<sup>18</sup> liasses 1614-5-6). Il ne m'est pas possible d'expliquer cette discordance. Cependant le chiffre le plus élevé, celui des chansons publiées, -- qui comporte quelques rares republications, -- s'impose: près de cinq cents chansonnettes imprimées, un mois dans l'autre! Production énorme, limitée au seul Paris et à la chanson qui reçoit les honneurs de la gravure et de la diffusion. Chadourne, par des calculs dont il ne livre pas la logique ni les données, aboutit à des chiffres plus élevés encore,

la somme de huit cents chansons lancées tous les soirs, ou de trois cent mille livrées par an à la consommation publique. On n'exagère pas en évaluant à cinquante mille le nombre des oeuvres nouvelles, et à trois ou quatre millions le nombre de celles qui ont été entendues au moins sept fois. Songez alors, par le peu de champs laissés en friche, combien il est difficile d'obéir aux goûts du public qui demande du nouveau. (p.183)

Inflation en tout cas, production anonyme, industrielle et concurrence extraordinaire dans ce secteur encombré.

L'ordre de composition des "oeuvres" semble fixe: les paroles sont toujours écrites d'abord; si le parolier n'est pas aussi compositeur, il charge un musicien de mettre les couplets en valeur.

Le travail du compositeur est, par la nature des choses, plus absorbant que celui du parolier bien rodé:

Le compositeur est obligé, lui, de transcrire avec soin les parties de chant et d'accompagnement, sans compter l'orchestration, c'est-à-dire quatorze ou quinze pages. Maintenant, si, à la répétition, l'artiste trouve que le ton de son morceau est trop haut ou trop bas, et que les musiciens de l'orchestre ne soient pas tous capables de le transposer à première vue, l'ouvrage doit être recommencé entièrement.

(Chadourne, 1889, 182)

Il en résulte que le compositeur ne se charge jamais de la musique que quand les paroles sont revenues du Bureau de la Censure, et que le directeur et l'interprète ont reçu le morceau.

Les "paroliers" (ce terme d'argot de métier est nouveau) sont fréquemment de petits fonctionnaires, dit-on, qui, attirés par le milieu particulier du café-conc' et avides de revenus supplémentaires, livrent sous pseudonymes leurs élucubrations. L'autre catégorie de paroliers est celle de directeurs de salles, d'"agents lyriques" et de chanteurs qui combinent à leur connaissance du milieu un brin de plume plus ou moins spirituelle. Duhem, chanteur fameux, est aussi l'auteur-compositeur de "3 100 chansons et opérettes en un acte". Industriel polyvalent et entendu en ses affaires, il a en outre créé un "petit conservatoire" où il apprend le métier à des élèves payants; "notre biographié pétrit délicatement chaque année 150 divettes appelées à faire les délices paradisiaques des villes de garnison" (*Chansons illustrées*, n°.40).

Les auteurs de chansonnettes les plus abondants de l'époque, écrivant en collaboration jusqu'à douze chansons en une semaine ont été: Lucien *Delormel* (1847-1899), directeur de l'Alcazar d'Été, auteur de "Rev'nant d'la r'vue", Gaston *Villemer* (Germain Gérard dit Villemer, 1840-1892, auteur du "*Maître d'école alsacien*" et surtout du revanchard "*Alsace-Lorraine*") et *Garnier*, associé à Delormel. Ces paroliers à grand succès sont, paraît-il, souvent de simples signataires; ils ont des nègres:

Pour en revenir aux collaborations, il en existe une d'un autre genre. (...) C'est rarement une collaboration au vrai sens du mot, ceux qui signent l'oeuvre avec l'auteur principal étant là plutôt comme protecteurs que comme co-auteurs. Mais à cela ils gagnent de la galette. C'est pour eux l'essentiel. Que leur importe l'ignominie du procédé? (Chadourne, 164)

Il est vrai qu'à côté de ces industriels-forbans, certains succès de café-concert ont été dus à la plume de personnalités moins déconsidérées: poètes dans la mouvance des hydropathes, zutistes et des cabarets artistiques ou chansonniers socialistes dont le café-conc' reprend tout à coup une pièce et lui confère le succès. Aristide Bruant, pour la musique, et

le "possibiliste" Jules Jouy pour les paroles ont fabriqué ainsi la grande scie du caf'conc', triomphe du genre "gommeux" en 1888:

Mad'moiselle écoutez-moi donc  
J'voudrais vous offrir un verre de Madère...

Dans l'ensemble, le gros de la production revient à une armée de tâcherons spécialisés, travaillant à la chaîne, aptes à percevoir les modes passagères, connaissant les tics du milieu et sachant qu'un succès inopiné vaut bien la production obscure de plusieurs centaines de chansonnettes pâlement "ineptes". Ouvrard le dit dans ses mémoires en pontifiant: ce qui distingue la chanson banale du "succès" c'est "la trouvaille": une trouvaille et c'est la renommée... mais nul ne peut en fournir la recette.

#### ◆ La Censure

Le café-concert demeure sous la surveillance du pouvoir: le Bureau de l'Inspection des théâtres (Direction des Beaux-Arts), au Palais-Royal, est un service de censure auquel il faut soumettre les paroles de toute chanson nouvelle, avant impression ou exécution. L'examen des textes soumis prend de trois semaines à un mois et... aboutit à des décisions imprévisibles: *dat veniam corvis vexat censura columbas*. Les fonctionnaires du Ministère hachent de coups de crayon bleu ou rouge les passages lubriques, les outrages à la religion, les insultes aux hommes publics. Parfois ils se montrent fort subtils et classent "à modifier" tel couplet ou une histoire de "salsifis" ou de "clarinette" pourrait mal s'interpréter. Il n'importe guère au fond car, après quelques jours, les interprètes, enhardis, rétabliront les couplets biffés, ou en intercaleront d'autres, de leur crû, tandis que les gardiens de la paix de service, emblèmes de l'autorité, somnolent près du contrôle.

On pourrait croire que la censure vise surtout le texte obscène. Elle s'en prend certes à la gaudriole trop poussée, mais elle est débordée par l'avalanche de grivoiseries et de doubles sens et ses coups de crayon rouge sont bien erratiques. Elle est beaucoup plus rigoureuse lorsqu'elle rencontre des attaques contre l'ordre établi et (ce qui est tout comme) contre le parti républicain au pouvoir. L'auteur de "Gendarme et Facteur" ayant laissé entendre que la maréchaussée pue des pieds, voit son oeuvre refusée (F<sup>18</sup> liasse 1689). Refus aussi pour: "Y n'faut plus d'ces députés-là" (n°. 24-10). Correction exigée pour une attaque toute ponctuelle contre la gauche républicaine:

Des ~~radicaux~~ ambitieux il n'avait pas  
À craindre la haine ou l'envie  
(F<sup>18</sup> liasse 1686; N° 13-9: *Une Belle tête*)

Refus sans appel pour le naïf qui soumet une chanson socialiste sinon anarchiste:

Lorsque nous serons en vrai' République

Tous les proprios n'touch'ront plus d'loyer...  
(F<sup>18</sup> liasse 1686, N° 21-11)

Les chansons politiques sont toutes refusées, même si elles paraissent d'une innocuité totale:

Mon père est anarchiste  
Ma mère opportuniste  
Ma soeur orléaniste  
(...)  
Ma foi, j'suis réserviste  
Et j'fais mes 28 jours.  
(N° 388)

Curieusement, une autre catégorie fait l'objet de refus répétés: c'est la chanson revancharde. Le texte est sabré dès qu'il peut paraître menaçant pour l'Empire allemand. Cependant en comparant les textes patriotiques permis, on ne voit pas bien apparaître le critère. Toujours est-il que la censure rejette *L'Enfant patriote* :

Non chers enfants, n'oubliez pas!  
Conservez toujours l'espérance...  
(F<sup>18</sup> - 1686 N° 25-10)

Ou encore:

Braves enfants restés là-bas  
Comme lui gardez l'espérance  
Pour l'Allemand ne criez pas,  
Vous serez rendus à la France!

La revue ultrapatriote *L'Alliance franco-russe* (25.VIII; I) proteste de ce chef: la censure, très accommodante aux pires grivoiseries, interdit donc les chansons patriotiques par crainte de l'Allemagne!

#### ◆ Les Vedettes

Dès la fin du Second Empire, le café-concert a créé ses vedettes dont le nom a bientôt été connu dans tout le pays par des tournées provinciales ou par la seule renommée et par l'imitation de leur "genre" par des artistes de second ordre. Ce vedettariat, -- avatar de masse des "monstres sacrés", comédiens, comédiennes et divas du théâtre canonique, -- est un phénomène qui d'emblée connaît sa pleine réalisation; il est porté par une presse spécialisée qui nourrit d'anecdotes, de caricatures et d'"interviews" (autre terme d'emprunt récent) le culte de la pseudo-individualité. Les thèses d'Adorno et Horkheimer s'appliquent déjà sans réserve:

"La particularité du moi est un produit breveté déterminé par la société, et que l'on fait passer pour naturel" (*Dialektik der Aufklärung*).

Ce qui fait la vedette est autant la renommée populaire que la *valeur marchande*. Les émoluments des grands noms du café-concert sont détaillés avec une complaisance effarée. Si le chanteur de dixième ordre des "putrides beuglants" ne peut toucher que la misérable somme de "2 à 7 francs par jour" (*L'Indépendance belge*, 5.5. 1889, suppl.), un Ouvrard, comique troupier, peut se vanter de faire jusqu'à deux mille francs par mois. Quelques dizaines d'artistes du caf'conc' ont en tout cas un revenu enviable, lors même qu'ils n'ont pas conquis la gloire nationale: "bien des artistes passant inaperçus n'en gagnent pas moins 450 francs ou 500 francs par mois. Ce qui leur fait de 5 à 6 000 francs par an" (Chadourne, *op. cit.*, 199). Sous le Second Empire, Mathieu évaluait l'échelle de salaire d'un chanteur de beuglant "de 150 à 700 fr. par mois. (1863, 7). Les émoluments des vedettes n'ont cessé de croître. Ouvrard, lui-même fort glorieux et ayant du foin dans ses bottes, contribue dans ses mémoires au mystère du vedettariat et s'incline devant le "goût du public" dont les choix despotiques s'imposent au milieu:

Cette vedette était une timbale peu facile à décrocher et les camarades qui la possédaient étaient regardés avec une légitime admiration; le public lui-même ayant contribué à la réussite de l'artiste avait à coeur de ne pas se dédire pour un rien -- et c'est ainsi que nous avons vu briller pendant de longues années les noms de Thérèse, Bonnaire, Amiati, Duparc, Maria Rivière, Caynon, Demay, -- puis le fameux gommeux Libert resté célèbre à la suite de son inoubliable création de: *L'Amant d'Amanda*, Arnaud, Perrin, Plessis, Paulus!

Ce dernier doit tenir la plus large place dans les annales du concert.

(Ouvrard, 13)

Le processus du succès, de la vogue apparaît comme inexplicable à la fois et évident; une chanson vous lance, les engagements se multiplient et les cachets versés à l'artiste "veinard" gonflent en proportion.

En 1889, certaines occupent le devant de la scène depuis une vingtaine d'années et leur succès se maintient. C'est le cas de Thérèse qui donnera sa représentation d'adieux en 1893; grosse personne sur le retour, au style "peuple" et mélodramatique, créatrice sous l'Empire de *la Femme à barbe* et qui a connu notamment le succès de pathos avec *la Glu* de Jean Richepin. Jules Lemaître lui-même s'incline avec un peu d'ironie devant son talent:

Thérèse, Thérèse dernière manière, une Thérèse tragique, épique, immense. On lui a tant dit que sa diction et son jeu étaient merveilleux de largeur, que tout en elle est allé s'élargissant, son geste et son débit, sa bouche et son buste, et qu'elle ne peut plus chanter maintenant la moindre ritournelle sans "l'élargir", sans la rendre solennelle et

démesurée. C'est égal, elle est encore bien bonne à entendre. Elle chantait l'autre jour une romance absolument niaise, les adieux d'une mère à sa fille qui va se marier. Je me rappelle tant bien que mal le refrain:

Je pleure mais j'n'y puis rien faire.  
De moi bien des gens se moqu'ront:  
Mais c'est qu'vois-tu, je suis ta mère,  
Et tout's les mèr's me comprendront! (Bis)

Ce n'est pas de première force, n'est-ce pas? Mais Thérèse disait cela avec la voix, les gestes et les attitudes d'une Hécube ou d'une Niobé. La plate chanson s'enflait, devenait grandiose. Si elle fait ainsi quelque chose de rien, jugez de ce qu'elle peut faire quand elle rencontre une chanson digne d'elle.

(Lemaître, 1889, III, 293)

D'autres chanteuses terminent une longue carrière de succès dans un style mélodramatique analogue: Madame Dumay et Jeanne Bloch, toutes deux rebondies et épiques; Amiati enfin qui meurt en octobre 1889, avait incarné à "l'Eldorado" le genre républicain et patriote: "elle y joignait la romance sur l'amour maternel, sur les pauvres, sur le printemps... elle représentait au café-concert la littérature morale et élevée" (Jules Lemaître, *Les Contemporains*, vol. V, billet du 3.X, 1889). Depuis le Second Empire, elle chante et rechante "Le Clairon" de Déroulède.

Ceux qui ont conquis une renommée plus fracassante au cours des années 1880 sont d'un style chansonnier bien différent de celui de ces dames qui furent belles sous l'Empire. Un style beaucoup moins lyrique et noble, le style nouveau, raccrocheur, d'un comique frénétique, celui qui en impose au public non par le cabotinage des grands sentiments mais par la surenchère dans la "scie", la contorsion et les effets les moins "raffinés".

Les amateurs de l'ancien caf'conc', sensibles à cette évolution du succès, pourraient formuler quelque chose d'analogue à la loi de Gresham: "la mauvaise monnaie chasse la bonne", -- l'ineptie voulue, cultivée pour elle-même assure un succès qui ne va plus aux formules plus traditionnelles de sublime populacier et de sentimentalisme.

Un nom tient la vedette, en avant de tous les autres, celui de Paulus (Paul Habans, 1845-1908). Paulus qu'on cite partout, qu'on admire ou qui agace mais auquel la doxa impose la référence. Paulus, qui a fait le succès du général Boulanger (ce "Saint-Arnaud de café-concert", avait dit le ministre Floquet, exaspéré), autant que le nom de Boulanger lui a garanti le succès inouï d'*En revenant d'la r'vue*. Paulus avait connu une certaine notoriété depuis 1871, mais c'est la chansonnette à la gloire de Boulanger qui l'a mis au tout premier rang. En 1889, il lance «Le père la Victoire» qui sera aussi un grand succès et durable. Il est le grand nom de "l'Alcazar d'Été" qui joue toute l'année à bureau fermé. Il a créé en 1887 son propre

hebdomadaire, la *Revue des Concerts*. Il gagne jusqu'à 400 francs par représentation. On s'enrichit à ce tarif et la gloire est en train de lui tourner la tête. Il va racheter "l'Eldorado" de Nice et se lancer dans des spéculations ruineuses. Il mourra dans la misère. Il a laissé des mémoires que je n'ai pu me procurer: *Trente ans de café-concert* (vers 1900). Il s'est acquis une réputation de cabotin vaniteux: "Je ne suis pas une étoile moi, je suis un soleil", lui fait dire une revue de fin d'année (*Autour de la Bastille*, Scène XII).

La manière de chanter de Paulus, en habit gris perle à collet de velours noir, cette manière électrisée et gesticulante, lui a assuré le succès autant que la teneur même de ses chansons. On en trouvera une description amusée chez Georges Vanor (*La Cravache parisienne*, 22.VI) et chez Jules Lemaître encore:

Sans doute Paulus nous chante parfois de cruelles choses, et, puisqu'il a le choix de ses morceaux, il est impardonnable; sans doute Paulus ne paraît pas mécontent de son talent ni de sa personne; mais Paulus articule bien; Paulus déploie dans quelques chansons, comme celles du Fou ou du Tambour-Major, une espèce de fantaisie brutale et sans nuances, qui ébranle assez fortement les nerfs; Paulus, enfin, semble avoir le sens d'une sorte de comique macabre et effréné, un comique de clown autant que de chanteur; et ce qui en double pour moi la saveur, c'est que la nature facétieuse a donné à ce pitre la tête auguste et triste de Napoléon à Sainte-Hélène. Ce n'est point un plaisir banal d'entendre sortir des cris d'aliéné de cette bouche impériale et amère, et de voir osciller, dans le tourbillon des sauts de carpe et des acrobaties, le profil césarien du grand empereur. C'est proprement, un spectacle philosophique. Pour conclure, il se peut que M. Paulus n'ait, pour talent, que sa voix, sa tête, son assurance et l'extravagance de sa mimique. Mais c'est toujours quelque chose.

(*Op. cit.*, 393)

Dans le milieu même du caf'conc', le succès, la "veine" de Paulus commandent une déférence admirative de la part des petits camarades:

Ajoutons que Paulus, tout en agissant dans son intérêt personnel, a fait le plus grand bien à sa corporation. C'est lui qui, le premier, a gagné, à Paris, de gros appointements, et il a mis le concert en relief en faisant venir à lui un public qui s'était abstenu jusqu'alors de franchir le seuil de nos établissements lyriques.

Il a modernisé la chansonnette et s'est surtout popularisé avec la chanson du général Boulanger cela sans faire du boulangisme, par un pur hasard, car le hasard lui souriait souvent. Paulus était veinard, très veinard, et cette veine le servait même parfois dans ses défauts. (...)

En conséquence, on peut ne pas fréquenter l'homme, on peut ne pas être d'humeur à supporter les bizarreries de son caractère, mais cela n'est pas une raison pour en arriver à oublier que ses succès comptent par centaines.

Avec une sorte de sottise touchante, Ouvrard souligne que les chanteurs d'Opéra qui méprisent le caf'conc', seraient bien en peine d'émuler Paulus sur le plan des acrobaties vocales et autres:

Je crois sincèrement que les poumons d'un ténor pouvant chanter *La Juive*, se seraient très mal accommodés de *La Chaussée Clignancourt* venant par exemple après *Un tour de valse* ou *Derrière l'Omnibus*. Et je suis convaincu qu'à la deuxième chanson, le pauvre ténor baigné de sueur et soufflant comme un phoque aurait demandé grâce.

Tandis que pour Paulus, c'était un jeu et certains soirs il a chanté ainsi dix-huit ou vingt chansons.

Paulus a fait de l'acrobatie musicale, mais une acrobatie unique et personnelle à laquelle nul autre n'a pu approcher.

Paulus, lorsqu'il a pris son genre nouveau a bouleversé toutes les traditions et le concert a subi, en moins de six mois, une transformation complète; il a fallu du mouvement, toujours du mouvement... Les comiques *en dedans* ou les goutteux ont fait alors un rude nez! Le public écoutait la voix mais regardait les jambes.

(Ouvrard, 15)

Éloi Ouvrard, dit Ouvrard père (1855-1938) est en 1889 une valeur sûre de la chansonnette; il y paraît dans ses souvenirs où il oppose le métier et la probité d'antan à l'âge de décadence d'aujourd'hui: il ne faut plus de talent, tout marche à la réclame, à l'esbrouffe, les "jeunes" veulent être maîtres avant d'être apprentis. Ouvrard est l'inventeur du genre "comique troupier". Il a été le premier autorisé à chanter en "tringlot": en uniforme du train des équipages. Il est le *challenger* de Paulus, selon le *Courrier français* ( n°. 32; 3). On va aux "Ambassadeurs" pour le voir, comme on va à "l'Alcazar" pour Paulus. Il a immortalisé trois chansons dont il est le parolier: *Sur le bi du bout du banc*, *Sustompifle* et *Fré-é-mi*.

D'autres connaissent la notoriété, et tous dans les genres nouveaux, ceux-là mêmes que les journalistes opposent à l'ancienne chanson en les qualifiant d'"inepties". On va à "l'Horloge" pour Bourgès, créateur du genre "pochard". On y applaudit aussi Libert, incarnation du genre "gommeux" et qui a fait pleurer Paris de rire avec *Les p'tits oignons*. Sulbac (1860-1927) est le comique du monologue campagnard, -- un visage hilare, un petit chapeau, une blouse et un panier sous le bras. Lui aussi a immortalisé une scie: *La digue diguedon*. On citera encore Réval, le raisonneur loufoque; Rivoire que l'on dit "absolument impayable"; Brunin, grand échalas qui joue de son physique de "girafe changée en homme"...

Somme toute, les succès de 1889 vont tous à des hommes. La génération antérieure avait fait le succès de *chanteuses* mélodramatiques au physique de statues de saindoux.

Ce que l'on veut maintenant c'est la loufoquerie nerveuse, la succession stochastique d'effets burlesques ou grivois interprétés en danse de Saint-Guy. D'autres chanteurs débutent: Polin qui sera une des gloires du music-hall, reprendra à Ouvrard Père le comique troupier. Yvette Guilbert est, en 1889, une inconnue qui passe en débutante à l'Eden-théâtre. Mais elle connaît dès l'année suivante un succès extraordinaire qui ira s'amplifiant, faisant d'elle la vedette féminine "fin de siècle", d'une originalité très au-dessus de la moyenne. Bientôt viendront se joindre à la cohorte des vedettes Dranem, Mayol, Bach... Mayol triomphe dès 1895. Un peu plus tard encore, Dranem sera *la* vedette de 1900 et avec l'atroce "Pétronille tu sens la menthe" poussera la niaiserie voulue jusqu'à l'intolérable. Fragson débute aussi en 1891.

Aux vedettes consacrées, il convient d'opposer l'armée bariolée des sans-grade, des cabots besogneux qui ne peuvent qu'émuler, imiter pour la banlieue ou la province le style des "grands". D'ailleurs, les offres d'emploi dans la *Revue des Concerts* indiquent bien que les employeurs de province cherchent des produits stéréotypés. On y demande ainsi un "paulusien" (!), une "gommeuse", une "excentrique", une "chanteuse créole", etc. Il y a des centaines de sous-Paulus, de sous-Bourgès. Ouvrard, avec un humour un peu lourd, caricature un de ces cabots de province:

Tombapic apparaît en copurchic (comme l'annonce l'affiche). Les manches de son habit rouge sont un peu larges, par contre le fond de sa culotte de satin noir est trop étroit, et ce dernier détail paralyse un peu les mouvements de l'artiste. -- Cependant, il a l'air sûr de lui. -- On voit qu'il a déjà "roulé sa bosse"; il n'en est pas à son premier engagement. Il tient à le démontrer par l'exubérance de ses gestes et la vigueur qu'il met à découper chaque phrase.

Enfin, ça ne va pas trop mal. C'est plus supportable que ce qu'on avait vu depuis le commencement de la soirée. De plus, il est bon d'ajouter que ce genre de public préfère les chanteurs aux chanteuses, et comme celui-ci n'est pas atroce, vous ne serez pas étonné qu'après sa première chanson, Tombapic voie ses efforts récompensés par une salve d'applaudissements.

Il entonne une deuxième chanson qu'il détaille absolument mal et lorsqu'il arrive aux phrases grivoises, il les souligne d'une façon horrible; mais comme à la fin de cette deuxième chanson, il fait une imitation du chemin de fer, puis après l'imitation du chemin de fer encore une imitation d'un feu d'artifice, produisant avec sa bouche le bruit des pétards et des fusées, Tombapic devient l'objet d'une ovation sans fin.

Il salue de tous côtés et porte sa main sur son coeur comme pour en maîtriser les battements. (Ouvrard, 63)

[Notez dans ce passage l'emploi néologique de "souligner", argot de métier attesté ici pour la première fois et terme qui va entrer dans la langue commune.]

Et puis il y a les chanteuses, pourvues ou non d'un filet de voix, la plupart d'entre elles à la frange de la galanterie. Le quotidien radical *La Lanterne*, à l'affût de causes vertueuses, lance une enquête (du 21 au 23 avril) sur les agences de café-concert, qu'elle déclare ouvertement devenues des officines de racolage et de prostitution.

#### ◆ Les «Succès» et la sous-culture du café-conc

Les cafés-concerts ont recours à l'affiche murale, aux charrettes-affiches, aux hommes-sandwiches pour la promotion de leurs spectacles. Les chansons sont vendues par des colporteurs dans les salles (le tirage moyen en semble assez réduit: 100 à 150 exemplaires); des camelots vendent sur les boulevards, non les succès du jour mais souvent des *contrefaçons*, une chanson "légèrement" différente avec le même titre pour profiter de la vogue. Nous avons vu que les chanteurs de cours diffusent de la chansonnette et que les succès du jour sont appris et chantés en chœur le dimanche par les familles ouvrières dans les guinguettes de Bougival et de Robinson. Si le café-concert est une industrie populaire c'est qu'à l'instar de la foire, il brasse toutes les classes urbaines, offrant des plaisirs sans doute fort différents de l'escarpe au lettré, de la modiste à l'homme du monde. Le café-concert engendre ainsi une manière de "culture" diffuse dans toutes les classes: des morceaux de refrain, des noms de vedettes; ce n'est pas un médiocre signe de cette diffusion que de voir le succès de Libert *Mad'moiselle, écoutez-moi donc* cité *in extenso* dans un éditorial politique du leader républicain Joseph Reinach (*Les Petites Catilinaires*, III, 203-3).

Lorsque Ouvrard se demande d'où provient le succès, comment un refrain devient populaire (*op. cit.*, cit., 245-252), il entrevoit une vérité nouvelle: le succès ne réside pas ou plus dans le thème ni dans son développement, ou dans la valeur "pathétique" du récit; il tient à l'heureuse découverte d'un *effet* unique, surprenant, inanalysable, qui va mettre une "scie" à la mode pour quelques mois. C'est ce qu'il nomme la *trouvaille* et le difficile c'est de faire une trouvaille, alors que n'importe qui peut composer une honnête romance. La trouvaille peut être peu de choses en apparence, assure-t-il: "une phrase positivement drôle", "une coupe originale", "une musique gaie et entraînante".

Donc, messieurs les grands auteurs, soyez plus indulgents pour la scie ou refrain en question et ne roulez plus de gros yeux lorsque vous vous trouvez en présence de l'heureux possesseur de ce genre de succès, car votre attitude loin de manifester le dédain, nous démontre au contraire

la contrariété que vous éprouvez d'être incapables d'une trouvaille!...  
Eh! oui, d'une trouvaille? Tout est là!...  
Dans la chanson de café-concert, c'est du mérite de faire un trouvaille  
quand on songe que les chansons déjà faites se comptent par centaines  
de mille!.. (p. 250)

Pontifiant, Ouvrard va illustrer sa thèse. N'est-ce pas une trouvaille que d'avoir fait:

C'est ta poire, ta poire, ta poire,  
C'est ta poire qu'il nous faut!

alors que tout le monde connaissait:

C'est à boire! à boire! à boire! (etc.)

Oh! j'admets que c'est peu de chose, mais il fallait le trouver.,  
et voilà un refrain qui a fait pendant un an la joie du public en général  
et de Paul Bourguès en particulier.

Ouvrard lui-même reconnaît avoir fait deux trouvailles dans sa carrière récente et elles lui ont  
donné tout le succès escompté:

Autrefois, j'ai créé le *Bi du bout du banc!* --  
Si j'avais dit simplement *le bout du banc*, il n'y aurait pas eu trouvaille.

De même pour la *Pauvre fille...*

*Ah! la Pauvre fille...* n'aurait pas dit grand chose. Nous avons dit: *Ah! la  
pau la pau la pau la pauvre fille!*...

La voilà, la trouvaille!...

Certes Ouvrard n'est pas peu satisfait de lui, mais il a perçu quelque chose avec sa  
pratique du métier: dans la chanson commerciale, le développement articulé du thème  
musical ou du thème parolier le cède à l'irruption d'un effet pratiquement asémique, d'un  
stimulus strictement ponctuel dont l'efficace est immédiate, non soutenue et qui, placé en  
ritournelle, est attendu d'un public inlassable, d'un public qui ne peut ni le dominer ni  
l'intégrer dans une séquence intelligible.



Je ne trouve qu'un témoignage -- mais il est précieux -- de la constitution autour du  
café-concert, d'un *fandom* (pour emprunter le terme qui s'applique aux passionnés de science-

fiction), d'une sous-culture d'amateurs enthousiastes, entretenant une science de l'industrie chansonnière et de ses vedettes, amateurs qui se donnent ainsi une sorte d'identité sociale et un certain rapport imaginaire au médium de masse:

Hasardez-vous à demander à l'un d'eux des renseignements sur un morceau, sur un artiste, vous serez ébahi de sa science... cancanière. Jamais chroniqueur n'a eu besace si pleine. Depuis neuf ans et demi qu'il se rend là tous les soirs ou à peu près, il en a vu, des ténors et des divas: l'un est actuellement aux *Nouveautés*; l'autre, à *l'Alcazar* de Lisbonne. Il suit de loin avec intérêt les progrès de ses anciennes idoles, leurs engagements, leurs créations. Il vous raconte que Mlle Irma est la maîtresse d'un riche banquier, qu'elle possède de magnifiques diamants: qu'un jour elle a eu un procès avec son propriétaire, etc. La petite Céline a été enlevée toute jeune. Il connaît même quelqu'un qui connaît une de ses anciennes amies de... l'ivoire, car elle a été blanchisseuse. Quant au gros Lucco, le baryton, c'est un de ses compatriotes, un garçon charmant et qui est appelé au plus bel avenir. Il n'y a jamais eu personne de sa valeur à l'Opéra-Comique. Si ça peut vous être agréable, il ira l'attendre avec vous à la porte pour boire un verre ensemble. Le plus drôle, c'est qu'il vous narre tous ces épisodes galants ou professionnels, plus sérieusement que M. Thiers, les batailles de Napoléon 1er. (Chadourne, p. 276) [On notera l'usage technique du mot "idole" dans ce passage].

Témoignage isolé mais premier en date sur ce type de relais qui complète le tableau de la structure normale d'une industrie culturelle. La sous-culture de café-concert fait vivre une abondante presse populaire dont Chadourne cite quelques titres: *Gazette lyrique*, *La Muse libre*, *L'Écho des Beuglants*, *La Scène aux chansons*, *Les Succès du jour*, *La Revue des Concerts*. Les titres ne sont pas inventés de chic, comme l'attestent quelques recoupements. Il se fait cependant que ces publications vulgaires n'ont laissé aucune trace en ce monde. C'est bien la grande difficulté d'une histoire des cultures non-canoniques: dans une énorme proportion (les trois-quarts grosso modo) les imprimés et périodiques qui s'y rapportent ont simplement disparu -- sauf peut-être pour les cinquante dernières années et encore... La principale revue de café-concert, *Les Chansons illustrées*, est introuvable sur le territoire français et c'est miracle que la "Spencer Collection" de la Bibliothèque Publique de New York en ait conservé avec soin une série complète. *Les Chansons illustrées* sont un petit hebdomadaire de seize pages, avec couverture coloriée (le portrait d'une vedette), texte des chansons à la mode, potins et échos adulateurs sur le milieu. (La revue n'est pas datée; l'année 1889 doit commencer au numéro 30 environ). Il subsiste une autre revue: *La Revue des Concerts, artistique, littéraire et financière, revue spéciale des artistes lyriques*, publiée à Marseille par A. Richard et propriété du chanteur Paulus, paraît-il; elle est destinée autant aux artistes qu'aux amateurs: échos des coulisses, emplois offerts dans toute la France, débuts et engagements. Cependant les plus fameuses publications de cette sous-culture manquent à jamais; ainsi de la revue d'Ouvrard, *Paris-*

*Concert* (attestée notamment par sa publicité dans le *Courrier français*). Celui-ci dans ses souvenirs brocarde les revues concurrentes, mais il a substitué prudemment des titres imaginaires (pp. 129-136); il les accuse de ne survivre qu'en "tapant" les débutants à qui on promet de la réclame. Moralisateur, il s'indigne de voir cette presse encenser ceux et celles qui ont le bon goût de proposer quelque rétribution. Naïf Ouvrard!



## CHAPITRE II

### Les Genres, les paroles et les intertextes

#### ◆ Les Genres comiques

Les variétés de la chansonnette comique sont déterminées selon un jeu de types et d'emplois. Le chanteur, déguisé lorsque le "type" s'y prête, se présente sur scène avec "la tête de l'emploi" et incarne devant le public, selon des critères sommaires et convenus, un type social, un type du folklore des rues: le vieux dégoûtant, le cocher, le pipelet, le pochard, le gommeux, le noceur, la cocotte, la virago, le touriste anglais, le troupier, la bonne d'enfant... La plupart des chansons revêtent alors la forme d'une présentation ("Je suis pochard", "C'est moi la p'tit'cocotte...") suivie d'une confidence burlesque conforme au rôle, mais renforçant la séquence de plus grand effet de vulgarité, de jobardise, de grivoiserie, selon les cas. Il en va de même pour les types étrangers, toujours connotés de ridicule ("Bonjour, c'est moi la p'tit'Suisse..."). La chanson se développe sous le prétexte d'un autoportrait accompagné d'un récit dont le chanteur ou la chanteuse est le héros, à moins que la confidence ne porte sur les agissements du conjoint (pour la chanteuse, qui vous confie qu'elle le mène par le bout du nez) ou de l'épouse (dont le chanteur, en couard niais, énumère les méchancetés).

Pour les hommes, les variétés du genre se ramènent à la figure du jobard, du grotesque inconscient, de l'imbécile satisfait; pour les femmes au contraire, aux figures opposées de l'ingénue idiote et de la noceuse, de celle qui sait faire marcher les hommes et les faire payer. Dans tous les cas, la poignée des types comiques cherche à représenter caricaturalement une identité du folklore urbain en une surenchère de traits censément drôles. Variante: quelques duos qui dérivent de cette formule: deux amoureux transis, deux crétins satisfaits, un quidam et un gendarme.

Dans cette typologie comique encore, l'industrie du ca'conc' tire parti en la dénaturant à l'excès, d'une donnée du folklore urbain quotidien, l'amusement collectif que procurent les trébuchements du poivrot ou l'inélégance paysanne du troufion. Elle mue ce folklore en un moyen de dérision universelle où le public se donne en quelque sorte à lui-même le spectacle varié de sa bassesse et de sa sottise.

Un seul type, en effet, ne provient pas des classes populaires: c'est l'emploi du *gommeux*, la caricature du jeune homme à la mode, coureur de trottins et de cocottes, naïvement roublard, désœuvré et parasite. *Libert* est la vedette spécialisée dans le genre "gommeux" ou "gandin"; monocle, chapeau mou, fleur à la boutonnière. C'est le monsieur qui suit les dames en tout temps, les aborde et se fait rembarrier par elles, ou par un père sévère. Il vient confier sur un ton déconfit au public qui s'esclaffe, ses petites mésaventures; on rit de lui, on rit de la roserie des femmes ou de leurs fausses pruderies. *Libert* a connu un succès énorme dans une chansonnette de Jouy et Bruant:

Mad'moiselle, écoutez-moi donc;  
J'veux vous offrir un verr'de madère,  
Mad'moiselle écoutez-moi donc;  
J'veux vous offrir un Amer Picon...

Tous les caf'conc' offrent en contrepartie l'emploi de la *gommeuse*, mais il s'agit alors d'un euphémisme pour désigner le personnage dominant des rôles féminins: la cocotte, l'entretenu délurée qui fait valser les louis et se moque de ses amants.

Passons aux types proprement populaires. Le plus fréquent car le plus efficace, est le type *pochard*. Il semble qu'il domine depuis peu longtemps: le caf'conc' avait conservé jusque là un reste de délicatesse, mais quel plus sûr effet comique qu'un grotesque titubant et débitant des absurdités entre deux hoquets? *Bourgès* est le propriétaire du genre "poivrot" dont il se dit l'inventeur. Henri Plessis et Clovis des "Concerts Parisiens" sont ses *challengers*. La chanson ou le monologue de pochard sont en passe de devenir la "ressource suprême du café-concert". Tous les publics adorent Bourgès, "le roi des buveurs" qui entre en scène en titubant, dodelinant de la tête:

J'avais mon pompon  
En rev'nant d'Suresne.  
(...)  
Tout le long d'la Seine  
J'sentais qu'j'étais rond.

Les chansons de pochard s'accumulent par centaines aux archives de la censure: *J'ai ma cuite!* de Jenny & Sérard, *Va donc, eh! poivrot* de Bourgès, *L'équilibre européen* (le pochard qui discute sans queue ni tête de grande politique après boire), *Dégoûté des pochards* de Villemer, *le Marché du pochard* de Marc-Sando et Arnaud:

Quand j'rentr' chez nous un peu pochard  
(Ça m'arriv' tous les jours d'la s'maine)...

C'est merveille comme les paroliers parviennent inlassablement à réactiver les mêmes plates mésaventures entrecoupées de rots, de hoquets et lardées de solécismes. Le genre "pochard" résume l'esthétique du caf'conc': agir directement sur les nerfs du public, provoquer le rire collectif au moyen d'une stimulation sommaire par nature inusable, inépuisable. Le chanteur Arnaud a inventé une variante du type: celle du pochard distingué qui se combine ainsi avec le genre gommeux (*Chansons illustrées* n° 46). Enfin, plus récemment encore, on en est venu à la pocharde, pas la pocharde tragique mais la rigolote: *Je suis pocharde* de L. Laroche; *Nini Pichette* ("On m'appelle Nini Pichette/ Parce que j'aime le pich'net") de Maldidier et Bourgès:

J'ai l'esprit tout folichon  
Quand j'ai mon p'tit pompon.

Les commentateurs les plus indulgents ne dissimulent pas ici leur écoeurement:

Dirai-je avoir vu au concert des artistes prises de vin et narrant, avec des gestes dégoûtants, les divers épisodes d'une noce de banlieue où tout le monde s'était grisé? On le croira facilement: c'était horrible. Ces rôles-là répugnent chez l'homme; chez la femme, ils dépassent les bornes de la licence.

(Chadourne, 244)<sup>4</sup>

D'autres types populaires défilent, que le public a la joie de reconnaître à leur accoutrement: le larbin vient exposer comment il dupe et exploite des maîtres (grand succès de Sulbac, en livrée avec plumeau); la pipelette avec son balai se vante de ses mauvais procédés envers les locataires; le cocher est brutal et insolent ("Va donc, eh! piéton!" de Claus; "Ah! non ... j'vas r'miser": il s'agit d'inclure dans une "scie" des locutions connues, des formules typiques d'un métier.) Il y a aussi le camelot, le clochard ("Su'l'Boul'vard j'ramass' les mégots!", *Chansons illustrées*, n° 45)...

Un autre type plus diversifié, qui englobe si on veut beaucoup d'autres, est celui du jocrisse, du niais, du lourdaud, du timide:

C'est pas ma faut'  
Je suis titi --  
Je suis mimi --  
C'est pas ma faut' je suis timide!  
(F 18-1686, 2049)

Le comique du cinéma muet trouvera dans le genre jocrisse une de ses premières sources d'inspiration, de même qu'on peut voir dans ce genre-type le lieu d'origine de l'humour des Pieds nickelés. Le Jocrisse peut se présenter sur scène avec un simple récit de badaud: incident de rue, accrochage de fiacre, chien écrasé, cocu faisant scandale, bagarre d'ivrogne, crépage de chignon entre grues, altercations diverses. Il s'agit d'emprunter à l'anecdotier oral du quartier populaire un *topos* que l'on fait monter en graine. Ou bien simplement le jocrisse se présente et débite n'importe quelle ineptie:

J'ai mangé la s'main' dernière  
Des pomm's de terre  
Et je vais manger tantôt  
Des haricots...

---

<sup>4</sup> En matière de grossièretés, le music-hall qui va naître fera rapidement *mieux* que le café-concert: le Pétomane débute au Moulin-Rouge en 1892.

[Ici note inconvenante du trombone et fou rire de l'auditoire]  
(Cité par *la Vie parisienne*, 1889: 148)

On inscrira dans ce sous-genre les variantes de cocus, cocu inconcient, cocu magnifique:

J'n'ai rien dit, parbleu, j'n'ai rien dit  
Parc'que Michard et mon ami;  
Mais si  'avait pas été lui ! ...  
Cristi !  
(*Michard* de M. Villé; [F<sup>18</sup> 1616])

Autre genre de niais, le soupirant  conduit qui confie au public ses rebuffades:

D'Suzon j'ai fait la connaissance  
C'est un' blond' au minois charmant  
Mais elle est plein' d'indifférence  
Et ne voit l'amour que froid'ment.  
(*Trop froide*, de Rimbault et Maquis)

Nouvelle variante encore, le feignant satisfait:

Je suis  reint  de naissance  
Je ne sais pas à quoi ça tient  
Déjà d s ma plus tendre enfance  
J'étais fatigué pour un rien.  
(*Chansons illustrées*, n . 30)

Deux autres grands types ont récemment conquis le public et suscité des vocations spécialisées: le comique paysan et le comique troupi r (personnage toujours marqué comme rural lui aussi). Le "personnel" du caf'conc' sort ici la grande ville pour rencontrer un objet de "racisme" doxique qui cimente l'union des classes urbaines; le mépris du rural, de l'habitant des campagnes a été, si l'on y songe, le commun dénominateur d'un certain complexe de supériorité du Parisien, qu'il fût lettré ou prolo, de Zola et Maupassant à la chansonnette. Sulbac a créé le type du *Paysan niais*, avec son accent patoisant, son ignorance ahurie, ses prétentions à la finauderie:

C'est d'main qu'j'allons marier not'fille  
Avec le gar au p r' Nissous,  
Mad'lon est fraîche et ben gentille  
Et puis, l' pouseux a qu qu' sous...  
(Lebrun, *La Noce   Madelon*)

"Ma Soeur et mon Cochon", annonce le comique paysan, qui nous assure aimer les deux d'un même amour:

On lui trouv' l'oeil plein d'douceur  
Pas mon cochon mais ma soeur  
Et le poil soyeux et long  
Pas ma soeur mais mon cochon..  
(Delattre, in F<sup>18</sup> 1616)

Le genre de la "paysannerie" (c'est le terme) a déjà fait la fortune d'Ouvrard déguisé en péquenot:

J'suis un roublard  
Un vrai fouinard  
J'ai pas peur qu'on me roule  
Je suis trop à la coule  
J'ai l'air bête et néanmoins  
J'la connais (*bis*)  
J'la connais dans les coins.

*Le Comique troupiér* bénéficie d'abord du ridicule de l'uniforme de troufion du train des équipages: "la veste brève sur le pantalon informe, le képi à l'ordonnance, les godillots et la tondeuse, c'est déjà irrésistible". (Esparbès, 1896, 84). Ouvrard avec son visage ahuri et mobile passe pour l'inventeur du genre, mais Polin qui débute, le poussera à la perfection. Les situations sont peu variées: il y a l'arrivée du "bleu" à la caserne:

Un matin v'la qu' j'arrive  
Le coeur tout palpitant  
Dans la ville de Brive  
Rejoindr' mon régiment...

Il y a le grand moment gaudriolesque du Conseil de révision où les recrues défilent devant le major "dans le costum' du Père Adam". Il y a les mésaventures joviales du troufion, les amours burlesques avec les bonnes d'enfant, les punitions, les altercations avec un quelconque Colonel Ramollot (le genre de la "facétie militaire" domine dans la presse satirique avec le genre des "tribunaux comiques"); au bout du compte, tout le monde reprend en chœur:

Ah! quel drôl' de métier  
Que le métier d'troupier...  
(*La Gamelle*, "grande scène comique" d'Ouvrard).

Il faut faire place à un des thèmes comiques les plus vulgairement efficaces: celui de la plaisanterie scatologique réservé aux comiques hommes: histoires de constipations,

dévoiements d'entrailles, pets inopportuns, haricots ("le nom seul de ce légume jouit de la propriété hilarante de fendre les bouches du large rire de Sulbac." - Esparbès, 1896, 42]). Sulbac remporte en 1889 un succès énorme avec *Gobino-Gobiné*: le jocrisse qui ch... dans sa culotte parce qu'il y a file devant le chalet de nécessité:

Par la colique torturé  
Gobino-gobiné  
L'matin j'cherche un endroit r'tiré  
Gobino-gobiné  
Et je frappe discrètement,  
Pan-pan...  
(*Chansons illustrées*, n°. 20)

Le public régresse joyeusement vers l'infantilisme en reprenant en chœur un refrain farci de "vilains mots":

C'est pour ton p'tit ca-ca  
C'est pour ton p'tit pi-pi  
Pour ton p'tit capitaine...  
(*Les Nourrices de Boquillon*,  
*Chansons illustrées*, n° 4)

Deux autres emplois viennent clôturer la liste des comiques côté homme: le Marseillais et le Britannique. On se gausse de l'accent et du français incorrect, lourdement caricaturés. Dans une doxa dominée par une xénophobie omniprésente, marquant d'odieux, de ridicule, de sous-humain tout ce qui ne participe pas à la banale parisienneté, les types de provinciaux et d'étrangers au café conc' ne font que tirer parti de l'évidence grotesque de toute différence. Le Marseillais est parfois un vrai Marseillais, à ce qu'il semble, un "artiste du Midi" qui, exagérant l'"assent" vient vanter avec roublardise "la Cité sans pareille", la bouillabaisse et l'aïoli. L'Anglais de vaudeville avec son macfarlane et sa casquette à carreaux fait se tordre le populo parisien depuis près d'un siècle. Paulus remporte un succès de rire avec *Aôh! vraiment, il était très amusant!* (de Villemer & Delormel, *Chansons illustrées*, n°. 53) et l'on vend sur les boulevards *Aoh! Yes!!! Exclamation britannique*:

À Paris un jour de fête  
Je égarais en chemin,  
Mon mackintosh, mon lorgnette,  
Je étais vexé tout plein!  
Mais dans une biouculade,  
Quand je perdais mylady  
Poursuivant mon promenade,  
Je disais en bon mari:

(L'air très satisfait et souriant):

Aoh! Yes!  
Very well!  
Perfectly well!  
Biautiful!  
Aoh! Aoh!  
Very well!  
Perfectly well!  
Aoh! Yes!  
(De Dupré de la Roussière & Gutello)

Tout étranger, aux yeux du "premier peuple de la terre", est en effet ridicule et bête. L'Engliche de music-hall n'est que l'incarnation élémentaire de cette maxime. La chansonnette comique assure une convivialité complice, celle de la *moquerie* que celle-ci s'exerce sur l'Autre ou sur les types mêmes des classes populaires dont les signes d'illégitimité sociale -- pataquès, stupidité, vulgarité et idiosyncrasies diverses -- font la joie du parterre.

Les emplois comiques féminins sont moins variés. Ils se distribuent entre l'ingénue stupide et la cocotte roublarde, l'amoureuse empotée et l'entretenu cynique. Cette polarisation de la misogynie assure un parfait équilibre: ignorante du sexe ou délurée, la femme du café-concert triomphe surtout dans le double sens grivois, dont nous détaillerons les subtilités au chapitre suivant. Du côté des gourdes, on a la figure de la bonniche, ordinairement enamourée d'un troupier et qui nous en fait la confiance:

*Ma soeur et son sapeur* (Mortreuil)  
Cfut un jour au Jardin des Plantes  
Ma soeur et moi nous nous prom'nions,  
Deux homm's aux façons élégantes  
Nous suivaient remplis d'intentions.  
Mon lignard me dit: ma poulette,  
"Vous n'voyez donc pas qu'on vous suit  
"Voulez-vous faire un p'tit quadrette  
"Nous ont la permission d'ménuit!"

Ah! les troupiers etc.

Elle roule des yeux ronds et décrit au public l'objet de sa flamme:

*Mon beau voisin* (Dupery et Maader)  
Qu'il est beau, qu'il est bien  
Le jeune homm' qui d'meure en face  
Qu'on l'appell' Sébastien  
Polycarpe ou Boniface

Ah! Qu'il est beau! Qu'il est bien!

Les chanteuses aux formes rebondies tirent parti de cet avantage physique: "rigolotte" rime sans peine avec "boulotte".

Mon vrai nom c'est Charlotte  
J'habite rue du Bouloi  
Tout l'mond' m'appel' Boulotte  
Je vais vous dire pourquoi...

Cependant, la figure féminine la plus fréquemment exhibée est la Chahuteuse, la Délurée, à la voix piquée, à la prononciation saccadée, l'interprétation épileptique -- contrepartie féminine du genre "excentrique" cher à Paulus. Ce qu'elle vient conter au public c'est sa petite philosophie et l'art qu'elle a de faire marcher les hommes:

Je n'suis pas un' femm'lette  
Un homm' ne m'effraie pas  
J'ai la taille bien faite  
D'affriolants appas  
Je raffol' de la danse  
Je tiens ça d'mes aïeux  
Dès que la bal commence  
Je souris aux Messieurs...  
*(En lançant c'coup d'oeil là de Marcel)*

La morale de café-concert est un avatar "vulgaire" de la philosophie boulevardière, de cette apothéose de la cocotte qui se célèbre dans les pages du *Gil-Blas*. Le public applaudit à tout rompre l'exposé d'une morale pratique bien cyniquement parisienne:

*Les Hommes* (Mortreuil)  
L'être le plus sot d'la création  
Le plus grincheux, le plus crampon  
C'est l'homme.  
(...)  
Mesdam's, il faut les fair' poser,  
Les hommes.

#### ◆ Rhétorique de la chanson comique

Les composantes de cette rhétorique commencent à coup sûr à apparaître au lecteur; je voudrais attirer son attention sur les quatre figures à effet qui résument l'attirail rhétorique

de 1889. Ce sont -- outre les vieilles cryptosémies de ritournelle qui ont pour elles une longue tradition ("Tirlipitontaine/Tirlipitonton" ou Tir la riette et lir lon fla") -- le *pataquès*, le *calembour*, la *scie* et l'*insanité*, quatre procédés à haut rendement. Le pataquès d'abord, et plus généralement la faute de français. Toutes les chansons fleurissent de pataquès, au sens précis de "mauvaises liaisons" soulignées et multipliées:

Et mon bonnet z' à ruban..  
Tout l'p'loton z'et l'capitaine..  
Y m'a z'app'lé vieux cornard...

Ou par omission faubourienne de la liaison, omission bien indiquée dans le texte:

C'est pas - h'une femme...

Le pataquès est la forme topique du français illégitime, le public populaire se moque ou est amené à se moquer de sa propre ignorance du langage en reconnaissant attendri chez le chanteur ses propres fautes. Toutes les histoires de pochards mettent en scène un "overrier" qui parle en pataquès. L'incorrection phonétique est souvent soulignée à la rime:

Qu'il est bien vot' lapin!  
Faudra m'en garder *in*.

...de même que "Montmerte" rime avec "ouverte" (Ch. d'Herbel, *Le Parti ouvrier*, 14.; 1).

D'autres comiques langagiers forment des groupements stylistiques typés. Dans une société où il existait une revue populaire hebdomadaire, *La Lanterne de Boquillon*, dont le *seul* et unique ressort comique était d'être rédigée en galimatias avec des fautes d'orthographe (!), la maîtrise incorrecte du français distingué est une arme puissante d'auto-dérision. Quelques publicistes minables ont mis au point le style militaire du Soldat Chapuzot:

Oui j' m'en vas vous fair' la causette tout en ingurgitant d'une manière ostensible et perpendiculaire la soupe que le cuisinier du régiment il confectionne pour restaurer l'estomac du troupier français.

(*La Gamelle* d'Ouvrard)

Quant au paysan -- naïf, balourd, pleurnichard, hébété, avec son casque à mèche, son gilet court et son large fond de pantalon -- il parle toujours une langue invraisemblable avec des "j'étions", "j'épouserons" et accumule les impropriétés:

J' m'ons rendu à l'estation du *chien* de fer pour me *digérer* sur Paris  
... j'ai grimpé dans un *vagabond* de première classe, j'aurions ben été à l'*impartiale*...

(*Trinon à Paris* de Dupuy & Maader, F<sup>18</sup>  
1616)

Le calembour est d'autant mieux accueilli qu'il sue l'effort et sursignale sa sottise:

C'est qu' dans la Seine y a beaucoup d'liquide  
Mais dans l'église, il n'y a qu'un *bedeau*.  
(Ouvrard, *D'avant la colonne Vendôme*)

Le calembour fleurit surtout au refrain ("Avec quel art t'es mise/Arthémise!"). Les amateurs de petite histoire découvriront avec intérêt que le fameux à-peu-près que l'anecdote prête au garde républicain lors de la mort du président Félix Faure dans les bras de Mme Steinheil, n'est qu'un calembour usé du comique troupier:

Quand j'ai raconté ça au capitaine, le capitaine m'a demandé: -  
Eh bien, en somme, a-t-il en quelque chose de cassé? - Dame!  
Mon capitaine, que j'y ai répondu, sais pas, y n'pouvait pas parler  
- Il n'avait donc plus sa connaissance? - Oh! non, mon capitaine,  
y avait au moins une heure que sa *connaissance* elle était partie  
chez sa mère.

Le modèle de l'ineptie à calembour se trouve dans le grand succès de Carré et Robillard, créé par Libert en 1876, *l'Amant d'Amanda*:

Voyez ce beau garçon-là,  
C'est l'amant d'A..., (bis)  
Voyez ce beau garçon-là  
C'est l'amant d'Amanda

La scie est un procédé encore plus pervers. Il s'agit de prendre une phrase toute faite: "J'te vois v'nir, Casimir", "Doux Jésus!" ou "Quel cornichon!", ou une grossièreté quelconque: "Ferme donc ton phonographe!" (idiotisme tout neuf et qui a de l'avenir) ou n'importe quoi, à la limite: "Je veux des salsifis!", "Je crach' dans l'eau pour faire des ronds!"... et faire revenir inlassablement cet énoncé dans des contextes de plus en plus insanes -- par exemple selon la séquence: quand je rencontre ma pipelette, ma belle-mère, un sergent de ville, une cocotte, etc. Cela rappelle certaines formes populaires de la fatrasie et les chansonniers réutilisent par exemple la séquence fameuse: "Poil aux mains, poil au dos, poil aux yeux..." La chanson fait se succéder les contextes qui permettent la chute sur le couplet-scie: "Pas tant d'plaisirs à la fois!", "Allume ta pipe!" "Quel coup d'pinceau!" -- ce qui permet aussi d'éventuelles variations égrillardes. Supposons la formule classique par laquelle le cocher de fiacre éconduit un client dont la tête ne lui revient pas: "Ah! non...J'vas r'miser!" On peut contextualiser l'idiomatisme avec le couplet de la cocotte:

Un jour je rencontre un'cocotte  
Qu'était très fournie en appas...  
Les femm's un peu r'bondies, ça m'botte  
Tout d'suit' j'y dis deux mots tout bas.  
Ell' m'répond d'une voix insinuante:  
C'est d'main l'jour de mon loyer  
T'aurais pas un billet d'cinquante..  
-Ah! non alors... j'vas r'miser!  
(Delormel & Garnier)

Dès le Second Empire, le caf'conc' fournit au discours populaire parisien un répertoire de *cryptosémies* (selon le terme du sémanticien L. Carnoy), de "phrases de remplissage" vides de sens mais comiques dont le succès, pour certaines d'entre elles, s'étendra sur un siècle au moins. "As-tu vu Lambert?", "On dirait du veau!" et "En voulez-vous des z-homards?" sont des *scies* qui datent du règne de Napoléon III. "Et ta soeur?..." (avec la réplique "Elle bat l'beurre" et ses variantes coprolaliques) appartient probablement à ce répertoire.

La réitération de la formule attendue qui fait le charme de la scie aboutit au genre de la chansonnette "cri du coeur": "Ah! Ah! Ah! Auguste!!!" L'effet de scie combine la surenchère dans l'insanité et l'accumulation d'idiotismes populaires reconnus avec délice par le public:

Ohu! Ohu! oh Ulysse!  
Tu m'l'a fais à l'eau d'mélisse  
Fais donc pas tes embarras  
Car avec moi ça n'prend pas!  
(*Oh! Ulysse*, Dupuy & Maade  
(F<sup>18</sup> 1616))

On aboutit ainsi à la recherche fatrasique de l'insanité pour l'insanité, sans queue ni tête, à la loufoquerie stupéfiante:

Célestin  
Était plein  
Titine est née à Grenelle,  
Tant mieux pour elle!  
Et Guguss' nez-aplati  
Tant pis pour lui!  
Titine aim' le vermicelle,  
Tant mieux pour elle!  
Guguss' le macaroni,  
Tant pis pour lui.  
(Cité par Chadourne, 1889, 227)

Ici le café-concert s'exhausse au degré de sa propre parodie dans une subversion du langage pondéré dont Max Jacob, Dada et les surréalistes retiendront les effets. C'est du Max Jacob avant la lettre qu'offre un obscur parolier:

Voilà le beau camélia  
Camélia  
Camélia  
Qu'Amélie a laissé tomber chez Papa  
Ah! Ah!

◆ La Chansonnette grivoise

"Chansonnette grivoise": c'est un sous-titre fréquent dans le lot des musiques imprimées, mais la catégorie de la gaudriole et de la blague égrillarde est cependant beaucoup plus large. Hors les genres élégiaque et patriotique, le double sens, le sous-entendu polisson souligné complaisamment par la chanteuse ou le chanteur sont omniprésents et envahissent tout le secteur de la chanson comique. En deçà de la *grivoiserie*, on rencontre occasionnellement quelques chansons gaillardes ou polissonnes du style *Les Petits petons de Madelon* ou "Un p'tit baiser y a pas d'mal à ça!", mais ces enfantillages populaires sont une survivance, eux aussi refoulés par l'industrie de la surenchère grivoise.

Toutes ces chansons reproduisent obstinément un effet unique: le *double sens*; de proche en proche, l'auditeur à l'esprit mal tourné est censé entendre de la grivoiserie dans tout ce qui se chante: "À tous les coups il met dans le mille" (au tir forain), "L'instrument de mon beau-frère", "Il jouait si bien d'la flûte", "Mettez un d'vos p'tits doigts dans l'trou", "Donnez-vous vot'langue au chat"... Des cascades de rire accueillent les propos de la comtesse: "Vous devriez m'montrer, Jules/À jouer d'votre instrument". Les promenades en bourrique: "La bell'sans fair' de façon/Se mit d'suite à califourchon". Une bonniche vient se présenter à un monsieur:

Prenez-moi, j'suis bonne à tout faire;  
Vous s'rez content assurément;  
Pour voir si je frai votre affaire  
Essayez-moi huit jours seul'ment.

(*Chansons illustrées*, n°. 34)

Plus c'est niais et insistant, plus le succès est garanti: "Mad'moisell' Victoire / Montrez vos p'tits saints d'ivoire / Leur têt'seul'ment, voulez-vous / On les dit si doux" (Ce refrain, pour comique paysan avec l'accent de sa province).

La censure a beau veiller, prohiber irrévocablement les mots "pompiers", "trombone à coulisse", "noeud", "bouton de rose", "sifflet", "prune" et "ell'est raid' cell'-là", elle ne saurait empêcher l'imagination des paroliers de circonvenir sa sévérité. Ainsi va la chanson de

caf'conc', bas lieu où le populo est censé communier dans l'insanité sous le regard effaré des bourgeois cultivés. L'avantage de la cascade de grivoiseries est qu'elle permet d'exprimer avec une grande variété de formules et d'images un "stock" pauvre de savoirs sexuels. Autrement dit, la productivité grivoise s'inscrit entre un contenu manifeste hétéroclite et varié et un contenu latent obsessionnellement sommaire. Le public a ainsi le "bénéfice secondaire" de se dissimuler les limites objectives de ses savoirs en déplaçant la question vers une tropologie variée et quasiment illimitée. La thématique de la balançoire ("Et l'on sent comme un frisson qui vous passe" -- "Plus fort! allons donc du jarret/Vite à toute volée"), celle des montagnes russes ("Ah! quand ça monte/C'est amusant!") du tir forain ("J'tiens un tir rue Quincampoix/Où les messieurs viennent essayer leur adresse") combinent agréablement la grivoiserie avec le souvenir des fêtes populaires.

La chanson grivoise est très majoritairement destinée à des chanteuses; l'homme peut se permettre des gaillardises, mais, chez les femmes, le double sens hypocrite ravit. On trouve ici: le genre de la "chansonnette-diction" où de jolies filles à taille de guêpe "avec une délicieuse et incommensurable ineptie épanouie sur le visage "viennent roucouler" de petites pornographies enveloppées de candeur, scandées de soupirs d'alcôve". (*Vie parisienne*, 1889:148. Ici encore fleurit l'anecdote niaise: la chanteuse a attrapé un moucheron dans l'oeil et son cavalier cherche à lui venir en aide ("Dieu! que c'garçon est maladroit", au refrain) ou bien elle avoue, en faisant des chichis, avoir *perdu* quelque chose: son petit fichu, son petit bouquet: "Il a glissé d'une boutonnière/Et je n'sais plus où j'l'ai perdu!" Autre sémantisme inépuisable: on lui a *pris* quelque chose de précieux:

Il me prit mon car  
Il me prit mon rat  
Il me prit mon fond  
Mon p'tit carafon...

Ou bien:

Mon petit baba,  
Mon p'tit balala,  
Mon petit baluchon...

La variante grivoise de la chansonnette-présentation, forme de base du texte comique, est le type de la cocotte: "Je suis la fin' fleur des cocottes"... Ce type est celui qu'incarne le plus volontiers la chanteuse de caf'conc'. L'apothéose de la cocotte est un *ersatz* bon marché de la grande thématique boulevardière-parisienne avec sa presse prospère, la *Vie parisienne*, le *Courrier français*, le *Gil-Blas*, l'*Écho de Paris*:

Depuis l'impudique Phryné  
L'hétaïre a toujours régné...  
Au vice aimable la vedette!

Cot, cot, cot, cot, cot, codette!

Le café-concert reprend avec le moins de nuances le grand thème hédoniste de la classe aisée, l'apothéose de l'amour vénal couplée à celle de Paris, "la Mecque des fanatiques de plaisir". La demi-mondaine figure un avatar cynique et "fin du siècle" de vieux thèmes misogynes:

C'qu'il me faut c'est beaucoup d'galette  
Car j'en dépense énormément  
Et lorsqu'un homme a d'la pépette  
J'le r'gard' amoureux'ment.

*La Budgettiste* (Marcel, Delormel, Duhem)

Au reste, le café-concert ne fait que contribuer selon ses moyens et sa logique à un sociogramme de la prostitution qui s'inscrit, dans la cacophonie, au centre même du discours social fin-de-siècle.

#### ◆ La Romance sentimentale et le lyrisme sensuel

Il faut distinguer deux pôles de la chanson d'amour: celui de l'invitation amoureuse, de l'épithalame et celui de la ballade élégiaque sur l'amour rêvé ou perdu, de la méditation mélancolique sur l'énigme de l'Amour et de la *Phême*. La romance chante l'amour idéal, celui d'hommes qui savent parler aux femmes et vice-versa. Les lettrés égarés au café-concert et exaspérés par la chansonnette inepte, sont indulgents à la romance qui, dans sa maladresse sirupeuse, fait hommage à la poésie et au style, malgré ses vers chevillés et creux et son bric-à-brac lexical: lilas, brise, albâtre, vermeil, bocage et balancelle...

Debailleul est alors un des maîtres de la chanson sentimentale. La débitrice de romance est, au café-concert, une artiste respectée dans un genre déclaré "noble"; il lui faut une robe de bal, une traîne, de la taille, un peu de maturité. La thématique se distribue de la façon suivante: Invitation à l'amour couplée au topos du Réveil de la nature ("L'Oiseau chante dans la plaine/Viens l'écouter, Madeleine"). C'est le thème récurrent de la mélodie-valse:

Le Ciel est sans nuage  
Et les coeurs sans tourment  
Il revient de voyage (bis)  
Le doux mois des amants!! (bis)

Le rythme de la barcarolle met aussi en musique l'invitation au voyage amoureux:

Viens dans ma balancelle,  
Au doux souffle du vent  
Rêver ma toute belle,

Comme on rêve à vingt ans.  
Je veux, ô ma Maîtresse,  
Baisant ta lèvre en feu,  
Mirer ma folle ivresse  
Aux éclairs de tes yeux.  
(Poivilliers)

La romance chante les "Ivresses de vingt ans" et les "Nuits d'amour", accumulant les épithètes émotives en un flot de poésie triviale:

O belle Nuit! divine et parfumée,  
Mon coeur ému frissonne à ton retour,  
Car près de moi revient ma bien-aimée  
Quand tu parais, ô belle nuit d'amour!

Pour les chanteuses, se place ici la forme la plus sensuellement osée, celle qui aboutira à la "valse pâmée", la chanson de l'abandon sensuel, de la promesse du don de soi où alternent les marques mélodiques et sémantiques du sirupeux et du véhément:

Je veux de la valse entraînante  
Goûter l'étrange enivrement  
Et pencher ma tête brûlante  
Sur l'épaule d'un tendre amant...  
(R)  
Vive ces nuits d'ivresse  
Nuits d'ardentes caresses,  
De baisers, de promesses  
Et d'éternel désir...  
(*Nuit d'ivresse* de Lebrun et Casirola)

La rengaine sentimentale trouve cependant sa forme la plus topique dans l'axiome romantique qui fait du lyrisme un discours du *manque*, de la perte, du regret, de la mélancolie, qui ne formule en sublime que la discordance douloureuse entre les appétences du "coeur" et la vie. La romance paraît avant tout construite sur le thème languide du souvenir douloureux: "Souviens-toi!", "Te souviens-tu, chère âme?", "Je ne veux plus me souvenir", "Je me souviendrai toujours", avec adieux, gages d'amour, peine éternelle et sanglots, avec *tempo più lento, morendo*:

*L'Adieu de Marguerite*  
Quand je vois une rose au bois s'épanouir,  
Je me souviens alors du teint de Marguerite...

*Un Souvenir d'amour* (Bourrelie/Poivilliers)

O mes fleurs si jolies,  
Doux souvenirs d'amour,  
Dites-moi mes chéries  
Reviendra-t-elle un jour?

◆ Chansons maghrébine et créole

La sensualité exaltée semble exiger une *Verfremdung* en toc. Il convient de la marquer comme exotique. L'exotisme dont il conviendrait d'étudier l'histoire chansonnière, de la "chanson kabyle" à Luis Mariano ou Dalida, -- exotisme de rythmes, de thèmes, d'attifement et d'accent -- sert exclusivement en 1889 à exprimer la sensualité et la passion sauvage comme moyens de dépaysements. C'est un emploi attesté dans le personnel du caf'conc' que celui de "l'Orientale" (serait-elle née à Belleville), costumée en esclave mauresque avec sequins, déshabillé de gaze et babouches. La chanteuse, avec une frénésie servile, dit sa soumission à l'Amant ("Es-tu sur le Nil, es-tu sur le Gange/Es-tu la rosée, ou l'oiseau qui fuit?"), ou elle rêve mystérieusement dans un monde poétique composé de blancs ramiers, nid d'amour, rapides caiales, doux esclavage et sens embrasés. Le *tempo* exotique disponible est celui du boléro et l'orientalisme sensuel s'inscrit en un vague espace géographique d'au-delà des Pyrénées:

Don Sanche est prince d'Aragon,  
Duc de Séville et de Grenade  
Et seul, il rêve à son balcon,  
À l'heure de la sérénade...

La mélancolie de ce prince s'explique du reste: "...Car ce Chrétien se meurt d'amour / Pour Aïssa la Maugrachine".

◆ La Chanson patriotique

À des moments déterminés au cours de la soirée, un monsieur en habit ou une dame en peplum s'avance, tandis qu'un trombone et un tambour travaillent un rythme martial, et vient débiter une chanson-marche où il est question de la France, du Drapeau, de l'Armée, de l'Alsace-Lorraine. Certaines ont surchargé la mise en scène: la chanteuse en peplum dénoue ses cheveux épars pour se donner une allure allégorique! La chanson patriotique déclenche un enthousiasme électrisé et si le chanteur a de l'abattage, il peut susciter une petite manifestation d'émotion collective où les casquettes, les chapeaux, les chéchias et les képis volent en l'air. Le café-concert n'a pas inventé ce rituel émotionnel: il se borne à en tirer parti avec la même économie aveugle qui le pousse à la surenchère dans l'obscénité ou dans l'insanité. Mais il constitue un *relais* -- sans doute important -- de la synergie patriotique, ethnocentrique et revancharde. C'est avec de la chansonnette de caf'conc' aux lèvres que l'armée en pantalon garance se mobilisera en 1914. L'histoire du nationalisme français ne peut éviter d'interroger le développement de la chanson cocardière. On chante parfois du Déroulède au caf'conc' («Le Clairon» de Déroulède a été créé par Amiati en 1869 en fait), mais

Delormel et Garnier, compositeurs-paroliers, font concurrence dans les années 1880 au chef de la Ligue des Patriotes et auteur des *Chants du Soldat*. Depuis quinze ans environ, ils exploitent la source intarissable de la Revanche. Ils ont pour heureux concurrent Villemer, qui a lancé en 1873 avec le succès qu'on sait, *Alsace-Lorraine*. ("Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine / Et malgré vous, nous resterons Français!") Depuis trois ans, le Général Boulanger et son Parti républicain national, rassemblement protofasciste de tous les mécontents, des ultra-réactionnaires aux blanquistes, menace la République parlementaire. Les républicains au pouvoir, opportunistes et radicaux, et leurs *challengers* ultrapatriotes, groupés autour du "Général Revanche", exploitent en concurrence les thèmes de la Patrie, du Drapeau tricolore, de l'Armée, des Provinces perdues et le café-concert donne alternativement l'avantage à l'un et à l'autre. Il penche cependant vers Boulanger, largement en avance dans les faubourgs parisiens, et entretient l'antiparlementarisme diffus dans les milieux journalistiques et bohèmes. Le pouvoir s'inquiète du boulangisme de la chansonnette commerciale qui s'interdit la chanson partisane explicite mais, prisonnière de sa propre tradition, exalte le "vivelarmisme" le plus véhément, confisqué par les séides de Boulanger. Car le patriotisme parvient mal à n'être pas combiné de militarisme et d'esprit de revanche et la Censure a fort à faire pour que le ton menaçant n'indispose pas une fameuse "puissance étrangère". Les *topoi* les plus fréquents sont:

1. Le vétéran qui encourage les jeunes gens. Exemple-type: *Le Père la Victoire*, chanson lancée en 1889 justement par Delormel et Garnier, musique de L. Ganne, et qui connaîtra le succès jusqu'à la Première Guerre mondiale apportant, par quelque ruse de l'histoire, un sobriquet affectueux pour le vieux Clemenceau:

Nous l'avions surnommé le Père la Victoire  
 Devant son cabaret nous l'écoutions parler,  
 Or, un jour qu'il voyait des pioupious défiler  
 Il nous dit tout joyeux en nous offrant à boire...

2. Au contraire, les "bleus" qui font serment aux anciens d'être dignes de leur héroïsme:

Si jamais sur la frontière  
 L' canon venait à gronder  
 Comme les vieux, l'âme fière,  
 Certes, on les verrait marcher.  
 Ils montreraient leur vaillance  
 En face des ennemis  
 Afin d'leur fair'voir qu'en France  
 Les jeun's gens sont dégourdis.

La structure de ce refrain est bâtie sur l'embrayeur: "Si jamais..., si un jour..., quand viendra le jour...", -- forme élémentaire de la Promesse de Revanche qui est au fond de la chanson patriotique.

3. L'exaltation éperdue de l'Armée française forme un autre ensemble. Plus concrètement, ce qu'on dépeint c'est l'enthousiasme populaire devant le Régiment qui passe. Le modèle en serait *En rev'nant de la revue*, de Delormel et Garnier toujours, musique de Désormes (1886), qui a tant fait pour la gloire de Boulanger (et celle de Paulus) et a fait comprendre un peu plus tard au Comte Dillon et autres propagandistes du "Comité révisionniste" quel bénéfice un parti moderne pouvait tirer de la chansonnette.

4. "Fraternisons à l'ombre du drapeau/De la France républicaine...": la chanson patriotique est fatalement républicaine, quoiqu'elle puisse ou non souligner cette composante. Cette nécessité idéologique devrait donner à réfléchir aux conservateurs et aux réactionnaires; la France du ca'conc' peut préférer le "brave Général" au personnel républicain, mais c'est inévitablement une France de 1789, de Jemmapes et d'Arcole, de *la Marseillaise*, une France tricolore que l'on chante, où la thématique républicaine donne à plein:

Ceux qui boiront ce vin magique  
Combattront pour la Liberté:  
C'est le vin de la République.

(F<sup>18</sup> 1616: *Le Vin de la République* de Christen.)

Le thème de tout repos de l'Exposition universelle est transmué en prétexte patriotique et jacobin car le parolier se souvient "qu'ici de la liberté/C'est le centenaire". De même qu'on a chanté en revenant de la revue, on chantera *En allant à l'Exposition* avec le même ton chauvin et crâne:

...Car je voulais voir à tout prix  
Comment notre belle patrie  
Avait assemblé les produits  
Des arts, des scienc's, et d'l'industrie.

Le final étant:

...Chantons tous à la fois  
Vive la France!!!

(*Au champ de Mars*, de Joinneau & Mazuis)

En parcourant l'Exposition, le coeur du tout Français "bat d'orgueil pour la patrie", tant que les peuples inférieurs, "Turcs, Anglais, Indiens et Groënlandais" avouent la supériorité de la France. Il est affligeant de constater que c'est Jules Jouy, le meilleur chansonnier socialiste de la fin du siècle, qui lance en 1889 le succès le plus cocardier, *La France*:

Du droit humain c'est le rempart  
Et tout progrès commence par

La France!  
Le Flambeau de l'amour en main  
Elle éclaire le genre humain,  
La France!

[Ces deux dernières syllabes beuglées à plein poumon vingt fois environ]

(*Chansons illustrées*, no.28)

C'est que le patriotisme, de nuance progressiste et jacobine, infecte de grands secteurs de la propagande socialiste, au grand dam des anarchistes, des guesdistes dont l'internationalisme de principe est sapé par une mentalité chauvine. Ils en rendent volontiers coupables ce qu'eux aussi appellent les "inepties" du café-concert.

5. On en vient ainsi à la thématique alsacienne, au martyrologe des Provinces annexées. "La foule ne plaisante pas avec les "taratata! taratata!!" de la chanson au geste en trompette, à l'attitude penchée, prophétique, à l'index tendu dans toutes les directions de la boussole, mais marquant toujours l'Est (...) Depuis vingt-cinq ans, nous reprenons chaque soir la Lorraine et l'Alsace." (Esparbès, 1896, 120 et 122). La chanson revancharde procure au chanteur un déguisement émouvant: on a l'Alsacienne en deuil, à la coiffe noire ornée de la cocarde tricolore *ou* le vieil Alsacien en costume régional qui clame pathétiquement son attachement à la France:

Mais non... cette campagne est sombre  
Et ce drapeau m'est étranger,  
Mon ciel lorrain est couvert d'ombre  
Ce pain je ne peux le manger!...  
Alors, dans la forêt, il va courbant la taille,  
Choisir et cueillir quelques fleurs  
Et s'écrie, en serrant sur son coeur qui défaille  
Ce bouquet fait de trois couleurs:

(Au Refrain)

Salut! beau pays de Lorraine  
Salut! ô mon sol adoré  
Un jour vers toi je reviendrai...  
Je pars encor pour l'exil et la peine  
Salut! salut! beau pays de Lorraine!

(*Au Pays de Lorraine*, Pradels/Maquis)

6. Dernière étape dans un progression qui polarise tout patriotisme: la *prophétie revancharde*, dans la mesure où elle parvient à passer les mailles de la Censure:

Un astre luit, Français! C'est la Revanche!  
Serrez vos rangs (*bis*)

(*Chansons illustrées*, no.32)

D'ordinaire, cette promesse de revanche est codée, en litotes, euphémismes et sous-entendus: un "Avenir" très proche, héroïque et victorieux est dépeint avec des frémissements:

Rêvez soldats, c'est l'Avenir  
C'est le grand rêve.

(F<sup>18</sup> 1616: *Rêvez soldats*, de Rondel Aîné)

Ou:

Réveille-toi, ma France ô ma Pa-tri-e!  
L'heure est sonnée, il te faut en finir.  
Réveille-toi, France ô France ché-ri-e  
C'est ton clairon qui son-ne l'a-ve-nir.

(*Le Réveil* de Ryon & Darthu)

#### ◆ Survivances de la chanson bérangiste

Nous l'avons dit: le café-concert est perçu comme le descendant bâtard, l'indigne héritier de la "chanson populaire", c'est-à-dire de cette tradition de lyriques petits-bourgeois, artisans et ouvriers qui à l'époque romantique ont développé dans des sociétés d'amateurs, les "Lices chansonnières", une tradition inspirée par les timbres et les thèmes du folklore et vouée à chanter les plaisirs et les peines du petit peuple. C'est de cette tradition que, de 1848 à 1871 et au-delà, s'est dégagée une "chanson sociale" de fronde contre le Pouvoir et la "féodalité" économique et de protestation contre les abus et les injustices, laquelle est bientôt devenue - avec Dupont, Pottier puis Vinçart et Jules Jouy - une chanson socialiste. Le café-concert est né d'une commercialisation de la tradition venue de Béranger et des chansonniers romantiques. Béranger demeure en 1889 le premier nom au répertoire ouvrier "spontané", alors que les établissements commerciaux ne le chantent plus guère. Mme Dumay et Thérèse ont chanté Béranger, la gaité populaire bon enfant, la philosophie sentimentale. Sous le Second Empire, le café-chantant en était encore à pasticher Béranger et ses thèmes, "l'amour, le vin, Napoléon, quelques caricatures de mœurs, un peu de philosophie et de morale plus ou moins relâchée..." (Nisard, 1867, II 3) Si les Veillot et autres esprits moralisateurs et atrabilaires s'indignaient déjà de l'ineptie du café-concert, on rencontrait surtout des chansons "bon enfant" qui transgressaient rarement une sorte de bon goût plébéien:

Oui, à Paris les femmes sont charmantes  
Chacun admir[e] leur goût et leurs beaux traits,  
Puis, en tout temps vous les voyez aimantes;  
De leur bonté estimons les bienfaits.

Tout cela est passé de mode en 1889; si le personnel du café-concert compose encore de la chanson "à la Béranger" c'est dans une intention *rétro*, consciemment nostalgique, comme un pastiche d'un genre qui plaît encore, mais qui n'est plus dans le vent. Quel est l'essentiel du

bérangisme? La combinaison d'une thématique de libations populaires avec l'exposé d'une philosophie indulgente et libertine et l'expression d'un vif sentiment de la liberté et de l'honneur plébéiens. C'est une chanson de cabaret, au sens premier de ce mot:

*Le Petit vin doux* (de Roux)  
Au cabaret où nous allons  
Nous attabler chaque dimanche  
Ma Ninette de sa voix franche  
Entonne de joyeux flonflons.

Une certaine rêverie de liberté sexuelle s'exprime en un éloge "gaulois" de l'inconstance, des amours brèves et de la femme aux bons airs:

Tante Grégoire n'était pas  
Une coquette au coeur de pierre,  
Elle donnait son coeur tout bas  
Mais d'une façon passagère.  
(De Villemer & Delormel, musique de Vargues)

Villemer et Delormel rachètent leur production à la grosse d'insanités par quelques chansonnettes de bon aloi. Ainsi encore, *le Cabaret des Amoureux*:

Tous les amoureux du village  
Le soir s'y donnaient rendez-vous  
Et décidaient leur mariage  
Entre deux verres de vin doux.  
Et si trop fort sous une treille  
Montait le bruit de leurs baisers  
Tous les buveurs, fermant l'oreille  
Chantaient alors à pleins gosiers.

La chanson bérangiste mêle souvent à ces simples thèmes un éloge appuyé du stoïcisme plébéien, le sentiment d'une supériorité morale de l'humble travailleur, qui peut avoir de l'allure. On s'étonnera de voir que l'"Eden-Concert" ait mis à son programme *Le Père la Misère* de Mortreuil qui, très archaïque de facture, quoique le parolier vienne de la composer, très imprégnée d'un vocabulaire expressif-abstrait, héritage de la poésie républicaine du temps de la Restauration, est tout à fait en porte-à-faux:

Ambitieux, qui de notre infortune  
Secrètement êtes les détracteurs,  
Je vous ai vus, du haut de la tribune,  
Nous aduler, pour atteindre aux grandeurs;  
Plus franc que vous, durant ma vie entière

Si j'ai trompé quelqu'un ce n'est que moi.  
Et quand la Mort brisera ma carrière  
Les gueux diront, saluant mon convoi:

REFRAIN

Usé par l'âge ou brisé par la guerre,  
Il est tombé, le Père la Misère:  
Il fut un brave, on doit le respecter  
Car c'est la Mort qui l'a fait désertier!

[Notons qu'on peut lire *aussi* ce texte comme  
hostile au parlementarisme et au suffrage universel,  
thèmes-clés du "boulangisme de gauche" en 1889].

Une telle chanson fait exception dans le répertoire du caf'conc', qui se veut *apolitique* au sens commercial de ce mot: il censure spontanément tout ce qui prête à la controverse, tout ce qui semble présenter des aspérités. La chanson boulangiste n'a passé que parce que les thèmes de l'Armée et de la Revanche dans lesquels on englobait l'image d'homme providentiel de Georges Boulanger ont servi de passez-muscade.

Une autre veine de l'inspiration "populaire" subsiste un peu mieux quand le beuglant consent à faire dans la poésie, c'est le genre de tout repos, pour baryton à l'accent de Toulouse ("Je chainte le soleil, le veïn, les belleu filleu...") du *naturalisme lyrique*, couplets à la nature généreuse, aux paysages des campagnes, aux charmes des saisons:

Voici venir les gentilles hirondelles  
Nous annonçant par leurs doux battements d'ailes  
Le gai printemps qui ramène (*sic*) les beaux jours  
Écoutez dans les airs le signal des Amours.  
(*Le Signal des amours*, Bessière & Bural, F<sup>18</sup> 1616)

Alors que tout le caf'conc' s'efforce de donner un reflet bariolé et dérisoire de la vie urbaine, le genre du naturalisme lyrique est censé réveiller chez le plébéien le souvenir d'une communion à large respiration avec la Nature et la vie agricole:

Les grands boeufs dans la plaine  
Traçaient le long sillon  
De la brise l'haleine  
Courait par le vallon...  
(*L'Orage* de E. Klauko, F<sup>18</sup> 1616)

*Les Chansons illustrées* (n°. 27) publient le texte et la musique de "*La Chanson des Blés d'or*, mélodie créée par Marius Richard" peu auparavant. C'est cette chanson, à la mélodie

complexe et d'un ampleur quasi-religieuse, que le peuple retiendra pendant trois ou quatre générations comme du "grand art", chantée aux fêtes, aux baptêmes, aux mariages:

Quand le vent soufflera sur la verte bruyère  
Nous irons écouter la chanson des blés d'or...  
(Bis)

J'ai traité de la tradition chansonnière comme d'une *survivance* dont les thèmes et la rhétorique sont en tout opposés à la logique dominante de l'industrie. Je n'entends pas dire par là qu'elle crée un conflit. Enveloppée dans la rhétorique ordinaire du *caf'conc'*, submergée par elle, débarrassée de ses éléments frondeurs, cette tradition peut demeurer fonctionnelle dans une industrie qui sait qu'il en faut "pour tous les goûts". Les quelques chansonniers socialisants qui s'efforcent de proposer au public des chansons moins "émasculées" que l'ineptie courante s'illusionnent s'ils croient détacher par là le public des plaisirs que propose la chanson du jour.

#### ◆ L'intertexte d'actualité

Produit voué à l'obsolescence rapide, la chansonnette va souvent tirer son succès tout aussi passager d'un fait-divers ou d'un événement à haute glose journalistique. Il s'agit de réinscrire et transposer dans le nouveau champ "intermédiatique" la connexion de l'ancien folklore urbain entre la chansonnette anonyme et les objets de satire ou de glorification de la vie collective. Les pages intérieures du journal à un sous fonctionnent comme les simulacres "modernes" d'une convivialité espiègle et sentimentale de diffusion orale; la satire chansonnière n'engendre plus des "Cadet Rousselle", mais des chansons sur Buffalo Bill -- installé à Neuilly avec son spectacle de cow-boys -- le Schah de Perse en visite à l'Exposition, le roi du Sénégal, Dinah Salifou, la Femme à barbe, Senora Pastrana, le Dr Brown-Séquart, inventeur d'une cure rajeunissante pour les vieillards, -- c'est-à-dire sur tous les objets d'actualité sans risque ni controverse, objets qui paraissent "rigolos" par nature et dont le *caf'conc'* peut s'emparer sans effort. Je ne trouve dans tout mon corpus qu'une chanson dont le thème relève d'une mémoire *populaire*, non médiée par la grande presse: c'est une chanson à la gloire de "Canada", un géant noir qui se produisait dans une baraque de la Courtille et dont la notoriété ne devait rien aux média ("La Trompette à Canada", F<sup>18</sup> 1615, no. 234).

Dès le Second Empire, Ch. Nisard avait relevé ce travail de la chansonnette sur les thèmes de l'actualité, au moment où naît la "presse à un sou" (*Le Petit Journal* de M. Millaud). La chanson se met à thématiser, pour un public urbain "au courant",

la taxe de la viande, le lingot d'or, les mines de Californie, la comète, le daguerréotype, la photographie, la crinoline, les tribulations des pêcheurs à la ligne, l'impôt sur les chiens, le palais de l'Industrie, l'Exposition Universelle, [de 1867], les filles de marbre, l'isthme de Suez, les tables tournantes.

Les chansons sur la Tour Eiffel, "clou" de l'Exposition et objet doxique de tout repos, abondent. Si les paroliers cherchent un thème qui ne risque aucune rebuffade de la censure, la "Tour de 300 mètres" (qui n'agace qu'une poignée d'esthètes) permet de rimer allègrement n'importe quoi:

Qui qu'a du chien, qui qu'a du chic?  
C'est madam' Tour Eiffel!  
Qui sera gobé' du public?  
C'est madam' Tour Eiffel!  
Qui profit'ra de l'Exposition?  
C'est madam' Tour Eiffel!  
Et fera sa p'tit' position?  
C'est madam' Tour Eiffel.

(de G. Maquis; *Chansons illustrées*, n° 37)

Les chansons de cocottes et de jocrisses transportent l'anecdote qui leur sert de prétexte à la Tour, et voilà qui est fait... Buffalo-Bill réjouit tout autant les âmes simples, mais la chansonnette le traite avec cette nuance d'hostilité méprisante par quoi la doxa française accueille tout ce qui est étranger. Face au folklore "*western*", le chansonnier veut montrer qu'on ne la lui fait pas. Tout le monde a chansonné Buffalo, Paulus à "l'Alcazar", Libert aux "Ambassadeurs", Bourgès à "l'Horloge", mais en affectant toujours un ton ironique qui cherchait à faire sentir un "comment peut-on ne pas être Français?" Le surnom seul du Colonel Cody surprend le Parisien, averti qu'il faut prononcer "Boeuf à l'eau" -- source de l'indigent calembour par quoi le *cow-boy* se fait partout blaguer: "Boeuf à l'eau, Boeuf à l'huile!"<sup>5</sup> À cette touche de xénophobie près, le spectacle de "Buffalo-Bill's Wild West" se met en chanson sans effort:

Oh! Oh! C'est Buffalo  
Ça s'voit bien sur sa figure  
Oh! Oh! c'est rigolo!...

(Jouy; *Chansons illustrées*, n° 49)

D'autres sujets d'actualité passent encore dans la chansonnette pour peu qu'on puisse les dépouiller de tout sérieux, les apprêter au coq-à-l'âne et à la dérision. L'épidémie d'influenza (en décembre),

C'est un' sal' maladie;  
On n'en perd pas la vie,  
Mais on d'vient loufoc quand on l'a...  
Fuyez ce garçon-là: il a l'influenza!

---

<sup>5</sup> **Le Bœuf-à-l'huile** était le nom d'un café chantant du Second Empire.

(Duhem, publié dans *Chansons illustrées*, n° 72)

Les grèves de l'automne 1889: "Les Grèves, actualité comique", -- "Si tous les pip'lets se mettaient en grève/Non, mais c'est hun-rêve..." L'ouverture d'un crématoire à Paris: "Je vais me faire incinérer", chansonnette d'Espinac. L'étatisation de la Compagnie du téléphone: "Téléphone-Polka" de Ch. Mey... On voit donc s'établir une symbiose qui ne demande qu'à se développer entre les diverses industries de culture de masse émergentes.

Un sujet donne à plein: avant d'arriver à la chansonnette, il était déjà construit par le consensus des publicistes comme étant d'une drôlerie irrésistible, c'est le *féminisme*, l'émancipation des femmes. L'urgence qu'il y a de blaguer ce mouvement scelle l'alliance de toutes les classes, -- de l'homme du monde au trimardeur. Deux congrès féministes pendant l'Exposition, les revendications de rares suffragettes à l'époque des législatives ont suffi à déclencher une vague de chansons spirituelles:

*La Femme-Député* (Baldora)

Le jupon  
Remplacera le pantalon  
(...)  
Les Femmes command'ront  
Avec plus de raison  
Et ceux qui regimberont  
S'ront collés en prison.

Il n'est enfin qu'un thème controversé qui trouve à s'insinuer dans la chanson: celui du service militaire des séminaristes. Le café-concert, par principe républicain et patriote, fort peu "calotin" évidemment, va rimaiter sans hésitation sur le slogan trivial lancé par les radicaux, "les Curés, sac au dos".

Jette ton froc, allons, garçon!  
Pour la grande lutte future  
Un fusil, j' t'assure,  
Vaudra bien mieux qu'un goupillon.  
(*Sac au dos!* de Queyriaux & Maquis)

En marge de cette récupération de thèmes journalistiques banals, il est quelques petits chansonniers, voués plutôt au cabaret artistique qu'au grand public, qui font de la chanson d'actualité leur spécialité. Ils sont les ancêtres de ces "chansonniers" (au sens que ce mot va prendre en France jusqu'aux débuts de la Cinquième République) satirisant sur des airs connus la politique du jour et les grandes affaires de presse. Ils s'adressent à un public plus sélectionné, petits fonctionnaires, étudiants, bourgeois liseurs de journaux en tout cas, devant qui on peut satiriser avec précision les actes du gouvernement, mais aussi Guillaume II, le Théâtre libre, les débats sur le surmenage scolaire ou l'éducation physique: tous des thèmes

qui supposent chez l'auditeur un capital doxique relativement étendu. Ce sont Maurice Levallois (*Chansons d'aujourd'hui*, Paris: La Lanterne de Bocquillon, 1889) et Jules Oudot (*Chansons fin-de-siècle*, Paris: Ferreyrol, 1891, avec ses chansons pour 1889). Ils sont l'un et l'autre proches de la petite presse satirique en pleine vogue.

#### ◆ La Chanson boulangiste

Boulangier a reçu sa consécration comme homme providentiel, comme alternative à un régime déconsidéré, de la chanson de café-concert. Produit d'une propagande à l'"américaine", image charismatique éminemment idoine à la chansonnette chauvine-militariste, Boulangier fait les beaux jours du caf'conc' depuis 1886. Madame Dernay à "l'Alcazar d'Été" a connu le succès avec *Le voir ou mourir* et avec le parodique *Ne parle pas, Ernest, ne parle pas!*. En clé pathétique, la chanson revancharde l'a décoré du nom de "Général Revanche" -- et le gouvernement a pris peur. Tant que Boulangier était ministre de la guerre, on a supporté avec équanimité sa popularité, mais quand il a fallu le limoger, le pouvoir a aussitôt pris ombrage de l'engouement pour celui que la presse de gauche s'est mise à traiter de factieux, de "Saint-Arnaud de café-concert", de "général de *pronunciamento*" et de "Soulouque". L'enthousiasme du café-concert n'a pas tari. Villemer a composé le *Maître d'école alsacien*, qui fait encore pleurer les foules:

Mes chers petits à l'espérance  
Plus que jamais il faut songer  
Car celui-là c'est Boulangier  
Qui rendra l'Alsace à la France.

À la même époque, Antonin Louis qui va être appointé par la caisse boulangiste comme chansonnier officiel du parti, a composé *les Pioupiou d'Auvergne* et offert cette chanson à Bourguès qui en a fait un grand succès, le troisième grand succès de la "boulangeomanie": "Car faudra manger/on n'se pass'ra pas d'boulangier..." Au nom du patriotisme, le café-concert fait donc sa propre politique, politique détestable aux yeux du gouvernement; la censure interdit depuis 1887 toute allusion directe au "Brav' général" -- mais le café-concert joue au plus fin. Au début de 1889, les républicains sont aux abois. Boulangier est plébiscité par Paris le 27 janvier. Une ritournelle, anonyme celle-là, scande les manifestations populaires: "C'est Boulangier - lange - lange, c'est Boulangier qu'il nous faut oh, oh, oh, oh!" En 1850, le peuple, déçu, scandait: "Nous l'aurons, nous l'aurons, Louis-Napoléon..." Ils l'ont eu! Tony Révillon, leader radical, s'exaspère de ce succès de masse que rien ne semble ralentir:

On ne voit qu'une image, on n'entends qu'un cri: Boulangier. Dans la rue, on vend des chansons et des almanachs qui portent son nom; on offre des liqueurs avec sa marque; la chronolithographie place son portrait à toutes les vitres... À tous les coins de rue on entend des orgues de Barbarie moudre les ritournelles envolées des cafés-concert... C'est l'obsession.

(*Le Radical*, 12.2.1889, p. 1)

Le ministre Rouvier interpelle un jour sur le boulevard un camelot qui pousse la romance boulangiste; il se fait répondre par le camelot furieux qu'on "lui f... la paix" tandis que la foule brocarde l'irritable ministre ( *Le Gaulois*, 24.4 et *Constitutionnel*, 25.4.1889, p. 1). *Le Petit Parisien*, s'étonne de la quantité de chansons pour et contre Boulanger, qui se débitent au café-concert et conclut que l'effet est "absolument le même" sur le public qui se divertit (2.X p. 1). On aurait des raisons de penser cependant que les chansons à la gloire de Boulanger priment: le public les demande et les paroliers appartiennent à ce milieu de semi-prolétaires intellectuels besogneux où l'antiparlementarisme et le nationalisme trouvent un excellent terrain. Il y aurait donc une double détermination du boulangisme de café-concert: par la demande publique et par l'idéologie latente des intermédiaires de la chanson commerciale. *Le Radical* (18.IV, p. 1) dénonce le boulangisme des faiseurs de chansonnettes qui commencent en badinage et finissent en attaques grossières contre le parlement, accueillies avec des "trépignements d'enthousiasme". "Ces chansons ont plus d'autorité que de grandes tartines (...) à la première page des journaux politiques". Elles flattent chez le populaire "son envieuse ironie". Jean de Montmartre conclut à la nécessité de mesures répressives.

Le café-concert propage le mépris du parlement et des parlementaires, thème à tout faire des "chansonniers" pendant le siècle à venir et thème qui trouve sans doute sa source dans le boulangisme latent de cette bohème de l'industrie journalistique et culturelle:

Gais et contents

Ils mangent tout le temps  
Et s'en fourrent dedans  
Le coeur à l'aise;  
Sans hésiter  
Il faut les voir bouffer  
Tout ces tas d' députés  
D' la Chambr' française.

(Levallois, *Chansons d'aujourd'hui*, 49)

Le boulangisme fait rire parce qu'il fait la nique au pouvoir, or il s'agit de s'amuser au café-concert: les penchants politiques que je prête au milieu producteur s'harmonisent avec l'intérêt économique de cette industrie.

[Extrait d'un monologue de café-concert,  
*Boulanger* de Puech]:

*C'est Boulange, lange, lange: C'est Boulange!*  
Eh bien! voilà deux jours que je chante ça.  
C'est une obsession. Je ne bois plus, je ne dors plus, je ne mange plus, je ne fais que chanter (...)  
Je cours chez Pasteur. (...)

Dans l'entourage du "Brav' général", le Comte Dillon a ouvert ses caisses à quiconque vient lui proposer une chansonnette boulangiste (voir l'historique fameux de Mermeix, *Les Coulisses du boulangisme* [1890], p. 276). Il lance dans Paris une véritable nuée de chanteurs ambulants qui dégoisent une complainte, *Pauvre Jacques* (Jacques est l'adversaire de Boulanger aux élections partielles) et *J'adore un joli mitron* (*L'Indépendance belge*, 28.I; p.1). Raoul Ponchon, poète bohème et désargenté, donne une chanson par semaine contre "Ferry le sinistre requin" et contre le personnel républicain à *La Presse* de Laguerre. Antonin Louis publie une chanson dans chaque numéro de *La Diane* et compose une *Marche boulangiste*. *Le Pilon* imprime un pastiche excellent de la Complainte de Fualdès, *Les Crimes de Boulanger* (par antiphrase; no. du 21 avril). Le parti gouvernemental n'a guère de moyens de réplique à ce déluge de chansonnettes, subventionnées ou non. Les radicaux ont fait appel au talent primesautier du socialiste Jules Jouy. Ses chansons contre "la Boulangerie" sont mordantes, mais elles n'ont pas le succès de celles de ses adversaires.

#### ◆ Autres numéros du café-concert

Le café-concert depuis quelques années intercale dans le cours du spectacle d'autres numéros que des chansonnettes, jusqu'à des spectacles de clowns ou de gymnasiarques. Exploitant tout ce qui est d'un pathos garanti, quelques salles ont déniché de "petits prodiges", garçonnets ou fillettes qui viennent débiter avec aplomb un monologue qui attendrit le parterre. "L'Eldorado" emploie Alexandre, gavroche "à la frimousse éveillée" qui charme avec de petites niaiseries: *Le mea culpa de Bébé, Sais-tu parler? Petite scène enfantine...*

Le numéro non chanté le plus fréquent est le *monologue* loufoque. Le café-concert ne l'a pas inventé. Il viendrait de Charles Cros et de cette avant-garde mineure qui, vers 1880, s'est dénommée "les Hydropathes". Le genre se développe avec succès pour trois milieux bien différenciés: *monologue de salon* pour soirées mondaines où on invite au dessert quelque "fin diseur"; monologue, plus froidement incohérent et décousu, pour *cabarets artistiques* (spécialité d'Alphonse Allais et de P. Coquelin) et *monologue pour café-conc'* où on retrouve le bon vieux personnel de service: pochard, jocrisse, bidasse, etc... Il y a d'ailleurs une presse hebdomadaire du monologue, *Le Cri-cri, bibliothèque théâtrale à 10 centimes* (1888- ...). Au beuglant, le monologue est souvent entrecoupé d'un refrain-scie (cela s'appelle "Grande scène comique avec parlé"). L'orchestre accompagne en sourdine. "Alors, ouvriers en grève, voyous amenés au poste de police, pâles raseurs de clubs débitant des insanités contre la religion et ses ministres, toute la gueuserie défile, égrenant des stances malsaines et pitoyables" (Chadourne, 1889, 233). La règle du genre monologue, proche de la *scie*, est de se développer en une suite de digressions sans queue ni tête sur la formule du soliloque d'un exaspéré: le type à qui il est arrivé quelque chose et qui ne sait pas raconter ou qui raisonne comme un tambour avec bourdes, répétitions oiseuses, inconséquences diverses. Au café-concert, le monologue montre une fois encore au public "illettré" le franc comique d'un type qui ne domine pas les *codes*, -- code linguistique, lois du genre, codes du savoir vivre, etc... La pauvreté culturelle, parodiée par le fournisseur roublard de monologues, est censée faire rire beaucoup les "pauvres d'esprit" de l'assistance.

Le café-concert en est venu enfin à présenter des vaudevilles à couplets, opérettes-bouffes (parodies du genre de l'opérette avec roi de Thulé, d'Yvetot ou de Xanadou, princesse, Parisien, vizir, eunuque, geisha *ad libitum*) et à la fin de l'année des revues, arlequins de tous les thèmes d'actualité présentés par un Compère, représentant l'esprit public et une Commère affriolante, avec des airs connus et de l'esprit du chansonnier.

