Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique, dirigé par Élisabeth pillet et Marie-Ève thérenty

Michel Arrous

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2175>

DOI : 10.4000/studifrancesi.2175

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2014

Pagination : 149-151

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Michel Arrous, « *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, dirigé par Élisabeth pillet et Marie-Ève thérenty », *Studi Francesi* [En ligne], 172 (LVIII | I) | 2014, mis en ligne le 01 avril 2014, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2175> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.2175>

Ce document a été généré automatiquement le 18 septembre 2020.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique, dirigé par Élisabeth pillet et Marie-Ève thérenty

Michel Arrous

RÉFÉRENCE

AA. VV., *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, dirigé par Élisabeth PILLET et Marie-Ève THÉRENTY, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, pp. 387.

- 1 Ainsi que le rappellent en introduction Élisabeth PILLET et Marie-Ève THÉRENTY (pp. 7-17), dans leur développement conjoint au XIX^e siècle la presse et la chanson populaire ont connu et exercé des interactions réciproques. En assurant la diffusion de la chanson, même si la critique journalistique s'est montrée souvent méprisante, la presse (petite et grande) a fait connaître les artistes et contribué à la gloire des Béranger, Thérèse, Yvette Guilbert, Polin ou Bruant. Les années 1880, avec la libéralisation de la vie culturelle, le développement des «cabarets artistiques» et la démocratisation du public, marquent le début d'une nouvelle ère de la culture orale, populaire ou non. Combinant approche historique et approche textuelle et poétique, ce livre consacré à l'histoire de la vocalité est un premier et important jalon dans l'étude du vaste champ de la chanson urbaine dont la prolifération, l'impact sur le public et les mutations sont envisagés sous le double angle de la médiatisation et des croisements génériques.
- 2 Dans la première partie, la construction du vedettariat est étudiée à partir de trois exemples de carrières réussies: la Pasta, Thérèse et Yvette Guilbert. Pour tenter l'analyse de l'impalpable ou la reconstitution d'une voix, Catherine AUTHIER a choisi la contralto que Stendhal admira tant et qui fit connaître l'*opera seria* aux Français (*Le rôle*

de la presse dans la renommée d'un chanteur lyrique: l'exemple de Giuditta Pasta, pp. 23-40). À Paris, la Pasta triompha alors que sévissait un vif débat entre rossinistes et partisans de la musique française. Même succès à Londres, mais accueil plutôt mitigé en Italie où l'on critiqua la faiblesse de sa voix, ni fraîche ni sonore, mais si troublante qu'elle devint la référence suprême pour les *dilettanti* parisiens. Son modèle interprétatif fut au cœur du duel que la presse entretenait en l'opposant à la Malibran. Autre exemple de «starisation», cette fois sous le Second Empire, avec Emma Valadon, dite Thérèse, dont le succès fut assuré par la petite presse, plus efficace dans ce domaine que la grande. Marie-Ève THÉRENTY étudie ce cas exceptionnel (*Thérèse Trimm: le mariage du café-concert et de la petite presse*, pp. 41-63). Un succès assuré par un «consortium» de petites feuilles au nombre desquelles le «Petit Journal» dont le chroniqueur vedette, Timothée Trimm (Léo Lespès), joue un rôle décisif en collaborant avec une interprète qui maîtrise parfaitement la culture médiatique. Le journaliste et la chanteuse ont partie liée, comme le prouve l'hybridation des textes de chansons et de chroniques dont la visée n'était sans doute pas, contrairement à ce qu'on a pu dire, le nivellement par le bas de la population. Faute d'enregistrement, on ne peut apprécier complètement un art qui reposait sur une esthétique réaliste décalée. Les caricatures de Gill en 1866, 1867 et 1869 témoignent non seulement du succès de Thérèse, mais aussi de sa grande maîtrise de la publicité. En faisant écrire ses mémoires par trois journalistes, elle a créé le genre de l'autobiographie de chanteur, recette reprise par Yvette Guilbert, Paulus et, plus tard, Fréhel. Pratiquant l'ironie et la blague, la diva ne s'arrête pas au peuple, elle dépasse les divisions sociales, emporte un véritable consensus. Ainsi, après 1870, elle devient la voix de la nation. Si la complicité de la presse est souvent nécessaire au débutant, il arrive qu'elle perturbe des interprètes, démolisse leur carrière, même pour les plus assurés de la faveur du public. Ce fut le cas d'Yvette Guilbert quand elle tenta une deuxième carrière (1900-1927) avec un répertoire à l'opposé de celui qui avait fait sa gloire au café-concert. Catherine DUTHEIL-PESSIN (*Yvette Guilbert, son image, sa carrière*, pp. 65-82) retrace la carrière ascendante et fulgurante d'une artiste qui sut employer les techniques les plus efficaces pour faire connaître et reconnaître son talent. Son usage réfléchi de la presse lui a permis de contrôler le contenu des articles pour mieux assurer son image, mais aussi pour organiser la publicité avant son passage sur scène. Sans oublier le monde des artistes, avec lequel ses relations ne furent pas toujours sereines, ni celui des intellectuels (elle chanta devant Zola, Léon Daudet, Hervieu, Mirbeau ou Loti), ou encore la dimension internationale (par ses tournées aux États-Unis, au Canada, en Europe). Toujours soucieuse de son image auprès du public, elle avait compris que «le visuel est devenu un élément clé de l'interprétation et d'un autre rapport au public». À la fortune bien connue de son image (affiches de 1894, par Steinlen et Toulouse-Lautrec) s'ajoute l'illustration de certains de ses succès.

- 3 La deuxième section est consacrée au nouveau lieu parisien de sociabilité, le café-concert. Cette forme d'art accessible à tous (boisson, chanson et spectacle) connut le succès de 1850 jusqu'au début du xx^e siècle. Carol GOUSPY (*La presse chante-t-elle les louanges du café-concert?*, pp. 85-99) a choisi un corpus de petites feuilles spécialisées auxquelles sont ajoutés quelques extraits de la presse généraliste. L'essor du café-concert, forme d'art antiacadémique, s'explique par l'intérêt que lui portent aussi bien le public populaire que la bourgeoisie ou le milieu artistique; pour autant il ne favorise pas la mixité sociale. La presse, aussi bien «Le Figaro» ou la «Revue des Deux Mondes» que «L'Écho des concerts», en assure activement la promotion, non sans exiger, au nom du bon goût bourgeois, la réforme de certaines pratiques peu appréciées des autorités,

jugées trop suggestives, qui finiront par disparaître. La critique est partagée: pour les uns, le café-concert valorise la médiocrité; pour les autres, il influencerait positivement sur le public populaire. Dès 1875, avant même que se profile la concurrence du music-hall, la polémique enfle entre partisans et détracteurs (à la fois attirés et repoussés), ces derniers l'emportant en nombre. Olivier BARA traite un autre aspect des relations «distantes et passionnelles» entre ce plaisir populaire et les critiques patentés (*Le café-concert dans la grande presse, ou la crise du feuilleton dramatique*, pp. 101-119.) Invité en 1867 aux premières de L'Alcazar, l'«oncle» Sarcey en sort quelque peu effarouché; Jules Lemaître, pour sa part, un instant tenté par ce «grand bain de sottise», résiste et se défie car, «à la longue, on sentirait naître en soi un imbécile qui s'amuserait de la même façon que les autres». Ce plaisir, infra-artistique si l'on veut, a l'avantage de laisser libre le spectateur; bref, on s'y abandonne facilement... Sarcey, pris entre deux feux, le théâtre et le café-concert, ne voudrait pas vider l'un pour remplir l'autre. Ce qui le gêne le plus, c'est l'absence de forme. Il ne perçoit qu'une enfilade de chansons dont il est au fond incapable de mesurer la valeur car il ne se réfère qu'au modèle du vaudeville. Sur ce point il ne changera pas, croyant même que L'Eldorado ou L'Alcazar deviendront des «théâtres comme les autres». Quant à Lugné-Poe, en bon partisan du théâtre à texte, il rejette café-concert et cabaret. Bien avant la fin du siècle, la place des cafés-concerts dans le feuilleton dramatique devient marginale. Le feuilletoniste ne s'y rend qu'en de brèves goguettes, tel Sarcey au Chat Noir. Néanmoins la grande presse accompagne la carrière de quelques célébrités (Thérèse, bien sûr, aussi convaincante que Rachel, Victorine Demay dont la «Valse des pieds de cochon» non moins que les rondeurs ont séduit Jules Lemaître). Quand les meilleurs interprètes sont reconnus dans leur art, le titulaire du rez-de-chaussée du grand journal les accepte comme membres à part entière d'un théâtre dont la spontanéité émane directement du peuple. Puisqu'elle provoque autant d'émotion, une chanson de Paulin finit par avoir autant d'importance qu'une tragédie de Racine. La promotion du café-concert et de la chanson commerciale a préoccupé aussi bien les autorités républicaines que la presse, officielle ou affranchie, qui n'a pas cessé de s'interroger sur le musellement ou la permissivité de la parole orale. Marie-Pierre ROOTERING analyse (*Les chansons, la censure, la presse (1891-1906)*, pp. 121-130) les débats parlementaires sur la censure finalement supprimée le 7 juin 1906. Débats au cours desquels on polémique sur l'utilité du Bureau des théâtres supposé contrôler l'immoralité sur les scènes de café-concert, pour en constater les innombrables et parfois comiques dysfonctionnements. Finalement, la chanson l'emportera.

- 4 Dans la troisième section – «Un lieu, un journal» –, Mariel OBERTHÜR s'intéresse au rôle des journaux de cabarets, 1870-1905 (pp. 133-150). Cafés et cabarets du bas de la butte Montmartre éditent des journaux qui ont chacun leur particularité: poèmes dits devant le public par l'auteur ou le poète-chansonnier, chansons qui ne tombent pas sous le coup de la censure. Ce bouillonnement intellectuel agrège à l'héritage direct de Béranger, Debraux ou Désaugiers des poèmes mis en musique de Banville, Coppée, Verlaine ou Richepin. Chansons et monologues étaient présentés par un cabaretier-bonimenteur (le génial Rodolphe Salis au Chat Noir, Aristide Bruant au Mirliton, Jehan Sarrazin au Divan japonais), interprétés, puis publiés dans une petite dizaine de journaux qui incarnaient l'esprit montmartrois: «Le Chat noir», le plus important de tous, qui dura quinze mois (1894-1895), «Le Mirliton» où Bruant publiait ses chansons et celles de Xanrof, ainsi que quelques nouvelles d'Alphonse Allais, «La Lanterne japonaise» du poète J. Sarrazin qui publia aussi Cros et Verlaine. Il est bien sûr

impossible d'évoquer l'humour montmartrois sans mentionner l'amuseur et fantaisiste que fut Alphonse Allais, fondateur avec Charles Cros du Club des Hydropathes, ce à quoi s'emploie l'éminent spécialiste du texte comique qu'est Jean-Marc DEFAYS. Dans les *Avatars d'un humoriste: Alphonse Allais, chahuteur, diseur, chroniqueur, auteur* (pp. 151-160) est traitée la question du monologue: ce genre illustré par Charles Cros et Coquelin Cadet a fortement influencé Allais dont les textes sont profondément marqués par une oralité maîtrisée. Le succès non négligeable d'une autre de ces petites revues fin de siècle justifie l'évocation par Yoan VÉRILHAC des *Soirées de «La Plume»* (pp. 161-179), fondée par Léon Deschamps en 1889, quasi simultanément à une réunion d'artistes qui exposaient au Soleil d'Or, place Saint-Michel, où se tenait chaque samedi une soirée littéraire. Est reconstituée une soirée-type et étudiée l'évolution du contenu de la revue qui disparut en 1904.

- 5 Dans la quatrième partie – «Poétique: croisements génériques, interactions» – sont présentés les phénomènes de complémentarité et d'hybridation à la naissance de genres nouveaux, ainsi que les rapports entre les écrivains-journalistes et la chanson. Pascal BRISSETTE revient sur un cas fameux de double suicide romantique (*Victor Escousse et Auguste Lebras, entre presse et chanson*, pp. 185-204) pour expliquer comment la presse a progressivement transformé le fait brut, travail relayé par la chanson de Béranger qui fit de la défense des deux jeunes suicidés une cause personnelle. À titre de comparaison, mais sur une période plus étendue et dans un domaine bien moins connu, on lira avec profit la contribution de Fernande ROY (*Presse et chansons politiques au Québec (1764-1838)*, pp. 205-219), qui signale dans le Canada francophone le caractère éphémère des chansons politiques militantes et moralisatrices, notamment dans la décennie 1830 qui voit le parti patriote en appeler à Londres contre le gouverneur. Le discours politique est un autre exemple significatif de la *parole vive* devant des publics populaires. Aude DONTENWILLE-GERBAUD recherche la dimension d'oralité dans quelques-uns des cent soixante-quatre discours prononcés par Gambetta entre 1871 et 1882 (*Naissance de l'orateur politique moderne: Le paradoxe des discours fondateurs de la III^e République*, pp. 221-238). Passionné par l'art oratoire, Gambetta, qui use du registre sensible, moins sans doute que Hugo et Blanc, ne parvient pas toujours à emporter l'adhésion de son auditoire. Habilement, il laisse la maturation s'effectuer et revient plus tard sur le thème (la question sociale), démontrant ainsi l'efficacité de la parole politique, au sens révolutionnaire du terme. On ne s'éloigne pas de l'expression de la *parole vive* avec Dominique MARQUIS (*Quand la presse prend la parole*, pp. 239-255), qui enquête dans deux quotidiens de la grande presse d'information francophone montréalaise, au tournant du xx^e siècle. Qu'il s'agisse de nouvelles locales ou sportives, ou de faits-divers, les rédacteurs pratiquent une langue châtiée et un vocabulaire simple et, pour se rapprocher des lecteurs, impliquent les énonciateurs dans le discours.
- 6 Parmi les genres nouveaux, la saynète, le «journal-vaudeville», le carnet mondain et les chansons d'actualité, Valérie STIÉNON a retenu le premier (*Effets de la parole vive. Poétique de la saynète dans la presse satirique illustrée des années 1830-1840*, pp. 259-272). De la saynète comique, caractérisée par un petit nombre de locuteurs dialoguant sur un mode fictionnel, et fort goûtée dans la France de la monarchie constitutionnelle, on a de belles illustrations avec les *Proverbes* de Théodore Leclercq, qui plaisaient à Stendhal et Mérimée, ou avec les pastiches du «Charivari» et de la «Caricature». Ces micro-récits témoignent de la place alors occupée par l'oralité. Romain PIANA a choisi *La revue de fin*

d'année, «journal-vaudeville» (pp. 273-292), à savoir les revues de «tout ce qui s'est passé ou ne s'est pas passé» comme le dit «Le Doigt dans l'œil», qui foisonnaient sur les petits théâtres parisiens dans les années 1860. Ce nouveau genre dans lequel la chanson occupait une place prépondérante sur des airs traditionnels dépoussiérait le vieux vaudeville. Quant au genre ancien du carnet mondain, déjà exploité dans les études de sociabilité (élites du XVIII^e siècle, chronique mondaine du XIX^e siècle), Guillaume PINSON en renouvelle la lecture (*Le salon en stéréo. Poétique sonore du carnet mondain vers 1900*, pp. 293-303). À partir de 1895, il devient une véritable rubrique du «Figaro» et du «Gaulois» grâce à laquelle on assiste à une spectacularisation de la vie mondaine, avec ses sections consacrées aux mondanités, aux soirées musicales, aux matinées, etc. (voir leur écho dans la correspondance de Proust). On notera l'absence significative d'une pratique essentielle dans la sociabilité d'Ancien Régime, la conversation. Le carnet mondain qui perdura jusqu'à la Seconde Guerre mondiale fut une manifestation standardisée de la sociabilité médiatique. Autre forme d'oralité, les *Chansons d'actualité* de Gaston Couté dans «*La Guerre sociale*» (pp. 305-323): Élisabeth PILLET analyse la thématique et l'intertexte des chansons que le jeune poète et chansonnier anarchiste publia en 1910 et 1911. Pour ses chansons d'actualité, Couté puise dans l'information journalistique à laquelle il donne une intentionnalité tragique ou comique, mais toujours politique, dont l'effet est rehaussé par la musique.

- 7 Dernière section, «Les écrivains-journalistes et la chanson», représentés par Céard, bon connaisseur de la chanson populaire et des travaux de Champfleury et de Tiersot, et par Vallès, dont l'éveil à la conscience est en partie dû à l'émotion musicale et chansonnière. Agnès SANDRAS (*Henry Céard et la Chanson de la sardine*, pp. 327-339) signale le large éventail de chansons qu'on découvre en lisant *Terrains à vendre au bord de la mer* (1906), roman où Céard adopte une démarche d'ethnologue qui, dans sa chasse aux chansons populaires, retrace la circulation entre régionales et parisiennes, dénigrant celles de Botrel suspectes à ses yeux d'une origine montmartroise. Après avoir cité les pages de *L'Enfant* sur le rôle et l'influence de la chanson et des refrains révolutionnaires, Maguelone PÉRIER (*Vallès et la chanson: le geste, la voix et le cri du peuple*, pp. 341-364) en vient au journaliste politique défendant et promouvant la chanson dans laquelle il voit «la poésie populaire nouvelle», un écho direct de la rue. La «muse populaire» met l'art à la portée de tous, c'est ce que le journaliste de «La Rue» et du «Cri du peuple» ne cesse de répéter.
- 8 Cette prometteuse étude de l'interaction des formes écrites et orales contient une quinzaine de reproductions, parmi lesquelles les premières pages du «Chat noir», du «Mirliton», de «La Lanterne japonaise» et de «Paris qui chante», sans oublier la belle lithographie d'Émile Bayard illustrant «Le Suicide» de Béranger.