



HAL
open science

Fréhel et Yvonne George, muses contrastées de la chanson "réaliste" de l'entre-deux-guerres

Audrey Coudevylle

► **To cite this version:**

Audrey Coudevylle. Fréhel et Yvonne George, muses contrastées de la chanson "réaliste" de l'entre-deux-guerres. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambresis, 2016. Français. NNT : 2016VALE0025 . tel-01587869

HAL Id: tel-01587869

<https://theses.hal.science/tel-01587869v1>

Submitted on 14 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE VALENCIENNES
UNIVERSITÉ LILLE NORD DE FRANCE

École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

Faculté des Lettres, Langues,, Arts et Sciences Humaines

Laboratoire CALHISTE

EA 4343 : CULTURE, ARTS, LITTÉRATURES, HISTOIRE, IMAGINAIRES, SOCIÉTÉS,
TERRITOIRES ENVIRONNEMENT

Thèse de Doctorat
Lettres Modernes-Cantologie

Audrey COUDEVILLE-VUE

**FRÉHEL ET YVONNE GEORGE, MUSES CONTRASTÉES DE LA
CHANSON « RÉALISTE » DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES**

Directeur de thèse : M. Le Professeur Stéphane HIRSCHI

Soutenue le 08 septembre 2016

Jury :

M. le Professeur Bruno BLANCKEMAN (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III)

M. le Professeur Stéphane CHAUDIER (Université Charles de Gaulle-Lille III)

M. le Professeur Stéphane HIRSCHI (Université de Valenciennes)

Mme le Professeur Ursula MATHIS MOSER (Université d'Innsbruck, Autriche)

Mme le Professeur Catherine RUDENT (Université de la Sorbonne-Paris IV)



**FRÉHEL ET YVONNE GEORGE, MUSES CONTRASTÉES DE LA
CHANSON « RÉALISTE » DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES**



À mes grands-mères tant aimées,
dont les derniers mots de l'une consistèrent
en quelques mesures de *La Java Bleue*

REMERCIEMENTS

Mener à bien une thèse est une épreuve de longue haleine, une course en solitaire, balayée de turbulences, de doutes, de périodes de renoncement, où souvent l'on perd tout à la fois le compas, le sextant et l'Étoile polaire. Néanmoins dans ces déroutes passagères et ô combien formatrices, la thèse demeure avant tout le lieu de belles rencontres tant intellectuelles qu'humaines. À ce titre, je voudrais témoigner toute ma reconnaissance aux nombreuses personnes qui, pour continuer de filer la métaphore marine, ont posé sur ma voie phares et balises.

J'adresse en premier lieu mes très sincères remerciements à mon directeur de thèse, M. le Professeur et Doyen de la Faculté de Lettres, Langues, Arts et Sciences-Humaines de l'UVHC de Valenciennes, **Stéphane Hirschi**, dont la disponibilité, le soutien, les encouragements et la confiance, ont rendu possible la progression et l'aboutissement de ce travail. Je salue tout particulièrement sa bonne humeur et son optimisme réconfortants. Je souhaite également, en la personne de son directeur, **M. Jean-Charles Herbin**, remercier l'ensemble de l'équipe du laboratoire **CALHISTE** de l'UVHC, en particulier Mesdames **Corinne Beck** et **Sophie Ballet** pour l'aide qu'elles m'ont apportée à différents degrés tout au long de ces années.

Lors de mes recherches, j'ai été amenée à solliciter et à rencontrer de nombreuses personnes avec qui des échanges fructueux ont permis de consolider mon travail ou de l'éclairer vers d'autres pistes. Je tiens donc à remercier chaleureusement, non seulement pour les informations qu'elles m'ont transmises mais pour le temps qu'elles m'ont accordé :

- **Yves Borowice**, Historien de la chanson française et professeur d'histoire au lycée Louis-le-Grand. Je lui dois la découverte du répertoire d'Yvonne George.
- **Alan Black**, Professeur de Littérature Anglaise qui m'a offert la biographie qu'il avait rédigée sur Yvonne George. Toutes mes informations sur la carrière de la chanteuse avant la Première Guerre mondiale proviennent en partie de son ouvrage. Néanmoins ce contact aurait été impossible sans l'intervention de **France Lheureux**, amatrice de chansons françaises, qui m'a transmis ses coordonnées.
- **Hubert Roland**, Maître de recherches à l'Université Catholique de Louvain, qui m'a éclairé sur les relations entre le couple Sternheim et Yvonne George.

- **Philippe Blondeau**, Maître de conférence en littérature française du XXe siècle, à l'Université de Picardie – Jules Verne, passionnée de l'œuvre de Pierre Mac-Orlan, qui a eu la gentillesse de m'éclairer sur les relations de Pierre Mac-Orlan à la chanson et de me mettre en contact avec **Bernard Baritaud**, biographe de Pierre Mac-Orlan, **Evelyne Baron** et **Noëlle Rain**, respectivement Conservatrice en chef du Patrimoine et Chargée de la numérisation du fonds d'images fixes du Musée de la Seine-et-Marne de Saint-Cyr-sur-Morin.
- **Jacques Fraenkel** qui a eu la gentillesse de m'autoriser à consulter le fonds Robert Desnos de la Bibliothèque Jacques Doucet.
- **Marie-Claire Dumas**, spécialiste renommée de l'œuvre de Robert Desnos, qui m'a aidé à transcrire certains des noms propres illisibles présents dans la correspondance entre Yvonne George et Robert Desnos.
- **Ginette Marty**, qui m'a accueillie à son domicile parisien et a rouvert d'anciennes malles pour que j'y découvre quelques chanteuses « réalistes » oubliées.
- **Jocelyne Roig**, veuve de M. Gérard Roig, qui m'a envoyé des éléments complémentaires sur la discographie de Fréhel établie par son époux pour le numéro 61 de la revue *Phonoscopies* paru en janvier 2008.
- **Michèle Lebrun**, du service PEB (Prêt Entre Bibliothèques) de la Bibliothèque Universitaire de Valenciennes, pour sa diligence et son extrême gentillesse.

Mes remerciements s'adressent également aux employés des différents services publics que j'ai sollicités lors de mes travaux de recherches : les bibliothécaires de la BNF, de la Bibliothèque Jacques Doucet, de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, des Archives françaises du film, de la Cinémathèque française et de l'INA.

Pour avoir accepté d'être les membres de mon jury, je remercie **Bruno BLANCKEMAN**, **Stéphane CHAUDIER**, **Ursula MATHIS MOSER** et **Catherine RUDENT**. Leur présence m'honore infiniment. Je suis extrêmement reconnaissante à chacun d'entre eux d'avoir répondu favorablement à ma demande.

Pour finir, je remercie très affectueusement ma famille de son infinie patience, de son abnégation ponctuelle, de ses encouragements permanents, de son soutien et amour indéfectible. Merci de votre présence irremplaçable.

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

Les chansons proposées à l'écoute sont mentionnées par le renvoi à leur numéro de piste de lecture. Elles sont classées par ordre d'apparition dans les chapitres de chacune des trois parties.

J'ai procédé de la même façon pour les extraits vidéo.

INTRODUCTION

Si le nom de Fréhel demeure encore capable de convoquer pour la mémoire contemporaine collective, de menues réminiscences sonores voire visuelles – des échos du refrain de la *Java Bleue*¹ ou des images de son rôle si émouvant dans *Pépé Le Moko*² aux côtés de Jean Gabin –, cette évocation d'une chanteuse du temps de jadis semble être revigorée ces quelques dernières années, par la recrudescence, au demeurant discrète, de diverses mentions artistiques, cinématographiques, romanesques ou musicales. Le refrain de la chanson *Sans lendemain*³, entonné dans le film *Week-ends*⁴, sorti en 2014, par l'un des protagonistes⁵, Ulrich, s'impose symboliquement comme l'hymne magistral et mélancolique de cette chronique douce-amère attestant de l'usure fatale de l'amour au sein du couple. Celui de *La Coco*⁶, revisitée dans *Gainsbourg la Vie héroïque*, réalisé en 2009 par Joann Sfar, la rencontre à la veille de la Seconde Guerre mondiale entre le tout jeune Lucien Ginsburg⁷ et Fréhel, incarnée par Yolande Moreau. Les deux personnages fictifs reprennent malicieusement en chœur, sur le zinc d'un bar, quelques mesures de la chanson, comme pour illustrer l'admiration d'un futur monstre sacré – adepte lui aussi de la provocation – de ce qu'il nomma « l'art mineur⁸ », genre dans lequel son aînée excella. Le roman, *Le Vent dans la bouche*⁹, publié en 2013, rend compte de la détresse d'une groupie et artiste malheureuse, Madame Pervenche, qui, s'identifiant à Fréhel jusqu'aux frontières de schizophrénie¹⁰ – ses chansons, en particulier *Je n'attends plus rien*¹¹, obsèdent son existence –, tente de sauver l'ancienne vedette populaire de l'oubli.

¹ *C'est la Java bleue* de Vincent Scotto, Géo Koger et Noël Renard, 1939.

² De Julien Duvivier, 1937.

³ Paroles de Maurice Vaucaire ; musique de Gustave Van Parys. Enregistrée en janvier 1939.

⁴ *Week-ends*, réalisé par Anna Villacèque. Sorti le 26 février 2014. Avec Karine Viard, Jacques Gamblin, Noémie Lvovsky, Gisèle Casadesus. Le film s'élabore autour de scènes de la vie conjugale de deux couples, amis depuis vingt ans : Christine (Karin Wiart) et Jean (Jacques Gamblin), qui se séparent avec fracas, et Sylvette (Noémie Lvovsky) et Ulrich (Ulrich Tukur), dont l'union paisible, en réalité plombée par la routine, est ébranlée par la tourmente sentimentale de leurs amis.

⁵ Incarné par le comédien Ulrich Tukur.

⁶ Écrite et composée par Dufleuve et Gaston Ouvrard, enregistrée en 1929.

⁷ Le rôle de Gainsbourg enfant est interprété par Kacey Mottet Klein.

⁸ Au cours de l'émission *Apostrophe* (en décembre 1986) de Bernard Pivot, Serge Gainsbourg, revenant sur son passé de peintre, explique avec virulence à Guy Béart, en quoi la chanson est un « art mineur » comparativement à la peinture, l'architecture, la musique classique, la littérature et la poésie, qu'il considère comme des « arts majeurs » dans la mesure où ils nécessitent une initiation.

⁹ *Du vent dans la bouche*, Violaine Schwartz, édition POL, Mars 2013. Prix Eugène Dabit, du roman populiste, 2013. Madame Pervenche, dont l'identité sexuelle demeure trouble au début du roman, (elle s'appelait autrefois Pierre), tente désespérément non seulement d'écrire un livre sur l'artiste, mais aussi de rapatrier les cendres de Fréhel déposées au cimetière de Pantin dans celui de Montmartre.

¹⁰ « Fréhel, c'est moi, le chagrin nous unit. Aujourd'hui, demain, toutes les nuits. », *op. cit.* p. 26.

¹¹ Paroles de Malleville ; musique de Cazaux et Guillermin, enregistrée en 1933.

Cette « transsubstantiation » romanesque a donné lieu à la création d'un spectacle du même titre mis en scène¹² au théâtre Le Colombier de Bagnolet en mars 2015. Précédemment, au printemps 2014, Myriam Boyer incarnait quant à elle, dans la pièce *Riviera*¹³, la chanteuse au crépuscule de sa vie et, revisitait sur fond de nostalgie amoureuse, sa grande passion pour Maurice Chevalier. Quant aux reprises musicales récentes du répertoire de Fréhel, (outre quelques duos télévisés¹⁴ dont l'intérêt est très relatif), il faut souligner l'album *J'ai L'Cafard*¹⁵, tout entier dédié à la chanson réaliste, paru en 2011, dans lequel Violaine Schwartz, dont la voix nue est accompagnée par la contrebasse d'Hélène Labarrière, reprend trois titres de la chanteuse : *J'ai L'Cafard*¹⁶, *À la Dérive*¹⁷ ou encore *Où sont tous les amants*¹⁸.

Ce regain d'intérêt récent pour le répertoire de l'une des plus grandes interprètes de la chanson populaire de l'Entre-deux-guerres, Marguerite Boulc'h, dite Fréhel (1891-1951), qui enregistra¹⁹ plus d'une centaine de titres de 1927 à 1939 pour des maisons de disques de renom (Idéal, Odéon, Pathé, Polydor, Salabert, Columbia etc.), tend à démontrer qu'outre mon attachement personnel, une sympathie certaine et collective persiste pour cette interprète généreuse, (dont les succès principaux sont encore régulièrement compilés²⁰), comme pour le genre auquel elle est intrinsèquement liée : le répertoire « réaliste ». Pour la mémoire collective, Fréhel exprime l'âme de cette chanson, notamment grâce à la force émotionnelle de ses interprétations, soutenue par sa voix rauque et sa personnalité sans demi-mesure, mais encore en raison de sa posture

¹² *Le Vent dans la bouche*, spectacle de Pierre Baux et Violaine Schwartz, représenté du 02 au 15 mars 2015. Pierre Baux joue le rôle de Pierre-Pervenche.

¹³ Pièce écrite par Emmanuel Robert-Espalieu, mise en scène par Gérard Gelas ; jouée du 15 avril au 24 mai 2014 au Théâtre des Déchargeurs, à Paris. Myriam Boyer dans le rôle de Fréhel revient avec nostalgie sur son amour pour Maurice Chevalier, du temps où son nom de scène était encore Pervenche.

¹⁴ Olivia Ruiz et Cali en 2013 reprennent *Tel qu'il est* pour l'émission de France 3 *La Fête de la Chanson française*, le 10 janvier 2012.

¹⁵ Éditions Innacor, 2011. Cet album propose encore les reprises du répertoire d'Yvette Guilbert (*la Glu* de Richepin et Michiels ; le *Fiacre* de Xanrof ; les *Fœtus* de Mac-Nab et Turbet), de Marie Dubas (*La Femme du roulier* ; *Le Tango Stupéfiant* de Carcel, Marius, Cor, Louis et Olive), de Marianne Oswald, (*La Complainte de Kesoubah* de Honoré et Jean Tranchant ; *En m'en foutant* de A. et D. Bloch ; *Évidemment bien-sûr* de J. Variot et C. Verger), de Édith Piaf et Suzy Solidor (*L'Escale* de Carcopino, Tusoli, Monnot), de Damia (*Moi, j'm'ennuie* de F. Camille et Wal Berg ; *Les Inquiets* de Gaston Dumestre)

¹⁶ Paroles et musique de Despax et Éblinger ; enregistrée en mars 1927.

¹⁷ Paroles de Émile Ronn et musique de Léo Daniderff ; enregistrée en 1931.

¹⁸ Paroles et musique Charlys et Vandair, enregistrée en 1935.

¹⁹ Elle enregistra réellement, comme nous le verrons ultérieurement, pour la première fois en 1908.

²⁰ *Fréhel, L'Hirondelle des Faubourgs, vingt succès*, label Forlane, 16 mai 2012, est la compilation la plus récente des principaux succès de la chanteuse. Il faut noter que tous sont également disponibles en téléchargement MP3, preuve de l'intérêt régulier et contemporain pour le répertoire de l'interprète.

« apache » si caractéristique de son style âpre. Donnant voix aux déclassés des faubourgs parisiens, dont elle fit elle-même partie, Fréhel chante les affres de leurs amours malheureuses, célèbre leurs mœurs et leurs destinées terribles, ainsi que leur univers à jamais disparu, celui d'avant la Première Guerre mondiale. Elle s'impose dès lors comme le chantré légitime d'une faune marginalisée. Si elle oriente ses interprétations dans l'évocation pathétique du quotidien des miséreux, elle les circonscrit essentiellement autour de figures singulières : les enfants des rues, les toutes jeunes filles, parfois encore adolescentes, et les prostituées. Bien que Fréhel ne soit pas la seule interprète durant l'Entre-deux-guerres à célébrer le sort des filles des rues, à travers le développement d'une chanson dite « du trottoir » (Damia, Édith Piaf, Lys Gauty, Nittâ Jo, Germaine Lix l'ont également prise en charge), la chanteuse compte parmi les artistes les plus convaincantes à faire entendre leur voix et à livrer l'intimité de leur cœur. Elle participe ainsi à rendre compte de leur subjectivité douloureuse et résignée, ce que jusqu'alors la chanson « réaliste » de la Belle Époque ne faisait pas.

Qui plus est, Fréhel prend également le parti de déployer son répertoire dans l'expression de la déchéance d'un « je » en souffrance, qu'accessoirement le public aime à confondre avec sa propre personne, en raison de sa trajectoire intime chaotique. Dès lors, son répertoire entretient voire développe des intersections singulières entre les événements supposés expérimentés par elle-même et l'œuvre chantée. Aussi, s'impose-t-il pour le public que Fréhel ne peut chanter qu'« authentiquement vrai²¹ », d'autant que le cinéma des années trente fait d'elle l'incarnation la plus crédible de tous les traîne-misère, comme en témoigne son rôle de chanteuse déchue et exilée dans *Pépé le Moko* de Jean Duvivier en 1936.

Aussi la chanteuse apparaît-elle comme l'interprète la plus légitime à représenter le genre dit « réaliste », dans la mesure où, en digne héritière de Bruant, elle évoque et matérialise un univers populaire façon Belle Époque qui cependant n'existe plus. Sacrée muse « apache » par son public au cours de l'Entre-deux-guerres, elle incarne à la fois une *figure d'anamnèse*, qui consiste selon le sens étymologique du terme « en l'action de ramener à la mémoire²² », et une *figure d'immuabilité*, garante d'un passé disparu. En

²¹ Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p.47

²² < α' ν α' μ η σ ι ς >; étymologie proposé par le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

quelques mots, la chanteuse représente paradoxalement, tout autant le jaillissement du souvenir que sa fixité.

Néanmoins, il serait faux de croire que le répertoire de Fréhel demeure cantonné à la noirceur et au registre mélodramatique et larmoyant, non seulement parce que les caractéristiques de son jeu scénique, très économe de sa gestuelle ainsi que la sobriété de ses interprétations, empêchent l'apitoiement, mais encore parce qu'il n'y a pas dans le répertoire de la chanteuse, de tonalité réellement gémissante. De plus, ce répertoire se déploie également, en parallèle à ces chansons sombres et mélancoliques, dans un univers festif et jovial, celui des grands bals populaires parisiens. Fréhel chante donc la musette et elle devient également la première interprète à se faire accompagner sur scène d'un accordéoniste (en la personne du musicien Maurice Alexander). En outre, sa personnalité, extravertie et facétieuse, inspire de jeunes auteurs-compositeurs qui ouvrent son répertoire, en particulier à partir des années trente, aux chansons comiques voire parodiques et libèrent la chanson « réaliste » du carcan de sa noirceur originelle. Fréhel, sous couvert d'une posture de fixité dans un genre traditionnellement très codifié, participe dès lors insidieusement à faire se mouvoir les caractéristiques imputées à la chanson « réaliste ». Ainsi, la chanteuse fut assurément bien davantage que l'éternelle interprète de la *Java Bleue*, ce que je prétends démontrer.

De fait, mon tout premier travail de recherches, consacrées en premier lieu à établir un tour d'horizon des études universitaires menées sur le répertoire de Fréhel, m'a conduite à un constat fort surprenant mais justifiant pour le coup pleinement l'intérêt de ma thèse : aucun essai ni ouvrage, aucun master ni thèse, n'ont été récemment publiés au sujet de l'interprète. Nulle étude n'a tenté de démontrer que les chansons de Fréhel pouvaient constituer une œuvre. Alors que de façon paradoxale, son personnage, son parcours intime et professionnel, comme certaines de ses chansons, continuent modestement certes, mais régulièrement, d'être réactualisées, les recherches universitaires demeurent improductives à envisager l'ensemble du répertoire de la chanteuse comme faisant pleinement œuvre, comme si Fréhel, jouissant d'un capital sympathie avéré, restait cantonnée du côté du divertissement populaire et ne pouvait dès lors être sérieusement appréhendée comme objet d'études plein et entier. Un seul

ouvrage, qui consiste d'ailleurs en une biographie²³ écrite en 1990, autrement dit il y a plus de vingt-cinq ans, tente d'embrasser le répertoire de Fréhel dans sa totalité, mais s'il essaie d'en brosser brièvement les particularités, elles ne sont abordées que sous l'angle d'intersections potentielles entre les chansons évoquées et la trajectoire personnelle de l'artiste.

Il existe évidemment des mentions récentes au sujet du répertoire de Fréhel au sein du discours universitaire, toutefois elles demeurent très incomplètes au regard du traitement des chansons, et ne sont souvent envisagées qu'au sein d'études complémentaires portant sur un ensemble d'interprètes, le plus souvent féminines, représentantes de ce que put être la chanson dite « réaliste » depuis ses origines à son acmé au milieu des années trente. De plus, ces travaux universitaires, dissertant pourtant de chansons « réalistes » et de Fréhel, négligent d'envisager l'étude de la chanson pour elle-même, dans sa globalité, comme émanant de la rencontre nécessaire entre « un texte, une musique et une interprétation²⁴ ». Ils omettent de considérer les chansons comme « [des] production[s] esthétique[s] autonome[s]²⁵ », qui, bien que formant réseau (et par ce biais constituant l'œuvre), doivent être abordées comme un « tout organique ²⁶ ». Leurs propos ne s'inscrivent dès lors aucunement dans les perspectives cantologiques, pourtant initiées depuis le milieu des années 1990²⁷ par Stéphane Hirschi, à l'origine de la théorie du genre chanson et du néologisme « cantologie », et qui font désormais date en matière d'études universitaires sur le genre.

En effet, les principaux travaux menés sur Fréhel s'inscrivent davantage dans l'élaboration d'une stylistique de la chanson « réaliste », comme l'envisage la thèse de Natsuko Aoki soutenue en juin 2012, ou sous un éclairage sociologique, ainsi que le propose Catherine Dutheil-Pessin dans son ouvrage *La Chanson réaliste, sociologie d'un genre*, publié en 2004. Natsuko Aoki développe essentiellement deux points s'agissant de Fréhel : elle démontre comment la chanteuse, s'identifiant aux fortifications disparues, construit sa carrière sur l'image de la perte, puis elle traite de la performance lyrique de l'interprète, qu'elle qualifie de « profondément simple et sincère ».

²³ Nicole et Alain Lacombe, *Fréhel*, éditions Belfond, 1990.

²⁴ Stéphane Hirschi, *op.cit.*, p. 25.

²⁵ *Ibid*, p. 18.

²⁶ *Ibid*, p. 25.

²⁷ Dans son ouvrage paru en 1995, *Jacques Brel, Chant contre silence*, (issu de sa thèse *Lyrisme et rhétorique dans l'œuvre de Jacques Brel*, soutenue en 1992 à Paris IV), Stéphane Hirschi envisage la chanson comme un phénomène global, impliquant de ne jamais dissocier les études de la mélodie, des paroles, de la voix et de la gestuelle.

Néanmoins, la démonstration de Natsuko Aoki, alimentée principalement par des considérations d'ordre biographique, n'envisage jamais en profondeur le répertoire de Fréhel, mais elle semble surtout omettre, à mon sens, lorsqu'elle aborde la « sincérité » de la chanteuse, que le talent de l'interprète relève de la transmission d'une émotion lyrique envisagée comme sincère, qui repose sur sa faculté à ménager pour le public un effet d'authenticité lyrique. Quant Catherine Dutheil-Pessin, dans le sillage des travaux initiés en sociologie par Joëlle Deniot, sur lesquels je reviendrai ultérieurement, son propos aborde les paysages esthétiques et imaginaires de la chanson « réaliste », construits et portés par « le pouvoir de voix chantées », en particulier féminines, telles que celles d'Eugénie Buffet, Yvette Guilbert, Damia, Fréhel ou Édith Piaf. Bien qu'à nouveau les orientations de recherches de l'auteur n'appartiennent pas au domaine de la cantologie, dans lequel je souhaite pour ma part inscrire mes travaux, son essai m'a néanmoins permis de mieux dégager les spécificités imaginaires et vocales de Fréhel, au regard des propositions chantées d'autres voix féminines dites « réalistes ».

Je souhaitais également que mes recherches mettent en avant un aspect de la carrière de la chanteuse, souvent évoqué mais jamais pleinement examiné, concernant la relation de Fréhel avec le cinéma du milieu des années trente. En effet, cinématographe et chansons populaires nouèrent rapidement des intrications intimes et puissantes, au point d'ailleurs que le cinéma finit par absorber la chanson, son univers et ses codes. Dans cette perspective la chanteuse « réaliste » eut une place et une fonction toute singulière dans le cinéma des années trente, notamment au sein du courant dit du « réalisme poétique ». Kelley Conway, dans son ouvrage *Chanteuse in the City, The Realist Singer in French Film*²⁸, revient sur la construction très archétypale des personnages féminins et masculins au cinéma durant cette période et pointe évidemment le cas de la chanteuse « réaliste ». Toutefois, si elle ne traite pas spécifiquement des rôles de Fréhel, mais de ceux que purent également avoir à l'écran Damia, Édith Piaf, Lys Gauty voire Eugénie Buffet, ses éclairages m'ont permis, en analysant cette fois (et pour la première fois) l'intégralité de la filmographie et des incarnations de Fréhel à l'écran, de constater à quel point l'efficacité du processus d'identification était chez la chanteuse, employée le plus souvent pour la propre projection d'elle-même, le plus abouti. Fréhel interprète ainsi non seulement son propre rôle à l'écran, celui d'une chanteuse populaire et

²⁸ Dans University of California Press, Berkeley, 2004.

gouailleuse, mais encore les personnages de ses chansons, à savoir les filles des bas fonds, les pauvrettes, les femmes déchues. Sans jamais avoir de premiers rôles, Fréhel marque profondément le cinéma des années trente, dans la mesure où sa présence, couplée aux chansons nostalgiques qu'elle interprète à l'écran, permet la réminiscence voire la reviviscence d'un espace-temps lointain et archaïque : le Paris populaire de la « Belle Époque ». Cette fonction, le cinéma l'attribue à Fréhel jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, comme si, d'elle seule émanait un pouvoir de résurgence nostalgique. Pour finir, j'espère également démontrer, ce que Kelley Conway omet de souligner dans son essai, à quel point Fréhel, en sa qualité d'aînée et de muse « anamnétique », fit office à l'écran de figure de protection et de passation pour les autres personnages féminins, souvent réduites au rôle d'ingénue (Michèle Morgan) ou au contraire de femme fatale (Viviane Romance).

Envisager ces perspectives de recherches, probablement encore jugées peu académiques par les tenants d'un conservatisme universitaire, et désirer mettre en lumière ces constats autour du répertoire comme des incarnations filmographiques de Fréhel, ne pouvait se départir de motivations personnelles, liées à une écoute intime et familiale, participant d'une résurgence émotionnelle. Aussi, y avait-il également un réel enjeu pour moi à vouloir produire un discours universitaire et scientifique, là où paradoxalement subjectivité, émotion et plaisir sensoriel avaient constitué le point de cristallisation originel de mon objet d'études.

Toutefois, il en fut tout autrement concernant le choix de mon second objet d'analyse, celui d'Yvonne George. Hétéroclite, mouvant et avant-gardiste, le répertoire, ainsi que la carrière et la renommée de l'artiste, s'est élaboré en complet contre-point par rapport à celui de Fréhel. Yvonne George, que je connaissais mal avant mes recherches, aiguïsa ma curiosité et bouscula mes idées reçues concernant la chanson dite « réaliste » : comment cette chanteuse, dont les enregistrements révélaient un brin de voix fragile, put-elle être qualifiée de muse ? Pourquoi en dépit de louanges sans commune mesure de la part de ses contemporains, de tournées à l'étranger saluées par le public et la critique (notamment aux États-Unis ou en Angleterre), d'une carrière et d'un répertoire façonnés par des choix artistiques audacieux mais controversés, et malgré la réunion d'ingrédients à sensation, valorisant une existence consumée avec

largesse dans les addictions à la mode (opium, cocaïne et relations inverties), Yvonne George (1896 -1930) n'entra pas dans la légende ?

En effet, l'histoire de la chanson populaire de l'Entre-deux-guerres semble avoir presque complètement oublié l'une des plus grandes interprètes francophones reconnue par le milieu artistique des années vingt. Quand bien même, elle foula fréquemment les scènes de salles parisiennes prestigieuses et populaires (l'Olympia, l'Empire, le Moulin Rouge, Bobino, etc.), son évocation demeure aujourd'hui encore confidentielle et circonscrite à quelques « happy few ».

Pourtant Yvonne George, débutant dans la chanson dès 1920, interpréta plus de 200 titres en une dizaine d'années seulement et fut à l'origine de nombreuses passions tant humaines, artistiques qu'intellectuelles qui nourrirent diverses créations : les plus célèbres d'entre elles étant les poèmes que lui dédia Robert Desnos ou le portrait que Kees Van Dongen réalisa de la chanteuse. Muse inspirante, Yvonne George en joua assurément le rôle.

Dès lors, comment expliquer un tel oubli ? Pourquoi n'est-il rien resté d'elle dans nos mémoires auditives contemporaines ? Pourquoi aucune reprise de ses succès n'a été remis au goût du jour, alors même que Patrick Bruel²⁹ semble avoir donné un second souffle – et une voie nouvelle – à sa carrière en s'imposant à l'heure actuelle comme le chantre des chansons d'autrefois ? Pourquoi encore, son œuvre et sa personnalité ne semblent-elles intéresser qu'une poignée de spécialistes ?

Plusieurs points peuvent justifier cette amnésie. Le premier d'entre eux tient à la mort très prématurée d'Yvonne George, décédée en avril 1930, à 34 ans, de tuberculose. En second lieu, sa réelle consécration et visibilité artistique (en tant que chanteuse « populaire ») n'avaient été véritablement atteintes qu'en 1925. Or, dès 1928, absente de plus en plus fréquemment des scènes parisiennes en raison de sa santé précaire, puis disparaissant définitivement de la capitale en 1929, Yvonne George eut une carrière dans la chanson, non seulement de courte durée, mais également chaotique.

La chanteuse cultiva effectivement un répertoire audacieux et novateur, qui ne fut pas toujours reçu avec bienveillance, tout au contraire. Ses interprétations elles-mêmes

²⁹ En 2002, dans un double album intitulé *Entre-deux*, (RCA Records), Patrick Bruel interprète 24 titres extraits essentiellement du répertoire de chanteurs célèbres des années trente et quarante (Jean Sablon ; Trenet ; Maurice Chevalier ; Jean Gabin ; Lucienne Delyle, Damia, Lys Gauty etc.) Il reprend d'ailleurs deux titres sur ce même album de Fréhel, *Où sont tous mes amants* et *La Java Bleue*. En novembre 2015, il sort un nouvel album de reprises, cette fois-ci uniquement consacré à Barbara, intitulé *Très souvent je pense à vous* (Columbia Sony Music)

avant-gardistes, mais également inconstantes, heurtèrent d'autant plus le public populaire qu'elles furent soutenues et relayées par des choix artistiques et scéniques tout aussi peu conformistes que son mode de vie sulfureux. Yvonne George, tenace dans le maintien de ses exigences, fut dès lors bien vite taxée d'intellectualisme et perçue comme une chanteuse d'autant plus inaccessible qu'elle était lesbienne.

Qui plus est, l'interprète sembla rechigner quelque peu à s'astreindre à l'exercice de l'enregistrement sonore, qu'elle débuta pourtant dès 1926. De surcroît, son manque de rigueur alimenta des tensions avec sa maison de disques, Columbia, qui de fait, ne fut pas toujours prompte à respecter les conditions de rémunération et d'enregistrement stipulées dans le contrat respectivement signé. Aussi, Yvonne George, grava-t-elle en définitive peu de chansons : seules dix-neuf faces nous sont parvenues. Or, beaucoup d'entre elles constituent des doublons. Plusieurs titres identiques furent réenregistrés à des périodes distinctes ou sous des labels différents, faisant ainsi chuter le nombre de chansons réellement accessibles à notre mémoire auditive, et dès lors reconnues comme appartenant au répertoire d'Yvonne George, à une toute petite dizaine seulement. Un unique CD, paru chez Chansophone³⁰, par ailleurs non réédité et désormais introuvable, compila ses enregistrements. Mais il faut souligner que si le portrait mélancolique de la chanteuse, occupant une place centrale et joliment cerclé, semble la transfigurer en une icône auréolée et que son nom de scène s'inscrit en grandes lettres vertes sur le haut de la jaquette du CD, il n'en reste pas moins que ce disque se double de la présence sonore d'une autre artiste, Kiki de Montparnasse³¹.

³⁰ *Chansophone 114*, « Succès et raretés : Yvonne George et Kiki de Montparnasse, 1925-1940. », A.A.D., 1991.

³¹ Six de ses succès apparaissent sur le CD, essentiellement des chansons appartenant au répertoire folklorique française du XVII et XVIIIe siècle (*La Volerie* ; *Les marins de Groix* ; *Sur les marches du palais* ; *Le retour du marin* ; *Tout le long de la Tamise* ; *Là-haut sur la butte*)

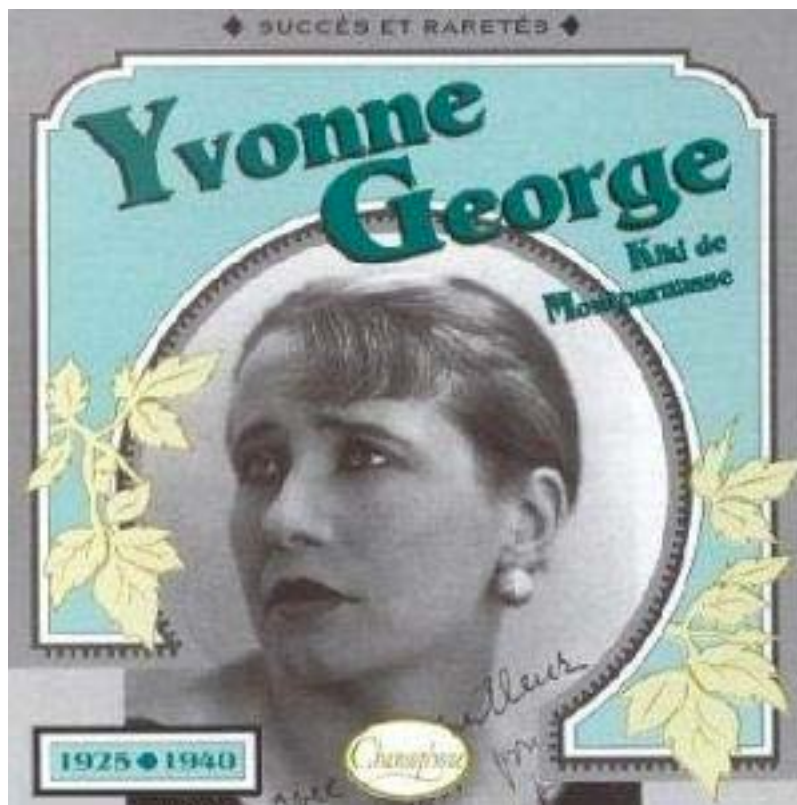


Figure 1 : Pochette Chansophone 114, « Succès et raretés : Yvonne George et Kiki de Montparnasse, 1925-1940. »

Une fois encore, l'hégémonie d'Yvonne George demeure d'une certaine façon sinon contestée, du moins concurrencée. Sauf si la présence de celle qui fut surnommée au cœur des années « folles », la « Reine de Montparnasse », Kiki³², ne suggère finalement une autre lecture : le rappel d'une célébrité commune en leur temps, par la légitimation (et aménagée en filigrane pour nos mémoires oubliées) d'une muse envers une autre. L'inscription du nom sur l'album de l'égérie de Man Ray, placée sous celui d'Yvonne George, invite dès lors au rapprochement rétrospectif d'un statut analogue et comparable en terme de notoriété. Cette association n'est donc pas anodine dans la

³² Née Alice Prin en Bourgogne en 1901 ; morte à Paris en 1953. Enfant naturelle, élevée par sa grand-mère, qui s'occupait encore de cinq de ses cousins, tous également nés de père inconnu, Alice connut une enfance misérable. Elle arrive à Paris à l'âge de douze ans et effectue divers petits métiers avant de devenir modèle à seize ans pour un sculpteur. Rejetée par sa mère, qui y voit une forme de prostitution, Alice est recueillie par Soutine. Débrouillarde et délurée, elle s'invente une autre vie. Elle fréquente la Rotonde, le Café du Dôme, repaire des artistes avant-gardistes de l'époque, desquels elle devient une figure familière. Elle élargit son cercle de connaissances (Utrillo, Tzara, Picabia, Desnos etc.) pose pour Foujita, Modigliani, Kisling, Gargallo, Calder, Man Ray dont elle devient la célèbre compagne, fréquente les surréalistes, tombe amoureuse d'Henri Broca. Son ascension est fulgurante durant les années vingt. Elle fait alors partie intégrante du cercle des « Montparno », qui la surnomme Kiki. Elle s'essaie elle-même à la peinture, fait une tentative (manquée) au cinéma à New-York, puis chante au célèbre dancing le Jockey. Elle fait de la Coupole, dernier rendez-vous mondain, son antre. Sa notoriété explose et atteint son acmé au milieu des années trente.

représentation de la chanteuse : Yvonne George, comme Kiki, a effectivement été une muse prééminente durant les années vingt. Toutefois, ce que la mémoire collective a omis (ou que la critique chansonnière n'a pas assez souligné), c'est que non seulement l'œuvre et la personnalité d'Yvonne George ont continué d'inspirer au-delà de sa mort, mais que l'artiste fut une égérie bien avant la seconde moitié des années vingt et bien avant que Kiki elle-même ne soit connue.

Cependant, si les arts du spectacle semblent entretenir fréquemment le souvenir de Kiki³³, force est de constater que celui d'Yvonne George ne suscite pas aujourd'hui le même intérêt. Hormis la pièce de théâtre musical, *La Rue de la Gaîté, une vie rêvée de Robert Desnos*³⁴, écrite et interprétée par Michel Arbatz en 2000, à Nantes et au festival off d'Avignon, dans laquelle il est aussi question de la chanteuse puisqu'elle fut l'une des muses de Desnos, aucun spectacle, aucune animation autour de sa personne, aucune réactualisation de ses chansons par l'édition de nouvelles compilations, n'est à ce jour (et à notre connaissance) prévue. Qui plus est, sa correspondance, pourtant existante et accessible, n'est que partiellement connue car toujours médiatisée par le biais d'études menées sur Robert Desnos. Yvonne George et son répertoire semblent donc le plus souvent perçus et appréhendés à travers le prisme d'œuvres et d'artistes contemporains à la chanteuse.

Dès lors, une seconde partie de mes recherches consiste à vouloir rendre à Yvonne George le rayonnement comme la place prépondérante qu'elle occupait dans le milieu artistique et dans la chanson des années vingt, mais surtout, j'aimerais que mon travail permette de redécouvrir une interprète et un répertoire oubliés du public contemporain, voire même des spécialistes de la chanson. En effet, non seulement peu d'études ont été consacrées à Yvonne George et à son œuvre, mais surtout aucune ne soutient les orientations cantologiques vers lesquelles j'ambitionne d'acheminer mes intentions.

³³ Un court-métrage d'animation, intitulée *Mademoiselle Kiki et les Montparnos*, reçut un César en 2014. Réalisé par Amélie Harrault en 2012, il dépeint la vie haute en couleur de Kiki, comme égérie parisienne de l'entre-deux-guerres. De plus, une pièce musicale, intitulée *Kiki de Montparnasse, Succès ! Reprise !*, est jouée du 31 janvier au 06 mars 2016 au théâtre Lucernaire dans le sixième arrondissement de Paris. Mise en scène de Jean-Jacques Beineix. Avec Héloïse Wagner accompagnée de Rémi Oswald, Jean-Yves Dubanton et Rodrigue Fernandes. Pour finir, une nouvelle compilation consacré uniquement aux chansons de Kiki, fut rééditée en 2013 par Le Son du Maquis, sous le titre *Kiki chante*. Hormis les chansons précédemment citées, il faut inclure *La Complainte de Mandrin* et deux témoignages (de Catel et Bocquet) sur qui fut Kiki.

³⁴ Livret publié aux éditions Zigs Zags en 2001.

Quelques ouvrages ou articles ont néanmoins participé à nourrir et à développer mes réflexions quant à l'artiste et à son œuvre. Alan Black, en 2010, a été le premier à reconstituer de façon très complète et minutieuse la biographie d'Yvonne George, dévoilant d'ailleurs son parcours artistique en Belgique avant la Première Guerre mondiale. Mais l'intention de l'auteur ne s'inscrit nullement dans la perspective d'une étude sur le genre chanson. Son propos remplit des objectifs biographiques et consiste à lever le voile sur les mystères de la trajectoire de l'interprète, jusqu'alors méconnue.

Joëlle Andrée Deniot, en sa qualité de professeur-chercheur et de Directrice du LESTAMP³⁵, organisa en février 2000, à l'Université de Nantes, un colloque international et interdisciplinaire « Nommer l'amour », sur le thème de la rencontre entre Yvonne George et Robert Desnos. Elle consacra à cette relation singulière, productive pour le poète malgré l'inassouvissement d'un amour jamais payé de retour par la chanteuse, prétendument homosexuelle, un second article intitulé « L'orient de ta voix », paru sur le site qu'elle dédia en 2006 à la chanson réaliste (<http://ww.chanson-realiste.com>). Elle y regroupe quelques-uns de ses travaux portant sur les voix des interprètes féminines majeures qui firent la chanson populaire depuis l'Entre-deux-guerres jusqu'aux années cinquante. Toutefois, une fois encore, ces orientations de recherches sont davantage d'ordre sociologiques que cantologiques. Elles s'infléchissent d'ailleurs vers ce que Joëlle Deniot nomme elle-même des « variations anthropologiques » autour de la voix, du geste, de l'iconicité et promeuvent une « anthropographie esthétique appliquée ». Qui plus est, ses recherches se circonscrivent plus spécifiquement autour de l'œuvre d'Édith Piaf.

Pour finir, quelques auteurs mentionnent de-ci, de-là, Yvonne George à la faveur d'articles récents, de nature historique³⁶ ou socio-historique³⁷ (voire inscrits dans la

³⁵ Laboratoire de recherches en Sciences sociales, situé à Nantes. Joëlle Deniot en fut directrice de 1995 à 2004.

³⁶ Dans *Le Roman de l'Olympia*, paru aux éditions du Toucan, en 2009, Pierre Philippe présente de façon romancée les différents artistes de renom qui occupèrent cette scène mythique. Il revient ainsi sur ce que pouvait être le tour de chant d'Yvonne George aux alentours de 1925-1928. Il ne fait néanmoins tenir la richesse des interprétations de la chanteuse qu'à sa seule fébrilité et à ses excès de drogues, ce qui nous semble bien réducteur.

³⁷ Martin Pénét fait effectivement une référence intéressante à Yvonne George dans son article intitulé « L'expression homosexuelle dans les chansons françaises de l'Entre-deux-guerres : entre dérision et ambiguïté », paru dans la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, en 2006, mais, non seulement sa mention demeure très brève – une vingtaine de lignes – mais surtout il n'envisage son répertoire que dans l'optique d'une interprétation soumise à une posture et une revendication « garçonne » de l'artiste. Certes, si Yvonne George ne cacha jamais sa sympathie à la vogue « garçonne » et qu'elle choqua le public parce qu'elle interpréta des chansons destinées à des interprètes masculins ou que parfois elle monta sur scène vêtue d'un smoking, affichant ouvertement par ce vêtement symbolique, ses orientations lesbiennes (ou

mouvance des *genders studies*), d'anthologies³⁸ ou de dictionnaires³⁹, pour certains déjà datés, retraçant les parcours des interprètes majeurs de la chanson populaire du vingtième siècle, parmi lesquels son nom figure. Néanmoins, aucun ne s'applique à proposer des études approfondies sur son répertoire ou sur les caractéristiques interprétatives et scéniques d'Yvonne George.

Aussi, mon projet dans sa globalité consiste-t-il en la construction d'un discours cantologique, néanmoins enrichie d'approches esthétiques situées au carrefour de perspectives littéraires, musicologiques ou sociologiques, visant à interroger les répertoires et postures artistiques de Fréhel et Yvonne George. Une chanson prend forme de la fusion de la mélodie et du texte certes, mais aussi dans l'incarnation d'une voix et d'un corps en scène. Malgré l'absence d'images filmiques des tours de chant de Fréhel et d'Yvonne George, en raison de l'ancrage temporel de mon champ d'études, les témoignages de leurs contemporains, consistant principalement en des comptes rendus journalistes, attestent de ce parent être leurs performances scéniques. Il s'agira donc par l'analyse de l'ensemble des traits expressifs, stylistiques, musicaux et vocaux des œuvres interprétées, au sein d'une étude tout à la fois diachronique et synchronique de leurs chansons, de montrer en quoi l'une comme l'autre, avec leurs spécificités, peuvent incarner dans sa pleine diversité la chanson « réaliste » de l'Entre-deux-guerres, et s'imposer à la fois comme figure d'égérie.

Ces deux interprètes, aux accointances, répertoire et public contrastés, ont su s'ériger en muses⁴⁰, au sens premier du terme. Elles sont autrement dit apparues comme une véritable « source d'inspiration artistique ou littéraire ⁴¹» pour divers artistes et intellectuels de leur époque (auteurs-compositeurs, écrivains ou cinéastes). Chacune d'elles, par leur personnalité et leurs qualités d'interprètes, mais encore pour la représentation que le public avait d'elles-mêmes, ont stimulé – consciemment ou non d'ailleurs – les élans créateurs d'artistes majeurs. Dès lors, il s'agit d'interroger leur

du moins supposées telles), l'étude de son répertoire comme de son jeu interprétatif, riches de diversités, ne peuvent se limiter à ces perspectives génériques.

³⁸Une présentation soignée et pertinente de la chanteuse et de son œuvre est proposée en 2010 dans *Les Femmes de la chanson, deux cents portraits (1850- 2010)*, sous la direction de Yves Borowice aux éditions Textuel, p.100

³⁹ *Dictionnaire de la chanson en Wallonie et à Bruxelles*, Robert Wangermée, éditions Mardaga, 1995 ; *Le Petit Dictionnaire de la chanson française en 100 titres* (4 CD et un livret de 80 pages), Jean Buzelin, paru chez FRÉMEAUX & ASSOCIÉS, 2006.

⁴⁰ Mon propos n'est pas de conceptualiser les acceptations des termes de « muse » ou d'« égérie », mais de les utiliser comme image.

⁴¹ Définition extraite du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr>)

système de représentation et d'intercession : quelles images artistiques et personnelles renvoient-elles tout au long de leur carrière ; quel type de « muse » incarnent-elles respectivement dans le mode de représentation populaire de la femme inspirant la création durant la période singulière de l'Entre-deux-guerres ? En quoi pourraient-elles endosser la fonction de médiatrice ? Auprès de qui et pour qui Fréhel et Yvonne George pourraient jouer ce rôle et de quelle(s) médiation(s) parle-t-on ? D'autre part, quelles connaissances délivrent-elles de l'univers particulier que toutes deux prétendent représenter et prendre en charge ?

Fréhel et Yvonne George cristallisent en effet les tensions, souvent contradictoires, de ces deux décennies, que leur répertoire catalyse. Fréhel, instinctive, accessible et formée à l'école de la rue, adopte une posture propre aux gouailleuses des faubourgs parisiens, et ancre son répertoire en partie dans la fixité d'un monde obsolète, d'avant la Première Guerre mondiale ; Yvonne George, plus cérébrale et sophistiquée, favorite de l'*intelligentsia* parisienne et des cercles lesbiens, réactualise la tradition de la diseuse fin de siècle, façon Yvette Gilbert, tout en participant d'un mouvement avant-gardiste et surréaliste qui confère à la chanson des élans novateurs. Ainsi, je tenterai en partie de démontrer comment, en matière de création poétique et artistique, l'une adoptera la stature d'une muse *d'incarnation* (Fréhel), tandis que l'autre jouera principalement le rôle d'une muse *d'inspiration* (Yvonne George).

Parallèlement à ces interrogations, j'examinerai également comment Fréhel et Yvonne George ont compté parmi les représentantes les plus emblématiques de ce que fut la chanson réaliste durant l'Entre-deux-guerres, et questionnerai leurs apports personnels participant à l'évolution du genre. De fait, un point mérite ici d'être effectué non seulement quant à l'appellation chanson « réaliste », mais encore au sujet de son esthétique et de ses contours. D'emblée l'alliance des termes s'avère paradoxale puisque d'images sonores en images sonores, la chanson emmène son auditoire dans le domaine de la fiction, de l'imaginaire. L'étiquette « réaliste » apposée à la chanson relève d'une convention d'appellation, d'autant plus superficielle qu'elle s'élabore dans de multiples colorations et au sein d'un répertoire extrêmement hétérogène, étendu de la seconde moitié du XIXe siècle jusqu'aux années cinquante. Aussi, faut-il établir de quelle chanson « réaliste » l'on parle, et dans quelle(s) héritage(s) Fréhel et Yvonne George s'inscrivent, ce que j'envisage à la suite de cette introduction.

Mes réflexions évolueront donc autour de trois parties principales, développant des perspectives tout autant diachroniques et synchroniques que dialectiques. Il s'agira en premier lieu, en croisant les chemins de vie et les trajectoires professionnelles, souvent en tous points opposables, de Fréhel et d'Yvonne George, d'interroger leurs conditions d'émergence et de savoir comment ces deux interprètes ont conquis l'univers du divertissement populaire. Je questionnerai également ce que put être leur projet artistique initial dans le contexte de l'imminence de la Première Guerre mondiale, et comment elles entreprirent de le construire pendant cette période. De la même façon, je chercherai à établir à quel public Fréhel et Yvonne George prétendaient s'adresser et comment elles travaillèrent à le conquérir. Conjointement, je sonderai leur premier répertoire et tenterai de montrer qu'en dépit de disparités apparentes et de colorations hétéroclites, un certain nombre d'éléments sous-jacents, en germination, préfigurèrent les traits distinctifs de leur posture artistique à venir, comme les motifs récurrents de leur registre futur. De fait, Fréhel et Yvonne George posèrent durant la première moitié des années dix, les jalons des incarnations singulières qu'elles allaient endosser au cœur de l'Entre-deux-guerres, tout en revendiquant et transfigurant les héritages musicaux et artistiques dans lesquels elles avaient débutés.

Une fois ces éclairages effectués, je concentrerai ma deuxième partie à l'évocation du processus de maturation des postures et répertoires artistiques de Fréhel et Yvonne George durant l'Entre-deux-guerres. Selon quel(s) ancrage(s) fixèrent-elles finalement leurs œuvres dans ces deux décennies spécialement contrastées, qui plus est au regard du panorama de la chanson française populaire, et plus spécifiquement de celui de la chanson « réaliste » ? Comment acquirent-elles leur notoriété et gagnèrent-elles (ou regagnèrent) l'admiration de leur public ? Dans quelles voies édifièrent-elles leurs représentations en tant que femmes et artistes des années vingt puis trente ; quelles images ont-elles soutenues, véhiculées ou refusées ?

Il s'agira donc de montrer comment Yvonne George et Fréhel, n'atteignant pas immédiatement la notoriété avec aisance, durent faire des propositions artistiques novatrices. Fréhel radicalisa sa posture « réaliste » en prenant le parti de faire entendre dans un premier temps l'expression sombre d'une voix plaintive écorchée et en désarroi, pour ensuite ouvrir son répertoire à la festivité populaire en célébrant des temps et des mœurs révolus. Quant à Yvonne George, qui ne connut jamais le confort d'une notoriété pérenne, elle construisit sa carrière dans un entre-deux accidenté d'où elle puisa sa force

et sa singularité. Insaisissable, provocante, audacieuse, parfois funambule, elle gagna sa consécration grâce à la puissance émotionnelle de ses interprétations riches de nuances. Mais surtout, elle participa véritablement à renouveler le genre « réaliste » en lui conférant des accents inédits et avant-gardistes. Elle le marqua du saut de l'impudence et conduisit la chanson tout à la fois du côté d'une sorte de perversion comique et d'un lyrisme macabre, teinté de cynisme.

Pour finir, après avoir mis en lumière l'intégralité du répertoire chansonnier, du moins celui porté à notre connaissance, de nos deux interprètes, ma dernière partie consistera à interroger leur posture de muse au delà de la sphère de la chanson, puisque toutes deux, en tant que figure publique, irradièrent de leur influence d'autres domaines artistiques. Quels champs spécifiques de créations Fréhel et Yvonne George investirent-elles, de qui furent-elles les égéries ? Qui plus est, quelle fonction leur statut de muse leur conféra-t-elle en particulier ? J'évoquerai ainsi en premier lieu la construction littéraire chez Colette et René Vercel, d'une figure romanesque inspirée par la trajectoire et la personnalité de Fréhel du temps de sa jeunesse, représentée en tant que chanteuse « apache » dans l'univers des Cafés-concerts ou des beuglants populaires, avant et durant la Première Guerre mondiale. Puis, le conflit et son propre périple achevés, je montrerai comment l'évocation de Fréhel servit la réminiscence nostalgique d'un Paris canaille et obsolète, cher à la littérature de Pierre Mac Orlan.

Concernant Yvonne George, si elle suscita la passion de nombreux artistes, je m'intéresserai à montrer quelle(s) influence(s) elle eut spécifiquement sur l'œuvre du poète Robert Desnos, intensément épris d'elle. J'essaierai dans ce deuxième chapitre de révéler comment l'empreinte de cette passion, paradoxale et malheureuse, s'imprima profondément dans certaines créations poétiques de Robert Desnos, en particulier dans sa production de poèmes lyriques aux alentours des années vingt, de voir quelles colorations elle leur apporta. Mais surtout, je rendrai également compte de l'image fantasmée que Desnos rendit de l'artiste puisque, à compter de leur rencontre, ses œuvres poétiques développèrent une rêverie amoureuse, dans laquelle l'être aimé, convoqué par le poète le plus souvent à la faveur de la nuit ou d'un entre-deux ensommeillé, emprunta peu ou prou ses traits à la chanteuse de music-hall, magnifiée en une présence spectrale et fantasmagorique.

Pour achever mes développements, je consacrerai une toute dernière partie à évoquer non seulement la relation que put avoir le cinématographe avec la chanson,

dans laquelle il puisa intensément, pour ensuite examiner la fonction que Fréhel put occuper, en sa qualité de chanteuse « réaliste » populaire, au sein du cinéma « réaliste » des années trente. Quelle(s) incarnation(s) lui confia-t-on alors même qu'elle débuta au cinéma la quarantaine naissante ? Et pour quelle(s) raison(s) aucune autre chanteuse « réaliste » de sa génération ne brilla autant qu'elle sur les écrans durant les années trente ?

Prolégomènes concernant la chanson « réaliste » de la Belle Époque à l'Entre-deux-guerres :

La chanson dite réaliste tire ses origines du côté du mouvement artistique et littéraire du même nom, apparu en France vers 1850, théorisé par Champfleury et Edmond Duranty⁴², consistant à interroger l'œuvre d'art dans un rapport nouveau avec le réel, dépourvu de toute tentative d'idéalisation (dans une posture de refus du romantisme et de l'académisme du néo-classicisme) et en prise avec les thématiques sociales, politiques ou historiques de son temps. La chanson, au même titre que les autres domaines artistiques, fut elle aussi imprégnée par le courant esthétique du Réalisme⁴³. Elle en reçut donc les

⁴² Le critique d'art et l'écrivain furent co-fondateurs de la première revue consacrée à ce courant, intitulée, *Réalisme*. Cette dernière fut néanmoins de courte durée (1856-1857). À sa suite, Champfleury rédigea son manifeste théorisant le mouvement réaliste.

⁴³ Pour rappel et à grands renforts de raccourcis, le mouvement « réaliste », dont la terminologie ne va pas de soi et dont l'acte de naissance demeure discutable (bien avant 1850, Balzac dès la fin des années 1820 pose déjà les jalons du « réalisme »), tire son origine du côté de l'Esthétique, de l'Histoire de l'art et du concept de la philosophie grecque, la *mimêsis* (> imitation). La *mimêsis* platonicienne, s'articulant autour de l'opposition entre le monde intelligible et le monde sensible (pâle copie du premier et éloigné d'un degré de la réalité) ne peut être perçue comme un phénomène positif. L'œuvre d'art, puisqu'elle prétend imiter la nature sensible et s'adresser à la perception, est un artifice trompeur. Plutôt que de ménager un accès au vrai, l'art pictural est un art de l'illusion. L'œuvre d'art est « *imitation de l'imitation, éloignée de deux degrés de ce qui est*⁴³. » (*République*, X, 596 a-597 b)

Dès lors, selon la critique platonicienne, prétendre reproduire la réalité serait un vœu pieux, puisque l'art mimétique ne pourrait être que la reproduction d'apparences sensibles, elles-mêmes copies d'idées intelligibles, qui seules possèdent la véritable réalité. Chez Aristote, la *mimêsis* n'est pas dévalorisée comme chez Platon et n'est pas perçue comme un éloignement. Élaborée dans sa *Poétique*, elle est au cœur de la conception de l'art et de la littérature, et s'entend davantage comme une représentation plutôt que comme une imitation. La *mimêsis* aristotélicienne ne cherche pas à refléter le monde des idées mais à représenter la *praxis* (action) humaine à travers une succession d'événements. Elle trouve donc son lieu dans l'action dramatique et en particulier dans la tragédie. Inscrite dans ce modèle théâtral, la *mimêsis* d'Aristote se définit comme une *mimêsis* d'action, elle-même représentée par l'histoire, (le *muthos*) autrement dit la mise en intrigue. Ainsi, la *mimêsis* aristotélicienne chercherait moins à ressembler à la réalité qu'à la représenter.

Quant au mouvement « réaliste » tel que les discussions les plus virulentes de la seconde moitié du XIXe siècle l'ont conceptualisé dans les domaines de la peinture et de la littérature, il a pour objectif, en particulier pour le roman, genre dans lequel le courant s'est le plus affermi, d'exprimer le plus fidèlement possible la réalité, de peindre le réel objectivement en choisissant ses sujets principalement dans les classes moyennes ou populaires et en abordant des thèmes centrés sur les préoccupations de son temps, comme le travail salarié, les relations conjugales ou les affrontements sociaux. De ce mouvement germe une nouvelle entreprise esthétique, influencée par les nombreux travaux et les progrès dans les domaines des sciences naturelles et de la biologie, qui concourent au développement de l'esprit positiviste (1830-1845). Celui-ci se définit comme une manière de raisonner reposant sur la connaissance des faits et sur l'expérience scientifique. Le succès du positivisme finit par déborder rapidement le domaine scientifique pour atteindre celui de la création littéraire et de la critique : Hippolyte Taine enseigne que caractère et comportement sont étroitement dépendants de la physiologie, et que l'histoire des individus est soumise au déterminisme. Cette admiration pour la science et la confiance accordée aux analystes, conduisent à rapprocher la méthode de l'homme de lettres à celle du naturaliste. L'écrivain tend à devenir un observateur et un expérimentateur. Hugo lui-même propose en 1859 dans sa préface de la *Légende des siècles*, « *d'essayer de faire sur les faits sociaux ce que le naturaliste essaie sur les faits zoologiques.* »

Fort de ces ambitions, ce mouvement prend une dimension nouvelle aux alentours des années 1870, par l'entremise d'écrivains soucieux d'appliquer à la littérature les principes de la science moderne tels que les membres du « Groupe des Six », à l'origine des *Soirées de Médan*, regroupés autour de Zola, dont Joris-Karl

mêmes critiques, dénonçant la vulgarité de son propos et la taxant d'outrages aux bonnes mœurs en raison de l'inconvenance du caractère cru et populaire des images qu'elle développait. Évidemment le principe même du « réalisme » fut également attaqué (comment pouvait-on prétendre objectivement rendre du compte du réel ?), d'autant plus aisément que la chanson « réaliste », comme nous le démontrerons, se construisit sur des typifications et des clichés. La stylisation en fut justement le postulat.

S'il fallut attendre l'article de Jules Jouy en 1875 pour que l'expression « chanson réaliste » fût intégrée au *Grand dictionnaire universel du XXe siècle*⁴⁴, il semblerait que

Huysmans, Hennique, Alexis ou Céard firent partie, ou les frères Goncourt, ainsi que Guy de Maupassant. Émile Zola, influencé par le positivisme d'Auguste Comte, par les travaux d'Hippolyte Taine mais encore par les théories de l'hérédité de Darwin, du Docteur Lucas et des méthodes scientifiques du médecin Claude Bernard, élabore un vaste projet littéraire dès 1868 dans lequel il entend raconter "*l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*", et son "*épanouissement dans le monde moderne, dans toutes les classes*". Le cycle des *Rougon-Macquart*, dont le premier tome paraît en 1871 avec *la Fortune des Rougon*, pour s'achever en 1893 avec *le Docteur Pascal*, pose les principes de ce nouveau mouvement exacerbant le réalisme littéraire : le naturalisme. Néanmoins, si l'acte de naissance de cette théorie naturaliste s'inscrit en 1880 dans *le Roman expérimental* de Zola, l'un des premiers manifestes en faveur de ce courant demeure les quatre articles écrits par Joris-Karl Huysmans en mars 1877 défendant ardemment la publication très contestée de *l'Assommoir* mais encore la moralité de son auteur mise en doute par quelques malveillants. Huysmans revient également sur les principales critiques exprimées contre le mouvement naturaliste émergent et expose, en une tribune efficace, ses grands principes :

« Non, nous ne sommes pas des sectaires, nous sommes des hommes qui croyons qu'un écrivain aussi bien qu'un peintre doit être de son temps, nous sommes des artistes assoiffés de modernité, [...] nous ne renversons pas les prétendus chefs-d'œuvres dont on nous rassasie jusqu'à la nausée, nous passons simplement à côté d'eux, nous allons à la rue, à la rue vivante et grouillante, aux chambres d'hôtel aussi bien qu'aux palais, aux terrains vagues aussi bien qu'aux forêts vantées [...] nous voulons essayer de camper sur leurs pieds des êtres en chairs et en os, des êtres qui parlent la langue qui fut apprise, des êtres enfin qui palpitent et qui vivent, nous voulons tenter d'expliquer les passions qui les mènent dès qu'elles sourdent et percent. [...] Etant donné comme sujet à étudier, un homme et une femme, nous voulons les faire agir, dans un milieu observé et rendu avec un soin minutieux de détails, nous voulons démontrer, si faire se peut, le mécanisme de leurs vertus et de leurs vices, disséquer l'amour, l'indifférence, ou la haine qui résulteront du frottement passager ou continu de ces deux êtres. [...] Que la vie réelle, que la vie que nous menons presque tous, ne soit pas étudiée, ne fasse pas le sujet d'une œuvre, sous prétexte qu'elle ne regorge point de passions furieuses, je trouve cela absurde. [...] Pour me résumer en quelques lignes, le naturalisme c'est l'étude des êtres créés, l'étude des conséquences résultant du contact ou du choc de ces êtres réunis entre eux ; le naturalisme c'est, suivant l'expression de Zola, l'étude patiente de la réalité, l'ensemble obtenu par l'observation des détails. » in *l'Actualité*, n°31, 18 mars 1877.

Si je rappelle les influences du naturalisme, c'est qu'à mon sens, la chanson « réaliste » s'inscrit davantage dans ce courant. Qui plus est, je cite les articles de Huysmans, plutôt que ceux théorisés par Émile Zola, chef de file incontesté du naturalisme, parce qu'avec les frères Goncourt ils furent en quelque sorte les premiers à publier des romans non seulement significatifs dans la conception du mouvement naturaliste, mais encore déterminants pour cerner les contours de la chanson réaliste. *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt (1865), *La fille Elisa* d'Edmond Goncourt (1877) et en particulier *Marthe ou l'Histoire d'une fille* de Huysmans en 1876, – qui dut être édité en Belgique pour éviter la censure –, font entrer le peuple dans la littérature : déshérités, laissés-pour-compte et prostitués s'inscrivent comme les héros à part entière de nombreux romans naturalistes, auxquels la chanson donne simultanément voix. *Marthe ou l'histoire d'une fille*, en dépeignant l'existence impitoyable d'une chanteuse ratée du café-concert dont la médiocre vie ne cesse d'osciller pour subsister entre scène et prostitution, réunit tous les ingrédients communs aux personnages et décors des chansons interprétées quelques années plus tard par Aristide Bruant.

⁴⁴ 17^e volume, supplément édité de 1875 à 1880.

l'étiquette « réaliste » appliquée à la chanson apparaisse pour la première fois, selon les recherches menées par Natsuko Aoki, dans une œuvre sans titre de Pierre Dupont⁴⁵ insérée dans *Pastiches critiques des poètes contemporains*, éditée⁴⁶ dans la pleine mouvance réaliste en 1856. Grâce à une personnification efficace où la chanson s'autoproclame, « Je suis la chanson réaliste ! », Pierre Dupont met en évidence les accointances du genre avec la chanson populaire [je souligne] :

*Je ne suis pas la chansonnette
Bergère aux souliers de satin [...]
Pour moi, j'ai le nom de Réalité,
Et la nature est ma complice [...]
Je peins les bœufs et la charrue
Comme à la ferme je les vis ; [...]
Je suis la chanson réaliste
Qu'on peut chanter à l'atelier ;
Alors que le travail rend triste,
Chante-là, toi, brave ouvrier !
Je chante ton pain, ta besogne [...]
Je suis la chanson populaire.*

S'inscrivant à ses débuts dans une sorte d'épopée romantique et rustique, mise à la mode au même moment par écrits de George Sand (*La Mare au Diable*, *la Petite Fadette*), le chansonnier confère par la suite à son œuvre une coloration plus politique avec les compositions de *La Chanson des Ouvriers*⁴⁷ (1846) ou *La Chanson du Pain*⁴⁸ (1847) qui

⁴⁵ (1821-1871) Extrêmement célèbre dans la bonne société de son temps et dans la France entière, l'importance de Pierre Dupont dans le paysage intellectuel et artistique français du milieu du XIXe siècle, est malheureusement souvent mise de côté. Ami de Baudelaire, (lequel écrivit à son sujet : « *Pierre Dupont est et restera un de nos plus précieux poètes* »), présenté par Sainte-Beuve comme « le chantre à la fois populaire et de salons, socialiste pur, belliqueux et violent à certains jours, rural, agreste et pacifique, quand il est dans sa meilleure et première nature », Pierre Dupont dut sa notoriété d'auteur mondain grâce à « *une cantilène piquante et naïve du laboureur* », intitulée *Les Bœufs* (1845), qui fixa les contours d'une sorte de « réalisme rural ». Véritable hymne à l'attachement de l'homme de labour à ses animaux (qui préfère voir mourir son épouse Jeanne que de voir mourir ses bœufs), cette chanson resta longtemps la chanson identitaire des paysans. « *J'ai deux grands boeufs dans mon étable, / Deux grands bœufs blancs, marqués de roux ; / [...] S'il me fallait les vendre, / J'aimerais mieux me pendre ; / J'aime Jeanne ma femme, eh bien ! / J'aimerais mieux la voir mourir, / que voir mourir mes bœufs.* ».

⁴⁶ Éditions Louis Lemercier de Neuville, 1856.

⁴⁷ Revenant sur la genèse du *Chant des Ouvriers*, pour lequel Pierre Dupont demeurait indécis quant à sa qualité réelle, Charles Baudelaire, écrivit en 1861 « *Ce chant était-il un de ces atomes volatils qui flottent dans l'air et dont l'agglomération devient orage, tempête, événement ? [...] Toujours est-il que peu de temps, très peu de temps après, cet hymne retentissant s'adaptait admirablement à une révolution générale dans la politique et dans les applications de la politique. Il devenait, presque immédiatement, le cri de ralliement des classes déshéritées.* », *Œuvres complètes*, Pléiade, 1976, p.171.

⁴⁸ Cette chanson prit des allures de chant de guerre. En effet, lors des épisodes de famine en 1846-1847, le prix du pain atteignit 1 franc et 35 centimes équivalant à environ une journée de travail.

exaltèrent le peuple dès la Révolution de février 1848. Aussi, Pierre Dupont apparaît-il comme l'un des premiers chansonniers à placer littéralement la chanson « réaliste » (au stade « embryonnaire ») du côté de la chanson sociale⁴⁹ et à lui donner des accents revendicatifs. À sa suite, d'autres chansonniers goguettiers, parmi lesquels Jean-Baptiste Clément (1836-1903)⁵⁰ ou Eugène Pottier (1816-1887)⁵¹, révolutionnaires et communards, créèrent des chants de révoltes et appelèrent à l'amélioration de vie des ouvriers défavorisés. Toutefois, s'ils firent entrer la notion de « peuple » dans l'univers chansonnier, il faut y entendre l'acceptation « prolétarienne » du terme. Le « réalisme » en chansons en premier lieu du côté du militantisme, consistait à évoquer les conditions des besogneux, néanmoins jamais il n'abordait ceux qui demeuraient les exclus de la classe laborieuse. Avant eux, Pierre Jean Béranger⁵² avait également ouvert la voie à la chanson sociale, dans la mesure où il la conçut, ainsi qu'il le défendit dans la préface de la première édition de ses œuvres en 1815, comme « essentiellement du parti de l'opposition ». Mais s'il lui conféra assurément des tonalités contestataires tel que put en témoigner l'un de ses premiers succès *Le Roi d'Yvetot*, pamphlet contre Napoléon où il raillait le faste impérial, il n'éleva jamais la chanson dans la voie (voix) du sang, du défi, de l'imprécation⁵³. De la même façon, si Béranger écrivit en 1812 un poème intitulé *les Gueux*, ce dernier, aux

⁴⁹ Étiqueté socialiste et républicain, défenseur des ouvriers et des pauvres, le coup d'État du 2 décembre 1851 par l'Empereur Napoléon III, le condamna à sept ans de déportation au bagne de Lambessa en Algérie. Traqué, Pierre Dupont dut fuir en Savoie et finit par demander sa grâce qu'il obtint. Décrédibilisé par ce revirement, à la fois du côté de la bourgeoisie comme du prolétariat, sa notoriété s'amenuisa et il tomba en grande déchéance.

⁵⁰ Auteur du *Temps des Cerises*, en 1866 ; musique Antoine Renard (1868). Immense succès de la chanson française, encore repris en 2008 par le groupe Noir Désir.

⁵¹ Auteur de *l'Internationale* en 1871 ; musique Pierre Degeyter 1888.

⁵² (1780-1857) Poète et chansonnier, première « idole » du peuple français, il suscita un véritable culte de son vivant. Claude Duneton dans son *Histoire de la chanson française*, (Tome 2, édition du Seuil, p. 691.) dit de lui : « [...] si l'on songe que sous la monarchie de Juillet, et jusqu'à l'Empire, alors que brillaient tant de gloires littéraires à Paris telles que Victor Hugo, Lamartine, Vigny et les autres, c'est à un Béranger que revenait le titre quasi officiel, et incontesté, de *poète national*, on prend la mesure de ce culte, de cette dimension de « star » avant la lettre. Il était de très loin l'écrivain français le plus connu à l'étranger, non seulement en Europe, et jusqu'en Russie, mais partout dans le monde où des groupes de gens pratiquaient peu ou prou la langue française. Eu égard à ce rayonnement mondial, époque pour époque, on ne peut comparer la célébrité atteinte par Béranger qu'à celle d'Elvis Presley ou des Beatles, il fut en quelque sorte le John Lennon des années 1830 à 1850. [...] C'est tout le pays entier qui savait les chansons de Béranger par cœur. »

⁵³ La publication de son premier recueil en 1815, dont le contenu était plus égrillard et gai que politique au demeurant, marqua son entrée dans le monde des chansonniers importants. En revanche, il n'en fut pas de même concernant certaines chansons des recueils suivants, 1821, 1828 et 1833, pour lequel il fut plusieurs fois condamné à la prison et mis à l'amende (sous des prétexte fallacieux tels que l'atteinte aux bonnes mœurs). Béranger était un libéral, un républicain dans l'âme, qui s'opposa à la monarchie des Bourbons et en particulier à Louis XVIII et Charles X. Il fut une sorte de porte-voix du peuple, mais pas un meneur de révolte. Ses chansons se nourrissaient de l'air du temps, sans appels à la contestation violente.

accents enlevés et presque guillerets, louait et idéalisait « l'honnête homme qui n'a rien » en assimilant sa condition à celle des poètes et philosophes Homère ou Diogène :

*Des gueux chantons la louange
Que de gueux hommes de bien :
Il faut qu'enfin l'esprit venge
L'honnête homme qui n'a rien.
Les gueux, les gueux
Sont les gens heureux ;
Ils s'aiment entre eux.
Vivent les gueux !
[...] Au Parnasse la misère
Longtemps a régné, dit-on ;
Quels biens possédait Homère ?
Une besace, un bâton.
[...]
Du faste qui vous étonne
L'exil punit plus d'un grand ;
Diogène, dans sa tonne,
Brave en paix un conquérant.
Les gueux, les gueux
Sont les gens heureux ;
Ils s'aiment entre eux.
Vivent les gueux !*

Ainsi, les véritables « gueux », les miséreux, les mendiants, les « vauriens », exclus de fait du terme « peuple », car appartenant à la catégorie des non-travailleurs et considérés comme des rebuts de la société, n'étaient jamais décrits par la chanson. Il faut attendre des poètes tels que Jean Richepin (1849-1926) ou Jehan Rictus (1867-1933), pour que la voix des déclassés, reproduite jusque dans ses accents et son jargon, se fasse entendre dans une énonciation à la première personne où s'exprime la trivialité de leur univers peu enviable. Dans *Gueux de Paris*, deuxième partie du recueil poétique de Richepin⁵⁴, la *Chanson des Gueux*⁵⁵, publiée en 1876, le cinquième chapitre intitulé *l'Égout*⁵⁶, se consacre

⁵⁴ Rémo Gary créa un spectacle musical, intitulé *Dans la Rade des lits*, reprenant une quinzaine de poèmes de Jean Richepin qu'il mit en musique et interpréta. Ces chansons ont été réunies dans un double album *Même pas foutu d'être heureux* en 2007.

⁵⁵ Œuvre pour laquelle Jean Richepin fut condamné à un mois de prison et cinq francs d'amende pour outrage aux mœurs et à la morale publique tant à cause de la verve de son langage qu'à cause des images pittoresques développées.

⁵⁶ Ce chapitre est composé de poèmes intitulés respectivement : *Les Mêmes* ; *Eau-Forte* ; *Fils de fille* ; *Voyou* ; *La Ballade des Loupeurs* ; *La Ballade du rôdeur de Paris* ; *La Marseillaise des Benoît* ; *Un Vénérable*.

spécifiquement à dépeindre le quotidien de la classe des miséreux et des marginaux. On peut y entendre les monologues de « petits va-nu-pieds », de fillettes phtisiques, d'enfants naturels, ou de voyous en tous genres. *La Ballade du Rodeur de Paris*, est à ce titre édifiant :

*Bon sang bon Dieu ! Quel turbin !
J'viens d'mett'mon pieds dan eun flaque
C'est l'hasard qui m'offre un bain.
V'lan v'là vent qui m'fiche eun claque.
Fait vraiment un froid d'attaque.
Quand j'pense que j'suis pas couvert,
Et qu'j'ai pas d'poils comme un braque !
C'est pas rigolo l'hiver.
R'mouchez-moi un peu c'larbin
Sous sa fourrure ed'cosaque.
Comme i'pu bon l'eau Lubin.
I's'gour' dans son col qui craque
Comme un'areng dans sa caque.
Oh ! là !là ! c't'habillé de vert.
Oui mais moi v'là que je me plaque. [...]
Et c'uila, l'est pas lambin.
Nom de nom, comme i's'détraque.
Avec son bec-ed-corbin
Et son mondrès neuf qu'i'sacque.
Tient ! l'rent'dans sa baraque.
La mienne est à ciel ouvert,
Avec un parquet d'déflaque.
C'est pas rigolo l'hiver.
Il fait nuit. Le ciel est opaque.
Mince qu'j'vas poisser d'l'auber.
Au bagn' j'aurais eun' casaque !
C'est pas rigolo l'hiver.*

Les Soliloques du pauvre de Jehan Rictus, publiés en 1897, développent le même principe puisqu'ils déploient la confession d'un vagabond parisien. Toutefois, il n'y a ni véritable idéologie, ni couleur politique particulière dans les œuvres de Richepin ou de Rictus (ce pourquoi nous ne les inscrivons pas dans la lignée d'un Villon) ; il ne s'agit

aucunement de trouver des solutions, ni même de dénoncer une situation d'extrême pauvreté, mais de dépeindre franchement voire crûment une réalité misérable.

Néanmoins, ces poètes posent les fondements d'une esthétique et d'une stylistique nouvelles, dans lesquelles vont s'engouffrer les créations chansonniers et musicales d'Aristide Bruant (1851-1925), qui participe véritablement à faire émerger le genre « réaliste » dans le domaine de la chanson, en plein essor sous le Second Empire grâce à l'explosion de multiples lieux de divertissement, dont le Café-concert.

Sous son égide, la chanson va être officiellement estampillée « réaliste », par la critique journalistique⁵⁷ de l'époque comme par l'auteur⁵⁸ lui-même, et passer dans le langage commun. Aristide Bruant s'impose véritablement comme la première figure majeure de la chanson « réaliste », pour plusieurs raisons.

En premier lieu, Aristide Bruant, contrairement aux autres poètes mentionnés, était auteur, mais aussi compositeur, interprète, puis cabaretier. Il fixa donc le genre sur les scènes des cabarets montmartrois : en 1881, au Chat Noir (dont il créa l'hymne du même titre) tenu par Rodolphe Salis, puis ensuite au Mirliton en 1885, dont il était tenancier et propriétaire. Qui plus est, Bruant servit le déploiement « médiatique » de la chanson réaliste, en instituant notamment une posture inédite, celle de l'invective (il assénait ses clients de noms fleuris), mais encore en créant son propre personnage, par le biais d'une savante mise en scène relayée grâce aux nombreuses affiches de Toulouse-Lautrec le représentant.

Pour finir, Aristide Bruant orienta l'intégralité de son œuvre (ce que les autres poètes ne firent pas) dans la description de l'univers des bas-fonds et des parias, comme en atteste la publication en 1889 de *Dans la Rue* son recueil de monologues et de chansons (dans lequel paraissent ses chansons les plus populaires *À Batignolles, À la Bastille, À Saint-Lazare, À la Roquette etc.*) Pour exemple, Jules Jouy, connu pourtant pour ses chansons traitant des miséreux, eut des inspirations très diverses, créant des œuvres tout autant politiques et revendicatives, humoristiques, légères et comiques, que macabres.

Aussi, Aristide Bruant octroya-t-il à la chanson « réaliste » une nouvelle orientation, circonscrite désormais autour de l'univers et des codes de la rue, dont il prit soin de reproduire le vocabulaire argotique et le patois pittoresque de sa faune. Son innovation

⁵⁷ Cf *Le Petit Provençal* du 09 mars 1893 qui évoque les « créations réalistes » et les « monologues réalistes » de Bruant ; Dans *La Gazette des Tribunaux* du 05 décembre 1896, Aristide Bruant est présenté comme « l'auteur et l'interprète d'un répertoire spécial de chansons réalistes ».

⁵⁸ Bruant inscrit textuellement la mention « réaliste » sur ses petits formats.

consista donc en l'introduction du monde de la pègre et de la canaille dans le répertoire chansonnier, en mettant en scène de façon très stéréotypée les bas-fonds des faubourgs parisiens et leurs protagonistes. Souteneurs et filles de joie, autrement dénommés Toto la Ripette, Julot et Nini peau d'chien, devinrent les héros magnifiés d'une chanson aux contours désormais davantage naturalistes que réalistes. En un mot, Bruant conféra non seulement à la chanson populaire son esthétique propre et son esprit canaille, mais il l'ancra dans la permanence d'un univers quasiment mythologique, tout à fait crédible au demeurant, jouant de lieux communs qui nourrissent justement l'imaginaire collectif de la chanson réaliste des années trente.

Le répertoire « réaliste » de Bruant eut encore pour particularité d'avoir été presque immédiatement happée par la voix d'interprètes féminines (comme Eugénie Buffet ou Yvette Guilbert), qui l'infléchirent, par leurs accents sombres et mélancoliques, du côté de l'expression du pathos. Cette orientation raviva le genre et en assura le renouveau au début du XXe siècle, d'autant mieux que les images et les idées véhiculées allaient se resserrer, au fil des décennies autour de l'évocation d'un personnage singulier, la fille de la rue, miséreuse, exploitée mais surtout terrassée par le poids d'un destin contre lequel elle ne peut ou ne veut lutter. Cette typification, à son apogée dans la chanson des années trente, fut encore plus efficacement servie que le registre de cette chanson « néoréaliste⁵⁹ » évolua du côté de l'individuation d'une voix plaintive et d'une noirceur célébrant non seulement la déchéance dans sa globalité (morale et physique), mais encore les affres d'un sujet désirant. En ce sens, la définition proposée par France Vernillat et Jacques Charpentreau dans leur *Dictionnaire de la chanson française*⁶⁰ appuie ces caractéristiques majeures :

La chanson réaliste est un genre de chanson dont le thème (presque toujours l'amour) est développé de façon dramatique (ou mélodramatique), s'appuyant sur les réalités les plus sombres d'une vie populaire plus ou moins réelle. Ses héros favoris sont la fille au grand cœur, les mauvais garçons, les marins, les soldats (de préférence appartenant à la Légion étrangère, à la « Coloniale ») ; ses lieux préférés sont les quartiers tristes ou inquiétants, les ports ; le petit bal musette, les brumes de la nuit. [...]Le public est sensible à l'émotion que peuvent communiquer certaines chanteuses réalistes à la voix prenante, exprimant le pathétique de

⁵⁹ Terminologie empruntée à Jöelle Deniot.

⁶⁰ 1968, Larousse.

*la misère. Les plus célèbres ont été Marie Dubas, Damia, Fréhel,
Berthe Sylva, Édith Piaf. [...]*

Sans compter que, comme le soulignent Vernillat et Charpentreau, ses principales interprètes, aux spécificités vocales expressives, l'incarnèrent à bras le corps. Souvent élevées à la dureté du pavé des faubourgs parisiens pour la plupart d'entre elles (*cf* Damia, Édith Piaf et bien sûr Fréhel), ces interprètes réduisirent à peau de chagrin la distance entre l'instance de la chanteuse et celle de la chanteuse. Ces frontières, de plus en plus poreuses, du fait de la multiplication des points de convergences entre l'œuvre chantée et la vie réelle (ou supposée telle) des interprètes, facilitèrent le processus d'authenticité lyrique, favorisant l'adhésion totale du public à l'œuvre-chanson.

Ainsi et pour conclure nos prolégomènes, l'objet du réalisme, dans cette chanson du même nom, porterait dès lors moins sur le contenu chanté (qui, à ce point d'ailleurs stéréotypé, ne peut de toute façon pas prétendre refléter le réel), que sur la propre posture de l'interprète, à qui il serait demandé de donner le plus sincèrement possible l'illusion du vrai, en créant un effet de réel suffisant pour emmener avec lui son auditoire. Cette posture d'authenticité, efficacement menée dans les œuvres de Fréhel et d'Yvonne George, sera donc aussi interrogée dans nos travaux.

Première partie

Fréhel et Yvonne George, genèse de deux égéries au parcours

opposé :

Constitution d'un public et d'un répertoire

Préambule : Quelles épreuves, pour quelles capitales ? Entre trajectoire laborieuse et fulgurance d'une étoile

Dans cette première partie, il s'agira de croiser la construction des trajectoires artistiques et personnelles de ces deux chanteuses contemporaines, Fréhel et Yvonne George, et de montrer en quoi leur parcours respectif s'avère très dissemblable, voire franchement opposables en beaucoup de points. L'une, Fréhel, « gosse » des faubourgs parisiens, connut une ascension artistique relativement rapide et atteignit le statut de vedette, coqueluche du Tout-Paris, avant la Première Guerre mondiale ; l'autre, Yvonne George, issue de la bourgeoisie bruxelloise, chemina consciencieusement par le théâtre avant d'être adulée durant l'Occupation allemande de la Belgique, sur les planches des scènes de Bruxelles.

Il apparaît encore que Fréhel bénéficia, d'une certaine façon à son corps défendant, (mais elle saurait en ré-exploiter l'intérêt ultérieurement, en narrant *La Complainte de sa vie* sous la forme d'une courte autobiographie), de l'engouement de toute une époque pour les destinées populaires, largement entretenues par le répertoire naturaliste compassionnel dans lequel la chanson d'alors évoluait en majorité. Fréhel naquit donc aussi de la volonté d'une période de laisser éclore les « Fleurs de pavé parisien » sur le devant de la scène.

Elle devint un personnage parfait pour la construction d'un mythe populaire, puisque sa vie déroulait une sorte de roman feuilleton à la mode : une petite enfance miséreuse et privée de soin et d'affection, obligée de chanter pour vivre et pour fuir son quotidien glauque. Elle rencontra un adjutant – une bonne fée à moitié artiste à moitié courtisane, au parcours similaire au sien – qui lui permit de quitter son statut de traîne-misère et de connaître une ascension extraordinaire. La réussite de cette gamine apache, nommée au préalable Pervenche, fut aussi fulgurante qu'allait être violente la chute qui lui succéderait.

Le parcours d'Yvonne George fut beaucoup moins accidentel et mieux préservé des embûches en tous genres que ne le fut celui de Fréhel. Grâce au soutien maternel, elle entreprit des études en dramaturgie et tenta à plusieurs reprises, avant la Première Guerre mondiale, d'entrer au Conservatoire de Paris, où malheureusement elle essuya plusieurs échecs. Elle persévéra cependant dans cette voie et débuta une carrière au départ discrète dans les théâtres bruxellois. Elle eut également l'occasion de participer à quelques propositions artistiques novatrices, grâce auxquelles elle commença à cultiver des amitiés avant-gardistes cosmopolites. Sa trajectoire artistique fut donc effectivement plus

laborieuse que celle de Fréhel, qui à la même époque, autrement dit vers 1912, faisait déjà beaucoup parler de ses frasques, mais en même temps, elle se construisit sur un réseau de relations solides et panachées qui allaient lui ouvrir les voies du succès pendant l'occupation. En effet, alors que paradoxalement Fréhel quitta la scène et la gloire à la veille de la Première Guerre mondiale, Yvonne George, inconnue en chanson, vit sa carrière théâtrale et sa notoriété éclore à Bruxelles durant le conflit, au point de susciter ses premières passions, furent-elles troubles.

1. Pervenche/Fréhel : Conditions d'émergence d'une voix

- 1.1 Ancrage romanesque d'une trajectoire « réaliste » inversée : de la misère au conte de fée
- 1.2 Des débuts dans l'air du temps : du coin de rue aux premières scènes improvisées
 - 1.2.1 De l'influence de Thérèse
 - 1.2.2 Premières expériences artistiques et premier nom de scène
 - 1.2.3 Vedettes à la mode 1900

2. Constitution d'un premier répertoire et conquête d'un public

- 2.1 Premières scènes prestigieuses et premiers succès (1908-1910)
 - 2.1.1 Son répertoire de cœur : Montéhus l'idole et son influence naturaliste
 - 2.1.2 Rencontre déterminante et changement de nom de scène : la mue de Pervenche
 - 2.1.3 L'Hommage à Jean Richepin
- 2.2 Vers l'émergence d'un répertoire plus personnel et intimiste (1908-1910)
 - 2.2.1 La chanson « vécue » : parangon intimiste de la chanson « réaliste »
 - 2.2.2 Premiers enregistrements et premières postures lyriques
 - 2.2.3 La consécration à la Gaîté-Rochechouart (1910)
- 2.3 Ouvertures hétéroclites (1910-1914)
 - 2.3.1 La tentation grivoise
 - 2.3.2 La mode « réaliste » de la Valse des « Apaches »
 - 2.3.3 Des romances sucrées et exotiques aux mélodrames d'avant Guerre

3. Mise en scène et construction de son personnage lyrique

- 3.1 Fréhel, son public, ses admirateurs : l'art du contraste
- 3.2 Fréhel, figure de noceuse : passion amoureuse et excès subversifs
 - 3.2.1 Fréhel et Chevalier : un amour à la Nini peau d'chien et Bibi-la-crème ?
 - 3.2.2 La passion de la Coco

1. Pervenche/Fréhel : conditions d'émergence d'une voix

Telle qu'elle se plut à le raconter elle-même dans une série d'articles publiés⁶¹ en 1936 et 1937 puis réunis sous la forme d'un témoignage autobiographique intitulé *La Complainte de ma vie*⁶², Fréhel forgea rapidement sa destinée à l'âpreté du pavé parisien, espace privilégié de la vie urbaine populaire et formidable lieu de formation. Puisque elle grandit à l'école de la rue, elle chanta naturellement son univers. Elle ne cacha jamais les difficiles conditions d'existence qui furent siennes lorsqu'elle était enfant. Toutefois, ses aptitudes personnelles, qui reposaient sur l'alliance exceptionnelle de la fraîcheur, de la générosité et de l'authenticité, lui permirent de s'ériger au rang de figure d'autorité :

*[...] Si Fréhel chante le trottoir, elle en est la fleur authentique puisqu'aussi bien elle redonne sa fraîcheur à une image quelque peu ternie par l'usage. Elle a grandi dans la rue mais droite et fiérote et avec, au fond de son cœur, un don qui allait lui permettre de pousser parmi les avatars comme parmi les pavés : la bonté.*⁶³

Mieux qu'aucune autre avant elle, elle sut faire entrer en résonance la trajectoire de son existence personnelle et l'univers de son répertoire, jusqu'à les intriquer, les confondre, au point que tout auditeur distrait put croire à l'illusoire et pernicieuse fusion entre les postures occupées par la chanteuse et la canteuse⁶⁴. Ce mirage fut d'autant mieux entretenu qu'il reposa sur la réalisation d'un parcours artistique précoce malgré des conditions de vie désastreuses, dignes de tous les topoï des destinées tragiques. Les augures semblaient s'annoncer dans un premier temps très positivement pour la jeune enfant. Cependant, cette ascension foudroyante ne put se départir d'un déclin adjacent, revers d'une même médaille, qui allait nourrir, de façon presque légitime, le répertoire « réaliste » de la chanteuse « rescapée ».

A peine sortie de l'enfance, celle qui n'était pas encore prénommée Fréhel, allait incarner à bras le corps pour l'imaginaire collectif le contrepied des destins romantiques misérables, alors même que sa situation sociale précaire réunissait tous les éléments préfigurant le pathos réaliste.

⁶¹ *Points de vue-Images du monde*, avril 1936 et janvier 1937.

⁶² Toutes nos références autobiographiques sont extraites d'interviews des *Mémoires de Fréhel*, recueillies dans *Points de vue-Images du Monde* du 06 janvier 1946 au 17 mars 1947, ainsi que *la Complainte de ma vie, in Fréhel, Sa vie, ses chansons*, Jacques Primack, édition Fortin, 1992.

⁶³ Maurice Verne, *Les Amuseurs de Paris*, les éditions de France, 1932, p. 185-186.

⁶⁴ Équivalent du narrateur. Notion théorisée par S. Hirschi.

Petite gueuse du pavé parisien, abandonnée à elle-même aux aléas de la rue, elle devint, par une métamorphose digne des contes populaires, emblème de la Belle histoire, princesse des nuits parisiennes, donnant corps pour un temps aux espérances des jeunes filles miséreuses avides de sortir de leur condition. Son destin allait l'ériger en une sorte d'héroïne populaire et romanesque, telle que les romans de mœurs du XIXe siècle en regorgeaient.

1.1. Ancrage romanesque d'une trajectoire « réaliste » inversée : de la misère au conte de fée

En effet, si la littérature du milieu du XIXe siècle laissa s'exprimer et émerger une sensibilité nouvelle, construite autour du personnage de l'enfant, en particulier dans la poésie romantique de Marceline Desborde-Valmore et de Victor Hugo, (où il apparut comme un être radieux⁶⁵, symbole angélique, intercesseur entre Dieu et les hommes⁶⁶ suggérant un monde idéal), le thème⁶⁷ évolua à la fin du siècle vers de tout autres motifs, rappelant la précarité de sa condition. La figure de l'enfant n'illuminait plus, ne rachetait plus un monde déchu, il en devint au contraire le souffre-douleur et l'emblème de la misère absolue.

Ainsi que le rappelle Marina Bethlenfalvay⁶⁸, l'apparition de l'enfant souffrant dans la littérature de la fin du XIXe au début du XXe siècle, dans le roman en particulier (pour ne citer que les plus célèbres d'entre eux : Cosette, Gavroche, Gwynplaine⁶⁹, Rémi⁷⁰ etc.), coïncide avec l'éveil de la sensibilité publique aux réalités de la misère d'une grande partie de la population, principalement celle des classes laborieuses qui cumulaient les injustices sociales poussées à leur paroxysme après la révolution industrielle.

⁶⁵ « Frêle création de la fuyante aurore/Ouvre-toi, comme un prisme au soleil qui te dore. », « L'Ephémère », *Œuvres poétiques*, volume 1, Alphonse Lemerre, Paris, 1886, p. 256.

⁶⁶ « On devine à ses yeux, pleins d'une pure flamme/Qu'au Paradis, d'où vient son âme/Elle dit un récent adieu », « Portrait d'un enfant », *Odes et Ballades*, V, xxii, Vol.1, « l'Intégrale », Victor Hugo, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 172.

⁶⁷ Le personnage de l'enfant est relativement subalterne dans la littérature avant 1850. Il n'a d'intérêt que par le lien de corrélation qu'il entretient avec le personnage de la mère. Par le pathos qu'il suggère ou le suspens narratif qu'il déploie, l'enfant n'a pour fonction que d'accompagner ou de mettre en valeur la destinée malheureuse de la mère. Il devient personnage à part entière dans le roman réaliste et naturaliste, qui le dépeint dans son environnement familial, social ou matériel, dans ses relations psychologiques, dans ses sensations et sentiments personnels.

⁶⁸ *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle*, Droz SA, Genève, 1979, p. 54.

⁶⁹ *L'Homme qui rit*, V. Hugo, 1869.

⁷⁰ *Sans famille*, Hector Malot, 1913.

L'enfant, que les romans représentaient négligé, délaissé, abandonné de ses parents, condamné à une existence sans chaleur ou espoir⁷¹, devint le symbole de la créature exploitée et brisée par la roue sociale. Léon Frappié dans *La Maternelle* (œuvre pour laquelle il obtint le prix Goncourt en 1904) ou *La Boîte aux gosses* (1907), décrivit dans des tableaux saisissants cette enfance ouvrière meurtrie et prématurément flétrie, dont, pour le coup, Fréhel aurait pu faire partie.

Une bibliographie volumineuse rend compte de l'intérêt croissant de cette période (fin XIXe, début XXe) pour la thématique de l'enfance, au travers d'une publication abondante d'études sociologiques, psychologiques ou pédagogiques⁷², mais encore par le biais de romans, souvent autobiographiques⁷³ d'ailleurs, ayant pour héros des enfants⁷⁴. Un véritable phénomène de popularisation et de vulgarisation autour du thème de l'enfant victime à divers degrés de la cruauté des adultes, éclot par l'entremise de romanciers mineurs entre 1885 et 1920. L'enfance n'était évidemment en aucun cas une époque privilégiée, méritant protection ou égards. L'enfant n'avait de valeur individuelle que dans sa capacité à aider aux besoins de sa famille ou à servir ses intérêts de quelque nature qu'ils soient. De fait la mise en apprentissage pouvait avoir lieu dès quatre ou cinq ans et, selon la loi du 2 novembre 1892, la durée de travail équivalait à onze heures par jour. C'est dans le droit fil de cette construction imaginaire romanesque qu'il faut replacer l'enfance de Fréhel, tout à la fois stéréotype et contre-point de ces réalités populaires.

En effet, dès l'âge de cinq ans, hissée sur les tables de beuglants, elle poussait déjà la chansonnette aux côtés d'un vieillard aveugle⁷⁵. Cette alliance pitoyable n'est pas sans rappeler celle formée par Ursus et Déa dans *l'Homme qui rit*⁷⁶, à cette différence près que dans le roman d'Hugo, l'enfant endossait l'infirmité :

*A cinq ans, je chantais dans les estaminets, montée sur une table.
On me donnait des sous. Ma mère ravie de ces profits inattendus,
m'envoya chanter jusqu'à des deux, trois heures du matin.*⁷⁷

⁷¹ Jusqu'à la loi du 24 juillet 1889, protégeant les enfants maltraités ou moralement abandonnés, ces derniers étaient la propriété pleine et entière de leurs parents au même titre que le bétail au paysan, et de fait, étaient exploités comme tels.

⁷² Louis Defert, *L'Enfant et l'Adolescent dans la société moderne*, 1897.

⁷³ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, 1895 ; Valéry Larbaud, *Enfantines*, 1918

⁷⁴ Paul et Victor Margueritte, *Zette, histoire d'une petite fille*, 1903 ; Poum, *histoire d'un petit garçon*, 1897. Ces recueils narrent le quotidien de deux enfants, fait de leurs menues activités, de leurs anecdotes etc. Citons encore Anatole France, *Le Petit Pierre*, 1915.

⁷⁵ *Paris Soir*, 08 août 1938, Louis Léon Martin.

⁷⁶ A ceci près que Ursus, le vieux saltimbanque, qui recueille Gwynplaine et Dea, n'est pas aveugle. En revanche, Dea l'est.

⁷⁷ Nicole et Alain Lacombe, *Fréhel, op. cit.*

Cette exploitation précoce de l'enfant par la mère devenue « Thénardier », plaça encore la trajectoire de Fréhel sous le sceau des destinées hugoliennes : mi-Cosette, par la tyrannie parentale, mi-Gavroche, dans la liberté et l'apprentissage particuliers que la fréquentation de la rue allait lui octroyer :

*C'est la rue qui m'a dressée, la rue qui m'a faite telle que je suis,
avec mes qualités et mes défauts, la rue qui m'a appris à
chanter.⁷⁸*

Fille peu désirée de deux jeunes adultes provinciaux d'à peine dix-huit ans, bien embarrassés d'une enfant, Marguerite Boulc'h (Fréhel) naquit en juillet 1891 dans le dix-septième arrondissement parisien, rue Bessières, presque par accident⁷⁹. Elle aurait mêlé ses premiers cris « *aux flonflons d'un orchestre en plein air*⁸⁰ ». Marquée symboliquement par le sceau de la festivité populaire (comme du destin⁸¹ d'ailleurs, qui, pour un temps lui aura été favorable), sa propension future à la communion collective semblait déjà trouver son origine dans cet appel singulier de la rue. Néanmoins, les premières années de sa jeune vie connurent davantage les bourrasques bretonnes que le crachin parisien. Relevée de ses couches, sa mère trouva à s'employer à Paris comme bonne chez une baronne et confia l'enfant aux soins – ou plus justement à l'absence de soin – de sa grand-mère maternelle, réputée alcoolique. Fréhel eut alors pour seules compagnes l'immensité de la lande et une petite vache noire et blanche :

*L'une me donnait son lait, et l'autre quand elle avait un verre dans le
nez, me nourrissait à l'eau de vie. Ni l'une ni l'autre ne s'occupaient de me
laver et j'avais la tête pleine de poux, comme il convient.*

Paradoxalement, si elle connut ponctuellement la préciosité des étoffes de luxe, offertes par Madame la Baronne à sa mère, la négligence dans laquelle elle évoluait, devait renforcer le caractère misérable de son apparence, comme décalée, déclassée, telle une « princesse de la boue⁸² » en guenilles, comme elle le chanterait plus tard :

*Mais je me mouchais dans des morceaux de la plus belle
Valencienne, cadeaux que faisait la Baronne à ma mère, et mon*

⁷⁸ *La Complainte de la vie, op.cit.*

⁷⁹ Ses parents étaient d'origine bretonne, de Primel-Trégastel en particulier. Ils auraient profité d'une permission du père, marin d'état, pour venir faire quelques emplettes dans la Capitale.

⁸⁰ *Fréhel, sa vie, ses chansons, Jacques Primack, op.cit.*

⁸¹ Fréhel aimait à interpréter les signes qui entouraient sa vie comme autant de clins d'œil du destin : « *Regarde, j'ai la Grande Ourse gravée dans les pupilles...et je suis née un vendredi, un treize ! Ce sont des signes, cela, chez nous, dans la lande* », dans Maurice Verne, *Les Amuseurs de Paris, op.cit.*, p. 194.

⁸² *Dans la rue*, slow-fox du film *Cœur de Lilas*. Serge Veber, Maurice Yvain. Enregistrée en juillet 1932. Salabert 3064 SS 548-1.

*petit manteau tout loqueteux s'ornait d'une épave de fourrure
comme n'en ont pas les reines.*

Livrée à elle-même, frappée par le croup⁸³, puis sauvée miraculeusement, elle fut rendue à ses parents lorsque son père, abandonnant son métier de marin (le fut-il seulement ?) devint aiguilleur au chemin de fer de l'État, à Courbevoie dans les Hauts-de-Seine. Toute la famille gagna donc les quartiers du Nord-Ouest parisien. Nous ne pouvons évidemment pas nous empêcher de transposer cet événement personnel au monument littéraire de Zola, *La Bête Humaine*, édité en feuilletons dès 1889, deux ans avant la naissance de Fréhel. L'univers du chemin de fer et surtout les destinées malheureuses de Séverine ou de Flore, abusées et malmenées par les hommes au point d'en mourir⁸⁴, trouveraient un écho (certes moins radical) dans l'existence misérable de la toute petite fille.

Néanmoins, ce changement de milieu n'améliora guère la situation de l'enfant pour autant. À nouveau seule, délaissée par sa mère, plus ou moins concierge, plus ou moins prostituée, Fréhel expérimentait dans la journée la crasse et la solitude :

*Quant à maman, je n'ai pas à la juger. Tout ce que je sais, c'est que
j'attendais qu'il pleuve pour me froter la figure avec la pluie et que
je me lavais les pieds dans le ruisseau de la rue*

La toute jeune enfant fit donc rapidement l'épreuve de l'abandon et de la déchéance, autant de thèmes emblématiques qui marqueraient ultérieurement son œuvre. Quant à ses nuits, elles étaient vouées aux errances imposées. Elle n'avait pas sept ans que régulièrement, elle était sommée le soir d'aller chercher des cigares, afin que sa mère, elle-même négligée par un époux absent, (en poste la nuit à l'aiguillage du pont de l'Europe), pût recevoir son nouveau compagnon, un marin, encore. Elle en garda un souvenir demeuré vif quelque quarante années plus tard :

*Mais j'avais beau être précocement avertie, comme tous les enfants
de la rue, je n'en étais pas moins une petite fille sujette à toutes les
terreurs, aux folles imaginations des petites filles.*

⁸³ Cette maladie respiratoire proche de la diphtérie, caractérisée entre autres symptômes par de fortes toux dites « aboyantes », aurait-elle pu accentuer ses particularités vocales : la raucité de sa voix par exemple ?

⁸⁴ Pour rappel, Séverine fut abusée enfant par Grandmorin et finit tuée par son amant Lantier ; quant à Flore, amoureuse de son cousin Lantier, elle se suicide après avoir provoqué le déraillement d'une locomotive.

De l'escalier noir qui la menait à la rue, elle s'imaginait « *happée, étranglée, par quelques monstres embusqués dans l'ombre* », quand ce n'était tout simplement pas les ombres des locataires avinés qui cherchaient à l'attraper à son passage.

Cette anecdote sinistre permet de rappeler la récurrence avec laquelle la thématique des jeunes filles abusées, le plus souvent de basse condition (ouvrières ou paysannes), parfois encore enfants et dont l'existence frisait la dérégulation totale, imprégnait la littérature⁸⁵ comme la chanson du Café Concert⁸⁶, héritière elle-même des chansons gaillardes du Caveau et des sociétés chantantes du milieu du XIXe siècle. Sujets de gaudriole, elles deviennent les victimes désillusionnées⁸⁷ d'hommes peu embarrassés de leur faire la cour.

Ce constat trouvera écho jusque dans les années trente où Mistinguett, libérée comme tout artiste du XXe siècle de la censure imposée à leurs prédécesseurs, interprétera sur un ton léger et presque guilleret, dans la revue *Paris qui brille*, une chanson – intitulée « *vraie chanson gauloise* » – *Les barreaux de l'escalier*⁸⁸, (piste 1) soulignant à quel point l'intégrité des toutes jeunes filles comptait peu. Le registre badin qui marque la chanson (l'interjection « Olé ! », utilisée surtout dans le monde de la corrida pour saluer une belle passe du Toréador ; la crampe de la jeune fille ; la confusion sur l'expression « subir les derniers outrages », par exemple) contraste avec la violence de la scène énoncée et renforce le caractère monstrueux du viol, perçu comme un rite de passage anodin :

*Il la guettait à son passage
Sur le palier
Ainsi qu'un fauve dans la cage
De l'escalier
Cet homme était un vrai sauvage
Qui, sans pitié,*

⁸⁵ La littérature réaliste ou naturaliste a développé le sujet dans le roman de mœurs de la deuxième moitié du XIXe siècle en montrant que la violence sexuelle, avec ses implications psychologiques et physiologiques, n'était plus réservée à l'évocation des mœurs de la basse classe mais aussi le fait des milieux bourgeois et aristocratiques. *Madame Baptiste* (1882), *La petite Roque* (1885) de Maupassant (une petite fille est violée et assassinée par le maire d'un petit village normand, qui, rongé de remords, se suicide), *Germinie Lacerteux* (1864) des Goncourt, ou encore *L'Argent* (1891) de Zola exploitent en sujet principal ou secondaire ce motif.

⁸⁶ Très brièvement, nous pouvons évoquer la petite bonne vite troussée, (*Rien n'est sacré pour un sapeur*, 1864, Thérèse), la jeune handicapée abandonnée aux soldats (*La boiteuse*, 1888, Paulus), la grisette engrossée (*C'est une gosse*, 1908, Fréhel), la jeune ouvrière livrée à la prostitution car née d'une mère-fille, elle-même abandonnée (*Hirondelle des Faubourgs*, Gaston Dona, 1912). L'époque regorge d'exemples de jeunes filles abusées.

⁸⁷ « *Les hommes sont comme ça* », dira Fréhel dans *la Complainte de ma vie*, en se remémorant la tentative de viol dont elle fut victime.

⁸⁸ De Léo Lelièvre fils et Henri Varna, enregistré en septembre 1931, matrice N 203187

*Voulut lui prendre son corsage
À travers les barreaux d'escalier, olé!
Paralysée par la frayeur
Et n'osant pas crier sa douleur
La pauvre petite, faiblement,
Tout bas, ne put dire que "Maman!"
Pendant ce temps le suborneur
Sans pudeur gaspillait son honneur
Cramponnant la rampe
Elle eut une crampe
Personne ne vint à son secours
Les locataires dormaient comme des sourds*

*Il la guettait à son passage
Sur le palier
Elle dut subir ses outrages
Jusqu'au dernier
-Je parle du dernier étage-
Pour terminer
Il lui fit perdre son courage
À travers les barreaux d'escalier, olé!*

La jeune Marguerite n'échapperait pas à ce genre de prédateurs. Ses tribulations nocturnes, sous tous les temps, la conduisirent inévitablement au drame de rencontres incertaines. A sept ans, sous la pluie de minuit, Fréhel manqua d'être abusée, ou le fut réellement, par un « *vieux petit* » monsieur « *au chapeau rabattu, fine moustache blanche et barbiche* » dont la cape chaude tout autant que la voix, rassurantes, n'allaient pas apporter l'abri qu'elles prétendaient lui offrir. Rue déserte, endormie, terrain vague boueux d'une cité populaire parisienne, rien ne manque à la reconstitution d'un décor sordide, tout proche de celui que Fritz Lang mettrait en scène en beaucoup plus tard, en 1931 pour son premier film parlant *M le Maudit*. A cette différence près que chez Lang, la petite fille rentrant de l'école mourrait et que *M*, dont les kidnappings étaient annoncés par le leitmotiv d'une chanson⁸⁹ sifflotée, entêtante et terrifiante à souhait, manquerait d'être lynché par la pègre berlinoise. L'agresseur de Fréhel lui, sera abattu quelques années plus tard. Il est intéressant de remarquer que cette anecdote tragique, qu'elle soit ou non

⁸⁹ Dans *l'ancre du Roi de la montagne*, extrait de la musique de scène n° 7 de l'opus 23. Composée en 1874 par Edvard Grieg pour la pièce de théâtre *Peer Gynt* d'Ibsen.

véridique, n'a pas alimenté le répertoire de Fréhel. Aucune chanson n'y fait allusion de près ou de loin.

À la suite d'un accident du père en partie happé par une locomotive, (ce qui ne peut manquer de rappeler encore une fois la diégèse de *la Bête humaine*) toute la famille Boulc'h dut quitter Courbevoie pour regagner un appartement à Levallois. Comme il ne fut jamais question, à huit ans, d'aller à l'école « *se meubler le cerveau de bonne grammaire*⁹⁰ » mais de gagner sa croûte, la jeune enfant fut engagée comme commis par l'entreprise de Sel Cérébos. Au petit matin, elle livrait les fastueux restaurants parisiens où elle se prenait à imaginer « *les créatures merveilleuses, bruissantes de soie, ruisselantes de bijoux*⁹¹ » qui avaient occupé les lieux. Le soir, elle chantait et dansait place Chaptal.

Elle donna ainsi ses premières représentations dans le genre gambilleuse⁹². Ce terme – gambiller – désignait le fait de danser en agitant les jambes dans tous les sens. Paulus (1845-1908), première vedette masculine du Café-concert, créa le genre et la silhouette à ses débuts à l'Alcazar d'été en 1886, où il interpréta son plus grand succès *En revenant de la revue* en juillet de la même année. Il avait pris l'habitude de danser les refrains de ses chansons, ce qui était complètement novateur pour l'époque et fut, bien sûr, largement imité. Polaire⁹³ incarna, à l'instar de son homologue masculin, le modèle de la gambilleuse,

⁹⁰ Dans *Comme un moineau*, paroles d'Hély, musique de Lénor, enregistrée en février-mars 1930, selon la discographie de Gérard Roig à laquelle je me réfère dans cette étude.

⁹¹ *La Complainte de ma vie*, op.cit.

⁹² Dans son ouvrage *la Chanson sous la Troisième République*, éditions Tallandier, 1991, Serge Dillaz propose en fin d'ouvrage un classement des différents genres interprétés par les artistes du Café-concert. Il en dénombre quatorze : les comiques-troupiers, les diseuses, les épileptiques, les excentriques, les gambilleurs, les gommeurs/gommeuses, les interprètes tyroliennes, les ivrognes, les patriotiques, les paysans, les phénomènes, les réaliste/pierreuses, les scieurs, les sentimentaux. Chaque artiste de café-concert évoluait dans un rôle « type » précis et très normé. Néanmoins, certains types admettaient quelques rapprochements tels que les gambilleurs, les gommeurs ou les épileptiques, par leur façon d'apparaître sur scène et d'interpréter leur chanson. Les gommeurs et surtout gommeuses étaient davantage reconnus par l'excentricité de leur costume, accompagné de grands chapeaux fantaisies, tandis que le genre « épileptique » consistait à chanter et à danser en gesticulant à tout va, comme si l'artiste était possédé par une crise du même nom. Le genre de la « *gommeuse épileptique* » – réunion de tous ces attributs – fut quant à lui inventée et cristallisée par Polaire : « *Polaire était parmi nous. Une Polaire, toute jeune, fluette, un mince paquet de nerfs endiablés. Pas jolie...mieux que ça : captivante ! Elle court, bondit, se déhanche, secouant sa crinière noire comme une petite cavale sauvage ivre de liberté Rien ne fait encore prévoir qu'elle sera l'exquise Claudine et la fine comédienne d'aujourd'hui.* » Paulus, *Trente ans de Café-Concert*, souvenirs recueillis par Octave Pradels, Société d'Édition et de Publications, Paris 1906, p. 298.

⁹³ Polaire (née à Alger en 1874 ou 1877 ; décédée à Champigny-sur-Marne en 1939), de son vrai nom Émilie-Marie Bouchaud, fut une artiste aux talents multiples, tour à tour chanteuse, mime, danseuse ou comédienne (elle créa d'ailleurs le rôle de *Claudine* aux Bouffes Parisiennes le 22 janvier 1902). Excentrique et provocante, elle représenta la féministe avant l'heure, libérée de toutes les entraves convenues qu'elles fussent sexuelles – on lui prêta une liaison avec le couple Colette et Willy – ou vestimentaires et corporelles. Elle débuta à l'Européen par l'intermédiaire de son frère Dufleuve en 1890 et imposa très rapidement le style

qu'elle ne tarda pas à faire évoluer en un personnage haut en couleurs et excentrique : la gommeuse épileptique (rôle que reprendrait Mistinguett lors de ses débuts à l'Eldorado en 1898).

Ce genre, le plus prisé à la fin du siècle, consistait à chanter cambrée en arrière en arborant les tenues les plus extravagantes possibles (chapeau fantaisie, gigantesque et à plumes, robe décolletée, jupe courte, chargée d'ornements et gonflée de jupons mousseaux). Sur scène, semblant mue par une sorte de trépidation, elle sautait d'un pied sur l'autre en interprétant un de ses plus grands succès *Tha ma ra boum di hé*⁹⁴ dont le refrain aurait pu inspirer la bouillante Marguerite :

Tha ma ra boum di hé (bis)
Vot' bahut j'lai dans l'nez
La grammair' ça m'fait suer
Tha ma ra boum di hé (bis)
Chahuter, chahuter
N'y a qu'ça pour bien s'porter [...]

Munie de chaussons de danse trouvés dans une boîte à ordures et d'une canne à rubans, Fréhel, onze ans, devait certainement s'inspirer de ce modèle en dansant le cake-walk⁹⁵ à la mode alors :

Je dansais éperdument le cake-walk dans mes chaussons trop grands
*[...] Ou bien je chantais. Le public m'adorait, s'intéressait à moi.*⁹⁶

« gommeuse épileptique », titre reçu à cause de ses trépidations sautillantes : « Je m'agitais beaucoup, comme la plupart des débutants, sans doute, mais aussi parce que c'était dans mon tempérament algérien : Dufleuve, de même, se fit une spécialité de la chanson volubile et gesticulante. Par exemple, si je remuais déjà beaucoup, mon instinct évita, dès le premier jour, d'imiter les gestes des chanteuses que j'avais vues à l'Européen : ils m'avaient paru de la plus fâcheuse uniformité. [...] Pour moi, dès mon début, je fis tout de suite ces gestes exaspérés qui m'ont toujours été propres [...] Rejetant ma tête en arrière, je chantais en quelque sorte, avec mes cheveux battant au vent, avec mes narines frémissantes, avec mes poings crispés, et même avec mes doigts de pied, qui frétilaient dans mes chaussures de scène... [...] Je chantais, cambrée en arrière, les poings crispés, comme coupée en deux par cette taille flexible que l'on remarqua tout de suite, avec des mouvements nerveux, exaspérés. C'est à ce moment que les journaux commencèrent à s'occuper de moi, et que les épithètes les plus variées se mirent à pleuvoir comme grêle sur moi. Willy, que je ne connaissais pas encore, assurant que je possédais « une taille capable d'enjalouser une abeille » ; dans ses *Propos de l'Ouvreuse*, il notait que j'étais trépidante comme une voiturette sous pression. ». Citation de Polaire, dans *Polaire par elle-même*, éditions Eugène Figuière, Paris, 1933. Je recommande également la lecture de l'ouvrage de Françoise GIRODET, *Polaire, la demoiselle à la rose rouge : regards croisés de ses contemporains*, éditions Giraudet, 2009.

⁹⁴ Chanson de Henri Sayers, adaptée en français par Fabrice Lémon, sur une musique importée d'Amérique par Gustave Michiels. Elle fut d'abord interprétée par Mademoiselle Duclerc aux Ambassadeurs en 1891, avant d'être reprise par Polaire en 1892 aux Folies Bergères.

⁹⁵ Danse rendue populaire par les noirs de Virginie en 1870 ; elle est introduite en France en 1902 par Anna Dancrey, avec la chanson *Américain noir*. Elle est associée au ragtime, genre musical également d'origine américaine et considéré comme précurseur du jazz.

⁹⁶ N. et A. Lacombe, *op.cit.*, p. 22.

Si elle sut d'instinct attirer l'attention du public et susciter leur intérêt, cette « dissipation » lui coûta son emploi. Elle fut très rapidement mise à la porte car sa passion pour le chant distrayait les ouvrières de chez Cérébos. Engagée par la suite chez un pharmacien, le Docteur Fraysse, pour lequel elle vendait des rénovateurs faciaux chez des artistes, elle provoqua une rencontre avec la célèbre demi-mondaine, La Belle Otero, pour laquelle Fréhel avouerait avoir beaucoup d'admiration. Sa destinée romanesque et son parcours ascensionnel, en certains points proches de ceux d'une « Nana⁹⁷ », peuvent expliquer que la toute jeune enfant que fut Fréhel, ait vu en cette courtisane espagnole un modèle fascinant à copier et une réussite à atteindre. Elle cristallisait autour de sa personne tous les fantasmes, tous les espoirs des petites grisettes. Rappelons que Zola avait prétendu écrire *Nana* pour protester contre « *les Marion Delorme, les Dame aux Camélia, les Musettes, toute cette sentimentalité, tout cet enguirlandage du vice* » qu'il trouvait « *d'une influence désastreuse sur l'imagination des filles pauvres.*»

Née en 1868 dans la province de la Galice d'une fille-mère gitane et accessoirement prostituée, Agustina Otero Iglesias connut une enfance misérable. Chassée de la maison familiale, elle fut rapidement amenée à devoir danser dans les rues, auberges et cabarets espagnols pour gagner sa croûte. Elle croisa évidemment son lot de rencontres néfastes : victime à onze ans d'un viol, prostituée au sortir de l'adolescence par son mari, elle cumula les péripéties dignes des meilleures caricatures réalistes. Elle migra en 1889 pour Paris à la veille de l'Exposition Universelle et débuta au *Cirque d'été* de Franconi dès 1890 où elle fit un triomphe. Quelques jours après cette représentation, elle reçut son surnom de « Belle » qui ne devait plus la quitter.

Il faut rappeler que la passion de l'exotisme parcourut l'Europe entière pendant le XIXe siècle, au point d'alimenter et d'influencer littérature, arts figuratifs et décoratifs, musique et arts du spectacle. Sous le Second empire en particulier, l'Espagne exerça un grand pouvoir d'attraction d'autant mieux servi que l'épouse de Napoléon III, Eugénie de Montijo, était elle-même espagnole. Les célèbres fêtes impériales et leurs lots de magnificence incitèrent la venue d'une élite internationale et mondaine, qui favorisa à son tour l'émergence de courtisanes « exotiques », ponctuellement danseuses telles que Mariquita, danseuse et chorégraphe espagnole au Théâtre de la Gaîté⁹⁸ ou Carmencita, rivale avérée de la Belle Otero. Cette dernière, forte de ses succès parisiens, entama une

⁹⁷ Le personnage de Nana aurait été inspiré à Zola par Valtesse de la Bigne, courtisane de renom et maîtresse, entre d'autres amants, de Liane de Pougy

⁹⁸ Dès 1840.

tournée internationale à New York en 1891 puis revint s'installer triomphalement aux Folies Bergère en 1892 dont elle occupa les planches dix ans durant. Félix Mesguich en fit encore l'une des premières vedettes du cinéma en 1898 en filmant une de ses danses lascives. Dépeinte dans *Mes Apprentissages*⁹⁹ par Colette dont elle fut l'amie, elle mit tous les hommes influents de la Belle Époque à ses pieds, des rois aux banquiers, aux multimillionnaires américains jusqu'au président du Conseil Aristide Briand. On prétendit même que sa beauté était si fatale qu'elle aurait provoqué le suicide de six de ses amants, dont Ernest Jurgens, directeur de l'Eden Museum de New York.

Cette fascination était d'autant plus aisée qu'elle était entretenue par la large diffusion de ses portraits, essentiellement photographiés par les ateliers Reutlinger¹⁰⁰, relayés sous forme de cartes postales ou d'objets divers à son effigie. La Belle Époque où le culte pour la figure féminine tournait à l'obsession – sans pour autant remettre en discussion la mentalité patriarcale et misogyne de la société –, raffolait de cette imagerie. Alors qu'Olympe de Gouges avait déjà proposé dès 1791 la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, l'émancipation de la femme à la fin du XIX^e siècle passait encore par les alcôves. Quand bien même les « hétaires » jouissaient d'une influence et d'une liberté impensable pour les autres femmes de leur époque, allant même jusqu'à afficher leurs éventuelles tendances saphiques, comme Liane de Pougy et Emilienne d'Alençon le firent, elles n'en étaient pas moins taxées de « grandes horizontales » et profitaient de largesses financières tant que leur beauté le leur permettait. La plupart finirent seules et ruinées, tel fut le cas de Caroline Otero d'ailleurs.

Ce fut donc sous cet augure particulier (et en partie funeste dans la fin annoncée) que la jeune Marguerite Boulc'h démarra sa carrière. Mise à la porte de chez elle par sa mère, après avoir été une nouvelle fois renvoyée d'un énième emploi, elle sollicita l'aide de la Belle Otero.

J'avais beau avoir à peine treize ans, maman était trop habituée à me passer des peignées pour rater une si belle occasion. Après quoi elle me mit à la porte en me disant de me débrouiller comme je pourrai. Je me dis que c'était le moment où jamais d'essayer de

⁹⁹ *Mes Apprentissages*, Éditions Au Sans pareil, pp. 179-181, 1996.

¹⁰⁰ Depuis le Second Empire, le portrait photographique connaît un véritable essor, lié au désir d'affirmation individuelle des classes moyennes, qui ne peuvent s'offrir les services de peintres. D'autre part, la notoriété des femmes de spectacle ou des courtisanes de renom a largement reposé sur l'art photographique qui permettait une publicité internationale. Aussi, les beautés parisiennes (Cléo de Mérode, Liane de Pougy, Emilienne d'Alençon, pour ne citer qu'elles) se précipitaient-elles dans les plus grands ateliers de la capitale afin que leur portrait soit mis en scène et tiré par Nadar ou les ateliers Reutlinger, dirigés par Charles, Émile et Léopold jusqu'en 1930.

monter sur les planches, de réaliser le rêve qui depuis l'âge de cinq ans ne m'avait pas quitté. Je me mis à cavalier partout pour obtenir une audition. Quand enfin je pus auditionner à l'Univers, j'avais le ventre creux, n'ayant pas mangé depuis deux jours. [...] Je fus engagée d'autorité, j'étais sauvée. Je devais débiter le lendemain, mais pour toute garde robe, j'avais la misérable pelure que je portais sur le dos. Me souvenant de ce que m'avait promis madame Otéro, j'allais la voir. Toujours sans parole inutile, elle s'en fut prendre dans une de ses armoires une magnifique robe espagnole. « Tiens petite, me dit-elle, sans que rien ne bouge sur son visage, et bonne chance¹⁰¹ »

C'est donc dans une magnifique robe espagnole, autrefois portée par la Diva en personne que la jeune Marguerite donna sa première représentation sur une scène.

Ainsi les premières années de l'enfance de la petite Marguerite n'eurent rien à envier à celles des enfants négligés dont la littérature de la fin du XIXe siècle abondait, tels que Dea, Cosette ou Gavroche. Tous les éléments empreints de romantisme populiste ou de noirceur naturaliste qui alimentaient l'imaginaire sociétale de l'époque, étaient réunis pour offrir à celle qui n'était pas encore Pervenche, un destin extraordinaire.

1.2. Des débuts dans l'air du temps : du coin de rue aux premières scènes improvisées.

Plus qu'un divertissement ou une activité rémunératrice de petits profits, chanter aux coins des rues pouvait représenter pour de jeunes grisettes, l'espérance de la gloire et de la richesse. Obtenir un engagement dans un cabaret, au pire dans un beuglant, était pour elles la promesse d'une destinée (illusoirement ?) meilleure. Aussi, fallait-il se montrer, se faire entendre sur les boulevards¹⁰² ou aux coins des carrefours dans l'espoir d'être repérée.

En effet, vers 1850, la chanson prit un tournant très particulier en s'engageant dans la voie de la professionnalisation. L'initiative du propriétaire du café des Ambassadeurs, situé

¹⁰¹ Fréhel, *La complainte de ma vie*, op.cit, p.7.

¹⁰² Le boulevard du Temple, séparant le 3^e arrondissement du 11^e arrondissement aujourd'hui, était un des grands boulevards parisiens très en vogue depuis le XVIIIe siècle, en raison de sa longue promenade bordée de multiples théâtres et de cafés lyriques. Haut lieu des distractions populaires, il était encore appelé le boulevard du Crime à cause des pièces mélodramatiques qui étaient fréquemment représentées dans les théâtres. Le boulevard du Temple fut profondément affecté par les transformations haussmanniennes de 1862 ; la plupart de ses théâtres (si ce n'est tous, hormis le théâtre Déjazet) furent détruits. Il y eut donc un déplacement massif des lieux de distraction et d'autres boulevards furent investis par les établissements de divertissement populaire dont le boulevard des Italiens, de Clichy, de Strasbourg, de Saint-Michel etc.

sur les Champs Élysées, recrutant durant l'été 1848 une troupe de musiciens ambulants pour faire attraction et attirer une clientèle toujours plus nombreuse, allait lancer le coup d'envoi d'une véritable industrie chansonnière. Face au succès grandissant du « Concert des Ambassadeurs », où une grande scène couverte avait été aménagée, la concurrence à l'entour se multiplia donnant naissance, sous cette appellation nouvelle, aux premiers *cafés-concerts*¹⁰³. Jamais auparavant dans les goguettes, c'est-à-dire les sociétés chantantes, il ne fut question de rémunération. D'ailleurs ces réunions n'étaient pas publiques mais privées, et si l'on se produisait dans des salons particuliers, la seule compensation que l'on pouvait obtenir, était le prestige de la prestation mondaine. L'artiste, reçu chez telle ou telle Marquise, Baronne ou Duchesse, se voyait alors mieux rémunérer pour les rôles qu'il tenait au théâtre.

Les conséquences de cette innovation – payer ses artistes pour qu'ils chantent – sur l'évolution de la production chansonnière allaient être colossales : la notion de chanson en tant que spectacle à part entière émergea et permit à l'interprète d'accéder aux nimbes du vedettariat. Qui plus est, à la faveur du développement des techniques phonographiques¹⁰⁴, la chanson, circulant sous une forme désormais fixée grâce à la reproduction mécanique, allait encore davantage marquer le déplacement de l'intérêt de l'œuvre vers l'interprète.

Quant à l'auteur de chansons (parolier ou compositeur), il toucherait désormais des droits pour l'exploitation de son œuvre. A la suite de la « rébellion » en juillet 1850, au café des Ambassadeurs de Paul Henrion, Victor Parizot et Ernest Bourget (qui refusèrent de renouveler leur consommation comme le voulait l'usage, estimant n'avoir pas à payer pour entendre leur propre création), un procès fut intenté pour faire valoir l'œuvre chanson comme propriété pleine et entière de son auteur. La reconnaissance et la mise en place du droit d'auteur furent entérinées par la création en février 1851 de la SACEM, la *Société des Auteurs Compositeurs et Éditeurs de Musique*, chargée de percevoir les droits et de les répartir entre sociétaires. Son développement fut rapide et considérable. Selon Claude

¹⁰³ Au sujet du Café-concert, de leur origine et développement dans la capitale parisienne, lire l'ouvrage de Pierre-Robert Leclercq, préfacé par Benoît Duteurtre, *Soixante-dix de Café-Concert, 1848-1918*, Les Belles Lettres, 2014.

¹⁰⁴ Les inventions de Cros et Edison, déposant simultanément, les brevets en 1877 pour deux systèmes d'enregistrement et de reproduction mécaniques des sons (phonographe et gramophone) révolutionnèrent la chanson populaire qui, jusqu'alors, se transmettait par le biais de la tradition orale, des colporteurs aux « petits formats ». Le cylindre de cire, puis le disque microsillons de Berliner (1887) (évoluant en 78 tours à la fin des années 20), couplés au microphone de Graham Bell, participèrent de la formidable industrie de la chanson.

Duneton¹⁰⁵, en 1852 les premières perceptions s'élevèrent à 14 408 francs, somme importante pour l'époque, pour atteindre trente ans plus tard 1 050 000 francs répartis entre 4000 auteurs, sortant définitivement la chanson de son régime amateur.

Texte, partitions, auteurs-compositeurs proliférèrent, égratignant malheureusement au passage l'exigence de qualité : les rentes, proportionnelles au succès des œuvres, poussaient à composer suivant le goût du public. Or, dans ces lieux de consommations et de divertissements qu'était le Café-concert, il n'était nul besoin de chansons de grande qualité artistique. Le règne de la chanson dite « idiote » pouvait commencer. Les chansons commerciales, éphémères pour la plupart, comptabilisaient leur réussite au nombre de ventes de partitions, connues sous la dénomination de « petit format », « grand format », « éditions pour la rue ». Passé le millier, leur titre pouvait être estampillé succès du moment.

A partir de 1860, la chanson s'engouffra donc dans un autre monde : celui du spectacle et de ses « stars ». En effet, la notion même de vedette prit tout son sens durant la Belle Époque, puisque le succès des Cafés-concerts reposait également sur celui de l'artiste engagé. La montée en puissance du rôle de l'interprète, connu et reconnaissable, s'installait dans une stratégie de communication nouvelle, consistant à rendre compte par la diffusion d'affiches publicitaires, de photographies, de caricatures – André Gill en fit plus de mille pour l'hebdomadaire satirique *La Lune*, tiré à plusieurs milliers d'exemplaires –, de son visage, de ses tenues (non plus seulement de sa voix et de son répertoire), mais encore et, accessoirement, de ses frasques.

1.2.1 De l'influence de Thérésa

La première grande vedette de la chanson populaire, modèle de réussite et d'espérance pour toutes les fillettes de basse condition, qui, pour la première fois, n'était pas issue du théâtre, fut Thérésa¹⁰⁶ :

*Je suis une fille du peuple et j'amuse le peuple. C'est ainsi que je
trouve le moyen de ne pas me séparer de ma famille¹⁰⁷*

¹⁰⁵ Claude Duneton, *Histoire de la chanson française, de 1780 à 1860*, volume II, *op.cit*, p.926.

¹⁰⁶ (1837-1913). Fille d'un tailleur et d'une brodeuse, Emma Valladon (son vrai nom) se fit remarquer par le directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin à sept ans alors qu'elle chantait dans la rue. Ses parents, refusant de voir leur fille devenir « saltimbanque » la placèrent en apprentissage chez une modiste. À seize ans, elle vendit donc des toques et des capelines, sans grande conviction toutefois, et continua surtout de pousser la chansonnette sur le boulevard du Temple, le soir et le dimanche après l'atelier. Elle auditionna à nouveau au Théâtre de la Porte Saint-Martin et obtint un rôle de figuration – celui d'une bohémienne – dans la pièce de théâtre *Le Fils de la nuit* en juillet 1856. Sa vocation d'artiste s'en trouva affermie.

Elle débuta dans la chanson au *Café du Géant* où elle interprétait pour trois francs par soirée, deux ou trois romances. Après un certain nombre de passages peu concluants dans les hauts lieux à la mode, du *Café Moka* au nouvel *Alcazar*, où elle restait cantonnée aux romances sentimentales et aux fours, Thérésa, repérée par M. Lorge, directeur de l'*Eldorado*, fut engagée en 1862 pour deux cents francs par mois. Elle y obtint la consécration après avoir interprété une romance au départ bien fade, *Fleur des Alpes*, qu'elle agrémenta d'une très inattendue tyrolienne¹⁰⁸ et d'un solide accent germanique.

Révélant sa verve comique, Thérésa conquiert son public et excella dans la bouffonnerie. Douée d'une formidable gouaille, (certains critiques évoquèrent vertement sa « distinction d'écaillère¹⁰⁹»), elle fut débauchée à grands renforts de cachets mirobolants par le patron de l'Alcazar, Arsène Goubert, qui, fin limier, flaira l'artiste en devenir et contribua à lancer le genre « Thérésa¹¹⁰ »

Célèbre en quelques mois, grâce à des chansons qui frisaient sans en avoir l'air la limite du permmissible sous Napoléon III par leur réalisme cru (*T'en auras pas l'étréenne, la Gardeuse d'ours, Rien n'est sacré pour un sapeur, la Femme à barbe, La Déesse du bœuf gras, C'est dans l'nez qu' ça m'chatouille*), ou par les scandales de procès professionnels¹¹¹, Thérésa, suscita frénésie et admiration. L'artiste fut même introduite dans le très influent et huppé salon de la Princesse Metternich.

La *Thérésamania*¹¹² advint alors et toutes les salles de spectacle voulurent s'offrir ses prestations¹¹³. Celles qui ne le purent, engagèrent de pâles copies¹¹⁴, qui fleurissaient en

¹⁰⁷ Cité par Jacqueline Blanche, *Thérésa, Première Idole de la chanson française*, Auffret-Mamers, 1981.

¹⁰⁸ Thérésa yodla le refrain.

¹⁰⁹ *Op.cit.*, p.121.

¹¹⁰ *J'ai créé un genre qu'on appelle dans le monde des cafés-concerts le genre Thérésa : comment le définir ? C'est impossible ; je ne m'explique pas moi-même ma popularité. Je vois les effets, mais j'ignore les causes. [...] Si mon succès a surpris bien des gens, il m'a étonnée plus que les autres. Et je suis arrivée à cette conclusion qu'il faut pour plaire au public, avoir des qualités qui ne s'acquièrent pas et qui font de vous une artiste qui ne ressemble à personne et ne procède d'aucune manière. Op.cit., p. 127-128.*

¹¹¹ Durant l'année 1864, M. Lorge, le directeur de l'Eldorado et M. Goubert de l'Alcazar s'arrachèrent la poule aux œufs d'or dans des procès rocambolesques.

¹¹² À la suite de ses *Mémoires* écoulées à soixante milles exemplaires, en 1865 alors qu'elle n'avait que vingt-sept ans, la chanteuse devint un personnage dont le théâtre lui-même s'empara. Au Déjazet, le public put se délecter du vaudeville parodique *Les Mémoires de Cherchez-ça* ; au théâtre du Palais-Royal, on en fit autant avec *les Mémoires de Réséda*, qui restèrent plusieurs mois à l'affiche. La vente de petits formats, d'almanachs, de photographies, d'objets divers à son effigie (jusqu'à la création de limonades et potages à son nom) inondèrent le marché.

¹¹³ Thérésa mena d'une main de maître sa carrière. Elle obtint des cachets mirobolants jusqu'alors inconnus dans le milieu du spectacle. Elle toucha durant ses meilleures années cent vingt mille francs par an. (À titre de comparaison, une Étoile reconnue à l'Opéra gagnait dix mille francs annuels.), sans compter les soirées privées pour lesquelles elle était grassement rémunérée : pour une seule chanson, elle obtenait plus de deux cent francs.

grand nombre, tentant avec plus ou moins de succès¹¹⁵, d'imiter Thérèse. Seule Suzanne Lagier¹¹⁶, engagée un temps à l'Eldorado, fut capable de contrebalancer les succès comiques et licencieux de Thérèse, voire de lui faire un peu d'ombre.

Pendant trente ans, cette première reine¹¹⁷ du Café-concert, qui connut toutefois quelques revers¹¹⁸, régna de façon quasiment incontestée sur les scènes des plus célèbres Cafés-concerts. Dans les années 1880, Thérèse fit évoluer son répertoire vers des chansons plus douces, tendres voire mélancoliques, en interprétant des œuvres de Jules Jouy (*la Terre, Les Enfants et les mères* en 1888) ou de Richepin (*La Glu*, 1884). Idole, muse et modèle, Thérèse inspira à Yvette Guilbert¹¹⁹ son art du parlé-chanté et des sous-entendus. Quant à Fréhel, dont le répertoire n'eut rien à envier à celui de son aînée en matière d'œuvres réalistes¹²⁰, mélancoliques, grivoises ou comiques, elle hérita, bien des décennies plus tard, de son image sympathique et populaire, et surtout de sa grande sincérité.

Ainsi, Thérèse dut probablement constituer un modèle pour la jeune Marguerite et sa trajectoire artistique dut également avoir un impact important dans l'imaginaire collectif

¹¹⁴ *Depuis qu'une suite de circonstances imprévues m'ont faite ce que je suis ; depuis que je gagne de gros appointements par mon simple talent, la position de chanteuse du genre Thérèse est devenue la position la plus enviée dans les cafés-concerts. Il est des jeunes filles qui viennent m'entendre chanter pendant six mois. Quand elles ont surpris mes gestes et ma façon de dire, elles s'en vont en province essayer les Thérèse. In Les Mémoires de Thérèse écrits par elle-même, 1865, p. 45.*

¹¹⁵ Loisel, le directeur du *Café du XIXe siècle*, engagea Ribodo, une chanteuse noire, dénommée « la Thérèse noire ».

¹¹⁶ Née en 1833 à Dunkerque, décédée à Londres en 1893. Elle débuta d'abord une carrière de comédienne avant de se tourner vers 1865 dans la chanson et les cafés-concerts. Elle triompha en particulier dans le genre grivois et fut l'une des plus sérieuses concurrentes de Thérèse. Selon Paulus toujours, elle réussissait dans « tout : drame, comédie, vaudeville, chanson... »

¹¹⁷ Thérèse, rapidement habituée aux unes des journaux satiriques de l'époque, reçut bon nombre de surnoms grinçants dont la « *Diva du ruisseau* », la « *Rigolboche de la chansonnette* » ou la « *Patti de la chope* », autant de diminutifs peu flatteurs se référant tout autant à son répertoire préalablement peu subtil, qu'à la puissance de sa voix. Contralto, elle pouvait monter jusqu'à devenir mezzo-soprano. Théophile Gautier ne se trompa pas sur ses qualités :

Thérèse possède, toute originalité mise à part, les qualités précieuses : la voix est franche, rustique, d'une émission parfaite ; la prononciation est une merveille de netteté et la bonne humeur de l'artiste est incomparable.

Cité par Pierre-Robert Leclercq, *Thérèse, la Diva du ruisseau*, éditions Anne Carrière, 2006.

¹¹⁸ En 1867, elle souffrit d'une extinction de voix et fut remplacée par Suzanne Lagier. Après la guerre de 1970, les engagements de Thérèse dans la Capitale sont plus rares ; elle doit donc effectuer des déplacements en province, (Grenoble, Marseille) qui ne s'avèrent guère concluant, puisqu'elle revint à Paris en 1871.

¹¹⁹ (1865-1944) Célèbre diseuse sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Thérèse déplora cependant que cette nouvelle vedette montante du Café-concert, qui reprendrait d'ailleurs certaines chansons de son répertoire (dont *La Glu* de Richepin), ne prît pas la peine d'être présente à son gala d'adieu au Théâtre de la Gaîté en 1893.

¹²⁰ La chanson *J'ai passé par là*, (P. Burani, M. Odorneau, E. Okolowicz) créée en 1880 au Théâtre des Arts par Thérèse semble presque écrite pour Fréhel : « *L'amour fait pas le bonheur/C'est bien souvent tout le contraire/On soupire, on rêve, on espère/Et le réveil brise le cœur [...]/Croyez-moi, j'ai passé par là* ». Notons encore les échos thématiques (l'univers de la foire, du merveilleux voire du grotesque) entre la chanson *La Femme à barbe* de Thérèse et *Le fils de la Femme poisson* chanté par Fréhel.

des grisettes, cousettes et trottins, qui aspiraient à faire carrière dans cette industrie nouvelle qu'était le Café-concert¹²¹ en plein essor. Mais nombre d'entre elles durent s'y brûler les ailes.

En effet, si la vie d'artiste était très aléatoire, la plus grande précarité concernait surtout les apprenties chanteuses ou comédiennes, à peine sorties de l'adolescence. Flouées et séduites par de pseudo professeurs de chant (aux propositions alléchantes de cours gratuits), d'impresarii, de directeurs de théâtre, qui alléguaient sans gêne pouvoir leur offrir les clés d'un succès certain, elles apprenaient surtout à aguicher les hommes, à cultiver leur esprit « canaille » et à goualer¹²² comme il fallait. Ce à quoi ne dut pas échapper la toute jeune Marguerite, pas encore Pervenche et encore moins Fréhel, qui, avant son engagement à l'Univers en 1908, chantait dans des beuglants misérables.

Ces très jeunes filles se trouvaient rapidement pieds et poings liés aux directeurs des théâtres par des contrats saugrenus. André Ibsel¹²³, en recueillant leurs témoignages sous forme de lettres¹²⁴, revint sur leur mystification et traita des conditions réelles de leur

¹²¹ Durant les trente années d'âge d'or que connut le Café-concert, (de 1850 à 1880), avant l'avènement du cinéma, fleurirent plusieurs centaines d'établissements dans la capitale et en province. Véritables industries, les cafés-concerts employaient des milliers de chanteurs, comédiens, musiciens, costumiers, garçons et filles de salle etc. Néanmoins, l'époque regorgeait également de bien des artistes inoccupés. Il suffisait d'ailleurs de quelques leçons de chant et d'un minimum d'aplomb pour s'attribuer le titre d'artiste. Aussi, ce « *troupeau de désœuvrés* », arpentaient-ils le passage de l'*Industrie* situé dans le dixième arrondissement de Paris qui réunissait les auteurs et compositeurs célèbres, dans l'espoir de s'y constituer un répertoire. Certains d'entre eux pouvaient encore errer dans les cafés à la mode tels que le *Batifol* ou chez *Pagès* pour y entendre les gloires du moment (quand ils ne faisaient pas partie du « *Club des pieds gelés* »), distinguant les artistes contraints de battre le pavé, faute de pouvoir se payer un café), ou restaient attachés aux tables du café du *Globe*, « *véritable foire aux cabots* » (comédien inexpérimenté, ou de talent médiocre), en vue de se faire remarquer par quelque agent plus ou moins véreux afin qu'il leur proposât des engagements.

Au sujet du Café-concert, lire les ouvrages de André Chadourne, *Les Cafés-concerts*, éditions E. Dentu, 1889 ; F. Caradec et A. Weill, *Le Café-concert (1848-1914)*, éditions Fayard, 2007 ; Pierre-Robert Leclercq, *Soixante-dix ans de Café-concert, (1848-1918)*, *op.cit.*

¹²² Cet extrait de *Marthe ou l'Histoire d'une fille* de Joris-Karl Huysmans (édition du Boucher, 2002, p. 3) est explicite :

Tiens, vois-tu, petite, disait Ginginet, étendu sur le velours pisseux de la banquette, tu ne chantes pas mal, tu es gracieuse ; tu as une certaine entente de la scène, mais ce n'est pas encore cela. Écoute-moi bien, c'est un vieux cabotin, une roulure de la province et de l'étranger qui te parle, un vieux loup de planche, aussi fort sur les tréteaux qu'un marin sur la mer, eh bien ! tu n'es pas encore assez canaille ! ça viendra, bibiche, mais tu ne donnes pas encore assez moelleusement le coup des hanches qui doit pimenter le « boum » de la grosse caisse. Tiens, vois, j'ai les jambes en branches de pincettes faussées, les bras en ceps de vigne, j'ouvre la gueule comme la grenouille d'un tonneau, je fais le mille pour les palets de plomb, vlan ! la cymbale claque, je remue le tout, je râpe le dernier mot du couplet, je me gargarise d'une roulade ratée, j'empoigne le public. C'est ce qu'il faut. Allons dégosille ton couplet, je t'apprendrai, à mesure que tu le goualeras, les nuances à observer. [...]

¹²³ Ibsel André, *La traite des chanteuses*, Société d'Édition et de Publications, Paris, 1906, p.36

¹²⁴ « *On est nourri dans la maison à 3 francs par jour, la nourriture n'est pas mangeable et c'est d'une saleté repoussante.[...] Qu'on interdise les quêtes, cette mendicité qui nous déshonore et force la femme à se laisser*

travail. Amende pour retard, amende quand elles portaient deux fois la même robe dans la soirée, quand elles n'entretenaient pas correctement leur costume ; interdiction de fréquenter certains bals ou d'autres établissements que celui dans lequel elles se produisaient ; mais surtout obligation de loger, de manger dans l'établissement, de prendre un café, de faire la quête parmi les clients, de les faire souper, de rester avec eux jusqu'à la fermeture de l'établissement, etc. Leur condition était terrible.

La chanson *Fleur de Tremplin*¹²⁵ résume parfaitement le sort et le destin qui s'offraient à ces jeunes filles. Mendicité et prostitution :

*C'était une ouvrière fleuriste
Une blondinette qui rêvait de se faire artiste,
D'avoir toilettes et bijoux.
On l'envoya dans la province
Où chaque jour sur un tremplin,
Elle chantait avec entrain
Pour un salaire des plus minces.
Chair à cabots, chair à soldats !
Elle traînait dans tous les bras,
De ville en ville,
Son corps débile,
Se donnant pour gagner son pain,
Fleur de tremplin*

Dès lors, pour une grande vedette telle que Thérèse, combien fallait-il compter de *Mimi Pinson*¹²⁶ séduites par le miroir aux alouettes des Cafés-concerts? Combien d'entre elles finirent au mieux chanteuses ou comédiennes de second plan, au pire prostituées ? Fréhel aurait pu connaître la même destinée.

insulter. Et cette nourriture obligatoire dans la maison ! On vous laisse mourir de faim afin que la femme se fasse payer à souper ; ensuite, après le déjeuner, le café est obligatoire, et la partie de manille commence avec le patron ou la patronne jusqu'à l'heure du dîner. J'ai vu des artistes perdre dans leur après-midi 30 à 40 francs. [...] », Ibels, *op.cit.*, p. 36.

¹²⁵ Paroles de Jean de Kerlecq. Cité par F. Caradec et A.Weill, *Le Café-concert (1848-1914)*, *op.cit.*, p.290.

¹²⁶ *Mimi Pinson, profil de grisette* est un conte élaboré à partir d'une chanson éponyme d'Alfred de Musset, écrit en 1845. La grisette est une jeune parisienne qui travaille le linge et les tissus : couturière, lingère, dentellière ou encore modiste, corsetière et autres petites mains. Elle travaille chez elle ou dans de petits ateliers. Elle appartient au peuple de Paris. Mimi Pinson est une jeune fille insouciant et rieuse, vivotant comme elle peut le jour et s'étourdissant dans les cafés et cabarets la nuit. Dans ce conte, Mimi, qui séduisit l'un des deux protagonistes, Eugène, étudiant en médecine, met sa robe en gages pour survivre. Rachetée par les deux étudiants, Mimi remet aussitôt la robe à l'usurier pour secourir une amie. Le soir venu, Marcel et Eugène découvrent horrifiés Mimi et son amie s'esclaffant à la terrasse d'un café, désinvoltes.

Ainsi, quand bien même Thérèse ne chantait déjà plus¹²⁷ aux débuts de la carrière de Fréhel vers 1905, (Yvette Gilbert, grande vedette du moment, mais d'un autre style cependant, l'avait remplacée.) la jeune Marguerite, en beaucoup d'exemples, mit ses pas dans ceux de cette première muse du Café-Concert. Issue comme elle d'un milieu modeste, elle débuta le chant aux coins des rues, fut renvoyée de nombreuses fois d'ateliers divers, devint trottin, rencontra une bonne fée sous la houlette d'une comédienne qui participa à sa montée sur les planches, aura bien plus tard un second mari, plus jeune qu'elle, qui saura profiter largement de sa renommée etc. La belle histoire eut donc quelques points communs. D'autre part, il ne fait nul doute que celle qui n'était pas encore prénommée Pervenche dût, par tradition, reprendre quelques chansons du répertoire de cette « Patti¹²⁸ de la chope »

1.2.2 Premières expériences artistiques et premier nom de scène

En effet il est important de souligner qu'à l'époque où Fréhel démarra sa carrière, on ne choisissait pas réellement son répertoire. Les chanteurs s'inscrivaient commodément dans le sillage de registres ou de voix déjà établis. Fréhel témoigna effectivement, dans *La Complainte de ma vie*, chanter « les refrains à la mode » qu'elle entendait lors de ses déambulations, en passant devant les bistrot :

[...] En passant devant les bistrots, les premiers phonographes à manchons m'envoyaient de leurs voix nasillardes, amplifiées par d'énormes pavillons, les refrains à la mode. Je m'arrêtais net, [...] en extase pendant des heures. La chanson s'enregistrait en moi, air et paroles ; je n'oubliais plus jamais une chanson entendue.

Le succès de l'une d'elle fut d'ailleurs à l'origine de son premier nom de scène, donné par des artistes qu'elle fréquentait :

Amusés par mon culot, impressionnés aussi par la flamme sombre qui me dévorait, ils m'apprirent des chansons telles que « Mam'selle Pervenche¹²⁹ » qui me valut le surnom de « Pervenche » que j'ai longtemps porté. Ils me firent chanter « Fou de la lune », « Petite

¹²⁷ En 1890, Thérèse partagea la scène du Concert-Parisien avec Paulus, ainsi qu'avec une nouvelle vedette montante, Yvette Guilbert. Une page est en train d'être tournée pour les deux femmes. Thérèse fit d'ailleurs ses adieux officiels à la scène en février 1893. Elle mourut en 1907 à soixante-dix ans.

¹²⁸ Adelina Patti (1843-1919), soprano italienne, était la diva du moment.

¹²⁹ Parole de Will et musique de Gaston Maquis, créée par Dalbret vers 1900 à l'Alhambra.

blanchisseuse », « *Regardez-vous Madame* » et tout le répertoire réaliste de Montéhus¹³⁰.

Qu'elle fût baptisée du nom d'une plante aux petites fleurs bleues ou mauves, dont la particularité est de produire deux sortes de tiges, l'une rampant sur le sol pour progresser et l'autre se dressant pour tendre ses fleurs vers la lumière, fut d'assez bon aloi pour illustrer la trajectoire de son existence professionnelle et personnelle. Fréhel sera effectivement toujours en perpétuelle tension, dans la dichotomie de l'ascension et de l'effondrement, de la lumière et de l'ombre.

Les premières expériences artistiques de Marguerite Boulc'h, réellement pertinentes en termes de lancement de carrière, eurent lieu dans les locaux de la maison d'éditions Labbé¹³¹, principalement consacrée à la promotion de la culture populaire. Marcel Labbé, éditeur hétéroclite, collectionnait les succès à la mode qu'il se fût agi de pièces de théâtres, de vaudevilles, de saynètes, d'opéras ou d'opérettes. Il possédait également un catalogue très riche de musiques à danser (one-step, two-steps, mazurkas, javas etc.), et se passionnait encore pour les chansons populaires en tous genres. Écrivains et compositeurs, comédiens et chanteurs venaient respectivement lui déposer textes et couplets ou se constituer un répertoire, transformant le hall de la maison d'édition en « café théâtre » improvisé. C'est donc aux contacts de ces artistes, également aguerris à la fréquentation des beuglants, des cafés-concerts, des estaminets et autres cabarets (pour les plus privilégiés d'entre eux), que Marguerite, encore mineure et pleine d'espoir, fit ses premières armes. Cette enfant de la Belle Époque, qui rappelons-le naquit durant la décennie de l'âge d'or du Café-concert, (elle eut dix ans en 1901), interprétait les succès que ces aînés lui apprenaient.

Il semblerait, d'après les titres précédemment cités, extraits des souvenirs de Fréhel, qu'il s'agissait essentiellement de romances et de bluettes sentimentales (exception faite du « répertoire réaliste de Montéhus » sur lequel nous reviendrons). En effet, *Mam'zelle Pervenche*¹³² fut créée par Dalbret à l'Alhambra. Bien qu'il ne fût jamais une grande vedette, le chanteur Dalbret se fit connaître entre 1898 et 1901. Il obtint une relative renommée

¹³⁰ *Sa vie, ses chansons, op.cit.*, p.6.

¹³¹ Fondées en 1837. Elles furent tour à tour situées soit rue de l'Échiquier dans le dix arrondissement parisien (selon la notice des éditeurs Frémeaux), soit au 20 rue du Croissant dans le deuxième arrondissement (selon l'Encyclopédie multimédia de la Comédie musicale française).

¹³² Paroles de Will et musique de Gaston Maquis. Cylindre Edison n° 117716, 1906.

entre 1905 et 1914 en interprétant essentiellement des romances du répertoire de Mercadier ainsi que quelques chansons fantaisistes de Mayol. *La Légende des Flots bleus* qu'il créa en 1907 au Ba-Ta-Clan et qu'il composa lui-même avec le célèbre Henri Christiné, fit partie des tubes de l'époque, que d'ailleurs Berthe Sylva reprendra pour son propre compte en 1931. Georgius, dans ses mémoires, fit également référence à Dalbret, mais son anecdote a surtout pour intérêt de le situer dans la hiérarchie des grands noms à la mode du temps :

*Vers 1910, il y avait quatre chefs de file au café concert : Mayol, Fragson, Dranem, Polin. À l'étage, au-dessous, arrivait Dalbret. Il aurait bien voulu parvenir à l'étage supérieur mais il n'y parvint jamais. [...] Vous vous souvenez, il y a quelques années, de ces chanteurs inconnus qui, de Belleville à Montparnasse et à Ménilmontant, prenaient l'accent corse pour roucouler à la manière de Tino Rossi : "Ah ! veni-veni-veni"... De même que nous avons eu hier des sous-Tino Rossi, il y eut autrefois des sous-Fragson, des sous-Dranem, des sous-Polin et des sous-Mayol. J'étais un sous-Dalbret.*¹³³

Concernant les autres chansons évoquées par Fréhel, je n'ai pu trouver aucun des titres auxquels elle se référait. Toutefois, en fouillant dans le répertoire de chanteurs de romances à la mode début 1900, j'ai pu répertorier trois titres qui pourraient se rapprocher de ceux que la chanteuse cita sans pour autant en avoir de complète certitude : *Bonsoir Madame la Lune* (1902) et *Aubade à la Lune* (1907), toutes deux enregistrées par Mercadier, pourraient rappeler *Fou de la Lune*. Bien qu'il n'y ait que très peu d'informations sur ce chanteur de romances, Mercadier¹³⁴ connut apparemment de grands succès entre 1890 et 1910, et investit les grandes scènes parisiennes. Il se pourrait dès lors que la toute jeune Pervenche ait entendu et interprété le répertoire de Mercadier.

J'ai également retrouvé un enregistrement partiel de *La Petite Blanchisseuse*¹³⁵ grâce à la reprise de Pierre Valray¹³⁶ et du catalogue qu'il a dressé pour son émission radiophonique *Chanson perdues... Chansons retrouvées*¹³⁷, mais je ne sais rien de son ou ses

¹³³ Georgius, *l'Amuseur public n°1*, Jean-Jacques Chollet, éditions Pirot, 1997, p. 56.

¹³⁴ 1859-1929. Il débuta sa carrière en 1892 à L'Eldorado puis il rencontra en 1885 aux Ambassadeurs, Paulus, avec lequel il se lia d'amitié. Ce dernier l'invita à plusieurs reprises à se produire sur la scène du Ba-Ta-Clan dont il était directeur entre 1892 et 1897. Jusqu'en 1914, il cumula les apparitions au Café-Montmartre, au Casino de Montparnasse, au Casino Saint-Martin ou aux Folies Parisiennes.

¹³⁵ De C. Jardin, Pourrière et Julsam. Aucune date ni autre référence.

¹³⁶ http://www.dutempsdeserisesauxfeuillesmortes.net/textes_divers/chansons_perdues/chansons_perdue_s.htm

¹³⁷ Radio Bleue de 1989 à 1999.

interprètes. Il s'agit encore une fois d'une romance très légèrement licencieuse dans laquelle un tout jeune homme échoue à séduire une petite blanchisseuse de la « place Blanche, prénommé Blanche », qui travaille toutes les nuits à rendre aux chemises blanches, leur éclat initial. Elle n'a donc pas de temps à consacrer à l'amour :

*Une petite et gentille blanchisseuse vers Montmartre un matin
Trottinait joyeuse et alerte son panier à la main
En la voyant un petit jeune homme s'écria « je me l'appuierai bien
Si je savais comment elle se nommait, y aurait peut-être moyen »
Une commère qui passait répondit : « J'la connais.
C'est Mademoiselle Blanche, blanchisseuse rue Blanche,
Elle ne fait que le blanc, sa boutique est en blanc
Sur les chemises blanches, elle passe des nuits blanches
Lui faites pas les yeux blancs
Avec elle c'est toujours chou blanc*

La pauvreté des recherches stylistiques et du jeu sonore répétitif autour du polyptote « blanc » confère à cette blquette sans réel intérêt des allures de scie populaire. Ce genre qui fit la gloire de Libert en 1876 grâce à son interprétation *l'Amant d'Amanda*¹³⁸, était d'ailleurs en 1907 remis au goût du jour par l'enregistrement d'un certain Caudrieux.

En ce tout début de siècle, les titres à la mode étaient donc davantage extraits du répertoire populaire du très codifié café-concert que de celui des cabarets montmartrois. D'ailleurs, les chansons politiques et sociales de Bruant ou de Jouy perdaient du terrain au profit de romances plus sentimentales. Les compositions de Maurice Vaucaire et Paul Delmet (*Les Petits pavés* ou *Petit Chagrin*, 1891), de Gabriel Montoya (*Mimi*, 1904), de Xanrof (*Les Petites Bonnes D'Hôtel*, 1904) ou d'Eugène Lemerancier (*Après la rupture*, 1908) furent de grands succès populaires.

En effet, il faut savoir que le programme des divertissements au café-concert variait très peu : une succession de prestations convenues étaient interprétées par des artistes spécialisés dans un genre en particulier. Marc Robine, dans son introduction au coffret de *l'Anthologie de la chanson française enregistrée de 1900 à 1920*¹³⁹, complète la nomenclature dressée par Serge Dillaz, circonscrite à quatorze genres¹⁴⁰. Ce classement,

¹³⁸ V. Robillart et E. Carré

¹³⁹ Coffret de dix CD, référence 3017552, éditions et copyright, EPM, 2007.

¹⁴⁰ Les comiques-troupiers ; les diseuses ; les épileptiques ; les excentriques ; les gambilleurs ; les gommeux ; les interprètes tyroliennes ; les ivrognes ; les patriotiques ; les paysans ; les phénomènes ; les réalistes-pierreuses ; les scieurs ; les sentimentaux, dans *La Chanson sous la Troisième République*, Serge Dillaz, éditions Tallandier, 1991.

bien qu'ayant ses limites et ses laissés-pour-compte (comme tout classement d'ailleurs), a le mérite de proposer les noms de quelques figures marquantes et symboliques de ces genres si cloisonnés (bien que certains artistes aient pu relever de l'un ou l'autre genre). Pour chacun des profils établis, nous rappelons le nom de ses meilleurs représentants, suivi de quelques titres créés aux alentours des années 1900-1905, tentant par là-même de cerner ce que pouvaient être les airs à la mode du temps de la jeune Marguerite.

1.2.3 Vedettes à la mode 1900

En 1900, la grande vedette fut sans conteste Mayol, évoluant dans le genre fantaisiste. Il créa *Viens Poupoule* (1902), adaptée d'une chanson allemande *Kom Karoline*¹⁴¹ et la célèbre *Matchiche*¹⁴²; Mercadier (*La closerie aux genêts*, 1902) évoluait parmi les chanteurs de charme. Fragson (*Aveux discrets*, 1903), un des seuls auteurs-compositeurs de l'époque (avec Mayol, Dranem et Polin) fut le précurseur du chanteur de genre anglais, alliant un répertoire mi comique mi romantique (*Reviens, veux-tu ?, Si tu veux Marguerite*¹⁴³). Bérard, présent dans toutes les salles de spectacle de la capitale de 1903 à 1904, mais qui ne commença à enregistrer qu'en 1906, représentait le chanteur à voix par excellence. Parmi son répertoire de chansons dramatiques, il faut signaler *l'Océan*¹⁴⁴ créée vers 1905 ou *Le Rêve passe* (1906).

Le comique loufoque fut personnifié par Dranem, qui créa *Les Petits pois* en 1904 ; Polin¹⁴⁵, comique troupier dans la filiation d'Ouvrard père, fit le succès de la Scala pendant vingt ans, avec *Ah ! Je l'attends* (1902) ou *L'Anatomie du conscrit* (créée en 1900) ; le comique paysan, fut représenté par Sulbac, (*En voulez-vous des z'homards ?* interprétée vers la fin des années 1890).

Le chanteur régional, (Théodore Botrel, *la Paimpolaise*¹⁴⁶ en 1903) ainsi que le gommeux (dont le genre – du moins tenu par des artistes masculins – disparut peu après le décès de son principal créateur en 1896, Libert.) étaient des types encore très en vue. Le très productif Paulus, vedette de la première période du Café-concert (1850-1900) avec *En*

¹⁴¹ Paroles d'Adolphe Spahn, adaptée par Alexandre Trébitsch et Henri Christiné.

¹⁴² Encore reprise aujourd'hui (mais adaptée) dans le folklore du carnaval dunkerquois.

¹⁴³ Également incluse dans le répertoire du carnaval dunkerquois.

¹⁴⁴ Paroles de Bertal, L. Maubon ; musique de E. Spencer.

¹⁴⁵ Il fut encore le rédacteur en chef d'une revue hebdomadaire de seize pages, consacrée aux « concerts, théâtres, cabarets artistiques et musics-halls » dont le premier numéro parut en janvier 1903.

¹⁴⁶ Cette célèbre chanson fut créée par lui-même mais elle allait surtout assurer la gloire de Mayol qui la mit dès 1903 à son répertoire (en changeant toutefois quelques mots).

*Revenant de la revue*¹⁴⁷, incarnait quant à lui le modèle du gambilleur. Il interprétait un répertoire varié, faisant feu de tout bois. Quant à Aristide Bruant, s'il s'était retiré de la scène du Mirliton à partir de 1895 pour effectuer une longue tournée à travers toute la France et une partie de l'Afrique, et qu'il apparut très ponctuellement au Concert de l'Époque¹⁴⁸, il s'adonna surtout en cette période, désormais riche et célèbre, à d'autres activités (de meilleur goût¹⁴⁹ que la chanson ?), notamment politiques¹⁵⁰ et littéraires¹⁵¹. Son influence régnait cependant encore sur le genre « réaliste », sans toutefois qu'un officiel successeur lui fut trouvé. Il enregistra la plupart de ses succès entre 1908 et 1913¹⁵², pour se retirer définitivement de la scène en 1924¹⁵³.

Les interprètes féminines n'échappèrent pas à une classification normée. Paulette Darty, chanteuse de charme interprétant essentiellement des valse lentes et des romances, connut des succès considérables avec *Boudeuse* ou *Amoureuse* (vers 1902, 1903). Mais elle fut surtout la première interprète à la Scala en 1903 d'une chanson qu'enregistrera en 1925 Yvonne George, *Je te veux*, d'Érik Satie et d'Henry Pacory. Eugénie Buffet¹⁵⁴ fut la créatrice du genre de la pierreuse et de la non moins célèbre *Sérénade du Pavé*¹⁵⁵. De 1900 à 1903, elle alterna ouvertures de cabarets à succès¹⁵⁶, voyages à l'étranger (pour se reposer d'une maladie pulmonaire) et tournées en Europe puis dans le monde entier. Bien qu'elle quittât Paris vers 1903 et ne revînt dans la capitale qu'en 1912, chacun connaissait ses succès, et nul doute que Fréhel les ait interprétés. Polaire,

¹⁴⁷ 1886. Paroles et musique de Delormel et Garnier.

¹⁴⁸ Il en fut surtout le gérant puis le revendit en 1905.

¹⁴⁹ Aristide Bruant, s'il chanta le peuple, (il fut surtout populiste), s'installa néanmoins dans une vie confortable de châtelain en devenant au début du siècle, le propriétaire du château de Courtenay.

¹⁵⁰ En 1898, il participe aux élections législatives à Belleville, qu'il perd.

¹⁵¹ Aidé de deux « nègres », Bruant écrivit 16 romans et 6 pièces de théâtre, jugés de piètre qualité. Cf *Cent ans de chansons français, op.cit.*, p. 74.

¹⁵² Cf le double CD *Aristide Bruant*, disques Pathé, 1997, EMI Music France.

¹⁵³ Sa dernière apparition fut sur la scène de l'Empire. Il mourut peu de temps après.

¹⁵⁴ 1866-1934. Chanteuse populaire, elle fut la première à créer le genre de la pierreuse (la prostituée) au Café-concert. Pour ce faire, elle raconte dans ses mémoires qu'elle suivait la nuit les radeuses des boulevards, qu'elle alla même jusqu'à s'habiller et se maquiller comme elles pour mieux les suivre dans les bouges. Elle doit d'ailleurs son costume de scène à l'une d'elle avec qui elle se lia d'amitié. La présentation de ce nouveau numéro lui apporta un succès immédiat car «*négligeant les procédés habituels des artistes qui ne cherchent leur effet que dans la rudesse affectée de l'organe et la canaillerie voulue du geste, je m'appliquai à rendre la note juste, sensible avec exactitude, en donnant l'irréprochable incarnation de la pierreuse ; ce n'était plus une individualité que je montrais, mais l'image d'un type générique [...] la défroque usée de la Prostitution que je revêtais chaque soir, c'était l'image même de la misère sociale de la femme.*», Eugénie Buffet, *Ma vie, mes amours, mes aventures*, éd. Eugène Figuière, 1930, p.18-19.

¹⁵⁵ Paroles et musique de Jean Varney. Eugénie Buffet l'interpréta en 1892.

¹⁵⁶ Eugénie Buffet ouvrit trois cabarets, (*La Pomme de Pin, La Purée, La Nouvelle Athènes*) successivement taxés d'interdiction et fermés par la Préfecture de police de Paris, en raison de ses engagements politiques.

précédemment évoquée, incarnait la gommeuse. Yvette Guilbert, qui était au sommet de sa gloire à la toute fin du siècle, après qu'elle eut développé en 1891 au Divan japonais un personnage à la chevelure flamboyante, vêtu d'un fourreau vert et de gants noirs, tant de fois croqué par Toulouse-Lautrec, représentait le genre de la diseuse. Interprète de *Je suis pocharde* (1897) ou des *Vierges*, (enregistrée en 1907), elle reprit aussi le répertoire du cabaret montmartrois dont *A Grenelle* de Bruant. Toutefois, elle quitta la scène en 1900, elle aussi gravement souffrante. Elle remonta sur les planches aux débuts des années dix, dans un répertoire tout à fait nouveau composé de poésies anciennes et de chansons du Moyen-âge. Pour finir, quelques chanteuses à voix, donnant dans le genre dramatique à la Bérard, furent adulées en leur temps. Les programmes de *l'Eldorado* et des *Ambassadeurs*, pour ne citer qu'eux, attestèrent des succès (vers 1900-1903) de ces chanteuses aujourd'hui mal connues car oubliées des ouvrages sur la chanson : Henriette Leblond, *La Grande Mélie* (enregistrée en 1910) Yvhane Gilbert, *Nini la Gigolette* (enregistrée en 1911) allaient concurrencer la jeune Pervenche.

Ainsi, cette expérience chez Labbé, où Marguerite-Pervenche avait probablement à peine treize ans, lui permit non seulement de fortifier son talent mais également de constituer un premier répertoire, qui, s'il ne lui appartenait pas en propre, l'aida à s'approprier, par la diversité des textes proposés, les modes du temps : bluettes, romances sentimentales, ou mélodrames. Mais, si les genres étaient variés, alliant tonalités sérieuses, dérisoires, pathétiques, comiques ou franchement grivoises, la propension de la jeune Pervenche allait déjà, comme elle le suggéra elle-même par la formule oxymorique « *flamme sombre* ¹⁵⁷ », vers les chansons mélancoliques et les répertoires ténébreux. Probablement lui rappelaient-ils la rudesse de sa propre condition ? Mise à la porte de chez elle, après avoir été une nouvelle fois renvoyée (par le docteur Fraysse, pour lequel elle vendait des rénovateurs faciaux), Marguerite n'avait d'autre choix que de trouver rapidement un engagement.

Lorsque je me suis attachée à interroger la définition de ce que pouvait être la « chanson réaliste », je suis revenue sur ses origines supposées, les circonstances de sa création, ses thématiques de prédilection (souvent étroitement liées aux conjonctures

¹⁵⁷ Citation de Fréhel. Pour rappel : « *Amusés par mon culot, impressionnés aussi par la flamme sombre qui me dévorait, ils m'apprirent des chansons telles que « Mam'selle Pervenche » qui me valut le surnom de « Pervenche » que j'ai longtemps porté.* »

sociales de son temps), mais j'avais souligné également l'importance de la performance lyrique et scénique de ses interprètes. La création de l'univers « réaliste », la pertinence de sa coloration tenaient également à la qualité de son interprétation. L'un des principaux facteurs concourant à la justesse « réaliste » reposait en effet sur la supposée sincérité de l'interprète.

Pour être étiquetée « chanteuse réaliste », il fallait certes que la proportion de chansons dites réalistes composant le répertoire de l'interprète fût élevée mais qu'il y eût encore une corrélation (fût-elle feinte) entre la vie menée par les personnages et celle de l'interprète. Il fallait surtout, à mon sens, que l'interprète produisît un effet de réel suffisant pour donner à croire à l'auditoire « réaliste » (j'entends par là, un auditoire amateur de chansons réalistes) que ces événements chantés fussent vrais et que l'artiste les eût éprouvés, soufferts en son âme. En la matière, Pervenche réunissait tous les critères pour verser dans le genre « réaliste » :

*Je me dis que c'était le moment où jamais d'essayer de monter sur les planches, de réaliser le rêve qui depuis l'âge de cinq ans ne m'avait pas quittée. Je me mis à cavalier partout pour obtenir une audition. Quand enfin je pus auditionner à l'Univers, j'avais le ventre creux, n'ayant pas mangé depuis deux jours.*¹⁵⁸

¹⁵⁸ Fréhel, *sa vie, ses chansons*, op.cit., p.6.

2. Constitution d'un premier répertoire et conquête d'un public :

A plusieurs reprises, Fréhel mentionna en interview, avec toutefois des imprécisions et des écarts stupéfiants dans les dates évoquées, avoir fréquenté dès huit ans (soit en 1899) les bals populaires de l'Île de la Jatte, située au nord-ouest de Paris entre les communes de Levallois-Perret et de Courbevoie où elle vivait :

A huit ans je faisais une première java à l'Île de la Jatte, au temps où ce bal musette s'appelait « Le Petit Poucet » : apéritifs, balançoires et poisses – tout cela est bien loin. Je débutai ensuite au concert des Espagnols et je chantai à Clichy, Saint-Denis, à l'Univers : Regardez-vous, La Rafle, Le Boston de la Nostalgie...¹⁵⁹

Réputée pour être un lieu de grande « mixité sociale », dirions-nous aujourd'hui, l'Île de la Jatte était un lieu de baignades, de promenades, de pique-nique, mais elle accueillait également de multiples guinguettes¹⁶⁰ dans lesquelles se déroulaient de nombreuses fêtes populaires. Elle accéda à la notoriété en devenant l'île favorite des impressionnistes (Monet, Van Gogh, Sisley etc.) qui la rendirent célèbres en y déposant leur chevalet. Seurat, en particulier, chercha à rendre compte de son atmosphère paisible et bon enfant dans son tableau, *Un dimanche après-midi sur l'Île de la Grande Jatte* (1884-1886), que je reproduis pour mémoire ci-dessous :



Figure 2 : *Un dimanche après-midi sur l'Île de la Grande Jatte* (1884-1886), Seurat.

¹⁵⁹ *La Rampe*, janvier 1931.

¹⁶⁰ Le terme « guinguette », cabaret en plein air où l'on peut manger, boire (essentiellement du vin blanc bon marché) et danser, ne doit pas être confondu avec les goguettes, sociétés chantantes ouvrières, exclusivement urbaines, qui prirent essor vers les années 1820. Ces réunions, ou séances, étaient planifiées et organisées en un lieu et jour fixes. On pouvait y chanter de sept heures à minuit. Perçues comme des lieux de sédition, les goguettes furent pourchassées et interdites après la Révolution de 1848. A ce sujet, lire *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIXe siècle*, Marie-Véronique Gauthier, édition Aubier, 1992.

Néanmoins, son bal le « Petit Poucet », sur lequel Fréhel reviendra dans une autre interview pour y évoquer les « ogres » (suggérant par là-même les prédateurs de la pire espèce qui s’y trouvaient), n’avait pas toujours bonne presse. D’ailleurs, les bals dans lesquels Fréhel chantait, ceux de la rue de Puteaux, des Trois Colonnes, de la Bollée etc., quels que fussent leur nom ou leur localisation, étaient souvent le lieu de rendez-vous privilégié des truands de toutes sortes et des prostituées qui les accompagnaient. Les gens du Milieu constituèrent ainsi une bonne partie de son premier public et *La Rafle* qu’elle chantait, faisait directement référence aux descentes de polices du samedi soir dans les bals populaires pour cueillir les malfrats et les chefs de bandes qui s’y affichaient. Ultérieurement, dans une interview qu’elle donnera à l’âge de vingt ans, en 1911, au sommet de sa gloire, Fréhel évoquera ces bagarres auxquelles elle assistera et participera également :

J’ai assisté à de nombreuses bagarres. Je frappais du poing comme les autres. S’il y avait une affaire à régler, nous allions au petit jour au bois de Boulogne, où les Argentins de l’Abbaye de Thélème se rendaient pour assister aux combats [...]»¹⁶¹

Nul doute que, forte de ce rude apprentissage, elle dut avoir toutes les armes nécessaires lorsqu’elle signa, six années plus tard, son premier contrat en 1905 pour rencontrer le docile public du *Concert de l’Univers*, en quête d’expérience populaire.

2.1. Les premières scènes prestigieuses et premiers succès (1908-1910)

Cette brasserie, tout juste rénovée et de bonne réputation, située rue de Wagram dans le dix-septième arrondissement parisien, ouvrit ses portes dès 1894 aux concerts et attractions diverses ; elle concourut encore aux débuts d’un certain Maurice Chevalier. Pervenche, ainsi désormais nommée comme l’atteste l’affiche annonçant sa représentation, dut sans peine faire entrer en résonance les événements malheureux de son existence avec le répertoire qu’on lui choisit :

Je chantai le répertoire de Montéhus, des plaintes de misère et de douleur. En chantant je revoyais tous les coups durs de mon enfance, les taloches, l’abandon et j’ai mis ce jour là, comme je l’ai toujours fait depuis, toute mon âme dans ces plaintes¹⁶².

¹⁶¹ *La Rampe*, avril 1931.

¹⁶² *Id.*

En robe espagnole, celle-là même qui lui fut offerte par la Belle Otéro, elle interprétait huit chansons par soirée pour vingt-cinq francs par mois¹⁶³, ce qui cependant ne pouvait suffire à lui assurer un avenir confortable, ni à lui épargner de dormir sur les banquettes de l'établissement. L'interprétation de « *Melle Pervenche dans les chansons de Montéhus* » dut pousser la force de conviction à son paroxysme.

2.1.1 Son répertoire de cœur : Montéhus l'idole et son influence naturaliste

A plusieurs reprises dans ses témoignages, Fréhel évoqua l'admiration qu'elle portait à Montéhus et le plaisir qu'elle prenait à chanter son répertoire. Cet auteur et interprète obtint un succès considérable à la fin du XIXe siècle mais fut réellement au sommet de sa popularité dans la première décennie du vingtième siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale. Surnommé « *le Gavroche de la chanson* ¹⁶⁴ » entre autres périphrases, Montéhus, enfant de la Commune et marqué de son sceau¹⁶⁵, avait coutume de dire « *J'écris comme le peuple parle, c'est pourquoi il me comprend*¹⁶⁶ ».

Son répertoire d'inspiration révolutionnaire, anarchiste et populiste fit surtout partie de la tradition chansonnière du mouvement ouvrier. Il dut son premier triomphe à *Gloire au 17^e*, dédié aux soldats du dix-septième régiment d'infanterie qui, le 18 juin 1907 à Béziers, refusèrent d'ouvrir le feu sur une manifestation de vigneronns insurgés.

Souvent présenté comme le chantre de la révolte rouge du côté des Jean-Baptiste Clément, Eugène Pottier, Jules Jouy, Pierre Dupont ou Gaston Couté, ses chevaux de bataille furent l'opposition à la guerre, à l'exploitation des hommes par le capitalisme, à la prostitution. *La Grève des mères* ¹⁶⁷, chanson remarquable par son aspect antimilitariste, frappa particulièrement les esprits par la force injonctive de son ton et l'adresse personnelle faite aux mères, enjointes à « *refuse[r] de peupler la terre* », puisque leurs enfants étaient voués à devenir de la chair à canon :

Arrête la fécondité !

Déclare la grève des mères !

¹⁶³ *Rumeur*, 09 septembre 1928.

¹⁶⁴ Une conférence-spectacle, ayant pour thème « *Chanson : soumission ou subversion* », a été organisée le 5 avril 2007 à l'Archipel à Paris. Le répertoire de Montéhus y tenait une part importante puisque cette salle fut créée par l'artiste. Cette conférence est encore visible sur le site <http://www.lehall.com/vivez-participez/spectacles-et-concerts/montehus-chanteur-du-peuple>

¹⁶⁵ Il prétendait que son père avait été communard.

¹⁶⁶ En exergue de la partition, *N'insultez pas les filles*, publiée par H. Pion, puis chez Fortin en 1992.

¹⁶⁷ Musique de Raoul Chantegrelet et Pierre Doubis, 1905.

*Aux bourreaux crie ta volonté !
Défends ta chair, défends ton sang !
A bas la guerre et les tyrans !
Pour faire de ton fils un homme
Tu as peiné pendant vingt ans
Tandis que la gueuse en assomme
En vingt secondes des régiments.
L'enfant qui fut ton espérance
L'être qui fut nourri de ton sein
Meurt dans d'horribles souffrances
Te laissant vieille, souvent sans pain*

Son succès auprès des couches populaires était donc surtout fondé par l'exploitation de stéréotypes, toujours renforcés d'une dimension moralisante axée sur le sort malheureux réservé à la classe ouvrière comme à tous les laissés-pour-compte en général : les paysans, les miséreux, les enfants, les femmes. Après la Première Guerre mondiale, Montéhus perdit quelque peu de sa superbe, en tournant casaque. Son principal effort de guerre¹⁶⁸ consista à produire des chansons non plus antimilitaristes mais particulièrement violentes et bellicistes, ce que ses partisans ne manquèrent pas de lui reprocher. Il se racheta toutefois en 1923 en écrivant son chef d'œuvre antimilitariste *La Butte Rouge*¹⁶⁹, identifiée ensuite à toutes les répressions ouvrières :

*Sur cette butte là y'avait pas d'gigolettes
Pas de marlous ni de beaux muscadins.
Ah c'était loin du Moulin d'la Galette,
Et de Paname qu'est le roi des patelins.
C'qu'elle en a bu du bon sang cette terre,
Sang d'ouvriers et sang de paysans,
Car les bandits qui sont cause des guerres
N'en meurent jamais, on n'tue qu'les innocents !
La butte rouge, c'est son nom, l'baptême s'fit un matin
Où tous ceux qui grimpaient roulaient dans le ravin.
Aujourd'hui y'a des vignes, il y pousse du raisin,
Qui boira d'ce vin là, boira l'sang des copains.*

¹⁶⁸ Il ne fut pas mobilisé durant la Première Guerre mondiale. Lire Rémy Wermester, *Montéhus, La Lutte en chantant*, éditions Elzévir, 2012.

¹⁶⁹ Sur une musique de Georges Krier. Il s'agit de la butte Bapaume où eurent lieu de violents combats lors du front de la Somme durant l'offensive 1916. Aujourd'hui encore elle peut être entendue lors des manifestations de cheminots.

Plus tardivement, la chanson serait interprétée tour à tour par Yves Montand, Marc Ogeret ou encore Renaud. Ce dernier ne manqua pas d'ailleurs de souligner l'ambiguïté de la position de Montéhus lors de son passage à Bobino en mars 1980 :

Voici une chanson de Montéhus, c'était un chansonnier humanitaire du début du siècle, qui avant la guerre de 14 a écrit de très très belles chansons antimilitaristes, et pendant la guerre de 14 a écrit de très très belles chansons... bellicistes. Du genre « chantons d'abord la Marseillaise et l'Internationale après », comme quoi, s'il voulait pas r'tourner sa veste, il avait qu'à porter un blouson¹⁷⁰.

Ainsi, la popularité de Montéhus à son sommet au début du vingtième siècle naissant et en particulier en 1907 (il ouvrit son premier café-chantant *le Pilori de Montéhus*, boulevard de Strasbourg dans le dixième arrondissement de Paris), put expliquer l'enthousiasme de Fréhel et sa volonté à vouloir inscrire le répertoire de son idole dans ses premiers tours de chants.

Il semblerait¹⁷¹ qu'elle aimait interpréter une chanson en particulier, *N'insultez pas les filles*¹⁷², dont malheureusement elle ne fit pas d'enregistrement. Néanmoins, les analyses du premier couplet ainsi que du refrain de la chanson, peuvent offrir un aperçu révélateur de ce que pouvaient être les thématiques de prédilection de Fréhel. Dès ses premiers succès, la figure de la prostituée, qui allait constituer la pierre angulaire de son répertoire des années trente, obtint immédiatement ses préférences. Par effet de miroir sans doute, Fréhel interprétait le destin des toute jeunes filles, à peine sorties de l'enfance, tombées par nécessité et désespoir dans la prostitution.

Versant dans une sorte de naturalisme compassionnel de bon aloi, cette chanson de Montéhus constitue un véritable plaidoyer en faveur des malheureuses ouvrières que la vie – ou du moins le mauvais patron capitaliste – oblige à se prostituer. Pour le coup, le chanteur « révolutionnaire cocardier », tel qu'il se plut à se nommer lui-même, prit le contre-pied des chansons cavistes du XIXe siècle où la prostituée était présentée comme une professionnelle. Rien de tout cela ici :

*Ah, combien de jeunes ouvrières
Ah, combien de petits trottins*

¹⁷⁰ Cité par Johanna Copans, dans sa thèse *Le Paysage des chansons de Renaud : une dynamique identitaire*, p. 71. Thèse dirigée par S. Hirschi et soutenue en octobre 2010.

¹⁷¹ Jacques Primack joignit plusieurs partitions au témoignage de Fréhel sur sa vie dont *N'insultez pas les filles* de Montéhus.

¹⁷² Paroles de Montéhus, musique de Raoul Chantegrelet, créée en 1906.

*Qui voudraient, ayant l'âme fière
Qui voudraient suivre le bon chemin !
Mais hélas, les patrons d'usine
Sont pour elles, maint'nant sans pitié
Ils leur versent des salaires de famine
Voilà pourquoi y a tant d'prostituées*

*N'insultez pas les filles
Qui s'vendent au coin des rues
N'insultez pas les filles
Qu'la misère a perdues
S'il y avait plus d'justice
Dans notre société
On n'verrait pas tant d'vices
S'étaler su' l'pavé¹⁷³[...]*

Il faut souligner qu'il ne s'agit absolument pas ici de défendre le sort des prostituées en particulier, mais plutôt de maintenir l'idée que seules les femmes contraintes à se prostituer appartiennent au milieu populaire et qu'à ce titre, eu égard à leurs conditions sociales misérables imposées, on leur doive non pas commisération ou indulgence, mais un respect univoque. Les clivages sociaux sont fermement maintenus chez Montéhus ; ils sont même véhiculés de façon somme toute grossière et caricaturale : les « *femmes du monde* » sont de « *viles catins* », qui passent naturellement entre les mailles de la Justice, partielle :

*Quand on rafle ces pauvres filles
Comme c'est pas du monde aristo
On les jette comme de vraies guenilles
Dans l'panier qui part au dépôt
Mais quand c'est des catins très viles
Femmes du monde qui font des sales coups
On leur offre une automobile*

¹⁷³ La suite de la chanson est tout aussi élocuente :

*« Qui mon cœur bondit de colère,
Quand je vois de ces exploiters
Qui, sans hont' viv'nt de la misère
Et de plus sont couverts d'honneurs ;
Ces gens-là nous parl'nt de morale !
Taisez-vous, baissez votre front,
C'est vous qui avez les mains sales !
La misère n'est pas un affront. [...] »*

*Et les juges sont à leurs genoux
Respectez donc les filles
Qui s'vendent au coin des rues
Respectez donc les filles
Qu'la misère a perdues
Pour qu' l'erreur soit sérieuse
Montez dans les salons
Vous y trouv'rez des gueuses
Qui versent leur poison*

Notons encore que, comme chez Bruant d'ailleurs, la prostituée (et la femme en général) n'a pas voix au chapitre, au sens propre comme au figuré. Un « je » lyrique se fait le chantre de leur condition misérable mais jamais elles ne prennent en charge leur propre énonciation pour rendre compte de leur réalité. Elles restent encore une fois, au sein de la chanson, sous la tutelle expressive d'un interprète le plus souvent masculin. Il faut attendre les années trente et le tournant de la chanson « réaliste » pour que, grâce aux interprétations de Nitta Jo¹⁷⁴, Germaine Lix¹⁷⁵, Suzy Solidor¹⁷⁶ et bien sûr Fréhel ou Damia, la voix de la prostituée se fasse entendre et s'individualise.

Pour l'heure, en 1905, il n'était question pour la jeune Pervenche que d'inscrire son chant dans les échos de ses aînés, ce qui, selon la chanteuse elle-même et l'analyse rétrospective qu'elle fit de cette première expérience, sembla lui réussir fort bien. Son succès, presque immédiat, tint essentiellement au contraste entre la puissance de sa voix, sa fragilité juvénile et son caractère déjà mutin :

Mais il faut croire que mon contralto avait quelque chose de prenant et que longue et mince avec mes grands yeux gris-verts, mes longs cils, une moue involontairement énigmatique et un sourire à fossette, je ne manquais pas de piquant, car mon succès fut immédiat.¹⁷⁷

Fréhel, par les choix de ses interprétations davantage versées vers la plainte et la satisfaction de sa fibre populiste, allait donc se positionner dans le registre « réaliste ». L'authenticité de sa voix, la puissance d'émotion qu'elle déployait, couplée à une formidable présence scénique, un brin espiègle, la propulsèrent rapidement au rang de jeune espoir et d'autres contrats s'enchaînèrent dans des lieux toujours mieux à même de

¹⁷⁴ *Du Feu*, M. et E. Recagno, Columbia DF 784WL 3522-1, Février 1932.

¹⁷⁵ *Je vends de l'amour*, R. Moretti et A. Willemetz, Odéon 166 907/Ki 7144-1, Mars 1935.

¹⁷⁶ *Les Filles des Bars*, J. Lenoir et Jean Claude, Odéon 166 865/KL 6983-1, décembre 1934.

¹⁷⁷ *Fréhel*, N. et A. Lacombe, op.cit., p.36.

lui assurer le succès escompté. En effet, toute interprétation – aussi bonne fût-elle – reste indéniablement soumise à la qualité de sa réception, autrement dit à l'adéquation entre l'univers de la chanson et l'horizon d'attente du public.

2.1.2 Rencontre déterminante et changement de nom de scène : la mue de Pervenche

Outre *l'Univers* où elle fit ses débuts, Pervenche se produisit en 1906 à la *Pépinière*¹⁷⁸, dans le huitième arrondissement parisien. Fondé en 1871, au lendemain de la Commune de Paris, ce café-concert bâtit essentiellement sa réputation durant les décennies 1880-90 autour de comiques troupiers (tels que Polin ou Libert) et de vaudevilles faits « maison », par des auteurs alertes à rendre compte de façon outrée des échos de l'actualité du temps. Cet établissement, où Damia fit également ses débuts, accueillait un public très populaire et bon enfant, avide d'une détente mi-vulgaire, mi fleur bleue, où la plupart des sujets portaient sur des préoccupations quotidiennes. Si le café-concert façon Bruant a pu ouvrir ses portes aux bourgeois venus chercher l'encanaillement, le public de la *Pépinière* appartenait de façon presque exclusive à la classe des petites gens, et, malgré son entrée payante, domestiques et « gens de maison » constituaient la clientèle de l'établissement. Le guide touristique *Plaisirs à Paris 1900* laissait d'ailleurs très explicitement entendre que l'attraction résidait moins dans les spectacles proposés que dans la « faune » locale qui occupait l'établissement. On appréciera la condescendance du ton employé :

Coin curieux à visiter. Y rester une heure pour passer en revue tous les types et genres de domestiques parisiens. Valets et femmes de chambre, garçon d'écurie et palefreniers, cochers de grande maison, bonnes et cuisinières autrement appelés « gens de maison ». On retrouve ici toutes les figures des bureaux de placement, voire des femmes de ménage et les concierges. La petite « bobonne » gentille, coquette, bavarde, espiègle s'y sent chez elle comme sa maîtresse à l'Opéra ou au Français

Nul doute que le répertoire choisi par Pervenche dut entrer en résonance avec le quotidien de ces « gens de maison ». Si elle commençait à se faire remarquer – elle touchait désormais cent francs par mois pour chanter son répertoire les matinées ou

¹⁷⁸ La *Pépinière* ne résista malheureusement pas à la grande inondation de janvier 1910. La salle fut vendue pour devenir un cinéma et fut détruite trente ans plus tard.

avant la revue vaudeville du soir –, son cachet n'était pour autant « pas gras¹⁷⁹ » comme elle le dit elle-même. Elle continuait à coucher où elle pouvait et à se nourrir de café-crème.

Sa situation connut une légère amélioration lorsqu'elle eut l'opportunité d'être présentée au gérant de *la Taverne de l'Olympia*, annexe du célèbre music-hall où elle put se produire après le spectacle en échange « d'un litre de café-crème et deux croissants par soirée », ainsi qu'une banquette où coucher. Elle y fit encore une rencontre déterminante, celle d'un jeune homme « de type anglais, très sympathique [...] blond [...] qui portait la raie au milieu » : Robert Hollard. Ce fils d'un pasteur protestant et d'une anglaise, qui prendrait le nom de scène de Roberty, s'essaya tour à tour mais sans succès, aux fonctions de chef d'orchestre, comédien ou poète. Il semblerait qu'il eut toutefois des qualités indéniables en tant que manager, puisqu'il fut non seulement à l'origine du nom de scène de Fréhel, en hommage à ses origines bretonnes, mais qu'il lui apprit encore à maîtriser sa diction et sa gestuelle. De leur rencontre ne naquit point de passion véritable cependant, mais un mariage convenu et un enfant. Pervenche n'avait pas quinze ans¹⁸⁰ :

Je ne sais pas si Robert Hollard m'a fait la cour, mais je sais bien que je me suis un beau jour retrouvée sans trop d'étonnement dans sa garçonnière rue Madame. Il est resté deux mois à côté de moi sans me toucher. J'ai estimé cette réserve un peu décevante. Mais Robert m'entourait d'affection et de tendresse et je trouvais cela très agréable. [...] Tout de même ce qui devait arriver arriva [...] il arriva un enfant qui n'était pas au programme. Robert qui était un chic type, m'offrit le mariage. Je n'avais pas quinze ans lorsque je me suis mariée. Nous avons obtenu une dispense grâce à l'oncle de Robert qui était procureur.

De ce nourrisson, un fils, Fréhel ne raconta rien, si ce n'est qu'il mourut de faim, mal soigné par la nourrice à qui le couple l'avait confié. Ce sujet hautement tragique – la perte d'un enfant – qui aurait pu alimenter son répertoire réaliste, n'apparut dans aucun titre enregistré de Fréhel durant sa carrière. Aucune de ses chansons ni fit allusion (par effet de pudeur ?) alors même que le pendant inverse – la thématique d'une mère qui se meurt – fut repris au moins deux fois, notamment dans la *Berceuse du Petit Gueux*¹⁸¹ (une pauvre meurt de froid dans la rue ; seul son nourrisson protégé par son propre corps

¹⁷⁹ *La Complainte de ma vie, op.cit.*

¹⁸⁰ La mémoire de Fréhel est très aléatoire puisque l'état civil enregistre son mariage le 27 novembre 1907 soit à l'âge de seize ans. Ce n'est pas la seule approximation de son témoignage.

¹⁸¹ Enregistrée en mars-avril 1927. De Pothier et Raiter.

survit) et *Pauvre Grand*¹⁸² (une vieille femme aveuglée par l'amour qu'elle porte à son fils, ne s'aperçoit pas de sa folie : il la noie dans un accès de rage). Bien que Fréhel à l'âge de la maturité pouvait donner l'impression par la puissance de sa voix mais surtout par sa stature imposante et solidement ancrée, qu'elle se positionnait comme la figure symbolique de l'inébranlable, capable de chanter les douleurs et les tragédies collectives, jamais elle ne se servit de ce malheur personnel pour nourrir son répertoire et y alimenter sa force de conviction. Il faut dire que ce type de répertoire fut largement pris en charge et mis à la mode au cours des années trente par une autre bretonne à succès : Berthe Sylva¹⁸³. Même corpulence, même voix de contre-alto, même fin de vie misérable mais une posture « réaliste » bien différente.

Si Berthe Sylva était déjà connue depuis 1926 pour avoir interprété avec succès une chanson typiquement « réaliste », *Les Roses Blanches*¹⁸⁴, de laquelle elle devint l'interprète de prédilection, elle n'accéda véritablement à la notoriété qu'en 1928, à l'âge de 43 ans, grâce à son premier enregistrement, *Le Raccommodeur de faïence*¹⁸⁵ qui fit décoller sa carrière. L'accordéoniste Léon Raiter qui composa la musique de nombreux de ses succès (dont *On n'a pas tous les jours vingt ans*¹⁸⁶), la remarqua et la fit participer à l'émission « Radio Tour-Eiffel ». Son succès fut fulgurant tant son timbre agréable et homogène rendait sa voix particulièrement « radiogénique ». Selon M. Moulin¹⁸⁷, le terme de « record » fut employé pour la première fois dans le domaine de la production discographique, pour rendre compte du formidable succès de l'enregistrement du *Raccommodeur de faïence* : plus de 292 000 exemplaires en deux ans, ce qui était considérable pour l'époque. Bientôt de nombreux auteurs et compositeurs célèbres lui écrivirent des chansons dont Vincent Scotto (*Le P'tit Bosco*), René de Buxeuil (*La Voix de Maman*) ou Charles-Louis Pothier. Elle sut asseoir son succès en reprenant de vieilles

¹⁸² Paul Rickart ; J. Combe et E. Plessis, enregistrée en février 1930. ID 1703.

¹⁸³ 1885 (Lambézellec)-1941 (Marseille). Elle débuta dans la chanson aux alentours de 1910 mais ne perça pas avant la seconde moitié des années vingt.

¹⁸⁴ Composée et écrite en 1926 par Charles Louis Pothier et Léon Raiter. Berthe Sylva, qui ne la créa pas la première (Mary Ketty ou Emma Liébel la mirent à leur répertoire avant elle), mais l'interpréta aux alentours de 1927, en fit réellement son succès dans les années trente. D'ailleurs, elle ne grava cette chanson qu'en 1937, chez Odéon (KI 7963-1 ; 281.168). La chanson évoque l'histoire d'un pauvre garçon miséreux qui, chaque dimanche, rapporte des roses blanches à sa mère hospitalisée. Mais un jour de printemps, démuné, il tente de voler les roses et se fait surprendre par la fleuriste, qui, finalement émue par son histoire, les lui offre. Malheureusement, à son arrivée à l'hôpital, il découvre que sa mère vient de décéder.

¹⁸⁵ Chanson de 1927 de Decoq et Soler, créée par un certain Monty.

¹⁸⁶ Pothier et Raiter, 1934.

¹⁸⁷ Mathieu Moulin, dans le livret du CD *Berthe Sylva, Les Roses blanches*, éditions Marianne Mélodie : références 061181.

chansons (*Du Gris*¹⁸⁸ créée par Georgette en 1920 ou *La Rôdeuse de barrière*¹⁸⁹ créée par Emma Liébel en 1922) ou en enregistrant les succès d'autres artistes, principalement ceux de Fréhel d'ailleurs (*Comme un Moineau, Musette, Tel qu'il est, Où sont tous mes amants ?*) ou de Damia (*Tu m'oublieras, Tu ne sais pas aimer*).

Véritable « voix de micro » et vedette du disque dans les années trente, elle s'imposa principalement comme la voix douce et tendre de toutes les mères. Ses chansons, extrêmement mélodramatiques et larmoyantes, décrivaient l'amour infini des mères pour leurs enfants ; elle chanta également, dans une corrélation logique, la détresse des petits miséreux. Pour exemple, *Les Flots bleus* créée par Dalbret en 1907 et enregistrée en 1931 par Berthe Sylva (où trois petits frères périssent noyés sous les yeux de leur mère) ; *Le P'tit Bosco*, enregistrée en 1935 (un petit bossu, orphelin est maltraité et moqué de tous). Elle enregistra donc plusieurs chansons où la figure de la mère demeure dominante : *Je n'ai qu'une seule maman, Viens Maman* (1931), *La Voix de Maman* (1932), *Les Yeux de Maman* (1937) et plusieurs berceuses qu'elle interpréta en duo avec Fred Bouin : *Ferme tes jolis yeux* (1932), *Berceuse tendre* (1933). Cette prédominance du personnage de la mère dans le répertoire de Berthe Sylva ainsi que ses propres qualités interprétatives très pondérées (sa voix douce, son refus de la dramatisation), tendirent à l'assimiler à ce personnage et à réduire son répertoire à l'évocation de berceuses, qu'elles fussent ou non tragiques.

Ainsi, à la différence des interprétations de Fréhel où la distance entre la posture de la chanteuse et celle de la canteuse était réduite à peau de chagrin, Berthe Sylva se plaçait toujours dans le rôle distant d'une narratrice, qui racontait sans en être touchée intimement, les drames énoncés dans ses chansons « réalistes ».

Pour en revenir à l'union entre Pervenche et Roberty, le seul intérêt à l'évoquer, réside dans ce que Fréhel nous apprend de son « éducation musicale » et de ce qu'elle révèle de son caractère rebelle :

*Robert et moi nous n'étions pas fait pour nous entendre ; il
voulait faire de moi une petite bourgeoise, moi qui avait poussé
toute seule comme une petite sauvage, je ruais dans les
brancards, je m'évadais de partout.*¹⁹⁰

¹⁸⁸ De Dumont et Bénech

¹⁸⁹ J. Lenoir.

¹⁹⁰ *La Complainte de ma vie, op.cit.*

Indisciplinée et bientôt bombeuse notoire, Fréhel assumait sa liberté. Comme elle en témoigna, la jeune chanteuse fut rapidement adulée par son public naissant dans la mesure où, en contre-pied aux interprétations des grandes vedettes de l'époque que Roberty l'emmenait voir, Fréhel ne maintenait aucune distance entre elle-même et son public. Bien au contraire :

Elle avait besoin de faire partie de son public, de s'imprégner de son accent, de ses rumeurs, de ses cris. Et au lieu d'un tour de chant ordinaire, enchaînant chanson sur chanson, elle entamait un autre dialogue avec ses auditeurs, sachant installer des silences, lâchant des imprécations avec une facilité déjà remarquable. Chez elle, il y avait toujours l'idée de la porte ouverte. [...] La Fréhel d'alors n'était pas une star comme on l'entend aujourd'hui. Elle enchantait les spectateurs parce que tout son art arrachait chaque détail de son expression à ces gens qui venaient la contempler.¹⁹¹

Don de soi et proximité avec le public étaient les caractéristiques principales des interprétations de Fréhel. Un article élogieux, consacré à la revue d'été du Moulin Rouge paru dans le journal *Fantasio* en juillet 1908, souligna encore la grande sincérité de cette jeune première.

2.1.3 L'Hommage à Jean Richepin

Aux côtés d'artistes de renoms, habitués des lieux et largement plébiscités tels que Max Dearly et Mistinguett', Fréhel persévérait à inscrire son répertoire dans la coloration naturaliste et sombre qui lui seyait. Aussi, choisit-elle d'interpréter une chanson écrite par MM. de Cottens et Boyer célébrant l'œuvre du poète Jean Richepin (1849-1926), qui, à contre-courant de tous ses écrits anarchisants et révoltés, venait d'être élu le 08 mars 1908 à l'Académie française. Ce revirement confortable, à l'aube d'une soixantaine chenu, ne doit toutefois rien ôter au fait que ses poèmes, influencèrent la chanson populaire « réaliste », dans la mesure où ils célébraient non pas les travailleurs miséreux, mais les déclassés, les renégats de la société, ceux-là même qu'interprétaient Aristide Bruant et dont Fréhel serait la meilleure représentante quelques décennies plus tard.

¹⁹¹ Fréhel, A. et N. Combe, *op.cit.*, p. 45.

En effet, en 1876, son recueil de poèmes, *La Chanson des Gueux*¹⁹², pour lequel il fut d'ailleurs condamné¹⁹³, donna à entendre pour la première fois la voix des miséreux, reproduite jusque dans ses accents spécifiques¹⁹⁴ et portée par une énonciation à la première personne.

Fréhel célébra Jean Richepin en déclamant (davantage qu'elle ne chantât, précisa-t-on) une chanson hommage au poète dans laquelle étaient insérés les refrains de plusieurs poèmes dont celui des *Petiots*, extraits de son chef d'œuvre la fameuse *Chanson des Gueux* (1881) et *la Fille du Forban*, extrait de *La Mer* (1886) :

*Jean Richepin le poète farouche
Sous la coupole a redit ses chansons
Et les refrains qui sortaient de sa bouche
Ont dans mon cœur mis d'étranges frissons
Il a chanté les êtres en détresse
Les ventres creux, les gueux, les chemineaux
Et j'ai pleuré des larmes de tendresse
En écoutant la chanson des petiots¹⁹⁵*

*Ouvrez la porte aux petiots
Qui ont bien faim.
Les petiots claquent des dents !*

¹⁹² Trois parties le composent : *les Gueux des champs, les Gueux de Paris, Nous autres Gueux*.

¹⁹³ Jean Richepin est condamné à un mois de prison et cinq francs d'amende pour outrage aux mœurs et à la morale publique tant à cause de la verveur de son langage qu'à cause des images pittoresques développées.

¹⁹⁴ *La Ballade du Rodeur de Paris* est à ce titre édifiant :

*« Bon sang bon Dieu ! Quel turbin !
J'viens d'mett' mon pieds dan eun flaque
C'est l'hasard qui m'offre un bain.
V'lan v'là vent qui m'fiche eun claque.
Fait vraiment un froid d'attaque.
Quand j'pense que j'suis pas couvert,
Et qu'j'ai pas d'poils comme un braque !
C'est pas rigolo l'hiver.
R'mouchez-moi un peu c'larbin
Sous sa fourrure ed'cosaque.
Comme i'pu bon l'eau Lubin.
I's'gour' dans son col qui craque
Comme un'areng dans sa caque.
Oh ! là ! là ! c't'habillé de vert.
Oui mais moi v'là que je me plaque. [...]
Et c'uila, l'est pas lambin.
Nom de nom, comme i's'détraque.
Avec son bec-ed-corbin
Tient ! I'rent'dans sa baraque.
La mienne est à ciel ouvert,
Avec un parquet d'déflaque.
C'est pas rigolo l'hiver.
Il fait nuit. Le ciel est opaque.
Mince qu'j'vas poisser d'l'auber.
Au bagn' j'aurais eun' casaque !
C'est pas rigolo l'hiver.*

¹⁹⁵ Les vers encadrant les extraits des poèmes de Richepin furent écrits par les auteurs MM. De Cottens et Boyer.

*Ohé! Il faut qu'ils entrent !
 Vous mangez là-dedans, bonn' gens !
 Eux n'ont rien dans le ventre !...*

*Puis c'est le flot hurlant sous les étoiles
 Dont le poète a noté les sanglots,
 Le vent du large enflant les blanches voiles
 Au rythme lent du chant des matelots
 J'ai cru revivre un siècle de légende
 En écoutant : La Fille du Forban
 Cette chanson que, le soir on demanda
 Au moussaillon perché dans les haubans
 C'est la fille du forban
 On dit qu'elle est si belle !
 Sont venus trois rois puissants
 Des empereurs tout autant
 Et deux sultans en turban
 Pour coucher avec elle
 Coucher avec elle...*

*Jean Richepin ta muse vengeresse
 Aux philistins fit pousser les hauts cris
 Car les amants ont appris tes caresses,
 Oui, les amants ont lu tes Paradis
 L'humanité vibre dans tes poèmes
 Cris de tristesse ou de volupté
 Et nous t'aimons jusque dans tes blasphèmes
 Païens superbes épris de la beauté !
 Amants, enlacez-vous d'une étreinte farouche
 Serrez à les broyer vos seins contre vos seins
 Comme un couple noué de serpents abyssins
 Collez-vous peau à peau, mordez-vous bouche à bouche !*

Cette déclamation quelque peu hyperbolique et ampoulée dans le portrait qu'elle dresse du poète, ne put que séduire Fréhel par les thèmes qu'elle développait. En effet, Jean Richepin est tour à tour présenté comme le « farouche » défenseur des « êtres en détresse, des ventres creux, des gueux, des chemineaux », puis, dans un dernier couplet, comme l'habile pourfendeur de « philistins » ignares des sentiments et des pratiques propres à la passion amoureuse : deux registres, versés du côté du *pathos* et de l'*éros*, qui ne cesseront d'alimenter le répertoire de Fréhel. D'autre part, qui mieux qu'elle, avec

toute la conviction de sa jeune nature tempétueuse, pouvait enjoindre des amants à « s'enlace[r] d'une étreinte farouche », à « serre[r] à les broyer [leurs] seins contre [leurs] seins », à demeurer « colle[r] peau à peau », à « se mord[re] bouche à bouche ! » ? Fréhel, en 1908, était déjà connue pour ses nombreuses frasques amoureuses et commençait avoir une solide réputation de « bombeuse ». Savait-elle seulement à quel point cette chanson allait jouer en filigrane la partition d'une prédiction amoureuse ? Celle qu'elle vivra deux ans plus tard avec une autre vedette naissante : Maurice Chevalier.

Il ne fait nul doute que cet hommage poignant dut établir pour le public un contraste deux fois saisissant. Non seulement parce que cette revue d'été du Moulin Rouge était qualifiée de « *fastueuse [...] spirituelle et joyeuse, marquée en coin de la meilleure marque d'esprit gaulois* », mais encore parce que cette déclamation était interprétée avec sincérité et justesse par une jeune fille âgée en ce mois de juillet de tout juste dix-sept ans :

*Mais il nous a paru spécialement intéressant d'en détacher une page qui, bien que plus grave que les autres, donne à cette soirée joyeuse une délicate de note d'art. Les émouvantes chansons du bon poète Jean Richepin y sont évoquées par une jeune artiste qui débute et qui leur a donné une interprétation poignante. C'est là un juste hommage à l'œuvre du maître que tous admirent.*¹⁹⁶

Fréhel inscrivit donc son premier répertoire dans la tradition des « maîtres », Montéhus ou Jean Richepin, et assuma son penchant pour la veine naturaliste compassionnelle. Toutefois, lorsqu'elle eut l'apanage de constituer son propre répertoire, jamais elle ne versa dans la tonalité anarchisante, revendicative et violente de ses aînés. La dernière strophe du poème des *Petiots* est à ce titre édifiante par la progression de l'intimidation qu'elle installe et la menace qu'elle brandit :

*Ouvrez la porte
Aux petiots qui ont sommeil.
Les petiots claquent des dents.
Ohé ! leur faut la grange
Vous dormez là-dedans,
Bonnes gens,
Eux, les yeux leur démangent.
Ouvrez la porte
Aux petiots qu'ont un briquet.
Les petiots grincent des dents.*

¹⁹⁶ *Fantasio*, juillet 1908.

*Ohé ! les durs d'oreille !
Nous verrons là-dedans,
Bonnes gens,
Si le feu vous réveille !¹⁹⁷*

Si *Les Petiots* de Richepin incitait à « brûler » du bon bourgeois, l'œuvre de Fréhel jamais ne se déclina sur la brutalité ou la fureur. Son propos ne s'établit pas dans l'agression, quand bien même elle évoqua la misère, les inégalités sociales, l'injustice, voire comme nous le verrons, la mort. En effet, son chant se plaça davantage du côté du constat, fût-il terrible et déplorable, du malheur. Il n'y eut jamais dans l'œuvre de Fréhel, aucune visée contestataire ou politique¹⁹⁸ particulière, ce qui est une marque spécifique de la chanson dite « réaliste ». De même, l'intention émotionnelle demeura très différente chez la chanteuse, il s'agissait de provoquer la compassion et non la révolte. A cet égard, nous pouvons appuyer nos analyses sur une chanson bien larmoyante de Pothier et Raiter que Fréhel créera bien plus tard, en 1928 à l'Olympia, *la Berceuse du Petit Gueux* (piste 2) :

*Il est tard et la vie est dure,
C'est l'hiver sans pain, sans abris
La maman marche à l'aventure
Où va-t-elle avec son petit ?
C'est la nuit et le vent fait rage
Et dans la rue, plus de passants
Se serrant encore davantage*

¹⁹⁷ La violence du poème s'établit crescendo. L'anaphore injonctive couplée aux interjections, confère à la présence des petiots, transis de froid, de faim et de fatigue, une coloration menaçante d'autant plus que la réplication du vers qui « claquent des dents » laissent sourdre la menace à venir :

*Ouvrez la porte
Aux petiots qui ont bien froid.
Les petiots claquent des dents.
Ohé ! ils vous écoutent!
S'il fait chaud là-dedans,
Bonnes gens,
Il fait froid sur la route.
Ouvrez la porte
Aux petiots qui ont bien faim.
Les petiots claquent des dents.
Ohé ! il faut qu'ils entrent!
Vous mangez là-dedans,
Bonnes gens,
Eux n'ont rien dans le ventre.*

¹⁹⁸ Si *Il n'est pas distingué*, de Marc Hély- Paul Maye, (piste 3 ; enregistrée en mars 1935) se déploie sur le fond de la montée du nazisme, la chanson placée du côté du registre comique, annihile toute prétention militariste et belliqueuse. L'intervention d'un quidam, qui brosse le portrait psychologique de Hitler, est truculente, quand bien même rétrospectivement et à la lumière des événements historiques, elle nous semble bien péremptoire :

*Quelqu'un fait : "C'est l'type spécifique
D'l'historien désaxé au faciès hilarant,
Mégalomane pathologique, indiscutablement,
Un rétro déficient..."*

Elle murmure à son enfant
« Dodo mon gars, dodo bien vite
Dodo mon gars, ferme tes yeux
Dodo dans les bras qui t'abritent
Dodo, fais dodo petit gueux
Fais dodo, dodo mon petit gosse
Assez tôt viendront les matins
Pour nous l'hiver est précoce
La vie est dure, on meurt de faim
Malgré le vent, malgré la neige
Ta maman veille encore sur toi
Dans ses bras, elle te protège
Près de son cœur, tu n'as pas froid
Dodo, mon gars, dodo bien vite
Dodo mon gars, ferme tes yeux
Dodo dans les bras qui t'abritent
Dodo fais dodo petit gueux »

Si la thématique demeure la même que celle de Richepin, la tonalité et la visée (dont nous avons déjà parlé) demeurent bien différentes. Cela tient au fait que le système énonciatif et le point de vue adopté sont très dissemblables. Dans *les Petiots*, la voix injonctive du Poète, placée du côté (et à côté) des miséreux, incitait non pas seulement à la commisération mais surtout à la responsabilisation des « bonnes gens », et par là-même à celle des lecteurs-auditeurs.

La posture de la chanteuse dans l'œuvre de Fréhel demeure tout autre. Elle se place en observatrice impuissante et (faussement) ignorante du sort d'une pauvre mère : « *Il est tard et la vie est dure, / C'est l'hiver sans pain, sans abri / La maman marche à l'aventure / Où va-t-elle avec son petit ?* ». Par conséquence, le spectateur-auditeur occupe la même position. Il est le témoin passif d'une tragédie amorcée. La chanteuse n'est qu'un vecteur vocal, elle n'invective personne.

En effet, à l'inverse de Richepin, la chanteuse incarne directement la voix énonciative de la mère chantant pour endormir son fils. Ce chant est d'autant plus pathétique que la berceuse supposée réconfortante, verse ponctuellement dans la constatation de leur situation précaire (« Pour nous l'hiver est précoce / La vie est dure, on meurt de faim »). La mère, seule barrière protectrice pour l'enfant, semble consciente qu'elle ne pourra bientôt plus jouer ce rôle. Mais si elle clame son indigence, commune à beaucoup d'autres

miséreux cachés sous l'anonymat d'un « on » indéfini, aucun signe de colère ou de révolte n'est annoncé.

De fait, la mère semble s'adresser tout autant à elle-même, dans le constat de sa propre misère, qu'à tous les auditeurs potentiels. Son chant s'envole dès lors vers de multiples destinataires. Néanmoins, ils restent des témoins impassibles face au présage de sa mort, à l'exemple de cette voix directive et anonyme qui vient chasser la malheureuse du coin de porte où elle avait trouvé refuge, alors même qu'elle est déjà morte :

*Allons debout, le jour se lève
Femme, il te faut quitter ce coin
Seul l'enfant crie, se soulève
Mais la mère ne remue point
Cette nuit la grande faucheuse
Est venue prendre la maman
Cependant que la malheureuse
Semblait chanter à son enfant :
« Dodo, mon gars, dodo bien vite
Dodo Maman ferme tes yeux
Dodo plus de bras qui t'abritent
Dodo fais dodo petit gueux »*

Le sacrifice ultime de cette mère, parvenue à endormir son enfant mais morte dans l'indifférence générale, porte à son acmé le caractère dramatique de la chanson. Néanmoins, la sobriété de l'interprétation de Fréhel empêche que la chanson ne verse du côté du mélodrame. Seuls les grésillements de l'enregistrement saphir, audible sur le CD Chansophone *Fréhel, L'Inoubliable et inoubliée, 1909-1930*¹⁹⁹, confèrent ponctuellement à sa voix quelques tremblements, plus factices que réels.

Pour revenir au répertoire de Fréhel au début de la décennie 1900, l'hommage qu'elle fit à Richepin, pour lequel une bonne partie de la critique journalistique salua la performance, lui permit de signer, dès cette année 1908, une multitude de contrats prestigieux dans les plus grandes salles de divertissements parisiennes, l'Européen, la Scala, l'Eldorado etc. Sa réputation grandissait sans cesse et bientôt elle devint la coqueluche des fêtards noctambules. Elle écumait les boîtes de Pigalle, de Montparnasse

¹⁹⁹ Enregistrement de la chanson chez Inovat, Saphir 1069 Matrice E 137.

et se perdait déjà en griseries de toutes sortes. Elle emmena dans son sillage une apprentie vedette qui pour l'heure se rêvait davantage danseuse que chanteuse, avec laquelle elle se lia d'amitié : une certaine Marise, qui avait adopté le nom de scène de Carmen.

Dans ses pérégrinations nocturnes, Fréhel faisait peu de cas de la présence de Roberty, son mari. Elle désertait d'ailleurs fréquemment leur couche nuptiale rue Madame. Cela ne dut pas inquiéter outre mesure son époux qui partit à la conquête de la belle Marise-Carmen et put rejouer sa partition de Pygmalion :

Comme avec Fréhel, Roberty décide de forger, de modeler sa conquête et, dans sa garçonnière de la rue Madame, il impose des leçons de diction : elle doit perdre sa gouaille parisienne. Il lui apprend à respirer et à bien prononcer la première et la dernière syllabe de chaque mot. Peu importe si celles du milieu sont un peu esquivées car, « quand on a compris d'un mot le début et la fin, on a pigé le mot tout entier ». [...] Toutefois, même avec le plus concentré des efforts, elle n'arrive pas à articuler son propre nom, Damien. Son inflexion parigote l'estropie chaque fois qu'elle le prononce. Les hurlements de Roberty ne font que l'énerver et la dérouter. De guerre lasse, il décrète : « Dorénavant tu t'appelleras Damia, Marise Damia²⁰⁰.

A nouveau, Roberty fut à l'origine du nom et des premières scènes d'une des meilleures représentantes de la chanson « réaliste » : Damia. Elle débuta dès 1908 sur la scène de la Gaîté-Rochechouart où elle fit un four retentissant, qui ne l'empêcha pourtant pas d'être choisie par Max Dearly pour remplacer Mistinguett à Londres dans son interprétation de *la Valse Chaloupée*²⁰¹. Ce « tube » incontestable de l'année 1908 allait faire un véritable triomphe outre-Atlantique. Toutefois, la Miss n'y serait pour rien, considérée en Angleterre comme *persona non grata* depuis qu'une de ses représentations jugée trop obscène à l'Alhambra de Londres en 1903, avait provoqué un scandale retentissant. Damia y triompha à sa place et poursuivit sa carrière. Septembre 1909, Roberty lui obtenait, tout comme pour Fréhel, un contrat à la Pépinière, s'ensuivirent les scènes du Petit-Casino, de l'Alhambra (où Fragson triomphait), des Ambassadeurs où son nom brilla en véritables lettres de feu aux côtés de celui de Chevalier, puis le Concert-Mayol dont elle devint pensionnaire et chanteuse-vedette : sa carrière était lancée.

²⁰⁰ *Damia, une diva française*, Franscesco Rapazzini, éditions Perrin, 2010, p. 46.

²⁰¹ Interprétée pour la première fois le 28 juin 1908 sur la scène du Moulin Rouge par Dearly et la Miss.

Dans le même temps, et dans un style tout différent, Fréhel, qui avait déjà la réputation d'« engueuler » le client façon Bruant, poursuivait sa quête de gloire et voguait de succès en succès. Mais, il lui fallait désormais travailler à se construire un répertoire plus personnel afin de fidéliser un public tout entier acquis à son registre. Elle inscrivit donc à ses tours de chants des chansons « vécues » et renforça ses interprétations dans le déploiement des figures des petites cousettes, des pauvres trotins, des filles des barrières aux amours plurielles, des filles-mères contraintes à la clandestinité.

2.2. Vers l'émergence d'un répertoire plus personnel et intimiste (1908-1910)

Si Fréhel abandonna pour un temps les reprises de Montéhus, elle ne se départit pour autant pas de son goût pour les chansons célébrant les amours malheureuses, l'abandon et la misère auxquels sont confrontés les laissés-pour-compte. Selon la biographie d'Alain et de Nicole Combe²⁰², il semblerait que l'une des premières chansons qu'elle interpréta sous son double nom de scène (Pervenche-Fréhel) comme pour souligner la transition à venir, fut *un Coin de Ciel bleu*, de Jean Daris et Tastin-Lud. Cette romance candide, aux accents « poético-réalistes », relatait l'histoire d'amour de Pierrot et de sa belle, rattrapée par la sordidité de créances non honorées. De dépit, plutôt que de se voir chassés de la mansarde abritant leur amour, les deux amants préférèrent s'unir définitivement dans la mort en se suicidant.

*Mais voilà qu'un matin d' décembre
L'huissier entre enfin dans la chambre.
Et leur dit : il faut s'en aller,
Petit' mansarde on allait te quitter.
Alors Pierrot embrassant sa belle
Dit : c'est le ciel qui nous appelle,
Par la fenêtre allons le chercher,
Et tous deux se laissèrent tomber.
Mais avant d'arriver en bas
Le bon Dieu les reçut dans ses bras.*

Le drame du dénouement fut dans une certaine mesure atténué par un *Deus ex machina* magistral : Dieu lui-même, attendri par la pureté de leur amour, offrit sa miséricorde aux amants, et leur ouvrit les portes du Paradis. Toutefois, des chansons au

²⁰² Je ne suis pas parvenue à vérifier cette information, plausible toutefois.

réalisme beaucoup plus sombre succédèrent rapidement à cette parenthèse sentimentale, tragique mais naïve.

Fréhel interprétait parallèlement les thèmes de prédilection de la chanson « réaliste » : la prostituée, la fille-mère, la miséreuse, toutes accablées par la fatalité. *Pleurs de Femmes* de Louis Despax²⁰³ et Charles Mame, créée en 1909 par Emma Liébel et reprise la même année par Fréhel, cristallisa toutes les caractéristiques du drame sordide, élaboré autour la prostitution nécessaire. Pour assurer la survie de son enfant naturel, dont le statut était condamné par la société, une toute jeune mère est contrainte de s'offrir au tout venant :

*Un' pauvr' femme sur le trottoir
Se livre pour nourrir son gosse
C'est une fille mère, et, féroce,
La société ne veut rien savoir.
Pourtant les hommes de notre temps
Devraient avoir de l'indulgence
Pour cette mère dans l'indigence
Qui pleure en s'offrant aux passants.*

La voix cantrice, si elle se veut moralisante, demeure toutefois bien moins injonctive et culpabilisante (l'effet de l'usage du conditionnel certainement) que celle de Montéhus dans *N'insultez pas les filles*.

Le répertoire de la chanteuse se développa également dans le sillage d'une dimension nouvelle de la chanson « réaliste » – la chanson dite « vécue », apanage des chanteurs à voix –, moins tournée vers la description du folklore des bas-fonds qu'orientée début 1900 vers l'expression de drames plus personnels. Qui plus est, la jeune Fréhel, par le choix de ses thématiques et des personnages dont elle chantait le destin, commençait déjà à offrir à son public les contours d'une projection d'elle-même.

2.2.1 La chanson « vécue » : parangon intimiste de la chanson « réaliste »

Comme j'ai cherché à l'expliquer dans l'introduction, la chanson « réaliste » initiée par Aristide Bruant à partir des années 1880 jusque dans les années 1900, subit des évolutions stylistiques au fil des décennies, et sa connotation « réaliste » évolue. Si elle se

²⁰³ Auteur de nombreuses « chansons vécues » à succès dont *Cœur d'Apache*, interprétée par Emma Liébel, ou *J'ai l'cafard* sur une musique d'Éblinger, gravée sur disque « Odéon » par Damia et « Idéal » pour Fréhel.

définit à ses débuts comme la chanson célébrant le monde des voyous des faubourgs parigots – les « Apaches » –, la chanson « réaliste » du début du vingtième siècle, se double d'une version plus ostensiblement concentrée à rapporter les sentiments et la détresse humaine, en particulier l'infortune amoureuse des prostituées. La chanson « réaliste » s'attache désormais à décrire leur réalité émotionnelle, en montrant combien elle demeure soumise à la fatalité absolue.

Mais cette chanson élargit également les caractéristiques de ses actants. Ses personnages de prédilection n'appartiennent plus seulement à la caste des apaches, mais tirent leur origine dans l'ensemble de la classe populaire, pourvu qu'ils appartiennent à la frange la plus faible et fragile possible : les enfants et les femmes.

*Fleur de Seine*²⁰⁴ à cet égard marqua profondément Fréhel. De son propre aveu, et bien que sa mémoire soit défaillante, la chanteuse fut sensible à « ce genre » de chansons dites « vécues » sur elle :

*A cinq, j'entendis à Levallois chanter une aveugle au coin d'une
rue. Sa voix, sa chanson, Fleur de seine, m'émurent. Je sentis
l'attrait que ce genre de chanson aurait pour moi.*²⁰⁵

- ***Fleur de Seine* ou l'émotionnel**

Cette chanson fut initialement connue sous le titre de *Fleur de Pont* et créée à l'Eldorado dès 1901²⁰⁶ par l'un des plus célèbres interprètes de la chanson « vécue », Dona²⁰⁷. Si le décor et la géographie scénique convoquent les codes de la chanson réaliste façon Bruant, la focalisation sur le drame personnel d'une orpheline, la place du côté de la chanson « vécue ». Il y est question d'une malheureuse enfant, emportée tout autant par le mal du siècle, la tuberculose, que par le déterminisme social dont elle subit les conditions déplorables dès l'enfance. Livrée à elle-même, au vagabondage, elle pense trouver refuge sous la coupe d'un mauvais garçon :

*C'était un goss' de dix-huit ans
V'nue au monde un soir de déveine ;
La p'tit' n'avait plus de parents*

²⁰⁴ De Disle et E. Joullot sur une musique d'Émile Spencer. Elle sera enregistrée par Yves Montant le 29 juin 1950 sur un disque Odéon 7 8 tours n°282237.

²⁰⁵ *La Rampe*, avril 1931, p. 52.

²⁰⁶ En 1901, Fréhel avait dix ans et non cinq ans comme elle le prétendit.

²⁰⁷ 1870-1957. Il débuta sa carrière à la toute fin du dix-neuvième siècle où son nom apparaissait dans la plupart des programmes des casinos et cafés-concerts à la mode. Néanmoins, il ne perça réellement qu'aux alentours de 1905, plusieurs petits formats mentionnant son nom de scène. Il fut au sommet de sa gloire entre 1909 et 1914 en enregistrant une cinquantaine de chansons. Son plus grand rival fut Bérard dont il partageait le répertoire.

*Libre d'son dimanche et d'sa s'maine
Ell' se promenait, d'un air fripon,
De Billancourt à Bagatelle ;
La nuit ell' couchait sous un pont
Car la rivière c'était chez elle.
Mais de vagabonder tous les jours,
C'est pas facil' d'rester honnête ;
Aussi, se donna-t-elle, sans peur,
A Charlot, terreur de la Berge,
Qui lui prit sa taille et son cœur,
Un soir, dans un bosquet d'auberge.*

Meurtrie par le froid, les coups et les tourments en tous genres, elle semble mourir deux fois. Sinon, comment interpréter l'usage du passé simple « elle s'en alla de la poitrine », suivi de l'adverbe « puis », annonçant le procès successif « elle se jeta dans l'eau » ? :

*À force de passer des nuits
À regarder la lune argentine,
D'avoir des coups et des ennuis,
Elle s'en alla de la poitrine.
Puis un soir, elle se jeta dans l'eau
Morte ! Elle était encore jolie
Elle avait fait l'dernier dodo.
Dans le lit d'la Sein' son amie
On l'a placée dans un grand trou
Sans croix, sans nom, comme un toutou,
A Pantin, là-bas tout au bout,
Et seul un rôdeur de rivière
L'ayant suivie jusqu'au cim'tière
Se dit : c'est le printemps qu'il'on enterre*

Dans la suite de l'article extrait du journal de *la Rampe* dans lequel Fréhel évoqua le souvenir de cette complainte, la chanteuse fit encore état de son affection pour celles qu'elle nomma les « filles de l'eau », expression qualifiant toutes les pauvrettes ayant choisi la noyade comme solution à leur excès de malheurs. Elle mentionna également une étrange attirance :

*J'ai toujours eu un faible pour les filles de l'eau, les miséreuses. Et
si un jour je voulais me suicider ce serait en me jetant à l'eau. J'ai*

*failli me noyer autrefois à Trouville. C'est mon ami Maurice
Chevalier²⁰⁸ qui me sauva la vie.²⁰⁹*

Cette anecdote qu'elle fût ou non véridique, a le mérite de rappeler combien les suicides par noyade étaient développés dans la chanson « réaliste » ou « vécue ». Rappelons également que l'imaginaire poétique de l'eau dans la littérature et les arts du XIXe siècle en particulier, eut beaucoup d'importance. L'interprétation de cet élément liquide donna lieu à de nombreux ouvrages critiques, dont les approches furent diverses : esthétiques, symboliques, théologiques, herméneutiques ou psychanalytique²¹⁰ etc.

L'eau, depuis la belle Ophélie, héroïne shakespearienne noyée après avoir voulu couvrir un saule de guirlandes de fleurs, conférait une dimension romanesque aux suicidées. Symbole de pureté (voire de virginité), de féminité et d'éternelle jeunesse, l'eau²¹¹ absolvait et conservait la beauté perdue : « Morte ! Elle était encore jolie ». Plusieurs chansons de Fréhel, issues d'un répertoire plus tardif, celui de l'Entre-deux-guerres, (*Sous les ponts* ou la célèbre *À la Dérive* pour ne citer qu'elle), feraient mention de ces suicides par noyade, toujours provoqués par la douleur d'un amour trahi ou perdu.

En effet, la nouvelle dimension émotionnelle de la chanson « réaliste » s'augmentait surtout d'une ampleur passionnelle, née en partie de l'influence des opéras véristes italiens²¹², octroyant aux personnages populaires le droit de souffrir et de mourir d'amour²¹³.

Cette ascendance aurait directement inspiré le répertoire du très adulé Bérard²¹⁴, chanteur à voix, dont le talent, et surtout les envolées lyriques, était inversement

²⁰⁸ Si je connaissais sa passion pour Maurice Chevalier, sur laquelle je reviendrai ultérieurement, j'ignorais qu'elle en fit aussi un personnage héroïque.

²⁰⁹ *Fréhel, sa vie, ses chansons, op.cit.*

²¹⁰ Cf Bachelard, *L'eau et les rêves*, éditions José Corti, 1942.

²¹¹ Dans la première décennie du vingtième siècle, beaucoup de chansons font référence à la mort par noyade, mais cette fois en mer. Par contraste, cette eau saline et tourmentée, est qualifiée de « perfide » (cf *l'Océan* de Bérard)

²¹² Point de vue défendu par Natsuko Aoki dans sa thèse *Évolutions stylistiques et implications sociales des chansons réalistes en France, op.cit.* Elle explique comment *Cavalliera rusticana* (1890) de Pietro Mascagni, influencé par les romans naturalistes de Zola, eut pour objet de représenter la « vérité » du peuple.

²¹³ Selon la définition de Manfred Kelkel dans son ouvrage *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, l'opéra vériste ou naturaliste peut être considéré comme une œuvre littéraire et musicale dont la plupart des personnages sont issus des couches populaires, regroupant le prolétariat, les paysans, les pêcheurs ou les marginaux, dans lesquels il regroupe les étudiants, artistes, soldats, prostituées, proxénètes, clochards et criminels. Il établit sa définition après avoir dressé la liste des opéras véristes et naturalistes, comptabilisant 64 ouvrages pour la période 1890-1930.

²¹⁴ 1870-1946. Il fit une carrière exceptionnelle de la Belle Époque jusqu'aux années vingt. Son répertoire peut grosso modo se subdiviser en deux parties : les chansons dramatiques et les chansons patriotiques (*Le rêve passe* de A. Foucher et G. Krier-C. Helmer, 1909 ; *L'étendard étoilé* de C. Pothier et CH. Borel-Clerc, 1919.)

proportionnel à sa beauté et à sa taille. Petit, boiteux et atteint de strabisme, il demeura pendant vingt ans le pilier de l'Eldorado, proposant à son auditoire les œuvres des auteurs-compositeurs les plus influents du moment : E. Joullot, F. Mortreuil, Daniderff, Borel-Clerc etc. Ses principaux succès traitaient pour la plupart de crimes passionnels, souvent provoqués par l'infidélité d'une femme, et toujours commis parmi la classe populaire : un meunier, un acrobate, un gardien de phare, un mécanicien etc. Un homme rendu fou de désespoir par la jalousie, finissait irrémédiablement par tuer sa femme (*Le Clown*, 1909), se suicider (*Chand' d'ballons*, 1902) ou commettre un meurtre (*Maître-Jean*, 1911 ; *Le Train fatal*, 1918). Il n'était jamais question d'aborder le thème de la misère sociale.

Fréhel, dont la carrière débutait favorablement en 1908-1910, ne pouvait ignorer l'importance du répertoire de Bérard dont les premiers enregistrements avaient débuté dès 1906. Elle partagea donc certains de ses succès, dont *le Clown*, également attribué au répertoire de Gaby Montbreuse, épouse de Daniderff, compositeur de la chanson. La double nomination de « *Pervenche Fréhel* » apparaît à nouveau sur le petit format que je reproduis ci-dessous :



Figure 3 : Petit format de la chanson du *Clown*

• **Le Clown ou la préfiguration inconsciente d'une catastrophe annoncée**

S'il n'est pas question dans cette œuvre de filles de rue ou de mauvais garçons, on trouve néanmoins les prémices de caractéristiques thématiques chères à la chanteuse : tout d'abord l'univers du cirque – qui deviendra celui de la foire sous la plume de Trenet dans les années 1930 –, ainsi que le topique de l'amour trahi :

*Avec son toupet rouge et blanc
Le clown dans le cirque s'élançe,
Pirouettant, cabriolant,
Hardi, souple et plein de vaillance
Qu'il est drôle, qu'il est adroit
On pouffe à ses mines sévères
Par la farce le clown est roi,
On peut oublier ses misères*

*Clown, fais-nous rire !
Lance des quolibets salés,
Entends la foule qui délire
A tes lourds propos envolés
Clown, fais-nous rire !*

*Il s'en va triomphalement,
Payé de bravo pour sa peine
Mais fini de l'emballement,
Il souffle pour reprendre haleine,
Dans sa loge, il va retrouver
L'exquise femme qu'il adore,
Quand il croit entendre un baiser
On t'appelle, Clown, saute encore !*

*Enfin, du repos c'est l'instant,
De sa loge, il voit fuir une ombre
Et pénètre, geste effrayant,
L'oeil mauvais, la figure sombre
- Allons, dis, qui se trouvait là ?
Je ne te ferai pas de compte
- Je ne t'aime plus et voilà,
Être femme d'un clown, j'ai honte*

*Clown, ah quel rire !
Dans son regard, un éclair luit,
Il perd la cervelle, il délire,*

Dieu, que se passe-t-il en lui ?

Clown, ah quel rire ! [...]

Cette chanson mérite qu'on s'y attarde pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'elle évoque un univers singulier, celui du cirque, très présent dans les hauts lieux de divertissements populaires parisiens. Entre deux tours de chants, les scènes des cafés-concerts, music-halls ou cabarets, accueillait des numéros de jongleurs, d'équilibristes, d'acrobates voire de clowns. Fréhel a communément et régulièrement partagé des scènes avec les saltimbanques. D'ailleurs, dans le programme officiel de l'Olympia de la semaine du 9 au 15 janvier 1925, sur les quatorze performances annoncées, neuf d'entre elles pouvaient être directement affiliés à l'univers du cirque. On ne dénombre que quatre chanteurs – dont Fréhel – et une danseuse. Si en janvier 1925, nous étions venus nous divertir à l'Olympia, nous aurions pu assister à une multitude de spectacles variés tel que celui du peintre « expéditif Fanélas et ses tableaux lumineux et vivants » ; aux débuts prometteurs de Germaine Derni ; aux « jeux d'adresse et de force d'acrobates équilibristes, Les Savoirs » ; aux « farces vocales et locales du comique Ziquet » ; aux nouveautés acrobatiques des audacieux cyclistes Les Schlax » ; aux œuvrettes montmartroises « du spirituel et mordant chansonnier Gabriello » ; aux « Trucs invraisemblables de Collinet » ; au tour de chant de « l'Inoubliable et inoubliée Fréhel » ; à la performance des « amusants barristes Gustinos » ; aux gymnastes « au Tremplin Américain de la Troupe Corsicana » ; aux « imprudents exercices des fabuleux perchistes, les Thmenn » ; au tour de chant du « Ténorino Valiès dans le répertoire de Lucien Brulé » ; au cirque miniature du « facétieux clown Pépino » et pour finir au spectacle de « danse et castagnettes de la plus admirable danseuse de toutes les Espagnes, l'Argentina ».

Le clown était donc une figure récurrente et commune du music hall. Le choix de ce personnage emblématique a encore pour intérêt de renvoyer, en filigrane, à la condition des saltimbanques et, de fait, de révéler aussi l'ambivalence de la position des artistes dans leur ensemble.

La chanson débute donc par une description de celui qui, « avec son toupet rouge et blanc », « [...] s'élançe/Pirouettant, cabriolant/ Hardi, souple et plein de vaillance », et qui, par sa drôlesse, fait oublier ses « misères » au public conquis. Telle est la mission usuellement attribuée au clown : la nécessité absolue de faire rire. Il faut savoir que tout

au long du XIX^e siècle, la présence du clown en piste ne cessera d'évoluer jusqu'à atteindre son âge d'or dans les années 1880.

En effet, si le cirque moderne apparaît dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, le clown n'en reste pas moins un descendant direct des mimes gréco-latins, des jongleurs médiévaux et de la *Commedia dell'Arte*. Néanmoins, la figure du clown s'approprie véritablement son rôle moderne lors de la parution en France des premiers cirques équestres importés d'Angleterre tour à tour par Bates puis par Philip Astley. Ce dernier a l'idée d'introduire entre chaque numéro de voltiges, d'acrobates ou d'équilibristes, un personnage comique – grotesque, maladroit et facétieux –, pour soulager le public de la tension ressentie par le risque imminent²¹⁵. Il devient donc le contrepoint maladroit des acrobates en piste. Signifiant, d'après son étymologie anglaise, « *paysan balourd, homme rustre* », il entre dans la langue française en 1813 pour nommer « *le pitre du cirque à l'anglaise qui exécute, à pied ou à cheval, des exercices d'équilibre ou de souplesse destinés à faire rire. Grimace et cabriole sont les deux bases de son art* »²¹⁶.

Ce personnage marginal, intermédiaire, apparaissant à ses débuts entre deux numéros, s'accapare au fur et à mesure de son évolution, le rôle central. Joey Grimaldi, comédien anglais d'origine italienne, sera le premier à lui donner lettres de noblesse et état de complétude, en lui attribuant le costume et le maquillage rouge et blanc²¹⁷. Dès 1880, le clown acrobate d'origine anglaise, se mue en clown comédien sous l'influence italienne, et l'on voit apparaître les premières formations de doublet : le couple *Clown Blanc/Auguste* se structure en un duo comique, jouant d'oppositions classiques et antinomiques : la bêtise et l'intelligence, l'adulte et l'enfant etc.

L'art clownesque est à son apogée et Paris devient la capitale du cirque. Cette « *triple matrice* » anglo-franco-italienne fit les beaux jours du cirque Medrano²¹⁸ et donna

²¹⁵ A ce sujet, lire l'ouvrage d'Alfred Simon, *La Planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 155, dont le premier des cinq chapitres retrace de façon très complète et intéressante l'histoire et la généalogie du clown.

²¹⁶ *Op.cit.*

²¹⁷ L'introduction du fameux « nez rouge » n'apparaîtra qu'en 1960, époque où le personnage du clown se meurt, grâce au suisse Pierre Byland, élève de Jacques Lecoq, qui participa au phénomène de transformation du clown jusqu'à lui donner une trajectoire et un souffle nouveaux.

²¹⁸ En 1897, le clown Medrano rachète le Cirque Fernando où il évoluait et lui donne son nom. Il devient le cirque des clowns par excellence et accueille tous les plus grands noms de la profession pendant des décennies : Les Fratellini, Grock, Footit et Chocolat, Porto, Pipo, Rhum, Manetti, Zavatta. Il reçoit même de grands artistes dont Buster Keaton en 1947.

naissance à une multitude de clowns talentueux dont les journaux de l'époque se gargarisèrent²¹⁹ : Footit et Chocolat, Dario, Grock, les Fratellini, Pipo, Charlie Rivals etc.

Fréhel interpréta donc une chanson tout à fait dans l'air du temps. Mais, ce qui rend cette œuvre particulièrement intéressante, tient au jeu polyphonique qu'elle tisse, laissant entendre à la fois les injonctions du public, (« *Clown, fais-nous rire !* »), le dialogue du clown et de sa femme, puis, grâce au discours indirect libre, ses pensées intimes.

Cette chanson pointe également les ambivalences du statut de l'artiste-saltimbanque, tiraillé entre son public et sa vie privée. Cette scission entre deux postures, l'une privée et l'autre publique, rappelle combien les frontières personnelles de l'artiste sont perméables. En effet, entre deux numéros d'acrobaties et de facéties, le clown aspire à reprendre haleine et surtout à retrouver dans sa loge « [...] *L'exquise femme qu'il adore.* » Cependant, bissé par son public et nourri par ses bravos, il lui faut retourner en piste : « *On t'appelle, Clown, saute encore !* » Malheureusement, il entend subrepticement un bruit suspect : « *un baiser* ». Puis, une fois le numéro terminé, il voit s'enfuir une ombre de sa loge et, « *l'œil mauvais* », il interroge séance tenante sa femme, qui lui avoue sans autre forme de procès qu'elle ne l'aime plus : « *Je ne t'aime plus, et voilà/Être femme d'un clown quelle honte !* »

Le couplet suivant, par le biais du discours indirect libre et d'une focalisation zéro, plonge directement l'auditoire dans l'intimité psychique du Clown « *Dans son regard, un éclair luit, / Il perd la cervelle, il délire ! [...]* », révélant sa jalousie et sa folie naissantes. De plus, l'apostrophe et l'exclamative « *Clown, ah quel rire !* » laisse entendre que ce discours, autrefois relayé par le public qui lui ordonnait précédemment de continuer le spectacle, est désormais pris en charge par une nouvelle voix énonciative interne :

*Clown, ah quel rire !
Dans son regard, un éclair luit,
Il perd la cervelle, il délire,
Dieu, que se passe-t-il en lui ?
Clown, ah quel rire !*

Cette voix témoigne de la duplicité du rire : il ne s'agit plus de celui du public mais du rire démoniaque du Clown perdant la raison. Devenue omnisciente, témoin direct du drame qui se joue dans l'intimité des coulisses usuellement interdites, la voix se mêle à la psyché du clown et traduit sa détresse : « *Dieu que se passe-t-il en lui ?* »

²¹⁹ La revue de Polin, créée en 1903, *Paris qui chante*, consacre de pleines pages aux clowns Footit et Chocolat

Évidemment l'imminence latente de la catastrophe suggérée ne tarde pas :

*Au trapèze, c'est le moment,
Le même travail les rassemble,
Tous deux silencieusement
Grimpent à la corde qui tremble,
Leur existence est dans sa main,
La musique, un instant s'est tue.
- Tu ne me tromperas pas demain
Tiens, gueuse, avec moi, je te tue !*

*Clown, plus de rires !
A terre, deux corps écrasés...
Le clown, dans un jaloux délire,
A vengé les serments brisés.
Clown, fini d' rire !*

Réunis par la nécessité du spectacle en cours, les deux ex amants grimpent ensemble à la corde qui « *tremble* », – semblant dans un procédé d'anthropomorphisation singer le public –, pour atteindre le trapèze et donner leur numéro de voltige. La tension, propre à l'exercice physique, est encore augmentée par la déclarative « *leur existence est dans sa main* » intensifiant la dépendance de la Trapéziste adultère²²⁰ suspendue au Clown. D'autre part, la mention faite à l'orchestre qui, comme pour fixer le moment fatidique, « *s'est tue* », rend compte par le détournement homophonique du participe passé, de toute la portée meurtrière des paroles du clown : « *Tu ne me tromperas pas demain/ Tiens, Gueuse, avec moi, je te tue !* »

La partition²²¹ traduit également ce silence, puisque la transcription musicale du quatrième couplet porte la mention « *parlé* » et s'ouvre en 6/8 sur silences et pauses,

²²⁰ Ce trio particulier – le clown, la trapéziste et son amant – nous rappelle un film expressionniste des années trente, qui participa également à rendre compte de l'univers du cirque mais pour en développer toutefois le côté monstrueux. *La Monstrueuse parade* (*Freak*, son titre original) film culte de Tod Browning (qui lui-même travailla quinze ans dans un cirque), sorti en 1932, exploite cette même triangulation infernale mais accentue le registre de l'épouvante et du vice. Un nain, Hans, tombe amoureux d'une belle trapéziste, Cléopâtre, la seule à être physiquement « normale » parmi les différents membres du cirque Tetrallini, tous des « monstres » de foire, autrement dit des « freaks ». Cléopâtre remarque évidemment la passion que lui voue Hans (au désespoir de sa fiancée, l'écuyère et naine, Frieda, et malgré les avertissements de ses collègues, enjoignant Hans à être méfiant.) et, après avoir appris qu'il possédait une grande fortune, accepte par cupidité de l'épouser. Cependant, elle est la maîtresse du Bel Hercule et, avec sa complicité, décide d'empoisonner Hans. Le film bascule alors dans l'épouvante lorsque les membres du cirque, atteints de malformations diverses (les « freaks ») décident de se venger d'Hercule et de Cléopâtre en tentant de les mutiler pour qu'ils deviennent eux-mêmes des monstres de foire. Plusieurs fins de ce film existèrent, dont l'une présentant une vision cauchemardesque de Cléopâtre transformée en poule.

²²¹ Edition Universelle E. Joullot et Cie, 1908. Consultable au département musicologie de la BNF.

alors même que, par opposition, le refrain et les couplets précédents devaient être joués en deux temps et de façon allegro.

La chanson se clôt sur une double chute, celle métaphorique de la chanson elle-même, qui prend fin et celle, physique, du clown et de sa femme, écrasés sur la piste. La voix énonciative, toujours aussi injonctive, fait le constat de ce qui apparaîtra, aux yeux du public, comme un accident malheureux :

*Clown, plus de rires !
A terre, deux corps écrasés...
Le Clown dans un jaloux délire
A vengé les serments brisés.
Clown, fini d'rire !*

Il est important de rappeler que le personnage du clown n'est pas anodin. Figure communément associée à l'ambivalence, le clown est le symbole de la tristesse dissimulée sous le rire, la joie, la farce – n'y a-t-il pas de clown plus mélancolique que *le Pierrot à la mandoline* de Daumier ou *le Vieux Clown* de Kees Van Dongen ? Les expressions de « *clown triste* », « *clown sombre* » parlent d'elles-mêmes. D'ailleurs, Colette, alors qu'elle était critique dramatique et théâtral pour diverses revues, dont *La Revue de Paris* ou *L'Éclair*, rendit compte de cette ambivalence dans la description qu'elle fit d'un artiste interprétant un clown : « *une sorte de curieux clown douloureux et déshonoré*²²² ».

Qui plus est, que Fréhel ait interprété cette chanson, et de fait prêté sa voix au clown lui-même, semble encore accréditer son accointance particulière (inconsciente certes) pour les images d'ascension et chute, représentatives de son propre parcours personnel.



Figure 4 : Fréhel et le clown Pipo.

Source : Photographie Lipnitzli-Viollet extraite du livret du compact disque, *Fréhel*, EMI Music France, 1997.

²²² *La Jumelle noire*, 1938, p.100.

Le clown est non seulement un double de l'artiste lui-même, mais il constitue aussi en particulier une sorte de mise en abîme de la trajectoire particulière de Fréhel. Comme tout artiste, la posture du clown est quasiment schizophrénique. Par le rôle qu'il joue, il devient autre. Cette altérité, le pousse d'une certaine façon à asservir sa personne privée à sa personne publique : l'impératif de la scène oblige tout comédien, tout chanteur, tout acrobate, tout saltimbanque, à continuer de jouer, dût-il mourir sur scène à la manière du mythe de Molière s'écroulant sur les planches du Palais Royal un soir de février 1673²²³.

Dans son ouvrage, *Portrait de l'Artiste en saltimbanque*²²⁴, réédité et complété à l'occasion de l'exposition *La Grande parade. Portrait de l'artiste en clown*, présentée au Grand Palais en mai 2004, Jean Starobinski, revient sur les écrivains ou les peintres du XIX ou XXe siècle, qui ont vu dans la figure du clown, un sujet mais surtout leur propre double, indépendamment du mode traité. Il cite en particulier l'expression de « *clown tragique* » pour évoquer Baudelaire et son « *Vieux saltimbanque* ²²⁵», les représentations de Toulouse-Lautrec²²⁶ concernant le cirque ou le portrait de Georges Rouault, *Tête de clown Tragique*.²²⁷

De façon extrapolée certes, peut-être Fréhel pressentait-elle qu'elle ne tarderait pas à incarner ce clown triste. La trajectoire festive dans laquelle elle engageait sa personne et sa carrière, augurait avec certitude la chute à venir. Noceuse, dépendante de l'alcool et de la cocaïne (qu'elle célèbrera quelques années plus tard dans la *Coco*²²⁸), sa réputation devenait de plus en plus sulfureuse dans le milieu parisien.

Toutefois, malgré ses incartades, Fréhel continuait d'affermir ses choix et de personnifier son répertoire, davantage orienté vers l'expression de drames individuels. Son expressivité se faisait valoir à merveille dans le registre fataliste. Elle proposait aussi, grâce à ce champ/chant plus intimiste, une figure scénique différente de celle proposée par les artistes de sa génération. A l'inverse d'un personnage scénique tel que Damia, dont la prestance et le raffinement du jeu dramatique cultivaient et imposaient une forme de

²²³En réalité, pris d'un malaise au cours de la 4ème représentation du *Malade imaginaire*, Molière quitta la scène et mourut à l'âge de 51 ans chez lui dans la soirée. Il fut inhumé de nuit, de façon quasi clandestine le 21 février 1673.

²²⁴ Jean Starobinski, Éditions Gallimard, Art et artistes, 2004, 120 p.

²²⁵ Jean Starobinski, *op.cit.*, p. 104

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Georges Rouault (1871 - 1958) - *Tête de clown tragique* - aquarelle, pastel et gouache - 1904 - (37×26,5) Zurich. Jean Starobinski, *op.cit.*, p. 151.

²²⁸ Dufleuve-Ouvrard, Mai 1929, disque Henry, matrice 50073

distance avec son public, Fréhel s'offrait toute entière à lui, avec naturel et authenticité, sans artifices particuliers.

Qui plus est, elle commençait aussi à renvoyer à son auditoire, toujours par le biais des œuvres sélectionnées, une projection de sa propre individualité en scène, amenuisant de fait la distance entre son statut public d'artiste et sa personne privée. Ses premiers enregistrements datant de 1908 peuvent en témoigner. Le livret du CD Chansophone²²⁹ permettant l'écoute de ses chansons, apporte encore une information importante quant à son statut : elle apparaît sous son double nom de scène et affiliée à un prestigieux café-concert dans lequel elle se produisait : « Mademoiselle Pervenche Fréhel de l'Eldorado »

2.2.2 Premiers enregistrements et premières postures lyriques

En effet, seuls deux enregistrements de sa carrière avant la Première Guerre mondiale, ont été retrouvés. Elle avait dix-huit ans à peine lorsqu'elle grava sur disques *C'est une gosse*²³⁰ et *Fenfant d'amour*²³¹. Il est stupéfiant de remarquer, à l'écoute de ces enregistrements, que les caractéristiques de la voix de Fréhel sont déjà immédiatement reconnaissables. La maturité de sa voix, inversement proportionnelle à son âge, et sa tessiture (de contralto) parfaitement assumée, sont saisissantes :

*Dans l'unique disque de sa première carrière, la voix est déjà faite, parfaitement reconnaissable si plus haute : vibrato, timbre, contrôle, petits érailements... Sous Pervenche perce déjà le culot vocal de la grande Fréhel.*²³²

Il faut encore souligner toute l'importance des deux compositeurs à l'origine de *C'est une gosse* et *Fenfant d'amour*. Henri Christiné et Léo Daniderff étaient des compositeurs recherchés et très à la mode du temps. Christiné²³³ composait en particulier des chansonnettes au début du siècle dans des genres très variés et pour des interprètes reconnus : du comique troupier pour Polin (*Le régiment qui part*, 1905 ; *Nous sommes les trouffions*, 1911), des chansons exotiques pour Charlus (*La Baya*, 1911), des valse populaires pour Fragson (*Reviens*, 1911), des romances mineures (*Je sais que vous êtes*

²²⁹ Chansophone 100, *Fréhel L'Inoubliable et inoubliée, 1909-1930*, disc compact DK 003, 1990, Disques Chansophone.

²³⁰ Chanson de Christiné, créée en 1908. Il dut en être le compositeur et le parolier, puisque seule la mention de son nom apparaît. Enregistrée par Fréhel, la même année (Odéon Brun 60825, Matrice XB 4130.)

²³¹ Chanson d'Émile Ronn (parolier) et Léo Daniderff (compositeur). Enregistrée par Fréhel en 1908 (Odéon Brun 60795, Matrice XB 4128.)

²³² Citation de Jacques Primack, extraite du livret *Chansophone 100*.

²³³ 1867-1941.

jolie, Elval, 1913 ; *Coccinelle*, Karl Ditan, 1911), des chansons réalistes ou vécues pour Pervenche (*C'est une gosse*) ou Carvey (*Chanson vécue*, 1908). Mais sa carrière décolla réellement à la fin de la Première Guerre mondiale lorsqu'il remit au goût du jour un genre moribond, l'opérette, qu'il renouvela par l'introduction de danses à la mode (fox trot, one-step). En effet, en collaboration avec Albert Willemetz, il composa l'opérette *Phi-Phi* qui fit un triomphe en 1921 aux Bouffes Parisiennes (plus de 1000 représentations à Paris et des tournées mondiales).

Quant à Léo Daniderff, à peine trentenaire, il faisait partie des jeunes compositeurs prolifiques, désireux de se faire connaître. Il composait en associations avec des auteurs tels que Montreuil, Joullot, Benech, des chansons populaires, patriotiques, réalistes, dramatiques, exotiques pour toute sorte d'artistes, mineurs (George Elval, *Chemineau chemine* ; Jules Wolf, *Cocorico* ; Henriette Leblond, *En quatre-vingt-treize*), au sommet de leur gloire (Bérard, *La Carmélite*, *Le Clown* ; Junka, *Sa robe blanche*) ou en pleine ascension (Damia, *Le Grand Frisé* ; Fréhel, *Sur la Riviera*, *Fenfan d'Amour*, *L'Obsédé* ; Marcelly etc.) Sa notoriété explosa en 1912 lorsqu'il composa la java *Le Dénicheur*, tube numéro un des bals musettes, mais il fut surtout mondialement connu après avoir composé en 1917 *Je cherche après Titine*, utilisé par Charlie Chaplin dans son dernier film muet *Les Temps Modernes* (1936). Il travailla également de conserve avec de nombreux auteurs de chansons dites « réalistes » (De Fleurigny, Berger-Foucher, Andrieu, Ronn) dont Fréhel enregistrera les œuvres au milieu des années vingt, telles que *L'Obsédé*, *La chanson du vieux Marin*, *Sous la Blafarde*, ou la très célèbre *A la Dérive*.

Pervenche-Fréhel fit donc des choix judicieux en sélectionnant pour les enregistrer, les œuvres de compositeurs connus pour créer suivant l'air du temps. Malgré la mauvaise qualité du repiquage des enregistrements, qui ne me permettent pas de reproduire dans leur intégralité les paroles des chansons *C'est une gosse* et *Fenfan d'amour*, je suis parvenue à en comprendre suffisamment pour élaborer quelques pistes d'analyses.

Il est important de remarquer à quel point ces deux chansons installent déjà le répertoire de Pervenche-Fréhel dans une posture très binaire et dichotomique, qui imprégnera d'ailleurs l'ensemble de son répertoire à venir. Si Fréhel est connue pour être une chanteuse « réaliste » au répertoire sombre et fataliste, célébrant les filles en détresse, elle demeure aussi l'interprète de chansons plus festives, insouciantes, gaies, dans lesquelles la chanteuse incarne des jeunes femmes frivoles, noceuses, « bombeuses » disait-on alors, libres de leur choix car abandonnées à elles seules. Ces doubles

caractéristiques sont bien présentes dans *C'est une Gosse* et *Fenfan d'amour*, autrement dit dès sa carrière initiale.

- ***C'est une Gosse* (piste 4) ou l'incarnation de la condition de fille-mère :**

Comme je l'avais précédemment mentionné, Fréhel n'avait que dix-huit lorsqu'elle enregistra ces chansons ; les personnages auxquels elle prêtait voix ne devaient guère être plus âgés. En effet, *C'est une Gosse* met en scène sur le fond sonore d'une valse flonflon, « un gentil petit trottin²³⁴ », autrement dit une petite apprentie, le plus souvent modiste ou couturière, chargée des livraisons. La petite jeune fille est présentée dans le premier couplet comme fraîche et candide, mais ses expressions laissent percevoir un caractère canaille et espiègle, comme si ce trait de personnalité était inhérent à sa condition d'ouvrière livrée à la rue. D'ailleurs, il est bien souligné de ne pas s'embarrasser à la courtiser :

*[...] Sa frimoussette
Avait le velouté d'un beau fruit de pécher
C'est une gosse
Une belle petite gosse
Une vraie [inaudible]
Une gamine, la figure mutine
Et devant ignorer l'amour
Une modeste [inaudible]
Inutile de lui faire la cour
Sûrement elle ne connaît pas la noce*

Évidemment, soumise au hasard de ses déambulations, elle est abordée par « un jeune homme comme il faut [...] qui prenait le même chemin qu'elle, à qui elle plut tout de suite ». Une ellipse narrative fait l'impasse sur les détails de leur rencontre, tout en soulignant allusivement mais très efficacement la nature exacte de leur relation (« Ils s'aimèrent tant et plus »), pour aborder directement la péripétie principale :

*Quand le jeune homme s'aperçut
Qu'un soir par semaine
La petite s'échappait
Pourtant pressée de rentrer après sa semaine*

Le jeune homme se met en quête de la suivre et découvre son secret :

Un soir il la quitta

²³⁴ Définition issue du *Dictionnaire d'argot classique, 24 000 termes publiés entre 1827 et 1907*, de Charles Boutler

*Dans une chambre elle entra
Il enfonça la porte
Où est-il ton amant ?
Elle répond simplement, blanche comme morte
C'est une gosse
Une toute petite gosse
Viens l'embrasser mon Coco
J'suis sa mère
Sois pas en colère
Et regarde donc comme elle fait dodo*

Le petit trottin à la « frimousse mutine » était une fille-mère. Mais à la différence d'autres chansons « réalistes » interprétées plus tardivement par Fréhel, *C'est une Gosse* débouche sur un dénouement bien heureux et bien pensant :

*Le jeune homme se conduisit en homme
« Il faut un père à ton marmot
Pour prouver qu'tous les hommes
Sont pas rosses
Prends ta gosse »*

Alors même que l'exclusion et le bannissement étaient le lot commun de ces filles perdues, le jeune homme, adoptant une conduite magnanime et patriarcale, recueille l'enfant et par là-même rachète la faute de la mère. Considérée à l'époque comme intellectuellement immature, une femme « bien comme il faut », ne pouvait s'assumer seule. De plus, le fait que l'enfant soit de sexe féminin renforce le caractère salvateur de l'adoption proposée par le jeune homme. Cette situation, largement développée dans certaines nouvelles « réalistes », en particulier chez Maupassant, (à l'instar de *l'Histoire d'une fille de ferme*²³⁵, *du Père*²³⁶ ou *L'Abandonné*²³⁷), rappelle combien le mariage, avec enfant(s) né(s) d'une précédente liaison, était fréquent en milieu ouvrier.

²³⁵ La nouvelle narre l'histoire de Rose, fille de ferme, qui se fait engrosser et abandonner par Jacques, un employé de ferme lui aussi, alors qu'il lui promettait le mariage. Elle se voit contrainte de retourner dans son village natal pour y laisser son enfant à des voisins et retourner à la ferme. Son employeur, le fermier, séduit par elle, lui propose de l'épouser, mais le couple, malgré les années, ne parvient pas à avoir d'enfants. Rose finit par avouer à son mari qu'elle a déjà un fils, qu'il se fait une joie d'adopter.

²³⁶ François tombe amoureux de Louise qu'il séduit. Elle tombe enceinte et est abandonnée par le jeune homme. Dix ans plus tard, il rencontre son ancienne maîtresse et ses deux enfants. Il désire alors embrasser son fils et écrit au mari de Louise, qui a reconnu son enfant, pour lui demander la permission de le rencontrer.

²³⁷ L'histoire est un peu différente mais concerne encore l'adoption : un ancien couple d'amants part rencontrer leur fils illégitime, qu'ils firent adopter par des fermiers à sa naissance.

Bien que j'ignore si la jeune chanteuse avait déjà coutume de se raconter dans les journaux, et tenait donc informé le public des événements de sa vie privée, comment ne pas entendre dans cette chanson, un écho à sa rencontre avec Roberty ? Rappelons que deux mois après leur union en novembre 1907, Pervenche accoucha à seize ans d'un garçon qu'elle plaça en nourrice et qui, selon ses dires, faute d'être rémunérée, laissa l'enfant mourir de faim.

En 1909, lorsqu'elle enregistra cette chanson sélectionnée pour et par elle, *C'est une Gosse*, il semble que l'effet de résonance de ce drame intime et sordide ne dut pas l'atteindre au point qu'elle ne put le chanter. Loin s'en faut, sa carrière atteignait des sommets et sa vie privée se consumait dans les folles nuits parisiennes. Si Pervenche Fréhel était par son âge une « petite gosse », elle était aussi une « Fenfant d'amour », libre d'aimer.

- ***Fenfant d'amour (piste 5), figure de l'inconstance juvénile :***

Dans cette valse à trois temps, rappelant à nouveau les flonflons joués par les orchestres des kiosques à musique du début du siècle ou par les harmonies municipales, Fréhel entonne une chansonnette légère, stéréotypée et très marquée musicalement, tout entière dédiée à l'évocation d'une rencontre amoureuse juvénile, sincère mais éphémère.

*Un soir de mai caressant et lourd
Où tout sentait la fleur et l'amour
Je la rencontrai
Un beau soir de mai
Y avait du bleu
Du bleu des cieux
Dans ses grands yeux
Ah.....
Tout près de moi, elle se blottit
Avec émoi m'appela son petit
Et de son cœur tout palpitant
Comme une caresse pleine d'ivresse
[inaudible]*

La chanteuse incarne d'ailleurs la voix masculine²³⁸ adolescente et éprise, qui revient sur sa rencontre et sa relation avec une autre « Fenfant d'amour ».

²³⁸ Comme dans *le Clown* d'ailleurs. L'emprunt d'un répertoire masculin était monnaie courante, Fréhel comme d'autres, a beaucoup usé de cette pratique à ses débuts. Viendront également la composition d'œuvres mixtes, écrite dans une version féminine et masculine. *Le Grand Frisé* (Ronn et Daniderff, 1911)

Cette chanson pourtant sans grand intérêt musical, parvient malgré tout (ne serait-ce que par la circularité de sa mélodie qui s'inscrit efficacement dans nos mémoires auditives), à toucher son auditoire. Le contraste de son propos à la fois grave et léger suscite l'attendrissement. En effet, le chant d'amour exploite avec une naïveté touchante, le schéma convenu et inflexible de la relation exclusive, construite sur le principe de l'appartenance éternelle :

*C'est un petit fenfant, fenfant d'amour
Avec d'l'tendresse, fenfant de caresses
Ah ! tu le sais bien tu m'appartiens
Pour moi toi toujours un fenfant
Un p'tit fenfant d'amour*

Néanmoins, la circularité du rythme de la chanson, scandée par le retour invariable des cuivres, annonce en échos le dénouement du cycle amoureux. La rencontre, qui a lieu un beau « soir de mai caressant et lourd/Où tout sentait la fleur et l'amour », finit inexorablement par prendre fin aux « premiers frimas » :

*C'était trop bon
L'Amour ça ne dure pas
Comme un pinson aux premiers frimas
Sans trop savoir
Je m'envolais un soir
Les petits fenfants sont pas méchants
Mais inconstants
Ah !*

Bien sûr la péripétie finale, soulignée par un heureux hasard à la manière d'un facétieux « Et leur yeux se [re] rencontrèrent », à prendre dans ce texte au premier degré d'une lecture dénuée de toute ironie flaubertienne, réactive la douleur de la perte de l'être aimé dont la blessure demeurera éternelle :

*J'n'y pensais plus
Lorsqu'un soir d'hiver*

qu'ont interprétée Fréhel et Damia, fait partie de ces œuvres composées de deux versions, l'une pour femme, l'autre pour homme. Resca (Alexandre André Ménager) a enregistré en 1911 la version masculine dont voici le refrain :

*Quand ell' danse avec le Frisé
Il a une façon de l'enlacer ;
Elle perd la tête, c'est comme un' bête.
Y a pas ! Elle est sa chose à lui,
Ell' l'a dans l'sang, c'est son chéri,
Aussi ell' l'aime, ell'l'aime son grand Frisé.*

*Je l'aperçus sur le boulevard des Pères
Elle me regarda de ses yeux doux
Et sans paraître me reconnaître
[inaudible]
Où es-tu Fenfant d'amour ?
Écoute ma prière
Fenfant à sa mère
Si tu m'aimes un peu
Tu reviendras
Car je t'aime toujours mon Fenfant
Mon p'tit Fenfant d'Amour*

Cette chansonnette, célébrant le drame candide de l'inconstance juvénile amoureuse, a le mérite de laisser entrapercevoir la position artistique de Fréhel. Dès 1909, la jeune artiste était engagée dans une voie de laquelle elle ne se départirait jamais, à savoir la culture de la sincérité. Cette inscription reflétait son goût pour les chansons qui étaient les plus à même d'évoquer un semblant de sa propre réalité. Amoureuse féroce, tout à la fois candide et volage, Marguerite Boulch' alias Fréhel, faisait déjà le choix de chansons dans lesquelles se limitait la distance entre son statut de femme, de chanteuse et de canteuse. Cette « Fenfant d'amour » inconstante, libre de sa vie amoureuse (malgré son union avec Roberty, plus impresario qu'époux), et qui subirait bientôt l'éternelle douleur d'une passion amoureuse juvénile, fut indéniablement Fréhel.

Ainsi, ces deux chansons enregistrées, *C'est une Gosse* et *Fenfant d'amour*, participèrent dès la première décennie du vingtième siècle à révéler l'inscription de la posture artistique et lyrique de la chanteuse, tout entière versée dans le crédo de l'authenticité.

2.2.3 La consécration à la Gaîté-Rochechouart

Si Pervenche-Fréhel se fit en premier lieu connaître grâce à la constitution d'un répertoire versé dans le naturaliste compassionnel de ses aînés, et davantage orienté vers l'expression de drames sociaux ou personnels, il faut toutefois prendre conscience qu'en 1910, la mode n'était pas seulement à l'évocation mélodramatique des chansons dites « vécues ». Loin s'en fallait. D'autres genres aussi divers que le comique troupier, les chansons patriotiques, grivoises ou dites « idiotes » voire les romances très sucrées, étaient également au goût du jour.

Aussi, Fréhel écouta-t-elle certainement quelques bienveillants qui durent lui conseiller judicieusement de suivre l'air du temps. Elle se donna donc à voir et à entendre en 1910 à la Gaîté-Rochechouart dans une performance stupéfiante qui consacra sa renommée. Elle apparut dans un registre bien différent des choix ambitieux et des interprétations sombres, auquel elle avait habitué son public. Aux chansons aux accents anarchisants, ou du moins socialo-populistes, pour lesquelles elle vouait une grande passion, succédèrent quelques loufoqueries.

La jeune première fit donc un triomphe grâce au rôle très surprenant qu'elle obtint dans la revue de MM Hugues Delorme et Jean Deyrmon, *Mets-y un cadenas*, le 25 mars 1910 à la Gaîté-Rochechouart. Cet ancien hangar aménagé en salle de spectacle en 1866, devint vers 1882 un des cafés-concerts les plus réputés de son époque. Il fut le premier à pousser au pied de la Butte Montmartre jusqu'au territoire réservé des guinguettes et des bals publics, dont les fréquentations douteuses faisaient les réputations sulfureuses de la Reine Blanche, de la Boule noir ou du Bal Rochechouart. Cet établissement connut véritablement son âge d'or entre 1892 et 1915 sous la direction de la très rigoureuse Madame Varlet. Pour le plaisir du Tout-Paris mondain et de certaines têtes couronnées venues s'encanailler jusqu'au bout de la nuit, la Gaîté accueillait les revues les plus extraordinaires comme les artistes les plus sulfureux : Colette un temps s'y effeuilla et joua quelques unes de ses pantomimes.

Pour l'heure, Fréhel obtint un rôle de moindre importance qui fut toutefois salué par la critique de l'époque. Elle incarnait Madame La Tremblotte, une jeune femme prise de sursauts hystériques après avoir passé sa journée au Luna Park²³⁹. Il ne semble pas qu'elle ait réellement chanté mais qu'elle « gigotait, mimait et hurlait tout ce qu'elle avait éprouvé au Luna Park²⁴⁰ », à la manière d'une « gommeuse épileptique ». Aux propres dires de Fréhel, elle apparaissait chaque soir avec un chapeau différent qu'elle faisait admirer au début de sa scène. Elle finissait par le mordre, le lacérer telle une furie, laissant les spectateurs sans voix : « J'y laissais tous les soirs un chapeau de quatre cents balles, ce qui entamait salement mon cachet ! ». Son numéro déclenchait des acclamations déchaînées : le prix à payer de son succès fut vite rentabilisé. Tout Paris allait désormais s'arracher la jeune artiste qui ne refusait aucun engagement, quel qu'en fut le lieu, et semblait se démultiplier.

²³⁹ Parc d'attraction parisien construit en 1909 et détruit en 1931, situé près de la porte Maillot.

²⁴⁰ Fréhel, *op.cit.*, p. 70

2.3. Ouvertures hétéroclites (1910-1914)

Forte de ses succès et de sa notoriété en pleine expansion, Fréhel multipliait contrats et lieux de performances. Tout Paris la réclamait, elle se donnait à tout Paris, sans distinction de rang ou de classe. Elle se constitua ainsi un public très hétéroclite, composé de têtes couronnées, d'aristocrates, de bons bourgeois, de petits domestiques, qui, s'ils n'applaudissaient pas la chanteuse aux mêmes endroits, du moins célébraient-ils la même vedette.

Elle eut ainsi l'occasion de faire plusieurs apparitions sur la scène du très sélect et très chic *Jardin de Paris*²⁴¹, mondialement connu, où l'entrée était cinq fois supérieure à celles d'autres cafés-concerts. Racheté dans les années 1890 par Joseph Oller et Charles Zidler, alors co-directeurs du Moulin-rouge, le café-concert accueillait en général les nouvelles têtes d'affiche prometteuses et se terminait par les numéros de Max Dearly. En fin de soirée, après le spectacle, descendait de la Butte Montmartre le célèbre quadrille du Moulin-rouge composé de La Goulue, Jane Avril, Grille d'Égout, Nini Pattes-en-l'air, la Sauterelle ou Rayon d'Or.

On la vit encore durant les années 1911 jusqu'au commencement de la Première Guerre mondiale, sur les scènes des cafés-concerts parisiens les plus prestigieux : à l'Alcazar, scène mythique, où Thérèse et Eugénie Buffet avaient fait leurs armes ; chez son homologue, les Ambassadeurs, où Mayol, Fragson, Dranem triomphaient ; au Casino-Montparnasse avec ses 1200 places et ses deux rangs de balcons ; au Ba-Ta-Clan, pagode presque exclusivement consacrée depuis 1905 aux revues et mini-opérettes ; à la Pépinière, salle de prédilection des comiques troupiers comme Polin, tombée en décrépitude depuis les inondations de 1910 (Fréhel fit quasiment sa fermeture en 1911) ; au Casino de Montmartre dont le public était réputé bon enfant et chaleureux ; au Casino-Saint-Martin où Maurice Chevalier fit des débuts éclatants en 1908.

Toutefois, après ses prestations sur les scènes des plus mythiques cafés-concerts, Fréhel prit rapidement l'habitude de se produire en deuxième partie de soirée dans les restaurants, les cafés qu'elle affectionnait ou les boîtes de nuit qu'elle fréquentait jusqu'au petit matin :

²⁴¹ Inauguré en 1855 sous le nom du *Pavillon de l'Horloge* et situé sur les Champs-Élysées, le Jardin de Paris fut fermé en 1914 puis détruit.

Elle chantait chez Fysher, rue Chaussée d'antin, entre minuit et une heure du matin. Puis c'était une espèce de tournée des grandes boîtes de Montmartre où, partout, on la réclamait. Des noceurs fortunés lui offraient des sommes énormes pour le plaisir de la voir et de l'entendre à travers leur ivresse²⁴²

Ces derniers pouvaient effectivement la voir et l'entendre dans le très intimiste cabaret chez *Fysher*, où ne pouvait tenir qu'une quinzaine de tabourets. Bien qu'elle ne semblât pas particulièrement apprécier ni l'endroit, ni le patron, elle fit du cabaret l'un de ses ports d'attache durant l'année 1910.

A l'inverse de ce cabaret chic, à la clientèle avant-gardiste et huppée, Fréhel aimait également fréquenter et effectuer quelques performances à la très populaire *Chope Saint-Martin* ou dans la brasserie *Chez Pagès*, au coin du passage de l'Industrie et du faubourg Saint-Martin, lieu de rendez-vous des gens du spectacle.

Fréhel établit encore son quartier général dans le bouillonnant restaurant *L'Abbaye*²⁴³, place Pigalle, réputé pour être la « quintessence » de ce que pouvaient offrir les nuits parisiennes aux touristes fortunés du monde entier. Les tables y étaient régulièrement poussées pour transformer la salle principale en piste de danse. L'écrivain naturaliste américain, Theodore Dreiser²⁴⁴ en fit cette description :

One really ought to say a great deal about the Abbaye Theleme, because it is the last word, the quintessence of midnight excitement and international savoir faire. The Russian and the Brazilian, the Frenchman, the American, the Englishman, the German, the Italian all meet here on common ground...By one o'clock, when the majority of the guests had arrived, this room fairly shimmered with white silks and satins, white arms and shoulders, roses in black hair and blue and lavender ribbons fastened about coiffures of light complexion. There were jewels in plenty – opals and amethysts and turquoises and rubies – and there was a perfect artillery of champagne corks. Every table was attended by its silver bucket of ice; and the mandolins and guitars in their crowded angle were strumming mightily. [...]After a time, when the audience had worn itself through fever

²⁴² Maurice Chevalier, *Ma route et mes chansons*, Tome 1-4, éditions Flammarion, 1998, p. 54.

²⁴³ Ancienne *Abbaye de Thélème* créée par le très excentrique Jules Roque en 1886 en hommage au « Fais ce que voudras » de Rabelais. Les serveurs y étaient déguisés en moines et les serveuses en nonnes.

²⁴⁴ 1871-1945.

*and frenzy to satisfaction or weariness, or both, a few of the tables were cleared away and the dancing began, occasional guests joining*²⁴⁵.

En 1910, la notoriété de Fréhel était telle, que sa simple apparition se transformait en formidable « happening », au point que les cafés n'hésitaient pas à utiliser son nom pour appâter le client :

Jamais ma vogue n'avait été aussi grande. El Garon et le Capitole me payaient des pourcentages pour pouvoir s'intituler l'un « Fréhel souper », l'autre « Fréhel Tango »...Je me montrais avec Pierrette Rothschild, Suzanne « Gueule de vache », toutes les femmes lancées du moment. On me voyait partout, et partout j'étais fêtée.

Ainsi, Fréhel partageait son temps entre ses tours de chants traditionnels sur les plus grandes scènes de spectacles parisiens, et des fins de soirées où sa seule présence suffisait à faire l'attraction : à la vérité son répertoire importait peu. Aussi, comme nous le disions, céda-t-elle sans complexe aux vogues du temps et interpréta-t-elle quelques grivoiseries.

2.3.1 La tentation grivoise

Fréhel inscrivit donc à son répertoire des chansons grivoises, qu'elle partageait d'ailleurs avec d'autres interprètes (Paule Morly, Marjal, Harmant, Georgel, Norac, Pauliès, Charlot, Gilles etc). Nous avons retrouvé deux partitions²⁴⁶ de chansons que l'artiste a créées aux alentours de 1910 à la Gaîté Rochechouart, qui assument parfaitement leurs caractères grivois. Ces chansons participaient-elles à la composition de son rôle en tant que Mme la Tremblotte dans la revue *Mets-y un cadenas* ou s'agissait-il de performances indépendantes? Je ne saurais ni l'infirmer ni le confirmer.

²⁴⁵ *Traveler at Forty*, 1913. Je propose la traduction suivante : « Il y aurait beaucoup à dire au sujet de l'Abbaye de Thélème, parce c'est la quintessence du divertissement après minuit et du savoir-faire international. Les Russes et les Brésiliens, les Français, les Américains, les Anglais, les Allemands, les Italiens, tous y trouvent un terrain d'entente. À une heure du matin, quand la majorité des invités était arrivée, la salle miroitait de soies et de satins blancs, de bras et d'épaules blanches, de roses dans les cheveux noirs et de rubans bleus et lavandes fixés à des coiffures qui rehaussaient un teint pâle. Il y avait des bijoux à profusion – des opales et des améthystes, des turquoises et des rubis – et toute une artillerie de bouchons de champagne. Un seau à glace en argent assistait chaque table ; et dans un coin bondé, on grattait puissamment mandolines et guitares. Après un moment quand le public avait atteint la fièvre et la frénésie du contentement ou de la fatigue, ou les deux, quelques tables étaient débarrassées et le bal commençait, rassemblant les invités occasionnels.

²⁴⁶ Je n'en ai trouvé malheureusement aucun enregistrement

Ces deux chansons s'intitulaient *Le Jeune Homme embarrassé*²⁴⁷ et *la Petite Marguerite*²⁴⁸. La première fut initialement créée par Georgel à l'Eldorado, qui partagea souvent le même répertoire que celui de la chanteuse ; la seconde chanson appartenait au répertoire d'une certaine Paule Morly qui n'a pas laissé de traces probantes dans la mémoire collective populaire. A tout le moins, a-t-on retrouvé une Paule Morly, actrice de courts métrages pour le cinéma muet durant la Première guerre mondiale entre 1913 et 1917. Ce serait-il agi d'une reconversion? Nous ne pouvons l'affirmer. Il en est bien autrement pour Georgel.

Chanteur populaire, tout-à-fait contemporain de Fréhel,²⁴⁹ il débuta en 1903 à dix-huit ans, en reprenant les chansons et le style de la vedette incontestée de ce début de siècle : Mayol. Puis il s'émancipa de son modèle et s'orienta aux alentours de 1910 vers des reprises de Fragson. Il trouva enfin son propre répertoire avant guerre grâce aux chansons écrites pour lui par l'inépuisable Vincent Scotto. Il obtint un vif succès dont *la Vipère* (1919) et surtout *Sous les ponts de Paris* (1913). Il fut également à l'origine de *Où est-il donc ?*²⁵⁰ (1925) repris par Fréhel en 1936 dans le film de Duvivier avec Jean Gabin, *Pépé le Moko*. Sa notoriété déclina durant les années trente.

- ***Le Jeune Homme embarrassé :***

Pervenche-Fréhel, simultanément à Georgel (tels que leurs deux portraits en macaron sur la couverture de la partition le laissent imaginer cf annexe) interpréta cette chansonnette légère et grivoise, aux jeux de mots à peine voilés (la paronymie jouant sur la confusion entre « *verve* » et « *verge* », par exemple, provoque aisément un rapprochement facile et licencieux) intitulée *Le Jeune homme embarrassé*.

Fréhel y évoque l'initiation d'un jeune homme inexpérimenté et naïf – que l'on devine de bonne famille –, confondant attirance sexuelle et amour. Plein d'ardeur, il prétend tomber amoureux d'« *une grosse dame blonde* » à qui il sert sa poésie et déclare sa flamme :

*C'était un jeune homme très bien,
D'amour il n'connaissait rien,
Pourtant, c'soir-là, son p'tit cœur
Brûlait d'une étrange ardeur*

²⁴⁷ Sous-titrée « *chansonnette* ». Paroles de Nouhaud, musique de R. Casa Bianca, éditeur H. Delormel, 1909

²⁴⁸ Paroles de Christiné et Christen ; musique de Christiné et H. Lauder.

²⁴⁹ 1884-1945.

²⁵⁰ Paroles de André Decaye et Lucien Carol, musique de Scotto.

*Il r'luquait depuis quequ'temps
D'une blond'les appas tentants
Lorsque soudain l'œil plein d'flamme
Il abord' la gross' dame :
« Excusez mon embarras
Lui dit-il, mais mon trouble est extrême
Laissez-moi vous l'dir' tout bas
Mad'moisell' je sens que j'vous aime!
D'puis une heur' je suis vos pas,
L'œil fixé sur votre croupe ronde
Et je sens que j'irais comm'ça
Au bout du monde »*

Il se heurte d'emblée au sens des réalités de la dame, quand elle lui propose de l'emmener à l'hôtel où il perd toute sa faconde :

*Oh ! l'bout du mond', c'est bien loin,
Répondit-ell', mon p'tit chien,
Il s'rait bien plus simpl'd'aller
Tout d'suite à l'hôtel meublé.
Hélas ! le pauvre moutard
Était à pein' dans l'plumard
Qu'il perdait, ça c'est pas de chance,
Toute son éloquence*

Néanmoins, grâce aux compétences de la dame (« *Ell'savait de bons moyens/ D'lui fair' retrouver les siens ! [...] Que jusqu'au lend'main matin,/ Rien n'arrêta du beau diable/La verve intarissable* »), le jeune homme parvient à « *pénétrer l'troublant mystère* » et finit par l'honorer jusqu'aux aurores. Dans une dernière strophe des plus graveleuses, la grosse dame, qui, bien sûr, est une prostituée, lui demande un louis pour ses efforts (« *Tu peux m'abouler un louis,/ J'pens' que pour un'femm' rond'lette/ T'en as pour ta galette* »)

La chute de l'histoire est pour le coup, intéressante à analyser. Alors même qu'on s'attend à ce que le jeune garçon inexpérimenté, au langage ampoulé, se fasse dépouiller, il renverse, par la finesse de sa verve, la situation. Il ne lui concède, par une pirouette peu élégante dénigrant les atours qu'il chérissait tantôt, que « *cent sous* » :

*Excusez mon embarras
Fait l'jeune homm', ma surprise est extrême,
Car, sans chiner vos appas,
Je les trouv' un peu larg's tout d'même. [...]*

*V'là les cent sous que j'vous dois
J'paye quart de place*

Quand bien même les intentions de la prostituée n'étaient pas philanthropiques, on remarque tout de même, non seulement que le jeune homme n'est pas si naïf pour régler ses affaires courantes, mais surtout que, d'une certaine façon, la morale bourgeoise est sauvée : l'éducation a triomphé du vice pernicieux. Qui plus est, pourquoi pénaliser un jeune homme qui ne fait que parfaire son apprentissage de la vie par la grâce des moyens qui s'offrent à lui? Rappelons qu'au début du vingtième siècle, le combat des abolitionnistes²⁵¹ (mouvement qui luttait contre la traite des Blanches, véritable fléau au XIXe siècle) rendait la morale bourgeoise, et en particulier sa structure familiale²⁵², responsable de l'augmentation de la prostitution. Les filles de joie étaient nécessaires puisque les filles et les femmes de la bourgeoisie se voyaient interdire l'initiation des jeunes hommes dans la mesure où elles n'étaient évidemment pas libres de répondre aux désirs qu'elles suscitaient. Aussi recourait-on à la prostituée professionnelle, c'est-à-dire déclarée, ou occasionnelle, et à ce titre, le milieu prolétaire ouvrier constituait un vivier de choix. A nouveau la figure de la prostituée – et de la femme même – était réduite à son seul rôle pratique.

On ne peut conclure sur cette chansonnette sans dire un mot de ses interprètes et de sa réception. Il semble évident que cette grivoiserie ne devait pas être accueillie par l'auditoire de la même façon lorsque la chanson était interprétée par la jeune Pervenche-Fréhel âgée de 19 ans que lorsque Georgel (25 ans) la prenait en charge.

L'interprétation de cette chanson aux caractéristiques ouvertement grivoises, par une jeune femme aussi canaille que pouvait l'être Fréhel, rajoute quelque chose d'encore plus sulfureux voire d'immédiatement tangible à la chanson. Pervenche-Fréhel incarnait tout autant la voix du jeune homme que celle de la prostituée expérimentée. Leurs mots,

²⁵¹ L'Abolitionnisme est un courant de pensée visant l'abolition de toute réglementation concernant l'exercice de la prostitution. L'abolitionniste considère la prostituée comme victime d'un système qui l'exploite et refuse donc toute forme de pénalisation. Ce mouvement est né en réaction aux théories hygiénistes et à leur réglementation (obligation d'être fichée, de subir divers examens etc.) Il naît en 1869 sous l'impulsion de l'anglaise Joséphine Butler et s'internationalise dès 1870.

²⁵² En effet, il a longtemps été envisagé que la structure conjugale bourgeoise constituait une sorte de prostitution non officielle, telles qu'en témoignaient les notions de « dot » ou de « devoirs conjugaux ». Qui plus est, les mariages tardifs imposés aux jeunes hommes de la bourgeoisie suscitaient des habitudes de débauches générées par cette attente ; sans compter que la virginité imposée aux jeunes femmes avant le mariage, puis l'importance de la fidélité, développaient l'insatisfaction sexuelle et accroissaient la nécessité de recourir à la prostituée.

(qui plus est, écrits par des hommes) dans la bouche de la chanteuse, elle-même surexposée au regard de tous, ainsi que le jeu interprétatif qu'elle devait adopter, accentuent l'impression d'immédiate accessibilité au corps de l'artiste, d'autant mieux que Fréhel n'avait pas la réputation d'être une oie blanche.

- ***La Petite Marguerite*** :

La Petite Marguerite, qu'on pourrait qualifier de chanson « d'apprentissage », écrite et composée en juin 1910 sous la houlette de Christiné²⁵³, reproduit un schéma identique à celui du *Jeune Homme embarrassé* concernant la prise en charge des discours. Cette chanson s'élabore également dans la tradition des chansons gauloises. Toutefois, la distance entre la chanteuse et la canteuse s'amenuise ici encore davantage : leurs identités peuvent se superposer en plusieurs points. En effet, si Fréhel prête une fois encore sa voix à un « gentil jardinier », qui tombe amoureux d'une « blondinette/Aux jolis yeux rêveurs/Petite et très bien faite/On aurait dit une fleur », elle expose surtout l'apprentissage amoureux d'une jeune fille faussement candide, séduisante malgré elle, dénommée (ou bien nommée, en sa qualité de fleur blanche) Marguerite. Hormis l'écho à la propre identité administrative de Fréhel, la petite Marguerite partage sa jeunesse voire un parcours sentimental relativement similaire :

*Une Fleur si coquette
Qu'un jour sans y penser
Elle fit la conquête d'un gentil jardinier
Il lui dit « Mademoiselle
Le printemps va venir
Comme une fleur nouvelle
Laissez moi vous cueillir »
Elle est petite, elle s'appelle Marguerite
Elle lui dit : « Je veux bien faire vot'bonheur
Mais je suis une fille sage
Promettez-moi l'mariage
Et vous aurez ma fleur »*

Naturellement, la gauloiserie usera de toutes les métaphores sexuelles stéréotypées possibles associant le sexe aux fleurs²⁵⁴ : du calice, au pollen en passant par la corole

²⁵³ Paroles de Christiné et Christen ; musique de Christiné et H. Lauder.

²⁵⁴ *Il vida son calice et cueillit son pollen
Elle est petite, elle s'appelle Marguerite
Toute la nuit, la fleurette fut en péril*

jusqu'au pistil, la fleur en bouton et le bourgeon tant attendu, dont bien sûr l'origine est trompeuse. En effet, si la maternité est prétexte à la consommation intempestive du mariage, (*Il lui dit « ma chère, à la fin de la saison/Grâce à tout ça, j'espère/Voir pousser un bourgeon/Mais il faudrait ma mie pour que ça tienne bien/Qu'il tombe toujours de la pluie dans son joli jardin*) l'infidélité de Marguerite est présentée comme nécessaire et salvatrice :

*Mais par malheur comme il tombe rarement de l'eau
C'est le mari qui l'arrose, chaque soir à la nuit close
Avec son petit tuyau
Mais il n'avait pas de chance le pauvre jardinier
Et malgré sa semence il ne voyait rien pousser
La petite à bout de patience, chez le voisin se rendit
Et de sa persévérance, elle eut enfin le fruit.
Un joli fruit tout rose, qui dit Papa, Maman
Le mari se croyant la cause, se redressait fièrement
Elle est petite, elle s'appelle Marguerite
Tout ça prouve qu'en amour pour récolter
Suffit pas d'prendre la graine, et deux hommes et d'la peine
Il faut savoir planter.*

La chute de la chanson n'épargne guère le portrait du jardinier présenté comme cocu et stérile. Néanmoins, si Marguerite n'y est pas fustigée (elle n'est pas démasquée, ni jugée par une voix sentencieuse), la chanson sous-entend deux pistes d'analyses, toutes très peu laudatives pour la jeune fille. Marguerite est présentée soit comme un ventre servile, qui comprend que son salut viendra d'un homme fertile, soit comme une femme légère qui trompe son mari et récolte le fruit de ses incartades. Qui plus est, faire de son enfant illégitime une fille, également prénommée Marguerite, n'est pas anodin et interroge clairement ses futurs penchants ataviques. Aurait-elle reçu l'infidélité en héritage? Si ces associations peu recherchées ne diffèrent pas de celles évoquées dans le *Jeune Homme embarrassé*, il est toutefois une différence notable. La chanteuse est momentanément

*Pour ne pas qu'elle s'étiole, il greffa sa corolle
Avec son petit pistil
Quand il eut pris l'étreinte de sa fleur en bouton
Il lui donna sa graine qui venait de sa plantation
Puis il lui dit « ma chère, à la fin de la saison
Grâce à tout ça, j'espère
Voir pousser un bourgeon
Mais il faudrait ma mie pour que ça tienne bien
Qu'il tombe toujours de la pluie dans son joli jardin*

remplacée par une intrusion de la chanteuse (feinte par le procédé même de son écriture), qui prend à parti le public et laisse hypocritement croire qu'il n'y avait pas de double sens à ses propos. Cette fausse candeur prête évidemment à rire :

*Je vois des gens qui s'excitent
D'écouter ma chanson
Ils pensent [inaudible] polisson
Mais c'est très poétique
Le jardinier d'ailleurs
Sachant la botanique
Parle la langue à ses fleurs
Le soir de leur hymen
Tout comme dans l'Éden
Il vida son calice et cueillit son pollen*

Ce procédé de connivence avec le public, reposant sur son interpellation fut l'une des caractéristiques interprétatives de Fréhel, qui à la manière de Bruant n'hésitait pas à apostropher son public sans distinction de rang social d'ailleurs. Hormis ces quelques incursions grivoises, le répertoire de prédilection de la jeune Fréhel s'élaborait plus naturellement dans l'évocation de chansons dites « Apaches ». Elle ne manqua donc pas d'interpréter en 1910 une chanson intitulée *La Valse Chavirée*²⁵⁵, un des premiers succédané créé suivant le modèle du tube de l'année 1908, *La Valse Chaloupée*²⁵⁶, chorégraphie interprétée par Max Dearly et Mistinguett', sur une musique inspirée des *Papillons* de Jacques Offenbach.



Figure 5 : Mistinguett' et Max Dearly

Source : www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net

²⁵⁵ Sous-titrée « *Chanson réaliste* ». Paroles de R. Lepeltier, musique de E. Doloire, éditeur H. Delormel, 1910

²⁵⁶ Paroles de Lucien Boyer et Léo Lelièvre ; arrangements de Charles Dubourg. Créée par Dalbret en 1908 à la Scala.

2.3.2 La mode « réaliste » de la Valse des « Apaches »

Véritable triomphe, cette chorégraphie muette transposait un poncif littéraire mis à la mode par les romans naturalistes et Aristide Bruant. Le succès tenait, selon Gustave Fréjaville, à la qualité de l'émotion où se dégageait « *en quelques gestes simples et graves la violence du désir, le charme des premières étreintes, le vertige des sens, la soumission passionnée de l'amante, l'orgueil tendre et cruel de la possession.*²⁵⁷ »

Sous titrée « *The Apach's Dance* », cette valse chaloupée, dont la musique fit les beaux jours des salons et des bals de l'époque, mimait la relation fusionnelle entre un souteneur et une prostituée.

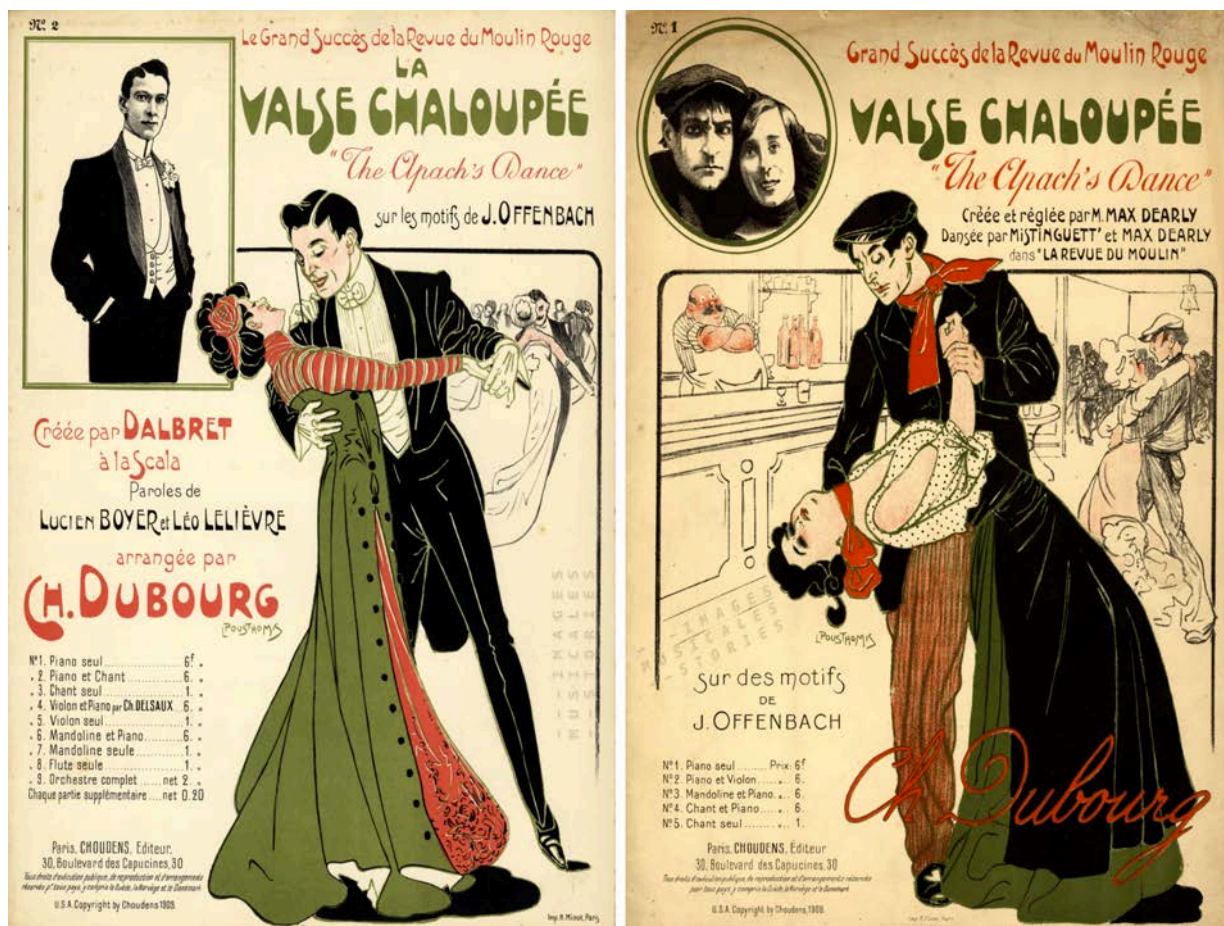


Figure 6 : Lithographie de Léon Pousthomis (1850-1916).
Source : *Mistinguett ou la légende du Music Hall*, M. Penet

²⁵⁷ Gustave Fréjaville, *Revue Comœdia*, juin 1908

On peut d'ailleurs aussi en voir une reproduction grâce à l'un des nombreux tableaux de Kees Van Dongen, intitulé également *la Valse Chaloupée*²⁵⁸.



Figure 7 : *la Valse Chaloupée*, Kees Van Dongen

Source : Catalogue de l'exposition Van Dongen, Musée d'Art Moderne de Paris, du 25 mars au 11 juillet 2011.

Ce schéma eut une telle influence pour décrire les mœurs du milieu « apache » (et plus largement pour évoquer les quartiers populaire des faubourgs) qu'il marqua de son empreinte jusqu'aux films des années quarante. *Une Java* (1939) de Claude Orval (commenté ultérieurement dans ce travail), reproduisit cette java, dansée dans un bouge populaire par les protagonistes de son film.

Cette valse apparaissait comme le condensé parfait des deux engouements principaux de l'époque : l'univers apache et la danse. La frénésie de la danse, en ce début de siècle, célébrée dans les chansons (cf *Le dernier Tango*²⁵⁹ ou *La danse Java*²⁶⁰ de Georgel) entamait une fulgurante ascension. Son apothéose culmina lors des années folles, avec une véritable prolifération de ses lieux de pratiques (dancings, bals, cabarets, cafés transformés en piste de danse) comme une multiplication quantitative de ses

²⁵⁸ Le tableau de Kees Van Dongen aurait été peint en 1906. Il ne peut donc s'agir, comme il est souvent relayé, d'une représentation de Mistinguett et de Max Dearly dansant la valse chaloupée en 1908. Certes, des similitudes dans les postures et costumes peuvent être retrouvées : la cambrure, la présence des foulards rouges, la tenue sombre et la casquette de l'homme. A tout le moins, il serait plus vraisemblable de considérer qu'il s'agisse d'un couple de danseurs anonymes, dont le costume particulier à la mode de l'époque a été repris par la Miss et Dearly. À moins que le morceau n'ait été finalement créé dès 1906 par Dalbret (ce qui nous semble peu probable puisque l'un de ses paroliers, Lucien Boyer, achevait en 1906 une tournée mondiale et n'avait vraisemblablement pas encore rencontré Lelièvre.)

²⁵⁹ A. Foucher ; musique Georgel/E. Doloire, 1913.

²⁶⁰ J. Rodor-J.Bertet ; musique V. Scotto, 1919.

genres : cake-walk, fox-trot, polka, biguine, valse, tango argentin etc. Ce phénomène de « dansomanie²⁶¹ » allait participer d'une mutation profonde des usages de la danse dite de société et allait surtout interroger, en tant que métaphore du couple par excellence, les rôles sexués de chacun.

Quant à la fièvre pour l'univers apache, elle était largement entretenue par les faits divers journalistiques. Les Apaches, ainsi nommés au tout début du siècle par les journaux parisiens, étaient des bandes organisées dont les exploits relatés quotidiennement faisaient leurs choux gras. Il s'agissait essentiellement de jeunes voyous, principalement concentrés autour de la rue de Lappe ou du quartier de Belleville, qui, à la différence de la pègre ou des malfrats de l'époque, choisissaient de s'afficher ouvertement et d'être reconnus par tous grâce à des signes distinctifs. Leur tenue vestimentaire volontairement clinquante, constituait leur principale distinction. Vivant de larcins divers, d'escroqueries ou du proxénétisme, leurs règlements de compte ou les homicides qu'ils commettaient, ne tardèrent pas à bouleverser la population parisienne. Le supplément illustré du *Petit journal* du 20 octobre 1907 titre d'ailleurs : « *L'Apache est la plaie de Paris* ».

Toutefois, pour toute une frange populaire ou semi-bourgeoise de la société parisienne, le côté subversif voire libertaire des apaches – par les mœurs et les attitudes qu'ils adoptaient –, suscitaient autant la fascination que l'effroi. A ce titre, le rôle des femmes à leur côté pouvait en partie éclairer les comportements des jeunes femmes évoquées dans les chansons de Fréhel et l'empressement des petites « cousettes » à leur ressembler, ou du moins légitimer la fascination à leur égard.

Bien que prostituées, les femmes d'Apaches, étaient souvent présentées comme des héroïnes romanesques, des amoureuses passionnées et torturées dont les chefs de gangs se disputaient les faveurs. Amélie Elie, dite *Casque d'Or*, dont l'histoire inspira le film éponyme de Jacques Becker en 1952, propulsant Simone Signoret vers la gloire, fit partie intégrante de ces figures populaires. Enjeu du combat entre deux chefs de bandes rivales, Manda et Lecas, *Casque d'Or* entra dans la légende en devenant l'héroïne de chansons ou

²⁶¹ A ce sujet, lire l'article de Sophie Jacotot, *Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres, Transgression ou crises des représentations*, revue *Clio*, n°27, 2008. L'auteure entend démontrer comment la danse apparaît comme le support privilégié du discours sur le genre dans l'entre-deux-guerres. Elle souligne le fait que les danses dites modernes effacent les codes ritualisés du bal et annihilent d'une certaine façon sa fonction matrimoniale. De plus, elles participent à une remise en cause des rôles sexués dans le couple.

de pièces de théâtre. Après moults rebondissements et agressions variées en plein Paris, Manda et Leca furent arrêtés et leur procès en 1902 fit la une de tous les journaux. Tous deux finirent condamnés aux travaux forcés, sur la fameuse île du Diable au bagne de Cayenne.

Si ce fait divers ne résume pas le succès de la *Valse Chaloupée* de la Miss et de Max Dearly, il permet d'éclairer les conditions de réception particulière du public de 1908, encore sensible à ce type de relation passionnelle caricaturale. D'ailleurs *la Valse Chaloupée* créée par Dalbret à la Scala, exploite ces clichés populaires romanesques et revient sur les particularités chorégraphiques de la danse, mimant la violence passionnelle de deux amants du peuple :

*Chaque soir afin de se griser
L'ouvrière bien coiffée
Dans les bals musettes va danser
La valse chaloupée
Sous l'étreinte de son amant
Amoureuse et pâmée
Elle tourne brutalement,
Voluptueusement
Tout en dansant la valse chaloupée
Son cavalier a les mains occupées
Il la balance
Lance avec violence
Puis, avec force, il la prend aux cheveux
La fait plier entre ses bras nerveux
Elle chavire, vire
Et tombe en disant "Je te veux"*

Ainsi, cette *Valse Chaloupée*, dansée par Max Dearly et la Miss ou chantée par Dalbret, ouvrit la voie à une forme de surexploitation dans les chansons de ce mode de fonctionnement amoureux, établi sur un rapport de possession violent et d'appartenance revendiquée entre un homme et une femme du peuple. *Valse brune*²⁶², *Valse Chavirée*,

²⁶² Paroles Georges Villard, musique Georges Krier, 1909. Extrait :

*Ils ne sont pas tendres pour leur épouse
Et, quand il faut, savent les corriger
Un seul soupçon de leur âme jalouse
Et les rôdeurs sont prêts à se venger
Tandis qu'ils font, à Berthe, à Léonore
Un madrigal en vers de leur façon*

*Valse renversante*²⁶³, pour ne citer que les titres des œuvres les plus significatives, investirent ce poncif également relayé par les scènes des théâtres populaires et du cinéma muet. Le film *L'Empreinte*²⁶⁴ immortalisa sur bobine la passion fictive de Dearly et de la Miss ; quant à Polaire, elle triompha dans *Ma Gosse*²⁶⁵, en 1909 au Moulin Rouge, dont la trame narrative reposait sur les clichés des relations apaches. Fréhel était donc tout à fait dans l'air du temps lorsqu'elle interpréta en 1910 *la Valse Chavirée* à la Gaîté-Rochechouart.

• ***La Valse Chavirée*** :

L'image de la femme – qui plus est, issue d'un milieu social populaire – n'était donc pas davantage redorée par la *Valse chavirée* qu'interpréta la toute jeune Fréhel. Précisons à nouveau que cette chanson fut également interprétée la même année par Georgel, mais qu'il n'existe pas de version féminine. Nous fondons donc nos analyses d'après la partition initiale. Aussi, Fréhel, prit à nouveau en charge une voix et un discours masculin.

La chanson, dont le sous-titre précise qu'il s'agit d'une « étude réaliste », reprend – c'en est le principe d'ailleurs – tous les stéréotypes de l'époque sur le milieu des faubourgs, de la population qui y vit, le tout servi par l'usage d'un vocabulaire argotique et d'une syntaxe qui s'en veut le reflet. Le microcosme socio-spatial évoqué est évidemment limité au coin de rue, voire au seul trottoir, et se conclut au fameux bal musette dans lequel le couple donne à voir et expose la violence de son amour :

*Notr'bonheure
C'est quand cœur à cœur
On peut guincher tous les deux au bal musette
Faut voir les autr's s'ils en ouvr'nt des mirettes
Reins cambrés
Les yeux chavirés
J'la tiens serrée entre mes bras
En lui chantant tout bas :

Ah ce que t'es bath avec tes grands yeux noirs,
C'est toi sûr'ment la plus chouett'du trottoir,
Ton regard m'enflamme.
Dis qu't'es ma femme,*

*Un brave agent, de son talon sonore
Souligne la chanson.*

²⁶³ Dansée par Miss et Maurice Chevalier en 1911 aux Folies Bergères.

²⁶⁴ De Paul Henri Burget, 1908. La Miss et Max Dearly immortalisèrent leur valse dans ce film.

²⁶⁵ Yves Mirande et Henri Caen.

*Dis qu'tout en toi
C'est à moi, rien qu'à moi. [...]*

Pour sa part, Fréhel n'a jamais caché son goût prononcé pour les bals populaires et leur milieu interlope :

J'avais pas quinze ans que je dansais la java à l'île de la Jatte...il y avait un bal qui s'appelait le Petit Poucet, mais, les ogres, c'étaient surtout des vrais de vrais : c'est là qu'est enterré mon premier homme, Roberty...J'aimais tous les bals musette où l'on danse en fredonnant des refrains d'amour.²⁶⁶

Rappelons que le bal public était aussi un des espaces d'échanges sexuels. Lieu d'exhibition et de plaisir, il constituait l'une des étapes de la prostitution féminine et nombre d'entre eux n'avaient pas bonne réputation. Le bal répondait d'ailleurs à des codes très normés. Laure Adler dénombre dans son ouvrage consacré à la prostitution, les différentes catégories de prostituées présentes dans les bals et expose leurs codes et coutumes. Elle évoque ainsi les « *galvaudeuses* », payées pour épater le client ; les prostituées « *chics [qui] arrivent en voiture, jamais avant neuf heures du soir* » ; les « *raccrocheuses* », bien habillées et qui adoptent une attitude décente, puis les « *noceuses* » qui « *lèvent la jambe et chantent à tue-tête* »²⁶⁷.

La chanson, valse musette à trois temps, déroule sur quatre couplets la relation d'assujettissement (en partie illusoire, nous le démontrerons) d'un homme, ouvrier de son état, à une jeune femme, prostituée. Le premier couplet s'ouvre d'emblée sur la possession masculine de la femme dont le substantif qualifiant « *môme* » annihile encore toute capacité à se prendre en charge : « *J' possède un' môm' que c'est un vrai trésor* ». Le terme de « *trésor* » qui peut être lu ici dans son sens premier, souligne aussi la valeur marchande de la femme.

Certes, l'homme déclame son amour, confinant à la passion, mais il n'est jamais exprimé comme étant un état librement partagé. C'est uniquement l'homme qui prétend aimer et de façon déraisonnée qui plus est :

*C'est du délire
Ma têt' chavire,*

²⁶⁶ *Les Amuseurs de Paris*, Maurice Verne, *op.cit.*, p. 186

²⁶⁷ *La Vie quotidienne dans les maisons closes (1830-1930)*, éditions Hachette, 1990.

*Ya pas d'erreur
J'suis bien mordu au cœur
Elle est si bath avec ses grands yeux noirs
Quand dans l'faubourg
Ell' descend sur l'trottoir
Qu'moi qui la file
D'un air tranquille
J'sais plus c'que j'fous je m'sens dev'nir jaloux !*

Cette passion, ou plutôt ce désir de possession absolue (« *Dis qu't'es ma femme/ Dis qu'tout en toi/ C'est à moi, rien qu'à moi* »), laisse croire insidieusement que seul l'homme est aliéné par l'amour qu'il porte à la jeune femme, d'ailleurs présentée comme une ingrate vicieuse de fainéantise. Alors même que le jeune homme lui propose une vie honnête (« *Si tu voulais lâcher l'rue ma poulette/ A l'atelier, on gagnerait d'la galette* »), elle lui répond préférer faire le trottoir :

*T'as donc des visions
En m'balladant sans m'fatiguer
C'est bien plus vit' gagné !*

Par cette réflexion, elle attise évidemment la jalousie de l'homme et se rend responsable des conséquences qui pourraient fatalement en résulter :

*Elle est si bath avec ses grands yeux noirs,
Que quand ell'fait un typ'sur le trottoir
Faut que j'me r'tienne,
Dès qu'il l'emmène,
J'suis comme un fou
J'pourrais faire un sal'coup.*

Cette vision de la prostitution consentie et recherchée, a alimenté de nombreux débats durant les premières années du XXe siècle. Elle correspond à une idéologie largement relayée sous la Troisième République par les réglementaristes²⁶⁸ et une grande

²⁶⁸ Le réglementarisme est un courant de pensées visant à légaliser et à encadrer l'exercice de la prostitution. Dès 1796, le Directoire demande au Conseil des Cinq-Cents d'assimiler la prostitution à un délit et d'instituer une procédure particulière pour les prostituées. En 1804, les maisons closes sont tolérées et ne seront définitivement fermées que par la loi Marthe Robert du 13 avril 1946. En France ce mouvement est particulièrement représenté par Parent-Duchâtelet (cf note ci-après) A ce sujet, on peut lire les chapitres « Surveiller pour mieux réprimer : du Directoire à la IIIe République » ainsi que « Mais que fait la brigade des mœurs sous la IIIe République ? », in *La Mondaine, Histoire et Archives de la Police des Mœurs*, Véronique Willemin, éditions Hoëbeke, 2009. On peut également lire le chapitre « Le discours réglementariste » du très complet ouvrage d'Alain Corbin, *Les filles de noces, Misère sexuelle et prostitution aux 19e et 20e siècles*, éditions Aubier, 1978.

partie des néo-réglementaristes se réclamant des théories anthropologiques de Parent-Duchâtelet²⁶⁹ en 1836. La prostitution essentiellement liée à la condition misérable de la femme prolétaire (les débats ne concernent pas les mondaines) constitue non seulement pour certaines d'entre elles une véritable industrie, dont elles tirent l'essentiel de leurs ressources, mais elle serait surtout pour quelques-unes encore, un état inné, résultat d'une hérédité morbide, d'une dégénérescence particulière.

Ce discours prostitutionnel, institué par les écoles d'anthropologie criminelle²⁷⁰, était monnaie courante entre 1890 et 1914. Ces théories se donnaient l'apparence de la rigueur en se fondant sur diverses expériences anthropométriques ou sur la physiologie déterminant les caractéristiques physiques et morales des « *prostituées-nées* ²⁷¹ ». C'est en particulier au docteur Octave Simonot que revint d'avoir le plus longuement illustré et complété cette théorie, allant jusqu'à élaborer différents traits psychophysiologiques permettant de définir ce qu'il nomma la « *folie de la génération* ». Parmi ces nombreux signes de dégénérescence morale, nous relèverons ceux tenant de symptômes dits psychologiques : « *attrait de l'oisiveté, faible sensibilité à l'ennui, aptitude à ne rien faire, contrastant avec l'agitation que constitue sa passion pour la danse ; faiblesse du sens de la propriété et du sentiment d'amitié, attrait pour la délinquance* » etc. Qui plus est, comme tous les « fous » moraux, la prostituée est très attachée à son souteneur comme « *le serait un chien* ». Le refus du travail, comme la recherche des jouissances sont autant de signes probants de cette tare.

Ces idées préconçues sur le caractère éminemment pernicieux de la prostituée, quoique abondamment critiquées, eurent un écho considérable auprès des médecins français qui trouvèrent maintes oreilles attentives parmi l'opinion publique. Oscillant entre méfiance et compassion, ces stéréotypes hanteront l'imaginaire collectif du dix-neuvième siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale, et la chanson populaire se chargera aussi de véhiculer cette façon de penser et de représenter la femme : toutes les prostituées ne sont pas de pauvres filles, certaines ont choisi leur condition et vont

²⁶⁹ La Monarchie de Juillet a fait de ce médecin hygiéniste le chantre du système réglementariste. L'influence de son ouvrage fut immédiate et eut un retentissement considérable jusqu'au début du XXe siècle. Docteur Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, 1836.

²⁷⁰ Ces théories de l'hérédité ont été relayées en France par les docteurs Moreau de Tours (*La psychologie morbide*) ou Ball (*Leçons sur les maladies mentales*), mais elles ont surtout été reprises et complétées par Pauline Tarnowsky en Russie, Ferrigani, Lombroso et Ferrero en Italie.

²⁷¹ A ce sujet, lire le chapitre « Prostitution, folie et dégénérescence » de l'ouvrage d'Alain Corbin, *op.cit.*, p. 436 à 452.

jusqu'à s'en délecter. Capables d'ensorceler de pauvres hommes, il est même tout à fait possible de tomber amoureux de l'une d'elles au point d'en devenir fou : « *Et depuis/ J'suis à sa merci/ [...] Y'a pas d'erreur sûr'ment j'dois êtr'malade* ²⁷² ».

Fréhel, du moins à ses débuts, n'échappa donc pas à ce répertoire caricatural, toujours d'ailleurs écrit par des hommes. Derrière cette pseudo déification de la femme, tout un discours misogynne latent se mit en place et feignit de s'ignorer. Ne fit-on pas d'ailleurs chanter à Juliette Méaly en 1897 au Théâtre des variétés pour la revue en trois actes *Paris qui chante* de MM. Montréal et Blondeau, *Frou-frou* sur une musique de Henri Chatau, où il est moins question de la beauté d'un chiffon que de brimer et de condamner la femme émancipée (future Garçonne) qui ose porter le pantalon?

[...] *Quand elle va pédalant*
En culotte comme un zouave
La chose me semble plus grave [...]
La femme ayant l'air d'un garçon
Ne fut jamais très attrayante
C'est le frou frou de son jupon
Qui la rend surtout excitante [...]
En culotte me direz-vous
On est bien mieux à bicyclette
Mais moi je dis que sans frou frou
*Une femme n'est pas complète [...]*²⁷³

2.3.3. Des romances sucrées et exotiques aux mélodrames d'avant guerre.

Si Fréhel s'adonna indistinctement aux chansons dites « réalistes » (elle interpréta *Le Grand Frisé*²⁷⁴ en 1911 bien avant Damia), aux drames vécus voire aux chansons

²⁷² *La Valse chavirée*, deuxième couplet.

²⁷³ Cette position perdurera puisque dans le même registre, quoique plus adoucie et moins directement réfractaire, Dréan créera à l'Alhambra en 1924 en pleine période années folles, la chanson, *Elle s'est fait couper les cheveux* de Vincent Telly et René Mercier. « *L'autre jour ma femm' me dit : vois-tu mon chéri J'ai fait pour te plair' quelque chos' de bien gentil/J'ai fait ce que font tout's les femmes en c'moment [...]Ell' s'était fait couper les ch'veux/[...]/En s'disant ça m'ira beaucoup mieux/Car les femm's tout comm' les messieurs/Pour suivre la mode/Commode/Ell's se font toutes/[...]/Ell's se font tout's couper les ch'veux[...]Furieux, de ce pas je vais trouver bell' maman/[...]Ma bell' mère en me voyant me dit d'un air doux/Regardez ce que j'ai fait pour vous/Ell' enleva gentiment son chapeau/Et stupéfait je m'aperçus tout aussitôt/ Ell' s'était fait couper les ch'veux.[...]* »

²⁷⁴ Chanson de Ronn et Daniderff, 1911. Selon les informations délivrées par Martin Penet, Nine Pinson, Marthe Trémont, Suzanne Desgraves, Dona-Lhair, Yvhane Gilbert, Rita Dambre et Fréhel auraient chantée

légères et grivoises (elle reprit également *La Petite Bonne Femme*²⁷⁵ créée par Dalbret), elle interpréta encore des romances amoureuses diverses, aux qualités bien inégales. Il semblerait que l'artiste durant cette période, bien qu'elle ne chantât pas n'importe quoi – Fréhel refusait les chansons reflétant plus ou moins la vie quotidienne –, se souciait fort peu de conférer une cohérence ou une coloration unique à son répertoire, telle qu'elle le ferait à son retour sur scène dans les années vingt en optant pour l'expression d'une noirceur plus prononcée, tant que les chansons qu'on lui confiait, lui permettaient de laisser exprimer son authenticité. Il importait d'ailleurs également bien peu à son public que la qualité de ses chansons fût inégale, tant qu'il pouvait assister à « l'exhibition » de Fréhel : en effet, il venait davantage pour voir et entendre l'artiste que pour ses chansons :

*Ils venaient écouter Fréhel. Un point c'est tout. Et ils vinrent
nombreux s'abimer dans les restaurants ou les music-hall, serrés
les uns contre les autres pour assister à l'étrange « messe »
proposée par la chanteuse*²⁷⁶

Bien que l'entreprise soit délicate, puisqu'en l'absence d'enregistrements reconstituer le répertoire de Fréhel avant la Première Guerre mondiale demeure inconfortable, nous avons pu rassembler un certain nombre d'informations sur les romances que la chanteuse incluait à son répertoire. Selon Alain et Nicole Lacombe²⁷⁷, Fréhel aurait interprété entre 1911 et 1914, *Amour et Tennis* de Pierre Chapelle et H.E. Darewski, créée encore par Esther Lekain, Cécile Daulnay ou Marjac, dont je n'ai malheureusement trouvé aucune trace. Il s'agissait d'une romance sans grand intérêt dont l'action se déroulait dans un tout autre univers que celui qu'interprétait usuellement Fréhel : la bonne société bourgeoise. Sur fond de match de tennis et d'échanges de balles, s'échafaudait une conquête amoureuse entreprise par un homme a priori mature envers une jeune femme candide, qui se laissait bien volontiers séduire.

Elle interpréta encore une romance légère et gentiment grivoise (qualifiée de chanson vécue), aux accents tout autant colonialistes qu'exotiques, *YouYou sous les bambous* de Roland Gaël et Xam sur une musique de Vincent Scotto. Charlus l'aurait interprétée le premier en 1903 puis Nitta Jô l'aurait enregistrée entre 1908 et 1912, selon le répertoire des disques Pathé de l'année 1914. La trame narrative était très simple : un

cette chanson en 1911. Damia la reprendra en 1930. Cf *Mémoire de la chanson, 1200 chansons du Moyen Âge à 1919*, Omnibus, Paris, p. 1274.

²⁷⁵ Paroles G. Villard et musique G. Krier, date inconnue. Probablement 1908-1910.

²⁷⁶ *Fréhel, op.cit.*, p. 92.

²⁷⁷ *Op.cit.*p.88.

jeune aventurier quittait Paris pour les États-Unis, le Mississippi en particulier, et tombait amoureux d'une jeune métisse « *aux grands yeux fendus, aux cheveux noirs tout crépus agrémentés d'aigrettes* » :

*Un jeun' homme parti de Paris
Pour voir le Mississippi
Le Paradis des jolies filles
Un soir en se promenant
Vit une femme qui gentiment
S'abritait sous une mantille
S'approchant à petits pas
Il lui dit tout bas
Pristi que vous êtes gentille !
Dites moi mon petit chou,
Comment donc vous nommez vous ?
Ell'lui répondit : Youyou*

Rappelons que le Mississippi, quand bien même l'esclavagisme avait été aboli en 1870 était un état ségrégationniste. Il était donc fort à parier que cette gentille Youyou, qui déambulait le soir, était une prostituée dont le seul recours était l'abandon aux riches blancs. De fait, la chanson ne se départit d'aucun cliché naïvement racial ou sexiste, sous couvert du déploiement d'une romance bien pensante, tout à fait dans l'air du temps d'ailleurs : l'homme blanc succombait au charme exotique d'un féminin « sauvage ».

Youyou la belle métisse, qui parlait fort heureusement le langage universel de l'amour et de la séduction, était présentée comme peu farouche, avide de caresses et généreuse en retour :

*Bien qu'elle parlât peu français
Tout de même elle le comprenait
Quand il contait fleurette
S'il lui prenait un baiser
Vit' d'un petit geste discret
Ell' lui montrait l'autr' côté
Refrain
Elle était gentille comme tout
You you you
Avec ses gestes mutins et câlins
Tous les soirs, sous les bambous,
Il bécotait de partout
Son petit bijou*

Sa petit' you you !

Évidemment, la trame narrative continue de développer les clichés usuels. Après le départ du Français dont la période d'encanaillement prend nécessairement fin, un enfant naît de son union avec Youyou. Le jeune homme décide, avec un engouement bien naïf, de reconnaître l'enfant et de rapatrier sa maîtresse « exotique » en France. La chute de la romance fait partiellement échos à celle de *C'est une Gosse* qu'interprétait Fréhel en 1909. La morale est sauve, quoique très atypique. Le charivari que subiraient les premiers orchestres noirs américains en France pendant la Première Guerre mondiale prouverait bien que les unions métissées étaient encore bien mal venues :

*Pour la France un beau matin
L'amoureux partit soudain
Laissant Youyou sur le rivage
Un an après, par le courrier,
Il reçut d'elle un billet
Avec un' petit' fleur sauvage
Disant : pensant t' faire plaisir
Je t'envoie ce souvenir
Car ces fleurs sont mon image,
Comme souvenir de toi j'ai
Un très joli petit Français,
Chéri c'est tout ton portrait.
En lisant ces mots si doux
De Youyou
Il lui répondit vivement
Viens, j't'attends !
Car je veux mon p'tit loup
Etr' le père de ce joujou
Et l'époux
De ma p'tit' Youyou*

Si Fréhel aimait chanter les drames sociaux aux accents criant de vérité, faits de misère, de poulbots et de cousettes affamées, elle aimait également interpréter des histoires d'amour naïves et fleur bleue, qui n'engageaient dans leur crédulité que ceux qui voulaient bien les écouter. Il semblerait que Fréhel eut beaucoup de succès en chantant cette romance et qu'elle aimait elle-même interpréter l'un et l'autre de ces registres, évoluant sur la même fibre sentimentale.

Durant cette période, Fréhel inscrivit encore à son répertoire une romance plus aboutie et plus célèbre que celles précédemment citées, *Sur la Riviera* (1910) de Marcel Bertal et Emile Ronn, composée par Léo Daniferff. Elle fut en premier lieu interprétée en 1910 par le chanteur Marcelly, dont la voix grave reprise en canon au refrain, conférait à la chanson toute la profondeur d'un chœur ; puis Gaby Montbreuse (l'épouse de Daniferff) l'interpréta également en 1913 ainsi que le chanteur de mélodrames Bérard. Bien plus tardivement, Jean Sablon ou Georgette Plana dans les années cinquante reprurent également cette chanson aigre-douce.

Il semblerait que Fréhel pour sa part ait interprété cette douce romance nostalgique aux alentours de 1914, avant son départ en Russie. Il était question, dans cette chanson, des amours déçues des belles demoiselles séduites le temps d'un bal du Carnaval de Nice par les déclarations de Don Juan en tous genres, cachés sous leur masque de Pierrot :

*Un Pierrot fantasque
Lui soupire quelques mots
C'est si doux d'écouter tout ce qu'il dit
Que la dame aussitôt le suit*

*Sur les bords de la Riviera
Où murmure une brise embaumée
Chaque femme a rêvé là-bas
D'être belle et toujours adorée
Dans le bleu jusqu'au firmament
Les violons jettent leur mélopée
Tous les mots sont plus doux, plus tendres les serments,
C'est l'amour qui vous berce en chantant
Tout bas..
Là-bas..
Près de la Riviera !*

Bien sûr, l'entreprise de séduction à la faveur de « la mélopée des violons », du « bleu du firmament » et nourrie des promesses de retrouvailles à venir, aboutissait au « relâchement » de la dame qui se donnait jusqu'à l'aurore, pleine d'espérance :

*Puis au clair de lune
Le Pierrot parle d'amour
Si bien que la brune
Laissa retirer son masque de velours
Ah ! Je vous adore
Dit-il, ce soir c'est permis !*

*Et jusqu'à l'aurore
Ce fut un vrai paradis
A demain, dit-elle en le quittant,
Ici même je vous attends !
Refrain [...]*

La chute à venir demeure évidemment cruelle pour la dame trop candide. Il ne fut jamais question d'amour véritable entre les deux partenaires mais d'assouvissement d'un désir, d'une pulsion masculine :

*Le Pierrot si tendre
Ne vint jamais la revoir
Et lasse d'attendre
Elle dit : pourquoi ne m'aima-t-il qu'un soir ?
Ses douces paroles
Pour toujours ont pris mon coeur.
Ah ! Que j'étais folle
De croire à tant de bonheur !
Comme lui l'amour s'est déguisé,
C'est fini !... Le rêve s'est brisé*

Si Fréhel n'a jamais enregistré cette chanson, elle fit toutefois partie de celles qu'elle affectionnait particulièrement, peut-être en raison du cadre et de la thématique singulière de celle-ci. En effet, cette romance exprimait une tension permanente, entre rêve et misère. Il est à noter que celle-ci traverse tout le répertoire de la jeune interprète, et que la déchéance advient selon une chronologie variable, soit en début de parcours de la chanteuse (elle naît dans la pauvreté), soit à la chute (son rêve déchu, elle connaît la marginalisation). Cette chanson séduisit encore probablement Fréhel en raison de ce que la « French Riviera » évoquait durant la Belle Époque, et plus encore lors des années folles. Ces stations balnéaires investies par les Britanniques dès 1820, puis les Russes, devinrent synonymes de luxe, de faste, d'extravagance et de fêtes, autant d'éléments susceptibles de fasciner la jeune femme. Aussi, la Côte d'Azur devint-elle un de ses lieux de villégiature – et de rencontres – favoris.

L'association de la passion amoureuse au cadre idyllique de la Riviera, espace privilégié des relations tout autant éphémères qu'intenses, Fréhel y ferait allusion de nombreuses années plus tard dans deux des films dans lesquels elle apparaîtrait : *Gigolette* de Yvan Noë, sorti 1937 pour lequel elle enregistra *Tout change dans la vie* de Vincent Scotto et Pierre Maudru, et *L'Entraîneuse* d'Albert Valentin où elle joua aux côtés

de Michèle Morgan en 1938. Dans la chanson évoquée, les souvenirs d'un temps passé sur la Côte d'Azur, ressurgi à la faveur de cartes postales placardées au mur de sa maison délabrée, permettaient à la chanteuse de supporter un quotidien brumeux et toxique. Quant au second film, les premières répliques de l'artiste, jouant son propre rôle celui de « Fréhel » chanteuse dans un cabaret chic, exprimaient avec mélancolie la résurgence d'un amour de jeunesse vécu sous les auspices d'une Côte d'Azur au soleil brûlant.

Comme je le disais précédemment, Fréhel ne pouvait ignorer les succès de son temps. Elle interpréta dès lors *Mélodie d'Amour*, un mélodrame larmoyant de Louis Despax (auteur entre autres succès de *J'ai l'cafard* sur une musique d'Éblinger) et de Vincent Scotto, que des dizaines d'autres artistes avant elle interprétèrent dès 1909 dont Jean Flor, chanteur de café-concert originaire de Marseille à la voix de ténor, Hamel ou la très oubliée chanteuse réaliste Emma Liébel :



Figure 8 : *Mélodie d'Amour*, interprétée par Emma Liébel
Source : data.bnf.fr

Il y était question d'une relation amoureuse déséquilibrée où l'un des amants souffrait d'aimer plus que l'autre. À nouveau, la chanson développait le topos de la misère, ici psychologique, et l'idée de la chute se trouvait évoquée sous la mention du « gouffre » :

*Ton cœur est un doux nid d'amour,
 Où j'ai caché le mien qui souffre ;
 Si profondément, qu'en ce gouffre,
 Il est englouti pour toujours...*

*Tu le sais très bien, et, sans cœur
Tu te tortures avec ivresse
Et pourtant malgré ma détresse,
J'en éprouve encor du bonheur.
J'aime ton cœur, comme un enfant
Aime le cœur de sa maman
Tant le chérir
Me fait souffrir
Pour mon malheur
J'aime ton cœur*

Fréhel connut encore un succès éclatant en introduisant au Ba-Ta-Clan une autre chanson très en vogue, *Brin d'amour*²⁷⁸, écrite et composée par Vincent Telly²⁷⁹ et Gaston Gabaroché²⁸⁰. Dédiée à Nine Pinson²⁸¹, cette chanson fut créée par Esther Lekain et Bérard. Il s'agissait d'une rencontre amoureuse entre la trop coquette Jeanne et un jeune garçon seulement riche de son amour, bientôt déçu :

*Comme il demeurait je crois au sixième
Elle emménagea, en disant : Chéri,
Je veux rester ici, car puisque je t'aime,
Si près du ciel bleu, ça s'rait le Paradis,
La petite, hélas, était trop coquette.
Le garçon n'était riche que d'amour,
Et pour des bijoux, et quelques toilettes,
Sans même un adieu, ell'partit un jour*

Le chant éploré du jeune homme abandonné, résonnait pour le coup comme une supplique moralisatrice mais prémonitoire et rappelait (jusque dans son titre et certains vers du refrain) la trajectoire amoureuse de l'inconstante *Fenfant d'amour* :

*Brin d'Amour
Mon joli Brin d'Amour
Va, je t'aime toujours
Quoi que tu fasses,*

²⁷⁸ A ne pas confondre avec *Brin d'amour*, une valse de Lucien Lagarde sur une musique de Maurice Alexander, interprétée par Liane Margy, en 1945.

²⁷⁹ Entre autres grands succès, Vincent Telly (1881-1957) fut le co-auteur avec Géo Koger de *Prosper yop là boum !* sur une musique de Vincent Scotto en 1935.

²⁸⁰ 1884-1961. Grand compositeur de chansons populaires du début du XXe siècle à l'Entre-deux-guerres. A composé par exemple, (sur les paroles de Telly d'ailleurs), *Regret* interprété par Mayol ou *l'Amour ne dure qu'un temps* créée par Dranem.

²⁸¹ Cette chanteuse réaliste secondaire (1881-1949) fut la véritable créatrice de *la Chaîne* (E. Ronn et L. Daniderff) et du *Grand Frisé* (mêmes auteurs) usuellement attribuées à Damia.

*Tu brises mon bonheur
Mon cœur
Sans réfléchir pourtant
Que la jeunesse et les vingt ans
Un jour ça passe*

La jeune courtisane, épuisant sa fraîcheur, finit miséreuse et flétrie. A la manière des précédentes romances interprétées par la jeune Fréhel, le mélodrame fut à nouveau atténué par un dénouement bien heureux et gentiment romantique :

*Mais comme se fan'nt les jolies fleurettes
A faire la noce s'fana Brin d'Amour,
Adieu la beauté ; c'est fini la fête,
Le roman n'dura que l'espace d'un jour.
Par un soir d'hiver un soir de misère,
Ell'revint frapper à l'ancien logis,
Tiens, c'est toi chérie, dit-il sans colère,
Tout est oublié ta place est ici.*

Comment ne pas lire dans cette chanson, comme dans *Fanfent d'amour* d'ailleurs, la propre trajectoire (bientôt misérable) de Fréhel, qui consumait sa jeunesse et sa beauté dans les dérives les plus extrêmes ? Et comment ne pas croire en l'authenticité de ces fascinations diverses autour de la thématique de la chute, (de quelque nature qu'elle soit), rédimées par les rêves à l'eau de rose d'une interprète encore juvénile ?

3. Mise en scène et construction de son personnage lyrique

Comme je l'ai plusieurs fois souligné, Fréhel ne se souciait pas de donner une cohérence particulière à sa carrière. Elle avait connu les coins de rues, les bals populaires, les cafés-concerts de seconde zone et toutes sortes de beuglants miteux, aussi, lorsque décolla réellement sa carrière aux alentours de 1910 pour atteindre les cimes de la notoriété dès 1911, Fréhel se contenta-t-elle de suivre son instinct et de multiplier les contrats comme les lieux de divertissement, indistinctement. Ce qu'elle ne changea jamais cependant, fut la façon d'imposer sa silhouette et sa personnalité au public, quelle que fût sa condition.

Nature, frondeuse, bourrue, gouailleuse, mais encore frivole, fantasque, excessive et libérée, Fréhel était la représentation la plus authentique de la canaille populaire. Certes, on venait l'écouter chanter les gars et les filles des barrières, mais on venait aussi voir Fréhel, l'observer, droite sur ses ergots, épaule de biais, tête relevée, interpeller son auditoire pour l'invectiver et le malmener. Charismatique et imposante, Fréhel captivait. Vincent Scotto qui la vit se produire au cabaret Fysher en dressa ce portrait dans ses mémoires :

Le visage délicat, d'une adorable pureté de lignes, sur un long cou, svelte, élancée, portant à ravir le travesti [...] C'était alors une des plus jolies femmes, des plus originales de Paris, en même temps qu'une artiste incomparable. Son répertoire, qui allait des chansons gaies aux romances sentimentales, tirait tour à tour, et grâce à son merveilleux talent d'interprète, rires ou larmes de ce public guindé, le plus difficile à émouvoir. Recherchée, fêtée, spirituelle, splendide, gavroche, elle était la reine du lieu. D'elle on acceptait tout. Elle pouvait tout oser, et Dieu sait si elle osait! Elle lançait des boutades entre ses chansons. Elle avait toutes les audaces du titi mal élevé! Voyant entrer, un soir, deux hommes, un gros et un très maigre, elle interpella ce dernier :

- Oh ! dis donc, mon pauvre vieux, on dirait que t'es vidé pour le remplir.²⁸²

Fréhel avait besoin de faire corps avec son public, de s'imprégner de ses accents, de ses rumeurs et de ses cris. Elle ne se contentait jamais de chanter une chanson après

²⁸² Vincent Scotto, *Souvenirs de Paris*, éditions S.T.A.E.L., Toulouse, 1947, chapitre IX.

l'autre, mais au contraire elle engageait un véritable dialogue avec son public, interrompant ses chansons pour parler à l'un ou à l'autre.

Si la chanteuse n'a jamais été filmée sur scène, encore moins dans sa carrière d'avant guerre, un passage filmique rendit brièvement compte de ce que pouvaient être ses tours de chants. Dans *le Roman d'un tricheur* de Sacha Guitry (1936), Fréhel, comme nous le verrons dans un chapitre ultérieur, fit une courte apparition. Elle jouait le rôle d'une chanteuse de beuglant, femme du pianiste et accessoirement prostituée. Elle interprétait *Et v'là pourquoi*²⁸³, chanson écrite spécialement par Guitry pour elle-même, devant un parterre de bidasses, qui tous reprenaient en chœur le refrain à sa demande. On voyait Fréhel être interpellée par un soldat, s'interrompre un moment, parcourir la scène à sa rencontre, se pencher pour l'écouter et converser avec lui, puis reprendre tranquillement sa chanson. Aucune distance, aucune attitude de rejet.

De la même façon, Fréhel fut filmée²⁸⁴ en 1936 chantant en plein air, *Tel qu'il est*²⁸⁵, au milieu des tables d'une guinguette avec le grand accordéoniste Maurice Alexander. La proximité et le naturel avec lesquels elle demandait l'attention de son public avant d'entamer sa chanson, étaient frappants. Sans fioritures, mais sur un fond teinté d'humour et de confessions intimes, elle introduisait sa chanson : « Bon je vais vous parler de mon nouveau gigolo, un mec comme Alexander ». Son attitude une fois son interprétation terminée, alors qu'elle refusait gaiment les *bis repetita* de son auditoire pour courir prendre un verre, « J'vais boire un coup » dit-elle, restait également joviale et spontanée.

Jamais Fréhel ne changea d'attitude ou de manière de faire, dans l'une ou l'autre de ses carrières, qu'elle eut vingt ou quarante ans, qu'elle fût une jeune beauté adulée ou une matrone sans âge, et surtout que son public fût populaire ou huppé.

3.1 Fréhel, son public, ses admirateurs : l'art du contraste

En effet, sa manière d'approcher son auditoire fut toujours la même, dès ses débuts. Fréhel avait poussé dans les faubourgs et les rues populaires parisiennes, aussi en portait-elle les caractéristiques et aimait-elle entretenir cette fibre populiste :

La gueusaille, cela me plaît. [...] L'accordéon me grise. Je chante à l'accordéon. J'adore le peuple qui a un si grand cœur. J'ai vu des

²⁸³ De S. Guitry et A. Borchard ; chanson enregistrée le 11 décembre 1936, Matrice CL 5991-1.

²⁸⁴ In *Radio* (56 mn), réalisateur Maurice Cloche, Atlantic film, 1936.

²⁸⁵ M. Alexander, M. Vandair, Charlys ; chanson enregistrée en juillet 1936. Matrice CL 5833-1.

criminels pleurer après avoir fait leur coup. Et cela me remuait les entrailles.

Qu'elle se donnât en spectacle sur les scènes des plus grands cafés-concerts, ou indifféremment dans les restaurants, brasseries, boîtes de nuit, cabarets de son choix, son attitude décomplexée, son verbe haut et sa langue bien pendue ne divergeaient pas : « Je suis la Madame sans gêne de la chanson », avait-elle coutume de dire.

Néanmoins, Fréhel savait aussi, et sans complexe, fréquenter les milieux chics et rupins, dans lesquels, avec un contraste saisissant, elle devint vite une mascotte. Ainsi, durant l'année 1910, elle établit l'un de ses nombreux ports d'attache chez Fysher, un café de luxe aux dimensions très restreintes où l'essence du gratin international se rencontrait chaque soir. Elle en spécifia l'ambiance très explicitement :

On y était très mal assis, sur les genoux des uns et des autres...Les consommations étaient infectes, et le père Fyscher, un brave fieu qui avait l'air d'un cocher de grande maison, a chanté pendant quarante ans, sans aucune voix, les mêmes chansons...C'était un véritable panier à poissons. Quand on voulait se gratter la jambe, on attrapait celle du voisin. Des gens en habit avec des femmes croulant sous les diam's attendaient dans la rue qu'il y ait une petite place libre dans la cage et le brouillard.²⁸⁶

Si Damia refusa toujours d'être « engagée » par Nilson Fysher, dans la mesure où les artistes devaient se faire rétribuer en faisant la quête parmi les clients fortunés, ce qui lui rappelait la mendicité qu'elle connut dans sa jeunesse, l'attitude de Fréhel, son amie d'alors, était bien différente :

Fréhel s'amusait à passer parmi l'auditoire et s'il s'y trouvait un habitué peu généreux, elle le toisait sans complexe et lui lançait :

-Ben dis donc mon vieux, t'as plus d'pellicules que d'pognon.²⁸⁷

Fréhel de son propre aveu ne se départit pas de son caractère, les anecdotes en ce sens, qui la rapprochaient de l'attitude d'Aristide Bruant, furent nombreuses :

J'engueulais le client et je n'y allais pas de main morte, je vous prie de le croire. Un jour, j'ai collé à un Rothschild, qui m'avait donné quarante ronds à ma quête, sa pièce sur le crâne, en lui disant :

-Tout ce qui brille n'est pas or, mon petit lapin !²⁸⁸

²⁸⁶ Fréhel, *op.cit.*, p. 78.

²⁸⁷ Damia, *une diva française*, Francesco Rapazzini, *op.cit.*, p. 80.

Ce fut d'ailleurs pour ses esclandres également que l'on venait la voir. Durant les années 1911-1914, avant son grand départ pour la Russie, la belle Fréhel, que l'on commençait à surnommer la « liane rousse », était l'attraction numéro un de tout Paris ; on se bousculait pour assister à ses « happenings » avant l'heure. Fréhel provoquait, amusait, agressait et on semblait tout lui pardonner. Ainsi, il semblerait qu'un soir elle ait dit à une reine :

- Eh bien, ma vieille, tu ne crois pas que ton collier irait mieux sur mon cou que sur le tien ?

Quand vous aurez mon âge, vous en aurez peut-être un, répondit la reine en souriant.

Tu as raison, je ne suis pas encore assez moche pour avoir des bijoux.²⁸⁹

Pourtant, malgré ou grâce à ses incartades, Fréhel devint durant cette période, comme par contraste, la coqueluche de toute une nuée de noctambules internationaux, aisés et mondains qu'elle se mit à fréquenter et avec lesquels elle se perdit dans tous les excès. Elle entretint, tout autant par son attitude que par le registre de ses chansons, une sorte de double posture, à la fois figure canaille populaire et « cocotte » de luxe, entretenue par ses amants fortunés :

J'avais des équipages, avec des chevaux superbes à qui l'on foutait tous les jours pour quinze balles de violettes de Parme aux oreilles.²⁹⁰

Elle séduisit ainsi, à l'Abbaye de Thélème où elle se produisait, en le provoquant d'ailleurs comme les autres, le Prince Antonio du Monténégro, qui la couvrit d'or et de pourboires, bien qu'elle certifiât qu'il l'avait aimée « comme un père ²⁹¹ ». Elle s'éprit encore du Marquis de la Torre, un grand d'Espagne ; d'un aristocrate argentin Marcello Torcuato, qui deviendrait président de l'Argentine en 1922 et d'une foultitude d'amants fortunés issus de tous les milieux influents et mondains.

Mais paradoxalement, elle fréquentait dans le même temps des jeunes boxeurs de renom dont elle s'amourachait tout autant, probablement parce qu'ils appartenaient au

²⁸⁸ Fréhel, *op.cit.*, p. 78.

²⁸⁹ Fréhel, *ibid.*

²⁹⁰ Fréhel, *op.cit.* p, 68.

²⁹¹ « Car pour le reste je me suis bien vite aperçue que je lui servais de couverture : je n'ai jamais voulu approfondir ce qu'il avait exactement à couvrir », *Ibid.*

même monde que le sien : Marcel Moreau, dont le combat en 1912 souleva les passions des parisiens, un certain Maitrot, ancien boxeur également, et surtout l'inimitable Jack Johnson, le champion américain, qui, comme elle, menait une vie de bamboche aux côtés des plus grandes fortunes d'Europe. Fin 1913, début 1914, on les vit partout aux côtés de Don Luis d'Orléan-Bourbon, l'infant d'Espagne, et de la grande-duchesse Anastasia, cousine éloignée du tsar Nicolas II.

3.2 Fréhel, figure de noceuse : passion amoureuse et excès subversifs.

Fréhel se fit également connaître à l'époque pour sa personnalité excessive, fantasque et noctambule. Néanmoins, un événement particulier, auquel elle ne cessa de faire référence, bouleversa sa vie amoureuse et surtout sa trajectoire de chanteuse. Au cours de l'année 1910, elle fit la rencontre dans les coulisses du Casino de Montmartre par l'entremise de son amie Carmen-Damia, d'un jeune débutant, future vedette de la chanson populaire, avec lequel elle entretint une liaison passionnée et orageuse : Maurice Chevalier. Leur relation adultère – Fréhel était toujours Madame Robert Hollard –, nourrie des excès de « ribouldingues », d'amour, de drogues et d'alcool de la jeune femme, alimenta la presse à scandales et se solda par un mélodrame d'opéra : Chevalier s'amouracha de l'influente Mistinguett' avec laquelle il dansait, et quitta la jeune première, qui, effondrée, préféra s'exiler hors de France.

3.2.1 Fréhel et Chevalier : un amour à la *Nini peau d'chien* et *Bibi-la-crème*²⁹² ?

Au delà de l'anecdote amoureuse, ce qui rend cette liaison intéressante fut l'empreinte durable qu'elle laissa sur la chanteuse et la façon dont elle agit sur le répertoire de Fréhel. Moins qu'un leitmotiv décliné à l'envi, cet amour passionnel et destructeur, conféra comme nous le verrons, une coloration particulière aux chansons de Fréhel après la Première Guerre mondiale, et participa surtout à la construction légendaire du personnage écorché et meurtri de l'artiste.

En effet, si l'intimité de la relation tumultueuse des deux artistes ne nous intéresse que de loin, le témoignage qu'en livra Maurice Chevalier révèle et confirme ce que devait être non seulement la renommée de la toute jeune Fréhel, sa personnalité ou encore son

²⁹² « *Mais celui qu'elle aime/Qu'elle a dans la peau/C'est Bibi-la-Crème/Parc' qu'il est costaud/Parc' que c'est un homme/Qui n'a pas l' foie blanc/Aussi faut voir comme/Nini l'a dans l'sang!* », Aristide Bruant, *Nini Peau d'Chien*, 1910.

mode de vie, intense, festif mais surtout déstructuré et nocif. Certes, la chanteuse attesta suffisamment d'elle-même de sa vie de noceuse et des conséquences de leur passion, (tout en étant très laconique paradoxalement sur sa liaison avec Chevalier), mais la parole, pudique et un peu distante, du chanteur lui confère une sorte de crédit supplémentaire :

*Un joli visage de femme vient s'imposer dans ma vie. Elle a mon âge et, dans les cabarets de la nuit de la capitale, elle est en train de devenir la coqueluche des fêtards noctambules. Son nom fait penser aux landes bretonnes et sa beauté est étrange. Une voix chaude et brisée. Elle chante les amours des fortifs et, deux minutes après, vous force à rire dans de gavroches fantaisies. Elle est douée, depuis ses jolis pieds jusqu'à ses cheveux cendrés. [...] Est-ce que cette liaison qui durera plus d'un an, a laissé des racines dans mon cœur ? Suis-je tout simplement intoxiqué, séduit, englué ? Est-ce que l'amour veut dire : orgies, drogues, alcool, disputes, recollages passionnés, jalousies douloureuses ? Est-ce que je ne me suis pas tout juste imprudemment laissé aller à m'habituer à une gosse que ses attraits redoutables et ses instincts pervers rendaient presque inconsciemment fatale ?... Je ne sais plus, sinon que, s'il me fallait penser que ce fut là mon premier amour, je serai bien obligé, alors, de demander des comptes à Cupidon. Premier amour ? Non. Première passion ? Oui.*²⁹³

Fréhel ne s'est jamais cachée de son goût pour les excès. Paris était alors une capitale très en vogue et cosmopolite, et Montmartre, au départ vulgaire petit quartier des bas-fonds, ne tarda pas à s'imposer dès 1880 comme le haut lieu des noceurs de toutes origines. Cet élan festif ne faiblit certainement pas à l'heure où la notoriété de Fréhel, âgée de 19 ans, culminait. Comment résister à l'attraction de ces tentations nocturnes ?

Fréhel se démultipliait et menait deux vies en une : après ses tours de chants, elle poursuivait la nuit par la tournée de toutes les grandes boîtes montmartroises à la mode, où sa beauté naturelle et son bagout séduisaient les noceurs fortunés qui lui réclamaient, à coup de sommes astronomiques, ses chansons et ses charmes. Eprise de liberté absolue, elle ne s'entravait pas de fidélité, et ses frasques, comme ses amours pluriels ne manquèrent pas d'ébranler le jeune couple et de provoquer d'assourdissantes crises de jalousies.

²⁹³ Maurice Chevalier, *Dans la vie, faut pas s'en faire*, éd. Omnibus, janvier 2012, p.42.

Mais, plus encore que sa frivolité sexuelle, le penchant de Fréhel pour la drogue et l'alcool à outrance eut raison de sa liaison amoureuse. Certes, Maurice Chevalier aurait pu devenir, par ses origines modestes, une sorte d'apache – proximité d'origine qui d'ailleurs séduisit Fréhel, voyant en lui son double masculin –, mais il préféra concentrer toute son énergie à accomplir son objectif, devenir vedette. Aussi, lorsque les ribouldingues de Fréhel commencèrent à nuire à son image, à sa carrière, préféra-t-il prendre des distances salvatrices :

Elle faisait l'opposé de mon métier, tout en faisant le même, et mélangée si jeune à tant de vice et à tant d'argent, on peut lui pardonner d'avoir si tôt perdu la tête. Je l'accompagnais quelques fois dans ses randonnées nocturnes et en ressentis une telle gêne, un tel embarras que je m'en abstins par la suite. [...] Pour son milieu à elle, je ne représentais que le gigolo sans intérêt. Pour mon milieu à moi, il devenait de plus en plus évident que je glissais vers un genre de vie trop douteux. [...] On me plaignait plutôt de compromettre bêtement un si beau début de carrière, en ronronnant dans les griffes trop agréables qui me retenaient. On l'accusait de ne pas gagner tant d'argent simplement qu'à chanter, ce que je ne croyais pas, et on m'accusait de le savoir et d'en profiter, ce qui n'était pas. [...] Vedette à l'Eldorado et amant d'une des plus inconséquentes jolies filles de Paris, je me laissais bercer par tant de plaisirs insoupçonnés, tout en écoutant, d'une oreille, une voix intérieure me dire doucement que la route qu'on me faisait prendre était remplie d'embûches.²⁹⁴

Son salut vint d'un engagement qu'il obtint en 1911 aux Folies-Bergères dans la nouvelle revue prestigieuse créée par Paul-Louis Flers, aux côtés de Mistinguett²⁹⁵. En effet, pour les besoins d'un numéro comique, une parodie de *la Valse Chaloupée* que la Miss dansait en 1909 avec Max Dearly, son créateur, la vedette recherchait un nouveau partenaire. En 1912, Maurice Chevalier et Mistinguett' triomphent alors dans *la Valse renversante*. Leur numéro d'anthologie, où le couple enroulé dans un tapis s'embrassait, mit fin à la relation tumultueuse entre Chevalier et Fréhel. Il abrita au contraire le début de

²⁹⁴ Maurice Chevalier, *Ma Route, mes chansons, op.cit*, p. 27.

²⁹⁵ [1875-1956]Mistinguett commença réellement sa carrière fin 1897 à l'Eldorado dans le genre « gommeuse » propre à Polaire. Elle y restera dix ans et ne devint tête d'affiche qu'en 1906. Elle se lança alors dans une tournée européenne puis obtint un engagement au Moulin Rouge en 1907. Sa carrière au music-hall fut alors lancée pour atteindre les sommets au cours des années vingt où elle enchaîna les opérettes à succès, *Paris qui jazz, En Douce, Ça c'est Paris* etc. *La Miss, Mistinguett ou la Légende du Music Hall*, André Bernard, Martin Penet, éd. Omnibus, 2006

l'histoire naissante, encore discrète, de Maurice²⁹⁶ et de la Miss qui devint durant dix ans son pygmalion.

Évidemment, Fréhel ne tarda pas à être informée des atermoiements de l'artiste. Elle confessa à de nombreuses reprises le délire quasi hystérique dans lequel elle sombra, les pulsions meurtrières²⁹⁷ et les tentatives de suicides :

*Pour une nature violente et entière comme la mienne, entière dans la souffrance comme dans le plaisir, le coup ne pouvait qu'être terrible. Un peu folle peut-être mais droite et sans détours, je m'étais donnée sans restriction, sans retraite possible. Du jour au lendemain, j'étais une femme brisée.*²⁹⁸

Si, à l'inverse du personnage du Clown précédemment évoqué, Fréhel n'assassina pas Chevalier, elle entreprit sa propre autodestruction (déjà entamée avant sa relation avec le chanteur) en bonne et due forme :

*En réalité, le chagrin me rongait un peu plus chaque jour. Pour ne plus penser, pour oublier, je commençais à abuser de l'alcool et surtout de l'éther et de la coco. La vie avait perdu, pour moi, son charme, son sourire.*²⁹⁹

Elle exhiba surtout sa détresse à vau l'eau, et accrut avec une frénésie toute moribonde ses dérives noctambules et ses penchants excessifs, jusqu'à confondre le jour et la nuit, mêler la vie réelle au spectacle.

²⁹⁶ Mistinguett, *La Valse renversante*, Frédérique Deghelt, éditions Sauret, 1995.

²⁹⁷ L'histoire voudrait, selon ses dires, que Fréhel se serait jetée, couteau en main, non pas sur Mistinguett comme d'aucuns l'affirmèrent, mais sur « un type » assis sur la banquette d'un bistrot, qui lui aurait dit « *les mains dans les poches, avec un mouvement méprisant du menton* » :

« Tiens, le voilà qui passe, ton... »

« D'un coup d'œil, je vis en effet Maurice de l'autre côté de la rue. Mais l'individu s'était servi vis-à-vis de Chevalier d'un mot si blessant et si injuste que, prise d'une rage indicible, je saisi un couteau sur le comptoir et me lançai sur lui. Le patron, les garçons m'arrêtent avec tant de rudesse qu'on me casse un bras. Ils ont bien fait, toute ma rage accumulée se serait vengée sur le type. »

²⁹⁸ Fréhel, *op. cit.*, 79.

²⁹⁹ *Ibid.*

3.2.2 La passion de la Coco

Si la cocaïne fut introduite en 1859 en Europe par un médecin italien, la vulgarisation de sa pratique thérapeutique et médicale fut surtout le fait de nombreux psychopharmacologues dont le plus célèbre d'entre eux fut certainement Freud.

Entre 1884 et 1887, il publiera de nombreux articles rendant compte de ses travaux sur les effets de la cocaïne. Remède contre la dépression et la neurasthénie, stimulateur de l'activité intellectuelle et onirique, désinhibiteur de la parole, Freud s'enthousiasma pour la poudre blanche, dont il vanta également les bienfaits analgésiques voire anesthésiques. Il devint un consommateur régulier et un prescripteur assidu de ce qu'il nomma la substance « magique ».

Quand bien même on ne tarda pas à découvrir l'addiction néfaste qu'elle provoquait, les déchéances physiques et mentales qu'elle entraînait, la cocaïne devint dès la fin du siècle de plus en plus populaire et prisée, au point de devenir dans les années 1900-1910, un amusement banalisé dans les milieux mondains et du spectacle. Paris, capitale de tous les plaisirs n'y échappa pas, d'autant que la mode était à d'autres stupéfiants/narcotiques encore.

L'opium, autrement nommé la « fée brune³⁰⁰ », avait envahi depuis la deuxième moitié du XIXe siècle les milieux littéraires³⁰¹ ou artistiques européens et américains où il remplaçait la morphine. En 1870, comme pour témoigner de ses effets euphorisants et surtout apaisants, Camille Saint-Saëns composait *Tournoiement, Songe d'Opium*³⁰². Vice distingué³⁰³, les fumeries d'opium allaient se développer à foison dans la capitale française, atteignant leur apogée au début des années trente. Jean Cocteau pour ne citer que lui, rendit explicitement compte dans un journal de sa propre cure de désintoxication entamée en 1928 à la clinique de Saint Cloud (*Opium : Journal d'une désintoxication*³⁰⁴) ; parmi les chanteuses « réalistes », Damia ou Yvonne George allaient s'y adonner avec délices.

³⁰⁰ L'absinthe était appelée la « fée verte ». Cette addiction était plus populaire, elle se buvait en particulier sur les pentes de la Butte. Elle sera interdite en 1915 et remplacée par le Pastis.

³⁰¹ Citons de mémoire et de façon bien sûr non exhaustive quelques opiomanes célèbres : Baudelaire, Apollinaire, Walter Scott, John Keats, Edgar Allan Poe etc. Outre les célèbres *Paradis artificiels* de son confrère, Alfred de Musset avait pour sa part écrit *L'Anglais fumeur d'Opium*.

³⁰² Sur un texte d'Armand Renaud.

³⁰³ Rappelons toutefois qu'à ses débuts, l'opium, ou le chandoo amené d'orient, était surtout la drogue des marins et des prostituées, avant de devenir une drogue mondaine. A ce sujet, lire le magnifique roman d'un autre opiomane célèbre Claude Farrère, *Fumée d'opium*, 1901.

³⁰⁴ Cet ouvrage, essentiellement composé de notes prises au cours de sa désintoxication, est surtout l'ode de Cocteau à l'opium, vantant presque ses vertus bénéfiques (« Sans opium, j'ai froid, je m'enrhume, je n'ai pas

L'éther constituait aussi une drogue à la mode depuis la fin du XIX siècle, meilleur marché et plus triviale, Maurice Chevalier connut un temps son addiction. Vint ensuite la drogue la plus festive, la « Coco », la poudre blanche, importée a priori dans la capitale parisienne par les gentlemen argentins. Drogue plus sophistiquée et moins odorante que l'éther, on la mélangeait à divers élixirs³⁰⁵, vins, toniques ou champagnes pour créer d'explosifs cocktails énergisants ; on pouvait encore la priser comme du tabac. En 1905, sa consommation était telle que les pouvoirs publics s'en alarmèrent, d'autant que la littérature médicale commençait à révéler aussi les dégâts visibles qu'elle provoquait sur les cloisons nasales. Fréhel, la belle Liane, en fit les frais. La cocaïne fut officiellement interdite en 1922, mais sa consommation atteignit des sommets au cours des années folles jusqu'au milieu des années trente.

Évidemment la chanson³⁰⁶ s'empara de ce sujet avec engouement, en particulier durant les années vingt et trente, célébrant les addictions les plus diverses, qu'il se fût agi de l'alcool (*la Soularde* et *Je suis pocharde* créées en 1897 par Yvette Guilbert, furent enregistrées en 1907 ; *La Fée verte*, Marty, 1908 ; *Au fond du verre*, Bérard, 1913 ; *La valse du pastis*, Suzanne Chevalier, 1921 ; *Mon anisette*, Andrée Turcy, 1932 ; *Quand je suis paf*, Marguerite Deval ; *J'ai bu*, Damia, 1933 ; *J'ai soif*, Nitta Jo etc.), de la cigarette (le chef d'œuvre du tandem Benech et Dumont, *Du Gris*, créé en 1920 par Georgette, en 1925 par la chanteuse «réaliste» Emma Liébel, puis repris par Fréhel, Germaine Bénia et Berthe Sylva dans les années trente ; *Du Feu*, Nitta-Jo, 1932) ou encore des stupéfiants précédemment cités (*La Coco la Gueuse*, Emma Liébel, 1923 ; *Fumeur d'opium*, Bérard, 1931 ; *Cocaïne*, Nitta-Jo, 1932 ; *Madame la Coco*³⁰⁷, Gina Manès, 1933 ; *Le Tango stupéfiant*³⁰⁸, Marie Dubas, 1936 ; etc.)

faim. J'ai de l'impatience pour imposer ce que j'invente. Fumeur, j'ai chaud, j'ignore les rhumes, j'ai faim, mon impatience disparaît. Docteurs, méditez cette énigme. », p. 93). Il le considère d'ailleurs comme une addiction dès plus « racées », de bon goût (« Dire « les drogues » en parlant de l'opium revient à confondre du Pommard avec du Pernod », p. 106). Vivre sans opium rend Cocteau parfaitement misérable : « Je ne suis pas un désintoxiqué fier de son effort. J'ai honte d'être chassé de ce monde auprès duquel la santé ressemble aux films ignobles où des ministres inaugurent une statue ».p.104) ; l'écrivain avoue se sentir absolument « vide » à la fin de sa cure : « Guéri, je me sens vide, pauvre, écœuré, malade. Je flotte. Je sors après-demain de la clinique. Sortir où ? Il y a trois semaines, je ressentais comme une allégresse, j'interrogeais M... sur l'altitude, sur de petits hôtels dans la neige. J'allais sortir. », p. 267. Dans *Opium, Journal d'une désintoxication*, Jean Cocteau, éditions Stock, 1930.

³⁰⁵ La cocaïne du soda Coca-cola ne fut retirée qu'en 1903.

³⁰⁶ A ce sujet, écouter les deux disques compacts intitulés, *Chansons toxiques : quarante chansons stupéfiantes d'actualité enregistrées à Paris entre 1907 et 1946*, SPEF, P. 1997.

³⁰⁷ Paroles de Francis Carco, musique de Daniderff.

³⁰⁸ Cette chanson, formidablement interprétée par la très comique Marie Dubas, mériterait une analyse à elle seule. Pour résumer rapidement son propos, la chanteuse, à la suite d'une rupture sentimentale, tente de parer

Fréhel eut également sa chanson toxique, et, bien que cela soit anachronique, je ne peux passer sous silence son interprétation de *La Coco*³⁰⁹ (piste 6), quand bien même elle l'enregistra le 3 juin 1931. Déposée à la SACEM en janvier 1914 par Dufleuve sur une musique de Gaston Ouvrard, *la Coco* fut d'abord créée par Andrée Turcy et enregistrée la même année par Emma Liébel. Fréhel venait tout juste de quitter l'Europe à cette même période, mais cette chanson semblait avoir été écrite pour elle seule. Sa tocade amoureuse comme sa course à la destruction parmi les fêtards écumant les lieux d'ivresse (L'Abbaye, le Rat mort, la Tabarin cités dans la chanson) y étaient décrites :

*J'avais un amant
Depuis quelques mois
Je l'aimais de toute mon âme
Mais il m'a quitté
Sans savoir pourquoi
Il a brisé mon coeur de femme
Depuis son départ
Je vais tous les soirs
Dans toutes les boîte's où l'on soupe
Je cours tout Montmartre
Espérant le voir
Et le champagne emplit ma coupe
Refrain :
Quand je suis grise
J'dis des bêtises
Et j'oublie mon gigolo
Comm' les copines
Je me morphine
Et ça m'rend tout rigolo
Je prends de la coco
Ça trouble mon cerveau
L'esprit s'envole
Je sens mon coeur
Plein de bonheur
Je deviens folle
[...]*

à son désespoir en se droguant. Cependant, la cocaïne ou la morphine coûtent chers, elle se met donc à fumer et priser tout ce qui lui tombe sous la main, de l'eucalyptus à la naphtaline.

³⁰⁹ Columbia DF 589, WL 3149-1

Nul doute que ces résurgences lui permirent de rejouer sa propre douleur sur scène, voire même que la chanson lui servit d'exutoire cathartique, puisqu'enfin elle accomplissait sa vengeance :

*Mais ce soir comm' tous
Les soirs précédents
Je sablais encore le champagne
Soudain j'aperçus mon ancien amant
Avec sa nouvelle compagne
Les tziganes jouaient un brillant tango
Dans ses bras il tenait sa belle
Et moi dans la main j'avais un couteau
Alors ma vengeance fut cruelle*

*Quand je suis grise
J'fais des bêtises
J'ai revu mon gigolo
D'avant les copines
Comme un' coquine
Dans l'coeur j'y ai mis mon couteau
Je veux de la coco
Ca trouble mon cerveau
L'esprit s'envole
Près du seigneur
Mon amant d'coeur
M'a rendu folle.*

Cette chanson chantée par Fréhel au milieu des années vingt était donc doublement gagnante. Elle répondait complètement à la mode du temps, fascinée par les drogues diverses :

Aujourd'hui la mode est aux drogues [...] Les chanteuses réalistes, dont les voix ont des intonations d'orgues frissonnantes, interprètent à merveille ce genre de littérature. Nous ne la conseillons pas comme nourriture quotidienne. Elle mérite malgré cela, d'être citée et conservée, ne serait-ce comme indice d'une époque troublée et inquiète qui cherche dans le kief les joies suprêmes.³¹⁰

³¹⁰ Max Viterbo, *Paris qui chante*, 1926

Et elle assouvissait de sa soif de voyeurisme morbide le public de la chanteuse.

Ainsi, adepte des addictions en tous genres, de plus en plus provocante, belliqueuse et tourmentée sur scène, devenue également infréquentable d'une certaine façon, le personnage que Fréhel construisait et donnait à observer au cours des années 1910 jusqu'à la Première Guerre mondiale, commençait peut-être à épuiser son public comme ses admirateurs, si ce n'est elle-même.

Début 1913, Fréhel, âgée de 22 ans, fit la rencontre d'une noctambule célèbre, la grande-duchesse Anastasia³¹¹, cousine de Nicolas II, que la chanteuse accompagnait régulièrement dans ses pérégrinations nocturnes. Cette dernière ne tarda pas à lui proposer un contrat de deux mois en Russie prévu en juin 1914, que Fréhel coupla en amont avec des engagements en Roumanie de janvier à mai 1914. La chanteuse quitta alors définitivement la France en décembre 1913, et, alors que ses engagements ne devaient durer qu'une année, prolongea l'exil dix ans.

³¹¹ Anastasia Mikhaïlovna de Russie (1860-1922), fille du grand-duc Michel de Russie et de la grande-duchesse, née princesse Cécile de Bade.

Conclusion : Exil et déchéance (1913-1922)

Fréhel honora donc son premier contrat en Roumanie, à Bucarest. Elle avait été engagée dans le plus luxueux établissement de la capitale, où les plus grands mondains avaient leurs habitudes, le théâtre Majestic. Sa réputation l'avait précédée :

*Ah ! Qu'avant guerre, nous autres les Français, nous étions aimés dans ces pays-là. Quelles ovations, quand je débutai au théâtre Majestic, avant même que j'ouvre le bec. Une salle pleine de gens de la cour, à mon hôtel, des invitations, des cadeaux !*³¹²

Mais l'on se précipitait moins pour admirer la Belle Liane rousse, déjà épaissie, que pour entendre et voir l'impétueuse et gironde Fréhel.

La chanteuse se donna ensuite en représentation à Saint-Pétersbourg en Russie où elle rejoignit la Grande Duchesse. Elle fut frappée par la démesure et l'extravagance de cette ville mythique, dont les nuits blanches surpassaient les plus folles nuits parisiennes :

*La ribouldingue que j'avais connue à Montmartre faisait figure de bal donné au chef-lieu du canton en l'honneur de la rosière*³¹³

Fréhel débuta au cours du printemps 1914 à l'Aquarium des frères Alexandrov, réputé pour être l'un des plus grands et prestigieux music-halls au monde. Ouvert jour et nuit, il offrait cinq scènes et un restaurant de nuit, dont les balcons étaient munis de cabines particulières. L'établissement accueillait des milliers de clients, touristes de passages ou habitués fortunés, auxquels il offrait des bacchanales à tout rompre et des orgies les plus folles :

Grands-ducs, hauts dignitaires, officiers supérieurs, officiers de la garde, dans des uniformes éclatants, grandes dames couvertes de bijoux, courtisanes, actrices, tout cela faisait une extraordinaire et chatoyante mêlée. Moi, j'avais beau, me considérant comme une Parisienne avertie, être décidée à ne pas me laisser épater, je dois avouer que je n'en revenais pas. Jamais je n'avais imaginé une telle prodigalité, une telle folie. On ne cessait d'apporter des monceaux de victuailles, des kilos

³¹² Fréhel, *La Complainte de ma vie*, op.cit.

³¹³ *Ibid.*

de caviar, des pyramides de sandwiches. Quant à la boisson, pour la fournir en quantité suffisante, les sommeliers faisaient la chaîne, comme les pompiers de Trégastel. ³¹⁴

Fréhel fut encore frappée, comme elle en témoigna³¹⁵, par la violence débridée qui régnait dans ce lieu. Théâtre des passions extrêmes, des fortunes dilapidées, des duels, des excès mortifères et des trompe-la-mort malchanceux – la roulette russe faisait fureur – le music-hall, comme la ville toute entière d'ailleurs, étaient en proie à une vague de suicides sans précédent : l'âme slave, probablement.

L'annonce de la guerre, après l'attentat de Sarajevo, mit toutefois fin momentanément à ces débauches, les étrangers étaient sommés de retourner chez eux et les russes de s'enrôler. Fréhel, véritable mascotte de toutes les têtes couronnées, fut une dernière fois fêtée. Le général Poutilov en personne, ministre de la Guerre, lui organisa des adieux fastueux, lors desquels Fréhel, fidèle à elle-même, manqua de froisser l'un des généreux Grands-ducs :

La salle était garnie de haut en bas d'uniformes brillants et de toilettes somptueuses. Tous les grands-ducs étaient là : Boris, Dimitri, Cyril, Serge, Michel. Quand je vins saluer pour la dernière fois, on avait déposé sur la scène, autour de moi, cinquante immenses corbeilles de fleurs. Un des grands-ducs, Michel, je crois, me lança même un petit bouquet de violettes. À côté de ces corbeilles plus hautes que moi, ce petit bouquet paraissait si dérisoire que je pensais que c'était une blague qu'il voulait me faire et je le lui rejetais en riant. J'étais à peine de retour, tout essoufflée, dans ma loge qu'un aide de camp du grand-duc venait me rapporter les violettes, en me disant que son altesse me priait de bien vouloir examiner de plus près son modeste hommage. Dans l'enveloppe qui contenait la carte de visite, je trouvai, en rougissant jusqu'aux cheveux, un brillant de 15 carats. ³¹⁶

Fréhel quitta donc Saint-Pétersbourg en juin 1914, non pour retourner en France, mais pour s'établir à Bucarest durant deux ans ; elle y rencontra la future reine de Roumanie, Marie (Victoria d'Edimbourg), cousine germaine de George V, avec laquelle

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Fréhel raconte comment une nuit, un chef d'orchestre, pour avoir refusé de jouer le répertoire d'une chanteuse en particulier, eut la tête coupée par l'amant de cette dernière.

³¹⁶ *Ibid.*

elle se lia d'amitié, ainsi que Mitty Goldin, futur directeur en 1934 d'une des plus grandes scènes parisiennes de music-hall : l'ABC.

La chanteuse fit sa rentrée au théâtre Comoedia, où dit-on, son répertoire n'évoluait guère. Fréhel reprenait toujours les thématiques qui avaient composé ses succès d'un autre temps : les faubourgs, les filles perdues et les amours malheureuses.

En authentique figure de mélodrame, Fréhel allait de nouveau vivre une passion amoureuse (et malheureuse), avec un jeune officier roumain, Eugène Diamandescu. Durant un temps, il semble que Fréhel, désormais fiancée et vivant loin des ribouldingues dans une région reculée de la Roumanie où elle s'absorbait aux travaux de la ferme qu'ils avaient achetée, eut une existence heureuse et saine :

Quand j'étais en Roumanie, les paysans m'amenaient leurs poules qui avaient la pépie. Ils perdaient comme ça toute leur volailles parce qu'ils ne savaient pas y faire. J'ai eu la chance de leur en conserver des quantités...Pour la culture, je ne suis pas novice non plus

L'entrée en guerre de la Roumanie en août 1916 dans le conflit mondial et la mort du jeune officier dès octobre 1916, vint tragiquement mettre fin à cette existence campagnarde et équilibrée. Pourtant, Fréhel ne retourna toujours pas en France, elle vécut jusqu'en 1918 dans cette contrée, mais sombra à nouveau dans ses premiers excès : la drogue, l'alcool, la sexualité débridée. L'armistice déclaré, elle repartit, amaigrie et abîmée, à Bucarest où la reine Marie lui apporta son aide et son soutien :

Je dois dire qu'ils se montrèrent comme toujours exquis, réunissant cent mille francs pour m'aider. Même ils prirent la précaution, comprenant à me voir amaigrie, méconnaissable, que j'étais sur une mauvaise pente, de ne me verser que cinquante mille francs, et de faire déposer le reste à mon nom à Paris.³¹⁷

Fréhel avait désormais vingt-sept ans ; elle avait quitté Paris à la fin décembre 1913, cinq ans auparavant. Il était temps pour elle de cesser sa fuite en avant. Elle embarqua donc sur un cargo en direction de la France, qui faisait escale à Constantinople.

³¹⁷ Fréhel, A. et N. Combe, *op.cit.*, p. 122.

Au hasard d'une rencontre, elle fit la connaissance du directeur du théâtre des Petits Champs, qui lui proposa un engagement. Elle resta dans cette ville bigarrée et cosmopolite cinq années supplémentaires mais alla au bout de sa propre déchéance :

Je suis restée cinq ans à Constantinople et j'y ai fait une bringue insensée. J'étais trop intoxiquée, trop droguée pour pouvoir m'arrêter, et surtout je ne voulais penser à rien.

La situation de la chanteuse au début des années vingt ne fit qu'empirer jusqu'à devenir très critique : sa consommation de cocaïne était telle que Fréhel était en permanence sous son influence. De nombreux témoignages, dont ceux de l'artiste elle-même, firent état du terrible dénuement dans lequel Fréhel se trouvait. Ses excès de cocaïne l'avaient ruinée financièrement, physiquement et moralement, elle n'était plus que l'ombre d'elle-même. Elle se mourait dans une vulgaire chambre meublée, un « garni³¹⁸ » :

Elle chantait à Constantinople ; sa vogue n'avait pas duré. Elle était dans le pire dénuement...Les aventures, tout...Elle vivait en garni, sans cesse menacée d'expulsion, dans une demi-conscience, parmi de petits autels consacrés à ses souvenirs et qu'elle ornait avec des serviettes de toilettes teintées par elle..³¹⁹

Elle fut sauvée in extremis, grâce au concours du Ministère des Affaires Étrangères qui la rapatria vers la France en 1923. A son arrivée, Robert Hollard, son ex mari et Montéhus, l'idole de toujours, l'attendaient à la gare :

*J'ai pleuré en les voyant, mais autant de détresse que de joie.
- Je suis rentrée pour mourir, leurs ai-je dit. Mais regardez moi, regardez dans quel état je suis³²⁰.*

Mais en 1923, dix ans après son départ, qui se souvenait encore de la belle Pervenche, et qui aurait pu la reconnaître sous ces traits ?

³¹⁸ Dans son article « Comment se logeait le peuple parisien à la Belle Époque », lisible sur le site Persée (<http://www.persee.fr/>), Alain Faure donne une définition du terme « garni ». Il s'agissait soit d'un hôtel populaire, comparable à ceux qu'utilisaient les touristes, soit d'une maison divisée en chambre dans laquelle on pouvait louer une chambre « garnie », autrement dit meublée. « On louait, en même temps qu'un local d'habitation, comme le faisait n'importe quel locataire, les meubles qui l'accompagnaient. D'où ce terme générique de *garnis*, c'est-à-dire locaux garnis de meubles. », Alain Faure. *Comment se logeait le peuple parisien à la Belle Époque?* In : *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°64, octobre-décembre 1999. pp. 41-52.

³¹⁹ « En bavardant avec Fréhel », Michel Perrin, *Rumeur*, 09 Septembre 1928.

³²⁰ A.et N. Combe, *Fréhel*, *op.cit.* p.129.

Ainsi, bien que la chanteuse affirmât sans relâche avoir quitté Paris pour oublier son amour déçu et « guérir son cœur bien malade³²¹ », il est probable qu'elle s'exila également dans l'espoir de trouver ailleurs d'autres artifices, d'autres publics et d'autres admirateurs.

Pour l'heure, Paris semblait avoir dit définitivement adieu à l'une des plus authentiques figures apaches de la Capitale, que la littérature avait heureusement consacrée du temps de sa notoriété et dont elle revigorera le souvenir.

³²¹ « En bavardant avec Fréhel », Michel Perrin, *Rumeur*, 09 Septembre 1928.

Yvonne George, avènement d'une comédienne avant-gardiste [1912-1918]

1. Éclosion artistique (1911-1913)

- 1.1 Allées et venues entre deux capitales : la liberté en héritage ?
- 1.2 Difficile émergence (1911-1913)
- 1.3 Prémisses d'avant-gardisme et collaborations originales ?

2. Consécration théâtrale (1914-1918)

3. Vedette controversée et muse déjà subversive

- 3.1 De l'influence de Carl et Théa Sternheim
- 3.2 Attirances germanophiles malvenues ?
- 3.3 Premières adulations littéraires : Fascinante Yvonne George

Si, selon Jean Christophe Averty, qui lui consacra plusieurs émissions dans son programme radiophonique *Les Cinglés du Music Hall*³²², Yvonne George fut l'interprète « la plus discutée et la plus indiscutable » des années vingt, sa carrière artistique ne débuta néanmoins ni dans les années folles, ni à Paris, ni par le chant. En effet, Yvonne George se fit d'abord connaître à Bruxelles en tant que comédienne durant la Première Guerre mondiale. Ce ne fut toutefois qu'en 1920, qu'elle investit les scènes parisiennes et que la presse spécialisée française commença à relayer son nom. Yvonne George, quand bien même elle ne cacha jamais sa carrière théâtrale, demeura toutefois très discrète quant à cette première période artistique. Un certain flou, savamment entretenu par l'interprète d'ailleurs, résida sur ses activités avant et durant la Grande Guerre.

Néanmoins, grâce au travail de recherche fouillé d'Alan Black, auteur de l'unique biographie sur Yvonne George, conforté par mes propres recoupements, il est possible de restituer ce que fut sa carrière et sa renommée artistiques, des prémises à sa consécration durant l'occupation allemande.

1. Yvonne George : éclosion artistique (1911-1913)

1.1 Allées et venues entre deux capitales : la liberté en héritage ?

Si Yvonne George évoquait peu sa carrière avant guerre, elle aima également number de mystère ses origines, sur lesquelles elle ne revint jamais elle-même, voire qu'elle maintint volontairement dans l'approximation ou l'erreur. À plusieurs reprises, il est possible de lire qu'Yvonne George était née à Liège en 1896. Elle naquit plus exactement à Bruxelles dans la commune d'Uccle, déjà réputée pour ses beaux quartiers. Qui plus est, elle vit le jour le 25 janvier 1895.

Cette erreur quant au lieu et à la date de naissance de la chanteuse relèverait-elle d'une coquetterie ou procède-t-elle au contraire de la volonté d'inscrire sa biographie dans un ancrage plus « réaliste » et glorieux ? En effet, Liège, dénommée la « Cité Ardente », capitale de la Wallonie, fut l'une des premières villes d'Europe continentale à entrer dans l'ère de la Révolution industrielle après l'Angleterre vers 1850. Sa population, industrielle et besogneuse, devait probablement mieux convenir à l'univers d'une interprète ponctuellement associée à l'héritage « réaliste ». Qui plus est, naître à

³²² *Les Cinglés du Music Hall*, « Moulin Rouge, 1926 : *Montmartre aux Nues* », émission en deux parties diffusée le 16 octobre 1980 (partie 1) et le 23 octobre 1980 (partie 2) sur Radio France, France Inter ; puis une troisième émission du 12 novembre 1980, consacrée à la totalité des enregistrements d'Yvonne George.

Liège, devait peut-être lui apporter aussi la garantie, par ricochet, d'un certain éclat : la ville étant reconnue pour ses faits de bravoures et de résistances³²³ lors de l'invasion allemande en août 1918. Cette méprise quant au lieu de naissance de la chanteuse, pourrait-elle avoir été savamment orchestrée par Yvonne George elle-même, afin d'entretenir confusion et brouillard sur un passé quelque peu embarrassant ? Tout ceci n'est qu'hypothèses.

Ce qui ne l'est pas en revanche concerne l'origine de ses parents. Née Yvonne Pauline Henriette Deknop, la chanteuse était l'unique enfant d'Henri Deknop, marchand de grain de son état, et de Marie Eulalie Amandine De Gobert. La famille, après avoir quitté Uccle, puis Saint-Jean Molenbeeck, vécut dans la florissante rue Antoine Dansaert, près de l'actuelle Place du Marché aux Grains, en plein cœur de Bruxelles, non loin du grand père paternel, François Joseph Deknop qui gérait l'entreprise familiale, Quai des Charbonnages. Quant à son grand-père maternel, Émile Antoine De Gobert, il occupait la fonction d'huissier au Tribunal de Première Instance.

Yvonne George vécut donc dans une capitale, au même titre que Fréhel certes, mais n'évolua à pas, loin s'en faut, dans le même milieu social ni dans la même affection. Issue de la classe moyenne aisée et fille unique, la chanteuse aurait pu adopter un mode de vie bourgeois et suivre une trajectoire bien plus conventionnelle que celle dans laquelle elle s'engagea. Elle choisit cependant, sous le patronage de sa mère, la vie de Bohème, en montant sur les planches dès 1912 et élut pour nom de scène le patronyme de sa grand-mère maternelle : Marie Catherine Eulalie George. Cette filiation n'est pas anodine.

Selon les registres des actes civils, les grands-parents maternels d'Yvonne George divorcèrent en 1887, à la demande de son grand-père, et vécurent séparément. Or, ce qui est réellement intéressant dans cette information, outre la prononciation d'un divorce – acte somme toute rare dans la bourgeoisie pour l'époque – est la domiciliation de la grand-mère d'Yvonne George : elle s'établit seule à Paris (sans que l'on sache précisément où néanmoins).

Dès lors, le choix d'Yvonne de prendre le nom de sa grand-mère maternelle, indépendamment de toute inscription affective, traduit potentiellement l'attrait déjà réel de la chanteuse pour le non conventionnel. Se placer sous l'égide, par le biais de son

³²³ Qui plus est, les Liégeois participèrent activement à la libération de Bruxelles (et de la Belgique tout entière), du joug hollandais en 1830 sous l'impulsion de Charles Rogier.

patronyme, d'une femme divorcée, issue elle-même de parents non mariés³²⁴, vivant seule dans la capitale de tous les plaisirs, augure aussi d'une volonté – consciente ou non – de faire fi du conservatisme bien-pensant et situe l'apprentie artiste sous des auspices bien sulfureux.

Qui plus est, de façon beaucoup plus pragmatique, avoir un point de chute à Paris quand on projette de se lancer dans une carrière artistique, présente un atout non négligeable. Ainsi, dès 1911, la jeune Yvonne, accompagnée de sa mère puisqu'elle n'avait pas encore seize ans, se présenta au Conservatoire de Paris. Néanmoins, elle n'y fut jamais étudiante bien qu'elle prétendît le contraire.

1.2 Difficile émergence ? (1911-1914)

Les archives du Conservatoire mentionnèrent qu'Yvonne George auditionna à trois reprises au département d'Art Dramatique. En novembre 1911, 194 aspirantes comédiennes se présentèrent au concours d'entrée, seules 36 d'entre elles furent retenues, mais le nom Yvonne George n'apparut jamais parmi la liste des lauréates. En octobre 1912, la jeune fille postula une nouvelle fois pour la classe de « Déclamation Dramatique », elle présenta un extrait de l'œuvre de Wilhelm Meyer-Förster, *Viell Heidelberg*³²⁵ (*Alt Heidelberg*).

Si l'essai ne fut toujours pas concluant, la remarque positive de l'examineur (« à voir de nouveau ») l'invita à persévérer. Yvonne George revint donc en octobre 1913. Elle récita un extrait de *la Vie de Bohème*³²⁶ puis, lors d'une seconde audition, un autre extrait tiré du troisième acte des *Trois Sultanes* de Favart³²⁷. Cette fois le couperet tomba : « inférieure à hier ». Yvonne George ne se présenta plus jamais au concours

³²⁴ Selon les registres de l'état civil belge, Marie Catherine Eulalie George naquit le 18 septembre 1850 de M. Fidel Armand George et Melle Van den Brugge, qui n'étaient pas mariés mais vivaient ensemble.

³²⁵ Représentée pour la première fois au Théâtre de Berlin le 22 novembre 1901. Cette pièce fut adaptée à plusieurs reprises. En 1915 elle donna lieu à un premier film muet américain (de John Emerson), puis en 1923 à un film muet allemand (de Behrendt). En 1924, Sigmund Rombert s'en inspira pour créer une opérette présentée à Broadway sous le titre *The Student Prince*. Puis, Ernest Lubitsch et John Stahl en firent de nouveau un film muet *The Student Prince in Old Heidelberg*. Dans les années cinquante, un nouveau film, cette fois musical, serait créé à partir de l'opérette *The Student Prince*.

³²⁶ Il doit probablement s'agir de *Scènes de la Vie de Bohème* de Henry Murger, écrites entre 1847 et 1849.

³²⁷ (1710-1792) Auteur prolifique de comédies et d'opéras comiques, Charles Simon Favart dirigea un temps *Le Théâtre de la Monnaie* de Bruxelles puis il devint co-directeur de *l'Opéra Comique* à Paris. Il s'illustra essentiellement dans la comédie à ariettes, qui consistait à insérer entre les échanges parlés des interludes chantés ou instrumentaux sur des musiques originales. Ce type de comédie s'opposait au vaudeville à la mode de l'époque, où les airs populaires servaient de support aux textes des chansons insérées à la comédie. *Les Trois Sultanes* furent écrites en 1761.

d'entrée du Conservatoire d'Art Dramatique de Paris. En revanche, elle n'abandonna pas pour autant le théâtre.

Aussi, à la faveur de visites probables à sa grand-mère maternelle résidant à Paris³²⁸, puis en vue du lancement de sa propre carrière artistique à partir de 1911, Yvonne George effectua-t-elle fréquemment de nombreux allers-retours entre Bruxelles et Paris. Toutefois, les détails de la vie de l'interprète demeurent assez obscurs en cette période, elle-même paraissant d'ailleurs soucieuse de maintenir le mystère de ses débuts.

Il s'avère cependant qu'elle aurait débuté sa carrière de comédienne à Paris avant la Première Guerre mondiale, aux alentours de 1912. Elle eut pour professeurs l'illustre George Berr, comédien, écrivain, professeur au Conservatoire et sociétaire à la Comédie Française de 1886 à 1923, ainsi qu'Eugène Larcher, frère de Félix Larcher fondateur du *Cercle Funambulesque*³²⁹, qui lui enseigna l'art de la pantomime, dont Yvonne George ne se départit jamais puisqu'elle servit les interprétations scéniques de ses tours de chant dans les années vingt. La jeune femme intégra encore vers 1912 la troupe de Camille de Sainte-Croix³³⁰, qui dirigeait la Compagnie française du Théâtre-Shakespeare. Elle aurait joué³³¹ en février 1912 au théâtre de l'Athénée Saint-Germain³³², situé dans le neuvième arrondissement parisien près de l'Opéra, le rôle de Titania, la Reine des Fées, dans *Songe d'une Nuit d'été* ; puis d'avril à mai 1912 dans la pièce *Les Joyeuses Commères de Windsor*, sans que l'on sache précisément quel rôle lui fut confié. La troupe, constituée d'amateurs, d'aspirants comédiens ou de jeunes professionnels entre deux cachets, fit

³²⁸ Alan Black stipule que sur l'acte de mariage des parents d'Yvonne George, conclu en 1894, il était mentionné que la grand-mère maternelle était domiciliée à Bruxelles mais résidait à Paris. Elle y vivait donc au moins depuis cette date si ce n'est avant.

³²⁹ Le Cercle fut créé en 1888 à l'initiative de Félix Larcher pour relancer l'art de la pantomime qui connut son âge d'or entre 1825 et 1860 (Deburau et Paul Legrand comptèrent parmi les figures des légendaires Pierrot). Cette société théâtrale eut pour co-fondateurs Raoul Najac, Paul Margueritte (auteur de *Pierrot assassin de sa femme*), Fernand Beissier. Il compta soixante-quinze membres dès la première année parmi lesquels des artistes illustres tels que Jules Lemaître, Champfleury, Huysmans, Jean Richepin, Léon Hennique, Jules Massenet etc. Le Cercle fut dissous après de multiples dissensions concernant les voies vers lesquelles la pantomime devait évoluer (et avec elle son personnage fétiche : Pierrot).

³³⁰ Homme de lettres et journaliste, Camille de Sainte Croix (1859-1915) fréquentait salons littéraires et cercles poétiques à la mode de son temps (Le Cercle des Hydropathes, les Zutistes, Le Chat noir etc.). Il publia des romans (feuilletons), des chroniques et des contes, certains remarquables par Mallarmé. Parallèlement à ses activités, il s'adonna au théâtre, en particulier à celui de Shakespeare, allant jusqu'à revoir la traduction de certaines pièces.

³³¹ Selon la *Revue d'Histoire du Théâtre* de Jean Jacquot, Tome 17, 1965.

³³² Désormais connu aujourd'hui sous le nom de Théâtre de l'Athénée Louis-Jouvet.

également à la fin de l'année 1912 et durant 1913, quelques représentations en plein air au Théâtre de Verdure à Saint-Cloud.

Il semble encore, selon l'article qu'écrivit Pierre Lazareff dans *Le Quotidien* du 30 avril 1930 à la mort d'Yvonne George, qu'elle fréquenta toujours avant la Première Guerre mondiale, le Théâtre Impérial, situé 5 rue du Colisée dans le huitième arrondissement parisien, non loin de l'avenue des Champs-Élysées, où elle se fit remarquer par son directeur, un certain Paul Franck, pas encore nommé à l'Olympia mais déjà découvreur de talents. Ce théâtre se spécialisait dans les divertissements légers, un brin frivoles, et les opérettes, genre dans lequel Yvonne George obtint plusieurs rôles et semblait exceller en 1915, comme le stipulèrent les différents tracts présentant la carrière de cette jeune comédienne prometteuse « à la voix charmante ».

Toutefois, outre ses badineries théâtrales, Yvonne George prétendit, dans une interview qu'elle donna au *New York Times* du 22 novembre 1925, appartenir avant la Première Guerre mondiale à un groupe de théâtre expérimental à Paris, qui lui aurait permis de jouer le rôle tant controversé de Nora dans *la Maison de Poupée* d'Henrik Ibsen, et conforter ainsi aux yeux de son public comme de la critique théâtrale, son personnage de femme émancipée et moderne. En effet, cette pièce écrite en 1879 consacra internationalement³³³ son auteur norvégien et secoua dans le même temps l'Europe entière de vives discussions véhémentes, pour la critique acerbe qu'elle offrait du mariage³³⁴, ou du moins de la forme prise par celui-ci au sein de la société de l'époque, remettant en cause les rôles traditionnellement tenus par les hommes et les femmes. La Grande Bretagne alla jusqu'à interdire la pièce et Ibsen dut réécrire une fin différente pour la scène allemande. Nora, la « petite alouette », ignorante des questions d'argent, respectueuse du rôle que son mari et son père avant lui, lui avaient assigné,

³³³ La pièce, d'abord tirée à 8000 exemplaires par un éditeur danois, un record pour l'époque, fut rééditée un mois plus tard à 3000 exemplaires. Elle fut traduite dès 1880 en allemand et en anglais ; de nouvelles traductions furent régulièrement proposées tout au long de la décennie. Une traduction française fut établie dès 1889. Avant la fin du siècle, la pièce fut traduite dans une dizaine de langues (russe, polonais, portugais, espagnol, italien, néerlandais etc.). La pièce fut jouée pour la première fois au Théâtre Royal de Copenhague le 21 décembre 1879, puis dans les semaines qui suivirent aux théâtres de Stockholm, de Christiania, de Bergen. En mars 1880, elle fut jouée à Munich et dans d'autres villes allemandes. Bien sûr, elle fut reprise dans toutes les grandes capitales européennes. À Paris, elle fut présentée au Théâtre du Vaudeville en 1894 (Mme Réjane tint le rôle de Nora). Elle fut encore jouée en Australie, en Amérique en 1889-1890, puis au Caire en 1892.

³³⁴ Comme certains critiques ont trop rapidement fait d'Ibsen un féministe avant l'heure, d'autres ont lu dans *La Maison de Poupée*, une dénonciation du mariage. Or il faut rappeler qu'une intrigue secondaire se conclut sur l'union de Madame Linde et de Krogstad ; et surtout que la fin de la pièce laisse entendre que pour que le « prodige des prodiges s'accomplisse », autrement dit le retour de l'amour de Nora pour Torvald, il faudrait que leur « vie en commun puisse devenir un mariage ».

jetait résolument son « costume de mascarade », et se métamorphosait, après deux actes, (ce que certains considèrent comme peu vraisemblable) en femme mûre et volontaire, abandonnant mari et enfants, pour « s'éduquer elle-même » et assumer ses « devoirs envers elle-même³³⁵ ».

Nul doute qu'une trentaine d'années plus tard, *la Maison de Poupée* devait avoir encore un goût de soufre qui dut plaire à la garçonne en puissance que devint au cours des années vingt Yvonne George. Elle joua encore, selon ses dires, dans *Le Canard Sauvage* et *Hedda Gabler*, autre héroïne sulfureuse, comptant parmi les œuvres théâtrales les plus importantes d'Ibsen. Toutefois, son audace théâtrale ne sembla pas s'arrêter à ces quelques pièces.

1.3 Prémisses d'avant-gardisme et collaborations originales ?

Yvonne George fréquentait déjà le milieu de l'Avant-garde intellectuelle parisienne avant la Première Guerre mondiale et fit plusieurs rencontres majeures lors de ses différents passages dans la capitale française. Elle baigna dans une atmosphère artistique, en pleine effervescence cubiste initiée par Braque et Picasso³³⁶, marquée par la volonté du changement, et soucieuse de rompre avec le conformisme ambiant. Cette aura ne put qu'influencer la propre vision d'Yvonne George et la façon de penser son art, alors en pleine maturation. Qui plus est, il n'est pas improbable qu'elle tissa, avant la Première Guerre mondiale donc, les premiers liens avec certains de ses plus proches amis au cours des années vingt.

Yvonne George participa en 1913 à une sorte de canular organisé par Jules Romains et ses amis de l'ancien groupe de l'Abbaye³³⁷. Fondée à Créteil en 1906, à

³³⁵ NORA. Pendant dix ans...et même plus...dès le moment où nous nous sommes rencontrés pour la première fois, nous n'avons jamais échangé une seule parole sérieuse concernant des sujets sérieux. [...] Ma vie a consisté à minauser devant toi. Mais c'est bien ce que tu voulais. Toi et Papa, vous portez une lourde responsabilité à mon égard. C'est votre faute s'il n'est rien sorti de moi. Notre foyer n'a pas été autre chose qu'une salle de jeux. Ici, chez toi, j'ai été femme-poupée, comme j'étais la petite poupée de papa, quand j'habitais chez lui. [...] Il faut que je fasse en sorte de m'éduquer moi-même. Tu n'es pas un homme à pouvoir m'aider dans ce domaine. Et c'est pour cela que je te quitte maintenant. [...]

HELMER. Quitter ton foyer, ton mari, tes enfants ! [...] Oh ! C'est révoltant ! Tu peux donc manquer à tes devoirs les plus sacrés. [...] Tu es avant tout épouse et mère.

NORA. Je ne crois plus à cela. Je crois que je suis avant tout un être humain, au même titre que toi...ou que je dois en tout cas essayer de le devenir. Acte III, *Une Maison de Poupée*, Henrik Ibsen, Librairie Générale Française, 1990, p. 145-148.

³³⁶ Picasso en 1912 chercha à transposer ses recherches formelles dans le domaine de la sculpture. Il débuta sa série autour des *Guitares*.

³³⁷ L'Association « les Amis de l'Abbaye », créée en 1975, a publié depuis lors 32 cahiers – le dernier d'entre eux date de 2013 et s'intitule *1914-1918, L'Envers de la Guerre* – ; deux hors série ainsi que deux DVD.

l'initiative du poète Charles Vildrac, l'Abbaye, regroupant de jeunes artistes et écrivains (dont Georges Duhamel ou René Arcos), consista en une expérience communautaire d'intellectuels, à la manière d'un phalanstère, unis autour du projet de création d'une imprimerie³³⁸. Cette maison d'édition, qui devait leur permettre de vivre respectivement de leur art, tout en accordant une part de leur temps aux travaux d'impression (source de revenus), publia une vingtaine de livres de 1907 à 1908 dont le recueil de poèmes *La Vie unanime*³³⁹ de Jules Romains. Néanmoins, malgré l'arrivée d'autres artistes (Pierre Jean Jouve ou le musicien Henry Doucet) et de nombreux soutiens (dont celui d'Alfred Jarry), la maison d'édition cessa ses activités faute de moyens et le groupe, perclus de dissensions, se dissout. Cependant, la plupart de ses membres maintinrent l'habitude de continuer à se côtoyer autour d'un dîner mensuel.

Lors d'un de ces repas, ils découvrirent, grâce à Jules Romains qui venait d'en recevoir les derniers ouvrages, les travaux hétéroclites d'un personnage excentrique : Jean-Pierre Brisset³⁴⁰. Ils l'élurent, à la manière d'une plaisanterie, « Prince des penseurs » et entreprirent de l'inviter à Paris pour célébrer une journée en son nom, faite de discours et de conférences à l'Hôtel des Sociétés savantes. Le point d'orgue de leur farce eut lieu en avril 1913. Jules Romains, Georges Duhamel, René Arcos, Charles Vildrac et Charles Picart-Ledoux constituèrent le comité de bienvenue accueillant le vieil homme en grande pompe à la gare Montparnasse. Un article du *Figaro*, daté du 13 avril 1913, rapporta en ces mots l'organisation de cette bouffonnerie :

M. Pierre Brisset, ignorant ce complot démodé qu'on avait tramé autour de lui, paraissait très heureux. Ingénu, il souriait à ses bourreaux et, de temps en temps, fermait les yeux, comme pour mieux savourer sa joie intime. On le fit monter dans un grand landau à deux chevaux qui l'emporta vers un restaurant. On prit

³³⁸ Georges Duhamel relata cette expérience communautaire dans son roman *Le Désert de Bièvres*, cinquième volume de la *Chronique des Pasquier*, publié en 1937 chez Mercure de France.

³³⁹ Le Groupe participa de fait à promouvoir la doctrine unanimiste de Romains, selon laquelle il ne s'agissait plus d'exprimer les émois de l'être individuel, comme le firent les romantiques ou les symbolistes, mais l'existence d'un être collectif à travers la pulsation par exemple d'une ville, d'une foule.

³⁴⁰ 1837-1919. Autodidacte et fantasque, Jean-Pierre Brisset, fut une sorte de fou littéraire. Il quitta l'école à 12 ans. Il devint un temps apprenti pâtissier, puis il embrassa une carrière militaire (il participa à la Guerre de Crimée en 1855 ; à la campagne d'Italie en 1859, puis à la Guerre de 1870). Lors de ses différentes campagnes, il apprit l'Italien et l'Allemand ce qui lui permit de devenir professeur de langues vivantes à Paris en 1877. Puis il postula sur des emplois aux chemins de fer et obtint la charge de Commissaire de surveillance aux Chemins de fer. Il publia conjointement plusieurs ouvrages dont *La Natation ou l'art de nager appris seul en moins d'une heure* (1871) ; *La Grammaire logique ou Théorie d'une nouvelle analyse mathématique* (1878) ; *Le Mystère de Dieu est accompli* (1890), etc. C'est précisément ce dernier ouvrage, ainsi que les *Origines Humaines* publié en 1912, qui séduisirent Jules Romains et lui donnèrent l'idée de le couronner « Prince de Penseurs ».

soin d'éloigner son neveu qui l'avait accompagné et dont la jeune clairvoyance eût pu gâter cette fête délicate. Le vieillard s'assit à la place d'honneur. On l'appelait « Maître ». On l'accablait sous les hyperboles. On se confondait en admiration à ses moindres mots. Et puis, on détournait la tête pour rire à l'aise. Et on échangeait des sarcasmes à voix basse. Il ne voyait pas, et n'entendait rien. Il dit : ce soir, je puis mourir. Et une petite gêne passa sur les jeunes hommes. J'aime à penser qu'en cet instant leur farce trop bien réussie leur sembla lourde à mener plus loin. Mais c'était le dessert. [...]L'heure approchait où l'on devait mener le vieillard sur la place du Panthéon, afin que « le Prince des Penseurs » rendît visite au Penseur de Rodin.³⁴¹

Dans cette pantalonnade, qui présageait des irrévérences, de l'esprit mutin et caustique du mouvement Dada, comme des canulars surréalistes à venir au cours des années vingt (André Breton³⁴², Robert Desnos, et plus tardivement Raymond Queneau, adorèrent Jean-Pierre Brisset), Yvonne George eut un rôle à la mesure de son talent. Cette « jeune et charmante tragédienne, momentanément sans emploi, et vêtue de gazes légères (son costume frisant presque l'indécence)³⁴³», accueillit et déclama le discours d'accueil de Brisset, consistant en une sorte d'ode lyrique. Ses amis la lui présentèrent comme « l'une des plus brillantes actrices du Théâtre-Français³⁴⁴ ». Manifestement la prestation d'Yvonne – si ce n'est sa beauté – troubla le vieil homme :

Elle était rayonnante, un visage charmant, de blonds cheveux courts, avec une boucle tombant sur son front. C'était plus particulièrement son expression d'angoisse, si troublante, qui a tenu le vieil homme fasciné³⁴⁵

Qui plus est, la jeune comédienne devait probablement être assez proche de ce groupe, puisqu'elle était surnommée par eux tous « Baba³⁴⁶» et qu'ils semblaient en avoir fait leur jeune mascotte. Il ne fait dès lors aucun doute qu'en fréquentant Jules

³⁴¹ Article de Louis Latzarus, in *Le Figaro* 13 avril 1913.

³⁴² André Breton inclut une notice à Jean-Pierre Brisset dans son *Anthologie de l'Humour noir*, publiée en première fois en 1940 (mais censurée par le régime de Vichy), rééditée en 1950, mais diminuée de certains textes par Breton lui-même, puis publiée dans sa version définitive chez Jean-Jacques Pauvert en 1966.

³⁴³ Cité par Marc Décimo, in *Jean-Pierre Brisset, inventeur, grammairien et prophète*, éditions Presses du Réel, 2001, p. 25.

³⁴⁴ *Op.cit.*, p. 38.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ *Ibid.*

Romains et ses acolytes, Yvonne George devait entretenir une étroite proximité avec certains cercles avant-gardistes intellectuels et artistiques de son temps, foisonnant dans la capitale parisienne. Probablement est-ce durant cette période qu'elle rencontra Marcel Duchamp et Francis Picabia avec lesquels elle entretint des liens d'amitié solides jusqu'à sa mort. Les différents scandales « artistiques », qui émaillèrent les années 1912 et 1913 et qu'Yvonne George ne pouvait ignorer, avaient contribué à accroître leur notoriété et leur rayonnement avant-gardistes.

L'exposition des peintres futuristes italiens³⁴⁷ à la galerie Bernheim en février 1912, souleva la fureur des critiques, mais ne désemplit pas jusqu'à sa fermeture le 24 février. Dans le même temps, Marcel Duchamp, qui se vit précédemment refuser son *Nu descendant un escalier* par le Salon des indépendants, exposa à nouveau son tableau en octobre au Salon de la Section d'or, organisé par les membres du Groupe de Puteaux³⁴⁸ auquel il appartenait, au même titre que Francis Picabia ou Albert Gleizes, pilier du groupe de l'Abbaye, rencontré ultérieurement par la chanteuse lors de la journée « Jean-Pierre Brisset ». Qui plus est, en 1913, Duchamp exposa une nouvelle fois son nu, à l'exposition de l'Armory Show à New York, qui provoqua un nouveau scandale. Néanmoins, il fit aux États-Unis une rencontre importante : il se lia d'amitié avec Man Ray, dont on sait que l'artiste fera le portrait d'Yvonne George en 1925. Il demeure ainsi probable qu'Yvonne George rencontra ces artistes avant la Première Guerre mondiale ou qu'elle fut au moins nourrie de leurs réflexions avant-gardistes.

Rappelons encore qu'en cette période, Jean Cocteau âgé de 24 ans en 1913, (qui compta parmi les proches d'Yvonne George), était déjà connu des cercles artistiques parisiens (il était d'ailleurs surnommé « Le Prince frivole ») et proche de l'avant-garde

³⁴⁷ L'exposition regroupa les œuvres d'Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Selon le manifeste des peintres futuristes, publié en avril 1910, il s'agissait pour eux de marquer toute la distance qui les séparait avec le mouvement cubiste, jugé trop fixé, formel et monochrome. Leur ton reposait sur la revendication d'un élan vital, de la spontanéité : « Le geste que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un instant fixé du dynamisme universel. Ce sera simplement la sensation dynamique elle-même. En effet, tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement.[...] Notre art est ivre de spontanéité et de puissance. » Extrait du *Manifeste des Peintres futuristes*, publié le 18 mai 1910 dans *Cœmedia*.

³⁴⁸ Le groupe de Puteaux créé en 1911 par Jacques Villon (le frère de Marcel Duchamp) dans son atelier, réunit des artistes hétéroclites, poètes et critiques inclus, unis autour par une approche « post-cubiste » de la peinture. Les membres principaux sont Villon, František Kupka, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Picabia, Duchamp, Ferdinand Léger. Ce groupe compta également parmi ses membres : Apollinaire, André Lhote, Auguste Perret, Robert Delaunay, Le Fauconnier etc.

cubiste et futuriste. Fasciné par le grand maître des Ballets russes, Serge Diaghilev³⁴⁹ au sommet de sa notoriété depuis le succès de *l'Oiseau de Feu* de Stravinski en 1910, Cocteau fut mis à contribution par ce dernier pour la création³⁵⁰ en 1912 du livret du *Dieu Bleu*³⁵¹. Le ballet, chorégraphié par Michel Fokine, sur une musique de Reynaldo Hahn (avec lequel Yvonne travailla également quelques années plus tard), dont les costumes et les décors avaient été confectionnés par Léon Bakst, fut représenté en mai 1912 au Théâtre du Châtelet par la troupe des Ballets Russes³⁵². Le bondissant danseur Vaslav Nijinski en fut l'un des principaux interprètes, aux côtés de Tamara Karsavina et Bronislawa Nijinska. Toutefois, le ballet, une légende hindoue en un acte, ne reçut pas exactement le succès escompté. La prestation de Nijinski fut vivement saluée, la qualité des décors également mais, le livret et la musique furent taxés de manquer de profondeur. Serait-ce la raison pour laquelle Jean Cocteau n'inséra jamais *Le Dieu Bleu* parmi ses œuvres complètes ?

En cette période donc, Yvonne George ne pouvait ignorer la notoriété de Cocteau, ni celle de Diaghilev, ni celle de Nijinski. Mais elle ne put surtout ignorer les scandales³⁵³ que leurs productions et visions soulevèrent dès 1912.

³⁴⁹ Diaghilev, (qui se fit d'ailleurs appeler en France Serge de Diaghilev) rencontré en 1909 par le biais de Misia Sert, pianiste et égérie du tout Paris, resta un ami proche de Cocteau. Il l'aida, tout comme Auric et Poulenc d'ailleurs, à surmonter la disparition de Raymond Radiguet à la fin 1923.

³⁵⁰ En collaboration avec de Frédéric de Madrazo

³⁵¹ « Un jeune homme amené à la vie religieuse par des brahmanes qui l'enferment dans leur temple, est séparé de sa fiancée que ces mêmes brahmanes enchaînent et vouent aux monstres. La jeune fille invoque la Déesse, qui elle-même appelle à son aide le Dieu bleu. Celui-ci dompte les monstres, réunit les deux fiancés dans une joie profonde et il remonte au ciel par un escalier d'or ». Résumé in *Nouvelles du Temps*, 1912.

³⁵² Rappelons l'alliance étroite entre la France et la Russie depuis la Belle Époque (à travers le célèbre emprunt russe pour lequel la France s'endetta, afin d'aider le vieil Empire à se moderniser, ou encore l'accord de coopération militaire). Les visites officielles se multiplièrent dans la première décennie du vingtième siècle depuis la venue en 1896 du Tsar Nicolas II posant la première pierre du pont Alexandre III, en hommage à son père. Le public occidental accueillit avec fascination la Russie et sa culture, en particulier musicale : Tchaïkovski était déjà connu en France depuis les années 1880, Rimski-Korsakov donnait également de façon régulière des concerts dans la capitale. Les Ballets russes furent créés en 1909 par Serge Diaghilev qui réussit à débaucher les meilleurs danseurs du Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg, autrement dit du Ballet Impérial, tels que Balanchine, Nijinski, Nijinska, Rubinstein etc. Diaghilev avait déjà donné à Paris en 1907 cinq grands concerts russes au Palais Garnier et l'opéra *Boris Godounov* de Moussorgski en 1908. Les Ballets russes, par la qualité de ses artistes en général (chorégraphes : Fokine, Nijinski, Massine etc. ; compositeurs : Stravinski, Ravel, Debussy, Prokofiev, Satie, Poulenc, etc. ; peintres : Braque ; Picasso ; Delaunay ; Matisse etc.) et l'innovation de ses spectacles (*Cléopâtre* ; *L'Oiseau de Feu* ; *Schéhérazade* ; *Le Sacre du Printemps* ; *Le Fils Prodigue* etc.) connurent un succès international. Si tous les ans depuis 1909, à la même période, les Ballets russes se produisaient à Paris, ils donnèrent également des représentations dans les plus grandes capitales ou villes européennes (Bruxelles, Vienne, Londres, Madrid, Barcelone, Rome, Amsterdam, Anvers, Lyon, Monte-Carlo, Genève, Lausanne), ainsi qu'en Amérique (États-Unis et Amérique du Sud) jusqu'en 1929.

³⁵³ Roland Huesca, *Triumphes et scandales. La Belle Époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001.

Réputé pour sa modernité, son exigence et son audace, Diaghilev s'entourait des artistes les plus talentueux, les plus influents et les plus transgressifs du moment, en vue de faire de ses ballets de véritables chefs d'œuvre d'art total, fusionnant musique, danse et décors luxueux. Néanmoins, la saison 1912 fut marquée par les échecs et les esclandres : *Thamar*, *Le Dieu Bleu* et même *Daphnis et Chloé*, furent froidement accueillis. Ce dernier ballet, commandé à Maurice Ravel³⁵⁴, ne connut que deux représentations au Théâtre du Châtelet, au lieu des quatre usuelles. L'une des raisons évoquées aurait tenu à la production tardive du ballet en fin de saison³⁵⁵. Plus vraisemblablement, *Daphnis et Chloé* aurait fait les frais du scandale – qui ne se départit pour autant pas d'une certaine forme de succès – de la représentation une quinzaine de jour auparavant de *l'Après-midi d'un Faune*, chorégraphié par Nijinski sur la musique³⁵⁶ de Claude Debussy.

Jugée trop érotique tant par le geste³⁵⁷ que par les costumes³⁵⁸ de Bakst, et trop moderne³⁵⁹, la proposition de Nijinski, suscita l'hostilité d'une partie des spectateurs et de la critique journalistique, mais devint le point d'orgue de la danse moderne³⁶⁰. Toutefois, ce scandale ne fut qu'un prélude à celui qui suivit l'année suivante, le 29 Mai 1913 au Théâtre des Champs Élysées, tout nouvellement inauguré rue Montaigne, lorsque Diaghilev présenta son dernier ballet chorégraphié par Nijinski. *Le Sacre du Printemps*, composé par Igor Stravinski³⁶¹, pièce maîtresse de l'ensemble de son œuvre, fut l'avènement d'une nouvelle ère musicale, balayant l'académisme et le ronron ambiant.

³⁵⁴ 1875-1937. Déjà reconnu en cette période pour ses chefs d'œuvres pianistiques (*Histoires naturelles*, 1906 ; *Rhapsodie espagnole* ; *Ma Mère l'Oye* ou *Gaspard de la Nuit* en 1908), le compositeur connaissait toutefois depuis 1910 quelques difficultés dans la réception de certaines de ses œuvres, notamment *L'Heure espagnole*. En 1910, il fonda également en collaboration avec Koechlin et Schmitt, la Société Musicale Indépendante (SMI) vouée à la promotion et la défense de la musique contemporaine.

³⁵⁵ D'autres raisons, plus mesquines, ont été évoquées, notamment celles de conflits et de cabales entre Diaghilev et Fokine, jaloux de la notoriété de Nijinski depuis *l'Après-midi d'un Faune*.

³⁵⁶ *Le Prélude à l'Après-midi d'un Faune* composé en 1894, posa les premiers jalons de la musique moderne.

³⁵⁷ Nijinski, à la fin de la représentation, mimait un orgasme.

³⁵⁸ Le costume de Nijinski fit sensation malgré tout : il portait sur son maillot collant des taches noires disséminées sur tout son corps et ses bras nus, des cornes, oreilles pointues et queue, rappelant l'animalité (et sensualité ?) du faune.

³⁵⁹ Les très conventionnelles et académiques arabesques furent remplacées par des déplacements latéraux, visages de profil, et des mouvements saccadés, principalement ceux des bras et mains, mimant les danses grecques représentées sur les vases archaïques.

³⁶⁰ Jean-Michel Nectoux, *Nijinski*, «Prélude à l'Après-midi d'un Faune », Paris Adam Biro, 1989.

³⁶¹ 1882-1971. Le point tournant de la carrière musicale de Stravinski eut lieu en 1902, lorsqu'il rencontra Rimski-Korsakov et devint son élève. Au moment du *Sacre du Printemps*, Stravinski n'était pas inconnu des parisiens ni un compositeur confidentiel, il avait déjà obtenu un succès considérable avec *L'Oiseau de Feu*, ballet créé en juin 1910, pour la troupe des Ballets russes de Diaghilev, qui le propulsa au rang de vedette.

Dès lors, si Yvonne George ne fréquentait pas ces artistes intimement avant la Première Guerre mondiale, elle résidait à Paris et devait nécessairement avoir eu vent (voire en être témoin) de leur proposition artistique novatrice. On peut dès lors se demander jusqu'à quel point elle put être influencée en 1912-1913 par leur démarche artistique et leur propension à sortir des convenances.

Qui plus est, elle dut encore s'imprégner de l'idée que la reconnaissance d'un artiste – ou la sacralisation de son génie – pouvait advenir par le scandale et les huées. Toute la période d'avant guerre la forgea en ce sens. Pour dernier exemple, Erik Satie, qui composa la valse lente *Je te veux* en 1903, créée par Paulette Darty et qu'Yvonne George enregistra en 1925³⁶², connut un esclandre formidable lors de la représentation en mai 1917 du ballet *Parade*³⁶³, en partie à cause des bruits des machines à écrire incluses dans la partition musicales. Sans doute dut-elle trouver dans la résurgence de ces moments fracassants, une forme de réconfort quand elle-même fut conspuée sur la scène de l'Empire quelques années plus tard ; le tapage du public la confortant dans la tradition avant-gardiste qui l'avait vue éclore et en partie nourrie.

³⁶² Elle enregistra d'ailleurs la chanson en février 1925 chez Columbia, peu après que Satie tombât gravement malade et fût hospitalisé. Il mourut en juillet de la même année. Faut-il y lire un hommage d'Yvonne George au Maestro ?

³⁶³ Ballet commandé par Diaghilev pour les Ballets russes et chorégraphié par Léonide Massine, d'après un poème de Jean Cocteau. Les décors et costumes, de style cubiste, étaient signés Picasso. Sur l'affiche du ballet, le sous-titre mentionnait « Ballet réaliste », qualificatif promu par Cocteau, mais ce fut finalement la formule d'Apollinaire qui l'emporta et marqua durablement les esprits puisqu'il utilisa pour la première fois le terme « surréaliste » pour qualifier la composition du rideau de scène et le spectacle tout entier. L'argument du ballet était fort simple : devant une baraque foraine, sur un boulevard parisien, un groupe d'artistes de cirque ambulants – un acrobate, un prestidigitateur chinois, une petite fille déguisée en américaine – exécutaient des extraits de leurs numéros censés inviter le public à les suivre à l'intérieur de la baraque foraine.

2. Consécration théâtrale (1914-1918)

Pour l'heure, l'incursion avant-gardiste d'Yvonne George, durant cette période 1912-1913, ne fut que de courte durée, puisqu'il semblerait, comme nous l'évoquions précédemment, que l'artiste se produisait également au Théâtre Impérial, connu pour accueillir essentiellement des divertissements légers. Par ailleurs, au moment de l'invasion de la Belgique par l'Allemagne et de la déclaration de la Première Guerre mondiale en août 1914, Yvonne George était déjà retournée à Bruxelles où elle apparaissait jouant la comédie dans plusieurs théâtres bruxellois. Elle séjourna dans la capitale belge a priori durant toute la période de l'occupation allemande. Elle abandonna d'ailleurs définitivement son patronyme Deknop au profit de George dès le début du conflit tels que les tracts des théâtres le laissèrent paraître. Il semblerait encore que l'artiste n'était pas une actrice mineure mais qu'elle acquit une notoriété solide. Le magazine *L'Envers du Théâtre*³⁶⁴, daté du 4 octobre 1918, la cita comme faisant partie des vingt acteurs belges gagnant le mieux leur vie, autrement dit entre 750 et 1000 francs belges.

En effet, le nom d'Yvonne George fut attaché pendant la guerre à trois théâtres ou salles de spectacles de renom dans lesquels l'artiste se produisait régulièrement : La Bonbonnière, L'Olympia et le Théâtre Molière. Il faut rappeler qu'à l'invasion allemande de la Belgique, succédèrent quelques longs mois de silence consterné. L'occupation mit fin pour un temps au divertissement et la plupart des théâtres durent fermer. Deux des plus prestigieux restèrent cependant ouverts mais sous total contrôle allemand, qui appliqua une censure stricte³⁶⁵ dès l'automne 1914. Le Théâtre du Parc fut réquisitionné et réservé exclusivement au bon plaisir des troupes occupantes. Des comédies y étaient données, censées reconforter les soldats meurtris tout à la fois par les atrocités de la guerre que par l'éloignement de leur famille et de leur patrie. Le Théâtre de la Monnaie, quant à lui, était supposé accueillir un public mixte, belge et allemand, mu par la volonté de favoriser des liens interculturels entre occupant et occupé. Les œuvres des plus

³⁶⁴ Cette revue hebdomadaire, dirigée par Adolphe Brachart, réputé pour sa plume acerbe, avait pour objectif la défense des artistes tel que son sous-titre le laissait clairement entendre : « revue hebdomadaire dans la lutte contre l'exploitation des artistes. »

³⁶⁵ « Des représentations théâtrales, des récitations chantées ou parlées de toute espèce, ainsi que des projections lumineuses cinématographiques ou autres, ne peuvent être organisées que lorsque les pièces théâtrales, les récitations ou les projections lumineuses en question auront été admises par le censeur. », cité par Robert WANGERMEE, « La Vie musicale à Bruxelles autour du théâtre de La Monnaie », in *La Monnaie entre deux guerres*, Manuel COUVREUR (dir.), Cahier du Gram, 2010.

grands écrivains, poètes et dramaturges allemandes y étaient représentées. Mais le Théâtre de la Monnaie fut largement boycotté par la population bruxelloise. Dès 1915 toutefois, la population belge lasse des restrictions en tous genres, reprit goût au divertissement. Des petits concerts s'organisèrent en premier lieu dans l'intimité des classes privilégiées, puis, petits à petits salles de spectacles, cafés-concerts, théâtres, music-halls, cinémas rouvrirent leurs portes malgré la censure et le couvre-feu obligeant la fermeture des portes des établissements à 21 heures.

Ainsi, après avoir été fermé début août, l'Olympia réouvrit le 27 août. Un an plus tard, Yvonne George y fit ses premières apparitions. Le 29 septembre 1915 elle joua dans une comédie en trois actes d'Alexandre Bisson³⁶⁶ et de Fabrice Carré³⁶⁷ intitulée *M. Le Directeur*³⁶⁸. L'argument demeure simplissime et efficace : Ferdinand Lambertin, fonctionnaire au ministère et écrivain à ses heures perdues, manque d'ambition. Sa belle-mère, Madame Mariolle ainsi que sa belle-sœur Suzanne, revenue d'Amérique où elle a fait fortune, intriguent auprès du directeur de Lambertin, M. de la Mare, pour lui obtenir une place de sous-préfet et garantir ainsi une vie plus prestigieuse à Gilberte, respectivement leur fille et sœur.

D'après mes hypothèses, Yvonne George dut probablement jouer le rôle de Gilberte. En effet, quatre rôles féminins officient dans la pièce : Madame Mariolle, Suzanne, Gilberte, et Adèle. Yvonne George ne joua certainement pas le rôle de la belle-mère, âgée d'une cinquantaine d'année dans la pièce, ni celui de Suzanne dont il est précisé qu'elle approche la trentaine, qu'elle est une femme aguerrie et sûre d'elle. Elle aurait pu interpréter le rôle de la jeune bonne Adèle, mais ce personnage est très secondaire et n'apparaît qu'à l'acte 1. Or, Yvonne George avait déjà acquis une certaine notoriété, son nom figurant régulièrement sur les tracts des programmes de théâtres bruxellois. Aussi, put-elle incarner le personnage de Gilberte dont les caractéristiques fictives semblent correspondre davantage à celles d'Yvonne. Gilberte est une jeune femme de 21 ans (Yvonne George en a 20 en 1915) dont on souligne la fraîcheur et la beauté à plusieurs reprises (puisqu'un dénommé Lardillac, neveu du Directeur de la Mare, entreprend de la séduire sans savoir qu'elle est l'épouse de son collègue : « Un

³⁶⁶ Alexandre Bisson (1848-1912), dramaturge prolifique, fut célèbre en son temps pour la gaité de ses vaudevilles. Également librettiste.

³⁶⁷ Fabrice Labrousse-Carré (1855-1921). De moindre notoriété que son acolyte. Il fut également auteur de vaudevilles et librettiste.

³⁶⁸ Représentée pour la première fois au Théâtre du Vaudeville, à Paris, le 12 février 1895.

amour de petite femme !...Et chic, chic, chic... ! »³⁶⁹). D'autre part, la pièce s'ouvre avec Gilberte jouant du piano. Sans savoir néanmoins si Yvonne George était musicienne, ce rôle intermédiaire qu'aurait incarné l'artiste, me semble être le plus crédible.

Yvonne George apparut encore au Théâtre Molière durant toute la saison 1915-1916. Elle semble avoir joué dans deux pièces : *Le Maître des Forges*³⁷⁰ de Georges Ohnet et *La Petite fonctionnaire* d'Alfred Capus, une comédie en trois actes écrite en 1901, dont le succès³⁷¹ donna lieu en 1921 à une opérette mise en musique par André Messager. Il y était question des amours contrariées d'une jeune et vertueuse receveuse des postes. J'é mets l'hypothèse qu'Yvonne George dut avoir le premier rôle au regard de l'absence d'autres rôles féminins conséquents.

Durant les années 1916-1918, il semble, selon Lionel Renieu³⁷², qu'Yvonne George appartenait à une troupe qui se donnait en représentation au célèbre Théâtre de la Bonbonnière, (détruit en 1923), dans lequel il était d'usage de jouer essentiellement des comédies³⁷³. La revue *L'Envers du Théâtre* publia le 12 août 1916 la liste des pièces annoncées à La Bonbonnière pour les représentations du 12 au 15 août : « *La Bonne Intention ; L'Aventure ; L'Accord parfait ; Le Plaisir de rompre* – avec Yvonne Georges [sic], Elan, et Deluc ». Le nom d'Yvonne George fut encore associé à celui de la Bonbonnière jusqu'en 1918. Alan Black, lors de ses recherches trouva plusieurs programmes de pièces dans lesquelles elle apparaissait : le 14 septembre 1917, elle joua dans *La Massière* ; le 12 janvier 1918, dans *Le Bonheur de Jacqueline* ; le 19 janvier 1918, dans *Le « Je ne sais quoi »* ; le 08 février 1918, dans *En Garde*. Dans la même année, le 21 juin 1918, elle apparut également sur la scène de l'Olympia dans une pièce en 4 actes,

³⁶⁹ Acte II, scène XVII.

³⁷⁰ Pièce de théâtre adaptée du roman populaire et mélodramatique du même nom, paru en 1882 et extrait de la série *Les Batailles de la Vie*. Le roman d'Ohnet connut un vif succès au point de supplanter la vogue pour les romans naturalistes de Zola. La pièce, quant à elle, fut créée au Théâtre du Gymnase en 1883, ardemment applaudie dès la première, elle fut représentée 271 fois en quelques mois. L'intrigue repose sur la vie sentimentale de Claire de Beaulieu, une jeune aristocrate ruinée, qui, délaissée par son fiancé le Duc de Bliny en raison de sa situation financière désastreuse, épouse par dépit le maître des Forges, Philippe Derblay. Ferdinand River (réalisateur avec lequel Fréhel tourna au cours des années trente) et Abel Gance en firent un film en 1933, avec Gaby Morlay et Henri Rollan.

³⁷¹ « Sous sa forme primitive de comédie, *La Petite fonctionnaire* fut représentée à l'ancien Théâtre des Nouveautés, que la courte rue des Italiens fit rageusement démolir avant de s'installer à sa place.[...] Sans la moindre réclamation, du 25 avril au 11 novembre 1901, *La Petite Fonctionnaire* fonctionna 216 fois. Dès la première heure, M. Messager comprit quel chatoyant livret d'opérette se cachait derrière la gentille enfant. » Antoine Banès, *Le Figaro* du 12 mai 1921.

³⁷² Lionel Renieu, *Histoire des Théâtres de Bruxelles*, éditions Duchartre et Van Buggenhoudt, Paris 1928.

³⁷³ Il faut rappeler que la censure allemande n'autorisait de toute façon que trois formes de spectacles : la comédie, l'opéra et l'opéra comique. De plus, elle imposait à chaque salle un genre bien déterminé.

intitulée *La Femme et le Pantin*³⁷⁴ de Pierre Louÿs et Pierre Frondaie. Il semblerait encore qu'elle ait fait partie des comédiens jouant régulièrement au « Théâtre Volant », dont Crommelynck était directeur et metteur en scène depuis 1916.

Yvonne George était véritablement durant ces années d'occupation une comédienne de renom, vedette de plusieurs théâtres reconnus à Bruxelles, au point qu'elle put occuper seule la scène de la Bonbonnière. Elle y donnait, en fin d'après-midi, des sortes de « causeries » intitulées *Les Confidences*, comme en témoigne le programme du lundi 28 janvier 1918.

Ainsi, la plupart des rôles tenus par Yvonne George durant la Première Guerre mondiale laissent apparaître que son registre interprétatif se cantonnait principalement à des comédies légères, certes imposées par le contexte de l'occupation allemande, et des opérettes où elle faisait preuve, selon les programmes du théâtre de la Bonbonnière, d'une « voix charmante ». Quel contraste avec la vie de débauche et de misère que menait à la même période Fréhel, exilée en Roumanie, et probablement déjà en partie oubliée du public parisien.

³⁷⁴ Adaptée du roman de Louÿs publié en 1898, la pièce fut jouée pour la première fois au Théâtre Antoine à Paris en 1910. Plusieurs adaptations cinématographiques ont succédé à ce roman dont celles de Von Sternberg avec Marlène Dietrich en 1935, celle de Julien Duvivier en 1959 avec Brigitte Bardot ou encore celle de Buñuel avec Carole Bouquet en 1977 sous le titre *Cet obscur objet du désir*.

3. Vedette controversée et muse déjà adulée

Yvonne George était donc devenue une artiste incontournable à Bruxelles durant la Première Guerre mondiale. Elle fut dès lors, nécessité oblige dans cette période d'occupation, la vedette d'un public mixte, composé de Bruxellois comme d'Allemands, en poste dans la capitale belge. En effet, comment éviter cette cohabitation puisque les Allemands vécurent quatre années en Belgique ? Chacun, autrement dit occupant comme occupé, dut s'accommoder de la situation et trouver une sorte de *modus vivendi* commun. Néanmoins, il semblerait qu'Yvonne George (à l'inverse de certaines autres de ses compatriotes, vedettes de music hall ou comédiennes³⁷⁵, catégoriquement opposées à toute relation avec l'occupant) ait cultivé bien davantage qu'une sorte de compromis neutre, ce qui justifierait qu'elle soit toujours restée très floue et avare de ses mots, concernant ces années d'occupation. Quand bien même elle affirma avoir été marquée jeune fille par le climat brutal de l'occupation, « J'ai travaillé mon art au son du canon³⁷⁶ » disait-elle, il apparaît que l'artiste eut de réelles accointances avec les occupants, voire même des relations sentimentales avec certains d'entre eux. En effet, si Yvonne George allait être au cours des années vingt, à Montparnasse, la vedette de l'élite parisienne, elle fut durant ces années sombres, celle de ce cercle que Hubert Roland nomma dans son essai « La Colonie Littéraire Allemande³⁷⁷ » regroupée essentiellement autour du couple phare, les Sternheim.

³⁷⁵ Alan Black cite les exemples donnés par l'écrivain et militant wallon George Garnir, dans sa revue hebdomadaire, politique et satirique, fondée en 1910 *Pourquoi pas ?*. Il évoque les cas de Paulette Verdoot, qui se suicida en stipulant dans une lettre qu'elle n'avait jamais eu aucune relation avec les allemands et Fanny Heldy une chanteuse bien connue alors, qui refusa un passeport délivré par un Allemand en échange qu'elle chantât pour lui au Théâtre de la Monnaie. *Op.cit.* p. 15.

³⁷⁶ Cf l'article consacré à Yvonne George par Daniel Sotiaux in *le Dictionnaire de la Chanson en Wallonie et à Bruxelles*, éditions Mardaga, 1995.

³⁷⁷ Hubert Roland est maître de recherches du Fonds de la Recherche Scientifique-FNRS belge et professeur à l'Université Catholique de Louvain (UCL). Lors de nos échanges, ses éclairages m'ont aidée à mieux comprendre le contexte culturel particulier entre Belges et Allemands durant la Première Guerre mondiale. Son essai, fruit de sa thèse de doctorat soutenue en 1997 et préalablement publiée en allemand chez Peter Lang en 1999, retrace les échanges littéraires belgo-allemands depuis le début du XXe siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Le discours (littéraire, théorique et personnel) de ces auteurs, souvent expressionnistes allemands, est interrogé par Hubert Roland et mis en lumière par leur itinéraire social et privé, comme par le contexte de l'actualité politique. S'appuyant sur l'étude des œuvres littéraires, mais aussi des mémoires, des témoignages et des archives littéraires et officielles, l'ouvrage d'Hubert Roland est particulièrement efficace pour comprendre le climat singulier et méconnu de ces « échanges » belgo-allemands durant la Première Guerre mondiale. À lire, *La « Colonie » littéraire allemande en Belgique 1914-1918*, Roland Hubert, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, coll. « Archives du Futur », 2003, 472 p.

3.1 De l'influence de Carl et Théa Sternheim

Il faut en effet rappeler que les échanges culturels et littéraires entre la Belgique et l'Allemagne (et inversement), furent d'un exceptionnel dynamisme plusieurs décennies avant la Première Guerre mondiale. Le Théâtre du Parc jouait régulièrement les pièces de Goethe ou Lessing ; Le Théâtre de la Monnaie, annexe au Conservatoire, participait activement à la diffusion de l'œuvre wagnérienne. Les élites belges, tant francophones que néerlandophones, s'intéressèrent de près à la culture germanique et la réciproque fut également vraie. Les peintres James Ensor, Henry de Groux, Théo Van Rysselberghe ou Fernand Knopff reçurent un bon accueil en Allemagne. L'écrivain Maurice Maeterlinck, dont les œuvres publiées entre 1889 et 1896 furent toutes influencées par le romantisme allemand des frères Schlegel, fut régulièrement invité à Berlin et ses œuvres rapidement traduites. Des amitiés solides et légendaires se nouèrent entre écrivains ou artistes des deux nationalités, telle que celle qui lia Émile Verhaeren et Stefan Zweig³⁷⁸ put en témoigner.

Bien sûr, la déclaration de la guerre et l'invasion de la Belgique au début du conflit, portèrent un coup fatal à cette mixité culturelle. Le traumatisme fut d'autant plus violent qu'il fut sincèrement inattendu. Les échanges autrefois amicaux et stimulants se refroidirent quelque peu, dans la mesure où la *Flamenpolitik* gagna en plus du terrain. Néanmoins, contacts et interactivités furent maintenus voire volontairement entretenus, notamment en raison du nombre important d'intellectuels allemands, pour une majorité francophiles, installés dans la Belgique occupée, et chargés de fonctions administratives, qui continuèrent d'entretenir des cercles littéraires et artistiques avant-gardistes à vocation « internationaliste ». Plusieurs réseaux, composés de groupes hétérogènes, issus de milieux littéraires, intellectuels et économiques différents, constituèrent la *Kriegskolonie* implantée en Belgique. Le premier d'entre eux, et le plus important, était réuni autour du couple d'intellectuels allemands Carl et Théa Sternheim, dont la villa « Clairecolline » à La Hulpe, dans la campagne brabançonne, à une vingtaine de kilomètres de Bruxelles, accueillait depuis la fin 1912³⁷⁹ les intellectuels belges et

³⁷⁸ Cf L'édition de la correspondance des deux hommes, *Émile et Marthe Verhaeren – Stefan Zweig, Correspondance. Édition établie, présentée et annotée par Fabrice Van De Kerckhove*. Bruxelles, Labor/Archives et Musée de la Littérature, 1996.

³⁷⁹ Selon Sabine Kremser-Dubois, qui consacre une étude aux pièces de Carl Sternheim, le couple s'installa en Belgique à la fin de l'été 1912, après avoir dû se séparer pour des raisons financières – le propre père de Sternheim ayant fait faillite, Carl doit recouvrer ses dettes – de leur magnifique manoir, dénommé « Bellemaison » à Munich. Cf *Dramaturgie de la provocation, Carl Sternheim*, éditions Peter Lang, p. 234.

allemands les plus influents de l'époque dans un esprit de grande convivialité. Tout le groupe s'attachait à développer des expériences littéraires construites dans une même idéologie anti-bourgeoise et sur une nouvelle conception de la langue, plus dépouillée.

Carl Sternheim, un des auteurs les plus représentatifs du courant expressionniste³⁸⁰ littéraire allemand, était déjà connu pour ses comédies sociales satiriques peu avant la Première Guerre mondiale. La publication de *Die Hose (La Culotte)* en 1911, dénonçant la société wilhelminienne de son époque, en écho d'ailleurs aux drames scandinaves d'Ibsen, fit un scandale retentissant. Si cette œuvre lui apporta une certaine notoriété auprès de ses acolytes contemporains, elle lui attira aussi certaines hostilités, justifiant son départ pour la Belgique. Cette pièce ouvrit la voie à d'autres comédies³⁸¹, écrites entre 1911 et 1916, regroupées dans le cadre d'un cycle, *Aus dem bürgerlichen Heldenleben (Scènes de la vie héroïque bourgeoise)* où le bourgeois – et surtout les mécanismes perfides de son ascension sociale – était mis en scène.

Théa³⁸², la seconde épouse de Carl Sternheim, vécut longtemps dans l'ombre de son mari. Elle fut néanmoins par son soutien actif, pour une bonne part dans la notoriété sociale et littéraire de son époux. Elle-même auteure de nombreux journaux, de carnets, d'une riche correspondance, notamment avec Gottfried Benn, et d'un roman, *Sackgassen (Impasses)*³⁸³, ses œuvres sont, depuis désormais plus d'une dizaine d'années, revisitées et remises en lumière par plusieurs travaux scientifiques³⁸⁴.

³⁸⁰Il faut rappeler qu'avant 1914, aucune traduction en langue française des écrivains allemands dits expressionnistes ne fut entreprise, laissant ce mouvement passablement méconnu. Seules quelques revues d'avant-garde (la revue *Europe* fit publier à l'initiative de Paul Colin, une partie de l'œuvre de Carl Sternheim) proposèrent durant l'Entre-deux-guerres, des articles favorables à l'expressionnisme allemand, cependant déjà en déclin à la fin des années vingt. Becher, Ekrenstein, Carl Einstein, Schickele, Man (Henri) comptèrent parmi les écrivains expressionnistes allemands.

³⁸¹ On parle au sujet du cycle entrepris par Sternheim, de tétralogie comique regroupant les pièces *Die Hose (La Culotte)*, 1911 ; *Die Kassetten (La Casquette)*, 1912 ; *Der Snob (Le Snob)*, 1914 et 1913 (1915)

³⁸² 1883-1971. Née Bauer, Théa est la fille d'un riche marchand (de vis) juif allemand. Elle fit un premier mariage contre son gré en 1901 avec Arthur Lowenstein dont elle eut une première fille Agnès. Elle rencontra Carl Sternheim, lui-même marié, en 1903. Ils eurent deux enfants Dorothea dite Mopsa née en 1906 (avec laquelle René Crevel entretenait une correspondance passionnée à la fin des années vingt) et Klaus en 1908. Ils se marièrent en 1907, vécurent en Belgique et en Suisse, mais divorcent en 1927 en raison principalement des infidélités de Carl, de sa paranoïa et de sa mauvaise gestion financière. Théa, pressentant la montée du nazisme, quitta l'Allemagne pour la France en 1932. Dépossédée de tous ses avoirs, elle vécut avec ses enfants à Paris dans une grande misère. Dès le début du conflit, en 1939, comme tous les Allemands établis en France ou en Belgique, elle fut internée dans le camp de Gurs ; André Gide, son ami, intercédait en sa faveur pour l'en libérer. Sa seconde fille, Mopsa, fut également internée à Ravensbrück, d'où elle revint en 1945. Il semblerait qu'elle finit sa vie aux côtés de sa première fille Agnès, à Bâle.

³⁸³ Publié en 1952. Ce roman rédigé dès la Première Guerre mondiale fut au départ une nouvelle intitulée *Anna*, et publiée sous le nom de son époux, Carl Sternheim.

³⁸⁴ Lors du colloque du 22 janvier 2015, intitulé « Écrire en guerre : archives privées, usages publics », organisé à l'Auditorium des Archives Nationales à Pierrefitte-sur-scène, par les Archives Nationales et la

En effet, Théa Sternheim eut une part importante dans la consignation du mode de vie, des relations et des échanges entre les différents écrivains, artistes et autres membres du groupe gravitant autour des Sternheim, par le biais des journaux³⁸⁵ qu'elle tint de 1903 jusqu'à sa mort. Témoignages édifiants et authentiques de la vie quotidienne, culturelle et politique de la Belgique occupée, ils constituèrent aussi les confessions intimes « d'une femme allemande qui entend perpétuer au vingtième siècle l'idéal de cosmopolitisme d'une certaine bourgeoisie cultivée (*Bildungsbürgertum*)³⁸⁶ ». Ces carnets furent de précieuses sources d'informations permettant d'établir le réseau des adeptes et des amis gravitant autour du couple. Parmi eux on peut citer l'écrivain et artiste belge Clément Pansaers³⁸⁷, connu pour ses affinités avec le mouvement Dada, et tuteur des enfants Sternheim ; les allemands Hausenstein, Flake, Huebner mais surtout Carl Einstein³⁸⁸, qui compta parmi le premier cercle des relations d'Yvonne George, comme sa correspondance avec Robert Desnos, où son nom apparaît plusieurs fois cité, le prouve.

Fondation Singer-Polignac, Hubert Roland intervint pour commenter les journaux de Théa Sternheim. Si je n'ai pas pu malheureusement assister à ce colloque, M. Roland a eu la gentillesse de me faire parvenir son article duquel je tire toutes les informations concernant l'œuvre de Théa Sternheim et les anecdotes concernant Yvonne George.

³⁸⁵ Ses journaux écrits presque quotidiennement depuis 1903 jusqu'à sa mort, furent déposés par elle-même au *Deutsches Literaturarchiv Marbach*. Ils ont été publiés, en partie intégralement, dans une édition allemande en cinq volumes en 2002. (*Tagebücher 1903-1971*, éditions Heinrich Enrique Beck Stiftung, 2002). Ils ne sont malheureusement pas traduits à ce jour en français. Au départ, non destinés à la publication, Théa prit conscience de la qualité de ses carnets, qu'elle refondit entre 1936 et 1952 dans un manuscrit intitulé *Erinnerungen (Souvenirs)*.

³⁸⁶ Hubert Roland, *Les Carnets (Tagebücher) de Thea Sternheim 1914-1918: For privé, socialisation et engagement en Belgique occupée*. Article actuellement sous presse.

³⁸⁷ 1885-1922. S'est illustré dans la gravure, la peinture, la sculpture et la poésie. Intellectuel éclectique et érudit, il s'intéressa autant à la philosophie chinoise, qu'à la psychanalyse, l'expressionnisme allemand, ou le dadaïsme, dont il tenta d'initier un projet de manifestation (avec Picabia) à Bruxelles. Il rejoignit officiellement le groupe des Dadas parisiens en 1921, aux côtés entre autres personnalités, de Breton, Éluard, Tzara, Aragon, Picabia. Il décéda l'année suivante d'un lymphome. Un temps, une partie de son œuvre (en particulier *Pan-pan au cul du nu nègre*, très exubérante) fut comparée à celle de James Joyce, pour lequel il avait d'ailleurs une grande estime.

³⁸⁸ 1885-1940. Écrivain expressionniste allemand mais aussi historien et critique d'art. Défenseur du cubisme (ami proche de Braque, de Picasso, de Léger) et des arts primitifs, africains en particulier. Homme engagé, il se considérait comme un « révolté » néologisme par lui-même inventé, il fut sympathisant communiste et militant anarchiste, impliqué dans plusieurs révolutions sociales et politiques dont la révolte spartakiste à Berlin ou dans la guerre d'Espagne en 1936. Juif et victime de diffamations et de persécutions, il quitte l'Allemagne et s'installe définitivement en France où il devient l'ami et le collaborateur de Jean Renoir. Persécuté par la Gestapo, il se suicide en 1940 à Pau. À ce jour les œuvres et l'importance de Carl Einstein sont encore mal connus en France. Liliane Meffre, professeur à l'Université de Bourgogne en études germaniques et historienne de l'art, s'est consacrée à l'étude et à la reconnaissance internationale de l'œuvre de Carl Einstein dont elle a édité de nombreux ouvrages et traduit des textes essentiels comme *Negerplastik (La sculpture nègre)*. Son livre *Carl Einstein (1885-1940), Itinéraires d'une pensée moderne*, aux Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, (2002), constitue une synthèse de l'ensemble de ses travaux.

À une trentaine³⁸⁹ de reprises le nom Yvonne George apparut dans les journaux de Théa dès 1917 (date de leur première rencontre) jusque 1960 où Théa se remémora une dernière fois son amie. Les deux femmes entretenirent donc une amitié sincère jusqu'à la mort de l'artiste. Lors d'une de leurs premières rencontres, Théa la décrivit comme une artiste « charmante » et « pleine de tempérament³⁹⁰ ». Théa accueillit également Yvonne George en villégiature dans sa maison au bord du Lac de Constance en Suisse au cours des années vingt, pour que la chanteuse puisse y trouver du repos et se rétablir. Par le biais des journaux de Théa, on apprend encore dans une anecdote intime et touchante, que Klaus, son fils, était sincèrement épris d'Yvonne de laquelle il s'était entiché depuis l'âge de neuf ans. C'est donc essentiellement Théa que fréquenta la comédienne et par ricochet son époux.

Les Sternheim durent rencontrer Yvonne George lors de ses représentations au théâtre de La Bonbonnière, puisque le couple le fréquentait régulièrement. Qui plus est, l'ensemble du groupe avait l'habitude de poursuivre ses discussions à la fin des spectacles au café Le Compas, jouxtant La Bonbonnière qu'Yvonne George fréquentait également et dans lequel elle donna à entendre ses premières chansons. Un événement notable à cette époque, selon le témoignage de l'écrivain belge Michel de Ghelderode, qui souligna les performances « hallucinantes » de cette comédienne et chanteuse, qui allait bientôt « enflammer Paris et le monde entier³⁹¹ ».

Ainsi, au contact du couple Sternheim durant la Première Guerre mondiale, Yvonne George fréquenta une partie des intellectuels belges et allemands avant-gardistes de Bruxelles, avec lesquels elle eut des liens solides d'amitié, maintenus bien après guerre : elle fut ainsi la marraine du fils de Clément Pansaert né en juillet 1917³⁹². Outre les artistes ou hommes de lettres dont les noms ont déjà été cités, il faut ajouter quelques habitués du Compas, le dramaturge Fernand Crommelynck (présent d'ailleurs aux funérailles d'Yvonne George en 1930), le poète René Verboom, ou encore le peintre Hector Letellier, à qui Yvonne laissa quelques biens précieux à sa mort.

³⁸⁹ Cette information m'a été transmise par Hubert Roland. Lors de nos entretiens, il m'a indiqué que l'index général des cinq volumes des carnets de Théa Sternheim, faisait état d'une trentaine d'entrées sur l'ensemble de l'œuvre. J'envisage dans un travail prochain de compiler ces volumes plus en détail.

³⁹⁰ Cité par Alan Black, *op.cit.*, p. 17.

³⁹¹ Michel de Ghelderode (1898- 1962), auteur dramatique et surtout grand épistolier belge. Cité par Allan Black, *ibid*, qui précise que cette citation dont je fais une traduction de l'anglais en français, apparaît dans un ouvrage que de Ghelderode consacra en 1958 aux travaux de Pansaers. Néanmoins, je n'ai jamais trouvé le livre en question en l'absence de références précises.

³⁹² Information citée par Hubert Roland, tirée du *Journal* de Théa daté du 19 août 1917

Néanmoins, il aurait été intéressant de savoir, plutôt que d'établir le réseau de ses fréquentations, jusqu'à quel point Yvonne George fut artistiquement influencée par ces intellectuels. Elle les fréquenta certes, mais quelles incidences ces accointances eurent-elles sur son œuvre ? Alan Black n'apporte pas, sauf erreur de lecture de ma part, d'éclairages particuliers sur cette question. Selon moi, ces fréquentations avant-gardistes, entretenues dès son adolescence, eurent une nécessaire influence sur sa façon d'être au monde – dans une posture très moderne et libertaire – comme sur son travail d'interprétation scénique, mais, si Yvonne George fut une interprète audacieuse, elle n'était pas auteure ou compositrice, il ne semble pas qu'elle ait jamais écrit de chansons ou de textes littéraires, malgré la présence de ses amis écrivains ou musiciens de renom.

Outre les fréquentations intellectuelles et artistiques d'Yvonne George, les journaux de Théa Sternheim révélèrent également des relations plus difficilement avouables de l'artiste avec des hauts-fonctionnaires allemands, notamment une liaison amoureuse avec l'un d'entre eux.

3.2 Attirances germanophiles trop prononcées ?

Comme je l'ai précisé, Yvonne George dans ses activités de comédienne durant la guerre, était la vedette d'un public mixte, belgo-allemand. Néanmoins, il semble que sa notoriété dépassa largement la capitale bruxelloise pour s'étendre jusqu'en Allemagne. Un magazine de Düsseldorf, *Elegante Welt (Monde élégant)*, dans sa rubrique consacrée à l'actualité des théâtres bruxellois, évoqua la Bonbonnière – pourtant un théâtre de moindre notoriété pour les occupants allemands au regard de la Monnaie ou du Théâtre Royal du Parc – et fit l'éloge dithyrambique d'une jeune comédienne, Yvonne George, qualifiée « d'artiste brillante, à la vitalité incroyable, et d'une expressivité originale³⁹³ ». Nul doute que cette louange fut le fruit du regard des occupants allemands en poste à Bruxelles, fréquentant la Bonbonnière, et qui relayaient pour ceux restés en permission à l'arrière, les informations de leur quotidien culturel. Hermann Kasack, dont le premier recueil de poèmes expressionnistes *Der Mensch* parut à la fin du conflit, écrivit également le 04 mars 1918, un article sur l'une des prestations théâtrales d'Yvonne

³⁹³ Cité par Alan Black, *op.cit.*, p. 16.

George – probablement une de ses dernières représentations à Bruxelles - pour le *Deutsche Montagszeitung*³⁹⁴.

Aussi, le nom d'Yvonne George fut-il aussi associé à deux autres personnalités allemandes, influentes mais controversées, des hauts-fonctionnaires en poste dans l'administration civile et militaire de la Belgique occupée : Hermann von Wedderkop et Alfred Flechtheim. Le premier, écrivain, traducteur et éditeur allemand, fut commissaire civil de Bruxelles. Il semblerait que ce soit par son intermédiaire qu'Yvonne George fit la connaissance du couple Sternheim, chez qui il se rendait fréquemment. Théa revint d'ailleurs dans son journal, à la date du 03 février 1917, sur leur première rencontre commune et confia sans ambiguïté la nature des relations entre Wedderkop et Yvonne George :

*Wedderkop a une liaison avec une actrice : il lui joue du piano. Le reste ne l'occupe plus*³⁹⁵.

Les notes de l'éditeur apportent un complément d'information concernant l'identité de l'actrice : « Wedderkop avait une histoire d'amour avec Yvonne George³⁹⁶ ». Il est encore précisé, à la date du 16 janvier 1917, qu'Yvonne George vivait chez Wedderkop, dont elle était la compagne officielle. Théa Sternheim remarqua d'ailleurs, non sans humour voire ironie, que cet emménagement ne transforma pas que l'appartement de Wedderkop, plus chaleureux et coquet, mais l'homme lui-même :

*Grâce à sa liaison avec Yvonne George, Wedderkop est devenu un amant sentimental, s'entourant de choses magnifiques telles que de vieux meubles Louis XVI, des gravures, des livres, une statue de la Vierge Marie*³⁹⁷

À d'autres reprises, Théa Sternheim évoqua les deux amants, notamment à la fin de l'Occupation. Le 02 novembre 1918, Théa fit mention dans son journal de la présence chez elle d'Yvonne George ; quelques jours plus tard, elle nota que « la petite amie officielle de Wedderkop, Yvonne George, avait préparé ses bagages³⁹⁸ ». En effet,

³⁹⁴ Cité par Hubert Roland. Je n'ai malheureusement pas pu me procurer l'article en question pour révéler la nature exacte des propos de Kasack.

³⁹⁵ Je propose la traduction ci-dessus d'après le texte suivant : « Wedderkop hat eine liaison mit einer schauspielerin : Der spielt er Klavier vor. Le reste ne l'occupe plus. », cité par A. Black, p. 18

³⁹⁶ Texte original : « Wedderkop hatte eine Liebesbeziehung mit Yvonne George », cité par A. Black, *ibid.*

³⁹⁷ Traduction du texte en allemand de Théa Sternheim par Alan Black : « Through his affair with the actress, John has become a sentimental lover, surrounding himself with beautiful things : old Louis XVI furniture, engravings, books, a statue of the Madonna », *ibid.*

³⁹⁸ « Wedderkop's official girl-friend, Yvonne George, has packed her bags », cité par A. Black, *ibid.*

plusieurs sources révélèrent qu'à la fin de la guerre, Yvonne George s'envola pour les Pays-Bas. Le magazine *L'Envers du Théâtre* dressa la liste de tous les comédiens et artistes bruxellois ayant déserté – pour des raisons évidentes liées à la collaboration et la peur des représailles – la Capitale. La première page de l'hebdomadaire daté du 16 novembre 1918, annonça qu'Yvonne George et une certaine Angelika, « comédienne et diseuse », étaient actuellement en Hollande. Hubert Roland³⁹⁹ relaya également cette information en précisant qu'Yvonne George accompagna Carl Sternheim parti pour les Pays-Bas, tandis que Théa était restée à la Hulpe. Néanmoins, une lettre entre les deux époux, datée du 16 décembre 1918, nous apprend que Carl rejoignit finalement Yvonne George à Berlin. L'artiste ne resta donc pas très longtemps aux Pays-Bas et l'on peut supposer que ce ne fut qu'une étape avant de rejoindre Berlin et surtout Wedderkop, déjà sur place.

Comme pour confirmer encore l'étroite relation d'amitié et d'intimité entre le couple Sternheim, Wedderkop et Yvonne George, l'écrivain et le collectionneur d'art français, dandy notoire de la Belle Époque, Henri-Pierre Roché⁴⁰⁰ nota dans son journal, après avoir justement rencontré pour la première fois Yvonne George chez le cinéaste Abel Gance pour le réveillon du 31 décembre 1921 :

J'ai fait connaissance avec Yvonne George, dont j'ai tant entendu parler chez les Sternheim, Wedderkop etc. ⁴⁰¹

Il était donc de notoriété publique qu'Yvonne George avait fréquenté en Belgique durant les années d'occupation, le couple Sternheim et de fait la plupart de leurs convives. Parmi eux, Alfred Flechtheim⁴⁰², en poste dans la capitale belge aux côtés de

³⁹⁹ Roland Hubert, *La « Colonie » littéraire allemande en Belgique 1914-1918*, *op.cit.*, p. 182.

⁴⁰⁰ Henri-Pierre Roché (1879-1959) côtoyait au début du vingtième siècle les cercles artistiques et littéraires avant-gardistes. Il fréquentait Picasso, Soutine, Braque, Rivera, Marie Laurencin (une de ses nombreuses maîtresses), les collectionneurs Stein, les écrivains Apollinaire, Max Jacob, Mac Orlan, Blaise Cendrars, les musiciens Auric et Satie. Ses différents réseaux eurent le conduire assez naturellement chez les Sternheim dans l'immédiate avant-guerre, d'autant qu'il avait des liens d'amitié avec Wilhem Uhde, lui même collectionneur et critique d'art influent en Allemagne au début du XXe siècle (on lui dut notamment d'avoir découvert Séraphine Louis) et Alfred Flechtheim.

⁴⁰¹ Henri-Pierre Roché, *Carnets*, éditions André Dimanche, 1990, p. 487. Cité par A. Black, *op.cit.*, p. 19

⁴⁰² Personnage influent. Né juif-allemand à Münster en 1878 et décédé en exil à Londres en 1937. Fils de marchand de grains, (comme Yvonne George d'ailleurs), il effectua ses études supérieures à Rolle près de Genève et fit de nombreux séjours à Paris, Odessa ou Liverpool. Francophile, il vécut à Paris dès 1905 et fit partie de la colonie des artistes allemands fréquentant le Café du Dôme où il rencontra les cubistes (essentiellement Picasso, Braque, Gris et Léger). Excellent ambassadeur en Allemagne de la peinture avant-gardiste française, il ouvrit plusieurs galeries d'art (à Düsseldorf en 1913 ; à Berlin en 1921 puis à Francfort, Cologne, Vienne) dans lesquelles il organisa des expositions consacrées aux peintres allemands et français, en particulier cubistes. La montée du nazisme et les diverses persussions envers les juifs qui s'ensuivirent, l'obligea à quitter l'Allemagne en septembre 1933. Il partit pour Londres et tenta d'ouvrir le

Wedderkop, qu'il avait connu dès 1907 à Paris. Marchand d'art prépondérant avant guerre et l'un des promoteurs les plus efficaces de l'Art Moderne en Allemagne au début du vingtième siècle, il fut également à l'origine d'une revue d'art, *Der Querschnitt*, qu'il édita dans les années vingt et à laquelle Hermann von Wedderkop participa activement en tant que rédacteur en chef. La guerre déclarée, il semblerait qu'il occupa la fonction de « chef d'arrondissement de Bruxelles ⁴⁰³ ». Néanmoins, le très controversé Maurice Sachs⁴⁰⁴, affirma dans ses mémoires qu'il commanda un régiment de hussards en France, sans préciser d'ailleurs où ces derniers étaient cantonnés. Il souligna le caractère fantaisiste de Fleischtheim, mais salua surtout sa grande souplesse et sa profonde francophilie :

Il commandait un régiment pendant la guerre. Lorsqu'à la tête de ses hommes il traversa la frontière pour occuper la France, il descendit de cheval, s'agenouilla et embrassa la terre française. Il venait remplacer un régiment, qui retournait en Allemagne, dont le colonel avait montré une particulière sévérité et punissait la population civile pour la moindre vétille.

Albert Fleischtheim fit imprimer un ordre du jour qui promettait un mark à toute personne qui apporterait un millier de mouches mâles au quartier général, cinquante pfennigs à qui apporterait un millier de mouches femelles. Puis il eut l'audace de le faire afficher ; permit aux civils de circuler librement et de rester dehors jusqu'à minuit. Bientôt il organisa des concerts sur la place publique. C'est ainsi qu'il connut Yvonne Georges et la fit chanter pour ses officiers.⁴⁰⁵

marché britannique aux cubistes français. De fait, il divorça d'avec sa femme Betty en 1936, pour préserver sa fortune personnelle, en voie d'être spoliée par les Allemands puisqu'elle avait épousé un juif (d'autres sources évoquent l'homosexualité supposée de Fleischtheim). Cette dernière se suicida en 1941 après avoir reçu sa lettre d'expulsion de l'Allemagne. Cf Dascher Ottfried, « Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst" Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, Wädenswil 2011.

⁴⁰³ Selon les informations d'Alan Black, *op.cit.*, p. 25.

⁴⁰⁴ Maurice Sachs, né Ettinghausen (1906-1945) fut un personnage complexe, opportuniste et controversé. Juif de naissance, sans fortune particulière et livré à lui-même dès 17 ans, il fut au début des années vingt secrétaire et « mignon » de Cocteau. Max Jacob l'encouragea également à écrire. Mais avide de réussir et de faire fortune, Sachs (du nom de sa mère) commit des escroqueries diverses et choisit de s'exiler un temps aux États-Unis (où il se maria et se convertit au protestantisme). De retour en France au milieu des années trente, il fréquenta Gide, Pierre Fresnay, Paulhan, travailla chez Gallimard, publia son premier roman, tout en courant toujours après la fortune. Durant la Seconde Guerre mondiale, son attitude et ses accointances particulièrement ambiguës, finirent d'en faire un personnage serpent. Animant au début du conflit une émission radiophonique de propagande antifasciste, il fut à Bordeaux après la défaite et vécut du marché noir jusqu'en 1942. Ruiné par divers trafics, il partit au STO à Hambourg, puis proposa ses services d'espion à la GESTAPO, qui lassée de ses escroqueries et ses faux rapports, l'interna dans un camp de concentration où il finit liquidé par un S.S d'une balle dans la nuque en 1945.

⁴⁰⁵ Maurice Sachs, *Au Temps du Bœuf sur le Toit*, éditions Les Cahiers Rouges, Grasset, 1987, p. 137.

Plus vraisemblablement⁴⁰⁶, Alfred Flechtheim dut rencontrer Yvonne George à Bruxelles, lors de ses représentations au Théâtre de la Bonbonnière, car il ne semble pas que l'artiste vint en France durant l'Occupation belge. Il n'est toutefois pas impossible qu'elle ait chanté pour lui et ses hommes, car Yvonne George évoqua, lors de retrouvailles communes, le régiment de Flechtheim, « beau comme un corps de ballet⁴⁰⁷ ».

Si Wedderkop sembla disparaître de la vie d'Yvonne George après guerre (plus aucun article, aucune correspondance ne mentionnent son nom), la relation d'amitié qu'elle eut avec Alfred Flechtheim se poursuivit au cours des années vingt. Flechtheim assista par exemple en juin 1924, lors d'une des « Soirées de Paris », organisées durant toute l'année par le Comte Étienne de Beaumont, à la représentation au Théâtre de la Cigale d'une des pièces de Cocteau, adaptée de Shakespeare, *Roméo et Juliette*, dans laquelle Yvonne George eut un rôle⁴⁰⁸. D'autre part, il ne serait pas improbable que tous deux se fussent déjà rencontrés à Paris avant la Première Guerre mondiale, puisqu'ils y vécurent ponctuellement et que Fleichtheim fréquentait le Café du Dôme à Montparnasse⁴⁰⁹, lieu privilégié des artistes avant-gardistes qu'Yvonne George pouvait avoir elle-même côtoyé par le biais de ses amis de l'ancien Groupe de l'Abbaye voire de Duchamp ou Picabia.

Ainsi, Yvonne George fut résolument durant la Première Guerre mondiale la coqueluche d'un public intellectuel mixte belgo-allemand. Si ceci peut rester tout à fait compréhensible dans le contexte singulier de l'occupation d'un territoire durant quatre ans, où les relations entre habitants et occupants finirent inévitablement par s'établir, et que la vie reprit bon an mal an son cours, les fréquentations trop familières ou amicales furent plus difficilement recevables. Or, Yvonne George alla jusqu'à cultiver des affinités

⁴⁰⁶ Les écrits de Sachs peuvent aisément être contestés. André Fraigneau, dans l'introduction qu'il établit pour *Au Temps du Bœuf sur le Toit*, précise : « La documentation est hâtive, le détail peu exact, le choix discutabile, le portrait approximatif. Mais à présent que nous sommes de l'autre côté du déluge, de l'incendie de Sodome et Gomorrhe, de l'éruption des volcans, et que la décade de l'illusion est aussi lointaine que l'Atlantide, le livre de Maurice Sachs nous désespère et nous enchante avec son parfum de Paradis perdu. »

⁴⁰⁷M. Sachs, *Au Temps du Bœuf sur le Toit*, *ibid.*

⁴⁰⁸ Je reviendrai ultérieurement sur cette information.

⁴⁰⁹ Selon Annette Gautherie-Kampka, in *La Colonie allemande de Montparnasse dans les années 1903-1914*, éditions Peter Lang, 1995 ; cité par A. Black, *op.cit.*, p. 27. Fleichtheim organisa d'ailleurs à Düsseldorf à la veille de la Première Guerre mondiale, une exposition de ces peintres allemands de Montparnasse, intitulée « Der Dôme ». Nous rajoutons toutefois en complément d'information que ces peintres allemands, appelés les « Dômiers », n'étaient pas tout à fait perméables aux artistes français. S'ils établirent des contacts avec les cubistes, ils furent individuels et personnels mais non collectifs.

intimes avec les occupants allemands, ce qui lui fit craindre évidemment des représailles à la fin du conflit, au point qu'elle choisit, comme d'autres qu'elle d'ailleurs, de s'exiler un temps.

En effet, comme je l'ai mentionné, elle rejoignit Berlin via les Pays-Bas en décembre 1918, pour ensuite reparaître à Paris fin 1919, début 1920. Ces données suffisent à justifier qu'Yvonne George resta toujours très circonspecte voire nébuleuse sur ces années d'occupation et mal à l'aise dans l'expression son passé. Elle témoigna néanmoins, au cours d'un entretien avec Maurice Verne, sur l'atmosphère pesante qui régnait en Belgique durant le conflit dont elle dit avoir souffert :

*J'ai connu l'occupation allemande en Belgique, racontait-elle ;
on vivait dans un monde d'espions et de reîtres... Il y avait des
barreaux tout autour du pays... »*

*Elle gardait de son adolescence une peur sans nom, comme
une femme qui a fini son temps de prison et veut mettre les
bouchées doubles d'une vie enfin libre.⁴¹⁰*

Des espions et des brutes : cette citation suggérerait-elle qu'Yvonne George ait joué durant le conflit un double jeu ou qu'elle se soit garantie la protection de hauts fonctionnaires tels que Wedderkop ou Fleischheim ? Ces extrapolations restent sans réponse. D'ailleurs, et pour rappel, à la même période, autrement dit à la fin du conflit, Fréhel venait tout juste d'être engagée au Théâtre des Champs de Constantinople et allait bientôt se morfondre pour au moins quatre années supplémentaires dans quelques uns de ses bouges. Or l'Empire Ottoman avait été l'allié du Duplice (Allemagne, Autriche-Hongrie) dès 1915.

Mais plus encore, considérer Yvonne George comme un farouche soutien pro-allemand n'a pas vraiment de sens, au regard du caractère cosmopolite et francophile de ses relations. Les Sternheim n'étaient pas du tout des nationalistes allemands, du moins Théa ne le fut assurément pas⁴¹¹ ; Carl fut plus louvoyant, il céda un temps au patriotisme par pression sociale et conformisme, avant d'y renoncer complètement⁴¹² et de s'engager dans le soutien à la Révolution russe en 1917. La Belgique fut toujours leur

⁴¹⁰ Maurice Verne, *Les Amuseurs de Paris*, op. cit, p. 253

⁴¹¹ Le 1^{er} septembre 1916, Théa consignait dans son journal : « Carl me reproche de prendre parti pour les ennemis de l'Allemagne. Mais moi, comme le sait Dieu, qui connaît mon cœur, je ne prends parti ni pour les uns pour les autres. », cité par Hubert Roland, *Les Carnets de Thea Sternheim 1914-1918*, « For privé, socialisation et engagement en Belgique occupée », à paraître.

⁴¹² Il mourut d'ailleurs en novembre 1942 à Bruxelles et fut enterré à Ixelles.

seconde patrie à l'un comme à l'autre. Ils étaient parfaitement intégrés dans la vie sociale belge avant même le conflit : Théa avait passé son adolescence en pension à Bruxelles et ils achetèrent la « Clairecolline » à la fin de l'été 1912⁴¹³. Eux-mêmes se qualifiaient « d'occupants de l'intérieur contre leur gré⁴¹⁴ ». Ce conflit entraînait donc en contradiction complète avec leur esprit foncièrement européen et internationaliste ; il était à l'opposé de leurs convictions humanistes⁴¹⁵ et pacifistes. Projets et collaborations communes⁴¹⁶ menés avant-guerre entre les membres de leur cercle, de tout horizon confondu, prouvaient suffisamment leur volonté d'ouverture, dès lors pourquoi soudain devoir y renoncer⁴¹⁷ ? Les Sternheim furent en quelque sorte les médiateurs des échanges belgo-allemands ou du moins leurs garants. Yvonne George alla-t-elle également jusqu'à s'envisager elle aussi comme une artiste internationaliste, en sa qualité de comédienne belge, chantant des chansons de Montmartre pour des Allemands ? En tout cas, il semble que son aura, bien avant d'envoûter le poète français Robert Desnos, hypnotisa plusieurs intellectuels belges et allemands qui transposèrent leur souvenir d'elle dans leurs œuvres.

⁴¹³ Au moment du conflit cependant, les Sternheim durent quitter la Hulpe, mais ils revinrent y vivre dès 1916, les rénovations de leur villa achevées. À la fin de la guerre, par crainte des représailles et après que leur demeure fut mise sous séquestre, le couple quitta la Belgique pour partir vivre en Suisse, près du lac Constance.

⁴¹⁴ Cité par Hubert Roland, *ibid.*

⁴¹⁵ Le cosmopolitisme de Théa, comme des amis du couple, est en lien avec l'héritage des Lumières et le caractère profondément philanthropique de quelques grands romanciers européens du XIXe siècle : « Flaubert et Tolstoï ont rendu pour moi impossible de ne pas voir un Français ou un Russe comme mon frère ». Citation de Théa datée du 22 août 1915.

⁴¹⁶ Clément Pansaert fut inquiété après la guerre pour la publication de sa revue *Résurrection*, fondée en 1917 et soutenue par un mécène allemand, dans laquelle paraissaient les textes de ses amis Carl Einstein ou Pierre Jean Jouve. La plupart des adeptes du salon du couple Sternheim étaient également des intellectuels francophiles comme le poète expressionniste Ernst Stadler qui organisait des séminaires à son domicile bruxellois consacrés à la littérature moderne de France et d'Allemagne.

⁴¹⁷ Qui plus est, dans une vision un peu moins naïve de ses collaborations littéraires et artistiques, soulignons que l'opportunisme s'accommode facilement d'œillères. N'était-ce pas aussi pour certains intellectuels belges l'opportunité de voir leurs œuvres diffusées plus largement ? Et inversement, traduites en langue française, les œuvres expressionnistes allemandes ne gagnaient-elles pas en notoriété ?

3.3 Premières adulations littéraires : fascinante Yvonne George

En effet, il semble qu'Yvonne George fascina dès la Première Guerre mondiale au moins deux de ses compatriotes belges mais également un poète expressionniste allemand, Friedrich Eisenlohr, connu après guerre pour ses poèmes lyriques sombres et mélancoliques⁴¹⁸, quelques traductions d'Alfred de Musset, des comédies dont il ne reste rien, des livres de divertissement et des romans d'amour. Néanmoins sa notoriété fut beaucoup plus relative que celle d'autres écrivains expressionnistes de sa génération tels que Sternheim ou Einstein.

Durant l'entre-deux guerre, Friedrich Eisenlohr, de retour à Paris⁴¹⁹ où il put d'ailleurs croiser Yvonne George, écrivit également un roman autobiographique publié en 1927, *Das gläserne Netz*⁴²⁰ dans lequel il revint sur ses années de guerre, dont celles passées en Belgique durant l'occupation⁴²¹. Fréquentant les Sternheim et les administrateurs allemands de la Belgique occupée, il donna quelques détails sur le Café Le Compas et sur le Théâtre de la Bonbonnière. Dans son roman, Yvonne George apparut sous les traits du personnage de « Georgette » que Eisenlohr envisageait comme « la plus grande artiste et la plus adorable femme de Bruxelles⁴²² » chantant des « chansons de Montmartre ». Que pouvaient être ces chansons, qui plus est pour un Allemand ayant vécu avant-guerre à Paris ? Rien n'est précisé à ce sujet. Je suppose qu'Yvonne George devait reprendre les répertoires des vedettes parisiennes les plus représentatives de

⁴¹⁸ Cf l'article de Stephan Berkholz, « Ein Meister des schrägen Expressionismus Friedrich Eisenlohr », paru le 22 octobre 1993 dans la rubrique Culture du journal *Der Zeit*, à l'occasion de la publication d'un recueil reprenant quelques-uns de ses poèmes écrits en 1928 : « Ewigkeiten lächeln ungesund », *Gedichte*, Editeur Klaus G. Rennen, Munich. Dans son article, Stephan Berkholz évoque la tonalité des poèmes : « Liebesgedichte von der Vergeblichkeit und Liebesgedichte von Räuschen, die den Tod ahnen lassen. Todesvisionen » (je propose la traduction suivante : « Des poèmes d'amour de la futilité et des poèmes d'amour des ivresses, qui font pressentir la mort. Visions de mort ».)

⁴¹⁹ Dans son autobiographie, Eisenlohr expliqua d'ailleurs pour quelles raisons il revint en France, souffrant de l'atmosphère particulièrement pesante qui régnait en Allemagne dans l'Entre-deux-guerres : « Wir sind geflüchtet, weil man uns in Deutschland politisch und gesellschaftlich mundtot macht, weil die dortige Atmosphäre uns erstickt. » (« Nous nous sommes enfuis parce qu'on nous réduit au silence en Allemagne, politiquement et socialement, parce que l'atmosphère là-bas nous étouffe. »)

⁴²⁰ En l'absence de traduction de l'œuvre en français, la traduction littérale du titre donnerait « Le Filet de verre » ou « La Toile en verre », mais rien ne me semble réellement probant. L'auteur anglais, Harold Bloom dans son analyse critique de l'œuvre de Erich Maria Remarque, *À l'Ouest rien de nouveau*, cite le roman autobiographique de Eisenlohr, (comme faisant partie des rares livres de l'époque à témoigner du climat politiquement étouffant en Allemagne avant la Première-Guerre mondiale), et il le traduit en anglais par *The Net Glass* (autrement dit le Filet de verre).

⁴²¹ Déclaré inapte au service à cause d'une névrite, il fut aussi un temps envoyé à Paris à l'arrière. Comme nombre de ses compatriotes artistes ou intellectuels, il avait vécu dans la Capitale française avant guerre, en 1912.

⁴²² Cité par A. Black. p. 19. Il rajoute qu'apparemment le père d'Yvonne George fréquentait également le café Le Compas.

l'esprit montmartrois à l'époque, autrement dit chez les femmes, Yvette Guilbert, Damia, Emma Liébel, voire Odette Dulac et pourquoi pas Fréhel.

Outre ce personnage fictif (mais aisément identifiable, grâce à l'adjonction du suffixe « -ette », transformant « George » en « Georgette »), Yvonne George sembla avoir également ensorcelé le foisonnant Robert Goffin⁴²³, qui se targua à plusieurs reprises d'avoir eu une liaison passionnée avec elle durant la Première Guerre mondiale.

Dans le premier volume de son autobiographie, *Souvenirs à bout portant*, paru à la toute fin des années soixante-dix, Robert Goffin relata sa première rencontre avec Yvonne George, alors qu'elle chevauchait dans la forêt de Soignies, à quelques encablures de la Houlpe, tandis que lui-même résidait pour l'été chez son oncle à Groenendal. Selon lui, ils partagèrent plus que leur amour mutuel pour la poésie, puisqu'il avait l'habitude de retrouver Yvonne chez elle, rue du Marais, à Bruxelles. Leur relation amoureuse semble avoir pris fin quand elle s'enfuit en Hollande, laissant Goffin désemparé. S'il n'évoqua pas directement les raisons du départ d'Yvonne George, nul doute qu'il connaissait la liaison de la comédienne avec Hermann von Wedderkop. Les allusions à son amour pour la comédienne, comme d'ailleurs sa relation avec un officier allemand, transparurent dans d'autres œuvres, mais de façon romancée, notamment dans un roman *Chère Espionne* publié en 1938. Dans ce roman, mêlant fiction et réalité, Yvonne George prit les traits du personnage principal, Gine Aubigny, une espionne qui couchait – par patriotisme – avec un Général allemand afin de lui soutirer des secrets.

⁴²³ 1898-1984. Robert Goffin était un auteur belge, très éclectique, connu notamment pour sa passion pour le jazz. Académicien depuis 1953. Selon la notice biographique de l'ARLLFB (Académie Royale de Langue et Littérature françaises de Belgique), Robert Goffin, très tôt attiré par la littérature et les courants modernistes, fréquenta le milieu dadaïste où il se lia d'amitié avec Clément Pansaers. Il débuta néanmoins des études de droit en 1919 et devint avocat à la Cour d'Appel de Bruxelles. Au début des années vingt, il découvrit le jazz, grâce à la performance de l'orchestre des *Mitchell's Jazz Kings*, qui le subjuga. Il fut le premier à rédiger un article sur cette musique syncopée dans la revue le *Disque Vert* de Franz Hellens, puis il publia son premier recueil de poèmes dédié au jazz en 1922 : *Jazz-band*. Il créa également une formation de jazz dans laquelle il joua de la trompette. Dans le même temps, il continua de fréquenter les endroits à la mode et de cultiver les amitiés artistiques et intellectuelles fortes : à Paris, il rencontra Max Jacob, Chagall et Cendrars. À partir des années trente, son activité littéraire foisonna. De façon très hétéroclite, il écrivit de la poésie, des romans, des essais (en particulier sur Rimbaud, Verlaine, Mallarmé), des biographies, des souvenirs personnels, des ouvrages historiques, un guide sur la gastronomie, des études sur le genre animal, et surtout un livre, phénomène musical, sur le jazz qui connut un grand succès public : *Aux Frontières du jazz*, préfacé par Mac-Orlan. Après la Seconde Guerre mondiale, il reprit des activités littéraires variées et se lia d'amitié avec Coteau et Aragon. Sa production poétique domina néanmoins ses publications à partir des années cinquante (cf *Le Voleur de feu* (1950), *Filles de l'onde* (1954), *Sablier pour une cosmogonie* (1965) et *Chroniques d'outre-chair* (1975)). Il écrivit ses mémoires en deux volumes *Souvenirs à bout portant* (1979) et *Souvenirs avant l'adieu* (1980) avant de disparaître en 1984 et de laisser derrière lui une œuvre d'une abondante diversité.

Elle mourait tragiquement à la fin du livre, exécutée pour trahison. Goffin sembla, par cette réécriture fictive et mélodramatique de la vérité, avoir pris le parti de faire des amours controversées de l'artiste un acte héroïque.

Son ami Marc Danval relayait également l'information de la passion que nourrit Robert Goffin pour Yvonne George, non seulement dans la biographie⁴²⁴ qu'il lui consacra mais encore dans un article célébrant l'amitié sincère, mais souvent omise semble-t-il par les critiques français, entre Jean Cocteau et l'écrivain belge⁴²⁵. Marc Danval révéla ainsi les trois points communs sur lesquels reposait leur sympathie commune :

Comment deux êtres aussi différents – je serais même tenté de dire diamétralement opposés – ont-ils éprouvé le besoin de se rencontrer, de s'écrire, de partager des moments, bref de vivre une amitié sincère. Il y a à cela trois causes essentielles : le jazz, une femme et la poésie.

Évidemment cette femme dont il est question n'est autre Yvonne George, « point de soudure » entre l'artiste français Jean Cocteau, dont elle était l'amie et la protégée, et Robert Goffin :

*Goffin me parlait souvent de cette femme étonnante dont on vient heureusement de sauver les témoignages grâce aux disques compacts⁴²⁶. En prenant ces notes j'avais sous les yeux dans mon bureau une photo qui explique tout un univers. Elle réunit Cocteau, Yvonne George et Vance Lowry⁴²⁷. Yvonne George a été le personnage central du roman de Robert Goffin : *Chère espionne*. Goffin en fut très amoureux, et devint son amant, bien avant qu'Yvonne George ne préfère les femmes et malheureusement la drogue. Cocteau, qui tout de même avait eu des maîtresses, rappelez-vous Madeleine Carlier et surtout Nathalie Paley, était, un peu moins tout de même que Robert Desnos qui en était fou, amoureux d'Yvonne George. Mais, il y a une ambiguïté. Peut-être faisait-il semblant de la désirer afin de rendre jaloux Raymond Radiguet qui, au dire du compositeur Georges Auric, avait dit en les voyant et en ricanant : « Regardez, ce joli couple. »*

⁴²⁴ Marc Danval, *L'Insaisissable Robert Goffin. De Rimbaud à Louis Armstrong*. Éditions Quorum, 1998.

⁴²⁵ « Le Doux Géant et le funambule. L'amitié Goffin-Cocteau » ; Séance Publique du 06. 03.2004 : [en ligne], Bruxelles, ARLLFB, 2007.

⁴²⁶ Je suppose que Danval évoque ici le CD, *Succès et Rareté – 1925-1940 – Yvonne George et Kiki de Montparnasse*, paru chez Chansophone en 1991.

⁴²⁷ Auteur et Compositeur de jazz, né à Londres. Joueur de banjo et saxophones. Ami de Jean Wiéner avec lequel il se produisait au bar Gaya dès 1921.

*Seul, dans ses poèmes de toute une vie, Robert Goffin fera résonner
le nom d'un inoubliable et tendre souvenir.*

Cette citation de Marc Danval laisse également supposer que Yvonne George et Robert Goffin continuèrent de se croiser, probablement à Paris au Bœuf sur le Toit ou au bar Gaya, qu'aimait à fréquenter Cocteau, au début des années vingt⁴²⁸. Quant aux poèmes faisant « résonner le nom d'un inoubliable souvenir », il est probable qu'il s'agisse du « Sang qui chante » paru en 1958 où Yvonne George fit véritablement office de muse inspirante :

*Déjà Yvonne George commence le drame de sa vie dans un petit
Théâtre de Bruxelles. Elle est la maîtresse de von Bissing le
gouverneur général de la Belgique occupée
Je me console avec elle la Chère Espionne...
Après un baiser à la va-vite Yvonne s'enfuit en Hollande...*

Bien sûr, Goffin prit certaines libertés avec la réalité des liaisons amoureuses de l'artiste, afin de conférer peut-être quelques accents romanesques à une histoire tout au mieux régie par l'opportunisme. Toujours est-il que l'affirmation selon laquelle Yvonne George fut la maîtresse du gouverneur de la Belgique, Von Bissing, était fantaisiste⁴²⁹. Mais attribuer à la comédienne une liaison si délicate avec un personnage haut gradé, justifiait certainement mieux sa qualité d'espionne et soustrayait ainsi de toutes remises en cause possibles, la loyauté de l'artiste à l'égard de sa patrie, quand bien même la fuite d'Yvonne George en Hollande releva selon moi d'un départ forcé par peur de représailles pour « mauvaises fréquentations ». Sans compter que ce statut ambigu d'agent double pourrait avoir soulagé l'orgueil amoureux de Robert Goffin, coiffé au poteau par un fonctionnaire allemand.

Mais cet écrivain ne fut manifestement pas le seul à avoir été charmé par Yvonne George ; son compatriote, Paul Nougé⁴³⁰, poète instigateur du surréalisme en Belgique,

⁴²⁸ Raymond Radiguet mourut en décembre 1923. L'anecdote de Danval, pour autant qu'elle soit exacte, se situe donc dans l'intervalle 1920-1923.

⁴²⁹ Hubert Roland remet également en cause cette possibilité.

⁴³⁰ 1895-1967. La série de tracts parus en 1924 dans la revue *Correspondance*, nourrie des écrits de Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte, fut souvent considérée comme la première manifestation du surréalisme en Belgique. Paul Nougé, rencontrant en 1925 Aragon, Breton et Éluard, participa à des collaborations communes (mais épisodiques) avec le groupe parisien. L'année suivante, en septembre 1926, le groupe dit de Bruxelles s'élargit accueillant René Magritte, Louis Scutenaire, E.T.L. Mesens, André Souris et Irène Hamoir. Les divergences de points de vue, vis-à-vis des théories du groupe parisien (notamment concernant l'écriture automatique prônée par Breton mais mise en doute par Nougé), mais également les dissensions entre les membres du groupe de Bruxelles (un second groupe surréaliste, le

introduisit également l'artiste dans une de ses œuvres. Ses souvenirs d'Yvonne furent relatés de façon beaucoup plus crue que ne l'avait fait Robert Goffin. Le nom d'Yvonne George apparut dans un long poème érotique écrit en 1953, mais inachevé, intitulé « Esquisse d'un Hymne à Marthe Beauvoisin⁴³¹ », dans lequel il était question des amours sulfureuses entre Paul Nougé, Marthe Beauvoisin, sa seconde épouse, (réputée hystérique, alcoolique, suicidaire et bisexuelle) et Yvonne George. Une fois encore il me semble difficile de savoir quels éléments dans ce poème purent relever ou non du fantasme et de la fiction :

*Il y a aussi Yvonne George que j'ai tant aimée
Qui t'a appris à pisser dans les lavabos
Avec qui tu regardais baiser la putain d'en face
Yvonne que tu as sucée
- moi aussi je l'ai sucée -
ô Yvonne
Vieille bête
Grande vie perdue [...]*

Néanmoins, il faut souligner qu'au cours des années vingt, Marthe Beauvoisin, qui passa deux ans à Paris (où elle rencontra Nougé en 1925), fréquentait Cocteau et ses amis. Il n'est donc pas impossible que les deux femmes aient pu se rencontrer alors. Dans une de ses notes, Olivier Smolders⁴³² stipula que Paul Nougé avait nourri une sincère affection pour la chanteuse Yvonne George, elle-même maîtresse de Marthe Beauvoisin avant d'être la sienne. D'autres spéculations, notamment celles envisagées par Alan Black à la suite de la lecture du poème⁴³³ de Nougé, supputent que le trio aurait pu se rencontrer avant guerre, à Bruxelles, durant leur adolescence respective. Rien ne permet cependant de pouvoir confirmer ou infirmer ces hypothèses.

Dès lors, Yvonne George, avant que Robert Desnos ne la portât aux nues, acquit et entretint dès la Première Guerre mondiale un statut de muse, inspirant déjà quelques

Groupe Surréaliste du Hainaut, vit le jour au début des années trente sous l'impulsion d'Achille Chavée), finirent de disloquer progressivement l'aventure surréaliste en Belgique après la Seconde Guerre mondiale.

⁴³¹ L'ensemble du poème peut être lu dans *Paul Nougé : Fragments*, Marc Quaghebeur, (préface de Frans de Haas), éditions Labor, Bruxelles, 1983. Cité par A. Black, *op.cit.*, p. 22.

⁴³² Olivier Smolders, *Paul Nougé, Écriture et caractère. À l'école de la ruse*, Labor, Bruxelles, 1995, p. 31. Cité par Alan Black, p. 23.

⁴³³ « Il y avait Yvonne au corsage rouge/Il y avait Yvonne au corsage bleu/Elles rigolaient avec des petits voyous/Elles feignaient moi de ne pas me voir/Aujourd'hui je suis vengé », dans *Paul Nougé : Fragments, op.cit.*

poètes avant-gardistes ou écrivains en puissance, dont le souvenir de nature amoureuse, allait être transformé en une matière romanesque, capable d'alimenter leurs écrits après guerre, mais encore tout au long de leur vie d'artistes.

Conclusion :

Issue d'un milieu petit bourgeois bruxellois, Yvonne George ne subit pas durant son enfance l'abandon maternel qui affligea Fréhel. Elle ne fut pas non plus confrontée à la misère de la ruralité des landes bretonnes, ni à celle du pavé parisien. Quant à sa trajectoire artistique, elle connut également des voies bien différentes de celles expérimentées par Fréhel, moins instinctives et autodidactes, plus institutionnelles et professorales. Si ses tentatives d'intégrer le Conservatoire dans la première décennie du siècle furent vaines, elle reçut néanmoins les leçons d'éminents formateurs en art dramatique. Qui plus est, son choix de faire carrière au théâtre, en tant que comédienne, comme le soutien affectif et matériel que lui procurèrent sa mère et sa grand-mère l'accueillant à Paris, lui épargnèrent de connaître la précarité de nuits passées sur les banquettes de beuglants ou les premiers cachets obtenus dans des cafés-concerts plus ou moins miteux dans lesquels Fréhel fit ses premières armes et apprit à haranguer la faune locale.

De plus, alors que la jeune Pervenche, qui évoluait dans un registre chansonnier mi-grivois, mi-naturaliste compassionnel, devint rapidement la coqueluche des music-halls populaires parisiens, admirée tant pour sa gouaille et sa verve que pour ses excès comportementaux et festifs, Yvonne George se démarquait de son côté par des sélections artistiques inscrites au préalable dans des emprunts à la dramaturgie classique et cosmopolite, avant de verser dès 1913, dans des choix plus audacieux, expérimentaux et innovants. Tandis qu'à la veille de la Première Guerre mondiale Fréhel noçait et s'acoquinait aussi bien avec les vedettes à la mode, chanteurs ou sportifs, qu'avec les plus grandes têtes couronnées d'Europe, Yvonne George cultivait des amitiés intellectuelles en pleine effervescence avant-gardiste et fréquentait déjà les repaires privilégiés de tous les « Montparno ».

Mais alors que la déclaration de guerre conduisit Fréhel à quitter Paris et à choisir l'exil, déniait certainement la réalité du conflit meurtrier, Yvonne George fit l'exact chemin inverse et retourna dans la capitale belge occupée. Ainsi, tandis que l'une connut, durant ces quatre années, pérégrinations, triomphes démesurés, puis débauches orgiaques et enfin déchéances abyssales ; l'autre affermit paisiblement son statut de comédienne, inscrivit son nom dans une notoriété solide jusqu'à devenir une vedette magnétique, consacrée par des intellectuels et artistes internationaux et éclectiques. Néanmoins, si plusieurs écrivains furent hypnotisés par Yvonne George, le charisme réel

de Fréhel reposant aussi bien sur ses capacités vocales et interprétatives que sur « son audace de titi mal élevé⁴³⁴ », envoûta également plusieurs écrivains de renom, qui la transfigurèrent, dès son commencement, en muse « apache ».

⁴³⁴ Vincent Scotto, *op.cit.*

Deuxième partie

Subversion et Inversion : Fréhel et Yvonne George, muses « divergentes » de l'Entre-deux-guerres

Préambule

Dans cette deuxième partie, il s'agira de revenir sur le parcours emblématique de ces deux interprètes et de montrer comment et en quoi elles ont marqué de leur empreinte particulière la chanson populaire française ; dans quelles voies ou registres elles ont inscrit leur répertoire respectif et quelle figure elles ont elles-mêmes incarnées pour leur public. Mais il faut d'abord souligner que toutes deux entamèrent les années « folles » après une période très sombre. Fréhel venait tout juste d'être rapatriée de Constantinople où elle connut la déchéance ; elle avait quitté la scène depuis dix ans et devait reconquérir son public d'avant-guerre. Quant à Yvonne George, ses accointances germaniques et son exil d'environ deux ans à Berlin après l'armistice, la poussèrent à envisager une carrière artistique dans un nouveau domaine et si possible dans une autre capitale où elle était plus anonyme : elle se lança donc dans la chanson à Paris.

Néanmoins, si aucune des deux interprètes n'atteignit immédiatement et avec aisance la notoriété, ces premières difficultés les obligèrent à sortir d'elles-mêmes et à faire des propositions artistiques différentes de ce qui était alors usuellement entendu. Alors que l'époque se déployait illusoirement dans la fête, en témoignèrent la folie de la danse, la multiplication des dancings et autres bals, le renouveau de l'opérette ou la création de multiples revues éblouissantes, Fréhel prit dans un premier temps le contre-pied de ces distrayantes années « folles ». Elle inscrivit son répertoire, jusqu'alors hétéroclite et encore alimenté par quelques chansons d'un genre daté, dans l'expression de la noirceur d'un « je », le plus souvent féminin et prostitué, en proie au vague à l'âme. Cette voix dolente dépassait en intensité et émotion tous les mélodrames dans l'air du temps, dans la mesure où les interprétations de Fréhel conjuguèrent aussi quelque chose de sa propre douleur. En ce sens, elle renouvela en partie la chanson « réaliste », grâce à l'intrusion de ces intrications intimes, lui conférant des accents d'authenticité lyriques. Puis, au cœur des années trente, alors même que les crises économique, sociale et politique latentes depuis la fin des années vingt allaient éclater, Fréhel, sans pour autant cesser de faire entendre ce « je » en souffrance, ouvrit son répertoire à la festivité populaire, aux joies de l'accordéon et à la célébration des bals musettes des faubourgs parisiens, tout en continuant cependant de glorifier les images d'un temps révolu, celui de la Belle Époque.

De son côté, Yvonne George revisitait pour un temps un répertoire de chansons traditionnelles et folkloriques françaises, répertoire dans lequel évoluait aussi Yvette

Guilbert. Mais elle leur adjoignit une richesse interprétative inédite, nourrie de ses anciennes expériences de comédienne et de ses exceptionnelles capacités d'analyse. Cela lui valut toutefois d'être taxée de chanteuse « intellectuelle » et snob. Certes, Yvonne George se produisait effectivement dans de petits cabarets chics, où elle pouvait laisser libre cours à ses interprétations avant-gardistes. Muse incontestée du Bœuf sur le toit, adulée des artistes avant-gardistes, elle panacha son répertoire de romances sentimentales en français et en anglais, de fantaisies cocasses, de chansons tragiques et introduisit la chanson de marins sur la scène féminine française, comble de la provocation et de la modernité. En outre, Yvonne George, qui ne méprisait aucun genre, imprima également sa marque personnelle à la chanson « réaliste », en l'extrayant de la noirceur et du fatalisme dans lesquels elle louvoyait, pour y distiller sans ambages toute la subversion et l'impudence dont elle manquait. Huée à ses débuts – sa réception fut toujours très contrastée –, elle parvint cependant à imposer ses choix audacieux à un public plus large et populaire, grâce à la seule force émotionnelle qu'elle dégageait. Ainsi, s'agit-il dans cette partie de montrer en quoi Fréhel et Yvonne George, dès le début des années vingt, parvinrent à poser les fondements d'une chanson nouvelle, (fût-elle traditionnelle) et comment elles participèrent au renouvellement de la chanson « réaliste », en s'imposant comme ses meilleures figures de proue durant l'Entre-deux-guerres

1. Labeur et reconquête : retour sur scène d'une ancienne égérie déchue

- 1.1 Le retour d'exil : les vedettes populaires parisiennes en 1923
 - 1.1.1 Qui incarnait la chanson « réaliste » au début des années vingt ?
 - 1.1.2 La Grande Damia
 - 1.1.3 Emma Liébel
- 1.2 L'Olympia
- 1.3 Quels répertoire et posture adopter ?
 - 1.3.1 *Du Gris* : amorces d'une nouvelle chanson « réaliste »

2 L'expression noire et novatrice d'une voix dolente

- 2.1 Déclamation assumée d'un mal-être profond
 - 2.1.1 Expression des anxiétés de l'Ego
 - 2.1.2 Abandon, déréliction et mauvaise rencontre : le fardeau de l'enfance misérable
- 2.2 Voix obsessive du souvenir passionnel et expression de la consommation amoureuse
- 2.3 De l'ivresse de la chute à la destruction (ou l'autodestruction) revendiquée
 - 2.3.1 Détruire l'Autre
 - 2.3.2 « Je » part à la dérive

3 Voix commémorative ou/et festive d'un microcosme populaire

- 3.1 Dans les échos de Bruant ?
- 3.2 Les Célébrations au Julot, vedette de la Pègre des faubourgs
- 3.3 Odes à l'accordéon et à l'univers du bal musette
- 3.4 L'univers festif et populaire de la guinguette

Dans ce premier chapitre consacré au retour de Fréhel sur le devant de la scène, il s'agira essentiellement de montrer comment la chanteuse parvint à reconquérir le cœur de son public malgré une nouvelle silhouette dévastée et l'absence dans un premier temps d'un répertoire neuf. En effet, à son retour d'exil vers 1923, la chanteuse rescapée n'était qu'un lointain souvenir tout autant pour son ancien auditoire que pour les auteurs-compositeurs s'abreuvant désormais de rythmes nouveaux, de sonorités, de tonalités plus exotiques et surtout de nouvelles gloires. La chanson dite « réaliste » semblait déjà bien datée.

Néanmoins, l'authenticité lyrique et la sincérité de la chanteuse qui ne renia ni sa transformation physique, ni ses dérives, séduisirent le public et contribuèrent à relancer sa carrière. Qui plus est, la chanteuse reconstruisit un répertoire en partie centré autour de l'image acceptée d'une intimité meurtrie et de l'incarnation dans sa propre chair, des stéréotypes qu'elle interprétait depuis ses débuts. Les récurrentes intersections entre les œuvres interprétées et des événements inhérents à la vie de l'artiste contribuèrent à intensifier le sentiment d'une authenticité lyrique réelle. Mais elles accrurent surtout l'efficacité d'un processus d'identification notoire faisant de Fréhel l'incarnation la plus crédible de la population laborieuse, mais plus encore des malmenés ou des laissés-pour-compte, à la marge de la société : ouvriers, gueux, voyous des bas-fonds, filles perdues etc. Le cinéma des années trente, comme nous le verrons ultérieurement, contribua d'ailleurs à identifier définitivement Fréhel à ces incarnations de traîne-misère variés.

Il est également important de souligner que dans ce contexte de sortie de guerre et de reconstruction, l'atmosphère débridée et exaltée des années dites « folles » ne concerna finalement qu'une minorité bourgeoise, intellectuelle et parisienne ; dans le monde ouvrier et paysan la réalité était tout autre. En orientant son répertoire dans l'expression de la déchéance d'un « je » en souffrance d'une part, mais également dans le creuset nostalgique d'un univers populaire d'avant guerre qui n'existait plus, le monde des faubourgs parisiens, dont la disparition avait débuté dès 1918 par la destruction des fortifications, Fréhel poursuivit l'œuvre d'Aristide Bruant en ravivant pour la mémoire collective des archétypes populaires. Elle rendit alors compte des habitudes de vie du peuple des faubourgs, et conduisit essentiellement ses interprétations dans l'évocation pathétique du quotidien des miséreux, circonscrit autour des figures des petits gueux et des pauvrettes de toutes sortes, cousettes, trottins, midinettes. Elle continua également

de célébrer les destinées et les mœurs apaches, en interprétant les bagarres des Julot pour leur Nini⁴³⁵, les coups de surins, la prison et la guillotine qui en découlait. Parallèlement, elle chanta la frénésie des bals et des guinguettes populaires, où l'on dansait la java au son de l'accordéon, comme si l'hybris festif pouvait ponctuellement déjouer ou du moins repousser, le temps d'une danse, la désespérance. Fréhel récupéra de fait tout un héritage, qu'elle seule prit authentiquement en charge, grâce à sa personnalité et son talent.

1. Labeur et reconquête : retour sur scène d'une ancienne égérie déchu

Ainsi qu'elle l'affirma à Montéhus et Robert Hollard, qui l'accueillaient à son retour sur le quai de la gare vers 1923, Fréhel était revenue à Paris pour y mourir. Il ne subsistait rien dans cette trentenaire moribonde de la scandaleuse et fougueuse liane rousse d'avant guerre. A tout le moins avait-elle conservé son contre-alto rugueux et sa volonté inaltérable de ne pas paraître pour quelqu'un d'autre qu'elle-même. Cependant, loin de la France et de la capitale, les cartes du vedettariat avaient été redistribuées et la donne dans le monde du spectacle avait bien changé.

1.1 Le retour d'exil : les vedettes populaires parisiennes en 1923

Une décennie s'était écoulée depuis le départ de la capitale de la jeune Fréhel. Si l'ensemble de l'Europe, une partie du monde mais surtout la France, avaient été ravagés économiquement, humainement, psychologiquement, par le conflit meurtrier, d'autres bouleversements, plus triviaux certes au regard des pertes humaines, avaient secoué le monde du divertissement en Europe et en France.

Le café-concert était résolument en déclin, achevé par le dynamisme du music-hall, lui-même menacé par l'expansion fulgurante du cinématographe⁴³⁶ auquel s'ajoutait encore le renouveau de l'opérette. En février 1923, Sacha Guitry triomphait avec sa seconde épouse Yvonne Printemps dans *l'Amour masqué*, comédie musicale en trois actes, dans laquelle Yvonne interprétait la célèbre *J'ai deux amants*⁴³⁷.

⁴³⁵ Personnages stylisés chantés précédemment par Aristide Bruant. Cf *Nini peau d'Chien*.

⁴³⁶ Auquel je consacre la troisième partie de notre thèse.

⁴³⁷ Paroles S. Guitry, musique André Messager.

Désormais le public, plus exigeant dans ses choix, recherchait davantage de contrastes, de splendeurs et, à la manière des shows de Broadway desquels il rêvait, plus de métissage et d'esbroufe. Mistinguett' brillait alors sans rivale sur le music-hall ; Joséphine Baker n'allait triompher qu'en 1925. Entre deux opérettes à succès, (*Phi-Phi* ; *Dédé* ; *Ta Bouche, Là-Haut*, etc.) Maurice Yvain, Albert Willemetz, José Padilla, lui offraient sur ses demandes express de lui construire des refrains à la mode, de retentissants succès tels que *Mon Homme* (1920 pour la revue *Paris qui jazz*), *En Douce* (1920), ou *J'en ai marre* (1921), qui firent d'elle la souveraine incontestée du genre.

Quant à Maurice Chevalier, qui avait travaillé dès son retour de Londres en 1919 à affûter son personnage, désormais affublé d'un canotier, d'une canne en bambous et d'un smoking, il excellait sur les scènes françaises, en particulier à l'Olympia en 1921 ou au Casino de Paris où sa popularité commençait à faire de l'ombre à la Miss. Devant tant de succès, Chevalier, partout à l'affiche, fut engagé au Théâtre des Bouffes-Parisiens pour jouer dans la revue *Dédé* (de Willemetz et Christiné) dont le triomphe s'exporta jusqu'à New York la même année. A son retour en France vers 1922, multipliant les représentations de *Dédé* à un rythme fou, Maurice Chevalier surmené et angoissé par sa mémoire ponctuellement défaillante, commençait à douter de lui. En 1923, il obtint l'un des rôles principaux dans l'opérette-bouffe *Là-haut* (Quison-Mirande et Yvain), pour laquelle il consentit à ce que Dranem, son idole, fût engagé. Malheureusement, le talent du vieux briscard, éclipsa celui de Maurice ce qui acheva de miner son moral. Quelle ironie malencontreuse : le retour de Fréhel, abîmée mais sauve, coïncidait avec une année de tourments pour Maurice Chevalier, en pleine dépression.

Outre ce duo phare du music-hall au début des années vingt, la très « caliente » Raquel Meller⁴³⁸, « le plus beau bijou de l'Espagne⁴³⁹ », subjuguait elle aussi les foules parisiennes et internationales, dont elle était la nouvelle coqueluche. Son triomphe à l'Olympia en 1920 dans ses interprétations de *La Violetera* et *El Relicario*, lui assura une formidable célébrité à travers l'Europe entière. En 1922, elle revint à Paris et fut acclamée au Ba-Ta-Clan ; l'année 1923 la consacra à la fois au music-hall, où elle trôna en tête d'affiche au Palace, ainsi qu'au cinéma puisqu'elle tint le premier rôle *des*

⁴³⁸ Née à Tarazona (Espagne) en 1888, décédée en 1962 à Barcelone. Une des plus grandes figures de la scène du music-hall de 1919 à 1937.

⁴³⁹ Livret du Cd Raquel Meller, Collection *Succès et raretés*, 1926-1932, chez Chansophone.

Opprimés d'Henri Roussel, qui la sollicita à nouveau en 1924 et 1925 pour deux autres films⁴⁴⁰.

A ces noms, en lettres de feux des plus grandes salles de spectacle de l'année 23, il faut aussi rajouter ceux de Mayol, Georges Milton, Dréan, Perchicot, Harry Pilcer, Georgel, Fortugé, Dranem, René de Buxeuil, Gaby Montbreuse, mais surtout celui du chansonnier parodique Georgius⁴⁴¹, véritable phénomène, dont la carrière s'enflamma précisément en 1923 avec son *Tango neurasthénique*. Partout où il passait, il provoquait le délire (voire des émeutes), la foule reprenant en chœur ses succès dont *La plus bath des Javas*, (1925) parodie supplantant les javas à la mode.

Dans ces divertissements populaires enjoués, alors que Paris avait envie de rire, de s'amuser ou de danser le charleston, dans le déni complet d'une situation politique pourtant tendue⁴⁴², quelle place Fréhel pouvait-elle encore prétendre occuper sur les scènes parisiennes ? La chanson « réaliste » elle-même souffrait tout autant d'un déclin d'intérêt (que pouvaient comprendre les touristes fortunés avides de champagne, de gambettes et de fastes, à ces évocations compassionnelles naturalistes ? Et, comment de telles chansons pouvaient s'insérer dans les programmes toujours plus éblouissants des salles de spectacles ou des revues parisiennes ?) que d'un déficit d'incarnations artistiques éligibles au rang de vedettes ? Peu d'entre elles tenaient le haut du pavé. Leur réalité consistait surtout à enchaîner les engagements et à multiplier les représentations le plus souvent dans des salles de seconde zone, plus populaires.

1.1.1 Qui incarnait la chanson « réaliste » au début des années vingt ?

En effet, je souhaite éclaircir un point concernant les interprètes de la chanson « réaliste » dans le contexte particulier du tout début des années vingt et souligner plusieurs constats. Premièrement, la chanson « réaliste » dans sa forme originelle telle que proposée par Bruant (au sens de chanson de « barrière ») avait été essentiellement supplantée par son avatar la chanson dite vécue. Bérard (*Le Train fatal*⁴⁴³, 1920 ; *J'ai vendu mon âme*⁴⁴⁴, 1922) ou Georgel (*Le Tango de Manon*⁴⁴⁵ ; *La Vipère*⁴⁴⁶, 1921), déjà

⁴⁴⁰ *Violettes impériales* et *La Terre promise*.

⁴⁴¹ Né en juin 1891 (même année de naissance que Fréhel) à Mantes la jolie et décédé en janvier 1970 à Paris. Artiste complet : chanteur, chansonnier, revuiste, écrivain, comédien. A son sujet, lire la biographie de Jean-Jacques Chollet, *Georgius Amuseur public n°1*, éditions Pirot, 1997.

⁴⁴² Rappelons la victoire du Cartel des gauches aux élections législatives de mai 1924.

⁴⁴³ Pothier et Borel-Clerc

⁴⁴⁴ Paroles L. Dommel-Valfy, musique R. Desmoulin

⁴⁴⁵ Paroles E. Gibert-Georgel, musique F. Heintz

évoqués, en étaient les meilleurs représentants. Seuls quelques titres, clairement étiquetés sur les petits formats de la mention « réaliste », avaient eu un réel succès peu avant ou au moment du retour de Fréhel sur scène : *Du Gris*⁴⁴⁷ (1920), *La Rodeuse de barrière*⁴⁴⁸ (1922), *La Garçonne*⁴⁴⁹ (1923), *La Rodeuse de berges*⁴⁵⁰ (1923), *C'est la vraie de vraie*⁴⁵¹ (1923), *Comme une fleur*⁴⁵² (1923), *Sous la Blafarde*⁴⁵³ (1923).

La chanson « réaliste », rejetée violemment parfois par certains de ses artistes les plus emblématiques, dont Damia⁴⁵⁴, qui se récriait dès 1923 d'y appartenir (tout comme le ferait Édith Piaf⁴⁵⁵ ultérieurement) entrait en une période de complète mutation, resserrant davantage son propos autour de l'expression, parfois sépulcrale, d'un « je » ravagé par la mélancolie amoureuse ou rongé par sa propre angoisse existentielle, versant chez certaines interprètes avant-gardistes dont Yvonne Georges, dans une forme de cynisme grinçant mais comique. Les références au monde des Apaches ou aux faubourgs parisiens n'étaient plus nécessairement systématiques. Ainsi, des romances ou mélodies aux accents sombres et nostalgiques, pouvaient être estampillées « réalistes » sans qu'aucun Julot ou Nini n'y fussent mentionnés.

D'autre part, il faut rappeler avec insistance un second fait chronologiquement notable. La plupart des chanteuses couramment rattachées par la critique au répertoire dit « réaliste », n'en étaient qu'aux prémices de leur carrière. Elles n'allaient connaître de véritables succès qu'à la fin des années vingt, vers 1927 précisément, quand viendraient leurs premiers enregistrements, pour atteindre le sommet de leur notoriété au cœur des années trente. Qui plus est, certaines d'entre elles n'étaient pas encore suffisamment

⁴⁴⁶ Paroles Jean Rodor, musique Vincent Scotto

⁴⁴⁷ Bénech et Dumont. La chanson, écrite en 1920, interprétée par Georgel en 1923, n'eut pas le succès qu'on lui connaîtra ultérieurement quand Fréhel la chantera en 1925 puis lorsque Berthe Sylva l'enregistrera en 1931.

⁴⁴⁸ Paroles Léon Stollé, musique Jean Lenoir

⁴⁴⁹ Paroles Jean Bertet et Jean Rodor, musique Vincent Scotto

⁴⁵⁰ Paroles et musique Aristide Bruant

⁴⁵¹ Paroles André Decaye, musique Émile Doloire

⁴⁵² Paroles et musique Jean Lenoir

⁴⁵³ Paroles Cyril Berger et Armand Foucher, musique Léo Daniderff

⁴⁵⁴ « On a dit de moi que j'étais une chanteuse réaliste. Allons donc ! Il m'arrive de mettre à mon répertoire, des chansons de « barrière », mais je ne me suis jamais attachée à ce genre : je chante ce qui est beau et j'imagine que *Les Goélands*, par exemple, ne sentent ni la zone, ni les fortifs et n'ont pas de relents de mégots. », dans *Bonsoir*, 24 avril 1923.

⁴⁵⁵ « Je crée des chansons populaires, c'est-à-dire très près de l'âme du peuple. Pour moi, une chanson réaliste, c'est un refrain vulgaire, avec des gars en casquette et des trottoirs plein de filles, j'ai horreur de cela. J'aime les fleurs, les amours simples, la santé, la joie de vivre : j'adore le soleil et Paris. D'abord, le réalisme vide les salles. En province, c'est visible. Annoncez sur les affiches « Mademoiselle X ou Y, chanteuse réaliste », personne ne viendra. On en a marre des refrains à quatre sous. », dans *Actu* 20 juin 1943.

médiatisées ou souffraient d'une bien laborieuse ascension pour être suffisamment représentatives du répertoire « réaliste ». D'autres encore, après une époque faste, connaissaient au contraire le creux de la vague, ou étaient tout simplement en tournée à l'étranger et n'apparaissaient plus sur les scènes françaises.

Marie Dubas (1894-1972), au demeurant davantage fantaisiste que « réaliste », avait débuté dès 1908, et triomphait au cours des années vingt dans l'opérette. À la suite d'une blessure aux cordes vocales en 1926, elle redémarra une nouvelle carrière à 32 ans dans le music-hall en septembre 1927 à l'Olympia. La carrière de Germaine Lix (1893-1986) commença à frissonner à partir de 1924, lorsqu'elle triompha sur la scène de l'Olympia ; il en fut de même pour Lys Gauty (1900-1994) qui débuta chez Fysher approximativement à la même période. Toutefois, leur notoriété respective s'établit essentiellement dans les années trente. Nitta Jô, dont la carrière avait pourtant commencé avant la Première Guerre mondiale (au Ba-ta-clan en 1910) fut curieusement absente des scènes parisiennes durant les années vingt, il semblerait qu'elle ait écumé les tournées à travers le monde dès 1926 pour apparaître de nouveau à Paris en 1930. La plupart de ses succès furent enregistrés entre 1930 et 1935 dont la célèbre *Cocaïne*. Dans le même constat, Berthe Sylva (1885-1941), qui chantait dès 1910, n'entama réellement sa carrière qu'en 1929, la quarantaine passée, grâce au succès radiophonique *Du Raccommodeur de faïence*⁴⁵⁶. Andrée Turcy (1891-1974), très contemporaine de Fréhel, avait connu de beaux succès à l'Eldorado entre 1912 et 1916. Après guerre, elleregistra ses premiers disques chez Pathé en 1921 et obtint un vif succès avec *Mon anisette*⁴⁵⁷ en 1925. Néanmoins son registre très varié ainsi que son orientation vers les revues et le théâtre ne purent l'établir durablement dans le genre « réaliste », quand bien même elle y versa ponctuellement, en particulier avec *l'Hôtel des amours faciles*⁴⁵⁸. Quant à très oubliée Cora Madou, (née la même année que Fréhel en 1891), compagne de Vincent Scotto, elle débuta en 1919 au Ba-Ta-Clan, puis conféra à sa carrière une dimension très intimiste et confidentielle, refusant de se produire dans les grandes salles. Elle créa, en autres succès dits « vécus », *Passion*⁴⁵⁹ et *La Vipère*⁴⁶⁰ en 1921. Elleregistra entre 1926 et 1938.

⁴⁵⁶ Decoq et Soler, 1927.

⁴⁵⁷ Paroles et musique A. Evrard

⁴⁵⁸ R. Moretti et R. Aubret

⁴⁵⁹ Paroles Bertet, musique V. Scotto

A l'inverse, face à cette jeune génération de chanteuses « réalistes » sur le point d'advenir, Eugénie Buffet (1866-1934) 57 ans, Suzanne Valroger (1877-1947) 46 ans, et dans une moindre mesure la diseuse Esther Lekain (1870-1960) 53 ans, occupaient toujours les scènes parisiennes. Elles incarnaient toutefois une chanson « réaliste » certes intemporelle, mais rendue obsolète par leurs interprètes vieillissantes. Esther Lekain, dont plusieurs critiques, auteurs ou interprètes soulignèrent l'intelligence et la distinction, avait débuté en 1885 et s'imposa rapidement dans les grandes salles parisiennes d'avant la Première Guerre mondiale telles que La Cigale, L'Alcazar, la Scala, l'Alhambra, les Ambassadeurs. Surnommée la « Reine des diseuses » par Yvette Guilbert elle-même, son répertoire au tout début 1920 s'orientait davantage vers des romances sentimentales qui connurent un franc succès : *Tout ça ne vaut pas l'amour !*⁴⁶¹ ou *Ah si vous voulez de l'Amour*⁴⁶². Dans un tout autre registre, plus populaire et marqué de l'accent des faubourgs parisiens, Suzanne Valroger, triomphait en 1920 avec *Tu le r'verras Paname*⁴⁶³ (piste 1) :

*Eh ! Pantruchar ! C'est y qu' tu s'rais malade
 Ou que l' cafard te rendrait tout transi ?
 Ce soir, t'as pas l' cœur à la rigolade
 Tu dois penser qu' c'est rudement loin, Paris
 Sûr, c'est pas drôle quand un copain calenche
 Mais si tu dois en rev'nir, c'est écrit
 Pour pas qu' tu flanches
 Faut pas y penser, pardi
 Fais comme moi j' te dis
 T'en fais pas, mon p'tit gars
 T'en fais pas
 Tu le r'verras Paname, Paname, Paname
 La tour Eiffel, la Place Blanche, Notre-Dame
 Les boul'vards et les belles dames
 Tu le r'verras Paname, Paname, Paname
 Le métro, le bistro*

⁴⁶⁰ Rodor et Scotto.

⁴⁶¹ Paroles A. Trebitsch, musique F. Perpignan

⁴⁶² Paroles W. Burtey, musique Vincent Scotto. Au sujet de cette chanson, nous voudrions souligner qu'elle fut reprise et adaptée par le folklore du Carnaval Dunkerquois (dans ces mêmes années vingt) et qu'elle en constitue encore actuellement l'une des chansons les plus représentatives : *Ah ! Si vous voulez de l'amour ! Ah ! Léon*. Beaucoup d'autres chansons du début du siècle furent adaptées pour le Carnaval dont la célèbre *Matthiche* créée par Mayol en 1905 sur la musique de Borel-Clerc, ou encore *Marguerite donne moi ton cœur*, créée par Fragson en 1913.

⁴⁶³ Paroles R. Myra, musique R. Dieudonné

*Où tu prenais l'apéro
Après l' boulot
Comme c'est loin tout ça
Mais tu l'reverras
À Paname !*

Enfin, la Reine des « Pierreuses », Eugénie Buffet, était toujours adulée des foules et en particulier des anciens poilus auxquels elle avait rendu visite sans relâche au cours de la Grande Guerre, leur offrant des spectacles gratuits, et qui lui réclamaient toujours ses anciens succès. Toutefois, depuis le début de 1922, elle avait quitté la capitale pour honorer une série de tournées en Afrique du Nord qui l'emmenait de Casablanca à Rabat, à Tlemcem où elle naquit, à Oran, à Mostaganem, à Alger, à Constantine et à Tunis. Aussi fut-elle absente toute l'année 1923 des scènes parisiennes. Elle ne revint en France qu'en 1924 pour jouer dans son premier film, *La Joueuse d'orgue* de Charles Burguet, à la suite duquel elle accepta un engagement court (quinze jours) à l'Empire, puis à la Lune Rousse à Marseille. Elle enchaîna en janvier 1925 le tournage du film d'Abel Gance, *Napoléon*, dans lequel elle interprétait le rôle de Laetitia Bonaparte. Elle dut reprendre néanmoins, par nécessité cette même année, une tournée qu'elle fut cependant incapable de terminer, harassée de fatigue :

J'ai trop vécu, j'ai trop chanté. Ma carcasse n'en peut plus. Le public n'en veut plus. Tant mieux pour lui ; tant pis pour moi. Mon Waterloo est arrivé.⁴⁶⁴

Dans le plus complet dénuement, un gala de charité en l'honneur de celle qui avait tout donné à son public, fut organisé en juin 1925. Maurice Chevalier, Gaby Morlay, Marie Dubas, Vincent Scotto, Henriette Leblond et bien d'autres encore y participèrent. Pour cette occasion, elle interpréta *Ma Chanson* (piste 2) de René de Buxeuil et Roland Gaël, qui illustre en partie son parcours artistique personnel :

*J'ai chanté les gueux et les filles
Tous les puritains du trottoir
Dont le cœur bat, sous les guenilles,
D'amour, de jeunesse et d'espoir
Il faut bien que des voix s'élèvent
Parmi les rumeurs et les cris*

⁴⁶⁴ Eugénie Buffet, *Ma Vie, mes amours, mes aventures ou Confidences recueillies par Eugène Figuière*, éd. Paris, 1930, chapitre 16.

*Pour clamer les joie et les rêves
De la misère de Paris !*

*J'ai chanté comme une cigale
Sœur pauvre des déshérités,
Laisant aux fourmis la fringale
De l'argent et des vanités.
J'ai chanté de toute mon âme
A l'âge de Mimi Pinson
J'avais donné mon cœur de femme
A la chanson !*

*J'ai, dans les cours, faisant la quête
Rendu tous les pipelets fous,
Les coups de balai sur ma tête
Pleuvaient plus souvent que les sous,
Des lazzis tombaient des fenêtres
Sans interrompre mon refrain
Car je pensais : de pauvres êtres
Par ma chanson auront du pain.*

Mais Eugénie Buffet, comme elle le souligna très justement, n'était plus à la mode du temps et ne travaillait en rien à renouveler le répertoire « réaliste ». Son répertoire était désuet, en écho à d'autres époques et n'intéressait pas la jeune génération.

Face à ces constats, concernant des artistes sur le point d'advenir ou des vedettes vieillissantes, quelles interprètes pouvaient représenter les nouvelles voies ou voix de la chanson « réaliste » sur les scènes françaises entre 1923 et 1925, intervalle dans lequel s'inscrivit le retour de Fréhel dans la chanson ? A notre sens, seules trois artistes marquèrent profondément de leur sceau la chanson « réaliste » en cette période : Yvonne Georges dont nous parlerons précisément dans le prochain chapitre, Emma Liébel et la grande Damia.

1.1.2 La Grande Damia

En effet, dans le panorama de la chanson « réaliste » au tout début des années vingt, Damia était la seule vedette à tirer réellement son épingle du jeu. L'ancienne Carmen, amie de Pervenche avant guerre, qui, en 1910, vit son nom en lettres de feu au

concert Mayol et triompha dans son interprétation *des Goélands*⁴⁶⁵, au point qu'elle « goélerait » toute sa vie, aimait-elle à dire, était parvenue à conforter durablement sa notoriété. Comme par contraste avec la trajectoire de Fréhel, Damia n'avait pas fui pendant la guerre, elle devint au contraire l'égérie des Poilus pour qui elle chantait au front depuis avril 1916 dans les théâtres et les hôpitaux militaires, au point d'ailleurs que son répertoire s'enrichit de chansons patriotiques telles que *La Grande Chasse*⁴⁶⁶.

En novembre 1917, s'ouvrit sous l'égide de Max Viterbo, le Concert Damia⁴⁶⁷ auquel l'artiste prêta son nom et son concours. Il devint rapidement le repaire très à la mode de l'extravagance, des lesbiennes de tout Paris, mais encore un haut lieu de consommation de drogues. Damia, entre deux bouffées d'opium, y fit une rencontre déterminante tant sur le plan professionnel que sentimental. Elle s'éprit en 1919 de la célèbre danseuse aux voiles serpentine Loïe Fuller⁴⁶⁸, qui lui apprit l'art de la mise en scène et l'utilisation comme seuls artifices des éclairages propres à accentuer la tension dramatique de chaque chanson.

Damia, dans la sobriété absolue d'une robe noire échancrée, mettant en valeur ses bras nus, accouchait de son personnage et créait désormais une atmosphère en parfaite adéquation au registre de ses nouvelles chansons dramatiques : *La Garde de nuit à l'Yser*⁴⁶⁹, *La Chaîne*⁴⁷⁰, *Les Sabots*⁴⁷¹.

Si elle avait déjà triomphé en 1920 à l'Olympia en interprétant *La Glu* de Jean Richepin s'inscrivant dans la tradition des répertoires de Thérèse ou Yvette Guilbert, le spectacle qu'elle proposa en avril 1921 à l'Olympia, sollicitée une nouvelle fois par Paul Franck, fut tout autre. Toute la mise en scène, dépouillée, minimaliste, allait travailler au service de la voix et du geste : un rideau noir, une salle plongée dans l'obscurité et un projecteur pour n'éclairer que le visage de l'artiste ou ses bras, si blancs. Elle interpréta de nouvelles chansons parmi lesquelles *Les Deux Ménétriers* de Jean Richepin, *Trois jours de vendanges*⁴⁷², *La Femme à la rose*⁴⁷³. Le succès de ce spectacle avant-gardiste fut tel

⁴⁶⁵ Lucien Boyer, 1906.

⁴⁶⁶ René de Buxeuil, 1916.

⁴⁶⁷ Damia n'en était ni propriétaire ni directrice, elle s'y produisait seulement.

⁴⁶⁸ Née dans l'Illinois en 1862, Loïe Fuller triompha aux Folies Bergères en 1892. A la date de sa rencontre avec Damia, elle avait 56 ans et était officiellement la compagne de Gabrielle Bloch, qui deviendra pour un temps l'impresario de Damia.

⁴⁶⁹ Texte de Ernest Genval, musique Lucien Boyer

⁴⁷⁰ L. Daniderff et E. Ronn

⁴⁷¹ De Yann Nibor

⁴⁷² Texte d'Alphonse Daudet mis en musique par Ronaldo Hahn.

⁴⁷³ Gabaroché et Charles Abadie.

que la presse encensa de façon unanime l'artiste. Elle poursuivit son tour de chant aux Ambassadeurs puis au Bœuf sur le Toit où elle suscita toujours le même engouement. Elle fut encore consacrée l'année suivante en 1922 à l'Alhambra. De ces triomphes lui vint son surnom de « Tragédienne de la chanson ».

Poursuivant son ascension, Damia se laissa séduire par le théâtre et devint dès août 1922 comédienne à la Renaissance dans une pièce de Pierre Decourcelle, *Gigolette*, qu'elle joua jusqu'en 1923. Encouragée par ce dernier succès, elle poursuivit sa nouvelle carrière en montant une nouvelle fois sur les planches en 1924 au Théâtre des Folies Dramatiques pour y interpréter *La Fille Elisa*, pièce en trois actes, adaptée du célèbre roman d'Edmond Goncourt, dans laquelle l'auteur Jean Aljalbert, eut l'idée d'insérer son tour de chant. Damia interpréta *La Silencieuse*, *Ma tête* mais surtout *La Veuve*⁴⁷⁴ et *La Suppliante*⁴⁷⁵. Ces deux chansons allaient devenir des pièces maîtresses de son répertoire, et donner le ton à l'ensemble de son travail artistique. Fin 1924, elle les présenta à l'Olympia, à l'Empire, au Casino de Nice.

Elle goûta également au plaisir du cinématographe puisqu'au mois de mars 1925, elle fut engagée par Abel Gance pour personnifier *la Marseille* dans son film *Napoléon* aux côtés d'Albert Dieudonné (Napoléon), Eugénie Buffet (Laetitia Bonaparte), Gina Marès (Joséphine), Antonin Artaud (Marat) et Abel Gance lui-même en Saint-Just.

Damia se produisit encore en octobre 1925 au Théâtre des Champs-Élysées durant une quinzaine de jours où elle apparut en première partie de la tapageuse *Revue nègre* dans laquelle Joséphine Baker défrayait la chronique. Elle commença à enregistrer ses titres en 1926 puis entama une série de tournées aux États-Unis.

Si ce rapide panorama de l'évolution de la carrière de l'artiste entre 1923 et 1925, fait indubitablement de Damia la vedette incontestée du moment, il me faut souligner un point essentiel. Dans une certaine mesure et malgré les multiples comparaisons établies par les critiques journalistiques entre les deux chanteuses, Damia ne fut jamais la concurrente de Fréhel, tout simplement parce que leur travail interprétatif, leur personnalité ne se déployaient pas vers les mêmes colorations, quand bien même elles chantaient les mêmes chansons (*Hantise*, *J'ai l'cafard* entre autres exemples.)

⁴⁷⁴ Poème écrit en 1887 par Jules Jouy et mis en musique par Pierre Larrieu à la demande de l'artiste elle-même. Larrieu était le compositeur fétiche de Damia, il composera les musiques de plusieurs de ses titres dont *Hantise*, *Dis-moi*, *La rue de la Joie*, *Ce n'est pas vrai* etc.

⁴⁷⁵ C.H. Laurent et A. Sap.

La véritable rivale⁴⁷⁶ de Damia en cette période aurait pu être Yvonne George, si elle n'était pas prématurément décédée en 1930. Elles partageaient en effet, outre le même avant-gardisme artistique et le même goût de la mise en scène, des mondanités, un cercle intellectuel, un mode de vie, voire des amours saphiques similaires. Extravagante – Damia s'était fait incruster deux diamants dans les tempes et se promenait avec une panthère noire –, véritable tragédienne de la chanson, l'artiste devint finalement trop chic pour chanter les goualeuses des rues et trop éloignée des « prolétaires » pour incarner les réalités de leur imaginaire collectif.

Aussi, me semble-t-il plus juste d'affirmer que l'artiste à laquelle Fréhel dut se confronter à son retour, fut la très injustement oubliée Emma Liébel.

1.1.3 Emma Liébel

En effet, bien que la critique actuelle et l'histoire de la chanson l'aient largement mise de côté ou n'y aient fait référence que de façon très anecdotique⁴⁷⁷, Emma Liébel fut la créatrice, ou du moins la première à comprendre la nécessité de l'enregistrement (au point d'être surnommée la « Reine du phono⁴⁷⁸ »), d'un grand nombre de chansons qui allaient devenir les succès-phares des répertoires de Damia, Yvonne George, Fréhel, Cora Madou, Berthe Sylva ou Mistinguett'.

Elle débuta sa carrière autour des années 1900, essentiellement dans les salles de spectacle du Sud-Ouest d'où elle était originaire⁴⁷⁹. Dès 1909, selon Philippe Chauveau⁴⁸⁰, elle apparut sur la scène de Bobino, puis on la vit au cours de la décennie dans les plus grandes salles parisiennes : à l'Etoile Palace, au Concordia, au Fantasio, au Casino Montparnasse, au Kursaal, au Pacra, au Casino Saint-Martin etc. En 1913, elle interpréta une valse lente, *Bonsoir M'amour* de Raoul Peltier et Adelmair Sablon initialement créée par Karl Ditan, dont le succès allait être augmenté par le détournement qu'en firent les soldats français durant la Première Guerre mondiale. La chanson servit de timbre à la tristement célèbre *Chanson de Craonne*, reprise par les Poilus entre 1915 et 1917, en réaction à la désastreuse offensive de Nivelles au Chemin des Dames.

⁴⁷⁶ Georgette Caro-Montel, un temps fut également pressentie pour supplanter Damia, mais elle ne fut pas assez médiatisée pour lui faire de l'ombre.

⁴⁷⁷ Un seul CD, le Chansophone n°150, intitulé *Emma Liébel 1923-1927*, lui est consacré et propose l'écoute de 23 titres. Malheureusement il est complètement épuisé. Son livret me fournit toutes mes informations.

⁴⁷⁸ *Les Femmes de la chanson, deux cent portraits* (1850-2010), *op.cit.* p. 144.

⁴⁷⁹ Aimée Médebielle naquit à Pau en 1873.

⁴⁸⁰ André Sallée et Philippe Chauveau, *Music-Hall et Café-concert*, Bordas 1985.

En 1913, Emma Liébel interpréta et grava *Les Goélands*, (que Damia mettrait sur disque fin 1929) ; en 1916, elle enregistrait *La Coco*, célèbre succès de Fréhel, que cette dernière n'endiqua pas avant en mars 1931 ; en 1921 *La Femme à la Rose*, (que Damia avait déjà mis à son répertoire la même année) ; en 1923 *Du Gris*, (précédemment popularisé par Georgel, et qui assurerait un triomphe à Fréhel en 1923 et à Berthe Sylva en 1930) ou *J'en ai marre* (créée au Casino de Paris par Mistinguett' en 1921) ; en 1924, *Pars* de Jean Lenoir, (enregistrée en 1925 par Yvonne George) ; en 1926, *Hantise*, (créée par Damia en octobre 1925, que Fréhel enregistrerait en mai 1928) ; *Valencia* (créée par Mistinguett' au Moulin Rouge en novembre 1925) et *Les Roses Blanches* ; ou encore en 1927, *Il m'a vue nue* (créée par Mistinguett' au Moulin Rouge en décembre 1926 pour la Revue « Ça c'est Paris ») ; *La Valse des Costauds* ou *Il n'est pas du Milieu* (enregistrées par Fréhel en 1928 et 1929). Les années vingt consacrèrent donc cette artiste, qui, dès 1920 entama une tournée en Algérie, puis investit les scènes des plus grandes salles parisiennes : l'Européen en 1922, l'Eldorado en 1923. Elle apparut même en vedette en 1925 à l'Européen pendant trois mois consécutifs.

Si son répertoire était varié et développait des genres bien différents, tels que des valse romantiques (*Rien qu'une nuit*⁴⁸¹), des valse musettes (*La Valse à l'envers*⁴⁸²), des espagnolades (elle adapta *La Violetera* créée en espagnol par Raquel Meller), des romances sombres, (*Les Nuits*⁴⁸³ ou *Tu voudrais me voir pleurer*⁴⁸⁴), des one-step (*Mon Paris ! Ah ! qu'il était beau mon village.*⁴⁸⁵), elle excellait toutefois dans le genre « réaliste » et les chansons vécues.

Ainsi, aux succès précédemment cités, il faut ajouter en 1921, *Passion*⁴⁸⁶, (intitulée « chanson vécue ») et *Autour des Usines*⁴⁸⁷ ; en 1922, *La Fille et le chien*⁴⁸⁸, (intitulée « étude réaliste ») et *Rôdeuse de barrière*⁴⁸⁹ ; en 1923, *Sous le Blafarde*⁴⁹⁰, *Gosse de*

⁴⁸¹ Didier Gold, Mario Cazès ; enregistrée en fin 1925.

⁴⁸² Charles-Louis Pothier et René Flouron, musique Léon Dequin ; enregistrée en 1923.

⁴⁸³ Denyse Luciani et Ernest Cloërec-Maupas, 1925.

⁴⁸⁴ Dumont et Bénech ; enregistrée en octobre 1920.

⁴⁸⁵ De la revue « Paris-voyeur ». Paroles Lucien Boyer, musique Vincent Scotto. Enregistrée à sa suite par Maurice Chevalier et Joséphine Baker.

⁴⁸⁶ De Jean Bertet et Vincent Scotto. Créée par Cora Madou.

⁴⁸⁷ Dumont et Bénech

⁴⁸⁸ Jacques Charles et Charles-Louis Pothier, musique de Borel-Clerc. Créée par Nine Pinson et enregistrée en décembre 1922 par Emma Liébel.

⁴⁸⁹ Léon Stollé, musique Jean Lenoir. Enregistrée en 1925 par Emma Liébel.

⁴⁹⁰ Cyril Berger et Armand Foucher, musique Léo Daniderff. Enregistrée par Emma Liébel en 1923 et Fréhel en juin 1927.

*misère*⁴⁹¹, *Ma Chanson*⁴⁹² ; en 1925, *Viens Maman*⁴⁹³ (intitulée « chanson vécue ») ; *Cœur d'Apache*⁴⁹⁴. Sa couleur vocale, (sa voix était plus grave que celle de Fréhel, tout aussi chaude mais dépourvue d'aspérités), en fit une interprète de qualité, propice à l'interprétation du registre dit vécu ou réaliste. Elle puisa d'ailleurs ses chansons au répertoire des auteurs-compositeurs les plus représentatifs de ces registres : Lucien Boyer, Vincent Scotto, Borel-Clerc, Daniderff, Pothier, Flouron, Dumont, Bénech, Despax, Léojac, Lenoir, etc.

Ainsi, je pense que seule Emma Liébel, dans le panorama des interprètes de la chanson réaliste au début des années vingt, pouvait légitimement concurrencer Fréhel et ralentir son ascension. Néanmoins, trois points, justifiant d'ailleurs l'oubli dans lequel elle tomba, rendirent caduque cette perspective.

En effet, si Emma Liébel possédait la voix, l'expérience, le répertoire, les moyens techniques de pénétrer dans le cercle restreint des chanteuses « réalistes » à succès, il faut toutefois concéder que son interprétation posée, son ton calme et solide, mais « jamais canaille et sans fièvre ni sophistication⁴⁹⁵ » (à l'opposé de Fréhel ou d'Yvonne George), sans rugosité rajouterai-je, annihilèrent probablement toute capacité à dégager pleinement la force émotionnelle des chansons. Qui plus est, Emma Liébel, trop en retrait, semblait moins investie ou moins directement touchée que Fréhel, par ce qu'elle chantait. Aussi, le sentiment d'authenticité lyrique me semble-t-il beaucoup moins convaincant.

D'autre part, Emma Liébel, du temps de ses succès, ne fit jamais parler d'elle dans les journaux, ni ne défraya les chroniques par l'étalage de sa vie personnelle. Sur ce point Fréhel fut indétrônable. Elle ne fut pas non plus, à sa décharge, (et cet élément fut déterminant pour être sacrée « réaliste » aux yeux du public), une gosse miséreuse du pavé parisien, puisqu'il semblerait, eu égard au peu d'éléments biographiques que nous possédons, que son père était menuisier dans les Basses Pyrénées.

Pour finir, Emma Liébel, comme Yvonne George, Jenny Golder, ou Fortugé, fut fauchée en pleine gloire. Dès 1926, elle se retira à Nay, près de Pau d'où elle était originaire, pour ouvrir un cabaret. Il semblerait que ce retrait soudain de la scène fût la

⁴⁹¹ René Flouron et Léon Dequin

⁴⁹² *Op.cit.* Enregistrée par Eugénie Buffet en 1925.

⁴⁹³ Fernand Maisondieu et Pothier, musique Léojac.

⁴⁹⁴ Louis Despax et Dlaverdet, musique Rives et Baudard.

⁴⁹⁵ *Les Femmes de la Chanson, op.cit.*

conséquence de sa santé devenue chancelante : la tuberculose aurait été diagnostiquée. Mais lorsqu'elle mourut en janvier 1928, soit deux ans plus tard, d'autres causes furent suggérées telles qu'une pleurésie voire, pour l'anecdote rocambolesque qu'il lui manqua toute sa vie, une septicémie occasionnée par la blessure d'un coup de ciseaux donné malencontreusement par son coiffeur.

Ainsi pour synthétiser brièvement mes propos quant au retour de Fréhel sur le devant de la scène entre 1923 et 1925, il semblerait que toutes les conditions étaient réunies pour que l'artiste souffrît le moins possible d'une concurrence trop rude dans le panorama des interprètes du genre « réaliste » ou « vécu ». Quand bien même il lui fallut regagner son prestige et son public (d'ailleurs avait-elle l'assurance qu'il était lui-même inchangé ?), il y avait assurément une place à prendre.

Qui plus est, Fréhel eut la chance de bénéficier de la bienveillance d'amis fidèles. Outre d'attentionnés anonymes, elle put compter sur Marcel Achard, alors dramaturge encore mal connu, Pierre Varenne, critique journalistique déjà craint, ou le dessinateur Paul Rab, pour lui remettre le pied à l'étrier et soutenir son retour. Si Montéhus et Roberty, son ex-mari, vinrent l'accueillir Gare de Lyon, Henri Jeanson, alors chroniqueur à *Paris Soir*⁴⁹⁶ et ami intime de Fréhel (puis accessoirement son amant⁴⁹⁷) lui fit profiter de son carnet d'adresse. Il contacta Paul Franck, directeur efficace, depuis 1918, d'une Olympia hétéroclite⁴⁹⁸, qui fit le pari gagnant mais oh combien risqué du retour sur scène de celle qu'on nommait « Miss Coco ».

A 32 ans, Fréhel, épaissie mais pas encore pachydermique, la cloison nasale déformée par la prise de cocaïne, n'était plus aussi attractive physiquement. Toutefois elle avait conservé non seulement son contre-alto râpeux, mais encore sa personnalité, entière, sans concession, dépourvue de faux semblant ou de condescendance. Fréhel eut l'intelligence ou l'instinct de faire profil bas et de ne surtout pas dénier ce qui lui était arrivé. L'ancienne égérie, déchu, prépara son retour modestement.

⁴⁹⁶ « À Paris soir, je faisais un peu de tout. Des grands reportages, des interviews et la critique de music-hall, qui après cette guerre-ci, revenait à la mode. On créait, avec Lazareff, l'Association des critiques de music-hall. », Henri Jeanson, *Soixante-dix ans d'adolescence*, éditions Stock, p.164.

⁴⁹⁷ « Il avait une drôle de touche, le Jeanson, l'intelligence lui sortait par tous les pores de son visage où saillaient deux yeux sarcastiques à fleur de tête. Il avait déjà fait ses premières armes, cassant les vitres sans vergogne, avec une verve étincelante. On craignait déjà ses coups de plume, ses coups de dents féroces, ses mots impitoyables. Je l'ai aimé. Et je m'en flatte. Probable qu'il devait y avoir quelque chose qui m'attirait vers lui, quelque chose que je n'avais pas toujours trouvé chez mes autres amants : l'intelligence, et j'aime l'intelligence. », Fréhel, *la Complainte de ma vie*, *op.cit.*

⁴⁹⁸ Paul Franck inséra plusieurs attractions issues du cirque dans ses programmes.

Aussi, avant d'affronter le public de cette salle mythique, Fréhel, en toute humilité, commença-t-elle par se produire dans les restaurants et les petits cabarets qui voulaient bien d'elle. Elle rôda ainsi son retour au Caveau Camille Desmoulins, tenu par son ami, emblème du Milieu parisien et bandit d'honneur, Jo la Terreur :

C'était au Caveau Camille Desmoulins. Ce n'était pas une boîte huppée, ça non. Sur la glace du bar, on voyait gravé peut-être à l'aide d'un « diam » mal acquis des maximes de ce genre : Mauvaises mœurs, mais bon cœur !

Jo avait contre lui sa réputation inquiétante et pour lui sa parfait correction. Dans son genre, c'était un gentleman, régulier en affaires et un homme de parole. Il était à ce moment-là avec la Sassy. Bon Dieu qu'ils ont pu faire parler d'eux. Mais peu m'importe leurs histoires avec les flics. J'ai la reconnaissance de l'estomac.⁴⁹⁹

Elle y chanta fidèlement jusqu'en 1924 : le Caveau Camille-Desmoulins étant devenu son port d'attache et Jo la Terreur, un ami respecté (à défaut d'être respectable). Puis elle se produisit parallèlement au concert Senga, tenu par la Sassy, la compagne de Jo, au Canari chez Leplée (qui allait lancer la même Piaf), au café le Monico situé place Pigalle, au Jockey, chez Fysher où elle chantait avant guerre. Elle donna même quelques représentations dans le très avant-gardiste Bœuf sur le toit, quand bien même elle avoua ne pas s'y sentir à sa place :

Au Bœuf sur le Toit, par exemple, où l'œil cacodylate de Moysès, le maître des lieux, s'ouvrait sur une race étrange de nouveaux noctambules ayant Cocteau pour chef de file, je n'étais pas tellement à mon aise.⁵⁰⁰

Elle réitéra l'expérience au cours des années trente. Peut-être est-ce durant ces rares passages que Robert Desnos la vit et que la chanteuse lui inspira ce poème décalé, écrit en 1932, « Je suis rêveuse et fragile⁵⁰¹ », dont la visée, du propre aveu du poète, était la recherche d'un contraste comique⁵⁰². En effet, rien dans l'aspect monolithique de

⁴⁹⁹ A et N Combe, *Fréhel*, op.cit., p. 170.

⁵⁰⁰ Mémoires de Fréhel, *Points de vue-Images du Monde du 06 janvier 1946 au 17 mars 1947*.

⁵⁰¹ In *Les Voix intérieures, Chansons et Textes critiques*, Robert Desnos, éditions du Petit Véhicule, Nantes, 1987, p. 22. Préface de Marie-Claire Dumas. Ce poème fut mis en musique par Yani Spanos et chanté par Juliette Gréco sous le titre *Rêveuse et fragile* (éditions Comufra, 1966). Robert Desnos écrivit également un poème pour Marianne Oswald en 1932, « Papier buvard ».

⁵⁰² « En bas du deuxième feuillet, Desnos a noté : « Je crois que l'effet comique viendrait de l'opposition entre le physique de Fréhel et les paroles. » Cette note explique le titre retenu dans *Simoun*. », notes établies par Marie-Claire Dumas.

Fréhel, ni dans son comportement mal dégrossi, encore moins dans la noirceur de ses chansons, ne pouvaient suggérer le rêve ou la fragilité (à moins qu'elle ne fût psychologique). Aussi, la revue *Simoun* publia-t-elle en 1956 dans son numéro⁵⁰³ dédié à Robert Desnos, ce poème sous le titre de « Chanson pour Fréhel ». La présence de la « marguerite », référant à son prénom, ne fit aucun doute sur la destinataire :

*En effeuillant au soleil couchant
Une fleur des champs
La blanche marguerite
J'imagine un pompier pas méchant
Ou un soldat dans sa guérite
Nous irions dans un beau jardin
Comme un prince avec sa princesse
Et de minuit jusqu'au matin
Nous serions tout miel et caresses.*

*Je suis rêveuse et fragile
La brutalité
Me blesse et me tourne la bile
La douceur c'est ma qualité
J'aime les fleurs et les mots tendres
Et les songes bleus
Parfois je sens mon cœur se fendre
En guettant un amoureux.*

*Je suis pareille aux sveltes iris
Pareille aux grands lys
Pareille aux fraises mûres
Mon cœur est doux d'esprit délicat
Je suis une faible nature
L'amour trouble mon estomac
Mais quand je rêve aux aventures
Ma chair frémit, j'en suis gaga
Faut prendre ma température.*

*Hélas hélas j'ai ce soir cent ans
Un rêve épatant
Me semble aujourd'hui fade
Je veux quelqu'un vivant pour coucher
Je voudrais le Marquis de Sade*

⁵⁰³ *Simoun*, n°22/23, 1956.

*Ou bien un gros garçon boucher
Et qu'il me mette en marmelade
Qu'il m'étreigne et fasse loucher
Et que je ne sois plus en rade.*

Les nombreuses antiphrases quant au physique de l'artiste, supposée « svelte » comme un « iris » ou un « lys », ou à ses caractéristiques personnelles, (sa « douceur », sa « faiblesse », sa capacité à s'évader dans le songe etc.) prêtent évidemment à rire par le contraste qu'elles établissent. Qui plus est, le détournement parodique des thématiques privilégiées du répertoire de Fréhel, autrement dit, la liaison amoureuse entre deux amants populaires (« un pompier », un « soldat », un « garçon boucher ») renforce l'effet comique du poème. Néanmoins, dans le portrait qu'il élabore de la femme passionnée et ravagée par les vicissitudes de l'amour, et quand bien même le registre employé demeure prosaïque voire trivial, Robert Desnos s'éloigne du simple pastiche et dissémine en filigranes des éléments émouvants de vérité dans l'énonciation de la détresse amoureuse, leitmotiv de la vie de Fréhel : « l'amour trouble mon estomac, [...], ma chair frémit » ; « Qu'il m'étreigne [...] et que je ne sois plus en rade »

Robert Desnos, plus connu pour sa liaison platonique et fantasmée avec Yvonne George, que pour ses accointances avec Fréhel, souligna néanmoins à plusieurs reprises, dans divers articles rédigés pour *Ce Soir* notamment, la formidable force émotionnelle que pouvait dégager Fréhel, évoquant à son sujet, un art quasi « magique⁵⁰⁴ », issu de la seule grâce de sa voix si pure.

1.2 Fréhel à l'Olympia : « l'Inoubliable et Inoubliée » ?

Toutefois, en 1923, Fréhel ne semblait pas avoir suffisamment conscience de ce talent exceptionnel pour être épargnée par le trac. Lorsque le jour tant attendu arriva, Fréhel faillit bien manquer son grand retour sur la scène de l'Olympia, si Henri Jeanson ne l'y avait pas poussée :

Hélas ! Le jour de ses débuts, l'inoubliable inoubliée Fréhel oublia de venir et je dus la sortir de son lit, l'amener de force à L'Olympia, l'habiller, la maquiller et la pousser sur la scène. ⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ Dans *Ce Soir*, 14 novembre 1938. L'intégralité de la citation de Robert Desnos est reprise dans le dernier chapitre consacré à Fréhel.

⁵⁰⁵ Henri Jeanson, *op.cit.*, p. 166.

La chanteuse évoqua pour sa part un « trac » paralysant, une « laryngite » terrible plutôt qu'un oubli. Souvenir plus honorable certainement :

Moi, dans ma loge, j'avais un trac fou. Ma gorge brûlée ne voulait rien savoir. Jeanson m'avait bien conseillé de prendre des gouttes avant d'entrer en scène pour vaincre cette laryngite. Et dans ma crainte de ne pas pouvoir l'ouvrir devant le public, j'avais le matin même avalé toute la bouteille en espérant guérir plus vite. Vous parlez d'un résultat : le rideau allait se lever pour un parterre impatient, prêt pour la raillerie, et moi, j'étais derrière, complètement aphone. Le plus étonnant, c'est que j'ai retrouvé ma voix aux lumières de la rampe. Et j'ai fait un triomphe, un vrai triomphe comme autrefois.⁵⁰⁶

Il semble également que la mémoire de la chanteuse ne fut pas seulement accommodante quant à l'anecdote de son retour sur scène, elle exagéra certainement ce « triomphe » initial. En effet, s'il réside un certain flou sur la véritable date de sa reprise officielle à l'Olympia, comprise entre fin 1923 et 1925, son succès fut loin d'être immédiat. Il fallut deux bonnes années à Fréhel pour reconquérir son rang de vedette.

L'émission de Jacques Pessis⁵⁰⁷, consacrée aux Lumières du Music Hall, situe l'apparition de Fréhel chez Paul Franck en novembre 1923 : la semaine précise est malheureusement passée sous silence. Cette année est encore reprise par Jacques Primack⁵⁰⁸, mais sans précision quant au mois. On peut également lire, dans la notice biographique établie par Gérard Roig⁵⁰⁹, en introduction à sa discographie, que Fréhel monta sur les planches de l'Olympia en 1925 :

Et puis un soir de juin 1924, Henri Jeanson ramena à l'Olympia une femme qui avait été la plus ravissante des chanteuses. Paris va redécouvrir une Fréhel au visage « épais et marqué » mais au talent intact. D'abord au cabaret Quat'z Arts avec Gabriello en octobre 1924. Puis à l'Olympia en janvier 1925.

On retrouve cette même information accréditée par un article d'Hélène Hazera,⁵¹⁰ écrit en 1990. D'autres fois encore, seule une période est mentionnée, situant le retour

⁵⁰⁶ Fréhel, *op.cit.*

⁵⁰⁷ Émission de Jacques Pessis, Collection *les Lumières du Music-hall*, volume 2 ; publication CNC ; P6 production 1996.

⁵⁰⁸ *Fréhel, sa vie, ses chansons*, éd. Fortin, 1992.

⁵⁰⁹ G. Roig, *Phonoscopie*, n°61, janvier 2008.

⁵¹⁰ Hélène Hazera, *Libération*, 15 février 1990.

de la chanteuse sur cette scène mythique après son rapatriement, sans qu'aucune autre information ne soit précisée.⁵¹¹

Pour ma part, la consultation à la Bibliothèque Nationale de France ainsi qu'à la Bibliothèque de la ville de Paris des programmes de l'Olympia durant cette période, m'a amené aux constats suivants : ont été conservés respectivement pour chacune des années 1923 et 1924, douze numéros, s'échelonnant de façon disparate et incomplète du 01 janvier au 22 novembre 1923 puis du 08 février au 21 août 1924, et seulement six numéros pour l'année 1925.⁵¹² Il n'apparaît, selon l'état actuel de conservation des programmes, aucune trace de Fréhel en 1923. Bien sûr, eu égard aux deux semaines manquantes en novembre 1923 (du 02 au 08 et du 23 au 29 novembre) et aux nombreuses lacunes de nos années de recherches, il faut envisager que le tour de chant de Fréhel aurait pu se loger dans ces interstices vacants⁵¹³.

Seuls, trois programmes conservés durant l'été 1924 et l'hiver 1925, apportent des informations intéressantes à analyser – de façon circonspecte certes – sur la présence de Fréhel en scène et surtout sur son éventuelle réception par le public de l'époque.

Si la scène de l'Olympia a effectivement bien accueilli la chanteuse du 9 au 15 janvier 1925⁵¹⁴, la première mention du nom de Fréhel dans les programmes de l'Olympia apparaît donc selon nos recherches, lors de la semaine du 13 au 20 juin 1924. Je ne peux affirmer toutefois qu'il s'agisse de sa première apparition sur scène.

Son tour de chant aurait eu lieu quasiment à la fin du spectacle – en 17^e position, si cet ordre a été réellement conservé – après les prestations d'artistes tout aussi divers que des équilibristes, des humoristes, des contorsionnistes, des clowns, les Fratellini,

⁵¹¹ Par exemple, la notice biographie des éditions Frémeaux : « *Elle est rapatriée par les soins du Ministère des Affaires Étrangères. A Paris, où elle n'a pas réussi à se faire complètement oublier, on veille sur elle. Robert Hollard et Montéhus l'accueillent à la descente du train ; Paul Franck, directeur de l'Olympia offre sa salle prestigieuse et un slogan triomphal à "L'Inoubliable Inoubliée".* »

⁵¹² Précisément, pour l'année 1923 sont conservés à la BNF, les numéros du 26 janvier au 01 février ; du 09 au 15 mars ; 13 au 19 avril ; 01 au 7 juin ; 28 au 05 juillet ; 05 au 11 octobre ; 09 au 15 novembre (Damia sur scène) ; 16 au 22 novembre. Pour l'année 1924 : les numéros du 08 au 14 février ; 15 au 21 février ; 22 au 28 février ; 07 au 13 mars ; 14 au 20 mars ; 09 au 15 mai (Mayol) ; 11 au 17 juillet ; 15 au 21 août 1924. Pour l'année 1925 : les numéros du 02 au 08 octobre ; 06 au 12 novembre ; 20 au 26 novembre ; 18 au 24 décembre.

La Bibliothèque de la Ville de Paris pour sa part possède 4 numéros pour l'année 1923 : du 01 au 04 janvier ; du 12 au 25 janvier ; du 11 au 17 mai ; du 15 au 21 juin. Pour l'année 1924, 4 numéros du 11 au 17 avril ; du 13 au 20 juin ; du 31 octobre au 06 novembre (Germaine Lix sur scène) ; du 26 au 31 décembre (Germaine Lix). Pour l'année 1925, 2 numéros : du 09 au 15 janvier ; du 26 juin au 02 juillet (Yvonne George en scène)

⁵¹⁴ Il me faut signaler qu'aucune photographie de Fréhel n'apparaît dans les programmes conservés de l'Olympia, alors même que d'autres artistes y figurent régulièrement. Cela peut en dire long non seulement sur l'aspect mitigé de son retour sur scène, mais encore sur sa photogénie probablement peut commerciale après son exil.

puis des chanteurs (Ferneval, Lucette Nivon, ou le célèbre Perchicot)⁵¹⁵. Aucune remarque particulière n'est apportée quant au répertoire de Fréhel.

Néanmoins, une information intéressante est consignée dans ce programme concernant le libellé présentatif de l'artiste. En effet, Fréhel, baptisée à l'envi par la formule de Paul Franck « *L'Inoubliable et Inoubliée* » – expression géniale au demeurant en terme d'impact publicitaire et commercial, ravivant le cœur et la mémoire de son public d'avant la Première Guerre mondiale – fut d'abord présentée en ces termes : « *L'Intuitive et Géniale Fréhel, L'Art au Café Concert* ».

Non seulement, les épithètes choisies – du moins l'une d'elles : « *intuitive* » – donnent à lire une caractéristique fondamentale de la chanteuse dans son rapport à l'interprétation des chansons, mais encore, la formule conclusive et métaphorique « *L'Art au Café-concert* » élève à un rang bien supérieur un genre souvent décrié et déjà daté dans les années vingt.

En effet, évoquer l'intuition de Fréhel pour exposer sa façon toute personnelle de rendre compte d'une chanson, de la « traduire » en vue d'être appréhendée dans sa totalité par le public, c'est aussi souligner sa capacité naturelle à pressentir, à comprendre d'emblée de façon sensible le juste, le vrai d'une chanson, pour la donner non pas tant à écouter qu'à ressentir. Ce talent intrinsèque de Fréhel, qu'aucun effort de réflexion ne nourrissait, lui permit plus qu'à aucune autre, d'élever au rang d'Absolu, un répertoire dès l'origine voué aux Gémonies :

Au café-concert, les cinq sixièmes de ce qu'on entend ne sont que des bêtises, des platitudes, des âneries et des saletés. [...] le répertoire actuel ne s'alimente généralement que de platitude et de honte. Presque partout des pensées vulgaires, des aventures idiotes, des histoires d'amour bêtes, des scènes d'ivrognes ou de gâteux, des situations grossières, des rengaines ramassées chez les concierges, des charges de belles-mères ou de créanciers, des crudités de maisons publiques ou des sous-entendus plus vils [...] Et quelle langue! Des termes de carrefour, des calembours suant l'effort, des jargons de paysans, des jurons de charretiers, des termes saugrenus d'argot, insérés de force et hurlant avec des rimes martyrisées : tous

⁵¹⁵ Précisément et pour information, voici les prestations données à l'Olympia lors de cette semaine du 13 au 20 juin 1924 par ordre d'apparition : 1) Orchestre 2) Orchestre 3) Équilibristes 4) Ferneval (Chanteur) 5) Derby « *Le roi du Looping* » 6) Lucette Nivon 7) Boba « *L'Enfant prodigieux* » 8) Daner, humoriste 9) Guivel, chanteur 10) les humoristes, July et Fernan 11) Orchestre et Entracte 12) Fernande Diamant 13) Lyna Tyber 14) Les frères Fratellini 15) Perchicot 16) Les Trois Karreys (contorsionnistes) 17) Fréhel 18) Orchestre.

*les vices enfin qui, tant est que ce soit possible, déparent encore la sottise.*⁵¹⁶

Force est de constater que, vers 1850, aux commencements du Caf'conc', peu de journalistes s'entendaient à défendre un tel divertissement, et, bien qu'il ait évolué au cours des décennies jusqu'à son apogée au tout début du siècle, il n'a cependant jamais joui d'une bonne réputation.

Pour en revenir à la formule présentative de Fréhel, évoquer la référence au Café-Concert, permet, de façon pragmatique, de situer pour tous un type bien particulier de répertoire et d'époque. En effet, après la Première Guerre mondiale, le Café-concert tombait déjà en désuétude, largement dépassé par le Music-hall, lui-même concurrencé par l'avènement du cinéma sonore, puis parlant⁵¹⁷. C'est donc sur le souvenir nostalgique d'un passé proche que Paul Franck joua pour attirer à Fréhel son public d'avant guerre ainsi que tous les mélancoliques d'un divertissement presque obsolète. Dès lors, en cette fin d'été 1924, Fréhel devait encore interpréter ou reprendre un répertoire tendance 1900. Malheureusement, rien ne nous est précisé dans le programme quant au contenu de son tour de chant.

L'année 1924 sembla être relativement fructueuse en termes d'apparitions et d'engagements – comparativement aux années 1923 et 1925, et gardant toujours en mémoire l'état réel de conservation des documents – puisque le nom de Fréhel réapparut une seconde fois dans le programme de la semaine du 15 au 21 août 1924. Dans la mesure où l'Olympia avait coutume de fermer ses portes durant la période estivale (pour rouvrir mi ou fin septembre voire début octobre), je peux statuer sur le fait que Fréhel dut au moins clore la saison 1924. Toutefois, même s'il manque les deux premières semaines d'août, il faut remarquer plusieurs faits d'importance tendant à prouver que Fréhel ne mangea pas immédiatement son pain béni voire même qu'elle n'était assurément qu'un souvenir lointain pour la plupart des Français à son retour.

⁵¹⁶ André Chadourne, *Les Cafés Concerts*, E. Dentu, éditeur - 1889. Texte consultable dans son intégralité sur le site <http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net>.

⁵¹⁷ Le premier film communément considéré comme parlant, *Le Chanteur de Jazz* d'Alan Crosland, qui mêlait surtout des scènes chantées et quelques dialogues insérés au milieu de scènes muettes, les plus nombreuses, sortit en octobre 1927. Nous évoquerons ce film dans notre troisième partie consacrée au Septième art.

En effet, aucune photographie de la chanteuse n'agrémentait le livret du programme de cette semaine d'août, comme d'ailleurs du précédent programme cité⁵¹⁸, alors même que l'on trouvait celles de Marisa Antonetti, cantatrice, des clowns musicaux Pompoft, Thedy et Emij, ou encore des danseurs Iris Delysia, Alfred et Léonid Stroganoff. La métamorphose physique de Fréhel y était-elle pour quelque chose ?

De plus, aucune mention particulière ne fut imprimée sur les programmes de juin et juillet 1924 pour annoncer la montée de Fréhel sur scène au mois d'août, comme on pouvait au contraire le lire sur les programmes des semaines d'octobre 1923 signalant par exemple la venue de Damia sur les planches de l'Olympia en novembre 1923. D'autre part, on peut encore souligner, à titre de comparaison, que lors de son tour de chant de 1926, Yvonne George – qui resta sur scène du 11 juin au 01 juillet 1926, soit trois semaines consécutives – fut annoncée de semaine en semaine. Or, il n'apparaît aucune trace d'une formule de ce genre sur les programmes du 13 au 20 juin et du 15 au 21 août 1924. Cela signifie-t-il qu'en 1924, Fréhel fit de brèves apparitions non successives, ne jouissant de la scène de l'Olympia que durant des semaines éparses, plutôt que des mois consécutifs ? En outre, ses apparitions estivales peuvent laisser penser que la chanteuse faisait office de second choix voire de « pis-aller » pour l'Olympia désireux de continuer à accueillir les touristes de la Capitale. C'est une possibilité à ne pas écarter, dans la mesure où la renommée reconquise de Fréhel n'équivalait pas encore à celle de Damia, ni même à celle d'Yvonne George, habituée des lieux depuis octobre 1920. Malheureusement, l'état actuel de mes recherches, tout entières soumises aux lois de bonne conservation, ne me permet pas d'en affirmer davantage.

Pourtant, bien qu'aucune annonce n'incitait à croire que le tour de chant de Fréhel eut pu se poursuivre de semaine en semaine, il faut remarquer qu'un changement réel survint en août 1924. La formulation présentative de l'artiste – consacrée cette fois – évolua différemment : « *L'Inoubliable et inoubliée Fréhel, dans ses créations* ». Ce changement nous révèle plusieurs points d'importance. Le glissement de la terminologie employée de « *intuitive et géniale* » à « *inoubliable et inoubliée* » pourrait suggérer – de façon contradictoire certes – deux états de faits. Soit la première formule, utilisée au cours du mois de juin 1924, moins parlante à évoquer le souvenir de Fréhel, échoua

⁵¹⁸ On trouve, par contre beaucoup de photographies pour l'année 1924 de Jane Marceau, très en vogue à l'Olympia, et présentée comme « *la Princesse de la Chanson* »

dans une certaine mesure à convoquer le public au rendez-vous pris avec l'artiste, il apparut dès lors nécessaire à Paul Franck de la réactualiser ; soit, tout au contraire, son récent tour de chant eut un succès suffisant, pour que, remémorée de tous, elle put à sa guise consolider sa rentrée et entamer un nouveau programme de chansons.

Car, dernier point et non le moindre, la nouvelle formulation conçue par le directeur de l'Olympia, laissa très clairement entendre, par le groupe prépositionnel qui suivit « dans ses créations », que Fréhel, certes reprendrait sûrement son répertoire d'avant guerre, mais que désormais, elle interpréterait aussi de nouvelles chansons. Cette formulation met en lumière l'apport novateur de cette nouvelle programmation. Fréhel y interprétait ses propres « créations » d'hier et d'aujourd'hui.

Il reste néanmoins très difficile de savoir quelles chansons interprétait Fréhel durant les années 20, dans la mesure où leurs dates de création ne sont pas conservées, seules les dates d'enregistrements des chansons répertoriées par les catalogues des maisons de disques peuvent donner une approximation de la période d'interprétation (ou de réinterprétation) des chansons. Pourtant, après plusieurs recoupements, nous pouvons situer quelques unes d'entre elles dans l'intervalle de son retour, autrement dit entre 1923 et 1925.

1.3 Quels répertoire et posture adopter ?

Comme je l'ai expliqué précédemment, le retour gagnant de Fréhel sur le devant de la scène fut moins immédiat que certains voulurent le laisser croire. Aucun auteur-compositeur influent de l'époque ne pouvait sciemment prendre le risque de proposer à cette ancienne artiste déchue une chanson dont le succès pouvait être assuré par n'importe quelle vedette montante ou établie. Aussi, commença-t-elle par reprendre les chansons qui l'avaient consacrée avant-guerre telles que *C'est une Gosse*, *N'insultez pas les filles*, *Le Jeune homme embarrassé*, *Pleurs de Femme*, *Mon Grand Frisé*, *Sur la Riviera* etc. Elle ne créa donc à son retour aucune chanson nouvelle, mais s'inscrivit comme à ses débuts dans le répertoire d'autres artistes. Aussi, son tour de chant fut-il pour un temps assez hétéroclite.

1.3.1 Un répertoire hétéroclite

En effet, les chansons avec lesquelles Fréhel débuta à nouveau sur la scène artistique des années vingt, appartenaient essentiellement au genre vécu inspiré du

vérisme italien⁵¹⁹, de la décennie précédente. Elle aurait apparemment souvent interprété une chanson créée en 1908 par Bérard, *Regardez-vous*⁵²⁰, dont la tonalité était certes sombre, mais surtout « satirique », telle que le catalogue Odéon le mentionnait. Il y était question de dénoncer l'attitude dédaigneuse des courtisanes embourgeoisées qui portaient un jugement méprisant sur les jeunes ouvrières, trop vite devenues filles-mères :

*Dans le faubourg passe un' gamine
Le ventre gros et les pas lourds
Jusqu'au bout, il faut qu'ell'turbine
En portant l'fruit de ses amours !
Un' demoiselle riche et très belle...
Dit : c'est honteux d'voir ça maintenant !
Les ouvrières
Sont tout's fill's-mères
Et n'pens'nt plus qu'à fair'des enfants !
Avant d'mépriser les mamans
Souvent abandonnés lâch'ment !
Regardez-vous, mamzell', regardez-vous ! On vous admire
Pour votre sourire
Pour vous l'amour est un pass'temps bien doux
Que l'on vous paye quelques bijoux !
Regardez-vous, mamzell', regardez-vous !
Les goss's déforment
Les jolies formes
Gardez-les donc avec un soin jaloux,
Mais respectez cell's qui les font pour vous !*

Fréhel incarnait dès lors dans cette chanson une sorte de voix moralisatrice et clanique (l'opposition des deux mondes, ouvrier et semi-bourgeois, le laisse penser) qui n'était pas sans rappeler celle de *N'insultez pas les filles*, empruntée au répertoire de Montéhus. Fréhel interpréta également une chanson surprenante, tout autant par le

⁵¹⁹ Le genre vériste, qui signifie littéralement « qui est conforme à la vérité », est un mouvement artistique italien du XIXe siècle, touchant la littérature, la peinture et surtout l'opéra. Le courant musical du vérisme italien apparaît vers 1870, inspiré du naturalisme français. L'esthétique vériste traite de thèmes issus du quotidien et a pour but de décrire les passions humaines les plus directes comme l'amour, la haine, la vengeance. Ses personnages sont en général issus de milieu populaire ou de la petite bourgeoisie. Puccini peut apparaître comme le chef de file du vérisme italien.

⁵²⁰ Paroles de Jules Combe ; musique Désiré Berniaux.

propos audacieux et revendicatif délivré que par le milieu évoqué. Dans *La Possession*⁵²¹, l'artiste incarnait cette fois une chanteuse dénonçant les codes imposés par les usages de la bourgeoisie à laquelle elle appartenait. Objet de transaction d'un mariage organisé par sa famille, cette femme devait se donner à un époux qu'évidemment elle n'aimait pas. Dans un couplet particulièrement courageux, elle lui confessait avec force l'amour passionné d'un autre dont elle avait gardé à jamais le souvenir :

*Ma famille m'a donnée à vous
Pour son bien-être et vos richesses
Puisqu'à vous je dois me donner,
Prenez-moi, je suis votre femme.
Quand vous croirez me posséder
Vous ne tiendrez qu'un corps sans âme
Je me ris de tous vos honneurs
Et des conventions de ce monde
[...]
Un amant que j'aimais et qui me reste cher
De toute son empreinte a su marquer ma chair
La possession
Instant divin pour une femme
C'est l'abandon
De tout son corps et de toute son âme
Maintenant que vous savez tout
Avez-vous donc l'affreux courage
De rester toujours mon époux ?
Oserez- vous, oserez-vous ?*

Il semblerait que Fréhel ait eu beaucoup de succès avec cette complainte aux accents d'émancipation féminine, particulièrement saluée par les progressistes dont les idées émergeaient dans les années vingt. Ce fut toutefois l'une des rares chansons du répertoire de Fréhel à s'ancre dans son actualité contemporaine et surtout à porter des accents de revendication. A l'inverse, elle mit à son répertoire, lors de son retour, une chanson évoquant davantage l'assujettissement de la femme à son amant, que son affranchissement. *Passion*⁵²², œuvre avec laquelle elle connut également un vif succès,

⁵²¹ Enregistrée en mars avril 1927, idéal 8069. Paroles de Montho et Ronn, musique de Léo et Pierre Daniderff. Ces auteurs-compositeurs étaient à l'origine de plusieurs des succès de Fréhel, tels que *Fenfant d'Amour* en 1908 et *À la Dérive* en mai 1931.

⁵²² Chanson interprétée vers 1923-1925 mais jamais enregistrée par Fréhel. Paroles de Bertet et musique Vincent Scotto.

appartient pleinement à la longue tradition des chansons populaires célébrant les relations amoureuses passionnelles et brutales, construites sur les clichés de l'amour rosse. Cora Madou, maîtresse de Vincent Scotto qui accompagnait régulièrement son chant à la guitare, s'empara également de cette chanson dès la fin des années vingt et l'enregistra en 1930⁵²³ :

*Quand je suis très loin de toi
Je songe bien des fois :
Mais qu'a-t-il donc pour plaire,
Il n'est pas beau garçon,
Sous ses airs sans façon
Il est autoritaire
Tu es souvent brutal,
Parfois tu me fais mal,
Par cet amour sauvage
Tu m'as trop fait souffrir
Et pour m'en affranchir
Je voudrais te haïr
Mais lorsque ta chair
Frôle la mienne
Sous ton baiser pervers
Je sens que je suis tienne
Blottie contre toi,
Je veux lutter monter quand même
Mais malgré moi
Je t'aime !*

Tout au long de sa carrière, Fréhel interpréta, dans des registres variés, (parfois comique voire parodique comme dans *Tel qu'il est, Il n'est pas du Milieu* ou *C'est un mâle* etc.) ce type de relations amoureuses, déséquilibrées et violentes, entretenues par les clichés populaires forgés autour des amours « apaches ». L'homme représenté, souvent quelconque, sans qualité particulière, devenait l'amant brutal et veule d'une femme entièrement soumise à lui, comme possédée par la passion néfaste qu'elle lui portait, et dont elle avait pourtant conscience.

⁵²³ Polydor 521745, Matrice 3525 BKP. Dans *Cora Madou, 1926-1935, Succès et raretés*, Chansophone 161.

Outre les chansons précédemment citées, Fréhel reprit encore *Tes jolies choses*⁵²⁴ œuvrette empruntée au répertoire de Mayol. Rappelant les inscriptions grivoises d'un autre temps, Fréhel prêtait sa voix à un chanteur égrillard et bouillonnant d'ardeur :

*J'ai l'frisson
Quand j'baise ta nuque
Elle a de petits frissons
Qui me rendent polisson.
Sans façon
Tes seins, j' les r'luque
[...]
Donne-moi, ma petit' Loulou !
Ta ch'mis' qui me gên' beaucoup
C'est pas comme il faut
Quand on veut se donner des bécots !
Enlèv' tout c' que t'as
Et ne fais pas tes embarras [...]*

Cette chanson, par sa tonalité licencieuse, offrait certaines similitudes avec *Le Jeune Homme embarrassé* que Fréhel interprétait avant guerre. Il semblerait donc qu'en 1923-1925, l'artiste connut quelques difficultés à moderniser, ou du moins à renouveler son répertoire, composé de chansons trop contrastées. Néanmoins, elle trouva, dans les œuvres de Charlys, une chanson qui allait orienter son répertoire vers la noirceur infinie des mélodrames populaires qu'elle ferait bientôt siens, forgés sur ses thématiques de prédilection : l'abandon, la rue, la misère, la prostitution. *Sur le trottoir*⁵²⁵, évoquait tous les malheurs d'une femme accablée par la malchance et le destin funeste :

*Elle grandit sans soutien, sans tuteur,
Comme les herbes sauvages,
À dix-huit ans un amour de passage
Vint déjà prendre son cœur
Et pour un homme, un vaurien sans aveu
On la vit vendre ses charmes.
Combien de larmes
Et de chagrin honteux
Pouvaient se dire en ses yeux.*

⁵²⁴ Paroles de William Burtey et musique de Borel-Clerc

⁵²⁵ Paroles de Charlys.

C'était une chanson « pour raconter ce à quoi il était impossible d'échapper⁵²⁶ », aimait à dire Fréhel. La chanteuse commençait à trouver son crédo – des chansons qui pouvaient potentiellement renvoyer à sa propre trajectoire – et surtout sa couleur : le noir. Elle eut dès lors l'intelligence (ou l'instinct) de puiser dans le répertoire d'un artiste avec lequel elle avait déjà précédemment partagé quelques succès et qui était réputé pour la force dramatique de ses chansons véristes : Georgel. Elle mit donc à son répertoire en 1923, *Du Gris*, écrit et composé par le très productif binôme Ferdinand-Louis Benech et Ernest Dumont, que Georgel avait interprétée en 1920. Elle fit entièrement sienne cette chanson en 1923, au point qu'elle devint un véritable standard de la nouvelle chanson « réaliste ».

1.3.2 *Du Gris* : amorces d'une nouvelle chanson « réaliste »

En effet, *Du Gris* (piste 3), que paradoxalement Fréhel n'enregistra jamais, laissant ce profit à Berthe Sylva⁵²⁷, contenait tout ce qui en substance allait participer à la nouvelle mouvance de la chanson « réaliste », centrée désormais autour de l'expression d'un « je » lyrique en proie au vague à l'âme et qui se consumait dans la noirceur d'une existence meurtrie, marquée par le « sang » et le « dégoût » :

*Le tabac, c'est le baume de la souffrance
Quand on fume, le fardeau est moins lourd.
Du gris que l'on prend dans ses doigts
Et qu'on roule
C'est fort, c'est âcre comme du bois
Ça vous saoule
C'est bon et ça vous laisse un goût
Presque louche
De sang, d'amour et de dégoût
Dans la bouche*

Toutes les thématiques, qui allaient atteindre leur acmé dans la chanson « réaliste » des années trente, étaient déjà exploitées dans cette œuvre. La déchéance physique et morale, entraînée par la prostitution, est clairement exprimée. La rue, la misère sociale et affective, mais encore la fatalité, apparaissent comme autant de facteurs responsables de la déliquescence d'un « je », en complet laisser-aller :

⁵²⁶ N. et A. Lacombe, *Fréhel, op.cit.*, p. 180.

⁵²⁷ Enregistrée en 1931, Odéon, matrice KI4863-1, 250.005

*Oui je comprends, il n'y a plus d'espoir
Le coupable, je n'en sais rien, je vous le jure
C'est le métier, la rue, le trottoir
Le coupable, ah je peux bien vous le dire
C'est les hommes avec leur amour
C'est le cœur qui se laisse séduire
La misère qui dure nuit et jour
Et puis je m'en fous, tenez, donnez-moi
Avant de mourir une dernière fois*

*Du gris, que dans mes pauvres doigts
Je le roule
C'est bon, c'est fort, ça monte en moi
Ça me saoule
Je sens que mon âme s'en ira
Moins farouche
Dans la fumée qui sortira
De ma bouche*

Le tabac, « la cibiche », en tant qu'addiction bon marché (« C'est ma morphine, c'est ma coco./Quoi ? C'est mon vice à moi l'perlot. »), symbolise de façon paradoxale, non seulement la rugosité de l'existence (« C'est fort, c'est âcre comme du bois ») mais en même temps le seul moyen permettant d'en supporter la noirceur (« C'est bon/Ça me saoule »). Néanmoins, l'efficacité du refrain grâce ses évidences mélodiques, facilite une reprise en chœur par le public. Un sentiment de communion se crée entre l'interprète et l'auditoire, qui permet, par le partage, de supporter aussi cette mélancolie ambiante.

Soulignons encore, la présence d'une autre caractéristique propre à la chanson « réaliste » : l'acceptation d'une fatalité contre laquelle « je » ne se soulève jamais (« il n'y a plus d'espoir [...] Et puis je m'en fous »). Mieux encore, dans son refus de fumer des cigarettes anglaises, jugées trop douces ou trop chics, (« Ce que je te demande : une pipe, un mégot/ Non pas d'Anglaises, ni d' bouts dorés/ Ce tabac-là, c'est du chiqué ») il procède au contraire à l'accélération d'un processus fatal. En filigrane, le sang dans la bouche, pourrait évoquer aussi bien la tuberculose que n'importe quel cancer provoqué par l'excès de cigarettes :

*C'est bon et ça vous laisse un goût
Presque louche*

De sang, d'amour et de dégoût

Dans la bouche

Qui plus est, la perte physique et morale semble toujours entretenue, par un lent processus conscient d'autodestruction, duquel « je » se dédouane en partie grâce à la perte de ses sens :

Je sens que mon âme s'en ira

Moins farouche

Dans la fumée qui sortira

De ma bouche

L'originalité de cette chanson, qui en fait un archétype de la nouvelle mouvance « réaliste », porte encore sur deux autres points, tenant à la particularité de son système énonciatif et de sa musicalité.

En effet, la chanson « réaliste » des années vingt, procéda à un glissement de l'énonciation dans la prise en charge de la diégèse, pour reprendre la terminologie de Genette. Majoritairement, les chansons de Bruant étaient le plus souvent assumées par un narrateur hétérodiégétique, racontant avec une certaine distance l'histoire d'un personnage issu des faubourgs parisiens. Citons par exemple *À la Bastoche*⁵²⁸ ou *Nini Peau d'Chien*⁵²⁹. Il pratiquait également des intrusions ponctuelles et discrètes, bien qu'il fût absent de l'histoire racontée (Cf *À la Bastille*⁵³⁰). Dans quelques chansons, telles qu'*Au Chat noir*⁵³¹ ou *À la Roquette*⁵³², le narrateur racontant sa propre histoire, accédait à une première personne du singulier et devenait homo voire autodiégétique. Mais il s'agissait toujours d'un « je » masculin, représentant un Apache ou un marginal. Les prostituées n'avaient pas encore tout à fait voix au chapitre.

⁵²⁸ « Il était né près du canal/Par là... dans l'quartier d' Arsenal/Sa maman, qu'avait pas d'mari, /L'appelait son petit Henri.../Mais on l'appelait la Filoche, /A la Bastoche. »

⁵²⁹ « A la Bastille/On aime bien/Nini Peau d'Chien/Alle est si bonne et si gentille !/On aime bien/Nini Peau d'chien/A la Bastille. » Néanmoins, nous pourrions objecter que le narrateur pourrait s'inclure dans le pronom indéfini « on » dans la mesure où il appartiendrait à une même communauté, celle du faubourg de la Bastille, du quartier de l'Arsenal etc. Dès lors, l'instance narrative pourrait quasiment être homodiégétique.

⁵³⁰ « Quant elle eut 16 ans révolus, /Elle s'appelait, je ne m'en rappelle plus, /elle se promenait autour de la grille/A la Bastille »

⁵³¹ « Je cherche fortune/Autour du Chat noir/Au clair de la Lune/A Montmartre, le soir »

⁵³² « En t'écrivant ces mots, j'frémis/Par tout mon être,/Quand tu les liras, j'aurais mis l'nez à la f'nêtre/J'suis réveillé depuis minuit/Ma pau' Toinette/J'entends comme une espèce de bruit/À la Roquette. »

Seule, à ma connaissance, *À Saint-Lazare*, laissa s'épancher par le biais d'une énonciation féminine, la parole d'une prostituée miséreuse enfermée dans cet hôpital-prison. Cependant, cette parole différée (la prostituée écrivait une lettre à son homme pour l'informer de son hospitalisation), ne témoignait pas simplement de sa détresse personnelle, de son abattement moral ou psychologique, puisque sa déploration n'avait pour sujet que le quotidien bouleversé de son homme pour lequel elle s'inquiétait. Ainsi, dans une certaine mesure, l'énonciation féminine perdait de sa suprématie car elle était en partie détournée par l'objet de son énonciation. En effet, les recommandations de la prostituée, dévouée à son souteneur et soucieuse qu'il ne subisse aucun préjudice de son hospitalisation, occupaient tout son discours :

*Vrai, d'te savoir comm'ça, sans l'sou,
Je m'fais une bile !
T'es capab' de faire un sal'coup,
J'suis pas tranquille.
T'as trop d'fierté pour ramasser
Des bouts d'cigare,
Pendant tout l'temps que j'vas passer,
A Saint-Lazare !
Va-t-en trouver la grand' Nana,
Dis que j'la prie
D'casquer pour moi, j'y rendrai ça
A ma sortie.
Surtout n'y fais pas d'boniments,
Pendant qu'je m'marre
Et que j'bois des médicaments,
A Saint-Lazare !
Et pis, mon p'tit loup, bois pas trop,
Tu sais qu't'es teigne,
Et qu'quand t'as un p'tit coup d'sirop
Tu fous la beigne [...]*

A l'inverse de cette chanson de Bruant, *À Saint-Lazare*, les chansons « réalistes » des années vingt, et plus particulièrement celles des années trente, inscrites dans la même veine que *Du gris*, privilégieront, grâce à l'emploi d'une première personne du singulier, l'expression introspective directe d'une voix féminine prostituée.

En effet, la chanson *Du Gris*, composée de deux couplets séparées par un refrain, se déploie sous la forme d'une confession intime, où un « je » féminin anonyme, prend à témoin de sa souffrance deux hommes. Toutefois, la conversation initialement supposée, évolue rapidement en une sorte de soliloque biaisé, car, bien que les deux interlocuteurs soient désignés et entretiennent la conversation, jamais leur propos ne sont directement rapportés, jamais leur voix n'est entendue :

*Eh Monsieur, une cigarette
Une cibiche, ça n'engage à rien
Si je te plais on fera la causette
T'es gentil, t'as l'air d'un bon chien
Tu serais moche, ce serait la même chose
Je te dirais quand même que t'es beau
[...]
Tu n' fumes pas ! Oh ben t'en as de la chance
C'est que la vie, pour toi, c'est du velours
[...]
Monsieur le Docteur, c'est grave ma blessure ?
Oui je comprends, il n'y a plus d'espoir
Le coupable, je n'en sais rien, je vous le jure*

Les interlocuteurs masculins demeurent irrémédiablement muets, en l'absence du relais de leur propos. Leur présence se résume à recueillir la confession de cette âme sombre, en proie à la logorrhée verbale pour seule échappatoire et dont la parole part malheureusement « en fumée ».

Cette parole féminine désespérée est particulièrement mise en valeur par la musicalité même de la chanson. Il est difficilement possible à la seule première écoute de *Du Gris* de pouvoir en fredonner les couplets voire même l'air, comme si la mélodie demeurait volontairement aplatie afin de mieux retranscrire l'état de détresse potentiel de cette voix humaine. D'ailleurs, la ligne mélodique est entièrement assumée par cette même voix plaintive, soutenue par une discrète orchestration, qui parfois s'efface totalement au profit du seul chant. Ce procédé est notable à chaque début de phrase ou dans les derniers vers du refrain, comme pour en accentuer la portée voire l'envolée : « De sang, d'amour et de dégoût/ Dans la bouche. »

Ce constat tient également, me semble-t-il, à « l'érosion de la musicalité du chant⁵³³ », au profit de l'insertion ponctuelle d'éléments parlés ou à la frontière du parlé. En effet, cette intrication du parlé⁵³⁴ dans le chant est particulièrement remarquable dans les couplets, dans la mesure où ils correspondent aux moments de déclenchement des conversations voire de la confession. Dans l'interprétation qu'elle donne de *Du Gris*, Berthe Sylva « parle » les débuts de chaque premier couplet : lorsque la femme alpague l'homme pour lui réclamer une cigarette (« Eh Monsieur, une cigarette, / une cibiche, ça n'engage à rien ») ; lorsqu'elle lui répond et s'étonne qu'il ne fume pas (« Tu ne fumes pas ! ») ; lorsque le médecin lui annonce le caractère irrémédiable de sa « blessure ».

L'effet combiné de l'absence de musique au profit de la voix et de l'insertion d'éléments parlés, concourt à accroître l'atmosphère morne de la chanson. Ils s'intriquent très brièvement dans la prononciation de quelques mots symboliques, (« Et puis, j'm'en fous, t'nez [...] avant de mourir »), accentués encore par la prosodie de ce vers, où la protase ascendante, culminant sur « mourir », s'effondre dans une apodose descendante finale (« une dernière fois »), qui figure l'engloutissement général de cette femme.

Cette chanson, forte de ces procédés particuliers, Fréhel ne pouvait manquer de l'inscrire à son répertoire. La chanteuse, jouant sur la confusion énonciative du « je », lui apporterait un supplément de profondeur. En effet, qui mieux que Fréhel, dévastée en 1923 à son retour d'exil, pouvait prendre en charge une telle confession intime d'autodestruction ? *Du Gris*, premier franc succès depuis sa reprise, galvanisa sa reconquête :

Fréhel ne fut jamais plus et mieux Fréhel que cette fois-ci. Un répertoire qu'elle manie avec tout l'esprit et le sentiment de sa nature personnelle toujours prédominante et dominante ; elle l'interprète à la bonne franchise sans le maquillage du projecteur si cher à nos grandes réalistes⁵³⁵

Elle inscrira désormais son répertoire dans la noirceur de chansons similaires, centrées autour de l'expression d'une subjectivité douloureuse et d'une individuation du

⁵³³ Céline Chabot-Canet, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, thèse de doctorat sous la direction de M. Pierre Saby, présentée le 27 juin 2013, Université de Lyon II, Louis Lumière, p. 630.

⁵³⁴ Je fonde mes analyses d'après l'enregistrement de Berthe Sylva en novembre 1931 (Odéon, KI 4863-1, 250 005) puisque Fréhel n'a jamais enregistré la chanson.

⁵³⁵ Citation de Legrand-Chabrier, recueillie par A et N. Combe, *Fréhel, op.cit.*, p. 161.

pathétique, où « je » ne niera rien de sa détresse, mais l'assumera sans complexe, à la manière de la posture adoptée par Fréhel à son retour.

2. L'expression noire et novatrice d'une voix dolente.

En effet, en contre-point à l'atmosphère festive et débridée des très divertissantes « années folles », tout entières happées par la fureur de rythmes endiablés et de mélodies importées, Fréhel assumait une position à contre-courant des avant-gardes du temps. Refusant de céder aux modes passagères, aux engouements pour les spectacles d'outre-Atlantique, façon Broadway, comme au snobisme ambiant entretenu par une « caste » mondaine, minoritaire, cosmopolite, (dont le point d'ancrage était la capitale française), la chanteuse inscrivit son nouveau répertoire en des voies résolument distinctes, bien éloignées des préoccupations frivoles du temps.

Si son tour de chant allait faire alterner les évocations, tantôt nostalgiques, tantôt enjouées, de l'univers populaire des faubourgs parisiens, dont elle célébrait les mœurs et les coutumes, elle construisit également son répertoire dans l'authenticité d'une voix attachée à exprimer avec sincérité la déchéance d'un « je » en souffrance, dont l'aveu de déréliction renvoyait à sa propre histoire tragique. Le système énonciatif de ces chansons mélancoliques allait désormais se bâtir presque exclusivement autour de la déclamation d'une locutrice, « je », anonyme mais identifiable⁵³⁶, revenant sur le récit de sa propre histoire passée, pour expliquer ou justifier un état présent déplorable, par exemple *J'ai le cafard*, *Comme un moineau*, *Toute seule*, *Comme une fleur*. La plupart du temps, ce « je » semblait s'adresser tout autant à lui-même, perdu dans l'écho de ses souvenirs lointains, qu'à un auditoire indéfini (celui fictif du « je » de la chanteuse, comme celui réel représentant le public de l'artiste) pris à témoin de son passé, voire directement interpellé (*confer* « Voyez-vous la camarade, elle m'attend quelque part », in *J'ai le cafard*).

Toutefois, l'allocutaire privilégié auquel s'adresse ce « je » tourmenté, demeure un « tu », également anonyme, mais masculin (*cf* « Vois-tu, mon petit gars, dans *Ensemble*), objet de son désir, faisant fonction d'amant ou plus justement d'ancien amant, parfois camouflé sous un « on » indéfini, symbole de leur distance nouvelle (*cf* « On aurait pu faire de notre amour autre chose », dans *Comme une Fleur*). Néanmoins, cette adresse a ceci de très singulier que jamais le « tu » n'accède au rang d'interlocuteur. Il reste résolument privé de voix. Seul l'usage de quelques déictiques manifestent parfois sa présence. Il n'y a cependant aucune interaction entre les énonciateurs permettant

⁵³⁶ Le plus souvent les caractéristiques qui permettent de broser un rapide portrait de la locutrice sont toujours les mêmes. « Je » est une femme mature, issue d'un milieu social le plus souvent populaire (parisien), voire défavorisé ou miséreux.

d'actualiser la présence de « tu ». Ces propos sont toujours médiatisés soit par le prisme du « je » lui-même, qui rapporte leur conversation commune ou ses paroles (cf « Quoi dis-tu, ma porte est la nôtre ?/Tu venais espérant me voir », dans *Bonsoir amie*), soit par le biais d'une lettre qui accrédite virtuellement sa présence (cf *Toute pâle* ou *Peut-être*). La matérialité de l'allocutaire masculin demeure résolument le fait d'une seule énonciation, celle de la voix d'un « je », subjectivité en souffrance d'amour.

Ainsi, Fréhel interpréta durant les années vingt un grand nombre de chansons où pouvait s'exprimer sans fard la détresse morale, psychique ou sociale d'un sujet, le plus souvent féminin, tout entier rongé par un mal-être profond, lié la plupart du temps à un abandon originel, que les déceptions amoureuses contribuaient à réactiver. L'apparition de cette subjectivité féminine, mélancolique et blessée, participa au renouvellement du répertoire de la chanson réaliste, jusqu'à atteindre son acmé au cours des années trente.

2.1 Déclamation assumée d'un mal-être profond.

2.1.1 Expression des anxiétés de l'Ego : *J'ai l'cafard*.

L'une des premières chansons dont Fréhel s'empara pour relancer sa seconde carrière, et qui d'ailleurs marqua son retour aux enregistrements en décembre 1926⁵³⁷, dix-huit après son tout premier disque, fut encore une fois très symbolique de son nouvel ancrage expressif. *J'ai l'cafard*, de Despax et Éblinger⁵³⁸ (piste 4), que Damia enregistra également en mars 1928⁵³⁹, eut une importance particulière dans le nouveau répertoire de Fréhel. Cette chanson cristallisa en effet l'intégralité des caractéristiques nouvelles, dans lesquelles la chanteuse inscrirait son répertoire : noirceur, cercle vicieux de la déchéance, rugosité mais surtout la fatalité assumée.

Sur un rythme lent, ternaire, excessivement martelé par des cuivres, comme pour suggérer la démarche hasardeuse et bancal d'un être en proie à l'ivresse, ou l'arrivée imminente, implacable et violente, d'un drame, une femme témoigne de sa tristesse

⁵³⁷ Selon la discographie établie par Gérard Roig. *J'ai l'cafard*, Odéon 1664.

⁵³⁸ Auteur et compositeur prolifiques avant la Première Guerre mondiale et durant l'Entre-deux-guerres. S'ils composèrent plusieurs fois ensemble (*Fini, la chanson d'amour*), ils ne travaillèrent pas toutefois exclusivement ensemble ; ils s'associèrent aussi à d'autres auteurs ou compositeurs, tels que Cayroux, Christiné, Vincent Scotto, Rodolphe Berger, Pierre Codini etc. Pour exemple, Despax écrivit les paroles de *Cœur d'Apache*, interprétée par Emma Liébel dans les années vingt, sur une musique de Louis Rives ; Éblinger composa *Ma Maison*, sur les paroles de Maxime Guitton, que Jean Lumière créa au cours des années trente, ou *La Java de Cézigue* (paroles Paul Groffe), chantée et enregistrée par Édith Piaf en 1936.

⁵³⁹ Matrice 21570, Perf 1904. Dans Chansophone, *Damia, Tragédienne de la Chanson*, 1999.

lancinante, de ses idées noires et surtout de son engloutissement à venir. Elle se sait définitivement marquée par la noirceur :

*J'ai l'cafard, j'ai l'cafard
Je le sens qui me perce comme avec un poignard
La cervelle d'part en part
Je m'débats dans l'brouillard
J'ai beau faire je suis prise et bien prise
Au traquenard du cauchemar
J'ai l'cafard*

Aussi, évoque-t-elle, sans fausse pudeur, sa course effrénée dans d'illusoires frivolités, où, grisée par l'alcool, la recherche du plaisir ne constitue qu'une échappatoire vaine, de laquelle elle n'est d'ailleurs pas dupe. Ce ravissement feint ne lui sert qu'à donner le change :

*Non j'suis pas saouïe
Malgré que je roule
Dans toutes les boîtes de nuit
Cherchant l'ivresse
Pour que ma tristesse
Sombre à jamais dans le bruit
Je hais ce plaisir qui m'use
Et quand on croit que j'm'amuse
J'ai des pleurs plein mon cœur*

Ce simulacre épuisant fait toutefois partie d'un processus, maladroit mais réel, de lutte, consistant à tenter de supporter, autant que faire se peut, une existence lourde comme un fardeau. Néanmoins, dans son combat terrible avec elle-même, cette femme ne fait que repousser une échéance fatale par elle-même programmée et dont elle se sait responsable :

*Dans ma névrose j'ai pris des tas d'choses
Ether, morphine et coco
Drogues infâmes
Qui charment les femmes
Pour mieux noyer leurs cerveaux
En songeant que chaque goutte
De ce poison qui m'dégoûte
Mène mon corps vers la mort
J'ai l'cafard, j'ai l'cafard*

Ces plaisirs insidieux, qui « charment » et broient, anesthésient pour un temps la souffrance morale, mais entretiennent voire ravivent le dégoût de soi et la perte, jusqu'à l'engloutissement inexorable, d'ailleurs ardemment souhaité :

*Voyez-vous la camarade elle est là quelque part
Elle attend mon départ
Mais viens donc, j'en ai marre
Peu m'importe de crever aujourd'hui ou plus tard
J'ai l'cafard, j'ai l'cafard*

Ce désir morbide de voir arriver son propre anéantissement, trouve son origine (et probablement une partie de son explication) dans l'aveu d'une condition personnelle particulière. Cette femme est une « fille », autrement dit, une prostituée. La solitude qui la frappe, l'absence de famille, d'affection, et l'aveu mélancolique de sa jeunesse perdue, constituent autant de justificatifs à son existence ébréchée et au spleen qui la frappe. Face au constat d'une vie qu'elle considère comme manquée, elle ne trouve de refuge affectif que dans la résurgence de souvenirs idéalisés, virginaux :

*Quand je m'appelle
Des heures si belles
Que j'ai vécues autrefois
Les gais dimanches
Où en robe blanche
J'allais courir dans les bois
Quand j pense qu'au lieu d'être une fille
J'aurais avoir une famille
Un mari et d'beaux p'tits*

Lucide sur un état de grâce et d'innocence perdus, – quel loup rencontra-t-elle alors qu'elle courait dans les « bois » ? –, elle rejette toute forme de complaisance nostalgique. Elle demeure résolument résignée, sans espoir pour elle-même, comme pour toutes les jeunes filles, trop belles ou trop sûres de leur beauté, dans lesquelles elle projette sa propre trajectoire :

*J'ai l'cafard, j'ai l'cafard
Le passé c'est un truc qu'il faut mettre au rencard
Pour le reprendre c'est trop tard
Et quand j vois par hasard
Des belles gosses qui comme moi n'auront que des avatars
Tôt ou tard
J'ai l'cafard*

Cette chanson, confession d'une psyché tourmentée qui expose ses failles comme ses plaies, fonctionna pour Fréhel à la manière d'une véritable profession de foi, ou du moins, fut-elle entendue comme une auto-proclamation de sa propre déchéance. En effet, tout concourt dans *J'ai l'cafard* à favoriser les rapprochements opportuns entre la destinée de la chanteuse revenue d'exil et celui de cette chanteuse en perdition. Outre les thématiques de la détérioration physique et psychique, du déclin irrémédiable, l'usage désormais presque systématique d'un « je » homodiégétique, véhiculant une ambiguïté référentielle de bon aloi, permit d'activer la confusion et l'assimilation entre le « je » de la chanteuse et le « je » du personnage incarné. Qui plus est, cette chanson installa un leitmotiv singulier, qui allait constituer d'une certaine façon la marque de prédilection de Fréhel : l'évocation d'un passé nostalgique, perçu comme un paradis perdu, dans lequel une fracture existentielle vint borner un avant et un après.

Toutefois, si le choix d'inclure cette chanson dans son répertoire fut parfait, en ce sens qu'elle servit pleinement l'effet d'authenticité recherché pour l'auditoire, la voix puissante de Fréhel qui surplombe littéralement la mélodie (sans que cela soit du fait de l'enregistrement), allant jusqu'à la dominer et l'anticiper parfois, rappelle que le procédé énonciatif reposant sur une première personne du singulier, entretient une imposture. L'interprète, quand bien même elle connut des aléas existentiels similaires à ceux vécus par le « je » fictif, n'est jamais complètement la chanteuse. Ce « je » déictique pronominal, s'avère être un des moyens les plus efficaces pour servir les objectifs du travail de l'interprétation consistant, par l'entretien d'un effet de brouillage, à crédibiliser le personnage incarné au point qu'il n'y ait plus de dissociation pour l'auditoire entre la chanteuse et la chanteuse.

Cependant, si dans une première écoute l'adhésion à cette assimilation d'identité peut être totale, l'interprétation de Fréhel, sobre, abrupte et puissante, porte à bras le corps la chanson, et révèle une énergie vitale pour le coup en relative dissonance avec la thématique exprimée. « Je » a le cafard et le clame haut et fort, mais Fréhel lui confère des accents suffisamment impétueux pour qu'il semble du même coup braver presque crânement la « camarade », interpellé avec morgue, comme prêt pour un dernier baroud d'honneur :

Voyez-vous la camarade elle est là quelque part

Elle attend mon départ

Mais viens donc, j'en ai marre

*Peu m'importe de crever aujourd'hui ou plus tard
J'ai l'cafard, j'ai l'cafard*

Cette interprétation musclée de Fréhel renverse d'une certaine façon l'équilibre usuellement admis dans l'assimilation des identités. En effet, l'objectif de l'interprétation scénique vise à faire représenter, grâce à l'escamotage de l'individu-chanteur au profit du personnage interprété, le « je » fictif chanté. Lorsqu'elle chante *Du Gris*, par exemple, Fréhel doit incarner aux yeux du public une prostituée en quête de cigarettes tout autant que de réconfort. Or, le travail interprétatif de la chanteuse, par la posture hégémonique qu'elle adopte, repousse l'assimilation parfaite des deux « je », chanteur et canté : le « je » de Fréhel surplombant le « je » fictif.

L'artiste domine parfaitement la chanson et semble même tenir en respect le public venu admirer, dans une possible posture voyeuriste, les débris de l'ancienne beauté et vedette de la chanson Belle Époque. Elle lui délivre un message très clair : si elle chante avec appétence les excès d'addiction et la déchéance qu'elle a effectivement connus, et dont elle ne renie rien, si elle évoque volontiers ses faiblesses et son passé révolu, elle n'est pour autant pas encore morte et ne prétend pas figurer l'abatement. Massive et ancrée, elle confère à ses interprétations sombres une robustesse infatigable et pérenne. Fréhel impose sa force, sa stature, et rappelle par là-même, combien sa trajectoire de même de la rue, l'a forgée pour affronter d'autres péripéties et d'autres dangers.

À cet égard, il est tout à fait intéressant de comparer l'interprétation de *J'ai l'cafard* chanté par Fréhel à celle de Damia, pour mieux comprendre comment toutes deux construisirent leur personnage scénique, rendant définitivement inopportunes, ou du moins maladroites, les analyses visant à les mettre en concurrence l'une par rapport à l'autre. Comme nous l'écrivions précédemment, Damia enregistra *J'ai l'Cafard* en mars 1928. Tout concourt dans cette interprétation théâtralisée à rendre compte d'une atmosphère bien différente de celle évoquée par Fréhel ; la chanson est saturée d'une lassitude sans fin. Dans cet esprit, les premières mesures de l'orchestration qui ouvrent *J'ai l'Cafard*, élaborée sur le modèle d'une valse, se closent paradoxalement sur une coda tout à fait singulière, (laissant déjà entendre d'ailleurs que tout serait joué d'avance), à la suite duquel la voix de Damia retentit, lente, éraillée et détachant très distinctement des groupes de syntagmes significatifs. La lenteur du tempo adopté, les nombreux silences, les pauses marquées, suggèrent un épuisement profond, que l'accentuation particulière

de Damia sur presque tous les mots en fin de vers, laissant entendre sporadiquement quelques « e » muets (« saoûle », « roule », « ivresse », « tristesse », « cœur »), rend insurmontable, comme si la chanteuse s'accrochait littéralement à eux pour parvenir à déployer entièrement la chanson. Qui plus est, les groupes de mots au refrain sont volontairement détachés sur un rythme ternaire, et délibérément accentués et allongés grâce à un étirement vocalique du [e] et du [a]⁵⁴⁰, provoquant au passage l'atténuation de la dorso-vélaire[r] : [g' é l' /Ká /fár].

Cette distension des voyelles entraîne dans les couplets suivants, la création de tout un réseau d'assonances accentuées en [a], [ɑ], [e], [ɔ], [o], répondant en écho aux sonorités du refrain, donnant la sensation de démultiplier le « cafard » : « poignard », « d'part en part », « brouillard », « cauchemar », « infâme », « femmes », « j'en ai marre », « plus tard », etc. Cette saturation vocalique, provoquée par la prononciation (également très nasale) et l'accentuation particulière de Damia, participe à suspendre et engluer l'intégralité de la chanson dans un hors-temps moribond, finalement résolument infini, qu'aucune allusion à une jeunesse glorieuse passée ne vient alléger. En effet, il faut noter que tout le couplet référant au bonheur d'un autre temps, chanté par Fréhel, est absent de l'interprétation de Damia. Rien ne vient motiver un quelconque soubresaut d'énergie vital, fut-il vain, comme chez Fréhel. Damia, ainsi qu'elle l'incarna dans le film de Jean Duvivier, *la Tête d'un homme*, (1933) que nous commenterons ultérieurement, figure la représentation de l'extrême lassitude, de l'abattement complet. Assise sur un lit, le visage défait, comme accablé par la tristesse, tout son corps demeure résolument figé.

Ainsi, quand bien même Fréhel orienta une partie du répertoire de sa seconde carrière dans le creuset d'une expression morose, sinistre, empreinte de mélancolie et de pessimisme quant à la condition vitale d'un « je », en proie à un profond mal-être, il n'y a pas chez l'artiste, à la différence d'autres chanteuses « réalistes », d'infléchissement total dans l'affliction ou la désolation. Ce constat tient notamment à la pulsion de vie insufflée par l'interprétation vigoureuse de Fréhel, dont la posture scénique, très ancrée, renforce son aspect massif et monolithique. Ainsi que le démontre Barbara Lebrun dans son ouvrage sur la mise en scène du corps dans la chanson française⁵⁴¹, « le corps [de

⁵⁴⁰ Le [a] chez Damia, voyelle palatale, est souvent transformé en [ɑ] vélaire, ouvert à son maximum d'aperture. Ainsi, le mot [kafar] est prononcé par la chanteuse [kafar]. Ce procédé contribue à l'impression d'un allongement particulier des voyelles.

⁵⁴¹ Barbara Lebrun, *Chanson et Performance, Mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*, éditions L'Harmattan, 2013, p.9

l'artiste] est présent dans l'élaboration, la nature et l'idéologie des chansons, ainsi que dans l'effet produit sur le spectateur[...] ». Il est l'un de vecteurs principaux du spectacle et, si le corps dégradé de Fréhel exprime la souffrance subie par le passé, puisque la chanteuse porte dans sa chair les stigmates de la dévastation, de l'addiction (pour exemple sa cloison nasale détruite par l'abus de cocaïne), sa corpulence, comme son expression abrupte d'ailleurs, lui confère un aspect inébranlable, qui rassure l'auditoire quant à la capacité de survie de Fréhel. Certes, l'artiste chante le malheur, mais elle seule semble en capacité de pouvoir l'assumer, comme si les aléas de sa trajectoire personnelle l'avaient forgée pour cela.

2.1.2 Abandon, déréliction et mauvaise rencontre : le fardeau de l'enfance misérable ?

À partir de son retour sur scène, entre 1923 et 1925, l'une des caractéristiques majeures et permanentes du répertoire de Fréhel tint à l'inscription dans ses chansons de la thématique de l'enfance misérable et de l'adolescence trop vite bafouée, prise en charge la plupart du temps par une première personne du singulier. Une fois encore, les confusions identitaires permises par cette double voire triple énonciation en « je »⁵⁴², permettent à l'artiste, alors âgée d'une trentaine d'années, de construire et relayer tout un discours rétrospectif donnant l'illusion de dévoiler sa propre jeunesse perdue. Fréhel eut l'intelligence de mettre à son répertoire des chansons qui faisaient se juxtaposer étroitement des éléments narratifs fictifs et des éléments inspirés de sa propre trajectoire personnelle.

Comme une Fleur, Toute seule ou *Comme un moineau*, dans le cadre de la thématique de l'enfance misérable, jouent autour de ces points d'intersections. Les constructions narratives mettent au jour un certain nombre de schémas communs et redondants : une femme d'âge mûre, le plus souvent prostituée, tire un bilan de sa vie et constate que son actuelle condition, déplorable en tous points, est le fait d'un engrenage malheureux, dont l'origine est à chercher du côté d'une défaillance de l'amour parental durant l'enfance ou d'une mauvaise rencontre, sur fond d'amour apache, à l'adolescence.

⁵⁴² Le « je » fictif du chanteur, celui de la vedette Fréhel, ou encore le « je » de la personne privée Marguerite Boulch, sont trois instances différentes.

• ***Comme une Fleur* (piste 5) : naïveté juvénile et prostitution**

Je débute mes analyses en commentant *Comme une Fleur*, écrite et composée vers 1923 par le célèbre Jean Lenoir⁵⁴³, dans la mesure où elle fut *a priori* la première chanson interprétée et enregistrée⁵⁴⁴ par Fréhel à s'inscrire dans la thématique de l'adolescence viciée. Chantée sur scène dès son retour, *Comme une Fleur* put faire écho à l'une des toutes dernières chansons enregistrées par l'artiste avant son exil, *Fenfant d'amour* (1909). Outre une thématique commune, on retrouve dès l'ouverture un même rythme ternaire, soutenu et marqué par l'usage de cuivres, conférant à la chanson des accents de flonflons populaires, également convoqués dans *Fenfant d'Amour*. Qui plus est, cette chanson, inscrite dans un contexte « réaliste » apache, façon Belle Époque, dut probablement permettre à l'artiste de renouer plus facilement avec son ancien public, habitué par Fréhel avant guerre à ce type de répertoire.

Dès le premier couplet, le registre langagier employé, comme les éléments spatio-temporels, placent immédiatement la chanson dans l'univers mythique des faubourgs populaires parisiens et l'inscrivent dans l'appartenance au genre « apache ». En effet, le cadre de la chanson évoque le quartier de Clignancourt situé sur le versant nord de Montmartre dans le XVIII^e arrondissement ; quant à ses protagonistes, ils appartiennent à la jeunesse des bas-fonds, constituée en bande. Tout concourt à placer la chanson sous l'égide de la tradition bruantienne. L'histoire est prise en charge par un « je » féminin, prostituée, défraîchie, qui, par analepse, revient sur les origines de sa déchéance, en expliquant comment, à son adolescence, elle fut conquise par le terrible « Dudule », point d'ancrage de son malheur :

*Comme j'étais jeune à Clignancourt
Fallait voir comme
Tous les mecs pâlissaient d'amour devant ma pomme.
À seize ans, j'en choisissais un,
C'était Dudule.
De la bande c'était le plus coquin,
Le plus crapule
Mais il avait un air vicieux
Et pour lui j'ai plaqué mes vieux*

⁵⁴³Rappelons qu'il écrivit et composa en 1924 *Pars*, qu'interpréta Yvonne George et *Comme un moineau* en 1925 chanté par Fréhel.

⁵⁴⁴Enregistrée chez Idéal (8084) vers mars ou avril 1927, selon la discographie Roig.

La jeune femme revient ensuite dans le refrain sur son implication émotionnelle concernant leur relation naissante. Elle souligne, par la répétition de la comparaison « comme une fleur », à quel point son amour était généreux, sincère, pur, virginal et combien elle-même était fragile, innocente et naïve. L'expression du souvenir amoureux, bien que rétroactivement magnifié, rend déjà compte d'un déséquilibre naissant, perçu dans l'attitude dominante de son jeune amant, comparé à un conquérant, qui conforte le bonheur de l'adolescente dans une douce oisiveté :

*Je lui ai donné tout mon cœur
Comme une fleur
Il l'a pris d'un air vainqueur
Comme une fleur
Il a eu toute ma jeunesse
Et de mes premières caresses
C'est lui qui a eu la primeur
Comme une fleur
Je n'avais que ma candeur
Comme une fleur
Il effeuilla ma pudeur
Comme une fleur
Je trouvais que la vie était douce
J'en foutais pas une secousse
Mais je nageais dans l' bonheur
Comme une Fleur*

La réminiscence de la rencontre amoureuse, idéalisée, prend des allures de bulle mémorielle protectrice. L'exaltation d'un passé adolescent « lumineux », période propice aux amours juvéniles, perçu et exprimé par le prisme d'un « je » nostalgique de sa propre splendeur, fut un véritable leitmotiv dans le répertoire de Fréhel. Ce topique, contrebalançant illusoirement, et le temps d'un couplet, la noirceur d'un présent qu'on devine peu supportable, vient finalement durcir encore davantage, par le contraste qu'il impose, la réalité de l'existence évoquée.

En effet, victime de sa candeur, du temps qui passe inexorablement, tout autant que du « destin », élément cher à la chanson « réaliste », la jeune femme fait le constat de son amour et de sa vie gâchés. La comparaison à la fleur est altérée :

*Moi je possède plus la fraîcheur
Comme une fleur
Sans elle je n'ai pas de valeur*

Comme une fleur

D'ailleurs, le deuxième couplet opère un glissement énonciatif significatif : la première personne du singulier s'escamote sous le pronom impersonnel « on », dont le caractère indéfini permet une confusion quant à son référent :

*Le destin est curieux parfois
Surtout le nôtre
Juste pour avoir un homme à soi
On se donne aux autres
Eh bien ça me dégoûte
Il y a des jours où je d'viens toute chose
On aurait pu de notre amour
Faire autre chose
Puisqu'on avait du sentiment
Pourquoi l'avoir gâché bêtement*

Ce pronom exprime la condition de prostituée de la jeune femme, obligée de « se donner aux autres ». Qui plus est, dans la mesure où elle appartient à leur communauté, devenue « objet » sexuel anonyme, elle ne trouve de légitimité énonciative que sous couvert d'un « on ». Toutefois, ce pronom réfère encore au couple qu'elle constituait avec Dudule (« on aurait pu de notre amour [...]»), mais leur relation bafouée rend désormais impossible l'usage du pronom personnel « nous », renvoyant à une symbiose amoureuse inexistante. La jeune femme, pas encore complètement fanée (mais en voie de l'être prématurément), est bien consciente que son avenir, « sa valeur » marchande, ne dépend que de sa beauté. Objet flétri et déprécié, elle se résigne à une vie d'extrême solitude :

*Quand viendront l'âge et les rides
Pour consoler mon cœur vide
J'aurai pas même une douceur
Comme une fleur
Mes yeux ternis par les pleurs
Comme une fleur
Perdront jusqu'à leur couleur
Comme une fleur
Ah ! quand on n'est pas jolie
On vous chasse, on vous oublie
Alors on fane et on meurt
Comme toutes les fleurs*

Néanmoins, l'interprétation de Fréhel dépourvue de lamento, ainsi que la tonalité musicale de *Comme une fleur*, presque guillerette, (la présence de castagnettes confère même à la chanson des accents d'Espagnolade), biffent une nouvelle fois toute tentative de pathos excessif. Les derniers vers, mis en valeur par le ralentissement qu'opère Fréhel dans son interprétation, ou son attaque vocale sur l'interjection exclamative « Ah ! » dans le vers « Ah ! quand on n'est pas jolie », soulignent certes le caractère résigné de la jeune femme quant au triste sort qui est le sien, mais n'en font pas un être désespéré ou moribond.

Ce même constat peut être établi pour une autre chanson très emblématique du répertoire de Fréhel, *Comme un Moineau* (piste 6) d'Hélyes et Lenoir, qu'elle chanta dès 1925 mais n'enregistra qu'en février ou mars 1930. A nouveau, la thématique de l'adolescence apache, canaille livrée à elle-même et forgée à la dure loi de la rue, est présente. La narration se construit également sur le même triptyque temporel passé-présent-futur, autrement dit, exploite toujours les références à une époque juvénile rayonnante mais révolue, à cette différence près toutefois, que la jeune fille est désormais plus effrontée, insouciante « comme un moineau » et avide de découvrir l'amour.

*A l'âge où tous les autres marmots
A l'école vont se meubler le cerveau
De bonne grammaire
Avec un tas de mauvais loupiots
Dans les coins on allait jouer au
Père et à la mère
Bien sûr ces petit jeux innocents
Ne développent pas précisément
Les bonnes manières
A quinze ans, droite sur mes ergots
J'allumais tous les gigolos
L'oeil effronté
Comme un moineau!*

*Le premier qu'a voulu ma vertu
Pour me posséder n'a pas eu
A faire de siège
Il n'a eu qu'à m'ouvrir les bras
Et mon amour est tombé là
Comme dans un piège*

*Si j'avais l'esprit perversi
Mon cœur, au contraire, était lui
Pur comme la neige
Nous éveillant sous les bécots
Nous allions à tous les échos
Chanter l'amour
Comme deux moineaux!*

Une fracture, au sein de la relation amoureuse adolescente, explique encore une fois le dévoiement de la réalité présente de la jeune fille. Abandonnée par son amant, elle place sa protection sous un « autre petit gars », qui exploite lui aussi sa beauté. Les similitudes thématiques et énonciatives de la chanson sont flagrantes⁵⁴⁵: l'allusion au « sort » fait écho au « destin » précédemment évoqué ; le glissement énonciatif de la première personne du singulier « je » au pronom indéfini « on » (signe d'une désindividuation, par dégoût de soi-même ?), ainsi que l'usage du déterminant pronominal « le nôtre », renvoient à la communauté des prostituées ; le dégoût suscité par la conscience de son propre avilissement, est également à nouveau souligné par la jeune femme :

*Il me plaqua, a-t-il eu tort?
Je me suis consolée d'un sort
Qui est le nôtre
Avec un petit gars dessalé,
Mais qui, pour ne pas travailler,
Me vendit à d'autres
On s'accoutume à ne plus voir
La poussière grise du trottoir
Où l'on se vautre
Chaque soir sur le pavé parigot
On cherche son pain dans le ruisseau
Le cœur joyeux
Comme des moineaux!*

Évidemment, frappée par le poids du destin implacable, la jeune femme, résignée à la prostitution, ne peut avoir aucune projection positive de son avenir, qu'elle envisage de la pire façon qui soit, autrement dit, par sa mort prématurée à l'hôpital (probablement à Saint-Lazare) :

⁵⁴⁵ Rappelons que les deux chansons ont le même auteur compositeur, Lenoir.

*L'hiver viendra et mon seul bien
Ce pauvre corps qui, je le sens bien
Déjà se lasse
Tombera sur le pavé brutal
Je passerai sur un lit d'hôpital
Un soir d'angoisse
Pas plus mauvaise que beaucoup
J'aurais préféré malgré tout,
Au lieu d'un poisse
Un homme qui m'eût aimée d'amour
Pour avec lui finir mes jours
Dans un nid chaud
Comme un moineau!*

Cette chanson s'inscrit encore une fois dans la plus pure tradition apache où le déterminisme social engageant les jeunes filles pauvres et abandonnées à elles-mêmes dans les voies de la prostitution, est absolument acceptée, au point qu'aucune existence « normale » (être aimée d'un homme et finir sa vie avec lui) ne peut être envisagée autrement qu'au conditionnel.

Une fois encore, l'interprétation de Fréhel, rondement menée dans les premiers couplets, mais sans effets de dramatisation excessif, confère beaucoup de dignité à cette voix prostituée. À tout le moins, souligne-t-elle en particulier, par un effet de parlé-chanté, quelques constats implacables (« Il me plaqua. A-t-il eu tort ? » ; « l'hiver viendra »), accentuant l'impression d'un postulat résigné : ce qui doit arriver ne peut être évité, il faut donc nécessairement accepter la fatalité.

Le tout dernier couplet est néanmoins chanté avec plus d'intensité ou d'intention dramatique (au sens étymologique de théâtral). Fréhel appuie et ouvre particulièrement les dernières syllabes vocaliques des vers enjambés (les quadrasyllabes) sur lesquelles porte l'accent tonique, en l'allongeant plus que de coutume, (notamment les [a] et [wa] de « lasse », « angoisse », « poisse »), conférant à la chanson une impression de suspens dramatique. Qui plus est, le ralentissement opéré sur les derniers octosyllabes, le détachement syllabique du dernier vers (« Comme un moineau ») et l'envolée lyrique d'un des derniers mots à la rime (« chaud »), participent pleinement d'un processus visant à toucher l'auditoire, à provoquer de l'émotion. Toutefois, Fréhel, avec beaucoup de retenue, n'abuse pas de ces procédés et évite dès lors les pièges du pathos, quand bien même la thématique des premiers couplets aurait pu en saturer la chanson.

En effet, si dans *Comme une Fleur* ou *Comme un moineau*, le désenchantement amoureux vient briser la sérénité juvénile et conduire le « je » au fléau de la prostitution, un autre élément récurrent est évoqué par la chanteuse pour justifier de sa position dévoyée. Le déterminisme social de l'enfance misérable, abandonnée à la débauche et au vice de la rue, par défection parentale, est un des clichés de la chanson « réaliste ». La figure enfantine, victime de négligence, est donc condamnée à la débrouillardise pour survivre :

*C'est près d'une gouttière à matous
Dans une mansarde de n'importe où
A Montparnasse
Que je suis venue au monde sur les toits
Et que j'ai pour la première fois
Ouvert les chasses
Mes pères et mères décharnés comme tout
Qui de plus n'aimaient pas beaucoup
Sucer de la glace
A l'heure des repas dans notre garni
Me laissaient souvent sans un pélo
Le bec ouvert
Comme un moineau!*

Fréhel fit donc le choix de continuer à inscrire son répertoire au cœur des années folles, dans la tradition du naturalisme compassionnel (rappelant ses premières amours pour les chansons de Montéhus), en vogue avant la Première Guerre mondiale, à cette différence près que le glissement énonciatif, (le récit est désormais pris en charge par une première personne du singulier), allait favoriser une individuation dans laquelle la chanteuse trouverait une légitimité particulière. En effet, Fréhel devint le chantre d'une voix spécifique, non pas simplement celle de gueux indifférenciés, comme chez Jean Richepin, mais celle des plus fragiles encore, à l'extrémité de la marge : les enfants et les jeunes femmes abandonnées. Elle fut la voix pathétique (mais non larmoyante) des enfants des rues, et elle fut reçue avec d'autant plus de crédibilité que le public aimait à croiser sa propre destinée chaotique aux évocations fictives inscrites dans ses chansons. Fréhel, bien qu'âgée de plus de trente ans, se mit en scène comme la représentante la plus crédible (comme par validation d'expériences, oserais-je dire) de cette enfance vagabonde et misérable.

- ***Toute seule (piste 7) : l'expression du déterminisme social et trajectoire d'une paria***

Toute seule, enregistrée⁵⁴⁶ fin décembre 1929, oriente cette fois l'intégralité de son propos autour de l'enfant-orphelin et des conséquences liées à cette défection parentale, autrement dit, la condamnation à une vie de paria, au ban de la société. Le registre de la chanson est cette fois tout à fait différent de celles précédemment évoquées, dans la mesure où *Toute seule*, rendant compte de l'état d'abandon et de solitude morale dans lesquels s'est construit un « je » devenu adulte, est saturée d'éléments pathétiques, soutenus par une ligne mélodique plus sombre :

*Comme je n'avais plus de parents
De l'école je rentrais tristement
Toute seule
Pour m'aider à faire mes devoirs
Personne, toujours matin et soir
Toute seule*

Privée d'amour parental, en particulier maternel, de protection et de repères, une enfant doit avancer « toute seule » dans la vie. Seulement, sa trajectoire est déterminée par le même schéma : abandonnée à elle-même et des institutions, la jeune fille trouve protection sous la coupe d'un amant, qui l'abandonne à nouveau aux vicissitudes d'une existence misérable. Son seul réconfort lui provient de l'arrivée d'un enfant :

*Plus tard lasse j'ai pris un amant
Qui bientôt me laissa froidement
Toute seule
Mais pour bonheur j'eus un garçon
Je n'étais plus, comme c'était bon
Toute seule*

Néanmoins, cette félicité est de courte durée, puisque l'enfant meurt de fièvre. La jeune femme, à nouveau seule et endeuillée, écume sa vie comme une âme en peine et noie son chagrin dans l'alcool :

*Et puis quand j'ai trop le cafard
Je m'en vais, comme ça au hasard
Toute seule
Comme je bois, je rentre en gaieté
Pour chercher de la volupté*

⁵⁴⁶ Parlophone 22287

Toute seule

A cet instant même la chanson, condensant tous les stéréotypes débridés d'un médiocre roman naturaliste, réunis par la répétition implacable de funestes coups du sort, pourrait se charger d'une tonalité hautement mélodramatique. D'autant que le dernier couplet clôt la chanson sur l'évocation d'une mort à venir, appréhendée une fois encore dans la solitude, à laquelle seule une absolution divine viendrait mettre fin :

*Puis un beau jour quand je m'en irai
Sans amis, sans pleurs, sans regrets
Toute seule
S'il y a un dieu pour les parias, là-haut
Peut-être bien que je ne serai pas
Toute seule*

Néanmoins, l'interprétation vocale de Fréhel parvient à déjouer les pièges de cette chanson chargée en mélodrames, en évitant tout procédé d'emphase. Certes, dans le passage évoquant la mort de l'enfant, Fréhel donne à entendre les larmes de la mère endeuillée, en allongeant légèrement et en ouvrant la syllabe vocalique accentuée [ø] devenue [eu] du verbe « pleurer ». Son vibrato nous semble d'ailleurs plus marqué que de coutume dans la tenue de l'anaphore « Toute seule ». Toutefois, l'interprétation de Fréhel dans son ensemble reste très sobre, allant même, à mesure que la chanson se déploie vers son couplet final, jusqu'à modifier la charge émotionnelle de cette dernière, passant de l'expression d'une plainte à la déclamation affermie d'un état de solitude pitoyable mais complètement assumé. Ainsi, la réduplication à chaque refrain du syntagme anaphorique « toute seule » finit même par gagner en force et conférer une dignité nouvelle à la chanson.

La voix de la chanteuse, véhiculée par celle de Fréhel gagne ainsi d'autant mieux en sincérité que toutes ces inscriptions mélodramatiques font évidemment écho à la propre trajectoire de l'artiste. Comme ce « je » dont Fréhel chante la solitude et le manque d'affection, elle-même connut l'abandon maternel, la dureté d'une existence consistant à « traîner le pavé », les amours juvéniles prématurées, et même la perte d'un enfant en bas âge, évoquée dans cette unique chanson. Le critique Léon Louis-Marin souligna d'ailleurs à plusieurs reprises, dans différents articles publiés dans *le Petit Parisien* au cours des années trente, que la « vraisemblance » de Fréhel tint justement à ses expériences personnelles tragiques.

Aussi, Fréhel supporta-t-elle cette voix dolente, dont l'expression de la souffrance trouvait toujours son origine dans les failles d'une enfance privée d'amour maternel. Toutes ses chansons rappelaient donc que la privation affective déterminait fatalement la trajectoire amoureuse de l'adulte en devenir, qui, se sentant « sans âme », car mal aimé, se croyait lui-même incapable d'amour. *Ensemble*⁵⁴⁷(piste 8) sous-titrée « chanson réaliste », exposait ce constat d'impuissance en raison d'une faiblesse ou d'un manque d'affection originelle :

*Vois tu mon petit gars j'sens que j'pourrai pas
Être ta femme
Faut pas m'en blâmer, je saurai pas t'aimer
J'ai pas d'âme
Je suis née par hasard et j'suis venue trop tard dans l'ménage
J'ai grandi sans soin, toute seule dans un coin
Fleur sauvage
J'ai jamais connu l'amour ingénu des vraies gosses
Ni le baiser qu'dès fois la mère donne le soir à sa gosse
Mais les faux baisers, des gestes blasés, des caresses,
on m'a appris tout avec le dégoût des tendresses*

Cette chanson nous amène à évoquer l'une des autres inclinaisons mélancoliques vers lesquelles Fréhel orienta encore une partie de son répertoire teinté de pessimisme. Outre une voix cafardeuse, Fréhel incarna également une voix obsessive, percluse dans le souvenir passionnel d'une relation amoureuse tenue en échec. Tout un pan de son répertoire consista donc à exprimer la consommation amoureuse jusqu'à revendiquer la destruction de l'autre, célébrer la folie meurtrière, ou prôner sa propre destruction.

2.2 Voix obsessive du souvenir passionnel et expression de la consommation amoureuse

*Toute pâle*⁵⁴⁸, sous-titrée « chanson réaliste », la romance *Bonsoir Amie*⁵⁴⁹ chantées toutes deux dès 1927, ou *Hantise*⁵⁵⁰, expriment toutes trois, dans des registres différents

⁵⁴⁷ De Feraudy et Borel-Clerc, enregistrée en mai 1929 selon les éditions Chansophones (disque HENRY n° 1524, matrice 50073), et en mars 1931 selon la discographie ROIG, chez Idéal 4180.

⁵⁴⁸ De Scotto et Gaël, interprétée en août 1927 à l'Olympia ; enregistrée en mars, avril de la même année chez Idéal (8094) puis réenregistrée chez Pathé en juillet

⁵⁴⁹ De Deligny et Maquis, enregistrée en mai 1927 selon les éditions Chansophones (chez Pathé X 5319 matrice N 200808), ou en juillet 1927 selon la discographie ROIG (Pathé X 3219)

⁵⁵⁰ De Valaire et Larrieu ; enregistrée en mai 1928, idéal 8482

certes, la détresse d'une voix rongée par la jalousie et par le souvenir de l'être aimé, qui sans cesse ressasse la même perte.

Dans *Bonsoir Amie* (piste 9), il s'agit moins toutefois d'exprimer une jalousie malade que l'impossibilité d'oublier un ancien amour. La chanson développe son propos dans un contexte particulier, celui d'un univers très codé et conventionnel, peut-être mondain, où les règles de savoir-vivre triomphent des sentiments. Revoyant son ancien amant, la voix féminine se plie aux usages du vouvoiement, au registre de langue plus soutenu, à une syntaxe plus travaillée et ampoulée comme pour matérialiser la distance désormais définitivement statuée entre eux. L'intimité de leur couple n'existant plus, toute formule ou comportement trop familier doit être exclu. Néanmoins, l'évocation de leur toquade passée s'immisce dans le discours présent du « je » et suggère qu'il s'agissait bien plus qu'un simple caprice amoureux :

*Comment c'est toi ? ô faites excuses
Si j'ai dit toi sans réflexion
Je sais qu'après séparation
C'est d'vous dont il faut que l'on use
Mais de si grandes politesses
Ne sauraient empêcher pourtant
Que de votre cœur inconstant
Je n'ai jadis été maîtresse
Et que de vous apercevoir le mien ne se laisse émouvoir
Car malgré qu'on en soit lassé
Le cœur se souvient du passé
Oui vous fûtes ces folies, quand dans ma vie..
Si bien qu'ayant un autre amant
Je suis toute heureuse pourtant
En vous voyant et me disant
Bonsoir Amie*

Ce premier aveu nuancé, et surtout atténué par l'évocation du nouvel amant, libère l'attitude et la parole du « je », qui consent, revenant sur leur dispute, à confesser sa part de responsabilité dans leur séparation. Sa démarche explicative entamée, « je » fait finalement abstraction de son amour propre pour avouer que la douleur jadis éprouvée, est encore prégnante :

*Vraiment la rencontre m'enchanté
Et sans faire plus d'embarras
Je vais prendre un peu votre bras*

*Voyez-moi je ne suis pas méchante
Ah oui c'est vrai dans la colère
J'eus tort de dire un vilain mot
Mais je le regrettais bientôt
Puis vous même étiez bien sévère
Et depuis ce jour [...]
Seule le soir j'en ai pleuré*

Cette confidence a pour effet de délivrer également l'ancien amant de son propre secret. Celui-ci a sciemment provoqué leurs retrouvailles, espérant pouvoir séduire à nouveau sa maîtresse, qui d'ailleurs n'a finalement pas refait sa vie :

*Mais nous voici devant ma porte
Il faut se quitter pour toujours
Quand vers d'autres amours, votre fol esprit vous emporte
Quoi dis-tu, ma porte est la nôtre
Tu venais espérant me voir
Et bien moi j'avais le même espoir et mentais en parlant d'un autre*

En bonne romance, cette dernière se clôt évidemment sur la reprise de leur relation amoureuse, fondée sur l'évocation de leur bonheur passé :

*Viens dans notre nid
Ensemble et enlacés nous revivrons les jours passés
En toi blottie
Sur ton coeur enfin m'endormant
Tu me diras ô mon amant en m'embrassant bien tendrement
bonsoir amie.....*

L'expression du souvenir et de la passion amoureuse est absolument tout autre dans *Toute pâle* (piste 10), au même titre que le registre et le contexte de la chanson. Il n'est plus question de romance, et la mention « chanson réaliste » laisse déjà sourdre l'issue fatale. Aucune réunion physique entre les deux anciens amants ne peut donc être envisagée. D'ailleurs, à la différence de *Bonsoir Amie*, leur échange est uniquement épistolaire, plaçant leurs retrouvailles, médiatisées par ce vecteur particulier, du côté de la virtualité. Leur interaction est donc différée. Un « je » féminin répond, sans fausse pudeur, à l'étonnement qu'elle juge contrefait de son ancien amour, surpris de la détérioration de son aspect physique :

*Tu m'écris qu'en passant l'autre soir
Tu fus étonné de me voir
Toute pâle*

*Je maigris c'est sûr et pourquoi
Parbleu
Tu sais bien que c'est pour toi,
Ô mâle*

La voix amoureuse ne minaude pas et ne feint pas non plus de se réfugier derrière de faux semblants : elle exprime pleinement son chagrin. Aucun mensonge, aucune forfanterie ne sert de rempart à son amour-propre. La confession de la douleur qui la ronge est pleinement assumée : elle souffre moralement et physiquement. Il n'y a aucun sens figuré sous-entendu : elle dépérit et se meurt d'amour, emportée par une maladie de poitrine, siège des sentiments :

*Je tousse ça fait mal toutes les nuits
Chacun sait sans me le dire que je suis
Perdue [...]
C'est de t'avoir trop aimé qui me tue*

Par le biais d'une analepse introduite par une ellipse narrative, qui confère un aspect solennel à son propos, la voix amoureuse met fin à son énonciation de discours pour entreprendre le récit de la fracture responsable de son état actuel. Le cadre spatio-temporel de son histoire, très stéréotypé, prend place dans le contexte populaire d'une guinguette, un dimanche, au bord de l'eau. Elle évoque en premier lieu, de façon très brève d'ailleurs, en un seul vers, un fait d'importance, révélateur de son état d'esprit du moment. Bien que séparée de son amant, « je », encore éprise de lui, semblait se satisfaire de vivre dans son souvenir ; peut-être espérait-elle même pouvoir alors encore le reconquérir :

*C'était un jour qu'il faisait beau
Dans une guinguette au bord de l'eau
Toute blanche
Celle où tu me donnais rendez-vous
Quand tu me prenais sur tes genoux l'dimanche
Je passais là pleine de toi, grisée des caresses d'autrefois, heureuse*

Mais cet espoir ne tarda pas à être irrémédiablement brisé par l'introduction inopinée de l'événement déclencheur, mis en valeur par la fameuse formule adverbiale « Quand soudain ». Elle prit son ancien amant en flagrant délit d'un jeu de séduction :

*Quand soudain je t'aperçus tout prêt
Dans tes bras serrés tu tenais,
Une gueuse*

*Tu lui disais des mots d'amour
Les mêmes que tu me disais toujours,
Infâme*

Si ce cadre spatio-temporel fut vite brossé et relativement quelconque, les propos rapportés insérés au récit, mettent au contraire l'accent sur le souci de mémorisation de la voix, capable de restituer précisément ses propres paroles ainsi que celles de son ancien amant, pour rétablir leur échange :

*Alors la gorge me brûla, je pensais « dire qu'on croit ces choses là
Pauvre femme ! »
Tu m'as dit « c'est une copine, pas plus »
Croyant que j'allais t'sauter dessus,
Du drame
Ah non j'ai fait d'un ton léger
« J's'rais bien fâchée de vous déranger,
Madame »
Je comprends que c'était un peu gênant
Après t'avais sur le moment l'air bête
Je crois bien que t'allais demander pardon
Mais quand je t'ai dit « embrasse la donc ! »
Quelle tête !*

Cette attitude cynique est la cause de l'état actuellement moribond de la voix amoureuse. Par orgueil, « je » a feint de n'être pas affectée par cette idylle naissante ; elle a dénié en être touchée, mais reconnaît désormais accuser le coup, fatal :

*Le long de la berge, j'ai chanté, j'ai ri
Comme vous pouviez m'entendre et puis
Pauvre folle
Devant moi tout devint obscur,
Je cognais les arbres, je passais les murs
Jambes molles
Ne m'écris plus ça me fait trop de mal
Le coup pour moi fut trop brutal,
Tu penses*

La chute de la chanson « réaliste », *Toute pâle*, souligne évidemment le caractère obsessionnel de ce souvenir amoureux, capable de hanter cette voix dolente jusqu'à son dernier souffle. L'expression de la consommation amoureuse et du souvenir passionnel

obsédant, fut une des thématiques de prédilection de Fréhel, qui revint elle-même à souhait sur sa propre passion avec Maurice Chevalier lors de différentes interviews.

En mai 1928, elle enregistra la valse *Hantise* (piste 11), que Damia avait également enregistrée en mars 1928. Cette chanson pousse à son paroxysme l'expression d'une voix désormais habitée par la matérialité sonore du souvenir amoureux. *Hantise* a ceci de particulièrement intéressant que la chanson associe par mise en abyme le caractère obsessionnel de la rupture amoureuse, à la fonction même d'un refrain. Tout se joue sur le déploiement des associations unissant cet élément structurel de la chanson (en sa qualité de processus de récurrence, martelant un éternel recommencement) à la résurgence du souvenir amoureux et à l'occupation obsédante de la pensée par l'être aimé :

*Ce refrain si tendre
Mais j'ai dû l'entendre
C'est lui, quand nous nous aimions
C'est lui que nous fredonnions*

Le refrain entendu permet à ce « je » de revivre par procuration son ancienne histoire d'amour. Il est l'élément déclencheur d'un état psychologique vacillant sous son effet dans les affres d'un passé nostalgique, alors même que « je » tente, par une sorte de surenchère de l'exaltation vitale, d'en oublier la séparation douloureuse :

*Depuis, notre amour a brisé sa chaîne
Alors, aux plaisirs, le soir, je m'entraîne
J'essaie de rire et chanter
De boire afin d'oublier
C'est toujours le même endroit
Quand on allait danser dans les bois
Là nous où nous avions autrefois
Fait des bêtises*

Fonctionnant tel le chant reconfortant des sirènes, la résurgence de la romance, tout autant que l'ivresse qui lui fait perdre les sens, tiraille la raison de cette femme, qui ne sait plus si les mirages auditifs sont le fait de sa saoulerie ou du retour obsessionnel de la même chanson. Les contours de sa réalité temporelle deviennent flous, et, dans un état de semi-conscience, elle tente de lutter pour ne pas se laisser illusoirement bercer par le refrain amoureux de leur chanson d'autrefois, aux paroles trompeuses :

*Mais le chant des violons
Me rappelle une chanson*

*Qui vient troubler ma raison
Non, je suis grise
Quel espoir se lève ?
Je dois faire un rêve
Mais non pourquoi m'attendrir ?
Ce chant n'est qu'un souvenir
Pourtant ce refrain me hante.....
Son rythme est câlin mais ses phrases mentent
Qui sait si mon cœur est mort ?
Qui sait s'il peut vivre encore ?*

Petit à petit, par l'effet conjugué de l'alcool et de la ritournelle, « je » finit par opérer une véritable transposition du refrain lancinant, personnifié en la figure de l'amant, capable autrefois de caresses comme de mensonges. Le tourment causé est tel, que la confusion du « je », épuisé physiquement et moralement, est totale. S'il interpelle le refrain pour lui demander de cesser de le tourmenter, qui est le « tu » auquel « je » s'adresse dans l'avant dernier couplet ? Est-ce encore ce refrain cuisant, sa propre conscience ou le souvenir de la voix de son amant, lui apportant de fallacieux conseils ?

*Non, je ne veux plus penser
Aux mensonges du passé
Mais tu me fais mal, assez!
Refrain perfide
Pour oublier, que dis-tu ?
Il faut boire! Eh bien, j'ai bu
Maintenant, je n'en puis plus
Ma tête est vide*

Cette perturbation énonciative se poursuit et atteint son acmé au dernier couplet, jusqu'à suggérer l'achèvement d'un processus schizophrénique complet. Flottant hors de lui-même dans un espace-temps brouillé, « je » supplie avec force (criant presque l'adverbe « assez ») que s'arrête ce chant obsessionnel avant que lui-même ne sombre résolument dans une folie sans retour :

*Je vois dans l'espace
Le remord s'efface
Où suis-je? À présent, j'ai peur
Ce chant m'écrase le cœur
Fantôme, il est là qui hante ma vie
Je sens au cerveau monter la folie*

Pourquoi t'acharner sur moi?

Assez! Par pitié, tais-toi!

L'originalité de cette chanson, *Hantise*, repose selon moi sur deux points tout à fait singuliers. Le premier porte évidemment sur la mise en abyme de la chanson et sur l'évocation du caractère répétitif de son refrain. Toutefois, à aucun moment le contenu de la ritournelle « enchâssée », n'est mentionné. La chanson-souvenir ne délivre rien d'elle-même, à tout le moins savons-nous que son « refrain [est] tendre », son « rythme câlin » et que ses phrases délivrent des « mensonges », sans doute des lieux communs amoureux auxquels « je », par amertume, ne croit plus.

De la même façon, la chanson-cadre, *Hantise*, ne possède paradoxalement aucune strophe faisant office de refrain. La chanson se déploie dans l'accomplissement d'une suite de couplets, à laquelle le vers « Assez ! Par pitié, tais-toi ! » vient sémantiquement mettre fin. Selon Maria Spyropoulos-Leclanche, l'étymologie⁵⁵¹ du mot « refrain » contient l'idée d'une brisure, d'une rupture, et pourrait être défini comme une « partie d'une chanson, répétée à intervalles réguliers, qui vient briser le chant ». Cette absence de refrain pourrait donc symboliser pour la chanteuse le déni de sa propre rupture amoureuse. De plus, le rôle usuellement admis du refrain, fonctionnant comme un moment de stase⁵⁵² dans la chanson, dans la mesure où il vient annihiler la progression inévitable des couplets, est ici détourné. Tout se passe comme si la chanson poursuivait de façon autonome et inexorable sa progression complète en une « lente agonie », vers sa chute finale figurant davantage au demeurant celle du « je » épuisé. Seule la mélodie de *Hantise* et le caractère cyclique de la valse qui la compose, rendent compte de répétitions sonores et rythmiques qui reproduisent un refrain musical, rappelant les effets entêtants d'une ritournelle. Ils soulignent ainsi un décalage entre l'air entêtant de l'amour et les paroles de déni.

Si le souvenir obsédant d'un amour passionnel, résolument achevé, s'ancre dans le répertoire de Fréhel à partir de sa seconde carrière, jusqu'à devenir l'un de ses fers de

⁵⁵¹ « **Refrain**, vers 1260. Antér. *refrait*, part. passé pris substantiv. de l'anc. verbe *refraindre*, prop. « briser » d'où, « réprimer, modérer, contenir », et en parlant de la voix, « moduler », lat. pop., *refrangere*, réfection, d'après le simple *frangere*, du lat. class. *refringere*, d'où aussi it. *rifrangere* « rompre », a. pr. *refranher*, « réprimer » et aussi « moduler », ce qui explique le sens de refrain « partie d'une chanson qui revient à intervalles réguliers brisant la suite du chant », in *Le Refrain dans la chanson française*, Maria Spyropoulos-Leclanche, éditions PULIM, 1998, p.20

⁵⁵² « Les refrains, en tant qu'objet récurrents, viennent interrompre le dynamisme inhérent aux couplets et à leur incessant renouvellement. Ils introduisent donc une clôture, un statisme, au cœur de la chanson », S. Hirschi, *Chanson, L'Art de fixer l'air du temps*, op.cit, p.38.

lance durant les années trente, l'expression de cette voix mélancolique et obsessive, prise dans l'étau d'un perpétuel mouvement de retour-arrière nostalgique et amoureux, se transmue ponctuellement en un chant de la fureur destructive, adressée tout autant à l'autre absent, définitivement envisagé comme responsable de la douleur éprouvée, qu'à elle-même.

L'évocation amoureuse dans le répertoire de Fréhel, largement inspirée des influences « réalistes » originelles⁵⁵³, témoigne souvent d'une relation passionnelle déséquilibrée, presque sadomasochiste, entre l'homme et la femme ; le premier toujours perçu comme dominant et brutal, la seconde comme soumise, résignée et amoureuse. Les chansons, dans la réminiscence des amours apaches, cherchent à exprimer les affres des premières étreintes, la violence du désir, la soumission passionnée et la cruauté de la possession, dans laquelle l'amante ne peut trouver aucun salut. *Mon Homme*⁵⁵⁴(piste 12), créée par Mistinguett' en octobre 1920 aux côtés de son partenaire Harry Pilcer pour la revue *Paris qui jazz*, résuma parfaitement ce propos. Comble de l'ironie, alors que cette complainte était au départ parodique, la rupture récente entre la Miss et Maurice Chevalier (qui fut décidément à l'origine, malgré lui, de bien des chefs d'œuvre) devint le parfait symbole de la soumission amoureuse et l'emblème par excellence de la chanson « réaliste » passionnelle. Avilissement, perte des sens, brutalité, tout est en place pour annoncer la dévastation amoureuse :

*Sur cette terr', ma seul' joie, mon seul bonheur
C'est mon homme.
J'ai donné tout c'que j'ai, mon amour et tout mon cœur
[...]
I'm'fout des coups
I'm'prend mes sous,
Je suis à bout
Mais malgré tout
Que voulez-vous
Je l'ai tell'ment dans la peau
Qu'j'en suis marteau,
Dès qu'il me touch' c'est fini
Je suis à lui
Quand ses yeux sur moi se posent*

⁵⁵³ J'ai évoqué les chansons de Bruant bien sûr, mais je renvoie surtout, et une fois encore, à l'incroyable succès de la *Valse Chaloupée* (ou *la Danse des Apaches*) en 1908, qui fut un modèle d'inspiration pendant des décennies pour les évocations amoureuses des chansons dites « réalistes ».

⁵⁵⁴ Paroles A. Willemetz et J. Charles ; musique Maurice Yvain.

*Ça me rend toute chose
 Je l'ai tell'ment dans la peau
 Qu'au moindre mot
 I'm'frait faire n'importe quoi
 J'tuerais, ma foi
 J'sens qu'il me f'rait d'venir infâme
 Mais je n'suis qu'une femme
 Et, j'l'ai tell'ment dans la peau ...
 [...]
 Dans les bals, j'ai couru, afin d'l'oublier j'ai bu
 Rien à faire, j'ai pas pu
 Quand i'm'dit : "Viens"
 J'suis comme un chien
 Y a pas moyen
 C'est comme un lien
 Qui me retient.
 Je l'ai tell'ment dans la peau
 Qu'j'en suis dingo.
 [...]
 En avoir un dans la peau
 C'est l'pir' des maux
 Mais c'est connaître l'amour
 Sous son vrai jour
 [...]*

Forte de son succès, cette chanson fut interprétée par de nombreuses vedettes dont la grande Billie Holiday⁵⁵⁵, qui dans les années cinquante, par la grâce de sa voix enrouée, son phrasé décontracté, son interprétation désabusée et intimiste, en fit un des standards du jazz américain.

2.3 De l'ivresse de la chute à la destruction revendiquée

2.3.1 Détruire l'Autre

La chanson *Peut-être* (piste 13) écrite et composée par le même duo ayant créé un an plutôt *J'ai le cafard*, Despax et Éblinger, rend compte de la montée en puissance de cette ardeur dévastatrice. Le système énonciatif demeure le même que celui désormais usuellement usité : un « je » féminin s'adresse à un « tu » masculin, tous deux sont

⁵⁵⁵ 1915-1959. Billie Holiday, au sommet de son art dans les années 1935, eut une trajectoire de vie très similaire à celle de Fréhel : gosse des rues ; vie de débauches, faite de prostitution, d'alcool et de drogues ; mort misérable prématurée.

anonymes (et universels), liés l'un à l'autre par leur statut désormais révolu (ou en voie de l'être) d'amants. Leur conversation, qu'elle soit différée ou réelle, est toujours prise en charge par l'unique première personne, « je », qui médiatise l'intégralité de leur propos par son seul prisme subjectif.

La chanson *Peut-être* élabore une nouvelle fois son discours dans un contexte épistolaire, rendant l'interlocuteur masculin, pourtant absent, virtuellement présent, car matérialisé par la voix inchoative de la chanteuse. En effet cette dernière vient de recevoir une lettre de son amant, qui lui signifie qu'il la verra « demain, peut-être ». Ce seul modalisateur adverbial, « peut-être », maladroitement employé, suffit à faire basculer l'intégralité de la chanson dans la possibilité d'un drame à venir. « Je » trame à partir de cette seule phrase un scénario catastrophique, irrationnel et angoissant, repris en boucle par son esprit troublé :

*Je viens de recevoir
Une lettre ce soir
Où tu me dis « demain je te verrai
Peut-être »
Je relis en tremblant
Tes derniers mots troublants
Qui tels un poison lent
S'insufflent dans tout mon être
Il me fait un mal infini
Car il me dit tout est fini
Ou sur le point de l'être
Ce mot que je n'attendais pas
Ce mot que je redis tout bas
De mon rêve sonne le glas
Peut-être*

Dès lors, les couplets à suivre laissent s'exprimer toute l'inquiétude du « je » qui, cherchant à comprendre les raisons de ce « peut-être », remet en cause son attitude amoureuse, envisagée comme défaillante, à cause de l'attachement total qu'elle a laissé paraître. Cette idéalisation propre à la passion amoureuse, ou cette « surestimation sexuelle » de l'autre en tant qu'objet passionnel, pour reprendre l'expression de Freud, a pour pendant « l'appauvrissement du moi en libido au profit de l'objet⁵⁵⁶ ». Dès lors, tout le processus de dévalorisation de soi, d'angoisse et de doute sur ses propres capacités à

⁵⁵⁶ Freud, *Pour introduire le narcissisme* (1914) in *La Vie sexuelle*, Paris, P.U.F, 1997, coll. Bibliothèque de psychanalyse, p. 94.

être aimé s'insinue dans le discours du « je », qui progressivement se mue en une agressivité haineuse :

[...]
N'ai-je pas su calmer tous tes désirs
Peut-être ?
Je croyais avoir fait pourtant ce qu'il fallait
Pour que dans un baiser se fondent nos deux êtres
Non je sens bien que mon défaut
Est de t'aimer plus qu'il ne faut
Et puis de le laisser paraître
Si pour toi mon cœur n'avait rien
A mes pieds tu le sais très bien
Tu te traînerais comme un chien
Peut-être

Cette progression hyperbolique de l'agressivité rend évidemment compte de la douleur du « je », dont la fureur expressive et les invectives piquantes trahissent non pas tant l'orgueil blessé qu'une mésestime profonde pour sa propre personne. La chanteuse prépare sa vengeance :

Dans ton orgueil d'amant
Tu crois pauvre dément
Que je vais te prier, te supplier
Peut-être
Non sache-le mon cher
Bien que tu ne sois cher
J'attendrai patiemment
Le jour qui va renaître
Où froissé dans ta vanité d'homme
Une femme t'a dompté
Quand il s'en croyait maître
Tu reviendras joli amour
Et tu pleureras à ton tour
Peut-être

En matière de vengeance, d'emportement maladif, d'animosité et de brutalités extrêmes provoqués par la trahison (ou le sentiment de trahison) amoureuse, l'une des premières chansons enregistrées par Fréhel en décembre 1926⁵⁵⁷, *L'Obsédé* (piste 14), fut un modèle du genre, unique dans son répertoire de chansons « réalistes ».

⁵⁵⁷ Odéon 1665.

Enregistrée en même temps que *J'ai le Cafard*, cette chanson de Fleurigny et Daniderff, (duo à l'origine en 1909 de *Fenfant d'amour*, chanson appartenant à un tout autre registre), s'imposa par la violence de son propos et des images convoquées. Il y est question d'anéantir l'autre aimé, de lui infliger des supplices épouvantables. Qui plus est, la voix énonciative n'est plus dolente dans la formulation de la souffrance (même si elle est existante) ou de la mélancolie, mais elle est devenue au contraire rageuse, du moins dans un premier temps, propre à l'expression de la colère vengeresse. Ce glissement dans la férocité et la vulgarité est d'autant mieux compréhensible que l'énonciation y est le fait d'un locuteur masculin, qui prend à partie sa maîtresse infidèle, dont il est fou d'amour. Son registre s'échafaude dès lors dans le respect des clichés de la chanson « réaliste » passionnelle, où le comportement amoureux de l'homme est réduit à des pulsions premières et bestiales d'autant plus puissantes que la formule hypothétique « Si je n'étais pas devenu » ouvrant la chanson, placent ces actes projectifs fort heureusement du côté de la chimère. La femme, pour sa part, est représentée comme légère, dépourvue de la conscience d'avoir mal agi. Elle fait en cela figure de parfaite pécheresse, de véritable suppôt de Satan :

*Si je n'étais pas devenu
Tellement lâche
À force d'avoir sans relâche
Frôlé mon cœur à ton sein nu
Je te tuerais comme une chienne
Gueuse qui m'a tranquillement
Trompé pour un nouvel amant
Sans même qu'un remord te vienne*

D'ailleurs sa qualité de séductrice ou d'ensorceleuse, semble justifier la violence des supplices évoqués par son amant, particulièrement féroces dans leur description. Les châtiments infligés évoquent des tortures innommables, dignes des plus cruels bourreaux, justifiées par ce seul fait que, tout en cette femme, exsude l'attraction :

*J'y planterais dans ton sein nu
Qui tous les tente
La lame rouge et tremblotante
Du premier coutelas venu
Et je crèverais de piqûres
Tes yeux au regard caressant
De filles appelant les passants*

*Le long des ruelles obscures
Je les brûlerais d'un tison
Tes lèvres roses
Tes lèvres qui disent des choses
Où somnole une trahison
Et je balafreerais tes hanches
Et planterais dans leur duvet cendré
Quelques croix de Saint-André
Faisant sillons dans tes chairs blanches*

Il faut à ce titre noter, qu'hormis la cruauté des violences infligées, renforcée par le procédé de l'hypotypose, c'est surtout la charge érotique dégagée par les évocations corporelles qui mérite d'être soulignée. La représentation du corps féminin, dans une forme renouvelée de blason en version sadique, fragmenté en quatre parties (seins, yeux, lèvres, hanches) est réduite aux attributs symbolisant la puissance sexuelle et la force d'attraction, à laquelle l'amant exploré ne peut résister.

En effet, tel qu'il le clamait en ouverture de chant, cet homme a justement perdu à son contact ses caractéristiques masculines fondées sur les clichés de la violence, de la brutalité vengeresse de l'honneur souillé. Non seulement il se sait incapable de lui faire du mal, mais plus encore, il se sent à ce point assujéti à son désir, qu'il en perd toute dignité, il « implore son repentir ». C'est en ce sens, que, conscient de sa faiblesse, il préfère accepter l'humiliation et la damnation que de perdre sa maîtresse :

*Mais quoi tes lèvres m'ont menti
J'en veux encore
Maudit de Dieu
J'en veux encore
En t'implorant ton repentir
Je vais à nouveau sans relâche
Frôler mon cœur à ton sein nu
Puisque hélas je suis devenu
À force de t'aimer
Si lâche*

Ainsi, cette chanson *L'Obsédé*, sous-titrée « chanson réaliste », construit la force de son propos non seulement sur la violence des images évoquées mais aussi sur leur charge érotique. Elle souligne encore l'ivresse de la chute à venir par une série de notes en cascades jouées en ouverture de la chanson, qui semblent mimer musicalement la précipitation du drame annoncé. « Je » court à sa propre perdition.

2.3.2 « Je » part à la dérive :

Si dans l'expression de la passion amoureuse, « je », consumé par la jalousie, chante son envie de vengeance et évoque sans complexe sa folie meurtrière, (rappelons que dans *La Coco* précédemment citée, la chanteuse sous l'effet des stupéfiants poignardait son gigolo), il s'agit le plus souvent de clamer et de mettre en scène son propre désir d'autodestruction. « Je » chante non seulement le processus de sa déchéance mais encore son cheminement vers la mort. Comme je le disais en ouverture de mes propos en analysant *J'ai le cafard*, cette marche vers la dissolution de l'être se doit d'être lente.

*À la dérive*⁵⁵⁸(piste 15), enregistrée en mai 1928, rend compte de cette destruction progressive et entretenue. Si la voix féminine est bien victime des agissements perfides d'un homme dont elle est tombée amoureuse et qui la prostitue (« il a fait de moi une fille de rien/Il a fallu que je turbine »), elle n'en demeure pas moins lucide sur sa propre responsabilité. « Je » savait, mais n'a pu faire autrement que d'accepter son avilissement, comme si une force supérieure à sa volonté, le fatum, l'y poussait. Dès lors, la deshumanisation se met irrémédiablement en place :

*Quand j'ai connu, j'ai bien compris
Qu'c'était un homm' trop à la cool
Mais y avait pas l'coeur était pris.
J'étais comme folle j'étais comme saoule
Si bien que lorsqu'il l'a voulu
D'un geste, il a fait d'moi sa femme
J'étais une loque, je ne pensais plus
Une bête en rut sans cœur sans âme*

D'ailleurs, il faut noter que ce n'est finalement pas la prostitution qui ruina le « je » mais l'échec amoureux, le rejet de l'être aimé :

*Lorsqu'un beau soir, voilà qu'i m'dit
Moi j'en ai marre de tes caresses
Le cœur chaviré, tout s'est effondré*

L'aliénation au désir du corps de l'autre est tel, que « je », définitivement privée de libre-arbitre, de volonté, s'abandonne à son propre anéantissement, toujours plus « doux », que son sort privée de l'affection, fût-elle feinte, de l'aimé :

⁵⁵⁸ De Ronn et Daniderff. Enregistrée chez Idéal, 939 8484.

*Je me suis sentie partir à la dérive
Quand il me prenait
Plus rien n'existait
Car j'étais son bien, sa chose, comme une captive
Et d'puis ce jour là, je m'en vais toujours
Là-bas, là-bas, je ne sais où
A la dérive
Parmi la douceur
Des grands flots berceurs
Ah! Laissez glisser, rouler comme une captive
L'épave qui s'en va
Tout doux, tout doux
Là-bas
Vers le grand trou
À la dérive*

Cette chanson, comme animée par une sorte de romantisme de la ruine et de la dissolution, se construit évidemment sur la symbolique de l'eau et plus encore sur l'isotopie du navire larguant les amarres. Comme dans la chanson *Fleur de Seine*, précédemment analysée, Fréhel avoua avoir toujours eu une sympathie particulière pour celles qu'elle nommait les « Filles de l'eau », ces suicidées par noyade. La référence dans la chanson *À la Dérive*, à la douceur des flots, comme à la lente progression de l'épave, renvoie moins toutefois à l'espérance d'un retour à la pureté originelle, permise par l'eau, en tant qu'élément d'absolution, qu'à l'engloutissement désiré mais trivial vers « le grand trou ». Il ne s'agit pas pour « je » d'être lavée de ses péchés avant d'atteindre un Au-delà glorieux, mais tout simplement, de s'anéantir, de se dissoudre, d'anesthésier sa douleur par le biais de l'eau ou de tout autre élément lui permettant de glisser doucement vers la mort. *À la Dérive* célèbre cette lente agonie, presque feutrée.

Ainsi, lorsque Fréhel fit le choix, lors de son retour sur scène, de placer une partie de son répertoire dans l'expression d'une voix cafardeuse, meurtrie par les abandons successifs, maternels ou amoureux, bafouée et parfois même agonisante, la chanteuse réussit, la trentaine passée, son pari de reconquête. Sans rien nier de ses propres addictions et tourments, sur lesquels elle s'exprima à de nombreuses reprises⁵⁵⁹, Fréhel

⁵⁵⁹ « Elle a connu les faveurs les plus marquées et les pires détresses. Elle n'a d'ailleurs caché ni ses faiblesses, ni ses déboires. Elle les a publiquement confessés. Nulle forfanterie de sa part, nul cynisme », Louis Léon-Martin, *Paris Soir*, 8 août 1938.

fit se croiser, voire se répondre, la noirceur des événements tragiques de son existence à la destinée morose des héroïnes de ses chansons, désormais envisagées par son public comme ses doubles potentiels. Cette authenticité lyrique séduisit immédiatement les critiques de l'époque. Un article extrait de *Théâtre et Comœdia Illustré*, daté du 1^{er} novembre 1924, s'accordait à qualifier Fréhel de « grande artiste » en soulignant ces entrecroisements. Parce qu'elle avait expérimenté dans sa chair les vicissitudes de la rue, de la misère, de la dissolution dans des excès en tous genres, elle seule semblait pouvoir chanter la douleur et le chagrin :

Elle a vu bien des choses, Fréhel, bien des gens et bien des cieux. Elle a chanté, souffert, aimé, bu dans toutes les langues. Quand vous serez un peu las, un peu découragé, vous irez entendre Fréhel la drôle de triste, Fréhel la chanteuse maudite. C'est une grande artiste, vous savez.

Fréhel, dans une certaine mesure, proposa, sans en avoir sûrement conscience, une relation nouvelle entre auditeur et chanteur, construite dans une totale liberté de ton et sans fausse pudeur. Elle fut l'une des premières à donner à entendre et à voir le tragique de sa propre vie. Ses jours d'errance devinrent une sorte de matériau capable de conférer à son chant une forme de « vraisemblance », ou du moins, de légitimer la sincérité de sa posture. La simplicité avec laquelle elle se donnait à voir sur scène, contribua également à sa popularité :

Fréhel est une force de la nature. Son inspiration jaillit avec une justesse constante, une simplicité, une sincérité qui lui permettent les plus surprenants changement de tons : de la Java bleue à Chanson tendre, que de nuances ! Tout ce qu'elle dit sonne « vrai », et le public, séduit par ce jeu sans tricherie, reçoit le talent de Fréhel avec une joie profonde et simple.⁵⁶⁰

En effet, à aucun moment Fréhel ne dramatise ses chansons, ses interprétations restent sobres, naturelles, dépourvues de toute gestuelle superfétatoire. À tout le moins marque-t-elle une reprise de rythme, une exclamation, en frappant une partie de son corps avec vivacité, ou met-elle ses mains sur ses hanches. Aucun maniérisme n'émane de ses performances. Sa tenue vestimentaire demeure également très simple, empruntée au quotidien. Fréhel n'a aucun appareil particulier pour la scène, elle ne se travestit pas. Bien au contraire, elle semble porter des tenues de tous les jours, des robes, le plus

⁵⁶⁰ Françoise Holbane, *Paris Soir*, 5 décembre 1940.

souvent amples et sombres, embellies par un simple foulard ou une rangée de perles comme pour signifier que le personnage qu'elle incarne sur scène n'est qu'elle-même : « C'est sa nature qu'elle donne à entendre et à voir, c'est donc aussi son essence corporelle. ⁵⁶¹ ». Comme nous le verrons ultérieurement, ses déplacements sur scène (ou à l'écran) sont également minimes. Ainsi qu'elle l'exprima⁵⁶², il n'est nul besoin de marcher dans tous les sens pour interpréter des chansons sentimentales, seul le cœur compte.

Les dix années de vagabondage durant lesquelles Fréhel s'abîma n'amoinrent donc pas son talent, elles lui conférèrent à l'inverse un souffle nouveau quand bien même ce dernier trouva son inspiration dans l'expression de la mélancolie et la douleur. Toutefois, si Fréhel portait inscrits en elle les stigmates de ses errances, et que celles-ci pouvaient être le reflet dans cette période d'immédiate après-guerre des blessures de la France, elle-même en reconstruction, son auditoire n'était pas dupe de l'incroyable force vitale de l'interprète, quand bien même Fréhel continuait d'être hantée par ses addictions. Comme nous le disions précédemment, il n'y eut jamais chez cette artiste monolithique, d'abandon complet dans l'affliction ou la désolation. Pour preuve, son répertoire se construisit toujours dans les perpétuelles allées et venues, constantes et intriquées, de l'expression de la joie (par l'évocation de la danse, des bals musettes, des amours frivoles) et de la déclamation du malheur : « les figures du tragique et du comique se côtoyaient chez elle sans hiatus ⁵⁶³ ». Rappelons que quatre mois après les premiers enregistrements de *J'ai l'cafard* et *L'Obsédé* chez Odéon, Fréhel gravait en mars-avril 1927 *C'est la valse des costauds* et *Julot, y'a que toi*⁵⁶⁴ chez Idéal.

⁵⁶¹ *La Chanson réaliste*, Catherine Dutheil-Pessin, *op.cit.*, p.243.

⁵⁶² Ce n'est pas précisément Fréhel qui prononce cette phrase, mais Henriette, le personnage qu'elle incarne dans *La Rue sans Joie*, le film d'André Hugon (1938)

⁵⁶³ Catherine Dutheil-Pessin, *ibid.*

⁵⁶⁴ Deux chansons écrites et composées par un auteur proluxe dès le début du siècle dans la création de chansons populaires : Alcib Mario.

3. Voix commémorative et festive d'un microcosme populaire

3.1. Dans les échos de Bruant ?

En effet, Fréhel orienta également son nouveau répertoire autour du retour de la chanson dite « Apache », à son apogée de la fin du siècle précédent jusqu'aux environs de 1910. Les enregistrements des mois de mars et d'avril 1927 rendirent compte de cette perspective nouvelle dans la mesure où une petite moitié⁵⁶⁵ des chansons gravées durant ces deux seuls mois, (vingt au total) se réfèrent explicitement à l'univers, aux mœurs et aux codes apaches. Aussi, alors même que paradoxalement Fréhel ne reprit ou n'enregistra jamais de chansons écrites ou interprétées par Bruant, à la différence d'autres interprètes « réalistes », la chanteuse s'imposa-t-elle comme sa digne héritière. En outre, la mort de l'artiste survenue en février 1925, correspondant à la renaissance musicale de Fréhel (à l'Olympia en janvier 1925), put être interprétée comme le symbole d'une passation légitime et naturelle⁵⁶⁶. Ainsi, Fréhel réapparut sur scène en tant qu'interprète légataire de la chanson de « voyous ».

En la matière, *Sous la Blafarde* (piste 16) de Berger-Foucher et Daniderff, interprétée à l'Olympia et enregistrée en 1927, constitue un exemple de choix, empreint de filiations bruandiennes. En effet, dans le droit fil de la vraie chanson de bandits, il y est question de la décapitation d'un mauvais garçon, un marlou surnommé Julot, conduit de la prison d'Ivry à l'échafaud. La chanson, au moyen d'une hypotypose très efficace, soutenue par une ligne musicale martelée et rapide soulignant tout à la fois l'inexorable cheminement vers la mort puis la brièveté de son accomplissement, dresse un tableau saisissant et violent de l'exécution de ce dernier. Sur la place publique, à la faveur de la nuit, le petit matin n'arrivant subrepticement qu'après sa mort, Julot a la tête tranchée, « sous la blafarde » : « le sang a giclé, le bonhomme a payé/ Un aide lui jette un seau d'eau sur la gouine⁵⁶⁷/ Puis le fourgon repart vers Ivry et ça y est ».

Sa décapitation, pour le coup « en tambour et trompette » oserions-nous dire puisque le clairon au loin vient métaphoriquement statuer l'accomplissement rapide de la sentence, est d'ailleurs mise en scène à la manière d'un spectacle théâtral, fût-il sordide et bon marché. Julot sur le plancher de l'échafaud, tel un artiste que l'on vient admirer en scène, n'est éclairé que par la lueur de la « blafarde », autrement dit la

⁵⁶⁵ C'est la valse des costauds, Julot y a que toi, Sous la Blafarde, Soi-même java, Le Petit Louis, Comme une Fleur, C'est lui c'est tout, Il n'est pas du Milieu, Quand il joue de l'accordéon.

⁵⁶⁶ Même si, à ma connaissance, Bruant n'évoqua jamais, de près ou de loin, Pervenche ou Fréhel.

⁵⁶⁷ Terme argotique désignant la lame de la guillotine.

« lune » en argot. Cet éclairage en douche, du haut vers le bas, contribue certes à mettre en valeur le condamné mais connote surtout par sa verticalité le poids du destin et plus encore de la mort. Rappelons que le terme « blafarde », polysémique, signifie aussi en argot la mort.

Plusieurs types de spectateurs, révélateurs d'une conception stéréotypée de la société de l'époque, perçue par le prisme « apache », assistent encore à la mise à mort du Julot. Des bourgeois snobs et élégants, « des gandins en pelisse », accompagnés de leurs maîtresses, « poules de luxe aux diams éblouissants », sont aux premières loges. Ils assistent, depuis le bistrot dans lequel ils sont installés, (rappelant la corbeille), au grouillement des autres spectateurs, debout autour de la guillotine, dans le parterre. Ce sont « des marlous, des troufions, des flicards opérateurs ». Les voyous côtoient ici indistinctement les policiers et les soldats, réunis paradoxalement du seul fait de leur condition sociale populaire, en opposition aux gandins dans le bistrot.

Néanmoins, il faut constater que, bien qu'il soit au centre du spectacle annoncé, en sa qualité d'acteur principal, Julot n'est finalement ni le sujet premier de la chanson ni celui de la représentation :

*La prison noire et dans la nuit complice
Phares d'autos klaxon ahurissants
Chez le bistrot des gandins en pelisse
Des poules de luxe aux diams éblouissants
Regardent grouiller tout autour de la veuve
Marlous troufions flicards opérateurs*

La guillotine, dénommée la « veuve », absorbe finalement tous les regards. Mais plus encore, ce terme à nouveau polysémique, permet le glissement vers un autre personnage, réellement central cette fois, que la tournure présentative « c'est » et la reprise anaphorique du terme « même » introduisent : « Cette même, c'est Nini ».

En effet, la focalisation de la chanson, d'ailleurs musicalement retranscrite par un ralentissement puis une pause rythmique ainsi que l'absence momentanée de hautbois remplacé par des clarinettes au son plus clair, se concentre désormais sur le personnage de la jeune femme apache. Complètement détachée du groupe des voyeurs et en conséquence mise en valeur par sa position, « seule et tremblante », Nini, parée de ses plus beaux atours, voit une dernière fois son homme qu'elle pleure :

*Mais seule tremblante dans sa robe la plus neuve
Une même chiale à vous déchirer le cœur*

*Cette môme c'est Nini qui vient voir son homme
Son poisse dont Deibler va trancher la pomme
Quand d'une caserne qu'on ne voit pas
Le clairon sonne tout là-bas*

Tout entière contrite de douleur, Nini fait face à la perte de son amant, désormais « réduit » par synecdoque, à sa tête coupée. Elle dit adieu par là-même à l'amour car « son cœur vient de mourir à l'amour » :

*Là-haut dans le ciel la blafarde
Tête coupée roule goguenarde
Tandis qu'en bas Nini farouche
A l'air d'appeler sur sa bouche
Pour en garder le goût toujours
La dernière goulée d'amour*

Dès lors, du seul fait de l'introduction de Nini, la chanson se déploie dans une autre dimension, plus intimiste, sentimentale et pathétique. Le réalisme le plus cru servant les desseins de l'hypotypose, se mêle désormais aux visions fantastiques de Nini. Partie se réfugier dans le « bistrot » désormais déserté par les « gandins » noctambules, auxquels ont succédé les travailleurs matinaux, les « gars en cotte⁵⁶⁸ », « les turbineurs » – soulignons à ce titre le caractère ségrégatif de ces deux mondes qui jamais ne se côtoient ni ne se croisent –, Nini, glacée d'effroi, cherche force et courage dans l'alcool requinquant qu'elle entend consommer à profusion :

*La nuit fout l'camp les étoiles se débinent
Le sang a giclé le bonhomme a payé
Un aide lui jette un seau d'eau sur la gouine
Puis le fourgon repart vers Ivry et ça y est
Chez le bistro maintenant des gars en cotte
Des turbineurs parlent entre eux de Julot
Mais dans son coin la Nini qui grelotte
Demande au patron un saladier de vin chaud*

L'ivresse provoquée tout autant par la consommation excessive d'alcool, que le choc provoqué par la vision de la décapitation, ou que le poids du deuil amoureux, Nini perd définitivement ses repères. La chanson glisse alors dans une sorte de fantastique macabre, entretenu par les associations connotatives autour de la couleur rouge :

⁵⁶⁸ Pantalon de protection porté par les travailleurs

*Elle boit autour d'elle tout danse tout bouge
Elle boit et soudain elle voit dans le vin rouge
Une tête cravatée de sang pendant que le clairon glapissant*

Prise de dégoût par cette vision sanglante, Nini quitte le bistrot en chancelant. La chanson se clôt dans la reprise du dernier refrain tout entier centré dans l'expression de la douleur amoureuse et nécessairement subjective de Nini :

*Là-haut dans le ciel la blafarde
Tête coupée roule camarade
Tandis qu'Nini se lève titubante
Qu'est-ce qu'elle tient rigolent les passantes
Sans savoir que ce dernier jour
Son cœur vient de mourir à l'amour.*

Or, cette particularité souligne un point d'importance dans l'évolution de la chanson « réaliste ». En effet, si la plupart des caractéristiques propres aux chansons de Bruant sont nettement perceptibles dans *Sous la Blafarde* (les protagonistes renvoyant à l'univers apache ; l'utilisation du vocabulaire argotique ; les effets d'hypotypose que Georgius⁵⁶⁹ d'ailleurs parodiera à l'envi ; en passant par l'opposition entre bourgeois et ouvrier), un facteur révélateur de la nouvelle orientation de la chanson « réaliste » est perceptible. Désormais, les chansons postérieures à celles de Bruant exprimeront le destin de femmes soumises à la force majeure et impérative de l'amour.

En effet, comme j'avais cherché à l'expliquer dans mon introduction, la chanson « réaliste » initiée par Bruant à partir des années 1880 jusque dans les années 1900, subit des évolutions stylistiques au fil des décennies, sa connotation « réaliste » se renouvelle. Influencé par le naturalisme de Zola, le fatalisme des chansons « réalistes » de Bruant reposait essentiellement sur les mêmes éléments déterminants, à savoir l'hérédité, le milieu et les circonstances. Si elle se définit à ses débuts comme la chanson célébrant le monde des voyous des faubourgs parigots – les « apaches » –, la chanson « réaliste » du début du vingtième siècle se double d'une version plus ostensiblement concentrée à rapporter les sentiments et la détresse humaine, en particulier l'infortune

⁵⁶⁹ Cf *Totor ou le Roman d'un bagnard* (1939, Georgius et Bernardac) Se nourrissant de faits divers dont le public de l'époque raffole, Georgius sublime à la manière d'un Francis Carco, les destinées populaires les plus tragiques. Il revêt avec ravissement le rôle de l'aède des fortifs, version banlieusarde, chantant les exploits de héros criminels sur fond parodique de l'univers apache célébré par Aristide Bruant. Pour un complément de lecture, lire l'article en ligne : Audrey Coudeville-Vue, « *Dranem, Georgius et Boby Lapointe : filiations effilées* », Observatoire Musical Français, Paris Sorbonne, <http://omf.paris-sorbonne.fr/-Textes-en-ligne->

amoureuse des prostituées. La chanson « réaliste », par le biais des choix interprétatifs de quelques chanteuses sensibles à l'œuvre de Bruant (Eugénie Buffet ou Yvette Guilbert, pour ne citer que ces interprètes les plus connues) s'attache désormais à décrire la réalité émotionnelle de ces filles de joie, en montrant combien elles demeurent soumises tout à la fois à la fatalité absolue, mais plus encore à leurs hommes.

À cet égard, en écho à la *Nini Peau d'Chien* d'Aristide Bruant, *Nini la Gigolette*⁵⁷⁰ créée par Mary-Hett mais enregistrée par Yvhane Gilbert⁵⁷¹ en 1911, rend compte de cette transition. Certes, le milieu familial et social de Nini, fille de vauriens née à la Villette, est encore mentionné, mais c'est surtout la force implacable de l'amour qui est au cœur de la chanson :

*Je suis Nini la petit' Gigolette
J'n'sors pas de la cuiss' d'un roi
J'ai vu l'jour à la Villette
À l'entresol, tout près des toits
Mon père était un bath hercule
Mon frangin baladait les chiens
Ma sœur crânait comm' somnambule
Mais, moi, flémard', je n' faisais rien
[...]
Quand vient l'amour, comm' dit l'poète
Je tressaill' jusque dans les os
Et j'm' dis : « Tu vas pas faire la bête,
T'laisser fair' par un gigolo ! »
Mais quand ça m'tient, j'vous assure,
J'ai beau vouloir rien de rien
Faut qu'j'paie l'impôt d'la nature :
À seize ans, j'n' dois plus rien »*

Ainsi, à partir de la première décennie du vingtième siècle, certainement grâce à l'influence des opéras « véristes », les histoires sentimentales (ou devrions-nous dire, les infortunes sentimentales) sont désormais au cœur des chansons « réalistes ».

Néanmoins, un élément important, révélateur des orientations nouvelles de la chanson « réaliste » post Aristide Bruant, doit être souligné. Si le personnage féminin est toujours prostituée et victime de son amour aveugle pour son souteneur, l'accès à la

⁵⁷⁰ Paroles de V. Damien ; musique Victor Thiels

⁵⁷¹ Angèle Moreau interpréta également cette chanson. *Anthologie de la chanson française enregistrée 1900-1920*, CD 3, « les chansons réalistes », EPM, 2007.

prostitution n'est plus le seul fait du déterminisme social, il devient un acte conscient et assumé. Bien qu'elle appartienne encore le plus souvent au milieu populaire et ouvrier, voire même parfois à la petite bourgeoisie, la femme amoureuse de son homme du « milieu⁵⁷² », lui obéit aveuglément et surtout choisit délibérément la voie de la prostitution en vue de l'entretenir. Dans cette perspective, Fréhel créait dès 1913 *Mon Grand Frisé*⁵⁷³, ultérieurement enregistrée par Damia, et ouvrait ainsi la voie⁵⁷⁴ aux chansons célébrant les « durs à cuire », les « vrais de vrais », auxquels ces femmes vouaient un amour passionnel voire viscéral :

*J'en perds la tête,
J'suis comme un' bête.
Y'a pas ! je suis sa chose à lui,
J'ai dans l'sang quoi ! c'est mon chéri,
Car moi je l'aime, je l'aim' mon grand Frisé.*

À l'inverse des relations usuellement admises entre une cocotte et son amant issu de la bourgeoisie, la femme du « milieu » entretient elle-même son homme. En bon apache, soucieux de son apparence vestimentaire, il doit briller en toutes occasions :

*Y'a pas, faut que l'pognon rapplique
Pour que l'hiver quand y fait froid.
J'y paye un' p'lure en poil de bique
Et des godass's en peau d'chamois.
Quoi ! c'est mon homme !*

Vendre son corps pour subvenir aux besoins d'un Julot souvent fainéant à souhaits, résulte d'une volonté personnelle, quand bien même celle-ci découle de contraintes physiques, acceptées comme expression de l'amour :

*Y m'cogne, y m'démolit, y m'crêve,
Mais que voulez-vous, moi j'aim'ça.*

En effet, la brutalité est au cœur de cette relation masochiste. Le personnage féminin de la chanson « réaliste » dans la première décennie du vingtième siècle jusque dans les années trente, prend conscience de son propre avilissement et de sa déshumanisation à venir : bête de somme ou forçat de l'amour tarifé, elle continue toutefois d'aimer son homme, même s'il la malmène. Ce fait, inconnu des chansons de

⁵⁷² Les « Apaches » disparaissent après la Première Guerre mondiale, au profit du « Milieu » contrôlant la prostitution.

⁵⁷³ Écrite et composée en 1911 par Emilie Ronn et Léo Daniderff.

⁵⁷⁴ À l'origine du grand succès de Mistinguett, *Mon Homme*, en 1920

Bruant, deviendra un des clichés favoris de la chanson « réaliste » post 1900, à son acmé au milieu des années trente.

3.2 Les célébrations au Julot, vedette de la Pègre des faubourgs

Fréhel à son retour sur scène et aux enregistrements dans le milieu des années vingt, reprend à son compte les chansons célébrant ces amours masochistes. *C'est lui c'est tout*⁵⁷⁵, *Julot y'a que toi*⁵⁷⁶, *La valse des Costauds*⁵⁷⁷, *Quand il joue de l'accordéon*⁵⁷⁸, pour ne citer que ces quatre chansons enregistrées durant l'année 1927, apparaissent toutes comme de véritables odes aux « durs à cuire », témoignant également d'une sorte de vénération pour l'amour « vache » qu'ils entretiennent avec leur « gosse ». Si bien que finalement, alors même que la chanson de « voyous » du milieu et de la fin des années vingt recentre son propos autour des atermoiements d'une femme amoureuse, c'est malgré tout le portrait d'un homme, le plus souvent brutal d'ailleurs, mais adulé, qui est au cœur de la chanson. *Julot y'a que toi* (piste 17) est à ce titre exemplaire. La chanson s'ouvre sur la question rhétorique de Nénette, reprise de façon obsessive à chaque couplet en anaphore. Celle-ci se demande, dans un soupir las, pourquoi elle aime exclusivement son Julot :

*Ah Julot, y'a qu'toi, dis-moi, pourquoi tu sais prendre ta Nénette ? [...]
J'suis mordue, ça se voit
Ah ! dis-moi pourquoi mon Julot y'a que toi ?*

Bien évidemment, la question initiale adressée à Julot n'attend pas sa réponse. Il n'est du reste pas physiquement présent, mais convoqué dans la chanson grâce au seul souvenir de Nénette. En effet, Julot s'est « fait la paire », abandonnant Nénette seule avec le deuil de son amour. Aussi, à la manière de Nini dans *Sous la Blafarde*, Nénette boit-elle pour se consoler et raviver illusoirement l'image de son homme disparu :

*Alors voulant effacer
La morsure de ses baisers
Elle passe ses nuits à boire
Et quand elle est bien noire
Un Julot qu'elle revoit
Dans l'alcool qu'elle boit*

⁵⁷⁵ De Charlys, Inovat 1070, matrice E 138, mars-avril 1927

⁵⁷⁶ De Alcib Mario, Idéal 8056, ID 554, juin 1927

⁵⁷⁷ De Alcib Mario, Idéal 8055, ID 553, juin 1927

⁵⁷⁸ De Charlys, Inovat 1070, Matrice E 139, mars-avril 1927.

Elle chante à mi-voix :
« Mon Julot y a qu'toi,
Oh ! dis-moi
Pourquoi tu sais prendre ta Nénette
Dans tes bras serre-moi que je danse avec toi
Cette valse musette
Je voudrais que notre amour et cette valse durent toujours
Ah ! J'suis mordue
Ah, dis-moi pourquoi mon Julot y'a que toi »

Pour le coup, il semble qu'une question mérite de trouver réponse : quels attributs Julot possède-t-il, pour être si indispensable et extraordinaire aux yeux et dans le cœur de Nénette, littéralement « mordu » par lui ? Le portrait, évidemment très stylisé (principe de la chanson « réaliste »), embrasse la plupart des caricatures de tous les « Julot » de la chanson populaire française de la Belle Époque à l'Entre-deux-guerres⁵⁷⁹ et propose plusieurs caractéristiques suffisantes pour broser l'archétype de l'homme « apache » :

Julot sous sa casquette
Crânait au bal musette
Voyant ce mâle, ce costaud
Nénette dit « Ah c'qu'il est beau »
Quand il s'en fut la prendre
Il fut brutal et tendre

Les critères de beauté et de masculinité dans la construction imaginaire de l'homme « apache » reposent en premier lieu sur son arrogance et sa fierté, dans la mesure où il a une certaine idée de lui-même, mais surtout sur sa force virile vigoureuse presque animale. Julot est beau parce qu'il est un mâle costaud aux gros biscottos, brutal et impérieux. Il aborde les femmes du bal sans tergiverser. D'ailleurs, la tendresse évoquée ne provient finalement que de la perception romantique de Nénette, séduite par ce danseur directif. Jamais dans ce monde phalocrate de la voyouterie, qu'il s'agisse des « Apaches » ou du « Milieu », où la force physique doit régner, l'homme n'éprouve de culpabilité à faire souffrir sa maîtresse. Elle doit lui être soumise et fidèle jusqu'après son départ.

⁵⁷⁹ Après la Seconde Guerre mondiale et surtout à partir des années cinquante, l'univers de la chanson « apache » disparaît progressivement, (malgré le répertoire d'inspiration « réaliste » de Monique Morelli et les différents hommages qu'elle a pu rendre à Jehan-Rictus, Bruant, Fréhel, Carco ou Mac-Orlan au cours des années soixante) jusqu'à ce que Renaud s'en empare à nouveau au début des années quatre-vingts lors de son concert à Bobino.

Une chanson en particulier dresse un portrait humoristique mais pertinent des qualités personnelles propres aux hommes de la pègre. En 1925 Georgius crée *L'Homme du Milieu*⁵⁸⁰, une chanson, un brin parodique, révélant néanmoins les caractéristiques communément admises pour reconnaître un « vrai de vrai ». Au travers des portraits détournés de Bébert et de Gégèn', qui physiquement n'en imposent pas, Georgius brosse les signes distinctifs propres à définir le tempérament des hommes supposés appartenir à la Pègre. L'Homme du « Milieu » est arrogant, fier, acariâtre, colérique et bagarreur :

*Un homm' du milieu pour ceux qui ne sav'nt pas c'que c'est
C'est un poisson, un sout'neur, un barbeau, un brochet
Un homm' du milieu c'est un mecton bien affranchi
Qui a toujours un' gonzesse
Travaillant chaqu'jour pour lui
Maint'nant qu'vous êt's au courant, écoutez mon récit
C'est de deux homm's du milieu qu'il s'agit
Le grand Bébert qui a l'air doucereux
C'est un homm' du milieu
C'est un homm' du milieu
Le p'tit Gégèn' qui a les g'noux cagneux
C'est un type orgueilleux
Et plutôt hargneux
Un rien le fiche dans des colèr's bleues
C'est un homm' du milieu
C'est un homm' du milieu
S'il passe devant un' glac' sans se saluer
Il s'engueule et s'fout un' tripotée*

Mais, l'homme du « Milieu », qui succède aux « Apaches » disparus après 14-18, est avant tout un proxénète qui vit des rentes des femmes qu'il prostitue, il est un « souteneur », un maquereau, un « brochet ». Il est encore un « affranchi », autrement dit, un homme corrompu, voleur voire criminel, évoluant à la marge de la société dont il méprise les codes, en particulier celui du travail. L'Homme du « Milieu » exècre la besogne, le labeur et passe son temps au café du coin à jouer aux cartes :

*L'après-midi le petit Gégène et l'grand Bébert
Se retrouvent au café pour y faire un poker*

⁵⁸⁰ Musique de Victor Alix

Il évolue suivant les règles, les coutumes et le mode de fonctionnement de la pègre. Dans ce monde, les hommes sont supérieurs aux femmes qui leur sont entièrement soumises, du fait de la protection illusoire qu'ils leurs apportent. Souvent filles de rien, livrées à elles seules et à la difficile loi de la rue, elles ne pensent trouver leur salut qu'au travers de l'organisation très hiérarchisée de ce simulacre de société, tout entière construite sur le modèle phallogratique. *C'est lui c'est tout* (piste 18) interprétée par Fréhel rend compte de ce principe. La femme, infantilisée ou définie par sa fragilité, ne peut savoir ce qui est bon pour elle. C'est la raison pour laquelle il lui faut un maître, ce dont elle est d'ailleurs convaincue. Le premier couplet s'ouvre sur une accumulation de phrases assertives, récitées comme autant de sentences apprises par cœur à force de martellement :

*Je ne suis pas une femme à grand chiqué
Je ne fréquente pas des gens distingués
Je suis, ça je le sais bien
Une pauvre fille de rien
Que tout le monde considère comme un chien
Je n'ai pas de famille pas de relations
Je ne peux pas avoir de prétention
Pourtant comme toutes les fleurs ont besoin d'un tuteur
J'ai mon homme et c'est tout mon bonheur*

La mélodie très guillerette, emmenée par un air rythmé et espagnolisant souligné par les échos des castagnettes, entre en complet contraste avec la dureté des propos rapportés, comme pour mieux souligner la naïveté et la complète acceptation de la femme concernant son sort misérable. D'ailleurs, la phrase « C'est lui c'est tout » scandée à chaque refrain et rappelant l'expression « un point c'est tout », souligne le côté impérieux et définitif de cette fatalité. La femme, totalement soumise, doit accepter le sort que lui réserve son homme omnipotent et violent. Il nie son humanité car il est « quelqu'un », par opposition à elle, qui bien sûr n'est « personne ». S'il la bat, c'est pour son bien :

*Lui me prend mes sous
Lui me file des coups
Me martyrise le jour la nuit
Sans rien que je dise
Car lui c'est lui
Lui oui c'est quelqu'un*

*Le mal ça me fait du bien
Des tas de bêtises pour un voyou
Mais lui pour moi c'est tout*

Néanmoins, malgré le caractère particulièrement terrible de la situation évoquée, jamais la chanson ne sombre dans le pathos. Bien au contraire, elle évolue sur un registre comique, (principalement de situation), entretenu par différents niveaux de contrastes et l'absence totale d'ironie dans le discours de la femme :

*Pendant que moi je m'épuise au boulot
Tous les jours entre deux apéros
Il va dans un petit bar faire une partie de billards, [...]
C'est moi qui tire les marrons du feu
J'aime pas les marrons les noirs les bleus
Il n'est pas à un près
C'est un de vrais de vrais
Faut voir ce qu'il me file sur le portrait*

L'opposition entre la musicalité enlevée et le contenu tragique de la chanson, comme le décalage flagrant des comportements féminins et masculins, contribuent à créer un climat propice à l'humour. Mais il faut ajouter que l'effet comique tient également au travail de l'interprétation. La discordance antinomique entre le propos développé, autrement dit le martyr d'une femme, et la stature de l'interprète qu'était Fréhel, déjà tout à fait corpulente, accentue le caractère presque burlesque de la chanson. Le public peine à imaginer qu'une si massive Fréhel puisse rester placide sous les coups portés. D'ailleurs, comme pour souligner la distance à prendre avec le contenu de la chanson, il faut savoir que la deuxième face du disque sur lequel était enregistrée *C'est lui c'est tout*, s'intitule *Il n'est pas du Milieu* (piste 19) composée par le même auteur, Charlys, sur un air de fox trot quasiment similaire au premier. Cette chanson s'élabore comme une sorte de miroir inversé à la première face du disque, dans la mesure où Fréhel célèbre par opposition cette fois-ci un honnête homme. En effet, la chanteuse, une même pourtant canaille et issue du milieu des faubourgs, s'étonne de ce que ses amies préfèrent les durs à cuir à un homme « doux, pas prétentieux » et respectable :

*Je ne suis qu'un gosse, une gosse d'amour,
Je fais la noce dans le faubourg
Mais moi pourtant j' sais pas comment, font les copines,*

*un homme un vrai de vrai, qu'attend' après,
Un affranchi, un malin qui fait des combines,
Dès qu'y faut travailler les a retournées
Mon homme à moi c'est bon gars
Oui mais surtout non ça n'est pas...

Ce n'est pas un homme du Milieu
Il est doux et pas prétentieux
Il ne vient pas me filer une trempe à tout propos
Il ne joue pas à la belotte ni au couteau
Tous les jours il va travailler
Paraît même qu'à son atelier
C'est quelqu'un et ses potes entre eux, l'appellent « Monsieur »
Ce n'est pas un homme du Milieu.*

Cette chanson est l'une des premières du répertoire de Fréhel (et d'ailleurs la seule de la décennie vingt), à venir rompre avec la tradition « réaliste » de l'amour vache et surtout de la soumission féminine à la fatalité amoureuse. La chanteuse n'est pas admirative des affranchis, elle préfère les « bons gars » sérieux, qui ne la malmènent pas et ne lui vole pas son argent. Cette position demeure toutefois une exception. L'usage veut que le personnage masculin dans la chanson populaire française des années vingt, et plus encore dans la chanson « réaliste », soit hermétique à la douceur et surtout à la tendresse féminine. L'abandon à l'amour représente un danger, une faiblesse capable de conduire l'homme aux pires folies (pour rappel, l'amant fanatique dans *l'Obsédé*). Une chanson résume clairement ce propos, il s'agit de *Quand on a trop de cœur*⁵⁸¹ (piste 20) enregistrée par Fréhel en août 1928 et créée la même année à l'Empire :

*Quand on a trop de cœur
On brise son bonheur
Pour une femme qu'on aime
On n'est plus maître de soi-même
Quand on a trop de cœur
On sert de pantin dans la vie
On fait les pires folies
Quand on a trop de cœur.*

L'homme, caché derrière l'anonymat du pronom indéfini « on », comme pour se prémunir de l'aveu honteux d'aimer, associe la générosité amoureuse au malheur.

⁵⁸¹ De Tremolo et Flouron. Idéal 8581, matrice 1042. Orchestre de Michel Pégury.

L'excès de « cœur » démet la paix de l'âme et conduit à perdre tout contrôle de soi, de ses émotions, de son libre-arbitre, au point de n'être plus qu'« un pantin », autrement dit, une marionnette fantoche et manipulable, que l'autre conduit à sa guise. Or, cette attitude, dépourvue de volonté et de caractère, est le propre de la femme dans la chanson « réaliste », tout entière sous le joug impérieux de l'amour.

Si le propos de cette chanson est peu développé (la même strophe de huit vers répétée deux fois) et qu'elle se déploie sur une courte durée (à peine deux minutes), il est important de souligner la place laissée non plus au chant mais aux instruments. En effet, après chaque couplet chanté, l'accordéon, accompagné d'un banjo, reprend la mélodie entière en solo⁵⁸², devenant ainsi, au même titre que l'interprète, un des éléments prédominants de la chanson dans sa version musicale.

3.3 Odes à l'accordéon et à l'univers du bal musette

Cet instrument au cœur du genre « musette⁵⁸³ », devint un des emblèmes de la chanson populaire de l'Entre-deux-guerres, indissociable, de fait, du musicien dont il devint le prolongement⁵⁸⁴. Aussi, l'accordéoniste acquit-il un statut tout particulier, dont la trajectoire offrit de solides similitudes (en matière d'accès à la professionnalisation) à celles des chanteuses « réalistes ». À l'origine musicien de rue⁵⁸⁵, puis évoluant dans les

⁵⁸² Pour une durée totale d'ailleurs supérieure à celle de la strophe chantée. Le solo d'accordéon dure deux fois 34 secondes alors que le chant seulement 27 secondes. Il n'est indiqué nulle part de quel accordéoniste il s'agit.

⁵⁸³ La musette était au départ une danse pastorale en vogue au XVIIIe siècle, semblable à la bourrée auvergnate. Simultanément, c'était aussi un instrument de musique à vent proche de la cornemuse. On parle de style « musette » à partir du XIXe siècle, quand les premiers bals populaires virent le jour sous l'influence des musiques folkloriques des émigrés italiens et auvergnats réunis autour du quartier de la Bastille à Paris. L'accordéon remplaça définitivement au début du XXe siècle la cornemuse (ou la cabrette) et la valse, la bourrée.

⁵⁸⁴ Serge Gainsbourg rendrait compte de cette osmose entre le musicien et son instrument au travers d'une chanson (interprétée également par Juliette Gréco), *l'Accordéon* :

*Dieu que la vie est cru-el-le
 Au mu-si-cien des ru-el-les
 Son co-pain son com-pa-gnon
 C'est l'ac-cor-dé-on
 Qui c'est-y qui l'aide à vi-vre
 À s'as-seoir quand il s'en-i-vre
 C'est-y vous, c'est moi ?
 Mais non
 C'est l'ac-cor-dé-on
 Ac-cor-dez, ac-cor-dez ac-cor-dez donc
 l'au-mône à l'ac-cor-dé l'ac-cor-dé-on
 Ils sont comme cul et che-mi-se
 Et quand on les ver-ba-li-se
 Il ac-com-pagne au vio-lon
 Son ac-cor-dé-on*

⁵⁸⁵ Une photographie de Doisneau, *L'Accordéoniste de la rue Mouffetard*, prise en 1951, rend fort bien compte de cette caractéristique première. On y voit un accordéoniste jouer au coin d'une rue et faire la manche.

cafés populaires, il devint dès le début du vingtième siècle une vedette à part entière. Émile Vacher⁵⁸⁶, père fondateur du genre « musette », fut le premier accordéoniste professionnel « star » dans le paysage musical français, gravant au cours de sa carrière plus de 500 disques vendus à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires pour certains. Il débuta en 1898, au bal du café Delpech à Montreuil, très prisé des Apaches : Leca, Manda et Amélie Elie dite Casque d'Or y apparaissaient souvent. En 1910, son père adoptif, Louis Vacher acheta un café rue de la Montagne Sainte Geneviève, dans le 5^e arrondissement de Paris, et créa le premier bal rive gauche, le Bal Vacher, plus connu sous le nom du Bal de la Montagne. Émile Vacher y jouait de l'accordéon avec son camarade⁵⁸⁷ et le harpiste italien Jean Demarco.

Cette association novatrice, mêlant étroitement les mélodies d'instruments classique et folklorique (harpe et accordéon) connut un succès considérable, au point que le bal devint le rendez-vous incontournable des noctambules parisiens :

Des marlous aux bourgeois, des grisettes aux actrices à la mode, des rois du vélo et de la boxe aux princes de la finance. Un nouveau genre était né : le musette, avec ses polkas, ses valse, ses mazurkas et ses javas. Le style ornementé et syncopé de Vacher et de son accordéon "mixte" allait imposer le musette. ⁵⁸⁸

Au sommet de son art dans les années vingt, Émile Vacher fut un modèle d'inspiration pour de nombreux jeunes accordéonistes dont Jo Privat, Fredo Gardoni, Tony Murena et Léon Raiter. Toutefois, il fut dépassé dès la fin des années trente par le raz-de-marée swing que Gus Viseur⁵⁸⁹, accordéoniste belge, eut l'idée d'intégrer au musette, lui conférant ainsi des accents jazzy. Émile Vacher pour sa part, finit d'autant mieux sa vie ruiné, que l'accordéon passa définitivement de mode à la fin des années cinquante.

Aussi, l'accordéoniste, qui cristallisait toutes les attentions dans le bal musette, finit-il par devenir un sujet narratif central et de prédilection dans les chansons populaires « réalistes » : Fréhel, Damia, Berthe Sylva et bien sûr Édith Piaf chanteront

⁵⁸⁶ 1883-1969

⁵⁸⁷ Son fils, Michel Pégury, accompagna d'ailleurs régulièrement Fréhel de son orchestre au cours des années vingt-trente.

⁵⁸⁸ Entretien avec Émile Vacher, dans *L'Accordéon, quelle histoire* de Philippe Krümm, Parigramme 2012. Philippe Krümm est rédacteur en chef sur France Culture de la rubrique « Accordéon et accordéonistes » et de « Trad magazine ».

⁵⁸⁹ Il fut le seul accordéoniste à avoir intégré le *Hot Club* de France, fondé en 1932 pour la promotion du jazz. Confer l'écoute de *Swing Accordéon - 1926-1942*, Anthologie « Jazz Time », EMI, 1989. Sur les 26 pages, 14 sont consacrées à Gus Viseur.

l'adoration des femmes pour ce musicien d'exception, capable de leur donner un peu de « rêve » voire de leur procurer des sensations orgasmiques :

*La fill' de joie est belle
Au coin d' la rue là-bas.
Elle a un' clientèle
Qui lui remplit son bas.
Quand son boulot s'achève,
Ell' s'en va à son tour
Chercher un peu de rêve
Dans un bal du faubourg.
Son homme est un artiste,
C'est un drôl' de p'tit gars,
Un accordéoniste qui sait jouer la java...*

*Elle écout' la java
Mais ell' ne la dans' pas,
Ell' ne regarde mêm' pas la piste,
Mais ses yeux amoureux
Suivent le jeu nerveux
Et les doigts secs et longs de l'artiste.
Ca lui rentr' dans la peau
Par le bas, par le haut.
Elle a envie d' chanter, c'est physique.
Tout son être est tendu,
Son souffle est suspendu,
C'est une vrai' tordu' d' la musique.*

Toujours associé à l'homme (jusqu'à Yvette Horner vers 1950, il n'existait pas d'accordéoniste femme), l'accordéon, célébré et magnifié, apparaît comme le symbole de la vitalité sexuelle masculine qu'il figure. La chanson *Accordéon Java* sous titrée *Quand il joue de l'accordéon* (piste 21) enregistrée par Fréhel en mars-avril 1927⁵⁹⁰ témoigne de cette passion sensuelle (et sexuelle) pour l'accordéoniste.

Il y est cette fois question du Grand Léon, (prénom⁵⁹¹ toujours associé à la figure de l'accordéoniste), rencontré dans un bal musette de Belleville, juste après guerre. La chanteuse précise qu'il venait tout droit du front. À nouveau la masculinité semble

⁵⁹⁰ Inovat 1069, matrice E 140.

⁵⁹¹ L'onomastique est également très stéréotypée dans la chanson « réaliste ». Julot, Nini, Gégène sont les principaux surnoms donnés à ses protagonistes.

associée à l'épreuve du combat, à la proximité du danger et de la mort qui lui est inhérente, par coup du sort. L'Homme, le « vrai de vrai », est nécessairement un guerrier :

*Clara m' balance "T'es chipée pour sa pomme
Il n'est pourtant pas tout ce qu'il y a d' beau
Mais tu t'en ressens, tu veux t' payer un homme
Un vrai de vrai, un costaud"*

Sauf que la chanteuse démet immédiatement cet argument. Ce qui la séduit et lui donne « le frisson », c'est lorsque Léon « joue de l'accordéon ». La musique remplace le processus de séduction usuel, mais au delà de la mélodie, ce sont les performances de l'accordéoniste qui impressionnent. Sa force virile, et en filigrane sa vigueur sexuelle, est jugée à l'aune de sa capacité à savoir tenir le rythme, à enchaîner avec ardeur les javas endiablées :

*Mais non, ma poule, tu n'y es pas
Ce qui me plaît dans c' mec-là...
C'est qu'il joue de l'accordéon
Alors c'est fou, c'est trop bon
Si bien qu' j'en ai des frissons
Sa musique m'emballe
J'ai l' foie qui s' cavale
Pour balancer une java
Crois-tu qu' i' s' pose un peu là
J'ai l' nombril en tire-bouchon
Quand il joue de l'accordéon*

La chanson entière se déploie alors dans des allusions, plus ou moins explicites et licencieuses, associant étroitement le maniement de l'accordéon à l'acte sexuel. La dextérité du musicien, dont les doigts actionnent les touches des deux claviers latéraux, couplée aux mouvements du soufflet que l'accordéoniste tire ou pousse, dans un va-et-vient énergique, métaphorise la puissance et l'habileté sexuelle. L'accordéoniste, en sa qualité de véritable homme-orchestre capable d'exécuter aussi bien le rythme que la mélodie et l'harmonie d'une musique, est aussi présenté comme un maestro du plaisir orgasmique :

*Et dans la main son instrument
Pour moi toute seule, et comment
Il me r'joue de l'accordéon*

Alors c'est fou, c'est trop bon

[...]

Ah, c'est un as dans la partie

Qu'il fasse "do do" ou "mi mi"

Il me r'joue de l'accordéon

Alors c'est fou, c'est trop bon

J' deviens hystérique

Ça m' rend électrique

Et comme c'est jamais fini

J' crois qu'il jouerait toute la nuit

Son morceau est long, si long

Quand il joue de l'accordéon

Néanmoins, bien que l'accordéoniste ne soit pas aimé pour ses muscles, le grand Léon garde son âme apache et son comportement de mâle dominant, et lui aussi sait distribuer les marrons :

Y a pas à dire, toutes les gonzesses

Ont essayé d' me l' soulever

Appels des yeux, appels des formes

Tous les trucs pour l'exciter

Mais mon p'tit homme me reste fidèle

L' garde pour moi ses gnons et ses baisers

En me disant "De toutes, t'es la plus belle

Jamais j' te laisserai tomber

L'accordéoniste, figure d'autorité et centrale du bal musette, est toujours associé, pour peu qu'il officie dans un quartier populaire des faubourgs parisiens, au monde « Apache » et à la faune du « Milieu », quand bien même il n'appartient ni à l'un ni à l'autre :

Moi je connais, disait Vonvon

Un coin où des apprend-frippons

C'est à deux pas d'la Bastille

Un petit bal de famille

Y a un fameux accordéon

Qui vous sort de ces variations

*A faire pâmer les gigolettes
Écoutez moi ça si c'est chouette⁵⁹²*

C'est essentiellement grâce à lui et à sa virtuosité que les apaches, les voyous, les grands costauds, férus des bals musette, peuvent ostensiblement se mettre en scène et assurer le spectacle aux bourgeois venus s'encailler :

*L' rendez-vous des purs, des vrais, des plus chouettes
C'est à la Bastille tout près d'la Roquette
Y a là réunis plusieurs bals musettes
Où tous les rupins
Les gens du gratin
Viennent voir les coquins.⁵⁹³*

En effet, la musique, comme la danse, font partie intégrante des caractéristiques viriles du « voyou ». *Le Grand Frisé⁵⁹⁴, Julot y a que toi, Soi-même Java* mais plus encore *La Valse des costauds⁵⁹⁵, La Vraie de vraie* ou la célèbre *À Paris, la nuit* encore intitulée *Dans la rue de Lappe* (piste 22), rendent compte de cette maîtrise de la danse, comme moyen de séduction⁵⁹⁶, et de possession pour l'homme :

*Quand l' gros Gégène
Soi-même
S'amène au bal musette*

⁵⁹² *C'est la valse des costauds*, (piste 23) écrite et composée par Mario. Enregistrée en 1927. Parlophone 22250, matrice 95292-2. Fréhel était accompagnée à l'accordéon par Eugène Yoo's et au banjo par Gino Bordin.

⁵⁹³ *Dans la rue de Lappe*, Gavel et Seider. Enregistrée en 1928 (En 1929, selon la discographie Roig), Parlophone 22687, matrice 106067-2.

⁵⁹⁴ « Quand j'danse avec le Grand Frisé/ Il a un façon d'm'enlacer/ J'en perds la tête »

⁵⁹⁵ « C'est la valse des costauds/ Des beaux gosses de gros biscottos/ Qui tous les soirs aux musettes/ Dansent avec leur gigolette »

⁵⁹⁶ Je renvoie encore à l'écoute d'une chanson au registre comique, créée vers 1929 par Marie Dubas, *Quand je danse avec lui* (de Gabriello et J. Eblinger), qui rend également compte du pouvoir attractif et sensuel de la danse :

*Mon amant n'est pas un tocard
Ni c'qu'on appelle un malabar
Mais non !
Il a vu l'jour rue Saint-Vincent
Il a un nez où c'qu'y pleut d'dans
Mais oui !
Y ne se vante pas d'être un affranchi
Mais y'n' a pas qui l'soit plus que lui
Y n'est pas beau il n'est pas costaud
Mais malgré tous ses défauts
Quand je danse avec lui
C'que j'ressens c'est inoui
Des frissons me parcourent la peau
Ça m'fait froid et puis ça m'fait chaud
Y'm'cause pas et pourtant
J'le comprends, y m'comprend
Moi j'vous l'dis, j'suis à sa merci
Et j'dis toujours " - oui "
Quand je danse avec lui !*

*À petits pas il danse la java
Et toutes les poules
Comme saoules
Lui riboulent les mirettes
Mais question de plat il leur répond
Ça va, va, va !
Avec son diam' planté dans la cravate
Quelle tomate ! Il épate
Jusqu'à Jules le patron
Sa dent, n'en or, et p'tite moustache
Sa gueule vache, l'air apache
Est-ce un gandin ? Mais non, il est né dans l'milieu [...] ⁵⁹⁷*

Le bal constitue si l'on peut dire, un terrain de « chasse » possible pour les Julot, qui y assurent leur conquête féminine :

*Il arrive souvent, comme on y chahute
Qu'pour le coeur d'une femme deux hommes se disputent
On sort dans la rue... Ca n'dure qu'une minute...
Car sitôt dehors,
On r'connait ses torts
Et l'on s'met d'accord ! ⁵⁹⁸*

La danse, bien qu'aujourd'hui représentative d'une activité féminine, est ici au contraire le symbole de la parfaite maîtrise masculine. L'atout premier n'était pas la grâce du danseur mais plutôt sa capacité à conduire énergiquement, donc dominer, sa partenaire. L'étroitesse des pistes de danse, la multiplicité des couples, le rythme soutenu de la java, mixte de mazurka et de bourrée, obligeaient le danseur à évoluer en faisant de petits pas, tout en tournoyant, et à maintenir fermement, très près de son corps sa partenaire, dans une attitude de protection et d'assujettissement :

*Dans la rue de Lappe quand le soir s'enfuit
Les couples s'avancent
Tout en chaloupant vont dans la nuit
Sifflant une danse
Puis rentrent au musette faire à p'tits pas
La valse des frappes
Tenant dans leurs bras*

⁵⁹⁷ *Soi-même Java*, de Francis Carco, chanson que l'on dit écrite par l'écrivain expressément pour Fréhel, mais je ne peux le certifier. Je n'en possède pas d'enregistrement.

⁵⁹⁸ *Dans la Rue de Lappe*, op.cit.

*Jusqu'au petit jour
une belle môme d'amour
Dans la rue de Lappe.*

Si le bal populaire est synonyme de plaisir, de détente et de fête, il est aussi un lieu d'exhibition favori pour les Julots tatoués⁵⁹⁹ qui peuvent s'y afficher et surtout se toiser les uns, les autres. En représentation, ils sont présents pour voir et être vus. À la manière du Roi « Soleil », dont les ballets étaient tout autant des divertissements que de véritables instruments politiques permettant à Louis XIV de légitimer son autorité absolue, la danse permet aux hommes du « Milieu » d'afficher leurs atouts, leur pouvoir, quand bien même leur attitude rappelle plutôt celles de combats de coqs :

*C'est la valse des costauds
Des beaux gosses de gros biscottos
Qui tous les soirs aux musettes
Dansent avec leur gigolette
Faut pas leur monter sur les pieds
Ou alors ils font pas d'pitié
Quand ils dansent entre poteaux
La valse des costauds*

Le Bal est donc un milieu ambigu, un espace de parade voire d'érotisme, de violences réelles ou fantasmées. Véritable fleuron de la culture voyou, l'on y vient pour danser certes, mais aussi pour y faire des affaires, du commerce, voire se battre pour une fille ou truander :

*Pour cette valse à tentations
Afin de donner d'l'émotion
On éteint toutes les lumières
Chacun voit une affaire
Y en a qui montent aux renseignements
Et qui s'en font pas et comment
Les yeux chavirés ils fredonnent
Ce refrain qu'ils ont à la bonne.*

*C'est la valse des costauds
Des beaux gosses de gros biscottos*

⁵⁹⁹ Les Apaches affectionnaient particulièrement les tatouages, qu'il se fût agi de symboles ou d'inscriptions, le plus souvent provoquantes voire fatalistes telles que « Mort aux vaches » ou « le baigne sera mon tombeau »

*Qui tous les soirs aux musettes
Dansent avec leur gigolette*

De plus, si le bal populaire a pleinement participé à la construction de l'univers légendaire et fantasmagorique des « Apaches », il a surtout contribué à sa survivance après la Première Guerre mondiale. En effet, ces bandes de jeunes voyous disséminées tout autant par le conflit meurtrier de 14-18 que par la déconstruction des fortifications parisiennes, perdirent identité et territoire. La résurgence des bals populaires, accrus dans les années vingt, tout comme les lieux de danse en général – les français manquant de distraction – permit donc la rémanence d'une forme de romantisme des bas-fonds, bâti sur la reconquête d'anciens lieux propres à l'Apacherie. Les bals de la rue de Lappe (celui de Bouscatel par exemple), de la Roquette, de la Glacière, de la Place Maubert, de la Boule-Noire ou du Petit-Théâtre à Montmartre, des Batignolles, de Belleville, etc., redevinrent très courus et les Julots purent à nouveau y faire admirer leurs beaux biceps tatoués :

*Pour mieux l'apprécier
V'nez donc l'essayer
Avec les frappes
Au bal de la rue d' Lappe
Quel quartier charmant !
C'est plein de jeunes gens
Tous à l'amour réel
Et au corps tatoué
D' serments éternels
En sortant d' leurs bras
Vous pensez tout bas
"Sûr que mon mari
Les a moins gros qu' lui !⁶⁰⁰*

Ces bals concoururent encore à la restitution d'une communauté populaire, composée finalement moins de voyous que de parias⁶⁰¹, dont la mémoire collective trouvait ses ramifications et sa construction dans ces légendes « apaches » d'autrefois.

⁶⁰⁰ Fréhel, *C'est la vraie de vraie* (piste 24) de Doloire et Decayes. Enregistrée dès 1927 (en 1929 selon la discographie Roig), Parlophone 22250, matrice 95293-2.

⁶⁰¹ La chanson *Dans la rue de Lappe* précise dans son dernier couplet la dure existence de ces « affranchis » parfois plus miséreux que dangereux, qui, sans abris, dorment sur les quais de la Seine :

*Voilà qui s'en vont, en traînant leur peine
Dormir tout l'hiver au bord de la Seine.
Mais les affranchis trouvent les berges malsaines
Et, le soir ils vont s'endormir au son de l'accordéon*

La chanson *C'est la Vraie de vraie* (piste 24), en référence à la java, parfois interdite dans certains bals, rend compte de cette volonté commune de préserver l'authenticité d'une culture populaire de la marge, d'avant la Première Guerre mondiale, altérée par des récupérations bourgeoises :

*C'est la vraie de vraie
Celle que l'on dansait
Avant la guerre
Au bal de la Glacière
Les javas d' maintenant
C'est plus élégant
C'est tout rempli d' chichis
Bien pour les cavés
Qui s' croient affranchis
Mais nous, les voyous,
Quand nous sommes chez nous
Nous dansons toujours
Sur nos vieux amours
Ah, regardez ça, madame !
Regardez ça, madame
Comme est bath' cette java-là !
On la danse à petits pas
Une deux trois, comme ça !
C'est pas fait par un cresson
Pas fait pour les michetons
Ni pour les gonzes qu'ont du pognon
Non ! c'est nous-mêmes qu'on la fait
C'est la vraie de vraie !*

Maurice Chevalier déplora également dans une chanson intitulée, *Appelez-ça comme vous voudrez*⁶⁰², cet accaparement bourgeois, allant jusqu'à emprunter l'argot et imiter l'accent des faubourgs :

*Ah, plaignez les vrais Parigots
Ceux de Belleville et d' la Villette
Ils sont victimes des gens honnêtes
Les gens honnêtes sont des salauds
Ils nous avaient pris déjà
Notre belote et notre java
Avouez qu' nous n' sommes pas verjots*

⁶⁰² Paroles Jean Boyer ; musique Georges Van Parys.

*V'là maintenant qu'ils nous chipent notre argot
Dans toutes les classes de la société
La langue verte est adoptée
Chacun en douce fait à sa manière
Son petit vocabulaire*

Il faut savoir qu'il existait après guerre, plus ou moins trois types de bals : celui dit des « familles », dans la plus pure tradition du folklore auvergnat, à l'origine de leur création ; le bal musette populaire où valse, java et accordéon étaient les maîtres-mots, et pour finir, le « guinche », bal plus ou moins louche, fréquenté par les truands. La bourgeoisie la plus huppée aimait venir dans ces endroits populaires voire franchement sordides et sombres, pour se mêler au « populo » dans l'espoir de connaître le « grand frisson ». Cette fascination pour le monde des mauvais garçons et des filles sans vertu, redoubla d'intensité après l'incroyable succès de la pièce de Francis Carco, *Mon Homme*. Aussi, la théâtralisation devint-elle monnaie courante dans certains bals des quartiers populaires et touristiques de la Capitale où truands d'esbroufe, bagarres convenues et fausses descentes de police, étaient régulièrement mises en scène.

Mais, dans son répertoire du milieu des années vingt, Fréhel, alors qu'elle-même avait navigué dans sa jeunesse entre les bas-fonds parisiens et les hautes sphères de l'aristocratie russe, semblait soutenir dans ses chansons la nécessité d'un cloisonnement entre les différentes classes sociales, comme si la porosité entre l'une et l'autre ne pouvait engendrer que drame et déception. *Le Tango fatal*⁶⁰³ (piste 25), enregistrée entre mars et avril 1927, rendit compte de ce problème de déclassement. Fonctionnant à la manière d'une fable cruelle, la chanson, sorte de drame « vécu », composée uniquement de couplets, expose l'histoire de deux jeunes amants de condition modeste (elle est un petit « trottin » honnête, il est un « employé » bien rangé), qui mirent leur amour en péril, après avoir voulu sortir de leur milieu. En effet, la jolie mais ingénue Margot⁶⁰⁴ se lasse un soir d'aller au bal de son quartier où pourtant elle rencontra son amant :

*Dans un bal de leur quartier le soir
Tous deux allèrent danser*

⁶⁰³ *Le Tango Fatal* de Olivier (paroles et musique). Georgel, en 1920, avait créée une chanson (de E. Gibert-Georgel et F. Heintz) tout similaire *Le Tango de Manon*. Prise par la folie du tango, la jeune Manon, à peine sortie du couvent, se grise et se perd dans les bals de Montmartre.

⁶⁰⁴ L'onomastique est ici importante : ce prénom fait souvent référence à des ouvrières ou des campagnardes candides.

*Au rythme berceur
Le cœur contre le cœur
[...]
Tout son corps pâmé
Ses grands fermés
Elle se donnait toute
Et bien tendrement
Faisait le serment d'aimer toute la vie
[...]
Mais un soir, elle eut un caprice
Et la gamine dit à son amant :
« Au lieu de notre bal ordinaire
Oh ! Mon amour je voudrais voir
Un grand dancing plein de lumière
Où vont les riches tous les soirs*

Éblouie par le faste des « fausses dorures » du bal mondain, et peu aguerrie face au dévergondage ambiant, Margot voit son amant lui échapper, séduit par les charmes sensuels d'une fille « à l'épaule nue » dansant souplement un tango « pervers ». Abandonnée, Margot espère revoir un soir son amant au bal mais il est tout entier absorbé par sa nouvelle conquête amoureuse. La chanson se clôt par une formule bien moralisatrice : « la pauvre Margot apprend de ce tango/le mensonge et la vie ». Mais au delà de cette sentence, toute la chanson peut être entendue comme une parabole appuyant la nécessité sectaire que chacun doive rester à sa place. À vouloir appréhender un monde qui n'est pas le sien, on y perd son âme.

La notion d'appartenance à un milieu, à un « quartier ⁶⁰⁵ » était très forte dans le Paris des années vingt. Ceci s'appliquait plus encore au bal fréquenté. En effet, suivant le « musette », on ne dansait pas la même java, on n'applaudissait pas les mêmes chansons, ni les mêmes interprètes. D'ailleurs, bien souvent les accordéonistes étaient assignés à un bal en particulier. Ils avaient à charge, comme le chanteur ou la chanteuse qui s'y produisait, de préserver l'esprit du lieu, sa coloration et ses spécificités singulières. Ses habitués, certains élus Roi ou Reine du bal, faisaient et défaisaient les modes. La chanson

⁶⁰⁵ Cette posture fut celle qu'adopta Fréhel pour elle-même tout au long de sa vie : fidèle aux quartiers populaires, elle ne quitta plus Pigalle après les années trente et fréquenta sans complexe la pègre qui y régnait.

*Musette*⁶⁰⁶ (piste 26) une valse chantée par Fréhel dès décembre 1926 à L'Empire, témoigne de cet attachement indéfectible à un environnement spécifique et aux habitudes qui le composent. Musette, une « brunette jolie poupée d'amour », favorite du bal du samedi soir, rend tous les hommes amoureux fous lorsqu'elle entre en piste pour valser. Un jour l'accordéoniste, le « P'tit Léon », lui fait une proposition de mariage, que Musette refuse, trop attachée à son « coin » :

*Mais un beau jour le p'tit Léon
Avec un peu d'accordéon
Dit à Musette : "j'ai l'gros béguin pour toi
Veux-tu te marier avec moi ?"
Musette en riant dit : " t'es fou ?
moi me mettre la corde au cou
Quitter les amis, le Palais, le Faubourg,
Et mon quartier où j'ai vu l'jour
J'aime mieux rester parmi vous
Je ne veux pas faire de jaloux .*

Par delà la figure féminine de la jeune femme, Musette, c'est bien évidemment l'attachement au divertissement populaire du bal qui est souligné par la chanson. Fréhel ne craignit donc pas à son retour sur scène au milieu des années vingt, de faire alterner plusieurs registres dans son répertoire voire d'adopter elle-même plusieurs postures moins paradoxales que complémentaires : aux chansons « réalistes », pathétiques et noires, succédèrent des airs de bals musette, conviant et incitant à s'oublier pour un moment dans la distraction. L'artiste participa donc pleinement à rendre compte des multiples facettes de la réalité d'une époque, d'un milieu, voire d'un microcosme, celui des quartiers populaires parisiens, en cultivant et perpétuant une forme de romantisme du « Milieu » post Bruant, mais encore en célébrant les plaisirs populaires simples tels que les bals musette et bientôt leur avatar : la guinguette.

3.4 L'univers festif et populaire de la guinguette

Si les évocations répétées du bal-musette dans le répertoire de Fréhel témoignent de l'attachement passionnel de l'artiste pour cet univers populaire ambivalent, urbain, associé le plus souvent à la faune interlope, canaille voire marginale de la nuit, il est une commémoration que Fréhel ne négligea jamais, malgré son penchant pour la noirceur et

⁶⁰⁶ Enregistrée en août 1928. Idéal 8581, Matrice 1041, puis réenregistrée le même mois chez Parlophone, 22009, matrice 95028-2.

la désespérance : le milieu festif, jovial et bon enfant de la guinguette, divertissement préféré de la classe dite « laborieuse ».

Alors même que la chanson populaire française ne lui accorda de réel crédit qu'au milieu des années trente, pour atteindre son acmé au sortir du Front Populaire de 1936, Fréhel enregistrait les premières chansons célébrant les « guinguettes » dès 1927. Celle que l'on présente régulièrement comme la gardienne monolithique et nostalgique d'un âge d'or révolu, fit figure (une fois ne serait pas coutume) de véritable précurseur d'un nouveau genre parmi les chanteuses de sa génération⁶⁰⁷.

En effet, *La Vraie valse des guinguettes* (piste 27), écrite et composée par Vincent Scotto, ou *Dans une Guinguette*⁶⁰⁸ (piste 28) de Charlys, furent respectivement enregistrées en mars-avril 1927 chez Idéal⁶⁰⁹ et en juillet 1928 chez Henry⁶¹⁰. On peut d'ailleurs légitimement supposer que ces chansons furent créées par Fréhel avant ces dates. À la différence des chansons de « voyous » glorifiant les bals urbains du samedi soir, Fréhel mêlait cette fois sa voix rauque et sa personnalité franchouillarde aux évocations souvent bucoliques et champêtres des petits bals populaires organisés par les « caboulots », ou cabarets, en bord de Seine, les dimanches d'été et fréquentés par les ouvriers :

*Aussitôt que reviennent les dimanches d'été
La campagne est pleine de folles gaités
Le temps est superbe, alors de doux rêveurs
Allongés dans l'herbe, on goûte la fraîcheur
Et là de tous les côtés on entend
Un chant berceur qui monte doucement
C'est la vraie valse des guinguettes
Que l'on répète au bord de l'eau
Le dimanche sous les tonnelles
Avec la Belle quand il fait beau
Ce doux refrain qui monte amoroso
Sur l'accordéon ou sur le banjo
C'est la vraie valse des guinguettes
Que l'on répète au bord de l'eau*

⁶⁰⁷ Par exemple, Marie Dubasregistra la première version du *Doux Caboulot* fin mai 1932 chez Odéon, matrice KI 5413-1 ; quant à Damia, elle grava *C'est la Guinguette* en 1936.

⁶⁰⁸ Kito et Laroche

⁶⁰⁹ Idéal 8093, matrice 594.

⁶¹⁰ Henry 862, matrice 862-A.

Concernant la « guinguette », il faut savoir que son origine remonte au XVIII^e siècle et qu'elle s'apparentait au départ aux débits de boissons, devenus ensuite des points de restauration, installés en dehors des zones fiscales de la capitale⁶¹¹ délimitées par une enceinte percée de portes appelées « barrières ». Cette situation géographique à la marge, lui permit de vendre du vin et des marchandises non surtaxés. Elle attira dès lors vers elle une population laborieuse, principalement ouvrière, qui venait se distraire et se restaurer à bon marché, à l'extérieur de la capitale. La restructuration urbaine de Paris lancée par Haussmann dès 1860, poussa les guinguettes à s'éloigner et à investir les banlieues. En se concentrant donc sur les bords de la Marne à l'est, sur ceux de la Seine à l'ouest, à Sannois au nord et à Robinson au sud, elles s'offrirent un cadre plus champêtre et s'attirèrent une nouvelle clientèle, familiale, venue profiter des joies des activités nautiques tel que le canotage.

Dès lors, la guinguette devint un lieu où l'on pouvait boire et manger, mais encore chanter, danser et se distraire, en participant à des activités ludiques variées proches de celles que l'on retrouvait dans les parcs d'attraction : balançoires, toboggans, jeux de quilles, de boules, de cartes, manèges, tirs etc.. Bien que les guinguettes rassemblaient une clientèle diversifiée, elles devinrent rapidement le lieu privilégié de la classe ouvrière, venue y oublier, grâce au grand air salvateur et revigorant, sa semaine harassante, et pourquoi pas y rencontrer l'amour.

Fréhel embrassa ainsi cette réalité nouvelle de son époque et prit à bras le corps, et sans aucun complexe, ces romances sentimentales, tendres, chantées sur fond de valse musette légère, où elle pouvait célébrer les amours ingénues de jeunes couples en voie de construction :

*Dansons ma Minette
Dansons tous les deux
Car la valse est faite pour les amoureux
Quand les bras s'enlacent
Ah ! quelle sensation
[...]
Tout en tournant on se dit de doux mots
Plus on les dit, plus ils semblent nouveaux
[...]
La danse est finie*

⁶¹¹ Toute denrée (telle que l'huile, le sucre, le vin etc.) pénétrant dans Paris était sujette à une taxation, principale ressource de la municipalité. L'édification de ce mur autour de Paris correspondait plus ou moins aux tracés des lignes 2 et 6 de l'actuel métro parisien.

*Afin de se reposer si tu veux Chérie
Allons nous promener
Là dans la verdure, j'connais un petit coin
Où l'on peut, je t'assure flirter sans témoins
[...]
C'est la vraie valse des guinguettes
Que l'on répète au bord de l'eau
Le dimanche sous les tonnelles
Avec sa Belle quand il fait beau
Et plus tard tout en berçant un marmot*

Si la guinguette était bien un espace de rencontre amoureuse, elle n'était plus nécessairement le lieu de l'ostentation, de la fanfaronnade et de l'exhibition masculine. Totor y remplaçait l'orageux Julot et n'hésitait plus à s'afficher avec sa « régulière », sa « légitime ». Moins érotisée que le bal populaire où les Julot venaient afficher avec force leurs atouts, la guinguette n'en permettait pas moins la constitution de couples, louait l'amour vrai et constituait un idéal de décor servant aux rêves champêtres de mariage :

*Puis comme Totor vraiment me trouve belle gosse
Un jour viendra où c'qu'on s'ra marida
C'est régulier et le jour de la noce
Ah quel gueuleton ! c'est qu'on a du pognon
On n'ira pas dans une grande taule
S'faire arranger comme le font les rupins
Et ça se passera, ça sera plus drôle
Soit à la Porte de Biscaye ou de Saint-Ouen*

*Dans une guinguette près de la barrière
Où qu' c'est qu'avant y avait les fortifs
On se tapera le chou ça sera pépère
[...]
Et pour que personne manque à la fête
On rincera la gueule au chiffonnier
Pourvu qu'il crie : « vive la mariée »
Dans une guinguette*

Fréhel glorifiait donc les plaisirs simples et sans façon de la classe « laborieuse », comme le bonheur de jouir de son unique jour de repos, de danser en plein air au son de l'accordéon, d'être ensemble, sans simagrées. À nouveau, la notion de communauté et d'attachement à un « coin » spécifique, qu'il s'agisse d'un espace de verdure ou comme

précédemment d'un quartier populaire, est à nouveau revendiquée avec beaucoup de force. La « communauté » des guinguettes, à la manière du caractère cyclique des flonflons de la valse qu'elles affectionnent tant, est construite autour de la réduplication du « même », d'usages communs, de coutumes hebdomadaires, qui rassurent et permettent de se voir octroyer l'étiquette privilégiée d'« habitués », connaisseurs des « bons coins », par opposition au « nomadisme » des classes bourgeoises plus aisées. Unie dans la préservation d'une même distraction et d'une même culture populaire, cette communauté s'élabore également dans l'entretien d'une mémoire collective toujours forgée autour de la célébration d'un lieu disparu, point d'ancrage de la chanson « réaliste ». En effet, les allusions nostalgiques à l'univers des fortifications détruites après guerre, affleurent toujours en filigrane. Les références à la « barrière », délimitant les faubourgs populaires de la capitale, apparaissent comme autant de vestiges d'une époque passée et fantasmée. On guinguette sur la « zone », véritable lieu de villégiature des classes ouvrières, comme s'il s'agissait de la Riviera et on en profite au passage pour marquer sa différence et stigmatiser⁶¹² les « plein aux as » :

*Dans l'existence on voit des poules de luxe,
c'est plein aux as et ça paie du palace
Faut que ça vous bluff', il faut que ça vous offusque
Ça jette du jus et que ça en mette plein la vue
Ça passe l'été au bord d'une plage
un coup par-ci, ou bien un coup par-là
Ben moi j'ai horreur des voyages
Et quand je me sors je ne vais pas si loin que ça*

*Dans une guinguette près de la barrière
Où qu' c'est qu'avant y avait les fortifs
On va se taper sans plus de manière
Des bigorneaux, et de la frite, du rosbif
C'est ça qui est bath, c'est ça qui est chouette
On fait pas de magne, on fait pas de chiqué
C'est du plaisir à bon marché dans une guinguette*

*Avec Totor quand arrive le dimanche
Et qu'il fait bon on sort de notre garnot
On va tous deux pour s'en payer une tranche
Dans les bons coins où c'qu'on trouve les copains
Au bal musette où ce qu'on se gambille*

⁶¹² C'est d'ailleurs un des topoï favoris de la chanson guinguette.

*On en fait une au son de l'accordéon
On est vraiment tous en famille
On peut venir en casquette et en chaussons*

Certains⁶¹³ ont vu dans les chansons des « guinguettes » un nouveau genre balayant la chanson dite « réaliste »⁶¹⁴, surtout après les années trente, dans la mesure où ses personnages principaux appartenaient désormais au prolétariat (et non plus au sous-prolétariat, autrement dit au peuple de la marge et aux exclus), que l'amour célébré n'était plus vénal mais sincère. Je crois pour ma part, que ce genre de chanson devint au contraire l'un des nombreux prolongements ou avatars de la chanson « réaliste » ; une version moderne plus adaptée à l'air du temps et à la réalité sociale d'une époque. La guinguette se construisit certes en opposition dans ses thématiques, mais les rythmes et airs musicaux (la java et la valse-musette) restèrent les mêmes que ceux de la chanson dite « apache » ou du « Milieu », unifiée par commodité sous l'étiquette chanson de « voyous », glorifiant le monde interlope et souvent noctambule de la prostitution et du crime. La chanson des « guinguettes » célébra pour sa part les besogneux, le labeur bien fait, la beauté d'un paysage champêtre, le printemps, les robes blanches, celles portées le « dimanche », et les amours naissantes, fidèles. Elle devint en quelque sorte la face « solaire » de la chanson « réaliste », plus seulement cantonnée à la célébration des bas-fonds.

⁶¹³ C'est la position tenue dans une partie de la thèse de Natsuko Aoki, *Évolutions stylistiques et implications sociales des chansons réalistes en France*, thèse dirigée par Christian Marcadet, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, Juin 2012.

⁶¹⁴ Encore faudrait-il savoir quelle chanson « réaliste » est évoquée, puisque celle de Bruant n'est pas celle de Fréhel qui n'est pas celle de Berthe Sylva etc.

Conclusion : Fréhel, muse de la nouvelle chanson « réaliste » des années vingt.

Ainsi le retour sur scène de Fréhel aux alentours de 1923, fut en premier lieu plus laborieux qu'on ne le laissa croire. Sans répertoire propre, la chanteuse dut pour un temps se contenter d'apparaître dans des salles de seconde zone et de reprendre ses succès d'avant-guerre voire de s'inscrire dans ceux d'autres interprètes, à la notoriété plus établie. Aussi, sa coloration artistique fut-elle pour un temps hétéroclite, oscillant entre grivoiseries légères et romances sentimentales ou pathétiques, en passant par quelques chansons gentiment contestataires. Néanmoins, Fréhel eut l'intelligence de ne pas se draper dans sa gloire passée et apparut aux yeux de son public telle qu'elle était désormais, sans artifices, et sans rien cacher de ses égarements. Cette attitude eut pour effet de légitimer son retour mais surtout de conférer à son répertoire, comme à ses interprétations, des accents d'authenticité réels, en résonance avec ses expériences personnelles. En effet, alors même que la chanson « réaliste » n'était plus à la mode au début des années vingt, et que son avatar, la chanson dite vécue, avait surtout pour représentants des interprètes masculins à la voix puissante, Fréhel fit entièrement sienne ces chansons au registre sombre et nostalgique, qui trouvaient échos à sa propre existence et référaient à l'univers de sa jeunesse perdue.

Dès lors, en concentrant ses interprétations dans la noirceur et l'expression d'un « je », le plus souvent féminin et prostituée, au chant sépulcral, ravagé par la mélancolie amoureuse ou rongé par des angoisses existentielles, Fréhel participa à la réactivation de la chanson « réaliste » en lui proposant un nouvel ancrage plus introspectif et intime. Qui plus est, puisque la chanteuse ne nia rien de ses tourments et addictions, et qu'elle incarna une voix cafardeuse, bafouée et voire agonisante, meurtrie par les abandons successifs, maternels ou amoureux, la chanteuse réussit, la trentaine passée, son pari de reconquête. Mieux encore, en faisant se croiser la noirceur des événements tragiques de son existence à la destinée morose des héroïnes de ses chansons, Fréhel allait désormais être sincèrement envisagée par son public comme leur double authentique. Elle n'eut sur ce plan aucune concurrente sérieuse durant la décennie vingt, pas même Damia.

Néanmoins, si Fréhel portait inscrits en elle les vestiges de ses errances, et que celles-ci pouvaient être le reflet des cicatrices de la France, elle-même en reconstruction durant cette période, il n'y eut pas, chez cette artiste monolithique et solidement ancrée sur scène, d'abandon complet dans l'affliction ou la désolation. Au contraire, Fréhel savait aussi incarner, en ces années dites « folles », une voix festive, rendant compte des

plaisirs simples et populaires (par l'évocation de l'accordéon, de la danse, des bals musettes, des amours champêtres). Son répertoire se construisit en effet toujours dans l'intrication constante de registres variés mais complémentaires. Si sa vitalité, sa joie bon enfant, ses accents canaille, en firent avant toute autre, une interprète époustouflante dans le genre « musette », Fréhel excella encore à raviver l'univers obsolète, interlope et noctambule des « Apaches », disparus après la Grande Guerre et auxquels succédèrent les hommes du « Milieu », figures du proxénétisme parisien. Aussi, par l'entremise des atermoiements d'une voix prostituée et soumise, mais pas toujours nécessairement plaintive et nostalgique, la chanteuse participa-t-elle à ranimer une sorte de romantisme des bas-fonds, qui pour le coup, en fit non plus simplement une héritière de Bruant mais tissa aussi de solides filiations avec Carco ou Mac Orlan. D'ailleurs le retour aux enregistrements de Fréhel dès 1926 rendit parfaitement compte de cette mixité de registres, où, malgré la prédominance de la noirceur et de la plainte mélancolique, chansons « réalistes », romances sentimentales, et musettes, s'entremêlèrent intimement, unies dans la même sincérité lyrique, jusqu'à la fin de la décennie vingt.

1. Débuts chansonniers en demi-teintes (1920-1924)

- 1.1 La difficile conquête du public parisien
 - 1.1.1 Interprétations singulières
 - 1.1.2 *Le Petit Bossu* : interprétation kaléidoscopique
 - 1.1.3 *Les Bateaux parisiens*
- 1.2 Artiste cosmopolite et hétéroclite (1922-1924)
 - 1.2.1 Première aventure américaine (1922-1924) et anglo-saxonne (1924)
 - 1.2.2 Retour au théâtre
- 1.3 Reconnaissance du milieu avant-gardiste parisien
 - 1.3.1 Le Bœuf sur le toit
 - 1.3.2 Chez Fysher
 - 1.3.3 L'Olympia

2. Consécration et contraste

- 2.1 Gloire et controverse (1925-1926)
 - 2.1.1 Les Chansons de marins
 - 2.1.2 Le triomphe de *Pars*
 - 2.1.3 New York et Londres : nouveaux engagements triomphaux
 - 2.1.4 Le Moulin Rouge et ses premiers enregistrements
- 2.2 Inconstantes et Chant du Cygne (1927-1929)
 - 2.2.1 Pourquoi si peu d'enregistrements ?
 - 2.2.2 Entre projet avorté, scènes nouvelles : entretien d'un entre-deux accidenté
 - 2.2.3 Excès, souffrance, rémission, illusions

3. Subversion et inversion : l'art renouvelé d'Yvonne George

- 3.1 Insaisissable Yvonne George
- 3.2 Une artiste plurielle et funambule
- 3.3 Yvonne George et le renouvellement avant-gardiste de la chanson « réaliste »
 - 3.3.1 Introduction de la perversion assumée en chanson
 - 3.3.2 Noirceur et lyrisme macabre

Yvonne George en images

Tableaux récapitulatifs des activités artistiques, des tours de chants et des enregistrements d'Yvonne George tout au long de sa carrière

À la fin de la Première Guerre mondiale, Yvonne George avait fui à Berlin. J'ignore absolument combien de temps elle resta dans la capitale allemande et ce qu'elle y fit. Je ne sais pas non plus si (ou quand) elle retourna à Bruxelles où vivaient toujours ses parents. Toujours est-il qu'elle reparut publiquement à Paris en automne 1920, non pas dans un quelconque théâtre parisien, tel que son statut de comédienne l'aurait laissé penser, mais sur la scène de l'Olympia dirigé par Paul Franck depuis la fin du conflit, en tant que chanteuse. Cette transition artistique eut-elle lieu à la faveur d'un cabaret berlinois en pleine effervescence expressionniste ? Ou les quelques chansons qu'elle interpréta pour ses connaissances en Belgique durant l'occupation, puisqu'elles furent chaleureusement encensées, confortèrent-elles définitivement son choix d'embrasser exclusivement une carrière dans la chanson ?

Une fois encore, les raisons de son revirement restent nébuleuses. Yvonne George espéra peut-être faire table rase de son passé litigieux et, en venant à Paris en tant que chanteuse, elle voulut tourner définitivement la page de ses années d'occupation pour mieux recommencer à zéro. Mais le témoignage de Youki Desnos offre un autre éclairage plus trivial. Ce fut apparemment sur les conseils de Crommelynck qu'Yvonne George vint à Paris et, si elle choisit de cesser le théâtre, il semblerait que ce fut à cause de son accent belge trop prononcé :

Lorsqu'elle vint à Paris, sur les conseils de Crommelynck, elle comprit qu'à cause de son accent elle serait confinée dans des emplois spécialisés et plutôt comiques. Or, sa nature était celle d'une tragédienne, pourvue du sens de l'humour, certes, mais tragique quand même. C'est Paul Franck, le directeur de l'Olympia, grand découvreur de vedettes, qui la poussa vers le tour de chant. Comme actuellement Renée Passeur, Yvonne George n'avait jamais chanté que pour ses amis. Ceux-ci insistèrent tellement qu'ils finirent par la décider. Après avoir rôdé son numéro dans des cabarets de chansonniers, elle fit son grand début à l'Olympia.⁶¹⁵

Le fait qu'Yvonne George n'ait apparemment jamais chanté qu'en comité restreint justifia sûrement la publicité faite autour de sa prestation à venir en octobre 1920 à

⁶¹⁵ Youki Desnos, *Les Confidences de Youki*, éditions Fayard, 1999, p. 130. Je voudrais souligner que les propos de Youki sont à prendre avec précaution, notamment en raison de certaines confusions chronologiques. En effet, plus loin dans la citation, Youki évoque une chanson de marin dont la musique fut composée spécialement par George Auric pour Yvonne George. Or, cet événement eut lieu autour des années 1923 et 1924. Aussi, nous pensons que le « grand début à l'Olympia » d'Yvonne George que Youki évoque n'est pas celui de 1920 mais celui de novembre 1924 où Yvonne George eut un vif succès.

l'Olympia. La revue *Comœdia*, probablement chargée de la promotion du spectacle, annonça Yvonne George comme la « révélation » nouvelle.

1. Des débuts chansonniers en demi-teinte (1920-1924)

1.1. La difficile conquête du public parisien

Les « débuts » d'Yvonne George sur cette scène mythique furent donc annoncés sous la forme d'une conversation fictive et humoristique entre deux interlocuteurs dont l'un ignorait complètement le nom de l'artiste :

- Attention ! Que tous ceux qui aiment la chanson prennent note de Mademoiselle Yvonne George.
- Yvonne George ? Connais pas.
- Attends un peu. Elle fait ses débuts vendredi prochain à l'Olympia
- Yvonne George ?
- Yvonne George !
- Connais pas.
- Attends juste un peu⁶¹⁶

Nul doute qu'il se fût agi d'une formidable campagne de communication telle que Paul Franck savait les organiser et les relayer. Yvonne George, présentée comme absolument inconnue (si cela fut en partie vrai pour le public français, elle ne l'était pas pour Paul Franck qui l'avait déjà engagée avant guerre au Théâtre Impérial) voire novice, devait attiser toutes les curiosités. Toutefois, *Comœdia* laissa entendre que l'artiste avait déjà chanté dans des soirées privées et surtout qu'elle était peut-être trop raffinée pour le music-hall. Cette première remarque tout à fait exacte, s'avéra à double tranchant et constitua une critique prémonitoire : le raffinement de l'artiste lui fut souvent reproché comme une entrave à son accessibilité.

Yvonne George, accompagnée de José Padilla⁶¹⁷, proposa un répertoire tout à fait singulier composé de chansons traditionnelles issues du folklore du Moyen-Âge et de la Renaissance : *Corbleu, Marion ! Le Petit Bossu, La Complainte de Jean Renaud*⁶¹⁸ et *Les*

⁶¹⁶ *Comœdia* du 05 octobre 1920. Cité par Alan Black, *op.cit.*, p. 30.

⁶¹⁷ 1889-1960. Célèbre compositeur espagnol, connu en particulier pour avoir composé *El Relicario, La Violetera* ou *Valencia* qui firent les succès de Raquel Meyer, Sara Montel, et surtout Mistinguett' dans la revue du même nom (produite par Jacques Charles et Earl Leslie) représentée le 11 novembre 1925 pour son grand retour au Moulin Rouge.

⁶¹⁸ Cette complainte traditionnelle du XVe siècle, relatant la mort du Roi Renaud puis celle de son épouse le suivant dans la tombe, connut dix-sept versions. La plus célèbre d'entre elles fut celle proposée par

*Hussards de la Garde*⁶¹⁹. Elle apparut sur scène dans un costume reflétant l'époque en question, « vêtue d'une somptueuse robe d'or noir[ée] de tourbillons azurés⁶²⁰ », dessiné par l'un des fers de lance de l'Art Déco, Paul Brandt. Nul doute que le contraste dut faire son effet.

Chaque chanson permettait le développement de véritables petites saynètes tantôt tragiques, comiques voire grivoises et paillardes. Il est toutefois dommage, en l'absence d'enregistrement, de ne pas connaître les orchestrations choisies par Padilla pour accompagner les interprétations d'Yvonne George. *Corbleu, Marion*, pour l'exemple, construite dans l'alternance d'un dialogue entre un époux et sa femme aperçue en galante compagnie au bord d'une fontaine, déroule une sorte de duel verbal comique, visant à faire avouer la tromperie et les mensonges de Marion, l'épouse adultérine :

LE MARI. Qu'allais-tu faire à la fontaine, Corbleu, Marion

Qu'allais-tu faire à la fontaine ?

LA FEMME. J'étais allé quérir de l'eau mon Dieu, mon ami.

J'étais allé quérir de l'eau.

LE MARI. Mais qu'est-ce donc qui te parlait ?

LA FEMME. C'était la fille de not' voisine.

LE MARI. Les femmes ne port' pas de culottes !

LA FEMME. C'était sa jupe entortillée.

LE MARI. Les femmes ne portent pas d'épée !

LA FEMME. C'était son fuseau qui pendait.

LE MARI. Les femmes ne portent pas d'moustaches !

LA FEMME. C'étaient des mûres qu'elle mangeait.

LE MARI. Le mois de mai n'a pas de mûres !

LA FEMME. C'était un' branche d'automne.

LE MARI. Va m'en quérir une assiettée

LA FEMME. Les p'tits oiseaux ont tout mangé !

La vivacité des échanges, entretenue par la spontanéité et la sagacité de Marion, pourtant enserrée par l'étau de la vérité prête à surgir, empêche la chanson de glisser irrémédiablement vers la tragédie en suspens : le mari convaincu de la trahison de sa

Gérard de Nerval qui fit entrer ce chant populaire en littérature en 1842 dans la revue *La Sylphide*. Néanmoins la version communément retenue, car probablement plus fidèle au texte originel, fut celle de George Doncieux publié dans *Romancero populaire de la France*, en décembre 1903. C'est d'ailleurs cette version de la chanson que chantèrent Cora Vaucaire ou Yves Montand.

⁶¹⁹ Le titre peut également être écrit « Les Housards de la Garde ». Cette chanson franchement grivoise fut également reprise et enregistrée par Marie Dubas chez Odéon en mars 1930. (KI 3728-1- 166361)

⁶²⁰ Gustave Fréjaville, *Petite Chronique du Music-Hall*, Paris-Midi, mercredi 20 octobre 1920.

femme, menace de lui couper la tête. Mais la personnalité de Marion, effrontée et audacieuse, finit par faire fléchir l'époux naïf, rendu ridicule en bon cocu :

LE MARI Alors, je te coup'rai la tête
LA FEMME. Alors, que ferez-vous du reste ?
LE MARI Je le jett'rai par la fenêtre
LA FEMME. Adroite et souple je saurai être.
LE MARI Vite, sans crier, fais ta prière
LA FEMME. Mettez au moins mes os en terre ?
LE MARI Pour une fois je te pardonne
LA FEMME. Pour une fois et pour bien d'autres.

Sans que je connaisse l'ordre de passage des chansons interprétées par Yvonne George, ses choix artistiques lui permirent sans doute des écarts dramatiques stimulants. Évoquer la mort du roi Renaud « portant ses tripes dans ses mains » ou « le petit bossu, tordu » violentant sa femme, ou encore le « trombone du régiment » des hussards de la garde « monté comme un canaque⁶²¹ », durent lui demander des ressources artistiques exaltantes, mais qui manifestement ne soulevèrent pas l'adhésion générale du public. Bien qu'Yvonne George occupât la scène de l'Olympia durant deux semaines du 08 octobre au 22 octobre en « américaine », autrement dit elle apparaissait juste après les vedettes principales qu'étaient Maurice Chevalier et les Harmony Four, ses débuts furent très mitigés.

Si la revue *Comœdia* rapporta dès le lendemain de sa première apparition sur scène « qu'elle gagna le public avec son émotion et son génie tragique⁶²² », lui prédisant un grand avenir (« demain, elle sera célèbre »), toutes ses représentations ne furent pas équivalentes, le public populaire des galeries alla jusqu'à la huer certains soirs :

⁶²¹ Un extrait du meilleur goût :

*Toi qui connais les hussards de la garde
Connais-tu pas l'trombone du régiment
Quel air vainqueur quand il vous regarde
Eh bien ma chère il était mon amant
Au Luxembourg j'ai fait sa connaissance
Qu'il était bien dessous son fournement
Quel air vainqueur quelle noble prestance
En embouchant son aimable instrument*

*La première fois que j'l'ai vu t'en personne
J'ai cru qu'allais tomber en pamoison
Ah ah ! quand il fourbit son énorme trombone
Eh bien ma chère c'est bien mieux que l'clairon
Il est vraiment monté comme un canaque
Et quand i'm'prend à cru su'l'guéridon
À la hussarde ou à la cosaque
M'faut pas longtemps pour grimper au plafond*

⁶²² *Comœdia* du 09 octobre 1920.

*Mademoiselle Yvonne George honorablement applaudie le premier jour, éprouva des alternatives de sympathie et de résistance de la part du public*⁶²³

Néanmoins, la plupart des critiques artistiques furent unanimes sur le talent et l'originalité d'Yvonne George, saluée comme une artiste véritable. Dès lors, comment expliquer cette réception contrastée ?

1.1.1. Interprétations singulières

Paul Franck jugea le répertoire proposé comme seul responsable de cet accueil frileux. Aussi, demanda-t-il à Yvonne George d'en changer dès le lendemain. Une erreur, selon Gustave Fréjaville, pour qui le choix d'un tel répertoire était « irréprochable » et faisait « honneur au goût de l'artiste ». Du reste, Yvette Guilbert avant elle, abandonnant la chanson « réaliste » et ses premiers succès⁶²⁴, s'illustra en son temps dans ce même répertoire de chansons traditionnelles, qui contribua à redonner souffle à sa carrière après 1900 et avec lesquelles elle obtint un franc succès.

Selon Fréjaville, les raisons de cette réception contrastée tinrent plutôt à la communication trop laudative effectuée par Paul Franck en amont des prestations de l'artiste :

Une chanteuse de talent [...] vient d'éprouver les inconvénients d'une publicité indiscrette. Ses débuts auraient été mieux accueillis si les trompettes n'avaient pas sonné à l'avance pour elle, toutes les fanfares du triomphe. On nous disait, il est vrai, que son originalité était telle qu'elle ne pourrait pas connaître le demi-succès [...]

Le fond véritable du rejet d'Yvonne George par le public est résumé à notre sens par cet unique terme : « originalité ». En effet, ni le répertoire, ni la communication n'étaient réellement à remettre en cause, le public n'était tout simplement pas prêt pour accueillir favorablement les spécificités scéniques et artistiques proposées par Yvonne George. Toutefois, un autre point fut souligné assez durement par Gustave Fréjaville. L'échec relatif de l'artiste, du moins à ses débuts, résultait d'un excès de conscience, de travail et d'ambition intellectuelle. Yvonne George, trop perfectionniste, manquait de naturel et, cherchant à montrer qu'elle était capable de rendre compte de toutes les

⁶²³ Gustave Fréjaville, *Ibid.*

⁶²⁴ Par exemple, *Fleur de Berge* ou *La Pierreuse* (1893)

subtilités inhérentes à chaque chanson, empêchait le public de s'abandonner à son propre jugement instinctif :

La voix est bonne, d'un timbre plutôt agréable et conduite avec adresse. L'articulation est dure, mais pas beaucoup plus que celle de Damia, pas plus que celle de l'émouvante Cora Madoue qui roule le -r comme un gendarme.

Mademoiselle Yvonne George devra pourtant adoucir sa diction. Quant à son interprétation du texte et de la musique, l'intelligence éclate à chaque détail et je crois bien que voilà son défaut le plus grave. Ceci n'est pas une plaisanterie. Pour marquer et faire sentir au public toutes les nuances qu'elle a senties elle-même, Yvonne George se croit obligée de détacher chaque mot, de mimer chaque sentiment, de prendre des temps, de mettre des intentions sous chaque virgule, de jouer passionnément le petit drame que renferme toute bonne chanson.

Les ritournelles, les refrains, qui dans les chansons populaires doivent entraîner automatiquement l'auditeur, le forcer à subir le rythme, « à entrer dans la danse » [...], Mademoiselle Yvonne George les surcharge d'action et de pensées; elle s'attache à en varier l'intonation et le mouvement, de sorte que la chanson au lieu d'éveiller dans l'inconscient des échos pathétiques, devient quelque chose de froid et de raisonné comme une démonstration scolaire. L'auditeur a le sentiment qu'on ne le laisse pas juge, qu'on cherche à lui imposer l'admiration. Pour ce faire, Yvonne George est obligée de ralentir à l'extrême tous les mouvements et il en résulte une pénible impression de lourdeur⁶²⁵.

Marcel Hauriac, se remémorant dans un magazine bruxellois les débuts d'Yvonne George à l'Olympia, évoqua également cette « intelligence têtue, pointue et quelquefois amère⁶²⁶ ». Ainsi, son manque de spontanéité, son intellectualisme et surtout ses effets théâtraux nuisirent à la bonne réception de ses premières propositions artistiques à l'Olympia en 1920.

⁶²⁵ G. Fréjaville, *op.cit.*

⁶²⁶ Marcel Hauriac, *l'Éventail*, 4 mai 1930.

Mais, Yvonne George eut également à souffrir de l'absence de soutien de la part d'Yvette Guilbert qui interpréta *Le Petit Bossu* avant elle et ne l'adouba pas. Un mot de la grande artiste aurait certainement changé la donne concernant la réception de ses chansons auprès de son public. D'autant plus que les deux femmes furent souvent comparées l'une à l'autre, tant leurs trajectoires artistiques ou personnelles⁶²⁷, comme leurs caractéristiques vocales et scéniques, furent similaires. Pire encore, Yvonne George dut supporter, certes plus tardivement, en 1928, quelques commentaires mesquins qu'Yvette Guilbert adressa à son encontre.

1.1.2. *Le Petit Bossu* (piste 1) : interprétation kaléidoscopique

Perçue comme la première interprète « moderne⁶²⁸ » de la chanson française, Yvette Guilbert⁶²⁹, audacieuse et anticonformiste – elle sut imposer un répertoire libertin jusqu'alors interdit aux femmes (*cf Je suis pocharde⁶³⁰ ou les Vierges*) –, n'obtint pas un succès immédiat, elle fut d'ailleurs parfois incomprise et même « admirée à contretemps⁶³¹ ». Encensée par divers intellectuels (dont Freud avec lequel elle entretint une correspondance nourrie⁶³²), la Bohème parisienne ainsi que quelques têtes couronnées, Yvette Guilbert développa un art particulier de la scène, reposant sur une diction impeccable⁶³³, l'art du parlé-chanté⁶³⁴ et une incarnation totale de ses chansons

⁶²⁷ Yvette Guilbert tomba gravement malade à partir de 1900 au point de se retirer momentanément de la scène artistique et de ne reparaitre que dans la première décennie du vingtième siècle.

⁶²⁸ « Yvette Guilbert fut sans doute la première interprète moderne de la chanson populaire française », Serge Dillaz, *La Chanson sous la Troisième République*, Édition Tallandier, 1991.

⁶²⁹ Je voudrais souligner ici le travail de la comédienne et chanteuse Nathalie Joly, qui depuis plusieurs années, produit des spectacles consacrés à Yvette Guilbert. Elle est à l'origine d'une trilogie dont le troisième volet intitulé *Chansons sans gêne*, représenté du 26 au 30 mai 2015 au Théâtre de Lenche à Marseille et mis en scène par Simon Abkarian, revient sur un aspect méconnu par le public de la carrière de la chanteuse : ses incursions cinématographiques. Les précédents spectacles évoquaient son amitié avec Sigmund Freud (avec lequel elle entretint une correspondance riche) et son art du parlé-chanté.

⁶³⁰ Un extrait de *Je suis pocharde* :

*Je fais très rar'ement des folies
Mais quand j'en fais, ah ! Nom de nom !
Je dépass' tou's les fantaisies
J'suis plus une fill', j'suis un garçon
À moi l'plaisir, la rigolade
J'm'en fais craquer l'corset d'plomb
Car y a pas, moi faut que j'cascade
Quand j'ai bu du Moët et Chandon*

⁶³¹ Gilbert Salachas, Béatrice Bottet, *Le Guide de la Chanson française contemporaine*, Éditions Syros-Alternatives, 1989.

⁶³² Confer Giordana Charuty, « Cher grand Professeur Freud ». Une correspondance entre Yvette Guilbert et Sigmund Freud », *L'Homme* 2015/3 (N°215-216), p.81-102.

⁶³³ « Pour la comédienne, comme pour la diseuse de chansons, la technique est la même. La science du bien dire, du beau parler demande les mêmes soins, les mêmes études. À l'articulation, et surtout à la pure prononciation, ce qui est loin de se ressembler...il faut ajouter l'art d'allumer et d'éteindre les mots – de

grâce à une gestuelle, des mimiques, des déplacements ainsi que des costumes très travaillés. Célébrée pour l'intelligence de ses interprétations, Yvette Guilbert apparut également comme une artiste racée et distinguée. Dès lors, comment entendre la remarque condescendante qu'Yvette Guilbert adressa à Yvonne George au sujet de son interprétation du *Petit Bossu* ?

Une chanteuse de musique hall, qui me fit l'honneur de continuer mon répertoire, chanta une de mes vieilles légendes recueillie par mes soins et qui, passant à travers les siècles, se déforma. Toutefois, une ligne en précise encore la source lointaine et son inspiration de l'antiquité, en tout cas.

« Je m'en allais au jardin prier Vénus », dit un couplet. Cela est net et suffit pour en fixer plastiquement l'époque. Mais cette charmante femme pria Vénus, la déesse païenne, du même geste qu'elle prierait la très chrétienne moderne petite sainte Thérèse-de-Lisieux.

*Même geste ? Même plastique ? Oh ! Mais non, chère madame !
Saluait-on Néron comme on salua Louis XIV ?⁶³⁵ »*

Yvette Guilbert reprocha à Yvonne George d'avoir effectué un geste anachronique lors de son interprétation, celui probablement de joindre les mains entre elles pour prier une sainte, et de n'avoir pas ainsi respecté le contexte païen de la chanson. À mon sens, la remarque d'Yvette Guilbert est plus retorse. Elle reflète tout simplement la volonté de cette dernière de protéger un répertoire « chasse gardée », dont elle voulait avoir le seul monopole. Pour rappel, Yvette Guilbert enregistra ses chansons traditionnelles en 1923. Elle vit probablement dans cette nouvelle venue, dont on célébrait la beauté⁶³⁶ et l'intelligence, un danger potentiel trop important. Georges Van Parys, accompagnateur et ami d'Yvonne George remit toutefois les choses à leur place quant à la qualité de son interprétation. En juillet 1928, il écrivit :

les plonger dans l'ombre ou la lumière selon leur sens [...], de les caresser ou de les mordre – de les sortir ou de le rentrer – de les envelopper ou de les dénuder etc. », Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson*, Éditions Grasset, 1928, p.15.

⁶³⁴ Yvette Guilbert définit ce parlé-chanté comme une « parole rythmée » : « Qu'est ce que le rythme fondu ? Ce fut mon apport nouveau dans l'art du diseur, ce fut « ma trouvaille » [...] Il s'agissait de quitter le rythme musical et de le remplacer par la parole rythmée, selon les accents, les besoins des textes. », *op. cit.*, p. 35

⁶³⁵ *Id.*, p. 84.

⁶³⁶ « Quand elle entre sur scène [...], sa grande allure, sa beauté, son éclat, ses yeux lumineux, son charme personnel, préviennent en sa faveur », Fréjaville, *op.cit.*

Je n'ai jamais rencontré Yvette Guilbert, mais je viens de lire le volume publié par Grasset : L'Art de chanter une chanson, que cette dame a écrit d'une plume prétentieuse et perfide. [...] Qu'on ne me parle plus jamais de l'intelligence de cette femme, après avoir lu ces lignes sorties de son cerveau. Écrire de pareilles inepties sur une telle ineptie ! [...] Elle s'en prend, sans la nommer, à ma chère Yvonne George, à qui elle ne pardonne pas d'avoir interprété, comme elle – mais bien plus humainement, bien plus simplement, et d'une façon tellement plus émouvante – La Mort du Bossu. [...] Je me promets une bonne partie de rigolade avec Yvonne George, la prochaine fois que je la rencontrerai, en lui démontrant combien elle a eu tort de ne pas s'être documentée davantage sur les saluts à Vénus⁶³⁷.

D'ailleurs *Le Petit Bossu*, encore titré *La Mort du Petit Bossu* ou simplement *Le Bossu*, fit partie des grands standards du répertoire d'Yvonne George ; elle en produisit trois enregistrements durant la décennie. Accompagnée par Jean Wiener au piano, Yvonne Georgeregistra une première fois la chanson en février 1925 chez Gramophone⁶³⁸. Elle était d'ailleurs couplée à la valse lente d'Érik Satie *Je te veux*, que j'analyserai ultérieurement. Puis, en décembre 1926, alors que Columbia venait de s'ouvrir au marché français sous la direction de Philippe Parès en 1925, elle grava *La Mort du Petit Bossu* (piste 2) en 78 tours. Elle était cette fois accompagnée par Georges Van Parys. Pour finir en juin 1928, Columbia lui fit à nouveau enregistrer *Le Petit Bossu*⁶³⁹ (piste 3) couplé à une autre chanson traditionnelle, *Les Cloches de Nantes* (piste 4). Ce furent les derniers enregistrements d'Yvonne George avant sa mort.

Ces trois versions⁶⁴⁰ ne sont pas toutes équivalentes. L'enregistrement du *Petit Bossu* effectué en 1926 chez Columbia dans lequel Yvonne George chante accompagnée de Georges Van Parys, me semble être la version la plus intéressante à commenter pour au moins deux raisons. La première d'entre elle touche à la qualité de l'enregistrement sonore en lui-même. En effet, bien que l'enregistrement en 1925 chez Gramophone, présente l'intérêt de constituer la version originelle de la chanson, sa qualité sonore est évidemment moindre au regard des enregistrements de 1926 et 1928. Les innovations

⁶³⁷ Georges Van Parys, *Les Jours comme ils viennent*, Éditions Plon, 1969.

⁶³⁸ Gr K 2963

⁶³⁹ Col 19095

⁶⁴⁰ Cf clé USB pour écoute

techniques, en pleine expansion durant cette période, grâce notamment à l'implantation de la firme Columbia en France, – avide de remporter la course au progrès, elle favorisa les avancées technologiques –, permirent des procédés de captation, d'enregistrement et de diffusions du son bien meilleurs. Qui plus est, le disque, désormais gravé en 78 tours au moyen d'un enregistrement électrique devant un microphone et non plus acoustique devant un cornet, contribua à rendre un son limité dans les chuintement, craquements ou grésillements. Toutefois, mon choix n'est pas limité au seul argument de la qualité technique, sans cela j'aurais proposé une analyse fondée sur l'écoute de la version de 1928.

Un autre élément doit être pris en compte. Dans les versions de 1925 comme de 1928, Yvonne George est accompagnée d'un orchestre symphonique, où les bois et les cordes frottées dominant très largement l'accompagnement au piano (d'ailleurs absent de l'enregistrement de 1928), et surplombent, non pas tant la voix d'Yvonne George, très audible, que son interprétation. L'ensemble orchestral, trop majestueux et présent, affadit l'interprétation d'Yvonne George, rendue moins efficace et subtile en terme de nuances et d'expression lyrique. Aussi, semble-t-il plus judicieux, afin de rendre compte de toute la richesse du travail de l'interprète, d'effectuer les analyses à partir de l'enregistrement de 1926 dans lequel Yvonne George, seulement accompagnée du piano de Van Parys, déploie une interprétation intensément kaléidoscopique, laissant transparaître beaucoup plus de sensibilité et d'émotion que dans les deux autres versions.

En effet, Yvonne George, pour reprendre le mot de Georges Van Parys, fit du *Petit Bossu* une véritable « tragi-comédie⁶⁴¹ ». Elle conféra à chaque couplet, voire à chaque vers, un registre unique, une coloration singulière, en accord avec le drame vécu par la chanteuse, mariée contre son gré à un bossu violent, comme si elle l'incarnait totalement. L'entreprise dut être d'autant plus compliquée que la chanson s'élabore sur une structure répétitive. Le premier vers de chaque strophe, toujours redoublé, ouvre, après la réduplication du vers faisant office de refrain (« tu ne la voirras plus, petit bossu, ta femme »), la strophe suivante. Cet enchaînement particulier, permettant de distinguer une suite de tercets, favorise un agencement dont l'intrication semble répondre dans un premier temps au drame en déroulement :

Mon père m'a mariée à un bossu

⁶⁴¹ Georges Van Parys, *op.cit.*

Mon père m'a mariée à un bossu
Le premier jour de mes noces, il m'a battue
Tu ne la voirras plus, petit bossu, ta femme
Tu ne la voirras plus petit bossu, tordu

Le premier jour de mes noces, il m'a battue
Le premier jour de mes noces, il m'a battue
Je m'en allais au jardin prier Vénus

Tu ne la voirras, petit bossu, ta femme
Tu ne la voirras plus petit bossu, tordu

Je m'en allais au jardin prier Vénus
Je m'en allais au jardin prier Vénus
La prière que j'ai faite est advenue

Tu ne la voirras, petit bossu, ta femme
Tu ne la voirras plus petit bossu, tordu

Yvonne George débute son interprétation sans recherche d'effets particuliers, sur un ton neutre, introduisant une déclarative dont le constat sans appel, « mon père m'a mariée à un bossu », contrecarre finalement, par le défaut d'engouement, la symbolique selon laquelle un bossu apporterait prospérité et chance. Néanmoins dès le deuxième vers, l'accentuation en attaque de la monosyllabe « mon » introduit un sentiment de résignation, traduisant la soumission à une volonté paternelle bien mal éclairée. En effet, la jeune épouse est battue dès le premier jour de ces noces. Notons que le ménagement d'une pause soutenue au premier hémistiche d'un hendécasyllabe rendu bancal par le redoublement volontaire de la syllabe vocalique [u]⁶⁴², renforce le caractère saisissant de cette annonce, tombant comme un couperet. À sa suite succède l'expression de la colère au refrain puis de l'indignation.

Le second tercet, grâce aux modulations sonores et vocaliques (la voix d'Yvonne George est au refrain plus haut perchée sur le second pronom personnel « Tu », comme si la chanteuse prenait à témoin son époux de sa menace), comme aux différentes variations rythmiques (permises par des allongements vocaliques donnant l'impression d'étirer le vers), rend compte de la douleur et du chagrin éprouvés par la chanteuse. La

⁶⁴² Yvonne George, par ce redoublement laissant entendre le mot [zuur] plutôt que [zur] fait de l'hendécasyllabe un alexandrin. Ce procédé est récurrent dans son interprétation. Certaines syllabes vocaliques sont systématiquement doublées en début de vers. Ex : « J'ai trouvé le bossu mort » (1/2/3/1) devient « [ʒɛ-e] trouvé le bossu mort » (2/2/3/1) ; « Je l'ai fait ensevelir dans de la glu » (3/4/4) devient « Je [l ɛ-e] fait ensevelir dans de la glu » soit (4/4/4).

voix d'Yvonne George semble mimer des pleurs bien difficilement contenus et en voie de survenir, justifiant par là-même la consolation dans le recueillement d'une prière à Venus. Cet apaisement momentané est d'ailleurs perceptible dans le dernier vers (« La prière que j'ai faite est advenue »), où Yvonne George, dans l'esquisse d'un sourire complice à l'auditeur, annonce à demi-mot la vengeance à venir.

Ce basculement est ensuite pleinement assumé à partir de la quatrième strophe ; le registre plaintif jusqu'alors employé, est définitivement abandonné. La résignation, la colère et le chagrin laissent place à une excitation réelle rendue par une intensité sonore plus forte (Yvonne George crie presque son vers) et une précipitation dans le rythme. Puis l'agitation s'atténue dans la réduplication du deuxième vers « La prière que j'ai faite est advenue ». L'effet de surprise disparaît et une nouvelle modulation vocale plus pondérée rend compte non seulement du soulagement ressenti et de l'acceptation de la prière exaucée, perçue comme un cadeau du destin, mais encore d'une confiance à venir. La chanteuse s'apprête, dans un chuchotement, à dévoiler l'objet de sa supplique. À nouveau une pause à l'hémistiche, figurant presque une stase cardiaque, retient l'annonce à venir, la rendant en puissance encore plus effroyable une fois prononcée.

En outre, l'effet vocal d'Yvonne George, qui, dans un cri guttural, semble faire jaillir la Mort de ses tréfonds, garantit l'épouvante, d'autant mieux que le détachement avec lequel est prononcé le dernier groupe syntaxique « sur ses écus » trahit un cynisme glacial :

La prière que j'ai faite est advenue
La prière que j'ai faite est advenue
J'ai trouvé le bossu, mort sur ses écus

Tu ne la voirras, petit bossu, ta femme
Tu ne la voirras plus petit bossu, tordu

La chanteuse vient de basculer dans la folie et la monstruosité que confirment à la fois l'excitation recouvrée à réitérer un constat morbide – la mort de son mari bossu –, mais encore le machiavélisme de l'idée proposée : l'ensevelir dans de la glu. Le contraste entre l'allongement des premières syllabes vocaliques « Je l'ai », soulignant une décision personnelle assumée, et la brièveté radicale de la prononciation du dernier substantif « glu », renforcent l'aspect démoniaque de la chanteuse, qui prise dans une dernière bouffée délirante, clôt la chanson par un rire satanique, qu'Yvonne George laisse éclater entre deux coupes :

*J'ai trouvé le bossu, mort sur ses écus
J'ai trouvé le bossu, mort sur ses écus
Je l'ai fait ensevelir dans de la glu

Tu ne la voirras, petit bossu, ta femme
Tu ne la voirras plus petit bossu, tordu*

Georges Van Parys rapporta dans ses souvenirs, qu'Yvonne George lui demanda expressément de transformer pour le dernier refrain l'accompagnement en marche funèbre :

Sur son rythme, elle mime le convoi, marchant à petits pas vers la coulisse. Après « tu ne la voiras plus », elle éclate d'un rire strident, vengeur, presque hystérique, en se retournant vers le public, puis reprend sa marche en chantant le dernier : Petit Bossu Tordu⁶⁴³

Quoi qu'Yvonne George n'était pas accompagnée de Van Parys sur la scène de l'Olympia en 1920 mais de José Padilla, cet enregistrement de 1926 nous permet de mieux saisir ce que put être la richesse des propositions artistiques de la chanteuse et pour quelles raisons elle fut nommée à plusieurs reprises, par Paul Franck lui-même et Robert Desnos ultérieurement, « La Duse⁶⁴⁴ » de la chanson en référence à l'actrice italienne rivale de Sarah Bernhardt. Néanmoins, à ses débuts, ses choix interprétatifs, jugés trop forcés et théâtraux, n'obtinrent pas la franche adhésion du public.

1.1.3. Les Bateaux Parisiens

Après son passage à l'Olympia, Yvonne George reparut presque un an plus tard, le 14 septembre 1921, au cabaret théâtre « La Pie qui chante », dirigé par Charles Fallot, lui-même chansonnier, à Montmartre. Dans ce cabaret, « une espèce de music-hall nouveau genre où voisinaient le pur chansonnier, la danseuse et la chanteuse de café-concert ⁶⁴⁵», Yvonne George s'illustra dans la revue intitulée *Les Bateaux parisiens*, de Léonce Pacot et Jean Deyrnon, représentée jusqu'à la mi-décembre 1921. Yvonne George

⁶⁴³ Georges Van Parys, *op.cit.*, p. 57.

⁶⁴⁴ Eleonora Duse (1858-1924). Comédienne connue pour ses choix encourageant un répertoire moderne et attractif, qui répondaient au goût du public bourgeois pour le vérisme italien ou les drames de Victorien Sardou et de Dumas fils. Elle joua également Ibsen en Italie, notamment *La Maison de Poupée* et *Hedda Gabler*. Elle fut consacrée à Paris à la toute fin du XIXe siècle, en 1897. Cette comparaison à la « Duse », entretient aussi des allusions plus licencieuses. Avant d'être la maîtresse de D'Annunzio, Eleonora Duse eut une liaison avec une jeune féministe italienne et probablement avec Isadora Duncan.

⁶⁴⁵ *La Rampe* du 01 octobre 1921.

partageait la scène avec Marguerite Pierry, Noël-Noël, Marc Hély ou Marcel Dalio⁶⁴⁶, qui fit ultérieurement carrière au cinéma.

Toute la première moitié du spectacle reposait sur une série de performances individuelles de Charles Fallot lui-même ou d'autres artistes interprétant ses œuvres, la véritable revue ne débutait que dans la seconde partie des *Bateaux parisiens*. Dans cette revue, Yvonne George, dont on souligne « le tempérament extraordinaire et la mimique expressive », était entendue dans son répertoire – autrement dit elle interpréta les mêmes chansons que celles proposées à l'Olympia – mais elle joua également des sortes de saynètes, des sketches dont l'un portait sur Jeanne d'Arc et l'autre sur « la pluie ». Un article de *la Rampe* éclaire un peu ce sujet :

La scène de la sécheresse, qu'on trouve dans toute revue à l'heure actuelle, est ici remplacée par une scène où l'on voit un escargot amoureux de la pluie. L'escargot, c'est Charles Fallot, la pluie Yvonne George. S'il y a encore des gens qui maudissent la pluie, c'est qu'ils n'ont pas vu Yvonne George. Quant à ceux qui ne digèrent pas les escargots, c'est qu'ils n'ont pas vu Charles Fallot ⁶⁴⁷

Bien que cette citation soit flatteuse, l'article de presse, qui poursuit en évoquant les débuts récents d'Yvonne George à l'Olympia, (puisque le public ne la connaît pas ou peu), ne manque pas de souligner que cette artiste, « la blonde qui chante avec intelligence, conviction et originalité », a progressé depuis ses commencements. Mais il n'en demeure pas moins qu'elle manque encore « de spontanéité ». On lui reproche toujours, notamment lors de son interprétation du *Bossu*, des « effets laborieux » ou encore d'être « trop mime ». La conquête du public parisien est donc loin d'être assurée. D'autant que cette même année, une autre très grande interprète triomphait sur la scène de l'Olympia dans son interprétation de *La Glu* de Jean Richepin et devenait la vedette incontestée du Tout Paris : Damia.

Peut-être ces douches froides répétitives furent-elles à l'origine du départ d'Yvonne George pour les États-Unis dès 1922 ?

⁶⁴⁶ Il tourna d'abord en France pour Duvivier (*Pépé le Moko*) ou Renoir (*La Grande Illusion* ; *La Règle du Jeu*) puis partit à Hollywood où il obtint quelques rôles, notamment dans *Casablanca* en 1943 et *Le Port de l'angoisse*, adapté du roman d'Hemingway, *En avoir ou pas*, aux côtés de Lauren Bacall et Humphrey Bogart.

⁶⁴⁷ *La Rampe*, op.cit.

1.2 Artiste Cosmopolite et hétéroclite (1922-1924)

1.2.1 Première aventure américaine (1922-1923) et anglo-saxonne (1924)

Selon les recherches d'Alan Black, Yvonne George participa durant sept mois consécutifs aux représentations jouées au Théâtre de Greenwich à New York du 12 septembre 1922 au 10 mars 1923. Elle apparut dans les célèbres revues *Greenwich Village Follies*, créées par Robert Russell Bennett, grand nom du music-hall à Broadway, qui concurrençaient, depuis leur début en 1919, les somptueuses *Ziegfeld Follies*⁶⁴⁸, inspirées des Folies Bergères parisiennes. Il semblerait qu'Yvonne George fut introduite auprès de Bennett lors d'un dîner au Taft Hotel, par Bert Savoy⁶⁴⁹ et Irving Caesar⁶⁵⁰, qui lui vendirent l'éloquence d'une « lovely French diseuse ». Il est tout à fait intéressant de noter que cette mention de « diseuse » l'inscrit de fait dans une tradition chansonnière référant davantage à l'univers intimiste du cabaret montmartrois, façon Yvette Guilbert, qu'aux revues grand spectacle du Moulin Rouge ou des Folies Bergères, desquelles les *Greenwich Village Follies* voulaient s'inspirer.

De plus, un autre élément mérite d'être commenté. Si Yvonne George fut présentée en tant que « diseuse », le choix de son répertoire, s'il peut paraître au premier abord surprenant voire paradoxal, fut stratégiquement très bien pensé. Yvonne George reprit un des succès phares de la Miss, qui avait triomphé quelques temps plus tôt à New York. Elle interpréta *Mon Homme*, tube de la chanson « réaliste », déjà repris en anglais par Fanny Brice au *Ziegfeld Follies* en 1921. Quoi de plus ironique, mais en même temps efficace, que de se faire immédiatement identifier par les auditeurs newyorkais, comme la Parisienne par excellence, (qui plus est quand on est belge), comme chanteuse « réaliste » mais aussi d'incarner l'univers populaire du music-hall, alors même que le public parisien rejetait Yvonne George, ses interprétations trop travaillées et qu'il ne la considérait certainement pas comme une chanteuse « réaliste ».

⁶⁴⁸ Séries de productions théâtrales de Broadway de 1907 à 1931, créées et produites par Florenz Ziegfeld. Les spectacles, visibles au New Amsterdam Theater de New York, proposaient des variétés particulièrement raffinées.

⁶⁴⁹ 1888-1923. Célèbre artiste de Broadway spécialisé dans le travestissement. Il mourut tragiquement ainsi qu'un autre acteur, Jack Vincent, frappés tous deux par la foudre sur la plage de Long Beach.

⁶⁵⁰ 1895-1996. Grand compositeur, dramaturge et librettiste de comédies musicales à Broadway. Il participa aux créations des *Greenwich Village Follies* de 1922, 1923 et 1924. On lui doit aussi l'adaptation en anglais de *Mon Gigolo* interprétée par Damia en 1931.

Comble de l'ironie, l'interprétation donnée par Yvonne George dépassa celle de l'artiste locale, Fanny Brice⁶⁵¹, et fut un triomphe :

*The singing of Yvonne George was superb and superbly arranged [...] Miss George's far more fiery and varied and more generally interesting rendition of it...Yvonne George sang it better simply because the figure she evoked as Mon Homme was exactly the fake apache about whom it was written*⁶⁵²

Toutefois, Yvonne George ne se cantonna pas simplement à l'univers fastueux des revues de Greenwich Village, elle trouva d'autres lieux de représentations plus conformes à ceux qu'elle aimait fréquenter autrefois à Bruxelles et à Paris, plus intimistes et surtout avant-gardistes. Elle donna ainsi des représentations au Théâtre Princesse⁶⁵³ où elle retrouva son répertoire fétiche, ses chansons du folklore médiéval et de la Renaissance. Elle revêtit son costume d'époque, représentant des reproductions des peintures de Hans Holbein, Franz Winterhalter et Nicolas Lancret. Elle interpréta également quelques chansons modernes, sans que les titres en fussent précisés.

Mais Yvonne George fréquenta surtout, selon le témoignage de Darius Milhaud qui la rencontra à New York, le légendaire Cotton Club en plein cœur de Harlem durant la période de la prohibition. Le club, ouvert en 1920 par le boxeur Jack Johnson, sous le nom de Club de Luxe⁶⁵⁴, fut repris par le gangster Owney Madden qui le baptisa Cotton Club en raison de ses spécificités musicales. Haut lieu du jazz en pleine effervescence, le club, pourtant interdit aux noirs, accueillait les meilleurs jazzmen de l'époque (Ellington, Calloway, Armstrong, Waters etc.) et devint naturellement le rendez-vous chic et privilégié de noctambules célèbres, tels que Al Jolson ou Georges Gershwin. C'est par l'entremise de la chanteuse que Darius Milhaud découvrit les meilleurs repaires de jazz, et autres dancings à la mode :

C'est à Yvonne George que je dois de connaître la pure tradition du jazz de La Nouvelle-Orléans. Pendant une petite réception qui suivit d'une conférence que je fis à l'Alliance

⁶⁵¹ Selon son biographe, Herbert G. Goldman, (dans *Fanny Brice, The Original Funny Girl*, Paperback, 1992), Fanny Brice interprétait *My Man* les yeux fermés, toute entière absorbée dans le souvenir de Nick Arnstein, son amant, gangster.

⁶⁵² « La chanson d'Yvonne George était superbe et superbement arrangée. Mademoiselle George en donna une interprétation plus ardente, plus variée et plus intéressante...Yvonne George chanta mieux simplement parce que le personnage qu'elle évoquait comme étant *Mon Homme*, était exactement le faux « Apache » dont il était question. », Gilbert Seldes, *The Seven Lively Arts*, 1924. Cité par A. Black, *op.cit.*, p. 48

⁶⁵³ Théâtre situé au sud de la 39^e rue.

⁶⁵⁴ Situé au croisement de la 142^{ième} rue et de l'Avenue Lenox.

Française, elle s'approcha de moi et me dit : « Vous n'avez pas l'air de vous amuser, venez dîner chez moi, je vous emmènerai à Harlem après avoir vendu « ma salade ». »⁶⁵⁵ »

Yvonne George se produisit au Cotton Club et y « interprétait d'une manière simple et désespérée des chansons françaises d'un réalisme intense⁶⁵⁶ ». Il semble ainsi que la chanteuse trouva à New York une ville enfin à la mesure de son talent, dans laquelle elle pouvait envisager toutes les propositions artistiques de son choix. Elle y fut d'ailleurs, selon Alan Black, plus célébrée et mieux reconnue qu'à Paris. Un article du Vogue daté du premier septembre 1924 le stipule clairement :

Yvonne George a remporté un très gros succès l'an dernier à New-York

Dès lors, pourquoi fit-elle le choix de revenir en septembre 1923 à Paris et qui plus est sur la scène de l'Olympia ? Pour retrouver ses racines francophones ? Par défi ? « Il faut crâner ! » disait-elle « Il ne faut jamais s'avouer vaincu, il faut crâner !⁶⁵⁷ ». Je ne connais pas les raisons qui motivèrent son retour et n'ai trouvé aucune information m'éclairant sur sa nouvelle prestation chez Paul Franck.

Elle apparut encore dans les mois qui suivirent dans de petits établissements. Elle fit une prestation au Caveau Camille Desmoulins, tenu par Jo La Terreur, en octobre 1923, où Fréhel tout juste revenue d'exil, préparait exactement à cette même période son retour avant d'affronter la scène de l'Olympia (auraient-elles pu se croiser ?). Elle chanta ensuite en décembre au cabaret L'Ours, rue Daunou, dans le deuxième arrondissement, près de l'Opéra. Puis elle quitta à nouveau la France pour se produire en Angleterre et plus spécialement à Londres dès le début de l'année 1924. Toute cette année fut très régulièrement entrecoupée d'allers-retours⁶⁵⁸ entre les deux capitales. Il semble d'ailleurs qu'Yvonne George fut mieux reçue à Londres qu'elle ne l'avait été par le public parisien, à son propre étonnement :

À Londres, s'étonne-t-elle, à l'Alhambra, immense music-hall qui donne trois représentations par jour et le promenoir est

⁶⁵⁵ Darius Milhaud, *Ma Vie heureuse*, éditions Zurflur, 1999, p. 115. Il rajoute quelques anecdotes intéressantes : « Elle [Yvonne George] habitait à l'Hôtel Lafayette ; dans la chambre voisine, Isadora Duncan et le poète russe Essenine se disputaient et se poursuivaient parfois jusque dans l'escalier de secours...Yvonne me présenta Marcel Duchamp, un vieil ami de Picabia et de Satie [...] »

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ Maurice Verne, *Les Amuseurs de Paris, op.cit.*, p. 254.

⁶⁵⁸ Cf le tableau de ses tours de chants et de ses activités artistiques à la fin de ce chapitre.

*toujours plein, ma surprise fut grande lorsque je vis quel succès
voulait bien me réserver le public.*⁶⁵⁹

Yvonne George se rendit donc pour la première fois en Angleterre en janvier 1924. Elle sembla y effectuer une sorte de tournée, qui l'occupa intensément jusqu'au mois d'avril. Elle débuta au très populaire Alhambra⁶⁶⁰ de Londres, music-hall de renom, où étaient présentés des artistes aussi divers que des jongleurs, des acrobates, des comédiens. Au cours de ses différents spectacles, elle put croiser et partager la scène avec le duo des noirs américains Layton et Johnston, adules à Londres, Jack Hylton et son groupe, le comédien Harry Tate ou encore l'extraordinaire Little Tich. L'atmosphère devait être très différente du très chic et intimiste Cotton Club de New York. Cependant, Yvonne George fut très appréciée du public et de la critique anglaise, non seulement pour ses performances scéniques mais encore pour sa beauté et l'ensemble de ce qu'elle dégageait :

*Yvonne George, who makes a first appearance in England, is a
clever Parisian comédienne – in the real stage sens of the
terme...She makes up pale, with vermillon lips, and wears a
black velvet gown.*⁶⁶¹

Mais c'est assurément la description faite par le journal *The Era* le 30 janvier 1924, qui est la plus élogieuse et la met le mieux en valeur :

*[...] A white face with fixed eyes and quivering mouth almost
isolated because her dark hair and simple black velvet dress
merge in the sable curtain behind her...she arrests your
attention, just as a glimpse of real suffering in the street will
haunt the passer-by...relentlessly...until the last sob has rent
her bosom and she is fleeing from the stage so as not to mar*

⁶⁵⁹ Dans *Les Nouvelles Littéraires*, René Crevel, 03 mai 1924.

⁶⁶⁰ L'Alhambra, situé dans le West end de Londres, à Leicester Square, fut à l'origine le Royal Panopticon, sorte de musée dédié aux Arts et aux Sciences, ouvert en 1854. Puis, en 1858, l'idée d'y ajouter une piste de cirque, transforma définitivement le bâtiment en salle de spectacle aux dimensions gigantesques, baptisée l'Alhambra Cirque. Ce n'est qu'en 1864 que le music-hall fut introduit à l'Alhambra. La salle, ravagée par des incendies, connut diverses reconstructions et modulations tout au long du XXe siècle, pour être finalement détruite en 1936. L'Alhambra accueillit différents types de numéros, très variés, du can-can aux ballets équestres, des clowns aux trapézistes, en passant par des chanteurs, duettistes, comédiens ou encore des projections filmées etc. Mais, tout comme en France, le music-hall ne survécut pas au raz-de-marée provoqué par l'engouement général pour le cinématographe.

⁶⁶¹ *The Stage*, 01-1924 : « Yvonne George qui a fait sa première apparition en Angleterre, est une comédienne parisienne intelligente, dans le sens le plus pur du terme...Elle a blanchi son teint et rougi ses lèvres, et porte une robe de velours noir. »

*the impression by smiling too soon in response to the
applause*⁶⁶²

Concernant les chansons qu'elle interpréta pour le public londonien en janvier 1924, il semblerait qu'elle reprît son répertoire usuel, mêlant ses chansons médiévales à des chansons dites « réalistes » (sans que je sache desquelles il s'agissait précisément, les titres n'étant pas cités). René Crevel, qui écrivit un article admirable en mai 1924 saluant la qualité et la singularité du répertoire d'Yvonne George, précisa que l'artiste s'appliqua à chanter en français, des chansons françaises, quand bien même elle apparaissait sur les scènes de New-York ou de Londres :

*Les modes nouvelles ont fait taire bien des voix, ou plutôt
imposer des airs et des paroles qui ne leur conviennent guère,
c'est pourquoi nous ne pouvons nous empêcher d'être
reconnaisants aux chanteuses françaises qui chantent
français et en français.*

*Parmi elles, Yvonne George, avec son répertoire nouveau et
bien à elle, a su nous donner une véritable joie. Paradoxe,
croirait-on : Yvonne George, qui parle aussi bien l'anglais que
le français, n'a jamais eu l'idée de nous imposer des airs anglo-
saxons, et, lorsqu'elle va à New York ou à Londres, elle chante
en français des chansons françaises.* ⁶⁶³

Il semblerait cependant que cette singularité – chanter uniquement des chansons françaises – ne fut effective que lors la première apparition de la chanteuse sur la scène de l'Alhambra, car, dès la fin janvier 1924, Yvonne George s'attacha à faire mentir René Crevel⁶⁶⁴. En effet, Yvonne George fit des apparitions remarquées dans d'autres grands lieux de divertissement à Londres tels que le cabaret Midnight Follies ou encore le Coliseum, fin février, dans lesquels son répertoire offrit des registres contrastés, plus seulement tragiques, mais aussi plus joyeux. Mais surtout plusieurs journaux locaux précisèrent qu'ils apprécèrent le fait qu'elle chantât en anglais. Selon *The Era*, elle reprit et réactualisa des tubes américains du début des années vingt, en interprétant

⁶⁶² « Un visage blanc, des yeux fixes et une bouche frémissante, presque perdue au milieu de sa chevelure et sa robe noire toute simple, debout devant les rideaux couleur sable...Elle attire votre attention, tout comme la vision de la vraie souffrance dans la rue va hanter un passant...sans relâche...jusqu'à son dernier sanglot...Puis elle fuit de la scène, afin de ne pas gâcher l'impression par un sourire venu trop tôt en réponse aux applaudissements. »

⁶⁶³ René Crevel, « Yvonne George et la chanson », dans *Les Nouvelles Littéraires*, 03/05/1924

⁶⁶⁴ Qui plus est, l'enregistrement qu'elle fit à Londres en avril 1926 chez Columbia de *You Know You Belong To Somebody Else*, prouva bien qu'elle chanta aussi en langue anglaise.

notamment *Whispering*⁶⁶⁵ ou la célèbre *Swanee*⁶⁶⁶ de George Gershwin, toutes deux interprétées par Al Jolson lui-même.

Elle obtint ensuite un contrat à l'Hippodrome de Manchester en mars 1924 où elle fut accueillie en véritable star française. Sa prestation, aux côtés d'artistes et comédiens anglais célèbres (Alfred Lester ou Malcom Scott), fut vivement saluée par le *Manchester Guardian* :

*Mlle George devotes a pleasant singing voice to character painting, allowing it to sink into harshness without breaking the rythm of the song and getting quick, vivid effects*⁶⁶⁷

Yvonne George ne resta qu'une semaine à Manchester mais elle y fit un tel effet qu'on lui proposa de prolonger sa venue⁶⁶⁸, cependant elle avait déjà pris des engagements avec l'Alhambra où elle devait à nouveau se produire début avril et en décembre 1924. Sa dernière apparition de l'année à Londres fut un triomphe. Elle interpréta ses anciennes chansons (*Les Hussards de la Garde*) mais encore de nouvelles créations, notamment *Pars*⁶⁶⁹, son succès, *There is Yes in Your Eyes*⁶⁷⁰ et la balade *You know You Belong to Somebody Else*⁶⁷¹.

Entre ces deux engagements à Londres, Yvonne George reprit ses activités artistiques à Paris en juin 1924 et il semblerait que ce soit à nouveau grâce à ses performances au théâtre qu'elle consolida sa notoriété en France et s'affirma comme une grande tragédienne lyrique de la chanson française.

⁶⁶⁵ Créée en 1920 par Paul Whiteman et son orchestre. Paroles de John Schoenberger et musique de Vincent Rose. Gershwin reprit ce titre au point qu'on le considère souvent comme son créateur. Classée numéro 1 des ventes pendant vingt semaines, sa partition fut vendue à plus de deux millions d'exemplaires.

⁶⁶⁶ Créée en 1919 à New York pour la revue « Demi-Tasse ». Musique de George Gershwin, paroles de Ceasar Irving (tous deux tout juste âgés de vingt ans). Véritable phénomène musical, *Swanee* demeura numéro 1 du classement des meilleures chansons durant dix-huit semaines. Plus d'un million d'exemplaires de sa partition furent vendus. Ce fut le plus gros succès de Gershwin. Hormis Al Jolson, Judy Garland interpréta *Swanee* en 1954 dans le film *A Star is Born (Une Étoile est née)* de Cukor.

⁶⁶⁷ « Mlle George consacre sa voix plaisante à la peinture de personnage nous permettant de plonger dans la rudesse sans casser le rythme de la chanson et dans un style très rythmique »

⁶⁶⁸ *Manchester Guardian*, 03-1924 : « *There was a demand for more than she was inclined to give.* » (« La demande était plus importante que ce qu'elle pouvait donner. »)

⁶⁶⁹ Paroles et musique de Jean Lenoir. Chanson d'abord créée par Georgette puis Emma Liébel.

⁶⁷⁰ Hit américain de l'année. Paroles et musique de Cliff Friend et Joseph H. Santly. La chanson ne fut jamais enregistrée par Yvonne George.

⁶⁷¹ De James V. Monaco (paroles et musique).

1.2.2 Retour au théâtre

À son retour de New York en 1923, Yvonne George eut un engagement au très illustre Casino de Paris dirigé depuis 1917 par Léon Volterra, tout juste ré-ouvert après qu'un incendie ait entièrement détruit sa salle en mai 1922. Ce temple de toutes les extravagances (une gigantesque piscine vitrée apparaissait sur scène grâce à un mécanisme ingénieux) était un haut lieu du music-hall et surtout, la scène favorite de Mistinguett', qui, succédant à Gaby Deslys en 1918, y resta la vedette incontestée jusqu'à son départ au Moulin Rouge en 1925. En 1923, la Miss eut un engagement à New York et dut quitter la revue dans laquelle elle apparaissait depuis décembre 1922, « En Douce ». Volterra décida de maintenir la revue mais d'effectuer plusieurs changements. La revue fut nommée « Y a qu'à Paris ».

Yvonne George, sans qu'elle remplaçât pour autant la Miss, apparut dans la revue à partir du 20 octobre 1923, en qualité d'actrice dramatique. Elle joua une courte pièce, un mélodrame intitulé *Le Document 191*, avec Maurice Lehman⁶⁷² et la star japonaise Sessue Hayakawa. Elle tenait le rôle d'une espionne, Olga, qui tentait de séduire un lieutenant japonais Kato (Hayakawa) en vue de lui soutirer le fameux document 191. Son amant (Lehman), un ancien officier ayant abandonné sa fortune et son pays pour la suivre, dans l'ignorance de son double jeu, finissait par tuer son rival. Manifestement Yvonne George dut jouer à la perfection les affres des intrigues passionnelles car un journaliste salua sa performance en la désignant d'une expression tout à fait singulière à mon oreille, « la Belle Mystérieuse », puisqu'elle est très similaire à celle qu'utilisa ultérieurement Robert Desnos pour la désigner.

Il est encore une autre information importante à souligner, quand bien même je ne dispose pas de tous les détails quant à la concrétisation finale du projet. Il semble que le talent théâtral d'Yvonne George – et sa notoriété en puissance au sein du milieu littéraire et artistique – fut tel que Colette elle-même entreprit des démarches (avant qu'Yvonne George ne jouât dans *Le Document 191*) pour solliciter l'artiste en vue d'interpréter sur les planches l'adaptation⁶⁷³ d'un de ses grands succès, son roman *Chéri* publié en 1920, d'abord pensé comme une pièce de théâtre.

⁶⁷² 1895-1974. Comédien, metteur en scène et producteur français. Il fut aussi le directeur du Théâtre du Châtelet de 1929 à 1965.

⁶⁷³ Mi mai 1921, Colette acheva à Castel-Novel, l'adaptation de *Chéri* pour le théâtre.

En effet, le journal *Paris-Soir* rapporta dans son hebdomadaire du 13 octobre 1923, que Colette, séduite par Yvonne George, écrivit à Paul Franck pour lui demander si la chanteuse, qu'elle avait probablement vue lors de son tour de chant à l'Olympia, un mois auparavant⁶⁷⁴, pouvait être libérée de ses engagements pour pouvoir jouer dans sa pièce *Chéri*, qui, représentée depuis décembre 1921⁶⁷⁵, connaissait toujours un succès⁶⁷⁶ chaleureux. Je suppose qu'Yvonne George, eu égard à sa jeunesse et à ses succès grandissants, y aurait incarné le rôle de la jeune Edmée. Néanmoins, je n'ai trouvé aucune autre information à ce sujet, si ce n'est une très brève mention annonçant au début janvier 1924, qu'Yvonne George « allait » jouer dans la pièce *Chéri* de Colette, sans qu'il soit mentionné précisément à quelle période ni dans quel lieu, le spectacle était représenté. L'article rajoute également l'élément suivant :

*Après quoi nous la [Yvonne George] retrouverons à l'Empire dans un tour de chant nouveau. Elle a dessiné elle-même des robes extrêmement cocasses pour chacune des chansons*⁶⁷⁷

J'ignore donc, en l'état actuel de mes recherches, si Yvonne George a effectivement joué dans la pièce de Colette durant l'année 1924, d'autant qu'elle fit de nombreux déplacements au premier trimestre et en décembre 1924 en Angleterre.

Toujours est-il, que ce fut réellement le rôle qu'elle obtint dans l'adaptation de Jean Cocteau, *Roméo et Juliette*, qui lui ouvrit les portes de la reconnaissance (à défaut de la notoriété immédiate). Le 02 juin 1924, Jean Cocteau présenta à la Cigale, dans le cadre des Soirées de Paris organisées par Etienne de Beaumont, sa pièce de théâtre⁶⁷⁸ conçue comme une revue ainsi que son sous-titre peut le laisser penser : « prétexte à une mise en scène en cinq actes et 23 tableaux d'après William Shakespeare. » Le rôle qu'occupait Yvonne George dans la pièce de Cocteau est intéressant à commenter : elle interpréta non pas le personnage de Juliette, tenu par Andrée Pascal (qui d'ailleurs n'était pas, selon Jean Hugo, à la hauteur du rôle et manquait de charme féminin), mais celui de la nourrice, un rôle comique, qui plus est usuellement confiée à une actrice mature.

⁶⁷⁴ Cf le tableau de ses activités : Yvonne George se produisait sur la scène de l'Olympia en septembre 1923.

⁶⁷⁵ La première représentation de cette comédie en quatre actes, eut lieu le 13 décembre 1921 au théâtre Michel. Elle fut mise en scène par Robert Clermont. Jeanne Rolly joua le rôle de Léa, Pierre de Guingand, celui de Chéri, Jeanne Cheirel, celui de Mme Peloux, et Germaine de France interpréta la jeune Edmée.

⁶⁷⁶ Fin février 1922, *Chéri* fêta sa centième représentation. Pour l'événement, Colette joua elle-même le rôle de Léa.

⁶⁷⁷ *Paris-Soir*, 04 janvier 1921.

⁶⁷⁸ Pièce dans laquelle il incarnait lui-même Mercutio.

« Soirée de Paris »



Yvonne George als Amme



Jean Cocteau

Das Duell

«Romeo und Julia» in der Cigale

Dekoration und Kostüme von Jean Victor Hugo (Photos Walery)

Figure 9: Yvonne George dans le rôle de Amme pour l'adaptation de Cocteau de *Romeo et Juliette* à la Cigale, 1924. Décoration et costume de Jean Victor Hugo (Photos de Walery)

Source : *Der Querschnitt*, Automne 1924.

Si l'artiste, déjà opiomane, passait son temps, par manque de drogue à « pleurer et à moucher », elle sembla être l'une de seules comédiennes à interpréter son rôle avec brio :

*L'intelligence d'Yvonne George lui permit de mener à bien son rôle, et Cocteau en Mercutio fut digne d'éloges*⁶⁷⁹

Pourtant la pièce ne connut pas un succès exceptionnel ; on évoqua davantage toutes les anicroches en amont des représentations que la pièce elle-même. En effet, les disputes entre Cocteau, ses acteurs et Beaumont, firent les choux gras des journaux de l'époque. La rumeur courait qu'en l'absence d'un rôle pour Massine, Beaumont⁶⁸⁰, son ami, se désintéressait de la pièce et n'assistait pas aux répétitions, alors même qu'il avait sollicité expressément Cocteau de faire jouer sa courte adaptation de *Roméo et Juliette* dans ses soirées. Son absence rendit les répétitions laborieuses ce qui irrita Cocteau, seul à devoir diriger une troupe frappée « d'un manque absolu de discipline⁶⁸¹ ». Les acteurs n'obéissaient pas à la vision artistique de Cocteau qui « avait réglé une démarche très curieuse pour toute la jeunesse de Vérone ⁶⁸²» et refusaient de ralentir ou de styliser leur mouvement. Cocteau, qui fit supprimer quelques dates de représentations, garda un souvenir très amer de cette expérience théâtrale, dont les répétitions le faisaient « pleur[er] de fatigue et dorm[ir] debout. ⁶⁸³»

Mais si le rôle d'Yvonne George, au demeurant très substantiel, n'a en soi pas d'intérêt particulier, il lui permit toutefois, grâce à sa prestation de qualité, d'être définitivement prise sous l'aile de Jean Cocteau, et surtout d'être identifiée par la plupart des intellectuels et personnalités mondaines parisiennes comme faisant partie du cercle des amis intimes de l'écrivain. Certes Jean Cocteau et Yvonne George se connaissaient probablement depuis la Première Guerre mondiale et se fréquentaient avec certitude au début des années vingt, – Cocteau étant une figure incontournable de la création

⁶⁷⁹ Cité par Francis Steegmuller, *Cocteau*, éditions Buchet-Chastel, 2003, p. 242.

⁶⁸⁰ Étienne de Beaumont organisa les fameuses « Soirées de Paris » en vue d'aider Massine, complètement endetté après l'échec de ses spectacles : « Après trois années de mariage de Massine se disloque, les spectacles qu'il a essayé de monter le laissent couvert de dettes, et Diaghilev, rancunier, refuse de le reprendre dans la troupe [des ballets russes]. Par affection pour lui, Étienne de Beaumont veut tenter de le remettre à flots en organisant, à son bénéfice mais sans qu'on le sache, une série de spectacles qui auraient lieu au mois de mai, et qui s'intituleraient à l'instar de la revue d'Apollinaire, « Les Soirées de Paris ». *Ibid.*

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² *Ibid.*

⁶⁸³ *Ibid.*

artistique parisienne – comme différents écrits en témoignèrent⁶⁸⁴. Yvonne George avait d'ailleurs déjà interprété, selon le témoignage de René Crevel, une chanson écrite⁶⁸⁵ pour elle par Jean Cocteau sur la scène de l'Olympia :

*Il me semble la voir encore sur la scène de l'Olympia, s'avancer, très droite, très simple, dans une robe de velours vert sombre. [...] Yvonne George fredonne une chanson de Jean Cocteau dont les mots volent, s'amuse, se posent, puis repartent et finalement gagnent le plein ciel, les ailes ouvertes.*⁶⁸⁶

Aussi 1924 fut-elle l'année où leur parcours respectif leur permit enfin une collaboration commune plus poussée. Après de multiples pérégrinations fructueuses à l'étranger pour elle, une période d'intense activité tant artistique⁶⁸⁷ que sentimentale pour lui, Cocteau fit entrer Yvonne George parmi le cercle de ses intimes et l'invita à se produire très régulièrement au très avant-gardiste bar-dancing, *Le Bœuf sur le Toit* qu'il patronnait depuis son ouverture officielle le 10 janvier 1922 par Louis Moysès et dans lequel Jean Wiener accompagnait au piano tous les airs de jazz à la mode.

À compter de cette date et de cette prestation dramatique, la carrière en chanson d'Yvonne George, reconnue comme membre à part entière de la bande de Cocteau,

⁶⁸⁴ Yvonne George accompagnée de Violette Murat, assistait vers 1920-21, aux représentations des Ballets Russes, courus du Tout Paris mondain. (cf: Maurice Sachs, *op.cit.*, p.122.) De plus, elle ne pouvait ignorer les fameux « déjeuners du Samedi », présidés par Cocteau, où se réunissait tout ce que Paris comptait parmi sa « jeunesse » intellectuelle avant-gardiste : Fargue, Jean et Valentine Hugo, Radiguet, Satie, Milhaud, Auric, Poulenc, Honegger, Aragon, Breton, Taillefer, Morand, Tzara, Picasso, Brancusi, Laurencin, Picabia etc. Nul doute qu'elle dut y faire aussi quelques apparitions. Youki Desnos mentionna également (avec quelques confusions toutefois au niveau de la chronologie) qu'elle et Foujita, qui avaient l'habitude l'hiver d'aller au Bœuf sur le Toit, y rencontraient Yvonne George et la Princesse Murat, Jean Cocteau accompagné de Radiguet (or il décéda en décembre 1923) et de Barbette (« Yvonne George accueillait Barbette par cette exclamation : « Ah ! voilà mon oiseau de Paradis », dans *Les Confidences de Youki, op.cit.*, p.65) Pour finir, Yvonne George, qui fréquentait aussi des personnalités aristocratiques extravagantes, participait à la plupart des soirées ou réceptions à la mode, dans lesquelles elle croisait fréquemment Diaghilev, Picabia, Duchamp, Man Ray, le groupe des six etc..

⁶⁸⁵ Il semblerait que Jean Cocteau écrivit en fait deux chansons (jamais enregistrées) pour Yvonne George, *Mes sœurs n'aimaient pas les marins* (que reprit Marianne Oswald après 1934) et *La Belle cubaine*. Je ne sais pas à laquelle de ces deux chansons René Crevel référerait puisque ni lui ni Cocteau ne précisèrent quand elles furent écrites et composées.

⁶⁸⁶ René Crevel, « Yvonne George ou la Chanson », *op.cit.* Pour rappel, René Crevel écrivit cet article début mai 1924. Selon la chronologie des activités de la chanteuse, il pourrait s'agir du tour de chant qu'elle fit en septembre 1923 à l'Olympia.

⁶⁸⁷ Les années 1922-1923-1924 furent particulièrement chargées et riches en émotion pour Jean Cocteau. Hormis les soirées qu'il animait régulièrement au Bœuf sur le Toit et la production de sa propre création abondante (*Antigone, Plain-Chant, La Rose François, Thomas l'Imposteur, Le Grand Écart, Picasso, Romeo et Juliette, Le Train Bleu, Poésies*) Cocteau soutint également celle de Radiguet qui travaillait à la publication du *Diable au Corps* (publié en mars 1923) et du *Bal du Comte d'Orgel*. Leur relation amoureuse, tumultueuse (fugue de Radiguet en 1922 à Marseille), s'acheva en décembre 1923 après que Radiguet eut contracté une fièvre typhoïde. Cocteau, anéanti, fit une retraite à Monte-Carlo, avant de revenir à Paris préparer la représentation de *Roméo et Juliette* et son ballet *Le Train Bleu*.

décolla et prit une tournure à Paris bien plus positive que tout ce qu'elle avait connu jusqu'alors.

1.3 Reconnaissance du milieu avant-gardiste parisien

1.3.1 Le Bœuf sur le Toit

Si dans mon tableau recensant la plupart des activités artistiques d'Yvonne George ne figurent pas ses apparitions au Bœuf sur le Toit, il ne s'agit pour autant pas d'un oubli. Il faut comprendre que ce foyer de création artistique, ce bar-dancing mondain, fut l'épicentre du Paris des années folles, le lieu de rendez-vous privilégié des intellectuels avant-gardistes parisiens mais aussi de tous les esthètes et homosexuels élégants de Paris. Yvonne George y était en son repaire, elle fréquentait l'endroit comme un lieu de distraction. Si elle fit les beaux soirs du Bœuf sur le Toit, comme d'autres musiciens qui, après leurs obligations professionnelles, venaient en seconde partie de nuit se retrouver dans ce cabaret pour y improviser des morceaux de leur choix⁶⁸⁸ et régaler le public de concerts improvisés, Yvonne George n'y avait pas toujours obligation de chanter, elle interprétait ce qu'elle voulait, quand elle le voulait.

Le Bœuf sur le Toit⁶⁸⁹ naquit véritablement sous l'impulsion d'au moins trois hommes : Jean Wiener, Darius Milhaud et Louis Moysès. Jean Wiener pour gagner sa vie jouait du piano dans un bar tenu par Moysès, Le Gaya, situé rue Duphot dans le 1^{er} arrondissement parisien. Il proposa à Milhaud, pour qui « les cafés littéraires [étaient] démodés. Les gens se retrouvent aujourd'hui dans les bars⁶⁹⁰ », de transférer les réunions musicales hebdomadaire du « Groupe des Six⁶⁹¹ », qui avaient lieu le samedi dans l'appartement de Darius Milhaud, au Gaya. George Auric, Germaine Taillefer,

⁶⁸⁸ L'expression se faire un « Bœuf » viendrait de ces habitudes

⁶⁸⁹ Nicolas Lafitte proposa en date du lundi 29 juillet 2013, une émission instructive revenant sur les origines du Bœuf sur le Toit, (dans « Du Caf'Conc' à la Rive Gauche », France musique). Grâce au témoignage de Jean Wiener, ainsi que la restitution de plusieurs chansons et airs significatifs de l'époque, on peut saisir l'ambiance qui y régnait alors. Au cours de l'émission, on peut encore entendre la chanteuse Juliette interpréter *J'ai pas su y faire*, accompagnée d'Alexandre Tharaud au piano. Podcast possible jusqu'au 24 avril 2016 <http://www.francemusique.fr/emission/du-caf-conc-la-rive-gauche/2013-ete/le-boeuf-sur-le-toit-07-29-2013-21-00>

⁶⁹⁰ Cité par David Gullentops, « Cocteau et la musique », *Les Cahiers Jean Cocteau*, éditions Michel de Maule, 2006.

⁶⁹¹ L'appellation du groupe des Six viendrait du critique musical Henri Collet en janvier 1920, mais le groupe existait déjà de façon informelle depuis l'année 1917. En effet, plusieurs de ses membres apparaissaient dans les mêmes programmes de concerts ou dans les mêmes formations orchestrales.

Arthur Honegger, Louis Durey et Francis Poulenc, ainsi que Cocteau⁶⁹², impresario et défenseur du Groupe, investirent le lieu.

L'endroit, décorée d'œuvres futuristes et cubistes – dont le fameux *Œil Cacodylate*⁶⁹³ de Picabia, qui dominait la scène – fut rapidement victime de son succès et ne put accueillir tout le monde.

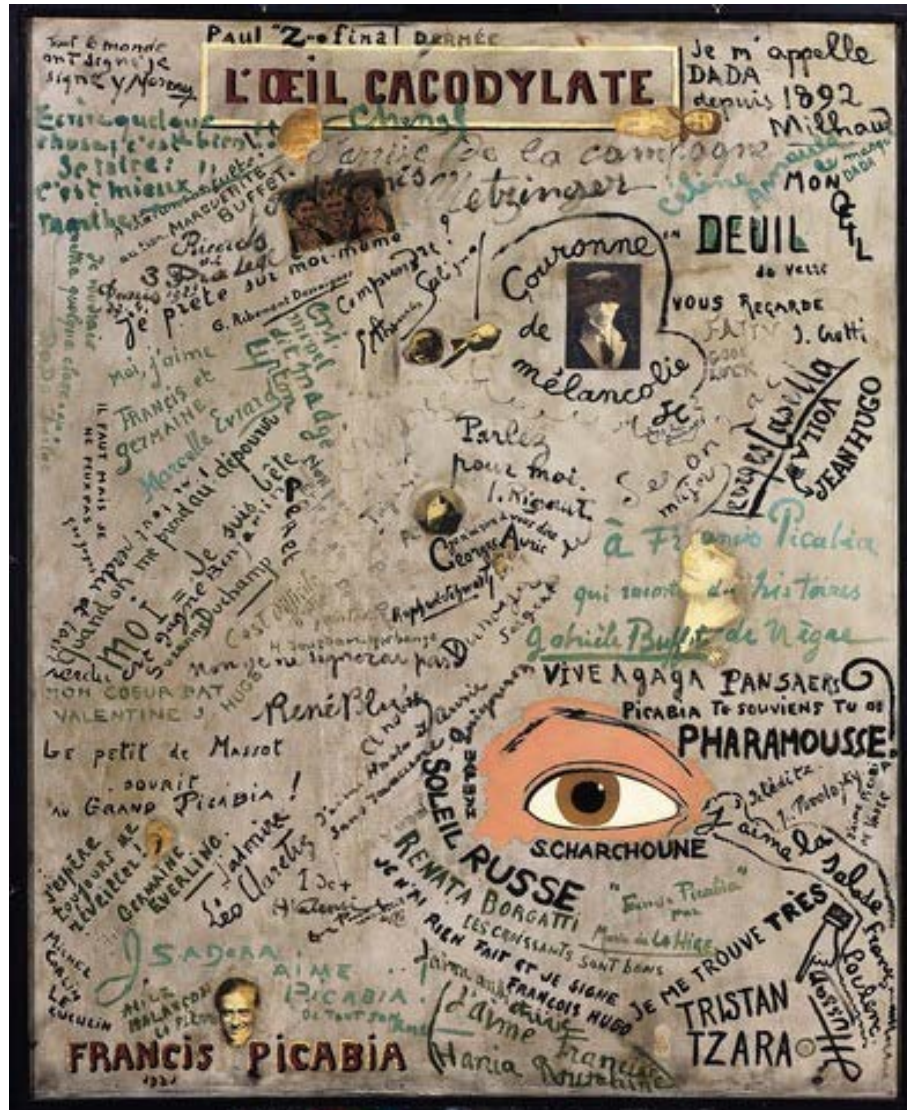


Figure 10 : *L'Œil Cacodylate*, Francis Picabia, 1921
Source : www.centrepompidou.fr

⁶⁹² « Six et un font Sept. Je m'ajoute pour aider nos musiciens à devenir vite une constellation », in « Cocteau et la musique », *ibid.*

⁶⁹³ Créée par Picabia en 1921 cette œuvre réunit les 56 signatures (accompagnées de phrases pour certains) des plus grands artistes avant-gardistes des années folles et des habitués du Bœuf sur le Toit. On peut y lire les noms de Tristan Tzara, Darius Milhaud, Georges Auric, Jean Hugo, Jean Cocteau, Clément Pansaers, Isadora Duncan, Germaine Everling (compagne de Picabia), Man Ray, Marcel et Suzanne Duchamp, Francis Poulenc, etc. Malgré mes recherches, je n'y ai pas vu la signature d'Yvonne George. Cette œuvre fit scandale en 1921 au Salon des Indépendants.

Avec toute la mesure qui n'était pas la sienne, Maurice Sachs rendit compte de cet engouement :

Il y vint dès le premier soir tous les camarades du samedi et tous leurs amis ; le deuxième jour, on n'avait plus une place libre ; quand le Prince de Galles, de passage à Paris, s'y trouva assis entre Arthur Rubinstein la princesse Murat, et cent personnes des Ballets Russes, un grand jeune homme blond qui s'appelait Louis Moysès [...], comprit le premier que l'engouement d'un public élégant pour un endroit simple, étroit, mais à la lettre plein d'esprit était durable, et il pensa aux possibilités de s'agrandir assez pour y recevoir ceux qui se voyaient tous les soirs refuser l'entrée d'une salle où il était difficile de respirer dès dix heures. C'est ainsi que Gaya se transporta le 15 décembre 1921 au 28 de la rue Boissy-d'Anglas et devint Le Bœuf sur le Toit car Moysès avait vu que Cocteau lui porterait bonheur⁶⁹⁴.

Quant à l'extravagant nom du lieu, Le Bœuf sur le Toit, il faut savoir qu'avant d'être celui de ce lieu de divertissement mondain et à la page, il avait été le titre d'un spectacle de Cocteau, « une pantomime chorégraphique », inspirée du récent voyage de Darius Milhaud et Paul Claudel au Brésil :

Je venais de donner à la Comédie des Champs-Élysées une sorte de pantomime chorégraphique sur des danses brésiliennes dont Milhaud nous rapportait les thèmes de son voyage. La pantomime était joué sous des masques par les clowns Fratellini. [...] Le titre du « Bœuf sur le toit » nous venait de Claudel qui l'avait découvert sur l'enseigne d'une auberge du Brésil. Une enseigne dans le genre du Cheval Vert, de l'Âne rouge ou du Chien qui fume, une enseigne qui n'avait donc rien de subversif – mais à cette époque, on ne distinguait en nous que scandale et ce bœuf sur un toit scandalisait.⁶⁹⁵

Jean Wiener et les musiciens qui l'accompagnèrent, le saxophoniste et banjoïste noir américain Vance, puis le pianiste belge Clément Doucet⁶⁹⁶, avec lequel il créa un

⁶⁹⁴ Maurice Sachs, *op.cit.*, p. 127-128.

⁶⁹⁵ Manuscrit autographe d'une intervention radiophonique de Jean Cocteau, conservé dans ses archives de Milly-la-Forêt. Feuilletés datés du début des années 1940.

⁶⁹⁶ « Jean Wiener y jouait régulièrement avec Clément Doucet, un excellent pianiste. Tous deux se complétaient remarquablement ; ils interprétaient avec une élégance très particulière toute la musique syncopée. Leurs disques sont un beau témoignage de l'histoire du jazz de cette époque ; ils furent les

formidable duo, choix novateur pour l'époque, firent la gloire du Bœuf sur le Toit durant l'Entre-deux-guerres, malgré les déménagements successifs⁶⁹⁷ du bar. Ils jouaient⁶⁹⁸ des airs très à la mode, des rags ou des fox, des standards américains jazzy de Gershwin ou Cole Porter, des blues, des morceaux de Poulenc et d'Auric, des grands classiques (Bach, Liszt, Chopin, Beethoven) et bien sûr des chansons populaires qu'interprétaient Yvonne George, qui allait devenir la maîtresse du lieu, ou plus tardivement Marianne Oswald. Cocteau lui-même y jouait de la batterie⁶⁹⁹.

Cet endroit, vivier des meilleures créations artistiques du moment et quartier général de l'intelligentsia influente parisienne, fonctionna pour Yvonne George comme un formidable tremplin et lui permit d'affermir la reconnaissance dont elle avait jusqu'alors manqué en France.

1.3.2 Chez Fysher

À l'automne 1924, elle obtint son premier engagement dans le célèbre et très chic cabaret Fysher où elle débuta quasiment en même temps que celui qui allait devenir son fidèle accompagnateur, le pianiste Georges Van Parys⁷⁰⁰, dont le témoignage au sujet de la boîte et de son propriétaire⁷⁰¹ est parfois désopilant. Hormis les caractéristiques

premiers à donner des concerts de ce genre en Europe, et ils firent de nombreuses tournées », Darius Milhaud, *op.cit.*, 1974, p. 108.

⁶⁹⁷ Il resta néanmoins toujours rue Boissy-d'Anglas jusqu'en 1928.

⁶⁹⁸ « Jean Wiener interprétait de la musique syncopée avec une aisance aérienne, il possédait une sonorité sensible particulièrement légère dans le rythme. Nous aimions l'écouter ainsi que son partenaire, le Noir Vance, qui jouait admirablement du saxophone et du banjo. Ces deux musiciens passaient sans transition des rags, des fox à la mode, aux morceaux les plus célèbres de Bach. Du reste, la musique syncopée exigeait la régularité d'un rythme aussi inexorable que celle de Bach, dont il est la base même. » Darius Milhaud, *op.cit.*, p. 101.

⁶⁹⁹ « Il m'arrivait, avec nos musiciens qu'on appelait les six, de nous mêler à l'orchestre et quelques fois j'y essayais une batterie étincelante de nickels que Stravinsky m'avait offerte et qui me ravissait comme la première bicyclette parmi les cadeaux de la première communion » dans Manuscrit autographe d'une intervention radiophonique de Jean Cocteau, conservé dans ses archives de Milly-la-Forêt. Feuilletés datés du début des années 1940.

⁷⁰⁰ 1902-1971. S'il fut un pianiste talentueux et qu'il accompagna les plus grandes vedettes de l'Entre-deux-guerres (Yvonne George, Gaby Montbreuse, Lucienne Boyer, Arletty, Dranem, Pauline Carton etc.), Georges Van Parys devint également le compositeur renommé d'un grand nombre d'opérettes mais surtout de musiques de films. Il travailla pour de grands réalisateurs tels que René Clair, Jean Renoir, Audiard etc. On lui doit entre autres succès, la mélodie de *La Complainte de la Butte*, la musique des films *Un mauvais garçon*, *Fanfan la Tulipe*, *Casque d'Or*, *Les Diaboliques*, *French Cancan* etc. Beaucoup d'entre de ses compositions sont devenues des standards de la chanson française (*La Complainte de la Butte* par exemple interprétée par Cora Vaucaire, reprise encore fréquemment aujourd'hui. Cf Patrick Bruel.)

⁷⁰¹ « Une lettre reçue ce matin, me convoquait pour le jour même, à 2h 30, au cabaret Fysher. Je trouve dans la petite boutique trois ou quatre personnes en conversation avec un étrange personnage : Nylson Fysher. Il doit avoir de cinquante à cinquante-cinq ans. Malgré son nom à consonance britannique, il accuse une origine à la fois orientale et sémite. Gras et glabre, monocle à l'œil, il est coiffé d'un chapeau melon qu'il porte en avant, très incliné sur le front. Il a le verbe haut, avec un indéfinissable accent qui tient de son pays d'origine et de son pays d'adoption (C'est un juif turc, naturalisé anglais). En me voyant

concernant l'exiguïté du lieu, Van Parys présente quelques détails intéressants concernant les spécificités du cabaret reposant sur la formule champagne, chansons et heures d'ouverture tardive, de son public, de ses habitudes et de son mode de consommation :

Mercredi 25 juin 1924.

Hier soir, je trouve sous la porte un morceau de papier griffonné par Marc-Hély⁷⁰², me demandant de venir le voir d'urgence au cabaret chez Fysher, 21 Rue d'Antin. Je m'y rends aussitôt.

L'endroit est étonnant : c'est une boutique assez exiguë, qui conviendrait très bien un commerce de mercerie. Le long des murs, des banquettes rouges, très usagées, devant lesquels on a placé des tables, des guéridons plutôt, pour gagner de la place. Tout le milieu est occupée également par des tables que l'on ajoute au fur et à mesure que les clients arrivent. Clientèle supra-chic, qui vient après le spectacle pour écouter un programme de cabaret en buvant du champagne. Dans un recoin, un piano droit, devant lequel je reconnais le vieux Lao Silesu, flanqué d'un guitariste aussi chaud et aussi miteux que lui, égrenant tous deux des airs napolitains tristes à faire sangloter des croque-morts. [...]

- Veux-tu tenir le piano pendant ces quelques jours ? Je t'offre cinquante balles par soirée. Tu arrives à 11h, 11h15, tu joues un peu de musique jusqu'à minuit. De minuit à 1h 30, tu accompagnes les tours de chant, encore quelques heures pendant que les clients payent leur addition, et à 2 heures moins le quart, 2 heures, tout est fini. [...]⁷⁰³

Il revient également sur l'atmosphère très sérieuse, voire rigide qui régnait dans le cabaret, à la différence d'autres lieux de divertissement, où le public, sous l'autorité du

entrer, il me regarde d'un œil soupçonneux et se dirige vers moi en réajustant son monocle. Je me présente à lui. – Ah ! Sympathique ! (c'est un mot que je lui entendu prononcer dix fois au moins en une heure.) On m'a dit que vous étiez un accompagnateur épatant. [...] Le sort en est jeté. Me voici devenu l'accompagnateur du cabaret le plus chic, le plus snob, le plus en vogue de Paris. », Georges Van Parys, *op.cit.*, p. 37-38.

⁷⁰² (1887-1961) Compositeur et parolier célèbre durant l'entre-deux-guerres. Il écrivit plusieurs succès interprétés par Fréhel dont *Comme un Moineau* (musique Lenoir) ou *Il n'est pas distingué* (musique Paul Maye).

⁷⁰³ Georges Van Parys, *op.cit.*, p. 35.

maître des lieux, devait écouter religieusement les prestations des chanteurs qui se succédaient :

Il y a chez Fysher une ambiance vraiment unique. La plupart des cabarets ont une clientèle qui vient pour danser, pour boire, pour chahuter parfois aussi. Ici, l'on ne danse pas, on ne chahute pas non plus et on ne parle guère, car les tours de chant se succèdent pendant 1h30 sans interruption. De courtes pauses, au cours de la soirée, mais uniquement destinées à laisser entrer et s'installer les clients attardés, ou à permettre aux maîtres d'hôtel d'apporter le champagne sur les tables.

Parler pendant qu'un artiste chante ? Mais le vieux Nylson Fysher ne le permettrait pas ! Et si, d'aventure, quelqu'un se risque à chuchoter à l'oreille de sa voisine, il sent aussitôt s'abattre sur lui le lourd regard du patron, chargé de reproches, ou souligné parfois d'un : « Sympathique ! » dit d'un ton outragé qui contraint au silence le perturbateur terrorisé.

Oui, vraiment, le public vient chez Fysher pour écouter des artistes. La bouteille de champagne ne semble être posée sur la table que pour tenir compagnie aux spectateurs. Aussi, le public est de choix. Dans ce sordide réduit de la rue d'Antin défile tout ce que le monde entier compte de grands noms, du Prince de Galles aux Vanderbilt, des infants d'Espagne aux princes hindous.⁷⁰⁴

Le programme musical proposé chez Fysher était réputé pour sa qualité. Les plus grandes célébrités des années vingt se produisirent chez lui. À Cora Madou succédait pour cette saison 1924-1925, la grande vedette du music-hall Gaby Montbreuse. Aussi, obtenir un engagement chez Fysher, confortait-il une notoriété déjà bien établie ou au contraire, présageait-il d'une solide renommée à venir. Damia, Marie Dubas, Fréhel y firent des tours de chant remarquables. En cette année 1924, trois débutantes (ou presque) furent engagées par Nylson Fysher et virent leur prestation couronnée de succès : Lucienne Boyer⁷⁰⁵, Lys Gauty⁷⁰⁶ et bien sûr Yvonne George.

⁷⁰⁴ Georges Van Parys, *op.cit.*, p. 39-40.

⁷⁰⁵ « Elle ne paraît guère avoir plus de dix-huit ans, et possède l'espièglerie d'une gosse de douze ans. Le timbre est grave, et contraste avec le physique, la voix légèrement voilée. [...] Pour ses débuts, Fysher la fait passer en numéro un. Mais elle obtint un tel succès qu'il la fait toujours chanter une fois encore en fin de spectacle. », *Id*, p. 46

⁷⁰⁶ « Une autre débutante, en cette saison 1924-1925. Celle-là est une grande fille élancée, la figure énergique, cheveux tirés en arrière, qui chante d'une voix rauque et puissante des refrains assez

Le portrait dépeint par Van Parys de la chanteuse, est l'une des descriptions les plus précises et émouvantes écrites à son sujet. Il faut d'ailleurs noter qu'il la considéra au préalable comme une comédienne, avant de se raviser pour souligner que son art ne supportait aucun carcan :

12 octobre 1924

Ai répété cet après-midi avec une artiste qui doit débiter demain soir : Yvonne George.

Deux yeux admirables dans un visage tourmenté, dont des tics à peine perceptibles viennent accuser le tragique. Parfois un léger rictus de la bouche trahit involontairement l'amertume. Des cheveux blond cendrés, courts et plaqués, un maquillage blême. Il émane d'elle une féminité sauvage, un peu inquiétante, au premier abord. Et puis, le regard de biche traquée s'anime, s'éclaire et laisse éclater une telle intelligence qu'on se sent vite rassuré : Yvonne George est une femme exceptionnelle.

Elle a été très remarquée, il y a quelques mois, dans la pièce de Cocteau : Roméo et Juliette. C'est avant tout une comédienne, bien que Fysher ne l'ait décrite comme faisant partie de « la bande du Bœuf sur le Toit ⁷⁰⁷ ». [...]

Pour tout dire, Yvonne George réalise un joli tour de force : celui d'être à la fois chanteuse, comédienne, tragédienne et mime. Je ne connais personne d'autre pour parvenir à ce résultat.

Georges Van Parys apporte encore un complément d'information intéressant au sujet de leur travail commun et souligne la richesse comme le contraste d'un répertoire qu'Yvonne George prenait soin de sélectionner elle-même :

Je déchiffre avec elle les chansons qu'elle m'apporte. Il va falloir faire un choix, car il y en a beaucoup, et elles sont très différentes les unes des autres. Fysher essaie de donner son avis, ce qui semble l'exaspérer. Finalement, elle en retient quatre pour ses débuts, en disant « après tout, on verra bien, si ça ne marche pas, on n'en choisira d'autres ». Pour commencer,

quelconques. Elle se nomme Lys Gauty. Fysher la fait passer en numéro deux, aussitôt après Lucienne Boyer, avec qui elle contraste totalement, à tout point de vue. Le patron à qui elle plaît beaucoup, la fait travailler pour améliorer son répertoire. », *Ibid.*

⁷⁰⁷ Georges Van Parys, *op.cit.*, p. 46.

*un vieux motif de la marine à voiles : Valparaiso. En deux, une valse populaire de Borel-Clerc : C'est pour ça qu'on s'aime. Après, une romance tendre et désuète de Darcier : La Tour Saint-Jacques. Pour terminer, des couplets de Maurice Yvain : J'ai pas su y faire.*⁷⁰⁸

Cette mention du répertoire d'Yvonne George nous permet effectivement de juger de la disparité des registres interprétés par l'artiste, auxquels il faut ajouter les chansons médiévales et les standards américains précédemment cités, mais elle souligne surtout certaines caractéristiques significatives de l'œuvre d'Yvonne George sur lesquelles je reviendrai bientôt en détail.

L'artiste sembla plus qu'aucune autre interprète – n'en déplaise à Yvette Guilbert – savoir réactualiser les succès d'un autre temps (*La Tour Saint Jacques* fut écrite, mise en musique et interprétée en 1874 par le goguettier Édouard Hachin⁷⁰⁹, avant d'être un des succès du chansonnier Darcier⁷¹⁰) ; elle s'appropriait encore avec audace des chansons de marins, (telle que la chanson à virer *Valparaiso*), qui jamais jusqu'alors n'avaient été interprétées par des femmes ; elle fit également le choix de chansons au comique subversif et amer, laissant transparaître toute la perversité de leurs chanteuses, ce qui était inédit à l'époque car en complet contrepoint avec le registre du genre dans lequel ces chansons étaient supposées s'inscrire (*C'est pour ça qu'on s'aime*⁷¹¹ et *J'ai pas su y faire*⁷¹² pouvaient être considérées comme des chansons « réalistes »).

Autrement dit, elle proposa pour l'auditoire de chez Fysher, un répertoire *a priori* « classique », grâce aux références consensuelles sur lesquelles ce dernier s'appuyait : des chansons traditionnelles, connues de tous dont le refrain pouvait être repris en cœur par le public (ceux de *Valparaiso* et de *La Tour Saint-Jacques* se prêtent à merveille à l'exercice) ; ou sur des auteurs-compositeurs immédiatement identifiables, grâce à leurs succès populaires d'avant-guerre ou très récents. Charles Borel-Clerc avait composé des

⁷⁰⁸ Georges Van Parys, *op.cit.*, p. 47.

⁷⁰⁹ 1808-1891. Chansonnier, poète et goguettier, sociétaire de la célèbre *Lice Chansonnière* en 1831. Il devint également un des habitués de la goguette Le Pot-au-Feu. Il connut une grande notoriété en son temps (on a retenu essentiellement de lui une chanson pleine d'esprit, *Mon Lison, ma Lisette*, parce que longtemps elle fut attribuée à tort à Béranger).

⁷¹⁰ 1819-1883. Chansonnier, compositeur, goguettier, professeur de musique et chant, il composa une œuvre foisonnante (on parle de centaines de chansons) Il chanta dans tous les établissements à la mode de la capitale sous le Second Empire (et au début de la Troisième République) ; il composa des chansons pour Thérèse (*Quand nos hommes sont au Cabaret* et *Le Chemin du Moulin*). Selon Paulus, qui l'admirait, personne ne pouvait rivaliser avec Darcier, tant son talent était immense.

⁷¹¹ Du duo Charles Borel-Clerc pour la musique et Vincent Telly pour les paroles.

⁷¹² Paroles P. Cartoux, E. Costil ; musique Maurice Yvain.

morceaux pour des interprètes aussi célèbres que Mayol (*La Matichiche*, 1903), Dranem (*Pétronille tu sens la menthe*, 1906) ou pour Bérard (*Le Train Fatal*, 1916); quant à Maurice Yvain, personne n'avait oublié le succès de son opérette, écrite avec Albert Willemetz, *Ta Bouche* en 1922 et encore moins les phénomènes musicaux de l'année 1920 chantés par la Miss, *Mon Homme*, et dans une moindre mesure *En Douce*.

Toutefois, la prestation d'Yvonne George prit une coloration résolument moderne par les choix audacieux des incarnations qu'elle assuma : celles d'un chœur de marins à l'ouvrage, la voix émotive d'un homme dans la remémoration intime d'une déception sentimentale ou à l'inverse, celle d'une perverse et d'une veule. La prestation dût être remarquée.



Figure 11 : Yvonne George affiche conçue par Kees Van Dongen (date non connue)
Source : www.lachanson-realiste.com

1.3.3 L'Olympia

À la suite de sa prestation théâtrale dans la pièce de Cocteau, Yvonne George fut désormais résolument intégrée à « La Bande à Cocteau » et sa carrière en chanson en fut positivement influencée. Elle se produisit donc à nouveau sur la scène de l'Olympia, d'abord en juin, puis en automne, et ses prestations connurent une bien meilleure réception que les années précédentes, surtout celle qu'elle effectua en novembre 1924.

Elle apparut dans le dix-huitième tableau d'une énième revue consacrée à Paris, *Paris...Bonsoir !*⁷¹³, sans intérêt particulier, si ce n'est la prestation qu'elle y fit. Le programme la présentait sous la mention « Yvonne George dans ses chansons vécues ». Cette phrase d'accroche est importante à souligner, car elle me permet de délivrer au moins deux informations fondamentales. La première d'entre elles concerne évidemment le répertoire de l'artiste, renouvelé par des chansons plus seulement extraites du folklore médiéval ou empruntées aux standards anglophones, mais élargies désormais au parangon de la chanson « réaliste », la chanson vécue (autrement dit l'expression d'un drame personnel énoncé par un chanteur ou une chanteuse à la première personne du singulier). Cela signifie encore qu'Yvonne George interpréta sur scène des chansons correspondant davantage à l'air du temps, au registre plus pathétique. Pour rappel, si Mistinguett' régnait sans partage sur les scènes des music-hall, seules Damia, Fréhel, et dans une moindre mesure Emma Liébel (voire Raquel Meller), avaient l'apanage de la chanson vécue.

Aussi, inscrire à son répertoire des chansons vécues – correspondant en outre à ses qualités de tragédienne – lui permit-il d'être identifiée immédiatement et facilement avec un genre et un registre connus de tous. Yvonne George commença donc, en 1924, à travailler à élargir son auditoire, plus seulement restreint à une coterie d'intellectuels, mais ouvert à une réception populaire. Elle s'assura ainsi de gagner en accessibilité et put être envisagée comme une concurrente de Damia, elle-même « Tragédienne de la Chanson ».

Au sujet des chansons en question, sans que leurs titres n'aient été précisés nulle part, je pense qu'il devait vraisemblablement s'agir de celles interprétées un mois plus tôt, en octobre 1924 Chez Fysher, l'intimité du cabaret ayant pu servir de test à la réception des chansons. Elle dut donc interpréter avec certitude *C'est pour ça qu'on*

⁷¹³ De Roger Ferréol (Directeur du Théâtre des Deux Ânes, bd Clichy), Max Eddy, José de Berys. Première le 14 novembre 1924

s'aime et J'ai pas su y faire ; il est encore probable qu'elle put donner à entendre la valse lente d'Erik Satie, *Je te veux*⁷¹⁴, puisque tous ces titres, qui constituèrent ses premiers enregistrements, furent gravés en février 1925 chez Gramophone. Peut-être a-t-elle également interprété, mais sans que j'en aie la certitude, *Pars*, que Jean Lenoir venait fraîchement d'écrire et composer, qui sera son succès en 1925, puisque la presse anglaise mentionne cette chanson lors de sa dernière représentation à l'Alhambra de Londres en décembre 1924.

En décembre encore, précisément le 31, Yvonne George apparut au Théâtre des Champs Élysées, dans une soirée privée organisée pour la clôture des représentations des Ballets Suédois⁷¹⁵ dont l'aventure se termina avec l'extravagant spectacle⁷¹⁶ dadaïste, *Relâche* de Francis Picabia sur une musique d'Érik Satie et chorégraphié par Jean Börlin. Cette œuvre avant-gardiste comportait deux actes, un prologue et un entracte cinématographique intitulé *Entracte*, réalisé par René Clair. Si maints critiques peinèrent à en expliquer le sujet, Francis Picabia, dans ses manuscrits, résuma en quelques lignes, non pas le propos mais l'intention d'*Entr'acte*, toute entière tournée vers le plaisir de la création et du divertissement :

J'ai donné à René Clair un tout petit scénario de rien du tout, il en a fait un chef-d'œuvre : « Entr'acte ».

L'entracte de relâche est un film qui traduit nos rêves et les événements non matérialisés qui se passent dans notre cerveau., Pourquoi raconter ce que tout le monde voit, ou peut voir chaque jour ?

Entr'acte est un véritable entr'acte, un entr'acte aux imbécillités quotidiennes, un entr'acte à l'ennui de la vie monotone et des conventions pleines de respect hypocrite et ridicule ; Entr'acte est une réclame en faveur du plaisir d'aujourd'hui, une réclame aussi pour l'art de la réclame, si vous voulez. [...]

Entracte ne croit pas à grand chose, au plaisir de la vie, peut-être, il croit au plaisir d'inventer, il ne respecte rien si ce n'est le désir d'éclater

⁷¹⁴ Paroles Henri Pacori.

⁷¹⁵ Nés de la séparation de Fokine d'avec Diaghilev où il était chorégraphe et danseur pour Les Ballets Russes, Les Ballets Suédois occupèrent la scène du Théâtre des Champs Élysées de 1920 à 1925. Ils proposaient des œuvres innovantes, composées d'après les livrets de Paul Claudel.

⁷¹⁶ Plusieurs critiques ont souligné la difficulté de nommer cette œuvre mixte, désignée par certains comme un « anti-ballet dadaïste », d'autres comme une « performance », en raison de son nombre restreint de représentations (douze au total). Nous préférons le terme « spectacle » puisqu'il fut utilisé par Henri Béhar pour désigner l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Dada. Cf Henri Béhar, « Dada-Spectacle », *Vitalité et contradictions de l'avant-garde*, Italie-France, 1909- 1924, Paris, Corti, 1988.

*de rire, car rire, penser, travailler ont une même valeur et sont indispensables l'un à l'autre.*⁷¹⁷

Dans ce spectacle, « à l'avant-garde de l'avant-garde », la provocation était bien sûr de rigueur voire systématique :

*Trois cent soixante-dix phares d'auto braqués, face aux spectateurs, servent de décor. De la salle, une femme en robe lamée d'argent de Poiret monte sur la scène. Des hommes en frac la rejoignent. Un pompier passe. Rideaux. L'entracte est occupé par un film : Entracte. Son auteur : René Clair. Jeune cinéaste. Le film a été tourné à Luna Park, le long des montagnes russes. On y reconnaît en passant Satie, affublé d'un tutu, Marcel Duchamp et Man Ray jouant aux échecs, Jean Börlin et Brancusi en golfeurs, Pierre Scize de Paris Journal et Georges Charensol courant derrière un corbillard. Au deuxième acte, une forêt d'enseignes, dans l'esprit dada, énonce quelques aphorismes agressifs. Silence. Ou plutôt sifflets. Apparemment Dada a fait long feu et n'a plus de défenseurs. Le ballet n'a que douze représentations.*⁷¹⁸

Je ne sais pas précisément ce qu'y fit Yvonne George, il semblerait qu'elle prit une part active à cette dernière performance en défilant sur la scène du Théâtre Des Champs Élysées, probablement déguisée⁷¹⁹, parmi d'autres personnalités :

*En épilogue, le 31 décembre 1924, une sorte de revue, Ciné-sketch, où lors d'une soirée privée, Fernand Léger, Dunoyer de Ségonzac, Man Ray, Tristan Tzara, René Clair, Yvonne George, et d'autres, dont Marcel Duchamp en Adam nu et barbu vêtu d'un seul bracelet-montre, défilent sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées.*⁷²⁰

⁷¹⁷ Francis Picabia, *À propos d'Entracte*, manuscrit autographe, dans « Sons, scènes et écrans », de Emmanuelle Toulet, dans *Le Cinéma au rendez-vous des Arts*, BNF, 1995, p.136.

⁷¹⁸ Pierre Faveton, *Les Années vingt*, Paris, Messidor-Temps actuels, 1982, p. 118.

⁷¹⁹ Les Bals masqués et les mascarades étaient très à la mode dans le Paris des années vingt. En particulier les bals du Mi-Carême, organisés chaque année dès 1922 au Magic City, haut lieu du divertissement interlope à Paris, d'ailleurs immortalisé par Brassai, qui rassemblaient des milliers d'homosexuels chaque année.

⁷²⁰ Pierre Faveton, *op.cit.*

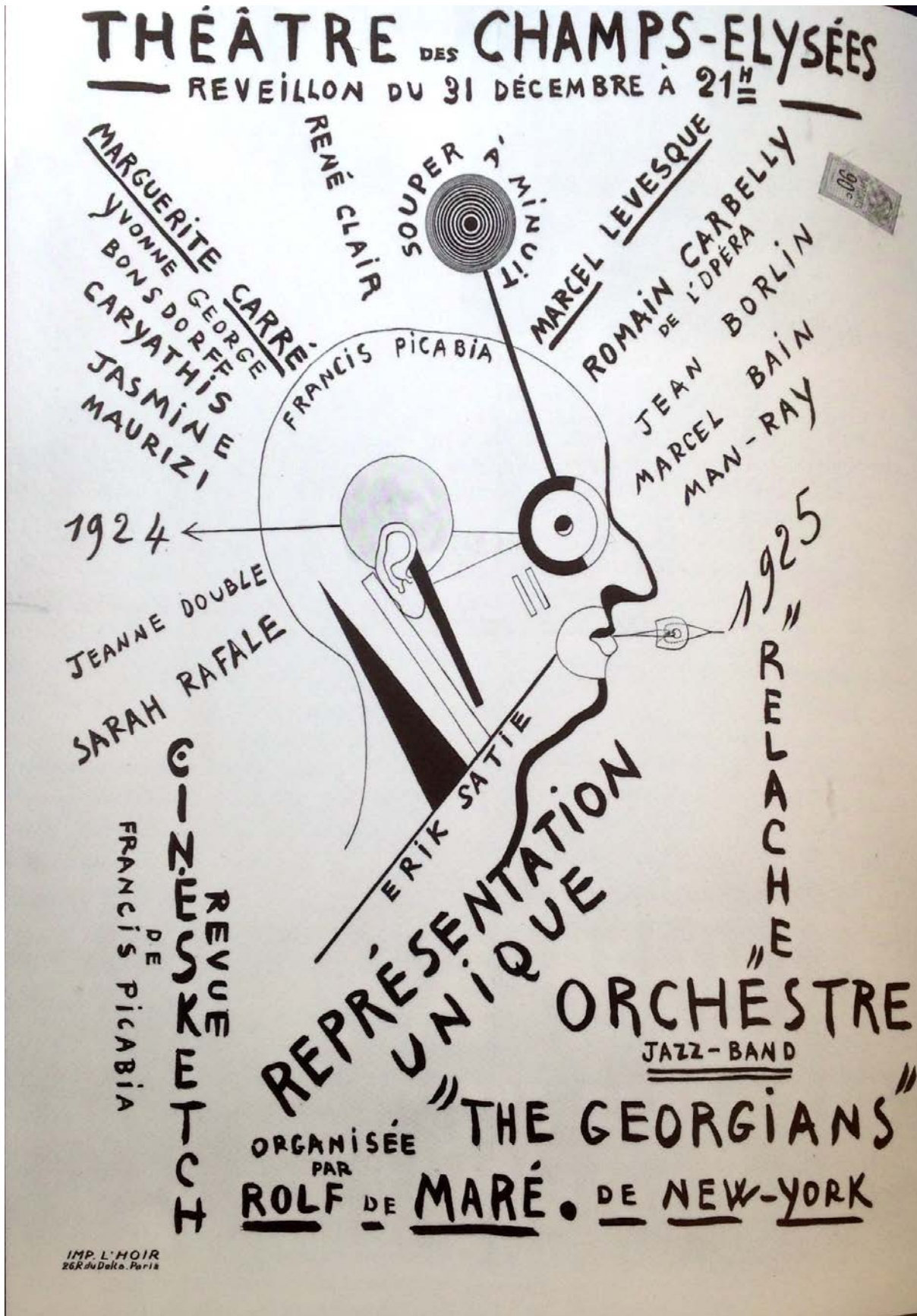


Figure 12 : Affiche du spectacle *Relâche* de Francis Picabia
 Source : Emmanuelle Toulet, *Le Cinéma au rendez-vous des Arts*, BNF, 1995

Au cours de mes recherches, il revint souvent l'anecdote selon laquelle Yvonne George avait beaucoup d'humour, un certain talent comique voire des dons d'imitatrice. Elle parodiait ainsi des numéros de russes ou d'espagnol, ou imitait différents accents dont celui d'un américain parlant français et vice-versa. Aucun enregistrement sonore, encore moins filmique, ne vint conforter ces remarques. Quel sketch l'artiste proposa-t-elle lors de cette soirée privée ? Je l'ignore malheureusement.

L'année 1924 fut donc pour Yvonne George celle des pérégrinations entre la France et l'Angleterre, mais surtout celle de la gloire en germination. Il aura toutefois fallu que la presse et le public anglais la portent aux nues, la couvrent d'éloges et saluent ses performances en tant que « chanteuse française réaliste », pour que la réception de ses œuvres soit, non pas positivement accueillie dans la capitale française, elles le furent déjà pour une poignée d'intellectuels parisiens, mais plus largement reçues.

Aussi, Yvonne George commença-t-elle à inscrire dans son répertoire des chansons dans l'air du temps, moins ouvertement empruntées au folklore médiéval (quoiqu'elle ne se privât jamais d'en sélectionner), des romances, des ballades, parfois en anglais, et des chansons dites réalistes, mais toujours décalées. Elle ne changea donc pas sa ligne de conduite reposant sur la recherche de propositions artistiques audacieuses et continua de travailler la spécificité de ses interprétations, nourries de ses expériences théâtrales.

2. Consécration et contrastes

2.1. Gloire et controverse (1925-1926)

Toutefois, Yvonne George parvint à atténuer les défauts que couramment on lui prêtait, à savoir « ceux d'une comédienne venue au tour de chant et n'ayant pas pu se défaire des habitudes de composition et d'analyse qu'impose le théâtre ⁷²¹ ». Elle finit par atteindre une maîtrise de son art, que plus personne – ou presque – ne songea à contester. Ses contrats se multiplièrent.

Durant les années 1925 et 1926, Yvonne George investit quelques grandes salles parisiennes (l'Olympia, l'Empire, Le Moulin Rouge) et continua de briller à l'étranger, à l'Alhambra de Londres ou au Century Theater de New York City. Mais, ce fut résolument l'Olympia à Paris que l'artiste occupa le plus fréquemment et régulièrement. Elle apparut sur scène plusieurs semaines consécutives toujours à la même période entre avril et juillet de chaque année. Dans le tableau récapitulatif des activités artistiques et des enregistrements d'Yvonne George, présenté à la fin de ce chapitre, j'ai répertorié chronologiquement – autant que faire se peut, autrement dit à la faveur de l'état de conservation des programmes des salles de spectacles pour cette période et des mentions dans les journaux – les dates mentionnant ses représentations. Yvonne George aurait donné environ une trentaine de représentations à l'Olympia durant ces quatre mois, sous couvert qu'elle chantât effectivement tous les soirs où elle était annoncée.

Sur la plupart des programmes la présentant, Yvonne George fut comparée à Eleonora Duse. Ses qualités de comédienne n'étaient donc plus considérées désormais comme une entrave à son art lyrique, bien à l'inverse, elles le servaient pleinement : Yvonne George était « la plus émouvante Artiste de ce temps », « la plus admirable comédienne lyrique » etc. Notons encore qu'elle partagea la scène avec une autre chanteuse qui débuta en même temps qu'elle chez Fysher : Lys Gauty, « la nouvelle Étoile française ».

Sans que les programmes donnent de détails sur les chansons choisies par Yvonne George pour constituer son répertoire – il est seulement précisé qu'il s'agissait de ses « chansons tragiques et fantaisistes » –, je sais qu'elle interpréta toutes celles déjà citées chez Fysher, autrement dit (et avec certitude) *Le Petit Bossu*, *Pars*, *C'est pour ça qu'on s'aime*, *J'ai pas su y faire*, *Valparaiso*. Les passages de l'artiste à l'Olympia, durant ces deux années, furent de véritables triomphes.

⁷²¹ G. Fréjaville, *op.cit.*

C'est lors d'un précédent tour de chant chez Paul Franck qu'un jeune surréaliste, Robert Desnos⁷²², subjuguée par la chanteuse qu'il dut probablement rencontrer en 1924, écrivit dans les colonnes du journal *Paris-Soir*, un article absolument élogieux sur les dernières représentations d'Yvonne George à l'Olympia :

*[...] Le silence s'impose de lui-même à toute la salle frivole quand cette étonnante chanteuse prend la parole. À quoi bon dire qu'elle est belle après l'impérieux examen de conscience auquel elle nous a soumis [...] Il est d'usage qu'aux temps paniques, des missionnaires passent notre chemin. Pour être l'un d'entre eux, qu'Yvonne George reçoive le légitime hommage de ma reconnaissance.*⁷²³

Plutôt que de « reconnaissance », la formule s'avéra bien euphémique, Robert Desnos fut passionnément épris d'Yvonne George, qui ne partagea cependant jamais son amour. Elle devint logiquement sa première muse et nourrit la matière de ses poèmes lyriques, comme nous le verrons ultérieurement.

Toutefois en cette année 1925, il lui consacra déjà un texte de plusieurs pages tout à fait surprenant, vibrant d'émotion et de louanges, sorte d'« ode » mystique au lyrisme extraordinaire dégagé par Yvonne George, intitulé *Yvonne George ou « la main de la gloire »*⁷²⁴, dont je reproduis un extrait :

[...] J'admire en Yvonne George la faculté de donner la vie à ce qui, si facilement, n'est que momie exhumée dans un désert de sable : la chanson qui dure moins que la vie d'un homme et sur la tombe de laquelle on pose un millésime plus lourd qu'une dalle de granit. [...]

⁷²² 1900-1945. Desnos entre dans le mouvement surréaliste en 1922, il rencontre en premier lieu les membres du groupe Littérature (Breton, Crevel, Perret, Éluard, Soupault, Aragon). Il est de toutes les aventures surréalistes, en particulier celle de l'écriture automatique où dans un état de demi-sommeil il excelle, au point d'être désigné « prophète » du surréalisme par Breton : « Nul comme lui n'aura foncé tête baissée dans toutes les voies du merveilleux ». Néanmoins, l'entente avec André Breton ne perdure pas plus de cinq ans. Dès 1927, de fortes divergences, concernant notamment l'adhésion ou non au parti communiste, poussent Desnos vers des voies plus individuelles. La rupture est définitive en 1929. Durant cette période, autrement dit 1922-1930, Desnos s'adonne à différentes formes d'écriture telles que de la prose surréaliste (*Deuil pour Deuil*, 1924), des poèmes d'inspiration automatique (*C'est les Bottes de Sept Lieues*, 1926), le recueil poétique *Corps et Bien* (1930), mais encore des écrits journalistiques comme des articles sur le cinéma, des critiques de disques etc. En 1928, il écrit le scénario du film de Man Ray, *L'Étoile de Mer*.

⁷²³ « Yvonne George à l'Olympia », dans *Le Journal Littéraire*, du 02 mai 1925.

⁷²⁴ Dans *Nouvelles Hébrides*, éditions Gallimard, 1978, p. 276 et sq. Dans la préface des *Nouvelles Hébrides*, Marie-Claire Dumas précise que sous ce titre, sont rassemblés les textes en prose que Desnos écrivit entre 1922 et 1930. Elle daterait ce texte singulier de 1925, écrit à la suite de l'article de Desnos paru dans *Paris-Soir* au sujet de la prestation d'Yvonne George à l'Olympia.

Vive les filles de Nantes et tous les prisonniers !

La voix d'une femme... et l'océan déferle sur la scène du music-hall avec tous les acteurs de ses tragédies et de ses légendes. Une étrave gigantesque prend l'âme des spectateurs. Ils tentent un instant de se maintenir à la surface parmi les épaves et ses grandes taches d'arc-en-ciel de pétrole et d'huile qui signalent le lieu des naufrages. Mais le flux idéal est le plus fort... La voix d'une femme. Les spectateurs sombrent dans les profondeurs merveilleuses de l'âme et du rêve. Leur cœur est plus pur et plus gonflé de tendresse. La voix d'une femme... et dans ces têtes subjuguées se réveillent de vieilles douleurs, de grands enthousiasmes et une héroïque générosité. Beaucoup, à jamais déçus, retrouvent une minute précieuse de noblesse avant de choir à nouveau dans la boue quotidienne. [...]

Robert Desnos résuma en ce texte toute la force de l'art d'Yvonne George, reposant sur sa capacité particulière à exprimer l'émotion humaine, en particulier celle de la passion et de la contestation.

Outre l'Olympia, Yvonne George se produisit également en ces années 1925-1926 dans d'autres salles prestigieuses telles que L'Empire ou Le Moulin Rouge. Si elle obtint une véritable consécration au Moulin Rouge, l'accueil qu'elle reçut à l'Empire fut plus que mitigé, du moins lors de la première. Alors qu'elle était la tête d'affiche, elle y fut quand même copieusement huée. Il faut tout de même préciser que le public de l'Empire n'avait pas une réputation très clémente. C'était un public de « fêtards », précise Jacques Primack⁷²⁵, bruyant et parfois agité. Dans cette immense salle de music-hall⁷²⁶, entièrement refaite depuis le rachat de l'établissement en 1921 par Oscar Dufrennes, Henri Varna et Émilie Audiffred⁷²⁷ et pouvant accueillir 3000 personnes, il arrivait fréquemment qu'on s'y batte : y être sifflé devait être une expérience particulièrement impressionnante.

⁷²⁵ Confer le livret du disque *Yvonne George et Kiki de Montparnasse, 1925-1940, Succès et Raretés*, Chansophone, 114, 1991. Conception Jacques Primack et Gilles Pétard.

⁷²⁶ Les dimensions de la scène de ce nouvel Empire étaient impressionnantes, 22 mètres d'ouverture sur 18 mètres de profondeur.

⁷²⁷ Il en sera le directeur jusqu'en 1932.

Henri Jeanson dans ses mémoires rappelle les « batailles épiques » à l'Empire entre détracteurs et défenseurs d'une même vedette. Il témoigna de cette ambiance particulière :

L'Empire, à chacun de ses changements de programme, était le théâtre – pardon le music-hall – de bagarres épiques. On sifflait. On sifflait Fathy, on sifflait Polaire – oui Polaire, l'amie de Colette. On sifflait Laura de Santelmo, on sifflait Yvonne George dont les défaitistes chansons de marin choquaient un public de cocardiers repus et désœuvrés...⁷²⁸

Yvonne George fut en effet de nombreuses fois attaquée pour avoir interprété *Valparaiso* (piste 5).

2.1.1 Les chansons de marins

Cette chanson, composée en 1811⁷²⁹, est un chant de travail repris en chœur par les marins du long-cours pour accompagner leurs difficiles manœuvres. Il s'agit d'une chanson dite à virer au guindeau ou au cabestan, outils (levier et treuil) servant à lever l'ancre. C'était un travail long qui pouvait durer deux ou trois heures, et pénible en raison de la lourdeur des chaînes et de l'ancre elle-même. Douze hommes étaient parfois nécessaires pour actionner un guindeau ou un cabestan. Un maître de manœuvre chantait en général un ou deux vers que les hommes d'équipage reprenaient en tous ensemble pour coordonner leurs efforts, voire leur donner un dernier coup de rein, d'où la fréquente formule « Ho, Hisse ».

La chanson fait référence aux routes maritimes empruntées par les navires commerciaux du long-cours partant de Bordeaux, chargés de soie, de coton, d'articles parisiens, dont le point d'escale obligé était le port de Valparaiso au Chili. En effet, tous les navires voyageant entre les océans Atlantique et Pacifique appareillaient dans cette baie, s'ils avaient évidemment réussi à doubler le légendaire Cap Horn, symbole de toutes les aventures et de tous les dangers :

*Hardi, les gars, vire au guindeau,
Good bye, farewell, good bye, farewell,
Hardi, les gars, adieu Bordeaux,
Hourra, Oh Mexico, ho, ho, ho!*

⁷²⁸ Henri Jeanson, *Soixante-dix ans d'adolescence*, Paris Stock, 1971, p. 165.

⁷²⁹ Je ne suis pas parvenue à retrouver le nom de l'auteur-compositeur de cette chanson traditionnelle. Le Capitaine au long cours Armand Hayet recueillit en un ouvrage paru en 1927 la plupart des chansons de bord connues dans lequel il reporte les paroles de *Valparaiso*.

*Au Cap Horn, il ne fera pas chaud,
 Haul away, hé, oula tchalez⁷³⁰,
 A faire la pêche aux cachalots,
 Hâl' matelot, hé, ho, hisse, hé, ho !*

*Plus d'un y laissera sa peau
 Good bye, farewell, good bye, farewell,
 Adieu misère, adieu bateau,
 Hourra, Oh Mexico, ho, ho, ho!
 Et nous irons à Valparaiso,
 Haul away, hé, oula tchalez,
 Où d'autres laisseront leurs os,
 Hâl' matelot, hé, ho, hisse, hé, ho!*

*Ceux qui reviendront pavillon haut,
 Good bye, farewell, good bye, farewell,
 C'est premier brin de matelot,
 Hourra, Oh Mexico, ho, ho, ho!
 Pour la bordée ils seront à flot.
 Haul away, hé, oula tchalez,
 Bons pour le rack, la fille, le couteau
 Hâl' matelot, hé, ho, hisse, hé, ho!*

Cette chanson, imprégnée d'exotisme et grand classique des chansons de marins, était également connue sous le titre de *GoodBye Farewell*. Sa mélodie était celle de deux *Sea Shanties*⁷³¹ anglaises, *Goodbye Farewell* et *Blow The Man Down*. Les éléments en langue anglaise n'étaient pas rares dans le répertoire français des chansons de marins au long-cours, en raison de la composition souvent internationale des équipages, mais aussi des escales faites à l'étranger. Toutefois ces emprunts se limitaient à quelques formules ou quelques refrains repris en général de façon très phonétique.

Il semble pourtant que ce fût essentiellement à cause de cette phrase en anglais, *Good bye, farewell, good bye, farewell*, que le public de l'Empire ne comprenait apparemment pas, qu'Yvonne George fut huée⁷³². Il est plus vraisemblable que certains spectateurs aient eu du mal à accepter qu'une femme, qui plus est émancipée et aux

⁷³⁰ « Haul away » signifie « tirez » et « hé, oula tchalez » pourrait être traduit par « hé, vous là, halez ! »

⁷³¹ Chansons de marin.

⁷³² Selon Jean Christophe Averty dans son émission radiophonique *Les Cinglés du Music Hall* du 16 octobre 1980, consacrée à Yvonne George.

allures de garçonne, puisse incarner avec force et conviction, un chœur de marins, réputés pour leur courage et leur esprit d'aventure, symboles en un mot de virilité.

La puissance de ce que dut être cette interprétation, est tout à fait perceptible dans l'enregistrement qu'effectua chez Columbia Yvonne George en décembre 1926, si l'on suppose évidemment qu'il fut fidèle à ce qu'elle donnait à entendre sur scène. En effet, alors qu'Yvonne George proposait usuellement des interprétations très nuancées de ses chansons (elle pouvait conférer une multitude de colorations différentes dans une seule strophe), la prise en charge de *Valparaiso* est très différente.

Yvonne George condensa les variations de tonalités pour envelopper son chant d'une énergie inhabituelle, focalisée sur la force de la voix, plus marquée, plus profonde et lointaine (en un mot plus ventrale) que de coutume. Elle concentra également son effort sur le maintien de cette puissance tout au long de la chanson, quand bien même le développement de la trame narrative, davantage restreint que ses traditionnelles chansons médiévales ou de la Renaissance déployées sur plusieurs strophes (*cf La Mort du Roi Jean*), permettait plus aisément la continuité de ce travail vocal. Sa voix, pourtant réputée fluette, se fit également rugueuse et grave, ce qui permit de conférer à l'interprétation de *Valparaiso* toute la vigueur et la robustesse qu'une chanson de marins réclamait. Yvonne George abandonna donc toute sophistication interprétative, même si à l'évocation de la misère et de la mort potentielle des marins au long-cours (« Plus d'un y laissera sa peau [...] Adieu misère, adieu bateau »), la diminution de son intensité vocale et le ralentissement rythmique laissaient sourdre des tragédies à venir.

L'exécution par Yvonne George de *Valparaiso* tint parfois de l'acte de bravoure, notamment à la reprise des vers « Hardi, les gars, vire au guindeau/ Good bye Farewell, Good bye Farewell/ [...] Haul away, hé, oula tchalez,/[...]Hâl' matelot, hé, ho, hisse, hé, ho ! » où sa voix parfois brisée, prenait appui sur les principaux termes en tête de vers, comme pour relancer son effort vocal en action. En ce sens, son interprétation fut tout à fait pertinente puisqu'elle respecta les fonctions mêmes d'une chanson à virer, semblant rendre compte, notamment par la puissance vocale et surtout les variations du rythme, du labeur des hommes d'équipage remontant l'ancre à la force des bras. Qui plus est, notons que la pause entre la deuxième et la dernière strophe fut à l'enregistrement davantage marquée et plus longue que la précédente : Yvonne George, était-elle à bout de souffle, après une interprétation si vigoureuse ou suggérait-elle, par ce silence long, l'épuisement des marins en action ?

Outre *Valparaiso*, Yvonne George présenta à l'Empire une autre chanson de marins d'une nature bien différente et plus narrative, intitulée *Adieu Chers Camarades* (piste 6). Il s'agit cette fois d'une chanson dite de gaillard d'avant, autrement dit de repos entre deux manœuvres, entonnée par les matelots à la fin d'une journée ou le soir au mouillage avant de prendre le service de nuit sur la partie avant du bateau où vivait l'équipage, l'arrière étant réservé aux officiers. Le registre d'*Adieu Chers Camarades* est cette fois terriblement sombre. Il laisse entendre la voix pathétique et douloureuse d'un marin, qui, de retour de bordée, doit retourner sur son navire et répondre de sa présence à son officier. La chanson témoigne de la dure réalité des conditions d'existence des marins, quasiment réduits en esclavage, soumis aux coups, à la famine, au travail sans relâche, parfois attachés les fers aux pieds tels des bagnards :

*Adieu cher camarade, adieu, faut nous quitter,
Faut quitter la bamboche, à bord y faut aller,
En arrivant à bord, en montant la coupée,
A l'officier de quart, il faudra se présenter !*

*Coup de sifflet du maître : "Poste d'appareillage !"
Autour du cabestan se range l'équipage ;
Un jeune quartier-maître, la garcette⁷³³ à la main
Aux ordres d'un premier-maître nous astique les reins.*

*Jours de fête et dimanches il nous faut travailler,
Comme des bêtes de somme qui sont chez nos fermiers;
Pour ration des gourganes⁷³⁴, du biscuit plein de vers,
[Le quart de vin en bas et la nuit, des pieds aux fers ⁷³⁵!]*

*Les Forçats de Cayenne sont plus heureux que nous, sont plus
heureux que nous.*

Cette œuvre est bien éloignée des merveilleux récits d'aventures usuellement contés par les vieux loups de mer, présentant les marins comme d'héroïques matelots bravant les flots, ou au contraire comme de fieffés canailles ou forbans ripailleurs⁷³⁶. Dans cette chanson, les marins, au même titre que pouvaient l'être les gueux que

⁷³³ Petite corde tressée, utilisée pour différents amarrages et qui servait en même temps à infliger des châtiments.

⁷³⁴ Petit haricot.

⁷³⁵ Ce vers disparaît dans la version interprétée par Yvonne George, qui le remplace par l'évocation percutante des Forçats de Cayenne.

⁷³⁶ Cf *La Chanson du Forban* : « Vin qui pétille, fille gentille/Sous tes baisers brûlants d'amour/Plaisir, bataille, vive la canaille,/ Je bois, je chante, et je tue tour à tour »

chantait Fréhel durant ces années vingt, appartiennent à une communauté identique, celle des affligés, des bannis de la société, des laissés-pour-compte, représentés par le pronom indéfini « on », dans lequel se fond la voix larmoyante du chanteur :

*Ah qu'elle est dure et triste la vie du matelot,
On dort sur la dure on n'y boit que de l'eau
On dort sur la dure, sur des vieux lits de camps
On a triste figure quand on a pas d'argent⁷³⁷*

La complainte évolue ensuite du blâme (néanmoins feint) à la supplication voire l'exhortation. Le marin enjoint à sa propre mère de ne pas faire subir – par ignorance et misère – sa destinée à son frère ; il appelle les jeunes filles à garder leur cœur fidèle en raison de toutes les peines infligées aux matelots. Dans une dernière strophe, où le marin émet ce qui ne peut être qu'un vœu pieux, avoir une famille, la voix se fait davantage vindicative, témoignant d'un accablement profond :

*Et toi ma pauvre mère qu'as tu fait de ton fils,
Marin c'est la misère, marin c'est trop souffrir ;
J'ai encore un petit frère, qui dort dans son berceau,
Je t'en supplie ma mère, n'en fait pas un matelot !⁷³⁸*

*Et vous jeunes fillettes qui avez des amants
Bourlinguant tout là-bas à bord des bâtiments
Ah soyez leur fidèles, gardez leur votre cœur
A ces marins modèles qui ont tant de malheurs.*

*Et si je me marie et que j'ai des enfants
Je leur tordrai un membre avant qu'ils ne soient grands
Je ferai mon possible pour leur gagner du pain
Le restant de ma vie pour qu'ils ne soient pas marins.*

Cette complainte était évidemment peu appréciée des officiers et des capitaines de navires qui y entendaient une incitation à l'indiscipline voire à la révolte. Elle fut en outre complètement interdite à une certaine époque par peur des mutineries. D'ailleurs, sur l'étiquette d'un des phonogrammes enregistrée par Yvonne George en décembre 1926 chez Columbia, était inscrite la phrase suivante : « À sortir le jour où la révolution

⁷³⁷ Strophe qui n'est pas présente sur la version enregistrée par Yvonne George chez Columbia WL 323-1

⁷³⁸ Même remarque que précédemment : la strophe exhortant la mère à ne pas faire de son fils un marin n'est pas enregistrée par Yvonne George.

éclatera⁷³⁹ ». Bien que le souffle séditieux de cette chanson puisse nous paraître bien anodin aujourd'hui, l'esprit de subversion qui y régnait ne pouvait que correspondre à l'audace d'Yvonne George et encourager également son goût avant-gardiste.

En effet, la voix, bien qu'elle appartienne à un chanteur – et soit donc masculine – peut aisément être rapprochée de la voix dolente et résignée des prostituées, qu'incarna ultérieurement Fréhel. Marins et prostituées appartiennent à la même communauté de proscrits. Yvonne George le fit entendre avant toutes, dès 1924⁷⁴⁰, mais peut-être cette hardiesse était-elle trop précoce, le public n'était pas encore prêt à recevoir la plainte de cette voix masculine incarnée par Yvonne George. À ce sujet, il fut presque difficile, du moins dans l'espace des tous premiers vers, de reconnaître la voix de la chanteuse, tant ses caractéristiques vocales et interprétatives étaient différentes de celles proposées pour *Valparaiso*. Dans la version enregistrée de *Adieu Chers Camarades*, Yvonne George semble avoir beaucoup plus de difficultés à tenir ses notes, qui manquent parfois même de justesse, comme si la chanteuse était elle-même vaincue par l'émotion délivrée.

Toute l'interprétation d'Yvonne George, incarnant cette voix masculine désespérée de sa condition, semble tendue vers la figuration de l'exténuation, d'autant mieux rendue que la propre voix de la chanteuse frôle la limite de la défaillance à certains endroits (*cf* la brisure vocale sur le mot « dimanche »). L'accablement du marin est encore marqué par le tempo assez lent qu'Yvonne George insuffle à la chanson ; elle souligne son abattement grâce aux variations qu'elle-même impose au rythme de déroulement du chant. Elle semble parfois, en particulier dans les premières strophes, être en avance ou ne pas suivre exactement l'accompagnement de Van Parys. À l'inverse, lorsque le chanteur exhorte voire implore les jeunes filles à rester fidèles à ces marins « qui ont tant de malheurs », Yvonne George étire davantage le rythme au point cette fois d'être en retard par rapport au piano. Ces fluctuations rythmiques, couplées aux défaillances ponctuelles de la voix de la chanteuse, ont pour effet de suggérer l'imminence de larmes à venir comme si, coincées dans la gorge du marin, elles allaient jaillir sous le coup de la peine ou du ressentiment.

Cette rage est d'ailleurs tout à fait rendue dans la dernière strophe, celle dans laquelle le marin se projette dans un avenir familial, probablement placé au rang d'un

⁷³⁹ Information de Jean Christophe Averty dans son émission *Les Cinglés du Music-hall* du 16 octobre 1980 consacrée à Yvonne George, dans laquelle il révèle cette information inscrite sur le phonogramme enregistré chez Columbia, WL 323 le 9 décembre 1926.

⁷⁴⁰ En effet, *Adieu Chers Camarades* fut l'un des premiers disques enregistrés par Yvonne George chez Pathé en 1924 sous forme de test. Cette version est introuvable.

vœu pieux. Yvonne George, au dernier vers, pousse sa voix et accélère soudainement le rythme, au point de faire fuser la proposition subordonnée circonstancielle « pour qu'ils ne soient pas marins », reprise deux fois, comme le cri du cœur poussé par le marin, préférant atrophier ses propres enfants que de les savoir suivre sa voie.

Évidemment, pour les mêmes raisons que celles évoquées pour *Valparaiso, Adieu Chers Camarades*, dont le pessimisme et le fatalisme avaient provoqué l'interdiction de la complainte sur les bateaux, reçut un accueil très mitigé de la part du public de l'Empire, en particulier des quelques « cocardiers repus et désœuvrés » dénoncés par Jeanson, qui huèrent Yvonne George. Cela dut certainement lui rappeler les tollés déjà éprouvés par quelques-uns des artistes avant-gardistes de son temps qui, à maintes reprises, virent certains de leurs spectacles largement conspués (*Parade* d'Erik Satie, de Jean Cocteau et de Picasso constitue l'exemple le plus connu). Cependant, Yvonne George, déjà réputée pour son caractère bien trempé, ne se laissa pas déstabiliser, et comme le précise Henri Jeanson⁷⁴¹, qui était apparemment accompagné de Desnos un soir des représentations de juin 1925, elle moucha crânement les mécontents :

Avec une poignée d'amis, je contre-manifestais. Yvonne alors, se mit à l'avant-scène : « Alors, ça ne vous plaît pas mes chansons de marins ? Eh bien, au lieu de vous en chanter une, je vais vous en chanter trois, pour vous apprendre à les aimer⁷⁴²

Il faut croire que l'artiste réussit son pari, car elle fut par la suite acclamée et fit toujours selon Jeanson, un véritable triomphe. Le pianiste de la chanteuse, Georges Van Parys témoigna aussi de cet accueil mitigé et du revirement qui le suivit :

Elle a obtenu un énorme succès. Comme à l'accoutumée, les soirs de premières, à l'Empire, un petit groupe de ricaneurs se sont amusés à faire du chahut, au fond du promenoir. Mais à part ceux-là, elle a tenu son public en haleine du début à la fin de son tour de chant. ⁷⁴³»

De plus, il révéla encore d'autres détails intéressants concernant le répertoire de l'artiste. Outre les chansons de marin, Georges Van Parys rapporta que, lors de leurs répétitions fin mai 1925, Yvonne George avait non seulement sélectionné de nouvelles chansons en vue des représentations à venir à L'Empire, mais qu'elle fit également une

⁷⁴¹ Rappelons qu'Henri Jeanson avait été également à l'origine du retour de Fréhel sur la scène de l'Olympia en 1923 et qu'il fut également son amant. Il est intéressant de montrer comment ces deux interprètes pourtant si différentes purent fasciner parfois les mêmes hommes.

⁷⁴² Henri Jeanson, *op.cit.*, p. 165.

⁷⁴³ Georges Van Parys, *op.cit.*, p 58.

autre proposition artistique tout à fait innovante et inattendue, présentant l'artiste sous un aspect qu'on ne lui connaissait pas ou peu. Yvonne George semblait avoir des dons d'imitatrice qu'elle laissa s'exprimer dans des fantaisies comiques intitulées *Impressions de Dancing, Impression de Paris* :

Le nouveau tour de chant qu'Yvonne George va présenter à l'Empire me paraît excellent. Elle chante un petit sketch qu'a écrit pour elle le chansonnier René Dorin. C'est une suite d'imitations cocasses, sur des airs connus, reliés par un quatrain en forme de rondeau dont elle m'a demandé d'écrire la musique. Elle parodie successivement un chanteur nègre, Mistinguett' et une chanteuse russe :

*Nous avons tout perdi,
Nos poulich's, nos cévaux,
Bientôt nous n'auroons pli
Ni d'poulich's, ni d'chévaux...*

Gustave Fréjaville, qui pourtant n'avait pas été toujours clément envers Yvonne George, souligna sa verve inattendue et son esprit d'observation remarquable : « ses imitations parodiques étaient d'une étonnante justesse et d'une mesure parfaite.⁷⁴⁴ »

2.1.2. Le triomphe de *Pars*

Outre ces imitations cocasses, révélant la personnalité comique d'Yvonne George, pour lesquelles nous regrettons évidemment l'absence d'enregistrement, Georges Van Parys apporta une autre information d'importance Yvonne George présenta à l'Empire ce qui allait devenir son plus grand succès, *Pars* (piste 7), œuvre composée et écrite en 1924 par Jean Lenoir :

Elle chante également l'admirable Mort du Bossu, dont elle fait une tragi-comédie. [...] Pour terminer son tour de chant, elle interprète une nouvelle chanson de Jean Lenoir : Pars.

Elle y est extraordinaire. Elle a déjà essayé la chanson chez Fysher. Elle obtient un triomphe.⁷⁴⁵

Préalablement interprétée par Georgel et Emma Liebel⁷⁴⁶, la même année mais sans succès, Yvonne George s'empara à bras le corps de la chanson de Lenoir et en fit un

⁷⁴⁴ *Comœdia*, mai 1930, article écrit à la mort d'Yvonne George.

⁷⁴⁵ Georges Van Parys, *op.cit.*, p. 58.

triomphe. Elle la présenta plus vraisemblablement d'abord à l'Olympia⁷⁴⁷ en novembre 1924, puis à l'Alhambra de Londres en décembre suivant, avant de l'interpréter sur la scène de l'Empire. Il est frappant de constater après l'écoute comparative des trois interprétations, à quel point la version d'Yvonne George, malgré la médiocre qualité de l'enregistrement⁷⁴⁸ effectué en décembre 1926, est bigarrée et riche en nuances. À l'inverse, les propositions de Georgel ou d'Emma Liebel, bien que plus léchées et soignées que celle d'Yvonne George, n'échappent pas à une certaine forme d'asepsie.

En effet, si Georgel effectue quelques belles envolées lyriques, elles versent malheureusement dans l'emphase et l'affectation. Leur grandiloquence biffe en partie l'émotion. Quant à la proposition d'Emma Liebel, malgré la gravité et la profondeur de sa tessiture, tout à fait surprenante au demeurant, son interprétation demeure somme toute lisse car résolument monochrome. Qui plus est, sa version de *Pars*, sur le motif d'une valse flonflon, au rythme plus soutenu et davantage marqué, empêche le pathos d'advenir. Aussi, l'interprétation d'Yvonne George dut-elle offrir un contraste saisissant aux auditeurs s'ils étaient habitués aux versions de ses prédécesseurs, tant elle frappe par l'étendue de sa palette expressive, malgré une voix moins uniformément assurée.

Lorsque Yvonne George débute la chanson *Pars*, incarnant une voix anonyme, seulement caractérisée par l'expression de sa déconvenue amoureuse, de son abandon prochain, la chanteuse adopte évidemment une tonalité sombre à la mesure des états d'âme de la chanteuse qu'elle incarne. Elle ne verse cependant pas dans l'excès de pathos. Elle établit plutôt, avec mélancolie certes, le constat résigné d'une situation pénible mais elle semble pleinement résolue, fixant ses manquements et de fait son échec amoureux :

Pars sans te retourner
Pars sans te souvenir
Ni mes baisers ni mes étreintes
Dans ton cœur n'ont laissé d'empreintes
Je n'ai pas su t'aimer
Pas su te retenir
Pars sans un mot d'adieu
Pars

⁷⁴⁶ D'après le livret du CD désormais introuvable de Chansophone n°150, *Emma Liebel Succès et Raretés, 1923-1927*, elle aurait interprété la chanson quelques mois avant Yvonne George et l'enregistra également avant elle le 10 novembre 1926 chez Gramophone, (K5017, matrice BFR 252-2).

⁷⁴⁷ Jacques-Charles relaie également l'information selon laquelle la chanteuse créa *Pars* à l'Olympia (in *Cent ans de music-hall*, éditions Jeheber, 1956, p. 181). Elle la reprit encore à l'Alhambra de Londres le 15 décembre 1924, selon les coupures de presses anglaises collectées par Alan Black.

⁷⁴⁸ *Pars*, enregistrée à Paris le 03 décembre 1926, Columbia D 12022, matrice L-309-1.

*Laisse moi souffrir
Le vent qui t'apporta
T'emporte
Et dussé-je en mourir qu'importe
Pars sans te retourner
Pars sans te souvenir*

La deuxième strophe se déploie dans un parlé-chanté progressif, de plus en plus prégnant, en adéquation parfaite à la communication virtuelle établie entre les deux amants tout au long de la chanson, quand bien même la voix de l'autre « inconstant », jamais audible, demeure médiatisée par la voix lyrique et énonciative de la chanteuse.

En effet, cette dernière dédouane son ancien amant de la culpabilité qu'il semble exprimer, par une suite de trois propositions impératives (« ne t'excuse pas [...], n'aies pas de pitié/ n'aies pas de regrets »), topoi dans l'expression de la générosité amoureuse feinte. Or, Yvonne George souligne, notamment grâce à l'interjection exclamative « oh » échappée comme un rire amer, et absente des interprétations de Georgel et de Liebel, cette posture faussement magnanime de la chanteuse, consistant à vouloir conserver une dignité – illusoire – en simulant l'acceptation du revers amoureux. Mais, tandis qu'elle semble battre sa coulpe (« Pour moi seulement,/Je suis pitoyable »), la progression du parlé-chanté, plus marqué, confère une forme de rudesse à ses propos qui laisse deviner l'aigreur de la chanteuse, invitant à relire au sens premier le terme « pitoyable » : elle seule, par la douleur qu'elle éprouve, mérite de la compassion et non du mépris.

*Ne t'excuse pas
Tu n'es pas coupable
N'aies pas de pitié
N'aies pas de regrets
Pour moi seulement
Je suis pitoyable
Mais mon désespoir reste mon secret
Tu peux sans remords
Briser notre chaîne
Nous ne sommes plus que deux étrangers
Poursuis ton chemin sans craindre ma haine
Car d'autres sauront bien mieux me venger
Puisqu'à ton tour, va, on te trahira
Et comme moi tu souffriras*

D'ailleurs la fin de la strophe déploie plusieurs antiphrases – mises en relief par l'articulation, un léger ralentissement du rythme et l'accentuation de certains termes (notamment « deux », « bien mieux » ou « haine ») par Yvonne George – qui aboutissent à la revendication de la volonté vengeresse de la chanteuse (« [...] va, on te trahira/Et comme moi tu souffriras »), qui ne se soucie plus désormais de cacher les bas sentiments qui l'animent suite à la douleur de la trahison.

L'expression alors actualisée de la déception amoureuse, confère un élan particulièrement énergique à la reprise du refrain, chanté avec d'autant plus de violence et de rage, que le monosyllabe accompagné d'un unique accord au piano, accentue l'effet d'éclat du terme « Pars » :

*Pars sans te retourner
Pars sans te souvenir
Ni mes baisers ni mes étreintes
Dans ton cœur n'ont laissés d'empreintes
Je n'ai pas su t'aimer
Pas su te retenir
Pars sans un mot d'adieu
Pars
Laisse moi souffrir
Le vent qui t'apporta
T'emporte
Et dussé-je en mourir qu'importe
Pars sans te retourner
Pars sans te souvenir*

Le rythme devient beaucoup plus fluctuant jusqu'aux dernières mesures ; Georges Van Parys devait particulièrement bien connaître le jeu interprétatif d'Yvonne George pour pouvoir gérer ses changements et continuer à suivre la chanteuse. Notons également que la durée de la pause entre le refrain et la dernière strophe s'avère plus longue que les césures précédentes, comme pour souligner moins la reprise de souffle (néanmoins réelle) de la chanteuse, que pour suggérer le tarissement de la colère dévidée. Yvonne George, dans un repli concentré, s'apprête à déployer son chant dans un nouveau registre.

De fait, le dernier couplet est résolument du côté de l'expression de l'exténuation et du chagrin, bien opposé à la distance et à la vindicte exprimées dans les précédents. Il ne semble plus y avoir d'autre aboutissement possible que l'acceptation de la fatalité

amoureuse. L'intensité du chant s'affaiblit, au point de devenir difficilement audible, le rythme ralentit, comme pour suggérer cette « agonie » exprimée, encore renforcée par l'isotopie (certes stéréotypée) de la nuit advenant. Néanmoins, Yvonne George balaie la pauvreté poétique entretenue par les lieux communs (d'ailleurs décriée par Gustave Fréjaville⁷⁴⁹) grâce à l'émotion lyrique dégagée de son jeu chanté. Sa voix plus aigüe, lointaine et fragilisée, laisse deviner combien l'injonction prononcée à contrecœur est regrettée :

*C'est de notre amour l'atroce agonie
Et tout comme lui, vois, le jour se meurt
L'ombre qui descend s'étend infinie
Les voiles du soir cacheront mes pleurs
Tu ne sauras pas toute ma détresse
Tout le vide affreux de ton abandon
Prends dans un baiser l'ultime caresse
Puis tu t'en iras avec mon pardon
Le souvenir est un chemin très long
Que l'on parcourt à reculons*

La chanteuse va jusqu'à pousser le refrain final aux abords des sanglots et de la brisure. « Pars » semble prononcé moins dans un murmure à peine audible, que dans le tout dernier souffle d'un cœur brisé, qui expire son dernier râle. D'ailleurs, au sujet de l'interprétation de cette chanson, qui fut le succès phare d'Yvonne George, Gustave Van Parys souligne à quel point la chanteuse s'investissait émotionnellement dans cette interprétation :

En terminant, elle cache ses yeux dans le petit mouchoir qu'elle tient à la main, et pendant que le public applaudit à tout rompre, je la vois se tourner vers moi, dos au public, et furtivement, essuyer ses larmes – car elle pleure vraiment en achevant ce petit drame qu'elle vit chaque soir.⁷⁵⁰

Ainsi, alors que les critiques initiales attaquaient justement l'aspect trop théâtralisé qu'Yvonne George conférait à ses chansons, il semble que l'artiste, durant ces années 1925-1926, ait su imposer son style interprétatif, son filet de voix et ses défaillances. Elle parvint surtout à coupler à l'intelligence dont elle ne cessa de faire

⁷⁴⁹ « Pars, où la sincérité de ses larmes et les modulations de sa voix plaintive chargeait d'une émotion déchirante un texte bien pauvre » dans *Comœdia*, mai 1930.

⁷⁵⁰ Georges Van Parys, *op.cit.*, p. 58.

preuve, émotion et sincérité, qui lui permirent de traduire et de rendre compte de toute la complexité des sentiments amoureux devant être exprimés en quelques minutes à peine. *Pars*⁷⁵¹, à compter de cette date, lui était réclamé à chacun de ses passages sur scène.

Toutefois, je voudrais atténuer les propos de Georges Van Parys et de Henri Jeanson, car si Yvonne George eut un succès retentissant avec la chanson de Lenoir, et qu'elle sut finalement triompher avec autorité des huées du public de l'Empire, il est frappant de constater qu'elle ne s'y produisit qu'une seule fois durant l'année 1925, en juin. Alors même qu'elle se produisit avec régularité à l'Olympia tout au long de sa courte carrière, elle ne revint sur la scène de l'Empire qu'au tout début de janvier 1928, soit plus de deux ans et demi plus tard. Cette désertion partielle est en partie explicable par des raisons privées (notamment concernant sa santé sur laquelle je reviendrai : chanter à l'Empire devait lui demander une énergie considérable), mais elle dut être aussi le résultat de choix professionnels plus confortables.

En effet, au milieu de l'été 1925, Yvonne George suivit Georges Van Parys à Biarritz où Nilson Fysher, après avoir fermé sa boîte parisienne en juin 1925, proposa à ses habitués des représentations, probablement au Casino de Biarritz. Le contrat d'Yvonne George dura cinq semaines. Puis, en hiver 1925, la chanteuse décolla pour les États-Unis, où elle obtint différents contrats notamment à New Haven dans le Connecticut, ou à New York, précisément à Brooklyn et à Manhattan. Elle s'y donna en représentations jusqu'à la fin février 1926.

2.1.3 New York et Londres : nouveaux engagements triomphaux

Forte des vifs succès qu'elle remporta en 1923 à New-York devant un public venu l'applaudir sur la scène du Greenwich Village Theater, dans ses reprises de *Mon Homme de Mistinguett*, ou au Princess Theater dans son propre répertoire où elle apparaissait en costume d'époque interprétant ses chansons médiévales, Yvonne George reparut à New-York City fin décembre 1925 dans un spectacle intitulé « Une Nuit à Paris⁷⁵² » donné en avant-première le 21 décembre à New Haven. Cette revue, testée durant une

⁷⁵¹ « [...] Yvonne George trouva dans le sujet prétexte à saynète et fit de cette romance somme toute assez banale, un chef d'œuvre dans lequel sa voix sanglotante, ses avances, ses reculs, ses larmes et ses bras tendus créaient non seulement l'autre qu'elle renvoyait en voulant le garder, mais le décor de cet adieu. », Louis-Jean Calvet, *Cent ans de chansons françaises*.

⁷⁵² Spectacle produit par la famille Shubert (qui possédait plus de 1000 théâtres dans tous les États-Unis) ; livret de Harold Alleridge ; chansons de Clifford Grey et McElbert ; musique de J. Fred Coots et Maurice Rubens.

semaine jusqu'aux premiers jours de 1926 au Majestic Theater de Brooklyn, fut officiellement lancée le 05 janvier au mythique Century Theater à Manhattan, non loin de la 62ème rue et de Central Park. Trois cent trente-cinq représentations furent données jusqu'en juillet 1926. Une bonne partie du succès du spectacle reposa en partie sur la présence de filles dénudées qui apparaissaient dans certains tableaux, mais également sur l'originalité du lieu de représentation. En effet, le « show » avait lieu sur le toit du Century Theater, rebaptisé pour l'occasion « Casino de Paris » :

*The Shuberts have at least spent a pretty penny readying the roof to house this supposedly distinctly Parisian revue. They have also undraped the girls in at least three numbers, all artistically handled*⁷⁵³

Yvonne George apparaissait en seconde partie de la revue, dans ses chansons françaises. Elle y aurait également interprété une chanson, qu'elle n'enregistra cependant jamais, intitulée sans surprise *Paris*.

Outre le « Casino de Paris » présent sur son toit, le Century Theater accueillait également en son sous-sol un night-club très réputé, d'abord dénommé Chez Fysher, en hommage au célèbre cabaret parisien, qui devint à partir de février 1926, le Parisiana. Aussi, les artistes, une fois leur prestation terminée au Casino de Paris, se donnaient-ils en spectacle au sous-sol, jusque très tard dans la nuit. Yvonne George passa donc elle-même du toit au sous-sol du Century Theater pour chanter dans son night-club sélect, après chacune de ses apparitions dans la revue.

Dans la liste des artistes ayant donné des représentations au Parisiana, il y eut évidemment Yvonne George, mais encore Lucienne Boyer, qui dut la remplacer au printemps de l'année 1926. En effet, Yvonne George ne soutint pas jusqu'en juillet les représentations de la revue *Une Nuit à Paris* ; elle quitta le spectacle début mars 1926, a priori pour deux raisons. Elle était apparemment déjà souffrante – ce que confirma sa correspondance avec Robert Desnos où elle mentionnait en février 1926 qu'elle se sentait « misérable » – mais elle avait surtout signé pour un autre engagement, cette fois-ci à l'Alhambra de Londres où elle faisait presque figure d'habituée.

En effet, pour rappel, depuis janvier 1924, elle y était fréquemment apparue et y fut toujours très chaleureusement accueillie. L'hebdomadaire britannique consacré au

⁷⁵³ Cité par Alan Black, *op.cit.* p. 52. «Les Shubert ont dépensé une somme rondelette pour préparer le toit abritant cette revue supposément très parisienne. Ils ont également déshabillé les filles dans au moins trois numéros, le tout artistiquement manipulé... »

théâtre, *The Era* remarqua qu'Yvonne George avait changé de style depuis sa dernière représentation à Londres :

She has changed her style somewhat since we last saw her. Her appearance is less eloquent of woe and her humour, when she portrays the types of the French music-halls, is more genial...Instead of being drawn tightly back, her hair is now cropped, with a rebellious fringe which makes her impressions less severe. Thus, when she sings « Why Don't You Leave Me Alone ? » it is no longer expressive of a street-corner tragedy, but a ballroom tiff. Yvonne George has divorced herself from the concert platform and has become acclimatised to the music-hall. ⁷⁵⁴

Le journal souligna aussi bien sa nouvelle coupe de cheveux – une frange qui lui donnait l'air bien moins sévère qu'avant –, que l'évolution de son répertoire, davantage varié et ouvert à l'humour, incluant désormais des imitations comiques, ou que sa façon d'être sur scène. Yvonne George, plus décontractée, semblait avoir gagné en confiance et s'être « acclimatée » au music-hall.

La critique du *Stage* en avril 1926 fut toutefois un peu moins enthousiaste, quand bien même elle resta très positive. Elle s'interrogeait surtout sur la capacité du public londonien à pouvoir recevoir les imitations d'Yvonne George :

[...] It is questionable whether audiences are able to appraise her imitations of a Chauve Souris singer, Raquel Meller, Mistinguett, or as she puts it, « some Parisian coons who never saw the U.S.A... » ⁷⁵⁵

Toujours est-il que si le public londonien de l'Alhambra n'appréciait pas ses imitations et caricatures des grandes vedettes du music-hall français, au moins, souligne Alan Black, ne hua-t-il pas l'artiste, comme le fit le public parisien de l'Empire. Quand bien même Yvonne George semblait être une femme réputée pour sa force de caractère, elle ne revint, comme nous l'évoquions précédemment, que tardivement sur cette scène

⁷⁵⁴ *The Era* du 31 mars 1926. « Elle a changé son style depuis sa dernière représentation. Son allure décrit moins le malheur et son humour, lorsqu'elle caricature les modèles du music-hall français, est encore meilleur...Au lieu d'avoir les cheveux noués et tirés vers l'arrière, ceux-ci sont dorénavant coiffés d'une mèche rebelle qui lui donne une impression bien moins stricte. D'ailleurs quand elle chante *Why Don't You Leave Me Alone*, cela n'apparaît plus comme une tragédie du coin de la rue mais au contraire comme une querelle en plein cœur de la salle de bal. Yvonne s'est détachée de sa posture minimaliste de concert pour devenir bien plus à l'aise dans le music-hall. »

⁷⁵⁵ *The Stage*, 01 avril 1926. « On se demande cependant si le public est capable d'apprécier réellement ses imitations du Chanteur Chauve-Souris, de Raquel Meller, de Mistinguett', ou comme elle le dit, « de crétins parisiens n'ayant jamais vu les États-Unis »

française. À son retour de Londres au printemps 1926, elle reprit un engagement à l'Olympia où ses représentations eurent lieu jusqu'à la fin du mois d'août. Ce fut, selon Philippe Chauveau, durant cette période et sur la scène de Paul Franck qu'Yvonne George connut sa pleine consécration. Sacrée « la plus admirable comédienne lyrique de son temps », l'artiste pouvait enfin rivaliser sérieusement avec les plus grandes chanteuses du paysage artistique français, commencer à concurrencer Damia, dénommée la grande « tragédienne de la Chanson », et s'imposer légitimement sur d'autres grandes scènes populaires telles que celle du Moulin Rouge.

2.1.4 Le Moulin Rouge et ses premiers enregistrements

Yvonne George assura ainsi dès la fin de l'été et durant une bonne partie de l'automne 1926, plusieurs représentations sur la scène du Moulin Rouge d'une revue à grand spectacle en deux actes et cinquante tableaux, intitulée *Montmartre aux nues* dont la première eut lieu le 27 août. Produite par Jacques-Charles et Earl Leslie sous la direction de Pierre Foucret, y figuraient en tête d'affiche les grands noms représentatifs du music-hall de l'époque – sans qu'ils aient cependant la notoriété de Chevalier et de Mistinguett' –, Gina Palerme⁷⁵⁶, comédienne, chanteuse et meneuse de revue de renom ; Randall⁷⁵⁷ et Dréan⁷⁵⁸, tous deux partenaires récurrents de la Miss dans divers spectacles au cours des années vingt. La revue *Montmartre aux nues* se situa justement entre deux très célèbres revues : la *Revue Mistinguett'* débutée en novembre 1925, qui signalait le grand retour⁷⁵⁹ de la Miss au Moulin Rouge alors qu'elle était précédemment

⁷⁵⁶ (1885-1977) Gina Palerme avait d'abord acquis sa notoriété sur les scènes artistiques londoniennes où elle participa à plusieurs comédies musicales, avant de briller en France à son retour au cours des années vingt. Sans qu'elle fût une concurrente dangereuse pour Mistinguett', elle compta tout de même parmi les plus célèbres meneuses de revue. Elle cessa sa carrière en 1929.

⁷⁵⁷ André Randall (1893-1974). Artiste de music-hall, acteur de théâtre et de cinéma. Fit quelques duos célèbres avec la Miss dont *Une Femme qui passe* ou *Oui...non*, chansons interprétées pour la revue *Paris en l'air*, enregistrées chez Pathé en 1921(matrice 3441 et 3442) ; *Quand c'est bien fait* (1925, Salabert, 200250-173) ou encore *Tout ça n'arrive qu'à moi* (1933, Odéon, KL 6339). Il fit ensuite une carrière assez secondaire au cinéma, apparaissant dans des films de Jean Boyer (*Mademoiselle s'amuse*, en 1947, aux côtés de Ray Ventura), Sacha Guitry (*Le Diable Boiteux* en 1948), ou de Diamant-Berger (*Monsieur Fabre*, en 1951, avec Pierre Fresnay dans le rôle principal). Il obtint un unique premier rôle en 1930, dans une comédie légère de Pierre Colombier intitulée *Je t'adore, mais pourquoi ?*, où il incarnait son propre rôle.

⁷⁵⁸ (1884-1977) Chanteur de café-concert, artiste de music-hall et acteur secondaire au cinéma. Se fit en particulier connaître pour avoir incarné le rôle de Le Pirée dans l'incroyable opérette d'Albert Willemetz (livret) et Henri Christiné (musique), *Phi-Phi* (1918-1920) et pour avoir interprété *Cach' ton piano*, en 1920 dans la revue du même nom au Casino de Paris ou encore *Elle s'est fait couper les cheveux* (de Telly et Mercier) en 1924 à l'Alhambra. Il fut également aux côtés de Mistinguett' (et Randall d'ailleurs) dans la revue de 1925 dans laquelle il interpréta *Si les femmes en avaient* (de L. Boyer et J. Boyer) et *Ah ! les Hoffmann's Girls* (de Telly et Jacques-Charles).

⁷⁵⁹ En 1909, elle y avait interprété la fameuse *Valse Chaloupée* avec Max Dearly.

sous contrat au Casino de Paris de Léon Volterra, et *Ça c'est Paris*, son « plus beau spectacle⁷⁶⁰ » dont la première eut lieu en décembre 1926.

La prestation d'Yvonne George dans *Montmartre aux nues* fut conséquente. Son nom, en troisième position sur l'affiche annonçant la première du spectacle, peut témoigner de sa notoriété :

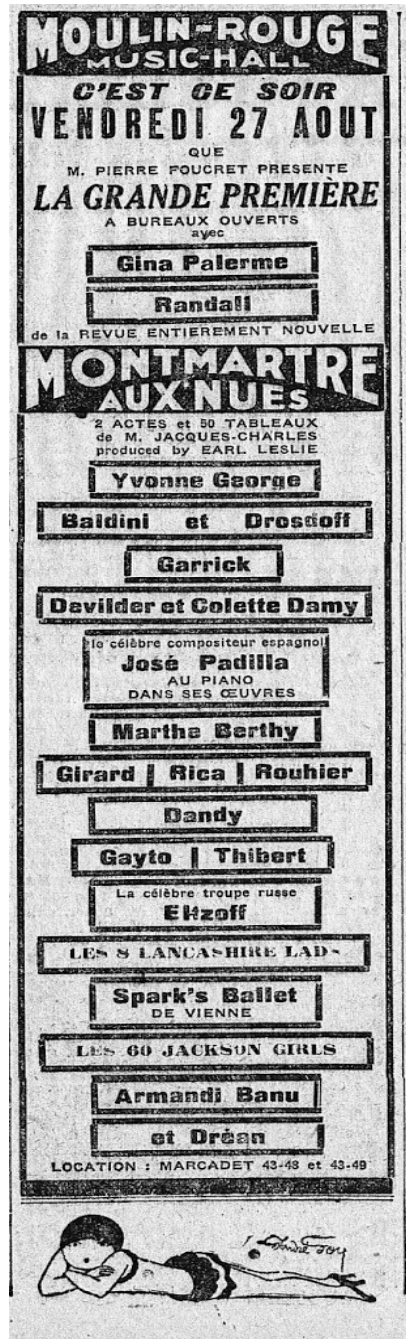


Figure 13 : Affiche de la revue *Montmartre aux Nues*, 1926.

Source : BNF

⁷⁶⁰ Selon Martin Pénet et André Bernard dans *Mistinguett' ou la Légende du music-hall*, éditions Omnibus, 2006, p.68.

L'artiste apparut dans la revue à deux reprises, principalement après l'entracte. Elle créa pour l'occasion *La Marchande de Cigarettes*⁷⁶¹ qu'elle n'enregistra cependant jamais, puis donna un mini récital pour lequel elle fut annoncée comme la « célèbre comédienne lyrique dans son nouveau répertoire ».

M. Pierre FOUCRET présente au Music-Hall du *Moulin-Rouge*
" MONTMARTRE AUX NUES "
Revue de M. JACQUES-CHARLES
Produced by EARL LESLIE

La Marchande de Cigarettes

Pour Piano et Chant 6 fr.

Pour Chant seul 1 fr.

Création
Yvonne GEORGE

PAROLES DE JACQUES-CHARLES MUSIQUE DE JOSÉ PADILLA

ÉDITIONS FRANCIS SALABERT
VENTE EN GROS : 22, Rue Chauchat, PARIS-9^e -- 14, Rue de Lozum, BRUXELLES

Figure 14 : Petit format de la chanson *La Marchande de Cigarettes*.
Source : BNF

⁷⁶¹ Paroles de Jacques Charles et musique de José Padilla.

Il semblerait qu'elle reprît bien sûr ses anciens succès tels que *Le Bossu, C'est pour ça qu'on s'aime, Je te Veux*, voire *J'ai pas su y faire*⁷⁶² ou ses chansons de marins (*Valparaiso* et *Adieu Chers Camarades*), mais elle donna encore à entendre son grand succès de l'année 1925, *Pars*, qu'elle coupla avec une autre chanson de Jean Lenoir jamais enregistrée *Alors ce n'est pas fini*⁷⁶³ ?. Elle aurait encore interprété *Les Cloches de Nantes*⁷⁶⁴, *Si je ne t'avais pas connu*⁷⁶⁵ et probablement *Toute une Histoire*⁷⁶⁶, romance tragique qu'Henri Jeanson écrivit et composa lui-même pour Yvonne George.

Le triomphe d'Yvonne George fut incontestable, et tous s'accordèrent pour saluer son talent, ainsi que le soulignent la plupart des articles de journaux de l'époque consacrés aux spectacles et revues. Toutefois, Yvonne George fut à nouveau victime d'une cabale nourrie par Gustave Fréjaville, dont les propos quelques peu acerbes à son endroit depuis ses débuts, trouvèrent écho en la personne de Max Dorian, critique au *Paris Music Hall*, que la revue *Montmartre aux nues*, séduisit d'ailleurs bien peu dans son ensemble, puisqu'il considéra les différents tableaux comme « une suite de bains, de luttes féminines [qui] n'étaient pas d'un goût français » :

*Elle est remarquable dans le fameux Pars et le pot pourri du Paris Cosmopolite*⁷⁶⁷, mais dans ses autres chansons elle m'a moins plu. Tant pis pour moi sans doute. ⁷⁶⁸

Malgré cette critique peu enthousiaste, Yvonne George occupa la scène du Moulin Rouge jusqu'en décembre 1926. Selon Gérard Roig, qui établit la discographie de l'artiste, elle aurait même produit son mini récital jusqu'en janvier 1927. Cependant cette information nous paraît peu probable puisque le 22 décembre 1926 eut lieu la première de la nouvelle revue de Mistinguett au Moulin Rouge, *Ça c'est Paris*.

⁷⁶² Selon Jean Christophe Averty cette chanson aurait été déposée à la SACEM le 31 août 1922, je ne sais pas quand exactement Yvonne George mit cette chanson à son répertoire. Je suppose par divers recoupement d'informations qu'elle dût la présenter à son public durant les années 1925-1926, peu de temps avant qu'elle ne l'enregistrât.

⁷⁶³ Je n'ai pas d'autres information sur cette chanson que j'ai retrouvé également sous le titre *Tout n'est pas fini, dis ?*

⁷⁶⁴ J'é mets un doute sur le fait qu'elle ait pu donner à entendre cette chanson, qui ne devait pas encore être à son répertoire. En effet, elle ne l'enregistra qu'à partir de 1928. Il est plus probable qu'Yvonne George interpréta d'autres chansons médiévales ou folkloriques telles que *la Mort de Jean Renaud, Corbleu Marion !, La Tour Saint-Jacques* voire *les Hussards de la Garde*.

⁷⁶⁵ Musique de Jean Boyer et paroles de Henry Verdun et Lucien Boyer.

⁷⁶⁶ Selon Jean-Christophe Averty, elle enregistra cette chanson non pas en décembre 1926, mais dès novembre 1926. Il est donc probable, puisqu'elle fut sur la scène du Moulin Rouge jusqu'à la mi-novembre 1926 qu'elle ait pu l'interpréter sur scène.

⁷⁶⁷ Il doit s'agir des imitations d'Yvonne George, que l'on trouve aussi dénommées sous le titre de *Impression Dancing, Impression de Paris*.

⁷⁶⁸ Cité par Jean-Christophe Averty, émission *Les Cinglés du Music-Hall* du 16 octobre 1980, consacrée à la revue *Montmartre aux nues*.

Parallèlement à sa prestation dans la revue *Montmartre aux nues*, Yvonne George retrouva les espaces plus intimes et mondains des petites scènes qu'elle affectionnait. Elle s'enquit donc début septembre d'un nouvel engagement au cabaret Fysher dont la réouverture après sa fermeture annuelle estivale, eut lieu le 24 septembre :

*Fysher a fait sa réouverture ce soir. Depuis trois semaines, nous n'arrêtons pas de répéter : Yvonne Georges, Gaby Montbreuse, Charles Fallot, Lucienne Boyer et Pizella.*⁷⁶⁹

Elle se produisit également en décembre 1926 dans un tout petit théâtre, l'Œil de Paris, situé rue de l'Étoile dans le dix-septième arrondissement, pour lequel Georges Van Parys, qui avant Yvonne George accompagnait Gaby Montbreuse⁷⁷⁰ au piano, fit la description suivante :

*La scène est microscopique, à l'Œil de Paris. Le piano à queue en occupe au moins la moitié. Au fond, pas de décor, mais un velours drapé, en arc de cercle. La queue du piano touche le velours, côté cour, ma chaise se trouvant au milieu de la scène.*⁷⁷¹

Ces années 1925-1926 marquèrent sans conteste l'acmé de la carrière en chansons d'Yvonne George ; ses caractéristiques vocales, son jeu interprétatif, très théâtral et modulé, les choix de son répertoire, oscillant entre deux antipodes, ceux de registres tragique et fantaisiste, furent mieux reçus par le public et la critique :

*La chanteuse n'était pas dans la maîtrise parfaite de sa capacité et le public n'était pas prêt pour elle. Mais elle a travaillé, cherché, découvert. Et aujourd'hui c'est le triomphe, la complète réalisation, la prospérité florissante.*⁷⁷²

Cette période fut également celle de ses premiers enregistrements. En la matière, Yvonne George ne manqua pas les balbutiements de l'enregistrement électrique puisque dès février 1924, elle fit un premier test, peu concluant au demeurant, chez Pathé, pour qui elle grava *Adieu ! Chers Camarades*. Un an plus tard, à la même période et juste avant son départ pour Londres, elleregistra le 27 février 1925, quatre de ses succès cette fois chez Gramophone, accompagnée au piano par Jean Wiener : *J'ai pas su y faire*⁷⁷³,

⁷⁶⁹ Georges Van Parys, *op.cit.*, p. 71.

⁷⁷⁰ Gaby Montbreuse s'y produisait dès le début du mois de décembre 1926.

⁷⁷¹ Georges Van Parys, *op.cit.*, p. 71.

⁷⁷² Edmond Sée, *La Rampe*, 19 juillet 1925.

⁷⁷³ GR K 2979

*C'est pour ça qu'on s'aime*⁷⁷⁴, *Le Petit Bossu*⁷⁷⁵ et la valse lente d'Erik Satie *Je te Veux*⁷⁷⁶. Selon Jacques Primack, ces deux dernières chansons constituèrent le premier disque d'Yvonne George commercialement édité.

Toutefois, bien que la qualité de l'enregistrement fût médiocre et mal audible, Yvonne George ne mit qu'une seule fois sur cire *Je te veux* (piste 8). À l'inverse d'autres chansons qu'elle reprit ultérieurement (*J'ai pas su y faire* (piste 9, 10 et 11) fut gravée trois fois, en 1925, 1926 et 1928 chez Columbia), elle ne l'enregistra jamais plus, alors même que les évolutions des techniques d'enregistrement lui auraient permis d'obtenir de meilleurs résultats sonores. La candeur de cette romance finit-elle par déplaire à Yvonne George au point qu'elle ne perçut pas la nécessité de l'enregistrer à nouveau ?

J'ai compris ta détresse
Cher amoureux
Et je cède à tes vœux
Fais de moi ta maîtresse
Loin de nous la sagesse
Plus de tristesse
J'aspire à l'instant précieux
Où nous serons heureux
Je te veux
Je n'ai pas de regrets
Et je n'ai qu'une envie
Près de toi là, tout près
Vivre toute ma vie
Que mon cœur soit le tien
Et ta lèvre la mienne
Que ton corps soit le mien
Et que toute ma chair soit tienne
[Refrain]
Oui je vois dans tes yeux
La divine promesse
De ton cœur amoureux
Vient chercher ma caresse
Enlacés pour toujours

⁷⁷⁴ GR K 2979

⁷⁷⁵ GR K 2963

⁷⁷⁶ GR 2963. Pour l'anecdote, cette chanson fut créée vingt ans auparavant le 26 novembre 1902 à la Scala par la Reine des valse chantées, Paulette Darty (1871-1939), dont Erik Satie était l'accompagnateur et l'amant. Il lui dédia d'ailleurs officiellement la version pour piano seul en 1904. Il lui composa encore *Tendrement*, *Poudre d'Or* et *La Diva de l'Empire*.

Brûlant des mêmes flammes
Dans un rêve d'amour
Nous échangerons nos deux âmes
[Refrain]

À l'écoute de cet enregistrement, nous pouvons constater que le travail interprétatif, si appliqué chez Yvonne George, est beaucoup moins prégnant, modulé et riche de variations rythmiques ou tonales qu'il ne le fut pour d'autres chansons, comme pour *Pars* par exemple. Cette chanson ne l'aurait-elle pas suffisamment inspirée ?

Il est plus probable que la maison de disques *Columbia*⁷⁷⁷, en pleine expansion dans la seconde moitié des années vingt, avec laquelle Yvonne George s'engagea dès 1926, ait eu son mot à dire, en terme de stratégie commerciale, sur ce qu'il convenait de repiquer ou non. La chanson, succès d'un autre temps, était peut-être déjà trop datée à leur yeux et représentative d'un genre en proie à la désuétude.

Nonobstant cette hypothèse, il faut bien reconnaître la responsabilité pleine et entière d'Yvonne George, qui, d'après plusieurs témoignages, manqua assurément de discernement et de discipline : se rendre dans aux studios de la *Columbia* n'était pas sa priorité

⁷⁷⁷ Fondée en 1888 aux États-Unis pour promouvoir le phonographe d'Edison, *Columbia Records* devint la fameuse *CBS* en 1927. Après maintes associations, le label fut racheté à la fin des années 1990 par *Sony Music*, il fait désormais partie des trois labels discographiques les plus puissants à ce jour, derrière *Universal Music* mais devant *Warner Music*.

2.2 Inconstances et Chant du Cygne (1927-1929)

2.2.1 Pourquoi si peu d'enregistrements d'Yvonne George ?

En effet, Yvonne George se plia avec beaucoup de difficultés aux rigueurs de l'enregistrement dont elle ne vit pas l'immédiate nécessité. Alors que selon Jacques Primack⁷⁷⁸, plus de deux cent chansons figuraient à son répertoire entre 1925 et 1929, seules dix-neuf faces furent enregistrées ou du moins conservées. Philippe Parès, le directeur de la filiale *Columbia* en France depuis 1925, raconta dans son autobiographie à quel point Yvonne George lui donna du fil à retordre :

Elle m'a donné beaucoup de soucis ! Elle n'avait aucun sens de l'heure et oubliait facilement ses rendez-vous. On peut penser que l'alcool et peut-être aussi certains stimulants y étaient pour quelque chose... Je ne souviens qu'un jour nous l'attendions au studio. Un petit télégraphiste sonne à la porte avec un télégramme ainsi conçu : « I Am in love in Spain » (je suis amoureuse en Espagne)⁷⁷⁹.

Ce fut en avril 1926, précisément lors de ses engagements à Londres, qu'Yvonne George signa avec le label *Columbia*. Elleregistra d'abord deux faces, l'un de ses plus grands succès, *J'ai pas su y faire*, que je viens de mentionner, et un standard américain, le boston *You Know You Belong To Somebody Else*⁷⁸⁰ (piste 12), précédemment chanté en mars 1923 par Nora Bise. Malgré son retour en France dès mai 1926, Yvonne George attendit plus de huit mois pour retourner aux studios d'enregistrement de Columbia, rue Albert dans le treizième arrondissement. Elle grava en décembre 1926, les principales chansons qui firent son succès (et lui valurent aussi d'être huée) sur les scènes de l'Olympia, de l'Empire et du Moulin Rouge : *Pars*⁷⁸¹, *Valparaiso*⁷⁸², *Toute une histoire*⁷⁸³, *La Mort du Bossu*⁷⁸⁴ et *Adieu, Chers Camarades* !⁷⁸⁵.

⁷⁷⁸ Dans livret du *Chansophone 114* consacré à Yvonne George et Kiki de Montparnasse, A.A.D., 1991.

⁷⁷⁹ Philippe Parès, *Trente-trois tours en arrière et notes en vrac*, éditions Vivarais, Paris, 1978. Philippe Parès était également compositeur et ami proche de Georges Van Parys. Adeptes du Bœuf sur le Toit, où ils rencontrèrent et fréquentèrent Cocteau, Radiguet, Auric etc., ils composèrent ensemble entre 1927 et 1928 quelques opérettes en trois actes : *Lulu*, (livret de Serge Veber) leur plus grand succès, *La Petite Dame du Train Bleu* (livret de Georges Lignereux et Léopold Marchès) et *L'eau à la Bouche* (livret de Serge Veber). Ils collaborèrent systématiquement jusqu'en 1931, travaillant sur plusieurs musiques de films dont *le Million* de René Clair ; puis leur carrière prit des chemins différents, celui de la production musicale pour Parès et de la composition de musique de films pour Van Parys.

⁷⁸⁰ Matrice WL 272-1.

⁷⁸¹ Enregistrée le 03 décembre 1926. Columbia D 12022 (80 tours) ; L 309-1

⁷⁸² Enregistrée le 03 décembre 1926. Columbia D 12022 (80 tours) ; L 310-1

⁷⁸³ Enregistrée le 09 décembre 1926. Columbia inédit 78 tours ; L 321-1

⁷⁸⁴ Enregistrée le 09 décembre 1926. Columbia inédit 78 tours ; L 322-1

Durant l'année 1927, elle n'enregistra qu'un seul disque reprenant deux chansons de moindre envergure, *Oh ! Marseille*⁷⁸⁶ (piste 13) et *Chanson de route*⁷⁸⁷ (piste 14), extraites d'une opérette de Jean Wiener et d'Henry Falk à laquelle elle devait participer. À compter de cette date, elle n'enregistra plus aucune chanson avant juin 1928, soit treize mois plus tard. Mais alors qu'usuellement elle ne gravait guère plus que deux ou trois chansons par séance d'enregistrement, Yvonne George mit sur cire en deux séances huit chansons. Le 7 juin 1928, elle reprit *C'est pour ça qu'on s'aime*⁷⁸⁸ et *J'ai pas su y faire*⁷⁸⁹ puis grava *Si je ne t'avais pas connu*⁷⁹⁰ et *Je ne peux pas comprendre*⁷⁹¹, un inédit ; le 10 juin elleregistra *Le Bossu*⁷⁹², *Déjà*⁷⁹³, *Les Cloches de Nantes*⁷⁹⁴ et *L'Autre*⁷⁹⁵ de Jean Lenoir. Une toute dernière fois, selon George Van Parys qui l'accompagnait au piano chez *Columbia*, elle aurait gravé, fin décembre 1928 – mais cette information n'est pas relayée dans la discographie établie par Gérard Roig – *L'Autre* (dont Van Parys souligne l'aspect « quelconque⁷⁹⁶ ») et, une fois encore, le « délicieux et canaille » *C'est pour ça qu'on s'aime*. Jamais plus ensuite Yvonne George ne retourna aux studios de *Columbia*, ni d'un autre label d'ailleurs, pour enregistrer ses chansons. Ce regain d'activité était-il la preuve d'une prise de conscience de la part de l'artiste du déclin de sa santé ? En effet, en octobre 1928, elle fit envoyer à mot à Van Parys l'informant qu'elle était partie se reposer dans la Villa Maïtena à Arcachon.

Il est une autre explication à ce sursaut d'enregistrement. Le contrat qu'Yvonne George avait signé avec *Columbia* à l'enregistrement en décembre 1926 de *Pars* et de *Valparaiso*, stipulait que la maison de disques s'était engagée à faire paraître cinq disques par an de la chanteuse, ce qui, selon le témoignage de l'intéressée et au regard de sa discographie, ne fut jamais le cas. En 1926, cinq chansons furent gravées sur deux disques ; en 1927, un seul disque et une chanson par face ; en 1928, trois disques seulement. Yvonne George face à ce constat, souligna pourtant dans une de ses lettres à Robert Desnos, écrite probablement vers février-mars 1929, non seulement sa grande

⁷⁸⁵ Enregistrée le 09 décembre 1926. *Columbia* inédit 78 tours ; L 323-1

⁷⁸⁶ Enregistrée en mars 1927. *Columbia* D 6239 ; L 397-1

⁷⁸⁷ Enregistrée en mars 1927. *Columbia* D 6239 ; L 398-1

⁷⁸⁸ *Columbia* D 19093 WL 1136-2

⁷⁸⁹ *Columbia* D 19096 WL 1138-1

⁷⁹⁰ *Columbia* D 19096 WL 1137-1

⁷⁹¹ *Columbia* inédit WL 1139-1. Nous n'avons jamais pu écouter cette chanson.

⁷⁹² Enregistrée le 10 juin 1928. *Columbia* D 19095 ; WL 1150-1

⁷⁹³ Enregistrée le 10 juin 1928. *Columbia* Inédit ; WL 1151-1-2

⁷⁹⁴ Enregistrée le 10 juin 1928. *Columbia* D 19095 ; WL 1152

⁷⁹⁵ Enregistrée le 10 juin 1928. *Columbia* D 19093 ; WL 1153

⁷⁹⁶ G. Van Parys, *op.cit.*, p. 101-102.

disponibilité durant cet intervalle de deux ans, mais aussi la richesse de son répertoire, elle aurait pu enregistrer jusqu'à 22 chansons, et s'interrogea sur les manquements de Columbia :

J'ajoute encore ceci – c'est qu'en cas de guerre, nous avons une arme sur laquelle je ne comptais pas, que tu vas voir dans mon contrat ; c'est qu'ils n'ont pas réalisé leur engagement de faire paraître 5 disques par an. Il se trouve pourtant que j'ai été disponible pour enregistrer exactement 2 ans de septembre 26 à septembre 28. La question que je n'avais pas de répertoire ne se pose pas. Je viens de compter que j'avais en tout de quoi faire 11 disques avec rien que des chansons connues de mon répertoire (en plus de ça il y a donc les deux de l'opérette de Wiener, qui de ce fait devenaient supplément ou alors me donnent un disque de plus à faire. Sur les non enregistrées de ces 22 chansons 6 avaient été plusieurs fois choisies par eux du reste et n'ont jamais été enregistrées.⁷⁹⁷

Mais il semble encore, en dépit du manque de rigueur d'Yvonne George et de sa santé précaire, que ses relations avec Columbia et surtout son directeur Parès qu'elle trouvait « indélicat », furent compliquées voire conflictuelles : « [...] ils sont extrêmement chinois dans cette compagnie », écrivit-elle. Aussi, demanda-t-elle à Desnos de se tenir informé pour elle – puisqu'elle avait quitté Paris depuis six mois en raison de santé –, de royalties qu'elle n'aurait pas touchées concernant le disque L 309-1 et 310-1, *Pars* et *Valparaiso*, dont le prix de vente avait augmenté depuis leur enregistrement en décembre 1926, sans que manifestement elle n'en eut bénéficié :

Enfin, occupe-toi de cela je t'en supplie, minutieusement, j'ai 3 relevés de compte en tout, alors que normalement je devrais en avoir tous les 3 mois, cela depuis la parution première de « Pars » et « Valparaiso ». N'oublies [sic] pas non plus que précisément ce disque là a augmenté de prix – je ne sais pas depuis quand – bien entendu. Si cela semble ne pas se passer régulièrement, tiens moi au courant de la suite, on verra.

Elle lui demanda également de se mettre en contact avec Jean Wiener, qualifié par elle d'homme « genre ange, absolument doux, bon et qui je crois m'aime beaucoup », pour l'aider dans ses démarches avec la compagnie : ils étaient amis depuis au moins

⁷⁹⁷ Lettre manuscrite d'Yvonne George à Robert Desnos, non datée. Référence DNS 1264. Lisible à la Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, Ve. Document de six pages.

1926 et ce dernier l'avait accompagnée au piano lors de sa séance d'enregistrement en mars 1927. Il pourrait encore, certifier-elle, lui donner des renseignements sur la vente de ses disques à l'étranger : « Pourquoi me veut-on en Belgique et pas ailleurs ? »

Pour finir, elle enjoignit à Robert Desnos de ne pas confier cette affaire à Georges Van Parys, quand bien même il se proposerait de l'aider, dans la mesure où il était l'ami proche de Philippe Parès (« [...] parce qu'ils sont jumeaux à peu près dans cette affaire ») et que « durant leur contrôle, personne, sauf ceux qui se sont acharnés tout de suite, n'a reçu son dû exactement.» D'ailleurs, selon les comptes effectués par Yvonne George, Columbia lui devait plus de 3000 francs depuis la signature de son contrat. Jamais, *a priori*, elle ne fut dédommagée de ces défauts de paiement. La maladie ne lui en laissa probablement pas le temps. Cette affaire ne reparait plus dans aucune de ses lettres à Robert Desnos.

2.2.2 Entre projet avorté et scènes nouvelles : entretien d'un entre-deux accidenté

Si 1926 peut être considéré comme l'année de la consécration d'Yvonne George sur les grandes scènes parisiennes comme internationales, celle où elle connut ses plus beaux triomphes, l'année 1927 ouvrit le début d'une période marquée progressivement par ses annulations et absences, en raison de sa santé périlante, dont elle entretenait largement le déclin par une vie dissolue, soumise aux affres de la drogue et de l'alcool.

Ainsi Yvonne George dut-elle annuler sa participation à une opérette portée par le compositeur et pianiste Jean Wiener⁷⁹⁸, pour laquelle il lui avait expressément composé deux chansons, alors qu'elle en avait entamé les répétitions dès l'automne 1926. En effet, Jean Wiener et Yvonne George se connaissaient de longue date, depuis le début des années vingt, ils fréquentaient un établissement commun, le Gaya, ancêtre du Bœuf sur le Toit, où Wiener jouait du piano. Bien sûr, ils y côtoyaient les mêmes personnalités :

⁷⁹⁸ 1896-1982. Dans la préface aux mémoires de Jean Wiener, Alexandre Tharaud offrit un magnifique portrait de ce que fut l'artiste : « Wiener fut sans doute l'un des plus grands improvisateurs de son siècle. La musique ruisselait de ses doigts. [...] Mais l'improvisateur ne doit pas éclipser le compositeur, dont l'œuvre foisonnante, et trop négligée encore, est accessible, celle-là, aux interprètes. Une bonne part s'inspire du jazz, quitte à le conjuguer à une écriture néo-classique ou néo-baroque, toujours avec sensibilité et humour. [...] N'oublions pas non plus que pendant un demi-siècle, Jean Wiener a fourni près de 350 partitions au cinéma, sollicité par Marcel L'Herbier, Jean Benoit-Lévy, Jean Renoir, Marcel Pagnol, Robert Bresson, Robert Vernay ou Jacques Becker (pour lequel il invente le fameux air d'harmonica de *Touchez pas au grisbi*)[...] », dans *Allegro Appassionato*, Jean Wiener, éditions Fayard, 2012, p. 12. Une première parution eut lieu chez Belfond en 1978.

*[...] À une table, André Gide, Marc Allégret et une dame. À côté d'eux, Diaghilev, Kochno, Picasso et Misia Sert. Un peu plus loin, Mlle Mistinguett, Voltera et Maurice Chevalier. Contre le mur, Satie, René Clair, sa femme et Bathori. Puis j'aperçois Picabia qui discute avec Paul Poiret et Tzara...Cocteau et Radiguet vont dire bonjour à chaque table. Ils embrassent Anna de Noailles que Lucien Daudet, qui vient d'entrer, rejoint. Il est avec Marcel Herrand. Yvonne George, tout au fond, rit très fort avec Auric et la princesse Murat. Léon-Paul Fargue est tout seul, debout, devant la porte : Jacques Porel lui fait signe de venir à sa table. Fernand Léger se lève et vient nous demander de jouer Saint-Louis Blues...Moysès essaye de se frayer un passage au milieu de tout ce beau monde. En passant derrière moi, il me dit qu'Arthur Rubinstein viendra ce soir après le concert. [...]*⁷⁹⁹

Le pianiste, dans la rédaction ses souvenirs en 1978, revint sur la naissance de ce projet à l'initiative de Rolf de Maré, alors propriétaire du théâtre des Champs Élysées, qu'il projetait d'ailleurs de transformer en music-hall. Il lui avait fait part de son désir de monter une opérette « ou, du moins, une *musical comedy* et [lui] avai[t] demandé s'[il] n'en connaissai[t] pas ». Jean Wiéner, séduit à l'idée de composer une opérette jouée sur la scène des Champs Élysées, se rappela un sujet « assez drôle » que lui avait narré un jeune auteur de boulevard à succès, Henri Falk, rencontré par l'intermédiaire de Marcel Achard⁸⁰⁰ :

*Un jeune écrivain, Henri Falk m'avait parlé d'un sujet plutôt drôle. Je l'appelai et la chose fut vite réglée. André Daven, le directeur, trouva le sujet désopilant et moi-même j'étais excité à l'idée de concevoir le tout sur un rythme négro-américain*⁸⁰¹.

La trame du livret était surtout, plutôt que « désopilante », très provocante, puisqu'il s'agissait de dénoncer les dérives de comportements racistes en fustigeant les fameuses Expositions Coloniales du XIXe et début du XXe siècle (taxées ultérieurement de « zoos humains ») pour lesquelles les populations autochtones étaient déplacées de force afin d'être exhibées en situation de vie.

⁷⁹⁹ Jean Wiéner, *Allegro appassionato*, op.cit., p. 64.

⁸⁰⁰ Pour rappel, Marcel Achard (1899-1974), alors journaliste et souffleur pour le théâtre et qui composait au début de la décennie vingt, ses premières comédies légères fréquentait Fréhel, elle-même amie de Jeanson.

⁸⁰¹ Jean Wiéner, op.cit., p. 174.

En effet, le scénario de l'opérette, intitulée *Olive chez les Nègres* ou *Le Village Blanc* (*White Village*), reposait sur la capture et séquestration de riches « Blancs », après que leur yacht de plaisance se fut échoué sur une île proche de la Côte d'Ivoire, habitée par les « Noirs », anciennement exhibés à l'Exposition Coloniale de Marseille⁸⁰². Alors parqués dans des baraquement sinistres et très mal traités, ils en avaient évidemment gardé un souvenir amer. Aussi, décidèrent-ils de faire subir aux gens du yacht (des milliardaires, un général, un ancien ministre et son épouse, une cantatrice renommée et le personnel navigant) les mêmes humiliations que celles qu'ils vécurent. Emprisonnés dans des cases, entourées de grillages, les Blancs sous le regard des « Noirs », avaient à exécuter toutes sortes de travaux domestiques dégradants. Bien sûr, la pièce était émaillée d'incidents comiques, jusqu'au moment où un ballon dirigeable atterrissait sur scène, récupérait les riches Blancs et les redéposait sains et saufs à Marseille.



Figure 15 : Affiche de l'opérette *Olive chez les Nègres*, *Le Village blanc*.
Source : BNF

La pièce, qui connut vingt-huit représentations, du 26 novembre au 24 décembre 1926, fut un four complet. André Schaeffner récusait d'ailleurs le terme « d'opérette » pour qualifier *Le Village Blanc* de « fantaisie » sans audace. Il dénonça encore la faiblesse du scénario et les maladresses de la composition musicale, seul décors et costumes trouvèrent grâce à ses yeux :

⁸⁰² La ville portuaire avait en effet reçu deux fois la manifestation, en 1906 et en 1922.

*[...] Ce thème aurait permis d'arriver à des résultats assez piquants, mais comme toujours c'est l'audace vraie qui fait le plus défaut, et l'on reste à mi-chemin, c'est-à-dire non loin de zéro. M. Jean Wiéner avait pourtant eu pourtant l'excellente idée de maintenir dans la fosse l'orchestre habituel de music-hall et d'y faire répondre sur la scène un jazz nègre et un orphéon marseillais. Mais la faiblesse inqualifiable du scénario, où se retrouvent tous les vieux clichés de vaudevilles sur les Marseillais, suffit à rendre impossible à un musicien même plus doué que M. Wiéner d'éviter un désastre. Certains rires pincés de l'orphéon,, quelques « harmonies » de jazz que l'on entend barboter sur le clavier de M. Wiéner le jazz lui-même – précis, mais un peu fade, – voilà tout ce qui reste musicalement d'une aventure mal conduite. Par contre, nous réservons tous nos éloges à M. Jean Hugo [...]. Depuis le *Tricorne de Picasso*, depuis les *Fâcheux de Braque*, nous n'avions rien vu au théâtre d'aussi parfait.⁸⁰³*

Jean Wiéner, dans ses souvenirs, convint tout à fait de l'insuccès de l'opérette mais, selon lui, l'échec du *Village Blanc* tint surtout au fait que le texte, « essentiellement du théâtre de boulevard », n'adhérait pas du tout à la présentation trop avant-gardiste du spectacle :

Les costumes et les décors de Valentine et de Jean Hugo, d'une délicatesse rare, et probablement ma musique, qui était déjà un mélange très nouveau et osé de la forme « grand classique » et de la cadence négro-américaine, s'harmonisaient mal avec des situations et surtout un langage de vieux vaudeville⁸⁰⁴.

Moins virulent à l'égard du compositeur que Schaeffner, Jean Patin, sans pour autant racheter l'intégralité de la pièce, salua également le travail des Hugo mais souligna surtout la qualité de la partition musicale :

[...] Jean Wiéner, avec une habilité savante, entrela[ça] les mélodies modernes aux curieuses dissonances et les rythmes syncopés des danses nègres. [...] Il brod[a] des motifs nouveaux d'une riche et libre invention. Il mêl[a] aux hullements et aux rauques accents du saxophone, les sonneries éclatantes du

⁸⁰³ *Le Ménestrel*, André Schaeffner, 03 décembre 1926. Cette revue musicale hebdomadaire fut le premier périodique français entièrement consacré à la musique classique (création en 1827).

⁸⁰⁴ Jean Wiéner, *op. cit.*, p. 176.

*clairon, aux cadences épileptiques du charleston et du black-bottom, les accents entraînants d'une marche. Ces mélanges et ces contrastes d'harmonies diverses dénotent chez M. Jean Wiéner une véritable science de la composition et une rare culture musicale. [...]*⁸⁰⁵

Yvonne George, qui devait incarner le rôle de la cantatrice, avait-elle pressenti que la pauvreté du canevas narratif comme les clichés nourrissant les dialogues, allaient conduire à cet aboutissement malheureux ? En effet, la chanteuse fut frappée d'aphonie, au point qu'à compter de cette date, les séquelles subies furent telles que sa voix s'en trouva à jamais modifiée. Jean Wiéner rapporta encore l'anecdote suivante :

*Tout s'annonçait le mieux du monde. Hélas ! Il y eut tout plein de malheurs. Deux, surtout, empêchèrent le succès escompté. J'avais choisi moi-même les deux acteurs principaux : Vilbert, pour jouer le capitaine marseillais, et Yvonne George, pour incarner la cantatrice. Vilbert mourut subitement quinze jours avant la première de la pièce, et Yvonne George, pour qui j'avais écrit spécialement des airs – et dont je connaissais les « excès » et la vie folle – entra, à peu près à la même époque, dans un état de complète aphonie dont elle ne se remit plus jamais*⁸⁰⁶.

Si je ne doute pas de la santé véritablement précaire d'Yvonne George et si sa voix put effectivement sembler, à l'écoute de ses derniers enregistrements, plus fragile (son souffle était également plus court), il faut pourtant souligner que jusqu'à la première quinzaine de novembre 1926, autrement dit dix jours avant la première de l'opérette, Yvonne George participait encore à la revue *Montmartre aux nues*. Qui plus est, quelques jours après les représentations du *Village Blanc*, la chanteuse reprit les chemins des studios : début décembre 1926, elle gravait cinq titres dont *Pars* et *Valparaiso*. Elle sembla pour le coup s'être remise rapidement de son aphonie.

Toutefois, bien qu'elle fût absente des représentations, remplacée par Jane Pierly, Yvonne George grava en mars 1927 *Ô Marseille* et *Chanson de route*⁸⁰⁷, les deux chansons écrites pour elle par Wiéner. Ces chansons semblent bien éloignées de l'univers d'Yvonne George et occupent une place très isolée, voire insolite, dans son répertoire.

⁸⁰⁵ *Le Figaro* du 29 novembre 1926.

⁸⁰⁶ *Id.*

⁸⁰⁷ Enregistrées chez Columbia en mars 1927, respectivement sous les matrices D 6239 WL 397-1 et WL 398-1.

Concernant *Chanson de route*, il ne s'agit ni plus ni moins que du récit chanté de la tribulation à travers la forêt hostile des Blancs retenus captifs par les Noirs, le tout saupoudré de quelques poncifs racistes sur fond de supériorité coloniale. La vaillance blanche, mise à rude épreuve, entretient son courage et son allant grâce à un chant de marche aux accents militaires, entonné au cœur de la « brousse » africaine pour soutenir leur cadence, supporter les privations et raffermir leur détermination à résister à l'humiliation subie, celle d'être suspendu à la seule volonté des « nègres » :

*Hardi là-bas
Marchons au pas
La route est longue au cœur de la brousse
On est bien las, on a la frousse
Mais y a pas on marche au pas
Dans la nuit profonde, entendez les fauves qui grondent
Ah j'ai peiné tant que j'ai pu
Je vais tomber, je n'en peux plus
Dites jusqu'où nous menez-vous, noire cohorte sous votre escorte
Assez d'efforts, pour suivre encore, tout le long du vallon, ah non
Parce qu'il faut tenir le coup jusqu'au bout
Oui les Blancs auront du cran
La forêt pâlit au loin,
C'est au loin, le jour qui point
Enivrant nos cœurs soucieux d'allégresse et crânon sous les gros yeux des
négresses
Plus de craintes, plus de plaintes,
Hardi là-bas
Marchons au pas
La route est longue au cœur de la brousse
On n'a même pas cassé la croûte
Mais y a pas on marche au pas
Hardi là-bas
Marchons au pas
La route est longue au cœur de la brousse
On est bien las, on a la frousse
Mais y a pas on marche au pas*

À la remémoration du statut des prisonniers en question – essentiellement de riches blancs fortunés et privilégiés, dont une artiste et un général –, l'incongruité de la troupe hétérogène prend des allures cocasses, et confère à la chanson un arrière-fond

tout autant ironique que comique. La dénonciation en filigrane du colonialisme, ou du moins de certaines de ses pratiques, comme les expositions d'autochtones en Métropole, peut finalement laisser envisager que *Chanson de route* s'intègre avec justesse dans le répertoire d'Yvonne George dans la mesure où son fil rouge demeura toujours l'audace et la provocation.

Mes premières impressions furent à nouveau les mêmes à l'écoute de la chanson *Ô Marseille* qui semblait n'avoir d'autre intérêt que celui de s'insérer et de nourrir la trame narrative de l'opérette *White Village*. Yvonne George reprenait, sans prouesses notables – elle sembla même à l'enregistrement avoir des difficultés à soutenir certaines notes trop aiguës : séquelle de son aphonie ? –, un hymne banal, laudatif à souhait, consacré à la ville portuaire de Marseille, joyau de la Méditerranée :

*Il n'est qu'un seul ciel au monde
C'est ton ciel d'azur, ton air pur
Ô Marseille
L'air de ton vieux port donne l'essor aux rêves d'or
Ville sans pareil, vrai joyau de roi
Tout mon cœur, Ô Marseille, est à toi*

Néanmoins deux points participent à rendre cette chanson moins isolée dans le répertoire d'Yvonne George qu'elle n'y paraissait en premier lieu et contribuent à la sortir de l'étrangeté initiale dans laquelle je l'avais placée. Tout d'abord le second couplet – rappelons que la chanson fut expressément écrite pour Yvonne George par Wiéner –, tisse un lien, certes facile, avec l'univers artistique de la chanteuse, ou du moins l'un de ses thèmes de prédilection. La chanson brosse en effet un comparatif entre marins « d'eau douce » et matelots aguerris, dont Marseille est le seul vivier véritable :

*Y en a partout qui se croient des marins
En France et sur toute la terre
Et puis sitôt qui reçoivent un petit grain
Ils retournent chez leur mère
Et pour trouver des vrais matelots qui vont sur les mers profondes
Vers des pays toujours nouveaux
Il n'est qu'un ciel au monde
C'est ton ciel d'azur, ton air pur
Ô Marseille*

Ce clin d'œil au personnage du marin réfère évidemment à la modernité (voire à la ténacité) d'Yvonne George qui fut la première à introduire, à ses dépens bien souvent, la chanson de marins sur scène⁸⁰⁸. Aussi, me faut-il souligner le deuxième et dernier point. Sous couvert d'une banale ode à la ville portuaire de Marseille, Yvonne George fit à nouveau figure de précurseur. En effet, dès 1926-1927, elle introduisit, par la volonté de Wiéner certes, un genre qui allait faire fureur au début de la décennie suivante : l'opérette Marseille. Construite sous les impulsions créatrices de compositeurs tels que Vincent Scotto, Georges Sellers, et les paroliers René Sarvil ou Émile Audiffred, l'une des premières opérettes marseillaises, dont l'interprète privilégié demeurait Alibert, accessoirement gendre de Scotto, fut *Au Pays du Soleil* jouée en octobre 1932. Mais l'acmé du genre se situa précisément dans la seconde moitié des années trente, comme le succès d'*Un de la Cannebière* (et celui d'une de ses chansons phare, *Le plus beau des Tangos du Monde*) en octobre 1935, ou *Au Soleil de Marseille*, en 1937, le prouvèrent.

Ainsi, alors même que je m'interrogeais sur les choix artistiques d'Yvonne George et l'intérêt qu'elle put trouver à interpréter ces deux œuvres, quelque peu insolites dans son répertoire, leur caractère un brin licencieux pour l'une et en partie novateur pour l'autre, finirent de me convaincre de leur légitimité.

Malgré son aphonie et sa santé globale précaire, Yvonne George parvint toutefois à ponctuer les années 1927 et 1928 de soirées mondaines, qu'elle tint en particulier chez Fysher, où se produisaient également Charles Fallot⁸⁰⁹ et Lucienne Boyer, et à assurer parallèlement des représentations dans quelques grandes salles parisiennes qui lui étaient familières. Elle se produisit ainsi au début du printemps 1927 sur la scène du théâtre des Champs-Élysées où elle interpréta ses chansons de marins⁸¹⁰ et son répertoire folklorique. Puis elle apparut de façon régulière à l'Olympia, principalement aux printemps 1927 et 1928, ainsi qu'en janvier 1928, où des acclamations chaleureuses suivaient chacun de ses tours de chant. Elle revint également sur la scène de l'Empire à

⁸⁰⁸ Damia triompha avant la Première Guerre mondiale en interprétant *les Goélands*, qui convoque également l'univers maritime, mais dans cette chanson le chanteur ne prend pas en charge la voix énonciative des marins.

⁸⁰⁹ (1874-1939) Après avoir tenu la direction du cabaret La Pie qui chante à Montmartre et en avoir fait les grandes heures après la Première Guerre mondiale, Charles Fallot passa la main pour se consacrer uniquement à la chanson et redevenir auteur-interprète.

⁸¹⁰ Plusieurs critiques font mention d'une chanson de marins qu'ils intitulent *La Chanson du Marin du Directoire*, sans donner davantage de précision sur son contenu. Je n'ai pas pu trouver cette chanson sous ce titre et je viens à penser qu'il doit sûrement s'agir d'*Adieu, Chers Camarades*.

la fin 1927 et au début de l'année 1928. Mais à nouveau certaines de ses chansons provoquèrent quelques remous car elles continuaient de choquer « le public simpliste des galeries supérieures⁸¹¹ ». Ce fut d'ailleurs la dernière grande salle en 1929 dans laquelle Yvonne George fit son ultime apparition, alors même que paradoxalement elle y avait toujours reçu un accueil très contrasté.

La chanteuse obtint également de nouveaux contrats avec des salles de spectacles de plus petite envergure, mais de grande notoriété, qu'elle n'avait jusqu'alors jamais fréquentées. Elle apparut sur la scène du théâtre de l'Apollo à la fin du mois d'octobre et au début de novembre 1927. Situé rue de Clichy dans le 9^e arrondissement parisien, le théâtre⁸¹² eut un passé glorieux avant guerre puisqu'il accueillit la création de grandes opérettes viennoises dont la célèbre *Veuve Joyeuse*⁸¹³ en 1909. Après la Première Guerre mondiale, l'Apollo concurrença Les Bouffes parisiennes, grâce à la création de *La Reine joyeuse*⁸¹⁴, deuxième plus grand succès de l'époque après le triomphe de l'opérette *Phi-Phi*, qui marqua le retour de ce genre moribond. Maurice Yvain y donna encore sa première pièce en 1925, *Bouche à Bouche*⁸¹⁵.

Lorsqu'Yvonne George s'y produisit, l'Apollo avait perdu de son éclat d'autrefois et connaissait déjà quelques difficultés : ses pièces dépassaient rarement la centième, et la salle de spectacle, oscillant entre théâtre et music-hall, souffrait de la concurrence du Casino de Paris où affluaient toutes les grandes vedettes de l'époque. Notons que depuis la fin du printemps 1927 et son engagement à l'Olympia, Yvonne George ne fréquenta aucune autre scène que celle du cabaret Fysher. Sa santé fragile et sa réputation de noceuse, l'avaient-elles précédée auprès des directeurs artistiques des grandes salles parisiennes, au point qu'ils furent plus frileux à l'engager désormais, ou ménageait-elle ses forces, après une année intense et en vue de ses futurs engagements à l'Empire et à l'Olympia au premier trimestre 1928 ?

⁸¹¹ Comœdia, « Yvonne George est morte », mai 1930.

⁸¹² Tenu depuis 1909 par Louis-Victor Célansky, directeur artistique et chef d'orchestre.

⁸¹³ Opérette autrichienne de Franz Lehár en trois actes, livret de V. Léon et L. Stein.

⁸¹⁴ De Charles Cuvillier (musique) et André Barde (livret). Jouée en novembre 1918.

⁸¹⁵ Opérette en trois actes. Livret d'André Barde. Première le 08 octobre 1925. Pièce particulièrement foisonnante et plus longue que les spectacles usuellement représentés.

Après ces contrats dans ces deux salles, Yvonne George apparut en mars et avril 1928, sur la scène du prestigieux Concert Mayol⁸¹⁶, rue de l'Échiquier dans le 10^e arrondissement parisien, où Damia avait créé un de ses plus grands succès *Les Goélands*. Elle y fit son tour de chant aux côtés de Lucienne Boyer, qui décidément fréquentait les mêmes scènes qu'elle, et Paulette Darty.

Yvonne George fit également une nouvelle et rapide incursion en Angleterre, entre fin février et début mars 1928, où elle tint un tour de chant à Londres, au Café Anglais. Manifestement, elle ne remporta pas les triomphes qu'elle connut en mars 1925 lors de son passage à l'Alhambra. Le magazine anglais, *The Dancing Times*, dans sa rubrique théâtrale, souligna l'accueil presque hostile du public envers les artistes présents, parmi lesquels Yvonne George pourtant « généralement très populaire ». Il semblerait que le répertoire qu'elle choisit ce soir là – bien qu'aucune précision ne fût donnée à son sujet – n'obtint pas l'adhésion de l'auditoire, loin s'en faut :

*The audience was in a decidedly bad humour and had just 'given the bird' to two singers, a timid débutante and Yvonne George, a singer generally very popular, but unfortunate in her choice of song on that occasion*⁸¹⁷

Outre ces contrats printaniers, elle obtint un engagement dans ce qui deviendrait dans les années trente, la principale salle de la rive gauche consacrée à la chanson, Bobino, situé rue de la Gaîté dans le 14^e arrondissement à Montparnasse. Alors que la salle avait été à la Belle Époque, un sordide « beuglant », un « vieux temple des attractions râpées et des chanteuses ingénues, sorte de grange aux peintures délavées par les eaux du ciel, meublée de fauteuils manchots⁸¹⁸», l'antique Bobino, récemment rafraîchi, était devenu en octobre 1927, un somptueux music-hall élégant et moderne, doté des derniers perfectionnements du confort et des techniques, pouvant accueillir un petit millier de spectateurs. Après son inauguration, ses administrateurs⁸¹⁹ présentèrent de grands et coûteux programmes renouvelés chaque semaine, où des vedettes telles que Mayol, Yvette Guilbert, Alibert, Ouvrard, Bérard, Damia, Florelle, Lucienne Boyer,

⁸¹⁶ Ancien café-concert (Le Concert parisien) racheté en 1910 par Mayol (il y avait fait ses débuts en 1895) et rebaptisé de son nom de scène. Il la revendit en 1914 à Henri Varna et Oscar Dufresnes, qui, à partir des années vingt, orientèrent la salle vers les revues à grand spectacle.

⁸¹⁷ Cité par Alan Black, *op.cit.* p. 36. Je traduis : « Le public était décidément de mauvaise humeur et insulta même deux chanteurs, une débutante timide et Yvonne George, une chanteuse habituellement très populaire, dont le choix du répertoire fut malheureux pour l'occasion. »

⁸¹⁸ *Music-Hall et café-concert*, Andrée Sallée et Philippe Chauveau, éditions Bordas, 1985.

⁸¹⁹ Marcel Chaillet, Victor de Cottens, Alex Mandrès, et Henry Portelly.

Georgius, apparaissaient régulièrement à l'affiche. Yvonne George effectua sur la scène de Bobino plusieurs tours de chant d'avril à juin, voire juillet 1928, que la critique salua largement, conscient de la force émotionnelle hors du commun dégagée par l'artiste :

[...] Dans sa robe de velours bleu fané, lorsque Yvonne George s'élançait de scène avec son élégance naturelle, sa communication directe avec les spectateurs, ce qu'elle leur verse dans le cœur de commune et éternelle douleur, de désirs qui saigneront toujours jusqu'à ce que le corps n'en puisse plus, Yvonne George, c'est devant l'éclairage impitoyable des projecteurs, un être de chair et de nerfs. Le plus primitif de ses auditeurs a l'impression, quand elle disparaît, qu'au delà des portants, elle continue d'errer et de souffrir.⁸²⁰

Néanmoins, si la critique⁸²¹ fut bonne – Yvonne George était présentée « comme excellente », « très populaire » –, les applaudissements et l'adhésion de l'auditoire aux chansons, comme aux propositions artistiques de l'interprète, ne furent jamais immédiatement acquis : Yvonne George commença par être sifflée à Bobino, car, le costume dans lequel elle se présenta sur scène, très masculin, suscita les outrages de la foule⁸²². De plus, il faut bien souligner que les prestations d'Yvonne George sur scène, devenaient de moins en moins homogènes, l'artiste, abîmée par les excès, ne pouvait plus garantir des spectacles d'équivalente qualité :

[...] Quel dommage que ses dernières apparitions aient gâché l'admirable souvenir que nous aurions dû garder d'Yvonne ! Elle n'était plus elle-même, ne savait plus exactement ce qu'elle disait ni ce qu'elle faisait. Oubliait-elle parce qu'elle buvait, ou buvait-elle pour oublier ? Oublier que la mort était là, plus près chaque jour au point qu'Yvonne semblait l'interroger avec angoisse, quand elle sanglotait son : Tout n'est pas fini..., dis...⁸²³

Bobino fut la dernière scène sur laquelle Yvonne George parut avant son départ en octobre 1928 pour Arcachon où elle alla trouver du repos et se soigner. Après cette date, les apparitions de l'artiste dans la capitale et sur scène se firent au compte-gouttes. Selon les informations de Van Parys, elle serait revenue en décembre 1928 à Paris pour

⁸²⁰ Albert Flament, « Tableaux de Paris » dans *La Revue de Paris*, 02 juin 1928, p. 939.

⁸²¹ *Les Coulisses*, n°45, vendredi 25 mai 1928.

⁸²² Selon le témoignage donné par Philippe Hegel dans l'émission radiophonique de Jean-Marie Drot, *La Rue de la Gaîté*, du 21 décembre 1963, ORTF. Il souligna également le courage de l'artiste prête à supporter ces réactions parfois violentes.

⁸²³ Jacques-Charles, *De Gaby Deslys à Mistinguett*, op.cit., 1932, p.87.

assurer deux enregistrements chez Columbia, mais, ainsi que je l'ai déjà souligné, ceci me semble fort peu probable, dans la mesure où Yvonne George, depuis l'été 1928, entrait dans une période de grande convalescence, comme Robert Desnos en témoigna dans un article du *Soir* :

*Mais voici bien longtemps que cette voix n'a pas retenti. Ces refrains, nous ne les entendons plus. Pourquoi Yvonne George ne chante-t-elle plus ? Yvonne George est malade. Loin d'ici, sur la côte de l'océan, elle est en proie à la fièvre, à la solitude, à la dure autorité des médecins. Yvonne George ne chante pas et ne chantera pas cet hiver*⁸²⁴.

2.2.3 Excès, souffrance, rémission, illusions (fin 1928-1930)

À compter de cet automne 1928, l'histoire de la chanteuse fut celle de la maladie. En 1929, quand bien même elle n'en eut pas conscience, Yvonne George entama son chant du Cygne. Toutefois, avant qu'un diagnostic n'identifiât clairement la maladie dont souffrait l'artiste, ce fut essentiellement pour se reposer d'un état de fatigue extrême qu'Yvonne George quitta Paris, car, ainsi que le mentionna Maurice Verne, la chanteuse était devenue « de saisons en saisons plus fragile, tour à tour la proie des saouleries de la drogue et des désintoxications capricieuses, pires, peut-être, que le mal lui-même [...]»⁸²⁵. La vulnérabilité de son état de santé ne semblait pas dater d'hier, puisque dans un télégramme envoyé de Londres le 30 avril 1926 à Robert Desnos, Yvonne George avoua avoir manqué « crever»⁸²⁶ »

Il était de notoriété publique qu'Yvonne George avait toujours mené une vie faite d'excès, ponctuée de soirées mondaines outrancières, hyper festives, où l'alcool et la drogue intarissables, achevèrent de ruiner sa santé fragile.

Francis Steegmuller dans la biographie qu'il écrivit sur Jean Cocteau, livra l'anecdote selon laquelle Yvonne George, lors des répétitions de la pièce *Roméo et Juliette* en 1924, ne cessait de renifler et de pleurer à cause du manque de drogue. L'artiste aurait été d'abord initiée au plaisir de l'opium au tout début des années vingt,

⁸²⁴ Article du 7 octobre 1928.

⁸²⁵ Maurice Verne, *Les Amuseurs de Paris*, op.cit., p.252

⁸²⁶ « été (sic) gravement malade ici 5 jours sans connaissance. Failli crever serai espère état voyager lundi. Prendrai train midi ici [...] ». Télégramme lisible à la Bibliothèque Doucet, cote DSN C 1281.

par Cocteau lui-même, alors opiomane forcené, comme en témoigna le journal⁸²⁷ qu'il tint en cure de désintoxication à la clinique de Saint-Cloud de décembre 1928 à avril 1929. Mais d'autres relations avaient également entretenu très tôt Yvonne George dans la consommation régulière de cocaïne et d'alcool, au point qu'elle apparaissait souvent, et plus encore à la fin de sa carrière, comme une « ombre de velours vert qui s'accrochait au rideau pour ne pas tomber »⁸²⁸.

Yvonne George, qui fréquentait, depuis son retour à Paris après guerre au début des années vingt, les hautes sphères cosmopolites de la bonne société, les cercles avant-gardistes artistiques et le milieu lesbien, avait pour amies proches, la controversée princesse Violette Murat⁸²⁹, cocaïnomane et lesbienne, avec laquelle elle apparaissait dans les soirées mondaines ou au Bœuf sur le Toit⁸³⁰, mais encore la peu conventionnelle Nina Hammett⁸³¹, peintre et auteure galloise, coqueluche de la Bohème de Montparnasse, elle-même alcoolique et bisexuelle notoire, qu'Yvonne rencontra à Paris, probablement en décembre 1923, au cours d'un dîner organisé par une autre de ses amies proches, Nancy Cunard⁸³², en l'honneur du romancier et poète irlandais George Moore⁸³³. Lors de sa première tournée en Angleterre, en 1924, Yvonne George fut accompagnée de Nina Hammett et de Violette Murat. Cette dernière avait demandé à

⁸²⁷ Jean Cocteau, *Opium, Journal d'une désintoxication*, Éditions Stock, 1930. « N'attendez pas de moi que je trahisse. Naturellement l'opium reste unique et son euphorie supérieure à celle de la santé. Je lui dois mes heures parfaites. » p. 27 ; « Dire « les drogues » en parlant d'opium revient à confondre du Pommard avec du Pernod », p. 106.

⁸²⁸ Propos de Jean Tranchant, cité par C. Brunshwig, L.-J. Calvet, J.-C. Klein, *Cent ans de chanson françaises (1880-1980)*, éditions du Seuil, 1981, p. 181.

⁸²⁹ (1878-1936) De son vrai nom, Violette Ney d'Elchingen. Mariée au Prince Eugène Murat, descendant de la lignée de Caroline Bonaparte, elle-même avait pour aïeul le maréchal de Ney. Veuve depuis 1906, Violette Murat n'avait pas bonne presse, on lui prêta de nombreuses et extravagantes frasques. Marcel Proust eut au sujet de son physique particulièrement robuste, cette phrase assassine mais tout-à-fait drôle : « Elle fait davantage penser à une truffe qu'à une violette », dans *Le Bouquin des méchancetés, et autres traits d'esprit*, François-Xavier Testu, éditions Robert Laffont.

⁸³⁰ Violette Murat était également une très proche amie de Cocteau, à laquelle il confia sa détresse lors du mariage en 1927 de Nathalie Paley, avec laquelle il avait une liaison, avec le couturier Lucien Lelong. Une magnifique lettre de cinq pages écrite par Cocteau depuis l'Hôtel Beauvau de Marseille et adressée à « Violette très chérie » témoigne de leur amitié.

⁸³¹ 1890-1956. Modèle de certains artistes de la Ruche, dont Modigliani et Picasso, Nina vécut à Paris de 1914 à 1926, elle apparaissait régulièrement dans l'emblématique café de La Rotonde et comptait encore parmi ses amis Diaghilev et Cocteau.

⁸³² 1896-1965. Figure emblématique de la société mondaine et Bohème des années vingt. Riche héritière anglaise et femme de lettres connue pour ses engagements envers l'égalité raciale, Nancy Cunard arriva à Paris en 1920. Elle devint rapidement la muse de plusieurs artistes de renoms dont Aragon, avec qui elle vécut deux ans et pour laquelle il tenta de se suicider après qu'elle le quitta pour le pianiste afro-américain Henry Crowder. Nancy Cunard compta également parmi les amies proches d'Yvonne George.

⁸³³ Cf A. Black, *op.cit.*, p. 59. Pour l'anecdote, George Moore était probablement le vrai père biologique de Nancy Cunard

Nina Hammett de veiller à Londres sur Yvonne George, un comble, puisqu'il était déjà de notoriété publique que Hammett était alcoolique.

Robert Desnos réprouva toujours ce trio, coupable selon lui de nourrir les dépendances d'Yvonne George, qu'il se fut agi de l'alcool, de l'opium, de la cocaïne voire du saphisme. Pourtant, comme en témoigna la correspondance⁸³⁴ de la chanteuse au poète, si Robert Desnos lui rendit beaucoup de services et réglait ses affaires courantes (il lui prêtait de l'argent⁸³⁵ ; passait des commandes de vins pour ses réceptions⁸³⁶ ; prenait ses chats en pension⁸³⁷ ; se chargeait de lui trouver un appartement, en particulier après son retour de tournée aux États-Unis⁸³⁸, etc.), il fut essentiellement le principal « commis » en drogues d'Yvonne George. L'artiste, souvent en manque, le sollicitait régulièrement pour lui demander de venir lui faire porter dans sa loge ses « paquets » :

Mon cher Robert,

*Je suis un peu inquiète. Si tu trouves ce mot et que les circonstances
le permettent passe donc plutôt à l'Olympia et laisse dans un*

⁸³⁴ La bibliothèque Jacques Doucet de la Sorbonne conserve cinquante-deux télégrammes (échelonnés du 19 décembre 1925 au 22 avril 1930) ainsi que vingt-huit lettres manuscrites et cinq billets d'Yvonne George à Robert Desnos. Malheureusement, aucune de ses lettres – que j'ai pu consulter grâce à l'aimable autorisation de Jacques Fraenkel, ayant droit – ne fut datée. Qui plus est, la plupart d'entre elles, écrites en style télégraphiques et sous l'effet du manque de drogue ou de la souffrance, sont illisibles et parfois en défaut de sens. Néanmoins, malgré leur faille, ces lettres constituent un témoignage poignant, mais parcellaire, de ce que furent les cinq dernières années de la vie de la chanteuse.

⁸³⁵ « *Mon vieux Robert*

Il y a un tout petit malheur – je m'aperçois qu'il me manque cent francs. [...] » Référence DSN 1254

⁸³⁶ « *Mon cher Robert,*

Je reviens de voyage, il y a quelques heures et je viens te demander si tu ne pourrais pas me procurer une quarantaine de bouteilles de ce vin que tu m'as acheté il y a quelques mois, de manière à faire [...] au moins – mais au minimum c'est indispensable le plus vite possible. » Référence DSN 1258

⁸³⁷ « [...] *Autre chose, je ne peux plus garder plus de deux chats, deux seront rapportés à Paris par mon ancienne femme de chambre aussitôt que je serai sûre qu'ils ont un gîte. Pourras-tu en héberger un ? Le doux Astor, je ne sais pas encore – mais si un copain sympathique voulait s'en charger, je ne dirais pas non. Mais ça c'est difficile car il faut quelqu'un « à jardin » ou tout au moins à cour. Bien entendu, je payerais [sic] sa pension [...] »* Référence DSN 1264

⁸³⁸ Lettre écrite depuis un hôtel à New-York, 130 West-57 Sheat :

« *Ceci est pour lui – Monsieur Desnos – Paris Soir :*

Je n'ai pas le courage de t'écrire mon pauvre chou, tout au moins aujourd'hui.

Sais-tu que mon cafard est si grand que le Général Chinois [autrement dit l'opium ; je commente] lui-même n'y peut rien !! – si au moins nous étions entre nous ici – mais pense qu'on ne peut espérer d'autre conversation que par signes ! – J'ai un appartement assez agréable dont je ne sors pas – [...] Je n'ai pas encore débuté ce qui hélas me fait aussi passer ici les jours en plus.

J'ai pensé que peut-être je pourrais te faire 2 ou 3 articles sur ici – bien entendu à faire paraître mes représentations terminées [...] Aussitôt mon début, je t'enverrai les sous que je te dois.

Pense à un appartement pour moi, toi aussi – veux-tu ?

Voilà Je t'embrasse

Yvonne », Référence DSN 1261

emballage solide aux mains de la concierge le paquet [illisible] de manière à l'y prendre à 7h30.

Sinon, passe ce soir, fais toi annoncer

A toi

*Yvonne*⁸³⁹

Elle le missionnait également pour qu'il allât chercher chez d'autres de ses amis, ses approvisionnements en cocaïne, sans jamais cependant nommer une seule fois, dans aucun courrier d'ailleurs, la nature de ses besoins⁸⁴⁰. Toutefois, dans la mesure où Yvonne George envoyait Robert Desnos au contact de Violette Murat et Tony Gandarillas⁸⁴¹, réputés eux-mêmes pour être de grands consommateurs de stupéfiants, il ne faisait aucun doute concernant la spécificité du « cadeau » attendu :

[...] Je voudrais bien que tu ailles faire mes amitiés à tes amis et même si tu ne rencontres pas ceux du dernier printemps, j'aurais voulu que tu ailles voir de ma part Violette Murat (12 avenue d'Eylau) ou Tony Gandarillas (60 avenue Montaigne). S'ils ont un cadeau de nouvel an pour moi, va le confier, en lui disant que c'est un bijou pour qu'elle en prenne soin, à Madame Duverger 5 rue Paul Saulmier – Passy. Elle voyage sur le Paris et me l'apportera en mains propres.

Fais ce que tu peux sinon sûr que je ne reviens pas vivante d'ici. Tu dois voir à ma lettre combien je suis nerveuse et misérable. J'envoie [sic] demain lundi 500 francs pour le cas ou [sic] tu serais dans la

⁸³⁹ Référence DSN 1248

⁸⁴⁰ Néanmoins, la chanteuse fait des demandes de « musiques », de « disques », de « livres » qui, selon moi, camouflent le mot « drogue » : « Je ne peux pas encore me passer des musiques que tu m'as promises – c'est beaucoup plus grave que je ne le croyais même [...] » ; « Fais donc je t'en supplie tout ce que tu peux pour me retrouver mes partitions – car je souffre déjà assez comme ça je te jure [...] » ; « J'ai reçu ton cadeau mille mercis. Je ne crois pas inutile de te dire ce que ça représente ; si tu as d'autres bouquins à m'envoyer sous la main, garde-les ou remets-les à Georges, sinon je commence tout à la fois. » etc.

⁸⁴¹ (1887-1970). Neveu de la mécène chilienne Eugenia Errazuris, diplomate, amant du peintre Christopher Wood, et mondain exubérant. Ami proche du couple Noailles, (avec lesquels il partagea le Château Saint-Pierre à Hyères, dénommé La Villa Gandarillas), de Cocteau, des musiciens du Groupe des Six, d'Étienne de Beaumont, de Jean Hugo, mais surtout de René Crevel : « [...] *Ce chilien d'origine a la chance d'avoir obtenu un poste d'attaché d'ambassade à Londres. Une charge très honorifique qui ne demande pas un travail penant, mais qui offre un beau logement de fonction et un revenu non négligeable. Les relations de sa tante, Mme Errazuris, ont fait le reste. Tony est un habitué des fêtes du Tout-Paris de la diplomatie, de la mode ou des arts. Tout ceux qui l'ont croisé, le présentent comme un homme petit, avec des cheveux très bruns et un nez retroussé. Toujours élégant, il fait figure de Sud-Américain de comédie. Son charme et sa drôlerie font l'unanimité et sa grande passion pour l'opium n'est pas un secret. Une chose est sûre tout le monde le connaît ou croit le connaître. Cecil Beaton s'en inspire pour le personnage de son roman : La Reine Gandarillas. Pour Crevel ce nouveau compagnon de sorties nocturnes est un ami parfait, pour son humeur toujours égale, son exubérance, et ses anecdotes renouvelées sur le Paris mondain.* », dans Crevel, François Buot, éditions Grasset, 1991.

*purée. En dehors de ça mon petit ange sache que je suis plus misérable que jamais qu'il faut que tu penses à moi, que j'essaie de terminer mon contrat de manière à être rentrée le plus vite possible sinon je suis foutue – je le jure. [...]*⁸⁴²

La plupart des courriers d'Yvonne George à Robert Desnos, de simples pneus parfois, souvent difficilement lisibles, révélèrent fréquemment l'extrême détresse dans laquelle le manque de drogue⁸⁴³ plongeait littéralement la chanteuse, à bout de force et de nerfs. À titre d'exemple, l'enveloppe de l'un d'eux, sur laquelle la mention « URGENT » en capitales d'imprimerie, fut plusieurs fois soulignée par Yvonne George au point d'en creuser le papier. Quant au message, écrit en diagonale de la feuille, dans une écriture démesurément grossie, il ne fut élaboré que dans la réitération d'une même supplique (« Je t'en prie »⁸⁴⁴) laissant aisément deviner l'objet obsessionnel de son appel :

*Desnos, Je t'en prie, je t'ai raté toute la journée. Aussitôt que tu trouveras ce mot, rejoins-moi, je t'en prie soit par téléphone à présent chez moi ou au théâtre. Je t'en prie ; Je t'en prie ; Je t'en prie ; Je t'en prie ; Je t'en prie ; Je t'en prie ; Je t'en prie*⁸⁴⁵

Bien sûr, tous connaissaient les addictions d'Yvonne George. Il était même monnaie courante que la chanteuse, comme d'autres artistes qu'elle évidemment, fût régulièrement approvisionné en drogue entre les entr'actes de ses tours de chants à l'Olympia. Une certaine Olympe lui apportait son « sachet de soie salvateur » :

*- T'en as ?
- J'ai eu peur, fit Olympe en fouillant sous sa jupe
- Donne ! hurla presque Yvonne
Ses mains allaient au-devant de celles d'Olympe, y saisissaient frénétiquement le sachet salvateur et la pourvoyeuse regardait, incrédule, cette légende vivante en déchirer le papier de soie comme l'aurait fait une gamine de celui d'une sucrerie longtemps convoitée. La drogue, tel un ruisseau mortel et vivifiant, courait au long du couloir des loges de l'Olympia. Tout le monde se taisait là-dessus, du patron au dernier des machinistes, parce que le temps*

⁸⁴² Référence DSNC 1260

⁸⁴³ Dans une lettre qu'elle envoya à Desnos, depuis Londres en mars 1928, probablement lorsqu'elle se produisit au Café des Anglais, elle se plaignit d'être « mourante sans paquet » et demanda au poète de se mettre en relation avec le docteur Capmas, qui avait également aidé Apollinaire et Jean Cocteau à supporter leur addiction aux drogues.

⁸⁴⁴ Cette formule, qui apparaît plus de cinq fois dans le cœur de la lettre, parcourt également tout le bord du papier, comme des ornements scripturaux.

⁸⁴⁵ Référence DSNC 1257.

*était à l'intrusion généralisée de ce violent facteur d'énergie, à la croyance qu'il fournissait à la fois le coup de fouet indispensable à l'accomplissement d'un art toujours menacé par la routine et qu'il en aplanissait les ressacs émotionnels, les vertiges et les chutes.*⁸⁴⁶

Toutefois, bien que Robert Desnos cédât quasiment⁸⁴⁷ toujours aux demandes d'Yvonne George concernant l'envoi des drogues⁸⁴⁸ dont elle manquait, il aida la chanteuse à faire soigner ses douleurs « respiratoires » et ses asthénies fréquentes, en l'amenant à consulter un médecin de sa connaissance sur Paris et alla jusqu'à la faire accompagner par un de ses amis⁸⁴⁹. Ce médecin, dénommé Monnov, fit envoyer la chanteuse dans sa clinique à Arcachon, probablement au sanatorium maritime. À partir de l'été 1928 jusqu'à sa disparition, les séjours d'Yvonne George furent essentiellement concentrés sur la côte Atlantique ; elle fit plusieurs incursions aux Sables-d'Olonne, à La Rochelle, à Arcachon, à Saint-Jean-de-Luz ou Pau.

Yvonne George, dans un courrier touchant qu'elle écrivit depuis Le Grand Hôtel de Pau, avoua à Robert Desnos, la nécessité embarrassante de révéler à ce docteur Monnov ses dépendances, notamment celle à l'opium qu'elle ingérait directement. En effet, l'opium, aux puissantes propriétés sédatives et analgésiques, pouvait être avalé, fumé ou bu en décoction. Yvonne George, en raison de ses douleurs aux bronches, ne pouvait plus fumer cette drogue :

Mon cher Robert,

Voici la lettre pour Nelly⁸⁵⁰. Merci tout de même, et merci à Fraenkel⁸⁵¹ aussi, mais je ne veux et ne peux plus me servir des

⁸⁴⁶ Pierre Philippe, *Roman de l'Olympia*, op.cit., p. 125.

⁸⁴⁷ Dans une lettre envoyée par Nancy Cunard à Robert Desnos, alors qu'elle séjournait avec la chanteuse à l'Hôtel Basque de Saint-Jean de Luz, elle l'accusa d'hypocrisie pour avoir refusé de faire envoyer de la drogue à Yvonne, alors même qu'elle était gravement malade (en partie à cause du manque)

⁸⁴⁸ Robert Desnos faisait suivre à Yvonne George, durant ses convalescences en clinique, des boîtes d'ampoules (nommées par la chanteuse « Patapoum »), dont j'ignore la nature réelle, (peut-être s'agissait-il d'opium puisqu'il pouvait être fumé ou bu), censées l'aider à supporter les douleurs, probablement dues autant à sa maladie respiratoire qu'au sevrage de drogues.

⁸⁴⁹ « *Mon cher Robert, Je te demande pardon de ne t'avoir plus donné signe de vie depuis le rendez-vous remis de l'autre jour ; c'est en grande partie de la faute de ton ami qui me promène dans d'innombrables cabinets de consultations tous les après-midis, et me défend pour ainsi dire de bouger le reste du jour. [...]*

Fais donc je t'en supplie tout ce que tu peux pour me retrouver mes partitions – car je souffre déjà assez comme ça je te jure – Et je te remercie mille fois de m'avoir fait connaître le docteur mais tout cela je te le dirai demain – en hâte – Yvonne. ». Référence DSN 1263.

⁸⁵⁰ Nelly Van Wilder, son accompagnatrice (musicale ? personnelle ?) et amie. Je ne possède aucune information à son sujet.

⁸⁵¹ 1896-1964. Ami de Breton avec lequel il fit ses études au lycée Chaptal. Médecin et écrivain, il participait aux manifestations dadaïstes et surréalistes. Après la rupture entre les membres de deux mouvements, en 1923, Théodore Fraenkel se consacra à nouveau à la médecine générale. Ce fut donc en sa qualité de médecin qu'il aida Yvonne George, probablement en lui prescrivant des substituants aux

*petites dames de verre*⁸⁵². Je sais, je sens que ça me fait un mal terrible. Aussi excuse mon anxiété et ses expressions. Je passe des jours terribles, je t'assure. As-tu vu Bloch⁸⁵³ ? A-t-elle d'après ses dires reçu ma lettre, et que dit-elle de son incursion chez moi que je t'ai racontée. Je te quitte...fourbue. Pense à moi

Pense à moi

Pense à moi

*Pense à moi*⁸⁵⁴

Aussi, accepter de prendre un traitement médical en vue de guérir des bronches, signifiait-il pour Yvonne George d'arrêter également la prise de drogues, de tabac et d'alcool. Dès lors, en plus des douleurs respiratoires, l'artiste devait aussi se préparer à subir celles liées au sevrage. Dans la lettre ci-après, Yvonne George évoqua expressément le traitement préconisé par le docteur Monnov, mais elle exprima surtout son angoisse terrible de ne plus pouvoir supporter ni les douleurs inhérentes au manque de drogues ni celles liées à sa maladie respiratoire :

Je suis venue ici amenée par les amis pour trois ou quatre jours. Entre temps, il faut te dire que j'ai revu Monnov plusieurs fois et que bien entendu j'ai été dans l'obligation de lui dire tout. Or Monnov consent à me donner à peu près 12 ampoules par jour et que ce soit fini en un mois.

Cela comprends-tu c'est impossible. Si cela l'était, j'aurais en ce moment fait la restriction voulue, ne fusse que pour éviter les douleurs d'estomac dont je souffre à cause de la manière bucale dont je me sers de « ma médecine » et qui valent presque les autres. Mais les autres douleurs respiratoires sont, je le sais, je le sais, plus dangereuses, m'empêchent de me nourrir, me font tousser jusqu'à me déchirer et puis enfin me rendent folle [...] Monnov m'a révélé des choses terribles sur mon état qui me donnent foutrement envie de me soigner totalement mais sagement car j'ai peur ou alors d'en finir tout de suite.

*Mais son moyen de suppression est trop brutal. J'ai essayé – cela serait, dans l'état où je suis, je te le jure, actuellement la fin de tout.*⁸⁵⁵

opiacés ou des médicaments supplémentaires à ceux reçus lors de ses traitements. Théodore Fraenkel fut l'ami très proche de Desnos dont il était le légataire universel.

⁸⁵²Ce devait être des pipes à fumer.

⁸⁵³ Gabrielle Bloch, dite Gab Sorere, maîtresse de Loïe Fuller.

⁸⁵⁴ Référence DSCN 1269

Elle confia encore à Desnos la nécessité pour elle de revenir au traitement que lui avait préconisé Fraenkel à Paris, plus supportable. Elle accrédita ses propos en révélant avoir rencontré un autre médecin, dénommé Brisson, dont le diagnostic semblait aller dans ce même sens. Il proposait même, ce que la chanteuse refusa courageusement⁸⁵⁶, de ne pas arrêter l'opium. En effet, Yvonne George cherchait une solution de secours pour atténuer les souffrances, notamment gastriques, qui l'assaillaient en permanence, rendant impossible à supporter ses trajets entre Saint-Jean-de-Luz et Arcachon :

[...]Seulement le système Monnov est impossible. Il faut trouver un juste milieu pour lequel je supplie toi et Fraenkel de m'aider.

Toi ou lui n'ont [sic] qu'à donner un coup de téléphone à Brisson pour savoir ce qu'il en pense, tu verras que je ne blague pas.

Or comme le système d'absorption me cloue au lit, tant je souffre, il faut reprendre la cure parisienne depuis laquelle pendant six semaines je n'ai pas souffert du tout et ai repris mon appétit.

A présent je souffre tant, que l'idée même de prendre les trains qui me mèneraient à Arcachon est impossible tant je souffre. Alors de grâce reprends l'ancien système qui consisterait à avoir quelques ampoules ici, puisque à raison ½ ampoule par jour ou peut-être 2 au début je complète ce que veut faire Monnov, c'est-à-dire que pendant 4 semaines je puisse recevoir à peu près 4 boîtes à partir du jour où je serai à Arcachon. [...] N'oublie pas que, grâce à Fraenkel pendant 5 à 6 semaines (système Stal Kosal⁸⁵⁷ et moitié ou entièrement ampoules) je n'ai plus souffert. Tandis qu'à présent je ne peux de nouveau plus avaler une miette et que je souffre à me tordre !

Alors voilà pardonne cette lettre médicale, crois en tout ce que je te dis qui est plus vrai que jamais et envoie ici (hôtel Basque

⁸⁵⁵ Les termes soulignés l'ont été par Yvonne George. Référence DSCN 1267

⁸⁵⁶ « [...] Celui là, vois-tu, va trop fort, dans le sens inverse, car je sens, je sais maintenant qu'il faut que je me débarrasse bientôt une fois pour toute, sinon, je suis foutue. Seulement le système Monnov est impossible. [...] », *id.*

⁸⁵⁷ Médicament sous forme de poudre apaisant les douleurs de l'estomac et de l'intestin. Le slogan de l'époque était : « Les tablettes STAL-KOSAL (coréïne bismuthée), la poudre qui calme. Défense de l'estomac et de l'intestin. »

*– Saint Jean) ce qu'il me faut – Et durant les 4 semaines à
suivre avec moi –
Je t'écrirai aussitôt que j'irai mieux une lettre moins
désespérée. Pour le moment j'ai trop mal. J'ai même chargé
Brancusi⁸⁵⁸ que j'ai rencontré ici de te l'expliquer.
Je n'ai pas trouvé Man Ray et pour cause puisque je suis tout le
temps au lit
A toi mon cher vieux chéri
Yvonne⁸⁵⁹*

La fin des années vingt fut terriblement éprouvante pour Yvonne George. Outre le cafard permanent qu'elle ressentait, entretenu par ses nombreux séjours dans la ville d'Arcachon⁸⁶⁰ qu'elle détestait pour s'y ennuyer profondément, et la fatigue occasionnée par les allers-retours fréquents entre Paris, les stations balnéaires de la côte atlantique – destinations au demeurant cocasses pour soigner des maladies respiratoires – et la Suisse, Yvonne George subit, en plus des traitements lourds, plusieurs interventions chirurgicales⁸⁶¹ notamment aux poumons. Ce qu'Yvonne George avait identifié comme des bronchites chroniques et appelait ses « douleurs respiratoires », s'avérait être la tuberculose, dont elle était affectée depuis 1924.

⁸⁵⁸ 1876-1957. Célèbre sculpteur roumain, diplômé en 1906 des Beaux-Arts de Paris. Il ouvrit la voie au minimalisme en sculpture.

⁸⁵⁹ Référence DSCN 1267.

⁸⁶⁰ Il est assez difficile de retracer les parcours d'Yvonne George pour les années 1929 et 1930. Néanmoins, elle passa plusieurs semaines à Arcachon, à Pau et en Suisse. Elle n'avait pas assez de mots pour décrire son dégoût d'Arcachon, où Robert Desnos, comme d'autres de ses amis, vinrent lui rendre visite.

Hôtel Continental Arcachon

Mon cher Robert, que je t'envie d'être à Cannes – comme j'aimerais m'en aller de suite t'y rencontrer. J'ai assez mais assez assez ASSEZ d'Arcachon. J'ai eu je ne sais combien d'ennuis domestiques depuis ton départ. Tout le monde est vache ici, compris la vieille petite Marie, qui était une vieille petite garce.

Puis, j'ai dû fuir une maison sous peine d'y mourir de froid – C'est alors que je suis partie à Pau pour quelques jours. Pau est du reste une admirable ville qui m'a enchantée et sans doute j'émigrerai là pour quelques semaines. Ici, je ne peux plus, je suis à bout, les derniers tracassés que j'ai eus m'ont fait refaire un bond en arrière du point de vue santé, (avec tout ce que ça implique, y compris mes télégrammes éplorés) puis j'ai peur à présent ici, je me sens si bas moralement et désespérée dans cette ville où tout m'est antipathique (il faut bien dire que ma première impression était la même. Je crois t'avoir raconté mon désappointement lors de mon arrivée, et que ce n'est qu'avec beaucoup de courage que je suis arrivée à me faire illusion) que j'ai toujours peur que ce découragement me fasse un beau jour renoncer à tout espoir de précaution. [...] Je suis terrée, sourde et abrutie. Monnov, je crois, lui-même l'a compris : il m'a accordé le séjour à Pau.

⁸⁶¹ Yvonne George subit également une intervention sur l'une de ses jambes qui se serait enflammée. Aucune indication de date ou de lieu n'est précisée.

Mais ces soins coûtaient évidemment beaucoup d'argent, or, Yvonne George, incapable d'honorer un quelconque contrat de longue durée, en raison de son état de santé, ne pouvait plus supporter les charges de la vie courante. Elle s'en confia à Robert Desnos et lui révéla son intention de donner un bref concert privé dans le but de poursuivre ses cures ⁸⁶² :

*[...] Je crois vraiment que tu ne prends pas assez sérieusement l'idée du très grand besoin d'argent que j'ai en ce moment afin de pouvoir continuer à me soigner. Je t'assure que c'est très sérieux – à tel point (ceci absolument entre nous) que j'avais demandé à une personne qui me semblait être parfaitement choisie à cet égard, de donner dans un salon d'une manière toute intime lors d'un passage de quelques jours à Paris (puisque le précédent ne m'a pas fait mal) une séance de chansons dont le but serait bien entendu d'avoir, c'est-à-dire de me procurer les 2 ou 3 mille francs qui logiquement me manquent en ce moment. (Toujours en ce moment je suis couverte de dettes. Tu n'as aucune idée de ce que c'est pénible)[...]*⁸⁶³

Probablement évoquait-elle le gala caritatif organisé en son honneur par Cocteau lui-même, en juin 1929 au Grand Écart, rue Fromentin, tenu par Louis Moysès. L'établissement accueillit ce soir là, tout ce que Paris comptait de clients fortunés. Tous s'étaient réunis pour assister à ce qui allait être le chant du cygne d'Yvonne George :

*Le Tout Paris des dames snobs dans un étalage de bijoux, les grands financiers, les richissimes cosmopolites purent payer cinq cent francs la bouteille de champagne qui leur donnait le droit d'entendre pour jamais cette voix brûlée, d'assister à cette douleur et cette vaine espérance qui crevaient en geste de va-tout...Yvonne George chanta dans ce décor funèbre, littérairement funèbre pour ses adieux : un symbole, ces murs tendus de noir que les reflets mouillaient comme des cirés, ces tables qu'éclairaient des aquariums de verre posés sur des foyers électriques d'où les fleurs s'élançaient avec des airs d'hippocampe*⁸⁶⁴

⁸⁶² Il semblerait d'ailleurs d'après les recherches d'Alan Black, qu'un certain Comte François de Gouy d'Arcy, ami proche de Cocteau, ait payé les opérations d'Yvonne George.

⁸⁶³ Référence DSN 1275.

⁸⁶⁴ Maurice Verne, *op.cit.*, p 260.

Ce fut effectivement la réelle dernière apparition d'Yvonne George, qui n'était déjà plus en ce début d'été 1929, que l'ombre d'elle-même. Georges Van Parys qui la revit à Paris pour l'occasion, en fit un portrait terrible d'émotion :

Louis Moysès, qui, en plus du Bœuf, dirige Le Grand Écart, rue Fromentin, y a donné hier une soirée dont le bénéfice doit aller entièrement à Yvonne George. Malade, elle ne peut plus travailler régulièrement; elle est dans une situation dramatique, proche de la misère. [...] Je ne l'avais pas vue depuis décembre dernier et l'ai trouvée atrocement changée. Ses yeux brillent encore étrangement dans un visage décharné, dont le maquillage ne parvient pas à dissimuler la pâleur. Elle a chanté d'une voix rauque et enrouée, faisant visiblement de grands efforts pour ne rien laisser paraître de sa fatigue. Le souffle est court, et tout au long de ses chansons, elle s'accorde des temps pour reprendre sa respiration. C'est sans doute plus sensible pour moi que pour le public, mais j'en étais bouleversé. La salle était pleine et lui a fait un triomphe.

Je suis resté à bavarder avec elle assez tard dans la nuit. Impossible de lui faire quitter ce cabaret, malgré mes exhortations et celles de quelques amis. Elle a beaucoup bu, et, lorsque je l'ai quittée, elle m'a longuement embrassé.

- Je pars pour la Suisse, m'a-t-elle dit. Je vais aller me soigner là-bas.

Suis rentré chez moi le cœur brisé à l'idée que je ne la verrai peut-être plus.⁸⁶⁵

En effet, Yvonne George disparut définitivement de la capitale parisienne à l'automne 1929, juste après les funérailles de son père⁸⁶⁶ début octobre, pour être opérée en Suisse romande, probablement dans la clinique Sylvana⁸⁶⁷ à Lausanne, réputée pour sa prise en charge efficace de la tuberculose⁸⁶⁸. Elle se reposa ensuite,

⁸⁶⁵ Georges Van Parys, *op.cit.*, p. 110-111.

⁸⁶⁶ Un télégramme envoyé par l'oncle maternel d'Yvonne George (Gaston de Gobert) à Robert Desnos, informe ce dernier du décès d'Henri Deknop, père d'Yvonne George, à Bruxelles et de la présence de la chanteuse auprès de sa dépouille. L'artiste fit rapatrier le corps de son père à Paris : « Henri mort. Pres Yvonne. Arriverons avec corps mardi vers 14 heures. Gare Nord – incinération Père Lachaise. » Référence DSCN 1281.

⁸⁶⁷ A. Black, *op.cit.*, p. 75.

⁸⁶⁸ « Vieux, pourrais-tu attendre Decourt (il y a également le Docteur Bukk. qui doit être féru sur le sujet) au sujet de ce qu'ils pensent tous deux de la tuberculine, faite ici par un homme qui a la réputation de ne faire que des cures miraculeuses. Il s'appelle Cevey. Je suis chez lui à présent. Je te dis sa réputation en Suisse

jusqu'aux premiers trimestres de l'année 1930, à la montagne, dans le canton touristique du Valais, à Montana, où elle fut accompagnée de son amie Nelly Van Wilder.

Paradoxalement la révélation de sa maladie eut momentanément chez Yvonne George un effet bénéfique. Elle sembla même retrouver, vers février 1930, un regain d'espoir. Non seulement elle éprouva une sorte de soulagement – les maux dont elle souffrait n'étaient pas une affabulation de son esprit –, mais elle espéra aussi une rémission, comme en attesta une lettre qu'elle envoya à Georges Van Parys. Bien sûr, dans ce courrier d'autant plus touchant de sincérité que la chanteuse décéda quelques mois après sa rédaction, Yvonne George, bien qu'elle minimisât l'impact sur sa santé de la vie dissolue qu'elle mena, expliqua quelles purent être ses souffrances, à la fois physiques et morales, se croyant atteinte de neurasthénie, angoissée et incapable d'assurer parfois les gestes du quotidien :

[...] Quoique allant indubitablement mieux, ça a été, très, très grave, et c'est encore pour le moins...grave. Pense que je portais au poumon droit une plaie qui s'y est installée il y a au moins six ans : et que, du reste, c'est spécialement depuis ces trois dernières années (qui se sont trouvées être les plus douloureuses pour moi et celles où, plus que jamais j'ai dû renoncer à combien d'engagements.)

Tu te rappelles ces effroyables enrouements qui me prenaient d'un instant à l'autre et qui, somme toute, étaient restés mystérieux jusqu'ici...D'où les mille et une histoires dont on a entouré ma réputation afin d'expliquer cet état misérable ! Misérable vraiment, car ce que ne savent les gens qui ont été atteints, c'est toutes les douleurs générales, fièvre, angoisse (surtout), cœur déréglé, terreurs de tout ; ce sont hélas des signes connus, mais moi dans mon ignorance, j'avais mis ça sur le compte d'une neurasthénie latente dont ma volonté seule était responsable. Je n'osais donc en parler à personne. Seulement, je n'avais plus le courage de faire un pas. Et pour faire une chose aussi banale que me lever et m'habiller, il me

romande est foudroyante. Moi, j'ai un peu peur de me mettre dans ses mains, quoique tout semble m'y pousser, car je serai pour longtemps, alors comprends, très longtemps ici, et ça m'épouvante un peu. Demande à Fraenkel aussi. » Référence DSN 1272.

*fallait quatre ou cinq heures, parce qu'entre chacun de mes gestes j'éprouvais le besoin de me reposer*⁸⁶⁹

Néanmoins, ce sursaut de vie ne devait pas durer. Nelly Van Wilder, dans une lettre adressée à Desnos, l'informa en détails de l'état de santé pitoyable dans lequel se trouvait Yvonne George. Si la chanteuse semblait sevrée de ses addictions à l'alcool, aux drogues et au tabac, ses poumons, son estomac, son foie étaient trop abîmés pour pouvoir guérir. Sa mort était imminente, la chanteuse elle-même semblait en avoir conscience, puisqu'elle demanda à léguer les maquettes de bateaux qui décoraient son appartement à Neuilly⁸⁷⁰, à l'un de ses amis, Hector Letellier. Son état était tel que, sans que toute la lumière fût faite sur ce qui allait être, au printemps 1930, début avril précisément, une erreur – pire encore une « plaisanterie » – d'un goût douteux, certains journalistes augurèrent avant l'heure du décès d'Yvonne George, en se fendant d'une notice nécrologique sur l'artiste, alors même qu'elle vivait toujours. Un démenti dut être publié. Celui qui néanmoins fut à l'origine de cette sordide nouvelle, garda son identité⁸⁷¹ secrète :

Tous les admirateurs, et on sait qu'ils sont nombreux, de cette émouvante et si personnelle artiste qu'est Yvonne George, ont été, toute la journée d'hier, attristés par la nouvelle de sa mort parue dans quelques journaux.

Heureusement, cette nouvelle était entièrement fausse, et nous avons pu, dans la journée, vérifier son inexactitude.

Nous croyons savoir qu'elle a été communiquée à nos confrères par des personnes qui la tenaient d'un écrivain qui appartint et

⁸⁶⁹ G. Van Parys, *op.cit.*, p.121.

⁸⁷⁰ L'appartement d'Yvonne George à Neuilly était tout entier voué à l'univers maritime. C'était une chambre du marin au goût douteux, selon Maurice Verne, « la collection des horreurs », rajouta-t-il, « un paradis vert où elle se mourait, enveloppée de reflets d'eau. [...] Des bateaux partout, suspendus au plafond, dans des bouteilles vertes, des coffrets en coquillages, des effigies au Vieux loup de mer, des vierges miraculeuses des ports, des cartes postales de clichés maritimes tapissant ses murs etc. ...» Pour Yvonne George, dans l'interview qu'elle lui donna, sa chambre évoquait les étagères des quais, ceux de Toulon, du Havre, de Brest ou d'Anvers, dont le but n'était pas esthétique mais l'invitation au voyage : « [...] Est-ce assez laid, est-ce assez beau ? [...] N'est-ce pas qu'on est bien dans ma chambre du marin ? On est loin, n'est-ce pas ? », dans Maurice Verne, *op.cit.*, p.255-256.

⁸⁷¹ Il semblerait que ce fût Jean Cocteau qui délivra cette fausse information : « On a écrit que c'était Monsieur Jean Cocteau, et Monsieur Cocteau n'a pas démenti », *L'œil de Paris*, le 03 mai 1930, p. 7. Si j'ignore les motivations de Jean Cocteau, (d'ailleurs est-ce lui ?), je voudrais faire remarquer une chose. Alors que Cocteau se fendit à plusieurs reprises de longs articles élogieux sur des chanteuses qu'il admirait telles que Mistinguett par exemple (en particulier à sa mort), ou qu'il écrivit plusieurs lettres ouvertes à Marianne Oswald, Édith Piaf, Juliette Gréco et même Charles Aznavour ou Johnny Halliday, jamais il n'écrivit quoi que ce soit au sujet d'Yvonne George. Ses relations avec Robert Desnos y furent-elles pour quelque chose ?

veut encore appartenir à l'avant-garde, qui fut jeune naguère et tente sans doute de paraître le rester par des plaisanteries aussi déplacer que celle-là.

Des déclarations qui nous ont été faites par des amis intimes de la grande artiste, il résulte que celle-ci se trouve dans un sanatorium en Suisse, où elle va subir, en effet, une assez grave opération, mais que cette éventualité, pour inquiétante qu'elle soit, ne peut que rendre plus inexcusables de pareilles rumeurs.⁸⁷²

J'ignore comment Yvonne George put réagir à cette fausse annonce, mais il semble toutefois que ce communiqué lui donna l'énergie de quitter la Suisse – qu'elle détestait également selon Nelly Van Wilder – puisqu'elle se mit en route en compagnie de son amie, en direction de la Côte d'azur. Toutes deux étaient en effet attendues près de Cannes, au Château de Mai à Mougins, par Francis Picabia et Germaine Everling, sa compagne. Leur itinéraire les conduit à Gènes, en Italie, où les deux femmes séjournèrent dans l'Hôtel Miramare situé sur le port. Ce fut la dernière escale d'Yvonne George – clin d'œil ironique du destin envers celle-là même qui la première osa mettre à son répertoire des chansons de marins –, puisqu'elle y s'éteignit dans la nuit du 21 au 22 avril 1930, comme son certificat de décès le certifia. Un télégramme fut envoyé par Nelly à Robert Desnos pour l'informer de la tragique nouvelle :

Yvonne morte cette nuit. FITZ GEORGE⁸⁷³ et moi font arrangements transportation Paris, NELLY⁸⁷⁴

La dépouille d'Yvonne George fut apportée à l'aube à l'hôpital de Gènes, puis rapatriée en France, le 26 avril. Elle fut incinérée au Père Lachaise⁸⁷⁵ où plus de trois cent personnes (mais aucun membre de sa famille, excepté son oncle maternelle Gaston de Gobert) assistèrent à ses funérailles, dont Jeanson, Desnos, Fréjaville, Crommelynck,

⁸⁷² René Bizet, *Comœdia*, 06 avril 1930.

⁸⁷³ Ami intime d'Yvonne George, surtout présent à la fin de sa vie. Je ne sais pas exactement qui il était, mais il semblerait que sa généalogie établisse quelques connexions avec la famille royale d'Angleterre, selon les recherches d'Alan Black que je n'ai pas vérifiées.

⁸⁷⁴ Référence DSCN 1281

⁸⁷⁵ « Yvonne George fut incinérée hier. Le cortège funèbre quitta Gêne mardi à 18H, s'arrêta à Nice, puis Lyon ; et arriva au Père Lachaise hier à 15H00. », dans *Paris-Midi*, 27 avril 1930. D'après les recherches d'Alan Black, les cendres de la chanteuse furent disposées à côté de celles de son père, à l'emplacement 7014. En 1936, elles furent déplacées dans un autre emplacement. Puis en 1971, alors que la concession prit fin et que personne ne réclamait les cendres de la chanteuse, elles furent dispersées dans le Jardin du Souvenir du Père Lachaise.

Paul Franck etc. Georges Van Parys, dans ses souvenirs, déplora n'avoir pu être présent. Il revint également sur les circonstances de la mort d'Yvonne George :

Maud Forcy, vieille copine d'Yvonne George, vient m'annoncer qu'elle est morte subitement hier, en Suisse. Elle se croyait à peu près guérie, me dit-elle, et ne s'est rendu compte de rien. Une syncope l'a emportée en une seconde. Cette nouvelle m'accable. Je perds une amie très chère, et la chanson française perd sa plus grande interprète. On doit ramener son corps à Paris et elle doit être incinéré demain après-midi au Père Lachaise. Impossible de m'y rendre, nous avons la dernière répétition avec orchestre à l'Athénée, à laquelle je ne peux me soustraire. Quoique je ne sois pas sensible à ce genre de cérémonie, je suis affreusement triste de ne pas être parmi ce qui lui diront adieu.⁸⁷⁶

Si les circonstances exactes du décès de la chanteuse restèrent inconnues – syncope, épuisement général, etc. – René Crevel, d'après les informations (romancées ?) du biographe François Buot, fit partie de ceux qui évoquèrent le « suicide » malheureux d'Yvonne George :

[...] Au même moment il apprend la mort d'Yvonne George. C'est encore un suicide. Elle s'est tuée dans un sanatorium après un inutile pneumothorax. Yvonne a pris trop de somnifères et elle ne s'est pas réveillée. Crevel repense à ses soirées au Beouf, à ses discussions avec Fleichtheim qui avait une grande tendresse pour elle. Il ne peut s'empêcher de penser aussi à lui, pris dans la même maladie et à Mopse qui se drogue de plus en plus et qui l'oublie. Dans quelques semaines, il lira l'hommage rendu par le Querschnitt à la chanteuse : « Elle se levait tard, se couchait plus tard encore, prenait – qui pourrait savoir si c'était par snobisme ou par besoin ? – des narcotiques, se brûlait elle-même intentionnellement, on peut le dire, car cette rage de se dépenser ainsi c'était depuis longtemps un long, torturant suicide.⁸⁷⁷

Toujours est-il que la mort d'Yvonne George souleva une dernière fois un tollé à la mesure de ce que la chanteuse connut tout au long de sa carrière, impliquant Henri Jeanson et Gustave Fréjaville. En effet, alors que Gustave Fréjaville, l'un des principaux

⁸⁷⁶ G. Van Parys, *op.cit.*, p. 123.

⁸⁷⁷ François Buot, *Crevel*, éditions Grasset, 1991, p. 256

détricateurs d'Yvonne George, se fendit d'un long article revenant sur le parcours de la chanteuse et lui rendant un hommage à sa juste mesure, Henri Jeanson lui écrivit une lettre ouverte, intitulée « Yvonne George et le critique honteux⁸⁷⁸ », dans laquelle il reprocha à Fréjaville d'avoir bien tardé à soutenir la chanteuse et de n'avoir finalement jamais compris le travail d'Yvonne George. Pourtant, il nous semble que l'analyse de Fréjaville fut tout à fait juste, au moins sur un aspect, celui illustrant les hypothèses de notre chapitre : la carrière d'Yvonne George ne fut que contraste, paradoxe et ne cessa jamais d'alimenter la controverse :

On nous avait dit que son originalité était telle qu'elle ne pouvait connaître un demi-succès : la catastrophe ou le triomphe. Cette prédiction ne se réalisa pas, ou plutôt toute la carrière de cette étrange artiste fut une lutte quotidienne, un continuel début, où la chanteuse éprouvait, du jour au lendemain des alternatives de sympathie et de résistance de la part du public. Les dernières années, elle avait acquis une autorité remarquable, et cependant, certains jours, elle n'était pas à l'abri du tumulte ou des rumeurs hostiles. Elle avait, il est vrai des admirateurs enthousiastes, qui répondaient à ces manifestations par des applaudissements chaleureux. Jusqu'à la fin, jusqu'à ce que la maladie l'eût éloignée définitivement de nos scènes, elle vécut dans une atmosphère de fièvre et de bataille.⁸⁷⁹

Peu d'artistes de la scène française furent en effet autant sifflés qu'Yvonne George. Il y eut des moments où chacune des chansons de l'interprète déchaînait des bagarres dans les salles de spectacle, pour que, finalement, tous finissent par l'acclamer. Yvonne George motiva donc toujours des sentiments tranchés parmi ses détracteurs comme ses admirateurs. Elle continua ainsi, après sa mort, à littéralement hanter Robert Desnos, qui la revoyait jusque dans ses songes. Elle devint son fantôme familial. La chanteuse, comme nous le verrons, nourrit une partie de son œuvre poétique de sa présence fantomatique. Aussi, l'extrême concision et la brutalité du ton avec laquelle Robert Desnos consigna le compte-rendu de l'incinération d'Yvonne George (« Il leur a fallu 1H30 pour la brûler ») dénota-t-elle paradoxalement avec le registre intime de la correspondance de la chanteuse et de leur rapport mutuel. Ce message laconique et

⁸⁷⁸ *Paris-Soir*, 27 avril 1930

⁸⁷⁹ *Comœdia*, 27 avril 1930.

prosaïque, aurait pu être l'expression de la dévastation d'un poète, le souffle court, une fois sa muse perdue. Mais ce serait oublier la conception de la mort telle qu'en rendait compte Robert Desnos dans cet extrait de *La Liberté ou l'Amour*, publié en 1927, au sujet de la mort de l'héroïne, la chanteuse de music-hall Louise Lame, maîtresse du Corsaire Sanglot :

Qu'il aille donc au diable le corbillard de Louise Lame, et le corps de Louise Lame et son cercueil et les gens qui se découvrent et ceux qui suivent. Que m'importe à moi cette carcasse immonde et ce défilé de carnaval. Il n'est pas de jour où l'image ridicule de la mort n'intervienne dans le décor mobile de mes rêves. Elle ne me touche guère, la mort matérielle, car je vis dans l'éternité. » Pour Desnos, la mort n'est rien ; un auteur est éternel tant qu'il est lu⁸⁸⁰.

Yvonne George allait survivre aussi dans l'imaginaire de Desnos, qui prolongea sa présence dans ses écrits, alors même qu'il ne fut jamais aimé en retour par elle. J'ai démontré que la chanteuse envoûta dès sa première carrière, avant la Grande Guerre, plusieurs écrivains, intellectuels ou artistes ; cette posture de muse se poursuivit naturellement dans les années vingt. Dès lors, tandis qu'Yvonne George n'avait pourtant qu'un filet de voix et qu'elle s'affichait parmi la communauté lesbienne du Paris des années folles – aucun nom d'amants ne fut jamais plus mentionné après celui de Von Wedderkop –, elle continua de susciter l'admiration d'artistes de renom. J'ai retrouvé en divers endroits quelques portraits photographiques d'Yvonne George, que je réunis et commente brièvement ci-après.

⁸⁸⁰ Robert Desnos, *La Liberté ou l'amour*, Chapitre VI, éditions Gallimard, 1982.

YVONNE GEORGE EN PORTRAITS



Figure 16 : Portrait de Yvonne George, non daté.
Source : Roger-Viollet, Paris

A. SÉRIES DE PHOTOGRAPHIES D'YVONNE GEORGE EXÉCUTÉES PAR MAN RAY DE 1924 à 1927.

Au cours de mes recherches, j'ai retrouvé trois séries de photographies d'Yvonne George exécutées par Man Ray durant les années folles. Dans la première série de photographies, composée de quatre clichés, Yvonne George pose en intérieur, assise nonchalamment sur une banquette ou un lit, un mouchoir à la main. Elle est vêtue sobrement : un chemisier blanc et une jupe crayon longue. Ses cheveux sont courts, plaqués en arrière. Rien dans l'allure ou dans la pose d'Yvonne George n'est extravagant ou provocant, ce qui contraste non seulement avec les tollés d'indignation qu'elle suscitait à chacune de ses apparitions sur scène mais encore avec son mode de vie (« garçonne » et noceuse) assumé comme sa réputation d'artiste audacieuse et controversée. Qui plus, les clichés effectués par Man Ray d'autres artistes à la même période, autrement dit durant les années vingt, étaient beaucoup plus licencieux : je renvoie aux photographies prises de Kiki de Montparnasse, notamment *l'Odalisque* (1925), mais surtout à celles d'Helen Hessel Grund, nue à Arcachon (1925), et plus tardivement à celles de Nush Éluard (1928) ou Suzi Solidor qui posait torse intégralement nu (1928). La pose d'Yvonne George semble ainsi bien consensuelle et pudique au regard de l'ensemble de ces aspects.

Les photographies d'Yvonne George, reproduites ci-après, ont été trouvées en partie en consultant les pages internet d'un site consacré à la vente des photographies de Man Ray (www.man-ray.photo.com). Je n'ai pas pu vérifier la véracité de l'information donnée concernant l'année d'exécution, 1924, qui cependant me semble plausible. Il est indéniable également qu'il s'agisse bien d'Yvonne George. Par contre, je ne sais pas où ont été prises les photographies : chez Man Ray, à Paris ? Au sujet de leur source, il semblerait que ces photographies proviendraient d'une collection privée de Lausanne.

a) Première série exécutée par Man Ray, 1924





Figures 17 : Yvonne George photographée par Man Ray, 1924
Source : www.man-ray.photo.com, collection privée, Lausanne.

b) Deuxième série exécutée par Man Ray, 1925

La seconde série de photographies, au nombre de deux, consacrées à Yvonne George, posant cette fois-ci assise, de face, souriante, et de profil devant le portrait de Marcel Duchamp peint par Man Ray, a été trouvée en consultant le site du Centre Georges Pompidou (www.centrepompidou.fr). Ces photographies ont été exposées lors de la rétrospective « Man Ray », organisée par le Centre Pompidou du 09 décembre 1981 au 02 mai 1982, regroupant plus d'une centaine de clichés. Elles ont été prêtées par le Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle de Paris. Yvonne George y apparaît particulièrement sereine.



Figure 18 : Yvonne George photographiée par Man Ray, 1925
Source : Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Paris.



Figure 19 : Yvonne George de profil, devant le tableau de Marcel Duchamp peint par Man Ray, 1925.
Source : Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Paris.

c) Troisième série exécutée par Man Ray, 1927 (?)

La troisième et dernière série a été composée par mes soins dans la mesure où j'ai trouvé ces deux photographies sur deux sites différents. Le premier cliché est extrait d'un site de reproduction de photographies de diverse nature (www.printerest.com). La photographie est datée de 1927. Yvonne George apparaît, assise de profil, cheveux plaqués en arrière, hormis une mèche en éventail sur son front, rangs de perles autour du cou, le visage creusé, les yeux dans le vague, cernés de noir, l'air las, les bras croisés sur les genoux, tenant dans les mains divers objets. Probablement joue-t-elle le rôle des chanteuses qu'elle incarne, frappées de lassitude, déchirées par la mélancolie, ou bien encore caricature-t-elle ironiquement sa propre incarnation de chanteuse réputée opiomane et alcoolique. Je ne saurais dire.

Sur la seconde photographie, datée pourtant de 1925 et provenant du site déjà cité (www.man-ray.photo.com), Yvonne George porte exactement la même tenue, les mêmes accessoires et est coiffée de la même manière que sur la photo précédente. Il ne fait aucun doute qu'elles ont été prises en même temps. Néanmoins, la pose est tout autre et le cliché offre une autre interprétation : Yvonne George apparaît de face, tête légèrement inclinée, esquissant un sourire, les mains sur les hanches, dans une attitude plus volontaire. Elle semble ainsi souligner que le précédent cliché n'était qu'un leurre, une farce.

Bien que les photographies proposent deux années différentes, je pense pour ma part qu'elles doivent davantage approchées de la période 1927, car Yvonne George est nettement moins replète que sur les clichés des autres séries. Son visage est plus creusé, elle semble avoir perdu du poids, ce qui coïnciderait avec sa période de maladie.



Figure 20 : Yvonne George, 1927 (?)
Source : www.printerest.com



Figure 21 : Yvonne George, 1927 (?)
Source : www.manray.photo.com

B. AUTRES PHOTOGRAPHIES D'YVONNE GEORGE EXÉCUTÉES PAR MAN RAY.

Les trois clichés ci-après présentés ont été également exécutés par Man Ray. Sur le premier cliché, non daté, Yvonne George apparaît le visage reposant sur la main gauche, elle semble exténuée et prématurément vieillie. Des notes apparaissent sur la photographie mais il m'a été impossible de les déchiffrer. Cette photo proviendrait une nouvelle fois de la collection privée de Lausanne, dont le propriétaire est inconnu. Elle est visible sur un site consacré à Robert Desnos : www.desnos.undenap.org.



Figure 22 : Yvonne George, Man Ray, 1925 (?)
Source : Collection particulière, Lausanne.

Les seconds clichés sont tout à fait surprenants. Il ne s'agit plus de portraits mais d'une photographie (et de son négatif) prise en 1925 mettant en « scène » les jambes d'Yvonne George, en bas de soie, qui apparaissent en appui sur un radiateur noir, en face d'un miroir. Cette photographie, ainsi que son négatif, sont référencées (4H02914 ; AM 1994-353 2914) et visibles sur le site du Centre George Pompidou, déjà mentionné.



Figure 23 : *Les Jambes d'Yvonne George*, Man Ray, 1925.

Source : Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Paris.



Figure 24 : *Les Jambes d'Yvonne George*, négatif gélatino-argentique sur plaque de verre, 12×9.

Source : Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Paris

C. AUTRES PHOTORAPHIES D'YVONNE GEORGE

Les photographies à venir proviennent de magazines divers, principalement de la Revue allemande *Der Querschnitt*⁸⁸¹ ou de l'ouvrage d'Alan Black. Je mentionne les sources quand elles me sont connues. Les datations sont parfois imprécises.

- **La Revue *Der Querschnitt* :**



Figure 25 : Yvonne George en novembre 1922, pour la revue du Greenwich Village Follicle, à New-York.
Source : Couverture du magazine *Vanity Fair*, volume 19, novembre 1922.

⁸⁸¹ Créée par Alfred Flechtheim, déjà évoqué dans le chapitre consacré aux débuts d'Yvonne George durant la Première Guerre mondiale.



Figure 26 : Yvonne George lors de la « Soirée de Paris » organisée en 1924 par Étienne de Beaumont
Source : *Der Querschnitt*, Automne 1924.

La photographie suivante dut être prise lors d'une des représentations d'Yvonne George à l'Alhambra de Londres en mars 1925, car ce cliché apparaît aux côtés d'un portrait de Little Tich (lui-même à l'Alhambra) et des Hoffmann Girls.



Figure 27 : Yvonne George, en 1925
Source : *Der Querschnitt*, 05 décembre 1925.



Figure 28 : Yvonne George, en 1927
Source : *Der Querschnitt*, 05 mars 1927.

J'ai réuni ces deux photographies ensemble, bien qu'éloignées dans la chronologie, car toutes deux appartenaient à Thea Sterheim, la grande amie d'Yvonne George, rencontrée durant l'Occupation de la Belgique en 1914.



Figure 29 : Yvonne George en 1916, à Bruxelles. Photographie de Thea Sterheim
Source : *Der Querschnitt*, 10 juin 1930.



Figure 30 : Yvonne George en 1928, à Paris. Photographie de Thea Sterheim
Source : *Der Querschnitt*, 10 juin 1930.

- **Portraits du Studio V. Henri, Paris XVIII :**

Les trois portraits suivants, dont le dernier est dédié par Yvonne George, ont été exécutés au studio V. Henry à Paris. Ils devraient dater de 1925-1926, en raison de la coupe de cheveux adoptée par Yvonne George durant cette période. En effet, elle apparaît cheveux courts, ramenés en arrière, le front en partie couvert sur la gauche par une mèche placée en éventail.



Figure 31 : Yvonne George de profil
Source : Studio V. Henri. Paris XVIII



Figure 32 : Yvonne George de trois-quart
Source : Studio V. Henri. Paris XVIII



Figure 33 : Dédicace d'Yvonne George, « (Air connu) Oh quelle est gentille la petite coiffeuse/ Les yeux éveillés la bouche riieuse etc. etc. Voilà ». **Source** : Studio V. Henri. Paris XVIII

- **Photographies retrouvées par Alan Black :**

Les photographies à venir sont toutes extraites de la monographie d'Alan Black consacrée à Yvonne George. Certaines ne sont pas datées ou ne mentionnent pas leur source. Dans l'ensemble, les clichés proviennent soit de la bibliothèque de l' Arsenal de Paris, des Archives et du Musée de la Littérature de Bruxelles, des Archives littéraires allemandes de Marbach, de la Fondation Heinrich-Enrique-Beck de Basel, soit de collections particulières. Je les reproduis ci-après en essayant de préserver la chronologique.



Figure 34 : Yvonne George, vers 1916 à Bruxelles
Source : Collection Manuel Couvreur



Figure 35 : Yvonne George du Théâtre de la Bonbonnière, Programme de 1917
Source : Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles



Figure 36 : Yvonne George, pas de date, ni lieu. Probablement durant la Première Guerre Mondiale ou au début des années vingt.
Source : Inconnue



Figure 37 : Yvonne George à Paris. Pas de date. Probablement vers 1920
Source : Bibliothèque de l'Arsenal



Figure 38 : Yvonne George, New York, 1922
Source : Inconnue



Figure 39 : Yvonne George dans *Document 191*, déguisée en espionne, 1923(?)
Source : Collection Patrick O'Connor



Figure 40 : Yvonne George et Klaus Sterheim, Paris, 1925

Source : Archives littéraires allemandes de Marbach et Fondation Heinrich-Enrique-Beck de Basel

Ce dernier cliché, fixant un moment de complicité entre l'artiste et le jeune adolescent Sterheim, clôt cet aparté en images, qui nous a permis, du moins je l'espère, d'apprécier sous d'autres aspects Yvonne George. Il s'agit désormais de prouver qu'elle fut indéniablement une artiste aux multiples facettes.

3. Inversion et subversion : entre mode de vie et esthétisme

3.1. Insaisissable Yvonne George

Lorsqu'il rédigea ses souvenirs, alimentés par sa carrière d'ancien compositeur et de directeur de Columbia en France, Philippe Parès revint sur l'artiste exceptionnelle que fut Yvonne George et déplora sa perte tragique :

Qui n'a pas entendu Yvonne George chez Fysher dans « Les Cloches de Nantes » ou dans « C'est pour ça qu'on s'aime », ne peut se rendre compte de la perte que la chanson française a faite lorsque, quelques années plus tard, une cruelle maladie l'emporta. Il est facile de s'imaginer quelle carrière elle aurait faite si elle avait vécu.⁸⁸²

Outre son talent d'interprète, la personnalité contrastée, le charisme farouche et l'intelligence d'Yvonne George furent évidemment pour beaucoup dans l'admiration qu'elle suscita :

Deux yeux admirables dans un visage tourmenté, dont des tics à peine perceptibles viennent accuser le tragique. Parfois un léger rictus de la bouche trahit involontairement l'amertume ou l'ironie. Des cheveux blonds cendrés, courts et plaqués, un maquillage blême, il émane d'elle une féminité sauvage, un peu inquiétante, au premier abord. Et puis, le regard de biche traquée s'anime, s'éclaire et laisse éclater une telle intelligence qu'on se sent vite rassuré : Yvonne George est une femme exceptionnelle.⁸⁸³

L'artiste se présentait sur scène comme une sorte de pierrot lunaire fragile, le visage d'une extrême blancheur, tout juste rehaussé par « la saignante blessure du sourire⁸⁸⁴ ». Bien sûr cet aspect fébrile, parfois chancelant, était entretenu par les addictions diverses de la chanteuse, apparaissant sur scène alcoolisée ou en manque de drogues. Néanmoins, Yvonne George faisait partie de ces personnalités que l'angoisse et le manque de confiance en soi pouvaient aussi ronger de l'intérieur. L'artiste ne laissait rien au hasard et limitait toute improvisation. Georges Van Parys apporta un témoignage éclairant à ce sujet :

Vers 6 heures, Yvonne George était arrivée en coup de vent, en hurlant : « Où est Georges ? » [...] Yvonne lui [la mère de Van Parys] explique alors qu'elle doit débiter ce soir même à l'Empire, mais

⁸⁸² Philippe Parès, 33 tours en arrière, *op.cit.*, p. 80.

⁸⁸³ Georges Van Parys, *op.cit.*, p. 47

⁸⁸⁴ Louis Léon-Marin, *Le Music-Hall et ses figures*, *op.cit.*, p.121.

qu'elle a totalement oublié de faire établir ses orchestrations. Il faut donc à tout prix que je vienne l'accompagner sans quoi elle ne pourra se présenter devant le public. Elle est en tête d'affiche, sa carrière est finie, sa réputation perdue. Elle se jette à genoux en lui prenant les mains :

-Madame, dites-moi qu'il viendra sûrement. Lui seul connaît mes chansons. Ah mon dieu ! C'est affreux. J'en mourrai s'il ne vient pas...

Elle va à mon bureau et m'écrit une lettre de huit pages pour m'expliquer tout cela. [...] Elle part en serrant encore ma mère dans ses bras, lui demandant de lui jurer que je viendrai.

Tout de suite après dîner, j'enfile mon smoking et je saute à l'Empire où je la trouve dans sa loge. Je crois que, de ma vie, je n'ai reçu pareil accueil.

Les orchestrations ne seront, naturellement, pas prêtes avant quelques jours. Me voilà à l'Empire jusqu'à dimanche soir au moins.

Elle a obtenu un énorme succès. Comme à l'accoutumée, les soirs de premières, à l'Empire, un petit groupe de ricaneurs se sont amusés à faire du chahut, au fond du promenoir. Mais à part ceux-là, elle a tenu son public en haleine du début à la fin de son tour de chant.⁸⁸⁵

Bien que la réception de son œuvre fût toujours très contrastée, Yvonne George ne se départit jamais d'un grand courage ; elle continua toujours de défendre ses choix de répertoire, envers et contre tous, de préférer l'audace et la subversion au confort et à la bienséance, alors même qu'elle ne cacha jamais son tract et avoua à plusieurs reprises avoir peur des réactions de son public :

Le public !... comme il m'a fait peur pendant longtemps ! Et comme je me prends encore à le craindre ! [...] Oui, je redoute le public... je ne suis jamais satisfaite de moi-même... Mais j'aime mon métier !... La demi-heure que je passe en scène, c'est ma vie...⁸⁸⁶

Gustave Fréjaville, dans l'article nécrologique qu'il consacra à Yvonne George, rappela à quel point l'artiste était tout entière contrite d'angoisse avant d'entrer en scène, suspendue à l'accueil du public :

Quand on évoquera cette attachante figure, on la reverra bouleversée d'angoisse, toute blanche sous le projecteur, dans sa robe de velours bleu sombre ou violet, crispant ses doigts sur un

⁸⁸⁵ Georges Van Parys, *op.cit.*, p. 58.

⁸⁸⁶ *L'Intransigeant* du 02 juin 1928. Interview d'Yvonne George par Odette Marjorie.

grand foulard de soie vive, qu'elle tourmentait sans cesse avec une fébrilité non dénuée de coquetterie, se livrant toute entière, attendant avec courage, en échange de ce don total de soi-même, l'applaudissement ou le sifflet.

Néanmoins, malgré ses craintes de la réaction hostile de l'auditoire à son égard, la chanteuse devait aussi aimer le goût du risque et avait assurément celui de l'audace puisqu'elle repoussait constamment les limites de la convenance et du supposé acceptable. Sinon, comment expliquer qu'elle ne renonçât jamais à interpréter ses chansons de marins, alors même qu'elle était systématiquement huée ; ou qu'elle osât apparaître vêtue en costume masculin sur la scène de Bobino en 1928, à une époque où le pantalon porté par la femme provoquait des haros ? Pour rappel, une ordonnance de la préfecture de police de Paris, datée de novembre 1800, interdisait aux femmes le port du costume masculin. Considérée comme une travestie⁸⁸⁷, une femme en pantalon contrevenait surtout à l'ordre social bourgeois établi, coupable d'y porter atteinte. En revendiquant un vêtement qui n'était pas le sien, elle s'arrogeait par là-même des droits auxquels elle ne pouvait légitimement prétendre.

Bien que certaines femmes aient bravé cet interdit (notamment George Sand ou Colette) et que le début du vingtième siècle ait accueilli les prémices de l'émancipation féminine, du moins sa revendication publique, s'afficher délibérément en pantalon, consistait à entretenir scandale et provocation⁸⁸⁸. Position que reprit Yvonne George. Si le pantalon se démocratisa au cœur des années vingt, la femme pouvait en porter sous certaines conditions restreintes⁸⁸⁹, il resta néanmoins perçu comme un processus de virilisation associé au lesbianisme, en particulier depuis la publication en 1922 du sulfureux roman de Victor Margueritte, *La Garçonne*. Icône des années folles, la Garçonne incarnait une nouvelle construction de l'identité féminine en pleine mutation. Yvonne George, comme Louise Brooks ou Kiki de Montparnasse, symbolisaient ce type même de représentation féminine, libre de ses mouvements, de ses sorties et de ses amours, parfois jusqu'au débridement. Yvonne George, probablement aussi noceuse et intoxiquée que pouvait l'être Fréhel, hantait les cafés chics et les dancings à la mode de

⁸⁸⁷ La travestie pouvait être condamnée à une amende et cinq jours de prison. Cf à ce sujet, Christine Bard, *Une Histoire politique du pantalon*, édition Seuil, 2010.

⁸⁸⁸ Rajoutons que le port du pantalon provoquait également la désolation masculine. La chanson *Froufrou*, déjà citée, revient sur ce fait de société : « la femme en pantalon n'est jamais attrayante/ C'est le froufrou de son jupon qui la rend surtout excitante »

⁸⁸⁹ Le port du pantalon était autorisé pour raisons médicales, pour certains types de travaux et pour la pratique du sport tels que le golf ou le ski.

Montparnasse (à l'inverse cette fois de sa consœur qui préférait les ribouldingues plus populaires du côté de Montmartre) tels que La Rotonde, Le Dôme, La Coupole ou le célèbre club de jazz le Bal Nègre, rue Blomet, auquel elle se rendait avec Desnos pour y vivre tous ses excès et dépendances.

Si la chanteuse figurait en quelque sorte une forme d'ultra modernité, libérée de toutes contraintes, qui, poussée à son paroxysme, l'encourageait à brûler la vie par les deux bouts, elle faisait aussi figure d'artiste mondaine et intellectuelle, – ce qui justifia la réception très contrastée de son œuvre, taxée un temps de n'être pas suffisamment populaire –, en raison des fréquentations particulières qu'elle entretenait depuis son retour à Paris en 1920. Je distinguerais trois types de relations. En effet, Yvonne George faisait partie de la bande du Bœuf sur le toit ; elle était l'amie de Jean Cocteau⁸⁹⁰ et du Groupe de Six, en particulier de Georges Auric et Darius Milhaud, et côtoyait de fait toutes les personnalités gravitant autour d'eux. Elle fréquentait également les cercles féminins ou lesbiens très mondains de Paris ou de New-York⁸⁹¹ et, par ce biais, évoluait aussi dans la Haute société cosmopolite de l'époque⁸⁹². Pour finir, elle était l'amie très proche de Robert Desnos et de certains Surréalistes. À plusieurs reprises, elle évoqua dans sa correspondance les noms de Duchamp (qu'elle nommait par son prénom, Marcel), de René Crevel, de Man Ray, de Fernand Léger. Elle pria d'ailleurs Desnos, dans une de ses lettres, de lui faire rencontrer Breton. Cette rencontre put-elle avoir lieu avant que Desnos ne rompît avec Breton, je l'ignore.

Toujours est-il que ces relations mondaines, intellectuelles et artistiques avant-gardistes, contribuèrent à rendre pour un temps Yvonne George en partie inaccessible

⁸⁹⁰Je signale toutefois que Cocteau ne se fendit jamais dans une lettre ouverte d'un hommage (fût-t-il posthume) à Yvonne George, comme il put le faire pour d'autres artistes, tels que Marianne Oswald (« Elle flambe. Elle bouscule. Elle fonce »), Charles Trenet, Édith Piaf, Agnès Capri, Maurice Chevalier, Charles Aznavour ou Johnny Hallyday etc., tous cités dans *Les Cahiers de Jean Cocteau*, n°2, *Documents inédits ou retrouvés*, chapitre IV, « De la Chanson », p. 198 et sq. Textes réunis et présentés par P. Caizergues et P. Chanel, Éditions Passage du Marais, 2005.

⁸⁹¹À ce sujet, Alan Black affirme qu'Yvonne George aurait été proche, lors de son aventure new-yorkaise, du cercle féminin de renom tenu par Louise Hellstrom, dans lequel figuraient aussi Margaret Anderson et Jane Heap, fondatrices du célèbre magazine littéraire *The Little Review* ; la romancière Djuna Barnes et Georgette Leblanc, ex-compagne de Materlinck qui devint celle de Margaret Anderson. Bien qu'Alan Black n'en parle jamais, Yvonne George ne pouvait manquer de connaître à Paris le cercle de Natalie Clifford Barney, « l'Amazone des lettres ». Toutefois, aucune information n'atteste qu'elle fréquentait ce cercle. Est-il déjà trop daté et « old fashion » pour Yvonne George ?

⁸⁹²Dans *Le Gaulois* du 24 février 1925, on pouvait lire dans l'article « Au Nocturne de Monte-Carlo », rédigé par M. Pierre Plessis : « Yvonne George aperçue au CARLTON - Au Carlton, ces jours derniers, une ancienne majesté orientale voisinait avec deux rois de la finance non loin de la Comtesse de Segonzac, en mauve, et d'Yvonne George, en foulard rouge »

aux yeux d'un public populaire et bon enfant. Pour rappel, à ses débuts en 1920, un article de Fréjaville dans *Comœdia* soulignait que la chanteuse était trop raffinée pour le music-hall. Ce caractère altier fut encore repris dans un portrait que fit d'elle Léon Louis-Marin : « [...] nulle n'a plus de race⁸⁹³ qu'Yvonne George ». Mais l'artiste assumait et revendiquait même toujours sa modernité comme ses choix de vie, pourtant récriés, en dépit de ce que cela put lui coûter en terme de notoriété. Yvonne George n'était pas à strictement parler une chanteuse populaire, quand bien même elle travailla avec des auteurs et compositeurs pour le coup très en vogue tels que Maurice Yvain, Étienne Costil, Borel-Clerc, Vincent Telly ou Jean Lenoir.

Par ailleurs, si les interprétations de la chanteuse révélaient une personnalité à fleur de peau et angoissée, Yvonne George était aussi réputée pour son excentricité⁸⁹⁴, son impatience, sa rage et ses colères, qui contrastaient paradoxalement avec la vulnérabilité de son aspect physique. George Van Parys rapporta plusieurs anecdotes truculentes à ce sujet. Tandis qu'il se rendait en début d'après-midi chez une amie d'Yvonne George – qui l'hébergeait – pour lui faire répéter son tour de chant, il découvrit la chanteuse, affublée d'une robe à traîne et d'un voile de mariée, précédant un cortège de quatre ou cinq personnes, elles-mêmes déguisées et toutes passablement éméchées. Apparemment, l'amie d'Yvonne avait organisé un déjeuner en l'honneur du contrat que l'artiste allait passer avec le directeur de la Cigale, Max Viterbo. Malheureusement elle renversa par mégarde une saucière sur la robe d'Yvonne George qui entra dans une colère noire et l'abreuva d'insultes. En pleurs, son amie partit s'enfermer dans une chambre. Aussi, pour apaiser les deux femmes, (Yvonne était elle aussi inconsolable) une mascarade fut-elle organisée et copieusement arrosée. Van Parys ce jour là n'obtint rien d'Yvonne George, incapable de répéter.

Mais les fulminations de la chanteuse pouvaient également avoir lieu en public. Alors qu'elle donnait son tour de chant chez Fysher, Yvonne George s'arrêta subitement car un client, qui n'était autre que l'ambassadeur du Brésil, parlait un peu trop fort à son

⁸⁹³ L. Louis-Marin, *op.cit.*, p. 122. Il rajoutera également dans un article écrit après la mort d'Yvonne George que le public fut finalement vaincu par cette même qualité : « J'ai dit la rareté d'Yvonne George et sa race. Ici, la race rejoint la grandeur devant quoi, d'instinct, la foule tend le front... »

⁸⁹⁴ Dans une lettre à Robert Desnos, Yvonne George, alors déjà hospitalisée à Arcachon, dit pouvoir apporter les preuves qu'elle est la fille de Nerval (« Écoute je voudrais que tu m'envoies la liste des meilleures choses de Nerval. Ne m'envoie pas les œuvres, mais la liste. J'ai lu deux bouquins sur lui, et j'ai découvert par d'irréfutables preuves que je te donnerai si tu me les demandes, que je suis SA fille – OUI – OUI. », référence DSCN 1271) Ce à quoi Desnos lui répondit qu'elle était au mieux Jenny Colon, réponse qui ne plut guère à Yvonne George.

goût. Elle quitta la scène, se dirigea vers sa table, saisit son verre de champagne, le jeta à terre, et revint sans mot dire à sa place pour reprendre la chanson interrompue. Elle se vengea encore d'une cantatrice médiocre qui, venue accompagnée de ses « gigolos », n'avait cessé de « pérorer » durant le tour de chant d'Yvonne George. À la fin de ses interprétations, elle s'assit non loin de la table de la gêneuse et, faisant mine de discourir suffisamment fort avec ses connaissances pour que l'intéressée l'entende, Yvonne George répandit le bruit que le célèbre chef d'orchestre et compositeur Reynaldo Hahn⁸⁹⁵ avait pris l'habitude de se faire remplacer au pupitre, dès que cette cantatrice devait donner une représentation. Évidemment la réaction de celle-ci ne manqua pas :

C'est pour moi que vous dites cela, mademoiselle ? Yvonne détourne la tête vers elle comme si elle venait de s'apercevoir subitement qu'elle n'était pas dans une île déserte. Devant le ton courroucé et la voix tremblante d'une colère mal contenue, elle prend un ton angélique :

- Madame ? À qui ai-je l'honneur ?

- Je suis Mademoiselle... de l'Opéra comique, et je pense que c'est à mon intention que vous venez de proférer ces insultes ?

Yvonne devient encore plus digne, s'il se peut, et d'un air d'intense surprise :

- Oh ! Mon Dieu ! Comme c'est curieux ! Et comme le monde est petit... Elle se lève, de plus en plus femme du monde, fait un signe de tête pour prendre congé, et ajoute simplement :

- Eh bien ! Voyez-vous, je suis vraiment très contente que vous soyez enfin renseignée sur une question qui vous tenait certainement à cœur. [...]

Évidemment, terriblement humiliée, la cantatrice chercha soutien parmi ses admirateurs, et l'un deux apostropha Yvonne George en ces mots :

- Mademoiselle, êtes-vous ivre ou pleine de coco, au point que vous ne savez plus ce que vous dites ?

Elle lève son beau regard sur lui [l'un des gigolos], et, très maîtresse d'elle-même :

⁸⁹⁵ 1874-1947. Reynaldo Hahn fut accessoirement l'amant de Proust et son ami pour le reste de son existence. Il apparut à plusieurs reprises dans l'œuvre proustienne, notamment dans le roman inachevé, *Jean Santeuil*.

- *Mon dieu, Monsieur, il est exact que je m'adonne parfois aux stupéfiants. Je bois aussi, et souvent bien plus que je ne le devrais. Mais, ce soir, justement, je suis absolument lucide, absolument saine de corps et d'esprit !*⁸⁹⁶

Absolument lucide et consciencieuse, Yvonne George ne le fut pas toujours, loin s'en faut, en particulier au soir de sa vie. Elle oubliait fréquemment ses rendez-vous aux enregistrements et arrivait quand bon lui semblait aux répétitions. Jacques Charles en fit la triste expérience :

*Le soir de la répétition, j'eus le tort de lui dire que je n'avais besoin d'elle qu'après minuit. À deux heures du matin, pas d'Yvonne George, à trois heures, tout étant vu, je renonçai à l'attendre plus longtemps, et partis me coucher, laissant sans espoir pour la faire répéter, Jean Lenoir et l'orchestre. Yvonne George arriva à quatre heures, dans un état invraisemblable, titubante, l'œil vague, la parole encore plus. Elle voulut répéter quand même et distribua ses chansons aux musiciens. Jamais l'orchestre n'avait autant rigolé. Tant bien que mal, Yvonne se mit à répéter.*⁸⁹⁷

Mais alors que la séance tardive s'apprêtait à n'être qu'un simulacre désolant de répétition, Yvonne George possédait à ce point son art qu'elle parvint par sa seule force expressive à faire émaner une émotion si intense que certains pleurèrent :

*Eh bien ! Le talent de cette femme était tel que les musiciens qui se moquaient d'elle quelques minutes avant, furent tous pris par son jeu, par sa voix, et que certains pleurèrent quand elle chanta : Tout n'est pas fini, dis ?*⁸⁹⁸

C'est cette capacité exceptionnelle qui fit d'Yvonne George, selon Jacques Charles, une « très grande artiste qui ne copia personne, et qui fut beaucoup imitée⁸⁹⁹ ».

⁸⁹⁶ G. Van Parys, *op.cit.*, p. 76-77.

⁸⁹⁷ Jacques-Charles, *De Gaby Deslys à Mistinguett*, *op.cit.*, p. 86.

⁸⁹⁸ *Ibid*

⁸⁹⁹ *Ibid*

3.2 Une artiste plurielle et funambule

En effet, la puissance émotionnelle dégagée par les interprétations d'Yvonne George était telle, qu'elle parvenait à émouvoir une partie de son auditoire jusqu'aux larmes. Robert Desnos fut séduit par cette aptitude sensationnelle qu'il commenta dès 1925 dans un article étonnant, transporté d'enthousiasme, *Yvonne George ou « La Main de Gloire »*⁹⁰⁰, consacré à l'art singulier d'Yvonne George. Il souligna surtout un contraste saisissant : la violence des émotions suscitées était d'autant plus impressionnante que les interprétations d'Yvonne George étaient en comparaison assez sobres :

[...] Elle paraît et des yeux qui n'avaient jamais pleuré pleurent. [...] Elle n'a pas besoin pour être la plus moderne de s'encombrer des accessoires fugitifs de la mode. L'éternité n'a pas d'uniforme, pas de vêtements spéciaux, à peine une intonation, celle que cette surprenante artiste, la plus grande sans doute à l'heure actuelle, sait seule donner à l'expression de l'émotion humaine.

Ce vieux camarade anglais qui a dispersé sa vie sentimentale aux quatre coins du monde pleura quand il l'entendit. Il dit ce seul mot : « La Duse ! » évocateur de sa jeunesse. [...]

La chanteuse excellait particulièrement dans l'expression du pathos et, de fait, dans l'interprétation de romances dramatiques. Ses capacités expressives étaient telles que tout ce qu'elle exprimait semblait porter et atteindre l'auditoire : « elle dit au revoir comme personne, à un amant qu'elle ne reverra plus, du quai d'une gare⁹⁰¹ » ; « sa voix blême, nerveuse, étrange est une sorte de cri de l'âme, elle gémit comme un cœur que, par malencontre, on écraserait d'un talon ironique [...] ⁹⁰²». Elle incarnait, dans sa chair, les souffrances de la séparation, du drame chanté, au point que, vacillant parfois, elle semblait continuer d'errer et de souffrir une fois le rideau tombé ; il lui arrivait même fréquemment d'écraser à plusieurs reprises une larme après avoir interprété *Pars ou Tout n'est pas fini, dis ?* Yvonne George donnait ainsi l'illusion de vivre intimement ses chansons et parvenait à faire partager ces sentiments extrêmes. Émotive et naturellement angoissée, la nature de la chanteuse la prédisposait à exceller dans ce type de répertoire ; ce que les mots ne formulaient pas s'imposait finalement aussi par la puissance nerveuse que dépensait la chanteuse :

⁹⁰⁰ Dans *Nouvelles Hébrides*, *op.cit.*

⁹⁰¹ *Id.*

⁹⁰² Henri Jeanson, cité par Hélène Hazera, dans le livret du CD *Succès et raretés, Yvonne George et Kiki de Montparnasse, 1925-1928*, Chansophone n°114, 1991.

La chanteuse paraît. Avant même qu'elle ait ouvert les lèvres, son visage intelligent et expressif, qu'il soit angoissé, tendre, douloureux, ou canaille, a créé l'atmosphère. Déjà c'est l'envoûtement; nous ne sommes plus à nous. Nous allons croire, douter, [...], souffrir, espérer, nous résigner comme elle. Car Yvonne George nous fait vivre aussi intensément ses chansons qu'elle les vit elle-même.

Ça et là, autour de moi, enfoui au creux de mains féminines, de fins et minuscules mouchoirs tamponnent sans en avoir l'air des yeux humides; les hommes pincent leurs narines, signe indubitable de leur émotion. Lorsque Yvonne George a fini, il nous semble que nous sommes un composé des âmes passionnées qu'elle vient, en un court moment, de nous faire incarner.⁹⁰³

Cette particularité, clé de ses succès, tenait également selon elle à son grand détachement vis-à-vis du succès et surtout à son extrême sincérité :

[...] Je ne m'occupe point de savoir si j'ai du talent, je n'ai jamais cherché de procédés infailibles et n'ai confiance qu'en ma sincérité.⁹⁰⁴

D'autant mieux qu'Yvonne George, lorsqu'elle vint à la chanson, alla puiser en ses propres expériences et ressentis pour conférer une ampleur émotionnelle suffisante à l'interprétation de ses chansons. En effet, comme elle le précisa quelques années plus tard dans une interview donnée à *l'Intransigeant* en juin 1928, peu de temps avant son retrait quasi définitif de la scène, elle dut, pour trouver le courage d'affronter la scène, chanter au préalable « des choses dont le thème [lui] rappelait des sentiments qu'[elle] avai[t] effectivement éprouvés ».

Néanmoins, la sincérité d'Yvonne George, consistant à se donner « entièrement à son public ⁹⁰⁵ » et à révéler une part intime de soi, devait nécessairement transiter selon elle, par le vecteur d'un exercice « d'autosuggestion⁹⁰⁶ », qui reposait paradoxalement sur sa conviction de vivre de façon intrinsèque les événements fictifs qu'elle interprétait:

Comment chanter ? Le mieux est de s'autosuggestionner (tout en gardant un certain contrôle sur soi même) au point d'être persuadé que ce que l'on interprète constitue un événement de votre vie.

⁹⁰³ A. Flament, « Tableaux de Paris », dans *La Quinzaine*, op.cit., p. 941

⁹⁰⁴ *Les Nouvelles littéraires*, René Crevel, op.cit.

⁹⁰⁵ *L'Intransigeant*, juin 1928

⁹⁰⁶ *Ibid*

*Ainsi vous vous donnez entièrement à votre chanson, ce qui est le moyen le plus sûr de toucher le public. Qu'une cause quelconque vous empêche d'être toute à ce que vous chantez, il s'en aperçoit aussitôt.*⁹⁰⁷

Pour autant, nul ne pouvait taxer l'artiste de mystification ou d'affection feinte tant Yvonne George était réellement tourmentée d'angoisse, tout entière déjà dans son rôle avant d'entrer en scène.

Le talent d'Yvonne George reposait ainsi sur sa capacité à rendre compte d'une émotion lyrique supposément naturelle, alors même que tout était minutieusement travaillé et préparé en amont. Aussi, quoique rien chez l'artiste ne fût le produit de l'improvisation, parvenait-elle à communiquer l'imprévisibilité des aléas de la vie quotidienne :

*Yvonne George était animée sur scène d'une sorte de delirium, mais on se rendait compte peu à peu, que chaque mouvement avait été précédemment étudié, réfléchi sérieusement. Indubitablement, c'était un équilibre paradoxal dans sa manière de délivrer son art, son intensité, qui a conduit les intellectuels à la placer sur un piédestal, tandis que la masse (autrement dit le public, la foule) ne pouvait pas la supporter.*⁹⁰⁸

En effet, si Yvonne George ne fut pas réputée pour sa ponctualité, ou si elle ne mesurait pas l'importance de se contraindre à enregistrer, la chanteuse n'en était pas moins besogneuse et perfectionniste. Elle analysait avec beaucoup de rigueur chacune de ses partitions, pour trouver et rendre compte le plus justement possible de toutes les intentions du texte de la chanson, de toutes les nuances de sentiments :

*Son talent n'était fait cependant que de travail, sans aucune spontanéité. J'avais été stupéfait de voir la besogne de détails à laquelle Yvonne George se livrait sur une chanson. Chaque mot était annoté, chaque phrase avait une indication griffonnée de sa main, en marge des vers à chanter : tout était indiqué, intonations, expressions, gestes. C'était un travail de dissection opéré par un bureaucrate méticuleux : ce n'était pas la musique qui l'inspirait, la transportait, c'était toutes les intentions qu'Yvonne découvrait dans le texte et celles qu'elle forgeait patiemment.*⁹⁰⁹

⁹⁰⁷ *L'Intransigeant, ibid.*

⁹⁰⁸ Marcel Hauriac, *L'Éventail*, 4 mai 1930.

⁹⁰⁹ Jacques Charles, *De Gaby Deslys à Mistinguett*, op.cit., p. 86.

À plusieurs reprises, fut soulignée l'incroyable intelligence avec laquelle Yvonne George interprétait ses chansons, enrichies de son travail minutieux, lui-même nourri de son passé de comédienne :

[...] Intelligente, Yvonne George l'est par-dessus tout. L'intelligence jaillit et se répand d'elle : de ses mains vivantes, de sa voix râpeuse, de son corps qui exprime, de son masque d'une lumière lunaire, son masque de femme de proie où tout conduit à l'intensité du regard, à la bouche multiforme encadrée de parenthèses douloureuses.⁹¹⁰

Si à ses débuts cette même intelligence indisposa une partie de l'auditoire et de la critique, lui valant les remarques acerbes de Fréjaville⁹¹¹, agacé par son manque de naturel et ses excès d'intentions, Yvonne George parvint à assouplir ses habitudes de compositions prises au théâtre, en atténuant les effets profus et en unifiant également ses interprétations d'une qualité parfois inégale. Néanmoins, elle continua de faire de chaque chanson une petite saynète, où chacun des couplets pouvait être assimilé à des actes auxquels elle donnait « un éclairage égal mais subtilement différent, passant sans qu'on y prît garde du désespoir absolu de l'être abandonné à la désinvolture d'une femme quittée qui en a vu d'autres.⁹¹² » Yvonne George semblait être à la fois le décor et tous les chanteurs de la chanson à elle seule. D'ailleurs, elle l'avoua elle-même, ce qu'elle aimait en particulier dans la chanson, c'était d'y trouver le « prétexte à être une autre » :

[...] La chanson...c'est une image d'Épinal qui illustre n'importe quoi, de n'importe quelle manière... c'est un poème que l'on doit réciter avec toute sa sensibilité ; c'est aussi de l'acrobatie, par ce quelque chose de tellement varié !... pour moi, c'est un prétexte à être « une autre », par laquelle vont passer des émotions tristes ou [gaies], c'est enfin comme un choc électrique violent, et un magnifique échange avec le public...⁹¹³

L'art lyrique d'Yvonne George ne se résumait donc pas seulement à un simple travail d'expression vocale, quand bien même elle insérait dans ses chansons des éléments de parlé-chanté propre aux diseuses, des fredonnements, voire des cris ou

⁹¹⁰ Léon Louis-Marin, *op.cit.*, p. 122.

⁹¹¹ Pour le coup, Gustave Fréjaville reprocha justement à Yvonne George, dans ses débuts sur les scènes parisiennes en 1920, un excès d'intelligence dans sa façon d'interpréter ses chansons. Tout était bien trop téléguidé et les intentions trop prégnantes. Cf la citation de mon chapitre 1.1.1 « Interprétations singulières »

⁹¹² Pierre Philippe, *Le Roman de L'Olympia*, *op.cit.*, p. 123.

⁹¹³ *L'Intransigeant*, *Ibid.*

rières. Gestuelle, expression corporelle et scénographie revêtaient une importance capitale. L'art d'Yvonne George était surtout un art plastique, visuel. Les mises en scènes de l'artiste étaient particulièrement soignées, tout comme pouvaient l'être celles de Damia. Toutes deux avaient été influencées par les innovations de la danseuse et chorégraphe Loïe Fuller, qu'elles avaient côtoyées à la fin de sa vie, au cours des années vingt. À ses côtés, elles avaient compris l'importance des mises en scène audacieuses⁹¹⁴. Mais, si l'inventive Loïe Fuller aimait utiliser et multiplier les éclairages électriques pour emplir l'espace de ses formes multicolores et lumineuses en mouvement, ou démultiplier son image par l'utilisation de miroirs, Yvonne George travailla à jouer des contrastes, en se fondant dans un premier temps, grâce à son costume et aux jeux de lumière, dans le rideau de scène, ne laissant apparaître que son visage dans lequel se distinguaient en particulier ses yeux fardés et sa bouche. Par la suite, elle favorisa toujours le clair-obscur, soigna ses entrées et ses déplacements, souvent suivis mais avec un léger décalage par les projecteurs, et préféra encore l'éclairage en douche pour accentuer l'expressivité de son visage. Elle mit ainsi en scène sa fragilité :

*Elle chantait, à la fois petite et immense, dans un flot de rideaux noirs où le contraste du velours vert de sa robe était à peine perceptible. On ne voyait d'elle, vraiment, que ses mains tourmentées et son visage d'une blancheur de craie, sa bouche couleur fuchsia, ses paupières chargées d'un gris-mauve maladif. De lourdes pampilles de diamants balançaient à ses oreilles qui jetaient par instant de brefs éclats sur cette face de pierrot lunaire parachevée par un casque de cheveux courts et laqués où ses doigts, souvent, semblaient vouloir venir arracher un persistant cauchemar.*⁹¹⁵

Mais Yvonne George sut encore se servir et mettre en valeur un autre élément corporel d'importance. Si Damia était célèbre pour la beauté de ses bras blancs et puissants, Yvonne George l'était pour ses mains nerveuses et expressives :

*Ses mains qui implorent, qui caressent, qui frémissent, qui se crispent, qui mentent, qui menacent, qui tuent ! Comme elles vivent, ses mains, j'allais écrire : « comme elles chantent ! »*⁹¹⁶

⁹¹⁴ (1862-1928). Loie Fuller travailla pour exemple à la création de sels phosphorescents qu'elle appliquait sur ses costumes ; elle voulut même que lui fût créé un costume au radium pour l'une de ses danses, ce que les Curie lui refusèrent.

⁹¹⁵ Pierre Philippe, *op.cit.*, p. 120.

⁹¹⁶ Léon Louis-Marin, *op.cit.*, p. 123.

Toutefois, à la différence de Damia, dont l'expressivité faciale et le jeu scénique étaient un peu plus limités (des yeux levés au ciel, un bref geste de la main, un mouvement symbolique, comme lorsqu'elle se mit à genoux à la fin de son interprétation de *Sombre Dimanche*⁹¹⁷ en 1936), le travail expressif et interprétatif d'Yvonne George était globalement plus généreux, plus complet dans la réalisation de toutes les couleurs sentimentales, plus dynamique et riche aussi dans les déplacements scéniques. Pour rappel, elle n'hésita pas à mimer un convoi funèbre dans son interprétation de *La Mort du Bossu*. Et, si à maintes reprises fut mis en valeur son art de « tragédienne lyrique », il faut également souligner la diversité de son registre, puisqu'Yvonne George savait aussi être fantaisiste. En cela, elle ouvrit la voie à des interprètes telles que Marie Dubas :

Je me [bornais] à interpréter des chansons où un personnage s'adressait continuellement à un autre, jusqu'au jour où un recueil de chansons de marins me tomba sous la main, je le parcourus, [...] et, après avoir lu « Nous irons à Valparaiso », je m'écriai, pleine d'enthousiasme, « c'est trop beau ! il faut absolument que je chante ça ! ». Ce fut la première manifestation d'une évolution qui se poursuivit, puisque je m'[employai ensuite] à élargir mon répertoire, à chanter des chansons gaies alors que je m'en étais tenue jusque là au genre triste ou mélancolique.⁹¹⁸

À mesure que progressaient les années vingt et l'expérience scénique d'Yvonne George, les interprétations de la chanteuse se libérèrent des contraintes de l'analyse. La chanteuse se laissa aller à une part d'improvisation. Elle s'essayait sur scène à des choix interprétatifs qu'elle n'avait pas préétablis ou conçus à l'avance, se risquant même à d'inquiétants moments d'hésitation voire d'inexactitude. Mais le funambulisme apparent d'Yvonne George, qui fit dire à certains critiques que ses interprétations pouvaient être inégales, laissait vite place à la virtuosité :

Quand elle commence, on dirait qu'Yvonne George ne sait pas. Même ceux qui, depuis longtemps, la connaissent et l'admirent, ne peuvent dominer un instant d'angoisse. Elle tâtonne et se cherche elle-même. Les gestes sont trop abondants ; les intentions trop nombreuses, trop nourries ; les silences trop fréquents et trop lourds. Puis soudain, le diapason trouvé, l'instinct commandant son choix, Yvonne George, d'un coup,

⁹¹⁷ Paroles de Jean Marèse et François Eugène Gonda, sur la musique de Rezso Seress.

⁹¹⁸ *L'Intransigeant*, op.cit

*atteint à la maîtrise. Nul artiste ne nous donne ainsi ce « coup d'aile ».*⁹¹⁹

D'ailleurs, si dans un premier temps son excès d'intentions⁹²⁰ lui avait été reproché, Yvonne George conjugua désormais intelligence et sensibilité, en s'adonnant davantage à l'expression de son « tempérament », autrement dit à ses propres intuitions et penchants :

*Yvonne George en est à ce point d'interprétation où tout deviendrait excès ou littérature si l'artiste, ne l'ayant pas précisément compris, ne s'abandonnait aujourd'hui à son tempérament et à son feu, ivre de liberté, grise d'abandon, saoule d'éprouver, de souffrir et d'émouvoir...*⁹²¹

Yvonne George sut dépasser, sans pour autant s'en défaire, son laborieux travail d'analyses textuelles ; elle parvint à élever son chant au-delà de l'intelligence, stérile en émotions, au point que la puissance de son lyrisme toucha, selon Léon Louis-Marin, au « sacré » :

*Yvonne George, lyrique et d'un lyrisme sensible, nous rend pour ainsi dire visible et plus touchante que jamais cette part de mystère sans quoi il n'est d'art véritable, ce « délire sacré » supérieur à l'intelligence, puisque l'intelligence nue demeure sans pouvoir d'émotion et sans action sur la foule.*⁹²²

Pour le coup, il semble qu'au-delà de la formule toute faite, le réel don d'Yvonne George, ou du moins sa force novatrice, fut de bouleverser l'art du chant lui-même, en le nourrissant de ses multiples pratiques artistiques empruntées au théâtre, mais aussi en l'emmenant par delà les carcans imposés des genres au music-hall. En effet, Yvonne George, tour à tour chanteuse folklorique, fantaisiste, « réaliste » etc., demeura inclassable et repoussa les catégorisations faciles. À plusieurs reprises, on fit d'elle une « diseuse » en la comparant à Yvette Guilbert. Certes, les deux chanteuses eurent des trajectoires professionnelles et intimes similaires⁹²³ ; partagèrent un répertoire

⁹¹⁹ Léon Louis-Marin, *Le Music Hall et ses figures*, op.cit., p. 123.

⁹²⁰ « C'est son intelligence qui donna à Yvonne George son initiale valeur, et pourtant c'est elle aujourd'hui qui en est aussi l'ennemie », Léon Louis-Marin, *Ibid.*

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² *Ibid.*

⁹²³ Toutes deux furent appréciées par les intellectuels, (Yvette Guilbert entretenit une longue amitié avec Freud), et ne connurent pas un succès immédiat, victimes de leur choix trop avant-gardiste. Elles souffrirent également de devoir quitter la scène – Yvette Guilbert en 1900 – en raison de leur mauvaise santé.

folklorique connexe ; possédèrent encore des caractéristiques vocales et personnelles analogues, autrement dit, une diction impeccable, un même filet de voix, l'art du parlé-chanté, l'intelligence de l'interprétation et l'allure distinguée⁹²⁴. Mais la comparaison entre les deux artistes s'arrête là. La filiation n'est pas tout à fait exacte selon moi. Il n'émana pas d'Yvette Guilbert la force émotionnelle déchirante que put dégager Yvonne George. Les interprétations de l'aînée furent beaucoup plus léchées, mais aussi plus retenues et circonspectes que celle sa cadette ; la chanteuse revendiquait d'ailleurs de jouer ses chansons avec beaucoup de distanciation⁹²⁵, ce que ne faisait pas Yvonne George. Elle semblait au contraire encore hantée par elles, une fois finies.

Yvonne George procède instinctivement de son propre tempérament et, de Félicia Mallet⁹²⁶ et d'Yvette Guilbert. Elle les poursuit en les renouvelant. Elle est de la même classe. Mais elle est de son temps. Elle possède le don de faire quelque chose avec rien ou avec bien peu. Elle dit, elle vit une romance plus qu'elle ne la chante.⁹²⁷

L'artiste ébranla encore les relations communément établies entre chanteur et auditoire. Elle ne l'entretint pas dans la complaisance et le confort. Si Fréhel rudoyait son public, en le blaguant tout à trac, Yvonne George ne le bouscula pas de la même façon. Elle sut lui imposer ses choix novateurs, à force de persistance. Elle mata, avec autorité et charisme, les réticences premières de son auditoire en l'amenant grâce à son expressivité, sa conviction et sa sincérité lyrique (ressortît-elle en amont d'un travail d'autosuggestion) à pénétrer son univers.

Pour finir, en sa qualité de « tragédienne lyrique », ainsi que la nommait Robert Desnos, qui excellait dans l'incarnation des tourments de la passion, Yvonne George chamboula les codes de ce registre, en particulier celui de la chanson « réaliste », en lui conférant une coloration érotico-macabre et subversive inédite.

⁹²⁴ « [...] Je voulais surtout et avant tout paraître [...] distinguée, pour me permettre de tout oser dans un répertoire, dont je décidais qu'il devait être grivois, mêlé de satire voilée », Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*, Grasset, collection « Les Cahiers Rouges », 1995, p. 89.

⁹²⁵ « La scène était pour moi un salon dans lequel je m'exerçais à entrer comme une grande dame ; puis, j'y produisais mon art avec tout ce qu'il comportait de variantes et je devenais une Pierreuse de Montmartre, un apache au besoin [...] mais tout cela fini, je quittais la scène avec le même souci d'élégance et de distinction et je voulais que mon sourire signifiât : « Tout ceci pour nous amuser, n'est-ce pas ? » », *La Chanson de ma vie*, *op.cit.*, p. 167.

⁹²⁶ (1863-1928) Chanteuse, comédienne mais surtout mime de renom, elle incarna les premières figures de Pierrot en 1890 et fut l'inspiratrice de Georges Wague, lui-même professeur de pantomime de Colette, avec laquelle il fit une tournée entre 1906 et 1912.

⁹²⁷ A. Flament, *La Revue de Paris*, *op.cit.*, p. 940.

3.3 Yvonne George et le renouvellement avant-gardiste de la chanson « réaliste »

Si, pour une même époque, autrement dit le milieu années vingt, des interprètes comme Eugénie Buffet (toujours présente en 1924 sur le devant de la scène), Fréhel, Emma Liébel ou Damia purent être identifiées par les critiques et leur public comme appartenant à la catégorie des chanteuses dites « réalistes », opérer cette classification avec Yvonne George fut tout bonnement impossible et demeure encore à ce jour peu évidente.

En effet, l'artiste ne possédait ni la gouaille râpeuse, ni la trajectoire « fleur de pavé », ni la stature de matrone des Halls pour interpréter les chansons de barrière façon Bruant. Qui plus est, c'est à Montparnasse qu'évoluait le plus souvent la très chic Yvonne George, devant un public non moins distingué, et non à Montmartre, dans un caf'-conc' populaire. Quelle chanson « réaliste », cet électron libre pouvait-elle dès lors incarner ?

Yvonne George apporta évidemment à la chanson « réaliste » l'avant-gardisme dont elle se nourrissait depuis le début de sa carrière. Elle balaya non seulement les clichés convenus et empoussiérés de ce type de chanson, en proposant le point de vue d'un nouveau modèle de chanteuse, plus corrosive, mais elle renouvela également son registre en y insufflant un comique amer jusqu'alors inédit. L'artiste fit encore voler en éclats les interprétations standardisées des chansons « réalistes », apanage des voix puissantes, graves et profondes, ainsi que l'idée selon laquelle les interprètes de ses chansons ne pouvaient être elles-mêmes qu'issues des rues des faubourgs de la capitale française. Pour finir, elle introduisit, grâce à son travail interprétatif, l'art de la subtilité et de la nuance dans la chanson « réaliste »

3.3.1. Introduction de la perversion assumée en chanson

Deux chansons phare du répertoire d'Yvonne George, enregistrées dès février 1925, autrement dit bien avant que Fréhel et Damia n'enregistrent leurs morceaux, *C'est pour ça qu'on s'aime*⁹²⁸ (piste 15 et 16) et *J'ai pas su y faire*⁹²⁹, écrites par des auteurs-

⁹²⁸ Musique de Charles Borel-Clerc et paroles de Vincent Telly. Enregistrée pour la première fois le 27 février 1925, chez Gramophone, GR K 2979, BT 1288-1. Au piano Jean Wiener.

⁹²⁹ Musique Maurice Yvain et paroles Paul Cartoux et Edgar Costil. Enregistrée pour la première fois le 27 février 1925, chez Gramophone, GR K 2979, BT 1287-1. Au piano Jean Wiener.

compositeurs reconnus pour leur production de succès « réalistes », (Borel-Clerc, Telly, Yvain, Cartoux et Costil), peuvent corroborer mes propos.

Le thème et les personnages de la première chanson analysée, *C'est pour ça qu'on s'aime*, appartiennent *a priori* complètement au folklore « réaliste » et en offrent *de facto* les meilleurs clichés : une pauvre fille est mise au turbin par son marlou vicieux, qui la maltraite. En premier lieu néanmoins, la strophe initiale débute par la mise en place d'éléments narratologiques très stéréotypés et récurrents dans l'univers de la romance populaire, laissant d'abord croire à l'auditeur qu'il est en présence d'un mélodrame classique. Yvonne George, qui va d'ailleurs jusqu'à reproduire l'accent des faubourgs populaires parisiens, en écrasant ou ouvrant certaines voyelles (par exemple [p̄ase] au lieu de [pase]), entretient son public dans cette croyance. Elle incarne à coup sûr une fille de rien. Qui plus est, le motif romanesque du « Destin », opérant les « retrouvailles » d'un couple fusionnel, augure d'une histoire passionnelle classique, dans laquelle la chanteuse va probablement chanter l'amour inconditionnel qu'elle voue à son homme, en dépit de ses défauts :

*Après trois mois passés que nous nous sommes quittés
A nouveau nous revoilà ensemble
Et tout comme autrefois
Tu r'viens dormir près d'moi
Et c'est bien le destin qui nous rassemble*

Mais, dès les premières vers et mesures, le rythme enlevé de la musique comme celui des propos énoncés ainsi que l'intonation d'Yvonne George, subtilement résignée, trahissent la mystification à venir, déjà sous-entendue dans le vers « Tu r'viens dormir près d'moi », qu'il s'agissait pour le coup de prendre au premier degré. L'imposture jaillit donc à l'annonce d'un constat d'autant plus terrible qu'il est subversivement introduit par deux vers caricaturaux de la vision amoureuse de la chanson « réaliste », autrement dit le besoin vital l'un de l'autre :

*De toi je ne peux pas m'passer
Toi tu ne peux m'oublier
Et pourtant, on peut pas dire qu'on s'aime,
Mais je crois avoir trouvé le mot de ce problème
Qui fait qu'on ne peut pas se quitter*

L'horizon d'attente vient de voler en éclats pour l'auditoire, grâce à cette seule formule euphémistique : « on ne peut pas dire qu'on s'aime ». L'amour demeure exclu de

cette relation, qui entretient malgré tout des liens de dépendance. Aussi, cette femme, cherche-t-elle une solution à ce qu'elle envisage comme un « problème ». Pour quelles raisons, s'ils ne s'aiment pas restent-ils ensemble ?

Néanmoins, l'univers de la chanson « réaliste » n'est pas encore à proprement parler, mis à mal, bien au contraire. La deuxième strophe s'ouvre sur les clichés usuels de l'exploitation de la femme par son amant, qu'elle entretient par son labeur. L'expression inversée (« travailler du soir au matin », plutôt que « du matin au soir ») suggère bien à quelles activités la chanteuse s'adonne. Elle se prostitue tandis que son amant profite de ses gains. Elle dresse avec beaucoup de distanciation le constat très corrosif de son exploitation :

*Moi je trime du soir au matin
Et j't' repasse toute ma galette
Et dans le fond tu t'en fous bien
Que je sois grue ou femme honnête
Pendant ce temps là, toi tu files doux
Chez l'bistrot tu tires ta flemme
C'est moi qui gagne les gros sous
Ça te permet de pas en fout' un coup*

Une fois encore, à ce stade de la chanson, l'auditoire peut toujours s'imaginer que cette femme prostituée parle un double langage, par amertume, et adopte une tonalité ironique devant le constat de son exploitation (« C'est moi qui gagne les gros sous/Ça te permet de pas en foutre un coup »). Mais il s'avère qu'il n'y a absolument aucun deuxième degré dans l'énonciation de ses propos, à prendre au pied de la lettre. La toute dernière phrase, qui vient scander et clore en guise de refrain – ou du moins de leitmotiv – la plupart des strophes, (« Et c'est pour ça qu'on s'aime »), laisse envisager que d'autres raisons plus fallacieuses, les lient l'un à l'autre. Résolument matériels pour lui, les motifs de cette dépendance commune vont s'avérer beaucoup plus subversifs concernant la figure féminine. La chanteuse, en bonne héroïne « réaliste », revendique sa soumission totale à l'homme qui l'exploite, en dépit de ses médiocres qualités physiques et morales.

Or, si la chanson « réaliste » avait habitué le public à recevoir la parole dolente et résignée d'une prostituée peinant à supporter sa condition, et à endurer le portrait déplorable de son maquereau minable et fainéant, jamais, il n'avait été confronté à celui d'une vicieuse, assumant parfaitement ses tares et sa monomanie perverse. L'objet de

son désir est un être vil. Insensible aux marques d'affections d'autres amants, pourtant attentionnés, elle semble incapable de ressentir ou d'éprouver des émotions, qui ne soient le fait de son proxénète :

*J'en ai des tas d'amis
Des chics, des bien bâtis
Pour me plaire, ils me donnent toute leur braise
Et quand fous de bonheur
Ils me serrent sur leur cœur
Moi je pense à la mort de Louis XVI
Toi tu n'es pas costaud
Et t'es loin d'être beau
Et pourtant quand le soir tu m'enlaces
Ça me fait un drôle d'effet
En moi un frisson passe
Dans le fond je sais si bien ce que c'est*

Pourtant, cette addiction à son amant, qu'Yvonne George met en valeur par son jeu interprétatif et le ralentissement de son élocution, ne ressort en rien de l'amour, mais de la dépendance sexuelle, ce dont a parfaitement conscience la canteuse (« Dans le fond je sais si bien ce que c'est »), quand bien même qu'elle n'osait pas se l'avouer. Or, cette dernière phrase va entraîner une formidable explosion de l'énonciation licencieuse. La canteuse va déverser tout son fiel grivois dans le quatrième couplet et précipiter définitivement sa décadence :

*Toi tu me prends comme un sale voyou
T'es brutal, c'est ça qui m'emballe
De mes caresses tu te fous
T'es méchant, cruel, t'es un mâle
T'en n'a pas des petits mots gentils
Des caresses lorsqu'on s'aime
Tu me dis « ma gosse vas-y »
Ça me change un peu de leur tas de chichis
Et c'est pour ça qu'on s'aime*

Dès lors, ce qui est réellement subversif dans cette chanson, tient moins à la verveur du langage employé ou des images convoquées, qu'à l'expression assumée d'une sexualité amoralisée. Cette femme revendique sa libido et son plaisir masochiste. Elle est l'objet malmené de cet homme, ce qui semble lui convenir parfaitement. D'ailleurs, le

timbre rond et solide d'Yvonne George vient conforter l'idée que cette condition décrite est complètement assumée, voire choisie par elle.

Qui plus est, la canteuse ne remet pas non plus en cause son mode de vie. La prostitution n'est pas un tremplin social pour elle (de rôdeuse, elle aurait pu être demi-mondaine), ni pour lui d'ailleurs (de maquereau, il aurait pu être gigolo) ; tous deux assument leurs statut de « gueusaille ». Ils acceptent pleinement cet état de fait.

La dernière strophe souligne l'assimilation dans un même état de dépravation de cette canteuse perverse et de son amant, unis dans la revendication de leur corruption commune. Le vers final, clos sur un grand arpegge, très brillant et affirmé, qui enveloppe la voix d'Yvonne George sur la dernière syllabe, renforce l'idée qu'il n'y a rien à changer de cette vie là :

*T'es vicieux, puis t'es fainéant
Et c'est drôle, moi je te ressemble
Et c'est pour ça, tout simplement,
Que nous sommes si bien ensemble
Moi je suis moche
Et toi t'es vilain
T'as du vice et j'en ai moi-même
Suis une rôdeuse, t'es un vaurien
On est tous deux des propres à rien
Et c'est pour ça qu'on s'aime*

Cette chanson, élaborant un portrait à charge d'une figure féminine prostituée et exploitée, usuellement posée en victime, renverse et fourvoie les codes convenus de la chanson « réaliste ». Elle ne se façonne pas non plus sur le registre du pathos. Aucune compassion n'est ici possible vis-à-vis de la canteuse, dans la mesure où elle assume ses vices. Ce plaisir éprouvé dans la bassesse et la dépravation avait été complètement occulté par les interprètes de la chanson « réaliste », qui ne s'étaient pas risquées à prendre en charge une telle chanson, fût-elle signée Borel-Clerc et Telly.

La modernité et l'avant-gardisme d'Yvonne George tinrent évidemment à ces choix singuliers dans lesquels elle orienta son répertoire dès ses débuts. Elle posa un nouveau regard sur la chanson « réaliste », la bousculant, l'orientant vers des voies plus corrosives qui n'étaient pas le fait des chanteuses « réalistes » dans les années vingt – tout au contraire concentrées à rendre compte et incarner la plainte « réaliste » –, mais

plutôt la position adoptée, dans un registre plus fantaisiste certes, par des interprètes masculins, tels que Georgius par exemple.

Mais Yvonne George, en investissant le rôle d'un personnage vicieux que son jeu interprétatif, très nuancé et riche de modulations vocales et de parlé-chanté, mit encore davantage en valeur, fit surtout le choix d'incarner cette subversion. À plusieurs reprises, elle accentua intentionnellement certains mots ou détacha certaines expressions bien choisies (« moi j'suis moche » ; « on est tous deux des propres à rien »), en particulier dans la quatrième strophe, pour mieux souligner toute la perversité de la canteuse se délectant de son « sale voyou, brutal et cruel ». Cette position novatrice, pleinement assumée, dut aussi surprendre critiques et public, puisqu'aucune chanteuse durant ces années vingt, ne jouait ce rôle.

Le même constat subversif, portant sur l'incarnation d'une canteuse sans qualité d'âme, peut être établi dans une seconde chanson d'Yvonne George, *J'ai pas su y faire*⁹³⁰ (cf piste 11).

Quoi que cette chanson ne soit pas à proprement parler « réaliste » au sens strict et originel du terme (autrement dit ancrée dans une filiation bruantienne, synonymique de chansons de barrières), quelques éléments⁹³¹ comme la pauvreté matérielle, la solitude d'une voix féminine misérable, mais surtout l'expression de ce drame existentiel, la conduisent presque naturellement vers la chanson dite vécue, sous-genre « réaliste ». Une fois encore, Yvonne George fit un choix novateur et déroutant. Elle incarna précisément un « je » dolent, abattu, en grande souffrance morale, mais dont la plainte excessive annihilait pour le coup tout effet de compassion et de communion avec l'auditoire. Aucune projection du public dans ce personnage n'était réellement possible.

Au premier couplet, la voix d'Yvonne George, plus aigüe, presque aigre, et traînante que de coutume, en particulier sur l'anaphore pronominale, traduit les manifestations d'un être en détresse, affligé par le constat accablant de ses échecs personnels. Qui plus est, l'accentuation de certaines syllabes en [εʁ], plus renforcées, allongées, aiguës et

⁹³⁰ Cette chanson a d'ailleurs été reprise par la chanteuse Juliette, accompagnée du pianiste Alexandre Tharaud, à l'origine d'un album hommage au mythique cabaret Le Bœuf sur le Toit, où se croisent Natalie Dessay, Guillaume Gallienne ou Bénabar dans des reprises de chansons de l'Entre-deux-guerres. *In Le Bœuf sur le Toit : Swinging in Paris*, Virgin Classics, 2012.

⁹³¹ Rappelons que cette chanson par les seuls noms de ses auteurs-compositeurs s'inscrit presque de fait dans le genre « réaliste ». Leur trio fut à l'origine de nombreuses chansons à coloration « réaliste », dont *La Chanson de l'Ouvrière* interprétée par Lina Tyber. Qui plus est, Maurice Yvain signa plusieurs succès dans les années vingt de Mistinguett dont *Mon Homme*, chanson clé du modèle « réaliste ».

soutenues (cf: « faire », « manière », « misère », « terre »), augmente l'impression de lourdeur et semble rendre compte du fardeau de cette vie pénible. Quant au piano, il égrène les notes, comme si lui-même éprouvait des difficultés à devoir les jouer. L'accompagnement musical du refrain, qui avance, freine, repart, puis s'élanche dans une saccade, semble également mimer les coups du sort et refléter les aléas malheureux d'une vie soumise au caprice du destin.

Mais l'expression de cette lassitude compréhensible, que la chanteuse transcrit par des ralentissements, des pauses marquées et des soupirs, finit par se transformer subrepticement en un lamento larmoyant :

*J'ai pas su y faire
J'ai pas la manière
J'ai jamais eu d' veine
J' me traîne
Et j' sens bien qu' ça n'ira jamais
J' connais qu' la misère
J' suis seule sur la Terre
J' l'ai pas fait exprès
Non, mais...
J'ai pas su y faire*

La deuxième strophe, qui s'ouvre sur un retour-arrière soutenu durant quelques mesures par un jeu pianistique un peu plus lyrique et plus vif, laissant espérer que la rétrospection juvénile allait souligner une période de vie heureuse, cependant vite démentie, va révéler l'origine et la nature de la doléance de la chanteuse : le dépit amoureux. Dépourvue d'attractivité, à cause probablement de son indifférence (elle revendique n'avoir pas été « envieuse »), la chanteuse est finalement passée à côté de l'amour :

*Quand j'avais quinze ans
J'en voyais tout l' temps
Autour de moi qui paraissaient heureuses
Avec leurs amants
Elles me narguaient souvent
Et pourtant j'étais pas envieuse
On n' m'a jamais dit de mots tendres
Aucun homme n'a voulu m' comprendre
Et quand j' vois passer*

*Les couples enlacés
J' me contente de leur chanter*

Néanmoins, les effets de la lamentation, à cause de la redondance intempestive des insuccès et du repliement de la canteuse dans l'expression de son infortune, vont tomber à l'eau et provoquer l'exact contraire. La geignarde, aussi pitoyable soit-elle, finit par agacer. Toutefois, l'irritation est provoquée moins par la voix haut perchée d'Yvonne George, qui confère un soupçon de niaiserie à ce personnage, presque immature, que par la passivité de la canteuse et son extrême complaisance dans le malheur. En effet, elle se dédouane complètement des infortunes de son existence (« J'ai jamais eu de veine », « J'ai pas su y faire », « Aucun homme n'a voulu me comprendre »), desquelles elle ne s'estime pas responsable.

Dès lors, de plus en plus isolée par sa misère matérielle, et laissée-pour-compte, la canteuse, rongée par la solitude, finit par exprimer son aigreur. Le changement de ton d'Yvonne George, plus grave, soulignant que la pauvreté a contraint cette femme à l'exclusion, comme l'accélération du rythme, traduisent le débordement de l'amertume. Parce qu'elle n'a pas voulu, ou plutôt selon nous « pas su », vendre ses charmes aux « parvenus » du Beau monde, la canteuse par « fierté » (notons que la moralité n'entre pas en ligne de compte dans son discours) a fait le choix de la misère. Néanmoins cette décision aurait pu être honorable si la canteuse avait été en accord avec elle-même et dans l'acceptation de sa condition. Mais ses jérémiades successives finissent par trahir la jalousie latente et surtout le caractère veule de sa personnalité.

*Plus tard j'ai connu
Des tas de parvenus
Qui jetaient au vent leur fortune
Moi, j'avais pas l' sou
On me chassait d' partout
Et mon cœur était plein de rancune
Car ces gens-là, ça vous méprise
Et ça s' fiche des femmes dans la mouise
Mais j'ai ma fierté
Quand j' les vois nocer
J' me contente de leur chanter*

Ainsi, par le choix de cette chanson, *J'ai pas su y faire*, révélant un modèle sans précédent de canteuse, Yvonne George fit doublement acte d'innovation. Elle priva en partie l'auditoire de l'effet de compassion usuellement recherchée dans l'interprétation

des chansons vécues en incarnant une chanteuse mésestimée, position assez unique dans le répertoire des années vingt. Si Fréhel ou Damia en interprétant à la même période, *J'ai le cafard* offrent aussi le portrait d'une chanteuse déprimée, elles chantent néanmoins sa lutte contre la noirceur ; cette chanteuse tient de fait le public en respect. Il en est tout autrement dans *J'ai pas su y faire*. En effet, le public ne peut effectivement pas adhérer complètement à la plainte de la chanteuse, pourtant pitoyable, ni compatir pleinement à sa misère, dans la mesure où son apathie excessive la conduit à entretenir sa ruine, et que par veulerie, elle dénie toute responsabilité, préférant y lire le sceau du destin. La chanteuse provoque donc par ses geignements au mieux les rires du public, au pire son mépris voire son irritation.

Mais, outre ces voies nouvelles ménagées pour la chanson réaliste du côté de l'audace et de la provocation, Yvonne George imprima encore une nouvelle direction aux romances sombres très à la mode au milieu des années vingt. Elle leur conféra un degré supplémentaire dans l'expression du tourment passionnel.

3.3.2. Noirceur et lyrisme macabre

Si Yvonne George se plut à investir des rôles au comique amer, qu'elle délecta son public de chansons sentimentales, de quelques fantaisies cocasses ou d'aventures au long cours, elle ne fut jamais aussi performante que lorsqu'elle interprétait les tourments de la passion. Selon Robert Desnos, l'artiste excellait dans la traduction de la noirceur des âmes passionnées :

*Il convient de voir en elle, en ces temps ténébreux, annonciateurs de ténèbres et de tribulations, la femme à qui le destin impartit la tâche de parler le langage même de l'inquiétude et de la passion.*⁹³²

Elle interpréta en effet plusieurs romances très sombres. Les enregistrements en notre possession en proposent au moins trois : *Toute une histoire*, écrite par Henri Jeanson et enregistrée en décembre 1926 ; *Si je ne t'avais pas connu*, de Jean Boyer sur une musique d'Henri Verdun, enregistrée en juin 1928, et *l'Autre*, chanson à nouveau écrite et composée par Jean Lenoir, gravée à la même période. Toutes ces chansons ont pour point commun de révéler un lyrisme particulièrement violent dans le traitement de la passion amoureuse, qui toujours se clôt par un crime.

⁹³² Robert Desnos, « La Main de la Gloire », *op.cit.*, p. 277.

Si *Toute une Histoire* (piste 17) n'égale pas dans l'expression des tortures, le déchaînement d'agressivité chanté dans *l'Obsédé* par Fréhel, et d'ailleurs enregistré au même moment, en décembre 1926, il est une différence notable entre ces deux chansons. La violence des propos de l'obsédé et des images qu'il convoque, traduisant son emportement maladif provoqué par la trahison amoureuse, reste fictive et donc inexistante. Il ne passe jamais à l'acte. Il ne martyrise pas sa maîtresse infidèle, mais lui reste à l'inverse attaché et la supplie de revenir.

Dans *Toute une histoire*, la chute de la chanson est tout autre. Le chanteur tue sa maîtresse, victime lui aussi de sa légèreté amoureuse. Néanmoins, il n'anticipe pas l'acte criminel à venir ; il ne projette et ne prémédite absolument rien. Le meurtre succède à la montée de la jalousie et advient tel un coup de sang. L'accélération du rythme, l'arrêt brutal du piano, comme du chant d'Yvonne George, qui retient un cri, marquant l'effroi et la stupeur, traduisent l'impulsivité d'un geste regrettable :

*Pour l'avoir guettée ardemment
Les doigts crispés sur l'âme prise
Pour l'avoir guettée ardemment
Entre les bras d'un autre amant
Je l'ai surprise
Pour l'avoir surprise gueusant
Ainsi qu'une prostituée
Qu'on se paie avec un présent
Pour l'avoir surprise gueusant
Je l'ai tuée*

Mais alors que la violence exprimée par l'obsédé à l'encontre de sa maîtresse traduisait également sa passion pour elle, la relation entre les deux amants de *Toute une Histoire* semble bien différente. Si le chanteur exprime des remords, ils concernent moins la perte de sa maîtresse qu'ils ne soulignent sa vie brisée par le délit commis. Les sentiments exprimés sont ceux de la honte, du déshonneur, de la colère, de l'irritation, de la rage, de la stupeur, du tourment certes, mais leur objet demeure le forfait, non la disparition de l'être aimé :

*Pour l'avoir tuée, il fallut
Subir la honte du prétoire
Pour l'avoir tuée, il fallut
Qu'à mes juges un greffier lût
Toute l'Histoire*

*Pour l'avoir lue, on m'acquitta
Mais il me reste l'épouvante
Du forfait dont on m'acquitta
Ce forfait qui tant m'irrita
Toujours me hante
Pour être hanté d'un remords
Pour à mon tour sans éclaircies
Être hanté par ses yeux morts
Une rage jointe au remords
Me supplicie*

D'ailleurs, dès le début de la chanson, la fortuité de la rencontre amoureuse se double de l'expression d'une certaine forme de réserve émanant du chanteur ; c'est par crédulité et innocence qu'il s'est attaché à cette femme. L'émaillage dans les quatre premières strophes de groupes nominaux, adjectivaux ou verbaux marquant le caractère accidentel et modéré de l'investissement amoureux (« un jour », « un instant », « assez hésitant », « en passant », « un soupçon ») souligne la prise de distance du chanteur et son dédouanement. Avant de connaître cette femme, il n'avait aucun appétit particulier pour les choses de l'amour :

*Pour l'avoir rencontrée un jour
Où dans mon âme sans envie
Ne chantait nul refrain d'amour
Pour l'avoir rencontrée un jour
Je l'ai suivie
Pour l'avoir suivie un instant
Séduit par ses airs d'ingénue
Pour l'avoir suivie un instant
D'un pas même assez hésitant
Je l'ai connue
Pour l'avoir connue en passant
Comme on cueille dans la prairie
La fleur qui vous tente et qu'on sent
Pour l'avoir connue en passant
Je l'ai chérie
Pour l'avoir chérie un soupçon
Frôla mon âme inquiétée
Pour l'avoir chérie un soupçon
M'ayant frôlée de son frisson
Je l'ai guettée*

D'emblée, il se pose en victime malheureuse, séduit presque sournoisement par cette femme aux « airs d'ingénue ». Il semble avoir succombé malgré lui à la tentation, pris petit à petit dans les filets de la passion. Son enserrement insidieux semble matérialisé par la structure même du quintil, élaboré dans la réduplication du premier vers au troisième ou quatrième vers, dans les polyptotes (« Frôla », « frôlée »), les rimes suffisantes et les échos sonores. Tout concourt à soumettre le chanteur aux affres de la passion, bientôt rongé par un attachement vif et inquiet. Cette montée progressive de la jalousie est d'ailleurs soulignée par la légère précipitation de l'accompagnement musical et du chant d'Yvonne George, jusqu'à l'acmé fatale : « Je l'ai tuée ».

Mais le caractère réellement novateur de *Toute une Histoire* repose surtout sur l'expression de la terreur éprouvée par la prise de conscience du crime passionnel. Le chanteur, victime de duperie, est tout autant hanté par l'atrocité de son délit que par les visions macabres de la défunte, dont il revoit les « yeux morts ». Cette obsession funèbre s'exprime mieux encore dans la chanson intitulée *l'Autre* (piste 18). Un degré supplémentaire est atteint dans l'expression de l'épouvante et de la morbidité.

Une fois encore, et à titre comparatif, si Fréhel interpréta une romance intitulée *Hantise*, dans laquelle une voix, obsédée par un souvenir passionnel, se consumait d'amour, la possession demeurerait évidemment fictive. La chanteuse était harcelée par le retour intempestif d'un refrain de chanson d'amour, qui déclenchait immédiatement les images incessantes de son bonheur passé. La chanson d'Yvonne George pose les contours d'une emprise bien différente. La chanteuse est hantée par le spectre de la maîtresse défunte de son nouvel amour ; elle subit avec effroi sa présence fantomatique.

Au commencement de la chanson, cette hantise demeure purement mémorielle. La chanteuse s'aperçoit que son amour, encore endeuillé, reste fidèlement attaché au souvenir de sa maîtresse défunte, et ne peut s'abandonner pleinement à sa nouvelle histoire d'amour. D'ailleurs, l'accompagnement musical, comme le chant d'Yvonne George ralentissant le tempo, semblent jouer une sorte de marche funèbre qui souligne le caractère inéluctable de ce cheminement :

*Tu m'avais dit c'est le passé
Tâchons d'oublier, elle est morte
Mon chagrin peut être effacé
Par le bonheur que tu m'apportes
Mais dans ton premier abandon
J'ai su que ta joie était feinte*

*Et qu'à ta maîtresse défunte
Tout bas, tu demandais pardon
Ton cœur allait vers elle, fidèle
De son premier baiser
Tu semblais t'excuser
Ton cœur allait vers elle, fidèle
Puisque les mots d'amour
Se ressemblent toujours
En murmurant les nôtres,
Tu les disais à l'Autre*

Puis, alors que la chanteuse décide d'agir et de batailler – vainement cependant – contre l'emprise morbide qui accable son amant, (« J'ai tenté d'un suprême effort/Pour t'arracher à son emprise/Et j'ai lutté contre la mort/ Mais toujours elle t'a reprise »), la possession va prendre une tournure surnaturelle. Le registre au préalable pathétique de la chanson glisse vers l'épouvante.

Dès lors, le jeu interprétatif d'Yvonne George va suggérer crescendo ce climat de terreur, par une accélération du rythme, l'accentuation de certains termes suscitant l'effroi (« horreur », « rôder », « bête fauve »), et la mise en relief, grâce à une légère montée de la voix puis un arrêt après « frissons », du substantif « terreur ». La chanteuse recrée les sensations de frayeur éprouvées par les amants, terrorisés désormais par la présence fantomatique de la maîtresse jalouse. D'autant que son spectre s'imisce subrepticement au sein de leur couple pour briser leurs étreintes amoureuses. Les couplets se déploient alors dans une érotisation très macabre :

*Dans l'angoisse des soirs d'horreur
Nous l'entendions près de l'alcôve
Rôder comme une bête fauve
Nos frissons étaient de terreur
Et pendant nos étreintes, ses plaintes,
En un lointain écho
Égrènaient leurs sanglots
Et pendant nos étreintes, contraintes,
Nous sentions se glisser
Pour nous désenlacer
Farouche, entre les nôtres
Le corps glacé de l'Autre*

Mais le caractère lugubre de la situation va prendre pour le coup une tournure surprenante et accroître la morbidité de la chanson. La chanteuse prémédite le crime à venir de son amant. Ne supportant plus son tourment, comme le sien, et incapable de lutter contre leur destinée amoureuse, elle décide de le rendre à son ancienne maîtresse et par là-même de se sacrifier :

*Notre destin était fatal
Pour mettre fin à ta détresse
Je ferai le geste brutal
Et tu rejoindras ta maîtresse
Notre torture doit finir
Les hommes diront c'est un crime
Mais vous pourrez vous réunir
C'est moi qui serais la victime
Ce sera la Gueusarde blafarde
Qui dans ses maigres bras,
Ce soir t'emportera
Ce sera la Gueusarde blafarde
Quand sonnera le glas qui vous réunira
Aux sons des pas d'un autre,
En te rendant à l'Autre.*

Notons une fois encore, « l'activisme » de la chanteuse interprétée par Yvonne George. De la même façon qu'elle s'était efforcée de soustraire son amant aux souvenirs nostalgiques de son amour défunt, elle tente à nouveau, de sa propre initiative, de trouver – certes de façon plutôt extrême – une solution au problème posé. La chanteuse ne se place pas du côté de l'accablement ou de l'expression de la dolence passive, elle n'est pas inhibée par la détresse, bien au contraire.

La chanteuse chez Yvonne George, de façon générale, est souvent une personnalité pragmatique, agissante, quand bien même la finalité de sa trajectoire reste malheureuse. Elle assume non seulement ses choix, mais semble encore précipiter son destin vers une folie qui plane. Entière, elle s'accomplit dans la surenchère. La chanson *Si je ne t'avais pas connu* (piste 19), rend compte de cet état de fait. Séduite et probablement ensuite abandonnée par son amant, une jeune ingénue, revient sur sa « dégringolade » matérielle, physique et morale. Elle déroule en cascade ce qu'aurait pu être sa vie, si elle ne l'avait pas connu :

*Si je ne t'avais pas connu
Si de ton regard qui m'envoûte*

*Tu ne m'avais conquise toute
Fière de mon cœur ingénu
En paix j'aurais suivi ma route
Si je ne t'avais pas connu*

*Si je ne t'avais pas connu
Au lieu de transporter mes hardes
Dans des soupentes, des mansardes
J'aurais un logis bien pourvu
Plein de mignards et de mignardes
Si je ne t'avais pas connu*

La chanteuse, laissée pour compte et accablée par la misère, se résout à vendre son corps. Elle va également, sans que nous en connaissions les raisons, jusqu'à commettre un crime. Elle atteint alors le dernier jalon de l'exclusion sociale en devenant une meurtrière :

*Si je ne t'avais pas connu
Jamais je n'aurais voulu faire
Ce que je fis pour la misère
Mon corps un soir je l'ai vendu
Aurais-je gravi ce calvaire
Si je ne t'avais pas connu ?*

*Si je ne t'avais pas connu
Aurais-je un jour en Cour d'Assises
Vu cette veuve aux tempes grises
Me maudire, le bras tendu ?
Non, je n'aurais point ces hantises
Si je ne t'avais pas connu*

Il est important de souligner ici une profonde différence entre Yvonne George et Fréhel, malgré des registres similaires en leur qualité de chanteuses réalistes. Celle-ci concerne le choix de leurs incarnations. En effet, toutes deux, au milieu des années vingt, font évoluer une partie de leur répertoire du côté de la noirceur (quand bien même elle est saupoudrée de cynisme et s'apparente parfois à du comique amer chez Yvonne George), en chantant en particulier les tourments de l'âme humaine, confrontée à la passion amoureuse.

Cependant, l'expression et le traitement de cette noirceur amoureuse ne sont pas équivalents. Si la voix incarnée chez Fréhel se consume dans la nostalgie obsessive d'un souvenir amoureux, la chanteuse interprète le plus souvent la dolence d'un « je » épuisé

physiquement et moralement, qui se meurt d'amour. *J'ai l'Cafard, Du Gris, Hantise* et surtout *À la Dérive*, rendent compte de la trajectoire d'une chanteuse qui, à bout de force, cesse de lutter. S'abandonnant au désespoir, elle sombre inexorablement dans la déchéance, la folie ou met fin à ses jours.

L'attitude de la chanteuse incarnée par Yvonne George est tout autre, ce qui dénote de choix novateurs par rapport aux postures usuellement figurées par les chanteuses réalistes à la même période (par exemple Damia incarne le plus souvent l'extrême lassitude). Chez Yvonne George, la chanteuse aux prises avec les tourments de la passion amoureuse, ne cède pas complètement au désespoir ou à l'apitoiement. La voix incarnée n'est pas inhibée par la détresse amoureuse, quand bien même il est indéniable qu'elle souffre sincèrement. Elle ne se recroqueville sur sa douleur, mais laisse au contraire exploser sa folie meurtrière vers l'extérieur : elle tue l'Autre et bascule définitivement du côté des renégats. La chanteuse chez Yvonne George, bien qu'elle soit frappée comme celle de Fréhel par le sceau du Destin, n'est pas attentiste, elle ne subit pas passivement les événements, elle les anticipe et se précipite même dans la tragédie.

Peut-être pourrais-je aller jusqu'à imaginer que, dans la mesure où toutes deux partagèrent la même scène chez Fysher bien qu'elles ne se fréquentèrent pas, Fréhel ouvrit son répertoire à la toute fin des années vingt vers des tonalités plus colorées et festives, parce qu'Yvonne George avait atteint dans le registre des tragédies amoureuses, les sommets d'une noirceur macabre désormais inégalable.

Qui plus est, comment rivaliser dans l'incarnation de chanteuses tourmentées par l'épouvante, quand la morbidité faisait déjà partie intégrante de la réalité d'une Yvonne George elle-même spectrale et probablement consciente de sa mort prochaine ?

Conclusion : Yvonne George ou l'avant-gardisme subversif en chanson ?

Il est indéniable, malgré les critiques élogieuses et les engouements passionnés qu'elle souleva à la fin des années vingt, qu'Yvonne George conquiert avec difficulté les scènes parisiennes à son retour en France vers 1920. L'artiste eut du mal à imposer son style d'interprétation, nourri de son passé de comédienne, tant il différait de tout ce qui jusqu'alors avait été proposé en chanson. Riches de nuances expressives, d'intonations diverses, de gestuelles élaborées, les propositions artistiques d'Yvonne George, dans lesquelles chaque chanson révélait un petit drame, furent dans un premier temps blâmées et taxées d'être trop théâtralisées, trop intellectuelles, de manquer de naturel.

Il semblerait surtout que ce fut en raison de son originalité et de son audace qu'Yvonne George fut vilipendée. Moins que son style, sa personnalité extravagante et son répertoire varié, inclassable, dérangeaient. Non seulement, elle évoluait et brillait dans des chansons traditionnelles et folkloriques « chasse-gardée », des romances en anglais, quelques fantaisies cocasses, mais en plus, elle proposait des chansons de marins – fait inédit –, dans lesquelles elle célébrait leurs aventures au long cours, ou incarnait leur voix plaintive, exténuée par leur condition misérable. De surcroît, elle bouleversait les codes de la chanson « réaliste » en insufflant à la voix prostituée, usuellement plaintive, une once de subversion et de perversion tout à fait novatrice. L'artiste, qui maniait également à la perfection le second degré, dérangeait et ne faisait aucune concession aux bien-pensants. Dès lors, ces interprétations, assumées par une femme connue pour ses amitiés mondaines, ses amours lesbiennes et identifiable à une Garçonne, soulevèrent des tollés de protestations comme d'applaudissements : attitudes contrastées, à l'image de ce que toujours fut la carrière de l'artiste en termes de réception.

Aussi, Yvonne George triompha-t-elle réellement aux alentours des années 1925-1926, par le fait de sa persévérance certes, elle ne renonça jamais à ses choix audacieux, mais également grâce à l'ouverture de son répertoire vers l'interprétation de chansons vécues ou de romances sombres, dans lesquelles elle pouvait exprimer toute l'amplitude de son jeu scénique et toute sa diversité expressive. En effet, le lyrisme exceptionnel d'Yvonne George, capable d'émouvoir son public aux larmes, fut pour beaucoup dans sa consécration. D'autant que la chanteuse, enfin libérée de ses premiers excès théâtraux, proposait désormais des interprétations émancipées de son rigoureux travail d'analyses,

davantage à l'écoute de son tempérament. Qui plus est, régulièrement intoxiquée et déjà tuberculeuse, la chanteuse, toujours sur le fil ou à la limite de la défaillance, investissait ses incarnations avec une sincérité vibrante. Nulle autre artiste ne sembla capable de dégager autant d'émotion, ce qui put expliquer l'admiration et les passions paradoxales qu'elle souleva tout au long de sa vie, dont celle de Robert Desnos, qui en fit ce si juste et brillant portrait :

Plainte des amoureuses, poésie éternelle de la passion, de la révolte et de l'aventure, Yvonne George les exprime par tous ses gestes, son attitude, son existence même. Ce n'est pas une femme, c'est une flamme, elle est mieux qu'intelligente : sensible, plus que belle : émouvante. La femme moderne, si longtemps calomniée par les sots, trouve en elle sa plus haute expression⁹³³.

⁹³³ « Yvonne George ou la Main de Gloire », *op.cit.*

Tableau récapitulatif des activités artistiques, des tours de chants et des enregistrements d'Yvonne George

Grâce à la consultation de journaux, de programmes de théâtre ou de salles de spectacle, j'ai tenté, à la faveur des informations recueillies, de reconstituer de façon chronologique les diverses activités artistiques d'Yvonne George depuis ses débuts en Belgique avant la Première Guerre mondiale. Aussi souvent que je l'ai pu, j'ai noté les dates de ses différentes apparitions sur les scènes des music-halls de Bruxelles, de Paris, de Londres ou de New York. J'ai également inclus ses périodes d'enregistrements. Pour finir, j'ai inséré quelques mentions relatives aux différents voyages d'Yvonne George, la plupart correspondant à ses intervalles de repos en raison de sa santé déclinante.

Légende :

En bleu : les enregistrements

En rose : les activités cinématographiques

En vert : les activités de comédienne

En gris : l'absence d'information

PÉRIODES	PAYS	SALLE DE SPECTACLE	NATURE DU SPECTACLE ET ŒUVRES INTERPRETEES	COMPLÉMENTS D'INFORMATIONS DIVERSES
1912	BRUXELLES			
29 Février	BRUXELLES	THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE SAINT-GERMAIN	<i>Songe d'une Nuit d'Été</i> , Shakespeare	Rôle de Titania, Reine des Fées
25 avril/02 Mai	BRUXELLES	THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE SAINT-GERMAIN	<i>Les Joyeuses Commères de Windsor</i> , Shakespeare	Rôle inconnu
1912-1914	PARIS			
	PARIS	THÉÂTRE IMPÉRIAL	Des opérettes	Directeur Paul Franck
1913	PARIS			
13 avril 1913	PARIS		Hommage à Jean-Pierre BRISSET, « Prince des Penseurs » Déclamation du Discours d'Accueil	En compagnie de Jules Romain et du groupe de l'École de l'Abbaye
1914-1918	BRUXELLES	THÉÂTRE DE LA BONBONNIÈRE ; OLYMPIA ; THÉÂTRE MOLIÈRE		L'Olympia fermé début août 1914 ; réouverture le 27 août 1914. Théâtre Molière fermé début 1914 ; réouverture en 1915 Théâtre de la Bonbonnière fermé en août 1914 ; réouverture en 1916

15 Septembre 1915	BRUXELLES	OLYMPIA	- <i>M. Le Directeur</i> , comédie en 3 actes de Bisson et Carré	Rôle supposé : Gilberte
1915-1916	BRUXELLES	THÉÂTRE MOLIÈRE	- <i>Le Maître des Forges</i> , de Georges Ohnet - <i>La Petite fonctionnaire</i> d'Alfred Capus	Rôles inconnus. - Probablement le rôle principal, celui de la receveuse du bureau des postes
1916-1918	BRUXELLES	THÉÂTRE DE LA BONBONNIÈRE	- <i>La Bonne Intention</i> - <i>L'Aventure</i> - <i>L'Accord parfait</i> - <i>Le Plaisir de rompre</i>	Rôles inconnus
14 septembre 1917	BRUXELLES		- <i>La Massière</i>	
12 janvier 1918	BRUXELLES		- <i>Le Bonheur de Jacqueline</i>	
19 janvier 1918	BRUXELLES		- <i>Le 'Je ne sais quoi'</i>	
28 janvier 1918	BRUXELLES		- <i>Les Confidences</i>	
08 février 1918	BRUXELLES		- <i>En Garde</i>	
Juin 1918	BRUXELLES	OLYMPIA	<i>La Femme et le Pantin</i> , pièce en 4 actes, de Pierre Louÿs et Pierre Frondaie, adaptée du roman de Louÿs.	Rôle inconnu : Yvonne George dut jouer dans bien d'autres rôles encore à l'Olympia
1818-1920 : À l'armistice, Yvonne George quitte la Belgique pour les Pays-Bas puis Berlin				
1920	PARIS			
du 08 au 22 octobre 1920	PARIS	OLYMPIA (PAUL FRANCK)	Tour de chant <i>Corbleu, Marion !</i> <i>Le Bossu</i> <i>La Mort de Jean Renaud</i> <i>Les Hussards de la Garde</i>	
1921	PARIS			
14 ; 25 ; 27 ; 30 septembre ; 04 ; 07 ; 09 ; 11 ; 13 ; 15 ; 17 octobre ; 08 ; 10 ; 12 ; 14 ; 16 ; 18 ; 20 ; 22 ; 27 ; 29 novembre ; 01 ; 03 ; 07 ; 11 ; 13 décembre		LA PIE QUI CHANTE (CHARLES FALLOT)	Revue « Les Bateaux parisiens », de Léonce Pacot et Jean Deyrmon Son répertoire usuel ainsi que : <i>La Pluie</i> <i>Le Bossu</i>	Autres artistes présents : Marguerite Pierry Marcel Dalio Marc Hély Nöel-Nöel
Novembre		CONCORDIA	Tour de chant	
1922-1923	NEW YORK			Article du VOGUE du 01 09 1924 : « Yvonne George a remporté un

				<i>très gros succès l'an dernier à New-York »</i>
12 septembre 1922-Mars 1923		Greenwich Village Theater//Shubert Theater	Greenwich Village Follie, écrits par ANDERSON, IRVING CAESAR, GEORGE V.HOBART, musique de Louis HIRSCH - <i>Mon Homme</i>	Autres artistes présents : La ballerine ULA SHARON Le duo controversé de Brennan et Savoy (Bert Savoy = travesti)
	HARLEM	CLUB DELUXE (ancien Cotton Club)	<i>"Chansons françaises très réalistes"</i>	Club de jazz très célèbre
1922 ou 1923 (Un samedi après-midi)	BROADWAY	The Princess Theater	Elle donne une représentation d'une heure en costume d'époque où elle interprète des chansons médiévales, des chansons de la Renaissance et de chansons modernes	
1923	PARIS			
14 septembre 1923		OLYMPIA	Une chanson de Jean Cocteau, sans précisions	Autres artistes présents : Perchicot Yoshinori Matsuyama de l'opéra de Tokyo
14 octobre 1923		LE CAVEAU CAMILLE DESMOULINS	Tour de chant	1 rue Beaujolais
20 octobre 1923		CASINO DE PARIS	Pièce de théâtre : « Le document 191 », un mélodrame	Ne chante pas. Aux côtés de l'acteur japonais Sessue Hayakawa et de Maurice Lehman (futur directeur du Châtelet)
1 décembre		CABARET « L'OURS »	Tour de chant	Autres artistes présents : La danseuse Irène Hammond
1924				
	LONDRES			
Début 1924 et fin 1924		ALHAMBRA	Son répertoire usuel, des chansons « réalistes »	Hypothèses d'A. Blake : Autres artistes présents : Layton et Johnston Jack Hylton et son groupe
Janvier		MIDNIGHT FOLLIES'CABARET ET à l'Hôtel Metropole (Northumberland Avenue)	Son répertoire usuel, des chansons « réalistes » plus des standards américains	
28 janvier		ALHAMBRA	Son répertoire usuel, des	

au 6 février			chansons « réalistes » plus des standards américains	
fin février		COLISEUM	Chansons usuelles, plus des tubes américaines : <i>Swanee</i> <i>Whispering</i> « and other odl favourites in a novel fashion »	
Février 1924, PARIS : Premier test d'enregistrement chez Pathé, « Adieu, Chers Camarades »				
Janvier				Le Journal <i>Paris soir</i> annonce qu'Yvonne George va jouer dans la pièce de Colette, <i>Chéri</i> , puis investir la scène de l'Empire (sans précision de date)
	MANCHESTER			
Mars		L'HIPPODROME		Autres artistes présents : Alfred Lester Malcom Scott
	LONDRES			
2-5 avril		ALHAMBRA		
	PARIS			
lundi 02 juin		LA CIGALE	Pièce de Jean Cocteau, adaptée de Roméo et Juliette	Joue le rôle de la nourrice de Juliette. Rôle comique et d'habitude interprétée par une vieille femme Autres artistes présents : Marcel Herrand (Romeo) Andrée Pascal (Juliette) Cocteau (Mercutio)
Juin		OLYMPIA	Tour de chant	Autres artistes présents : Jeanne Marceau Alibert
13 octobre		CHEZ FYSHER	Tour de Chant (4 chansons) <i>Valparaiso</i> <i>C'est pour ça qu'on s'aime</i> , Borel-Clerc <i>La Tour Saint-Jacques</i> (romance tendre et désuète) <i>J'ai pas su y faire</i>	Informations transmises par G. Van Parys mais j'ai un doute sur les titres des chansons. <i>Valparaiso</i> aurait été interprétée en 1925 pas avant.
Du 19 au 26 octobre ; 14 novembre		OLYMPIA	Revue « Paris...Bonsoir ! » (de Roger Ferreol, Max Eddy, José de Berys) « <i>Yvonne George dans ses chansons vécues</i> » <i>Pars</i> <i>C'est pour ça qu'on</i>	Le 22.10.1924 : Yvonne George préside à l'Olympia, avec Berval, à un concours de danses organisé après la matinée

			<i>s'aime</i>	
	LONDRES			
15 décembre		ALHAMBRA	<i>Son répertoire usuel (Les Hussards de la Garde etc), plus son succès « Pars » ainsi que des romances anglaises :</i> - <i>There is « Yes » in your Eyes</i> , Cliff Friend et Joseph H. Stanly - <i>You know You Belong to Somebody Else</i> , de James V. Monaco	
	PARIS			
31 décembre		THEATRE DES CHAMPS ELYSEES	<i>Cinesketch</i> , « revue » de Francis Picabia, mise en scène de René Clair	Représentation des Ballets suédois Autres artistes présents : Marguerite Caré Parisys Caryathis, Sarah Rafale Jeanne Double Melle Bersdorff Jean Borlin etc
1925				
	PARIS			
18 ; 20 janvier		Salle des Agriculteurs	Concert Jean Wiener	Autre artiste présente : Germaine Tailleferre (à deux seulement)
27 février : Enregistrement de 4 titres chez Gramophone <i>J'ai pas su y faire</i> <i>C'est pour ça qu'on s'aime</i> <i>Le Bossu</i> <i>Je te veux</i>				
	LONDRES			
Mars		COLISEUM ALHAMBRA LEICESTER SQUARE	Tour de chant	Autres artistes présents : Layton et Johnston Harry Tate (comédien anglais très connu, notamment pour son sketch « Broadcasting » Little Tich
	PARIS			
15 avril-18 ; 21 ; 23 ; 24 ; 25 ; 27 ; 29 avril 02 mai		OLYMPIA	Tour de chant	Autres artistes présents : Mercedès Seros Rolla La Boldireva Nicolas Titze et Wladimir Tarassof
18 Mai 1925		AMBASSADEUR	Tour de chant	
1-5 juin		EMPIRE	Tour de chant + petits sketches (« suite d'imitations cocasses, sur des airs connus	

			reliés par un quatrain en forme de rondeau »), nouvelle création de René Dorin écrite pour elle. <i>La Mort de Jean Renaud</i> <i>Le Petit Bossu</i> <i>C'est pour ça qu'on s'aime</i> <i>Pars</i> <i>Impression dancing,</i> <i>impression de Paris</i> (fantaisies comiques jamais enregistrées)	
Du 20 au 26 juin ; Du 26 juin au 02 juillet		OLYMPIA	Tour de chant : Yvonne George « La plus émouvante Artiste de ce temps » ; « La Duse de la chanson » ; « Ses chansons tragiques et fantaisistes » ; passe en 15 ^{ème} position - <i>Valparaiso</i>	Du vendredi au dimanche ; entrée 3 francs Autres artistes présents : Jane Marceau Maria Lubau Lys Ganty, « la nouvelle étoile française »
15 Août à fin septembre Un Contrat de 5 semaines		BIARRITZ/ Au Casino probablement dans la nouvelle boîte de Fysher.	Tour de chant	« 13 juin 1925. Fysher a fermé son cabaret cette nuit. Mais il a décidé d'ouvrir une boîte à Biarritz, du 15 août à la fin septembre. », G. Van Parys, <i>op.cit.</i> p.59
	A NEW YORK			
21 décembre 1925		A NEW HAVEN (pas de précision sur la salle de spectacle)	Avant-première de la revue « Une nuit à Paris » « Paris » Yvonne interprète des chansons françaises. Pas d'autres précisions	
fin décembre 1925 début janvier 1926		Au théâtre Majestic de BROOKLYN	Avant-première de la revue « Une nuit à Paris » « Paris » Yvonne interprète des chansons françaises. Pas d'autres précisions	
1926				
	NEW YORK			
du 05 janvier au 28 février		AU THEATRE CENTURY Sur son toit rebaptisé pour l'occasion « Casino de Paris »	Revue « Une nuit à Paris » Producteur Shuberts Livret de Harold Alleridge Paroles de Clifford Grey et Mc Elbert Musique de J.fred Coots et Maurice Rubens « Paris »	Spectacle très original, fantaisiste et osé. Dans la lignée des revues parisiennes. Se déroule sur le toit du théâtre, rebaptisé pour l'occasion « Casino de Paris », du même nom que la

			Yvonne interprète des chansons françaises. Pas d'autres précisions	salle parisienne. Dans trois numéros, les danseuses apparaissent dénudées. Autres artistes présents : Jack Osterman, JACK Pearl, Norma Terris
du 05 janvier au 28 février 1926		Chez FYSHER devenu le PARISIANA en février 1926, au sous-sol du Century Theater	Yvonne interprète des chansons françaises Pas d'autres précisions	
	LONDRES			
fin mars-début avril		ALHAMBRA	Chansons françaises Plus des imitations du Chanteur Chauve Souris, de Raquel Meller, de Mistinguett' ou « de parisiens n'ayant jamais vu les États-Unis »	Autres artistes présents : Vesta Victoria Jack Hylton et son groupe
	PARIS			
Du 01 au 08 avril ; Du 16 au 23 avril		OLYMPIA	Tour de chant	
16 avril, Londres : enregistrement de deux chansons chez Columbia : <i>J'ai pas su y faire</i> <i>You Know You Belong to me</i>				
du 21 mai au 27 mai 1926		OLYMPIA	Tour de chant	
Du 11 au 15 juin ; Du 18 au 24 juin ; Du 25 au 01 juillet		OLYMPIA	Tour de chant : Yvonne George « la plus admirable comédienne lyrique de son temps » ; « La Duse de la chanson française dans ses chansons tragiques et fantaisistes »	Cela aurait été sa consécration selon Philippe Chauveau Autres artistes présents : - « La nouvelle É toile française » : Lys Gauty Gymnaste Acrobate DELLA-DEY - Comédiens JOHNY and BLACK - Danseuse RAYMONDE DEDAX - Le Chanteur populaire DUFLEUVE - Chanteuse MARTHE TRAWOEL - Chanteuse JANE ARZENS - les danseuses RAY SISTERS - Maud Gills Trio - Jane Marceau

<p>27 aout</p> <p>19 ; 21 ; 23 ; 25 ; 27 ; 29 septembre</p>		<p>MOULIN ROUGE</p>	<p>Mini récital d'Yvonne George donné dans la revue « Montmartre aux nues » Revue en 2 actes et 50 tableaux, créée par Jacques Charles et Earl Leslie Sous la direction d'orchestre Fred Mélé</p> <p>Yvonne apparaît à deux reprises après l'entracte. Elle interprète son propre tour de chant et est annoncée comme « <i>la célèbre comédienne lyrique dans son nouveau répertoire</i> »</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le Bossu</i> - <i>Les Cloches de Nantes</i> - <i>Alors ce n'est pas fini</i> (de Lenoir) ou « <i>Tout n'est pas fini,-dis ?</i> » - <i>Pars</i> (de Lenoir) - Chansons de Marins : <i>Valparaiso</i> et <i>Adieu Chers Camarades</i> - <i>La Cigarière</i> de José Padilla (auteur de <i>Valencia ; Ça, c'est Paris, La Violettera</i>) - <i>Si je ne t'avais pas connu</i> - <i>C'est pour ça qu'on s'aime</i> 	<p>Autres artistes présents : Gina Palerme Randall Dréan Dandy</p>
<p>24 septembre</p>		<p>FYSHER</p>	<p>Tour de chant</p>	<p>Autres artistes présents : Gaby Montbreuse Charles Fallot Lucienne Boyer Pizella (chanteur napolitain de romance)</p>
<p>01 ; 22 ; 24 ; 28 ; 30 octobre</p> <p>11 ; 13 novembre</p>		<p>MOULIN ROUGE</p>	<p>« Montmartre aux nues » Tour de chant</p>	
<p>3 décembre 1926, Paris: Enregistrement chez Columbia de deux titres :</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Pars</i> - <i>Valparaiso</i> <p>9 décembre 1926, Paris: Enregistrements chez Columbia de trois autres titres :</p>				

- Toute une Histoire - La Mort du Bossu - Adieu, Chers Camarades				
Décembre		L'Œil de Paris	Dans ses créations	
1927				
27 janvier		CHEZ FYSHER	Tour de chant	
12 ; 15 ; 16 mars		CHEZ FYSHER	« Soirée mondaine » à minuit	« Unique à Paris » Autres artistes présents : Charles Fallot Lucienne Boyer Le roi du rire Léo Bill
Mars 1927 enregistrement chez Columbia de deux titres : - Oh ! Marseille - Chanson de route				
Du 12 au 18 mars ; Du 20 au 27 mars ; Du 27 mars au 01 avril		CHAMPS ELYSEES	Tour de chant : La Chanson du Marin du Directoire Les Cloches de Nantes	à 20H30 Autres artistes présents : L'illusionniste Horace Goldin Manuel Vega
20 ; 21 ; 23 ; 25 ; 29 mars		CHEZ FYSHER	« Soirée mondaine » à minuit Tour de chant	« unique à Paris » Autres artistes présents : Charles Fallot Lucienne Boyer Le roi du rire Léo Bill
du 01 avril au 11 avril		OLYMPIA	Tour de chant	
du 01 ; 03 ; 05 ; 07 ; 09 ; 10 ; 12 avril		CHEZ FYSHER	« Soirée mondaine » à minuit Tour de chant	Autres artistes présents : Charles Fallot Lucienne Boyer Le roi du rire Léo Bill
14 ; 16 ; 18 ; 20 avril		OLYMPIA	Tour de chant	« 20 attractions »
août			Film : Yvonne George tourne dans le film de Gab Sorère (avec la collaboration de Loie Fuller), <i>Coppelius</i> d'après les contes d'Hoffmann Rôle d'Olympia	Rôle de Coppelius par M. Michalesco Rôle de Nathaudel par Raphaël Liévin

27 octobre		CHEZ FYSHER	Tour de chant	Charles Fallot Lucienne Boyer « les débuts d'Evelyne Dove, l'étoile noire la plus belle au monde »
29 ; 31 octobre 02 novembre		A L'APOLLO	Tour de chant	ORCHESTRE 10 FRCS BALCON 5 francs Promenade 4francs Autres artistes présents : Les Hermanos William Ricardo de Lara Carie
30 décembre au 06 janvier		EMPIRE	Tour de chant	« Rentrée de l'admirable tragédienne lyrique »
1928				
	PARIS			
Tout janvier		FYSCHER		En même temps qu'à l'Olympia ou à l'Empire
06 au 13 janvier		EMPIRE	Tour de chant Chansons usuelles <i>La Chanson du Marin du Directoire</i> aurait choqué le public par l'audace de ses paroles	« Rentrée de l'admirable tragédienne lyrique »
du 20 au 26 janvier		OLYMPIA	Participe au Gala de la Chanson	Autres artistes présents : Berval Carmencita Garcia (danseuse espagnole) Dullac, comique Dahy Dony et Joe Rose (jongleurs) Elietts, perchistes Max Rogé, diseur Marie Boldivera, danseuse russe
à partir du 30 mars		CONCERT MAYOL	Tour de chant	
	LONDRES			
28 février- 1 ^{er} mars		CAFÉ ANGLAIS	Un critique anglais évoque son répertoire mal choisi <i>cf</i> <i>notes</i>	Sources A. Blake Autres artistes présents : Rex Evans Douglas Hope
	PARIS			
du 06 avril au 13 avril		CONCERT MAYOL		Autres artistes présents : Mayol Paulette Darty

				Lucienne Boyer « La nouvelle réaliste Liane Chanlng »
avril		BOBINO	Tour de chant « Ses dernières créations »	« Yvonne George s'est fait applaudir dans ses dernières créations. Elle a un talent très personnel et sa façon de chanter ses chansons impressionne favorablement le public », <i>Les Coulisses</i> , n° 45 du 25/04/1928
20 avril au 27 avril		CONCERT MAYOL		
06 ; 08 ; 10 mai		OLYMPIA		« Melle Yvonne George a fait sa rentrée en matinée à l'Olympia » Autres artistes présents : Franconay Natal
du 11 mai au 18 mai		?	GALA DE LA CHANSON	Autres artistes présents : Sarthe Georgette César Riandreys
Du 18 au 24 mai		BOBINO	« Yvonne George dans ses créations »	
7 juin 1928, Paris : enregistrement de quatre titres chez Columbia : <ul style="list-style-type: none"> - <i>C'est pour ça qu'on s'aime</i> - <i>Si je ne t'avais pas connu</i> - <i>J'ai pas su y faire</i> - <i>Je ne peux pas comprendre</i> - <i>Les Cloches de Nantes</i> - <i>L'Autre</i> 10 juin 1928, Paris : enregistrements de quatre autres titres chez Columbia <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le Bossu</i> - <i>Déjà (enregistrement introuvable)</i> - <i>Les Cloches de Nantes</i> - <i>L'Autre</i> 				
Juin		BOBINO		
du 29 juin au 06 juillet		?	Tour de chant	Yvonne George, « au comique amer et tragique » Autres artistes présents : Chevalier Georgius Georgel Perchicot Damia Germaine Lix

<i>Octobre : Repos à Arcachon, à la Villa Maitena</i>				
Décembre : Enregistrement supposé chez Columbia de deux nouvelles faces : - <i>L'Autre</i> - <i>C'est pour ça qu'on s'aime.</i>				
1929	PARIS			
Du 08 Février au 15 Février		??	Tour de chant	Autres artistes présents : Mistinguett Damia
26 mars		EMPIRE	Tour de chant	LA RENTREE D'YVONNE GEORGE annoncée « prochainement à l'Empire » Le Gaulois du 26/03/1929
5 juin		Le Grand Écart, (rue Fromentin) dirigée également par Louis Moysès	Gala caritatif en l'honneur d'Yvonne George. Annonce son départ en Suisse	Probablement sa dernière apparition sur scène. Trop affaiblie et souffrante, elle part se soigner en Suisse (y subira une intervention en novembre)
<i>Départ d'Yvonne George pour la Suisse quelques mois puis retour à Arcachon, Hôtel Continental début 1930</i>				

- 1. Intensification d'une présence artistique et scénique**
- 2. Associations professionnelles efficaces**
 - 2.1 Les briscards de la chanson populaire
 - 2.1.1 Charlys, Vandair et Alexander ou l'enracinement de Fréhel dans le musette populaire entre jovialité et cocasserie
 - 2.1.2 Daniderff et Andrieu ; Scotto et Koger ; Carco : ou l'art de saisir l'air du temps
 - 2.2 Fréhel, muse de la jeunesse montante
 - 2.2.1 Incursions poétiques avant-gardistes : De Jean Tranchant à Charles Trenet
 - 2.2.2 Vandair et Alexander
 - 2.2.3 Marguerite Monnot
 - 2.2.4 George Van Parys et Michel Vaucaire
- 3. Radicalisation d'un répertoire : entre subjectivation d'une voix résignée et préservation d'un patrimoine populaire en obsolescence**
 - 3.1 Fréhel ou l'art de l'effet d'intime : la complainte de sa vie
 - 3.2 Fréhel, porte-voix d'un collectif de la marge
 - 3.2.1 Traîne-misère et autres parias, le « troupeau des Pas d' chance »
 - 3.2.2 Chanson de voyous et évolutions. Des bas-fonds parisiens à la Coloniale
 - 3.2.3 Subjectivisation de la voix prostituée
 - 3.3 Échos d'allégresse et conclusion

Tableaux récapitulatifs des tours de chants, des enregistrements, des activités cinématographiques de Fréhel tout au long de sa carrière

Introduction

Fréhel, qui grava chez *Odéon* dès juin 1908 ses premiers succès, *Fenfant d'Amour*⁹³⁴ et *C'est une gosse*⁹³⁵, fut l'une des premières chanteuses « réalistes » de sa génération à comprendre la nécessité de l'enregistrement et à en « subir » l'épreuve, autrement dit, les difficiles contraintes. Si les évolutions techniques étaient en voie de progression, l'enregistrement électrique, l'amplification et le microphone devinrent pleinement efficaces à la toute fin des années vingt, et surtout au début des années trente. La diffusion binaurale⁹³⁶ – la stéréophonie⁹³⁷ – n'était pas encore suffisamment aboutie ; les enregistrements étaient également effectués sans amplifications, seules les vibrations sonores actionnaient le burin graveur. Aussi, dans la mesure où leur force mécanique était très faible, fallait-il se tenir très près du cornet acoustique mais encore composer avec des instruments ou des voix capables d'envoyer un puissant volume sonore. De fait, certains instruments à cordes frottées tels que les violons, étaient le plus souvent remplacés par des cuivres ; quant au piano, on lui préférait le son du piano mécanique. Concernant les voix humaines, les tessitures graves passaient mieux que les autres ; les voix féminines, la plupart trop aigües, étaient donc mal restituées voire complètement supprimées en raison de leur trop haute fréquence⁹³⁸. On privilégiait ainsi les orchestres de cuivres, de jazz et l'enregistrement des voix masculines. Ceci explique que les chanteurs ou les chanteuses se précipitaient peu, avant le milieu des années vingt, pour enregistrer leur succès. En effet, l'épreuve de l'enregistrement n'était pas une sinécure et consistait plutôt en un véritable tour de force⁹³⁹, éprouvant et

⁹³⁴ De Christiné. *Odéon* 60795.

⁹³⁵ De Daniderff. *Odéon* 60825.

⁹³⁶ Diffusion et répartition du son selon deux canaux (droite et gauche) permettant à l'auditeur de mieux restituer le relief acoustique des sources sonores.

⁹³⁷ Si le terme de « stéréophonie » apparut en France en 1924, il faudrait toutefois attendre les années trente, et plus encore la Seconde Guerre mondiale pour que ce système soit réellement performant.

⁹³⁸ Les voix de têtes, mécanisme de chant le plus fréquent chez la femme, produisent des sons d'une fréquence comprise entre 300 et 1500 hertz.

⁹³⁹ A ce sujet, les propos du pianiste anglo-saxon Gérard Moore au sujet d'une séance d'enregistrement dans les années vingt, sont élogieux : « Le studio d'enregistrement était purement utilitaire : les murs - ou dirais-je les palissades ! - étaient en planches non polies, le sol en bois dur ; en l'absence de tout matériau pour absorber le son, mes pas tonnaient sur le parquet nu, ma voix retentissait comme si ma tête se fût trouvée dans la caisse de résonance de quelque gigantesque contrebasse. Je fis courir mes doigts sur les touches du piano, et fus atterré par la rudesse métallique de sa sonorité : à l'examen, je découvris que l'art de l'accordeur avait rendu le piano aussi percutant que possible en limant les feutres des marteaux. Un énorme cor ou une énorme trompette faisait saillie dans la pièce, et s'effilait en s'enfonçant dans le mur ; de toute évidence, il communiquait avec la chambre des machines, recueillant les sons et les enregistrant sur le disque de cire tendre. A côté de ce cornet se trouvait une fenêtre juste assez grande pour y passer la tête, bien qu'on ne pût l'ouvrir du studio.[...] Il faut se rappeler que le cornet constituait le nombril de notre monde, inamovible, et que bien entendu le chanteur devait se tenir debout devant. Que dis-je ! Cela ne suffisait pas : il enfonçait la tête jusqu'au milieu du cornet. L'on ne pouvait déplacer que le piano, tantôt ici, tantôt là, et je me

fastidieux, où chaque fausse note ou anicroche obligeaient à ce que tous, techniciens, musiciens et interprètes, reprennent l'enregistrement à son commencement.

Fréhel, après son retour d'exil tandis qu'elle revenait progressivement sur le devant de la scène artistique, retourna donc aux enregistrements en décembre 1926, consciente de la nécessité impérieuse de ce média moderne et performant pour relancer sa nouvelle carrière et de ne pas se laisser distancer : Damia s'astreignit également depuis 1926⁹⁴⁰ aux enregistrements réguliers. Jusqu'en janvier 1939, date de ses derniers enregistrements, Fréhel grava soixante-douze titres, dont cinquante-huit constituaient des nouveautés. Au regard de la discographie⁹⁴¹ de Berthe Sylva, qui grava durant la décennie 255 titres et bâtit sa carrière sur la radiophonie et l'enregistrement de disques, reprenant d'ailleurs souvent les créations d'autres interprètes⁹⁴², Fréhel ne sembla pas être particulièrement férue de l'enregistrement. Elle préférait pour sa part courir les salles de concert, quelle que soit leur envergure, et cherchait un contact immédiat avec son public, d'autant que les années trente, qui virent le développement d'une nouvelle forme de spectacle, le récital, se prêtèrent à ce rapport privilégié entre l'artiste et son public.

L'art de Fréhel était avant tout scénique plutôt que radiophonique. D'ailleurs, on peut souligner une certaine forme de précipitation et d'absence de soin dans plusieurs enregistrements de ses succès. Fréhel, parfois légèrement en retard ou a contrario en avance sur le tempo, n'était pas toujours tout à fait synchrone avec l'orchestre. Qui plus est, certaines orchestrations semblaient un peu frustes et vite emballées :

Chez Polydor, la réverbération fait reluire aux oreilles toutes les casseroles de l'orchestre Jean Lenoir, enregistré, on pourrait le croire, dans un hall de gare. Il semble tant cela sonne sourd, que l'on ait

retrouvais souvent, une fois l'équilibre mis au point et quand nous étions prêts à faire les matrices des disques, avec une vue en perspective du chanteur; je ne distinguais de lui que ses fesses, tandis que mon piano se trouvait éloigné de toute la longueur d'une salle de billard. Mais c'était l'enregistrement des duos qui me divertissait le plus. Il se transformait souvent en empoignade entre les protagonistes : ténor et basse, ou soprano et baryton. Chacun voulait briller, chacun voulait monopoliser le cornet ; étant donné les charges et les poussées qui s'ensuivaient, je m'émerveillais qu'il leur restât le moindre souffle pour chanter."

⁹⁴⁰ Damia enregistra chez Odéon 4 titres en décembre 1926 dont *Hantise* ; 6 en 1927 incluant *La Chaîne*, *La Veuve* et *La Rue de la Joie* ; 17 en 1928 (*J'ai l'cafard*, *Dis-moi*, etc. ; à nouveau *Hantise* ou *La Chaîne*) ; 4 titres en 1929 et 15 en 1930 où elle ne travailla plus qu'avec Columbia.

⁹⁴¹ Établie également par Gérard Roig pour sa revue Phonoscopies.

⁹⁴² Pour exemple, Berthe Sylva, dont la voix était très phonogénique, enregistra quelques temps après leurs créateurs *Musette*, *La Chanson du vieux marin*, *Comme un moineau*, *Du Gris*, *Toute pâle*, *La Chanson d'autrefois*, *Tel qu'il est*, *Où est-il donc* etc., popularisés par Fréhel ; *Maruska*, *Roule ta bosse*, *C'est mon Gigolo*, *Boublitchi*, *Tu m'oublieras*, *Tu ne sais pas aimer*, *La Chaîne* etc. du répertoire de Damia, mais encore *Les Roses blanches* (Emma Liébel), *Sous les Toits de Paris* (Albert Préjean), *Arrêter les aiguilles* (Dalbret), etc. Avec elle, la notion de « record » prend tout son sens : *Le Racommodeur de faïence* aurait été vendu à près de 300 000 exemplaires en deux ans, prouesse phénoménale pour l'époque.

pansé avec toutes les bandes Velpaux à portée de main le micro de chez Salabert très agressé par un orchestre lourdement métallique. Et que dire des matrices très fatiguées, des pâtes médiocres (« La Zone » chez Salabert toujours), ou des sifflements en fin de spire chez Columbia pourtant, à l'époque au sommet de sa politique artistique et de ses moyens techniques ?⁹⁴³

À ce sujet, Henri Contet⁹⁴⁴ souligna l'aplatissement ou l'appauvrissement expressif des interprétations enregistrées par Fréhel, contrainte de se plier à la discipline des techniciens, bien opposées à celles qu'elle pouvait offrir sur scène :

Ceux qui entendent Fréhel sur un disque ne peuvent pas croire une seconde tout ce qu'on raconte sur sa légende. Je sais que ce qui est gravé sur le disque n'a rien à voir avec ce que l'on pouvait entendre sur la scène d'un music-hall ou dans un cabaret. [...]. [Le technicien] ne voulait surtout pas que l'on prenne le studio pour une scène. Il ne voulait pas non plus des modulations trop fortes. Bref, il ne fallait pas se vider les tripes, ne pas trop s'investir. Et de nombreux chanteurs ne donnaient que le minimum de leur expressivité. Finalement on obtenait des voix dénaturées. Fréhel avait au naturel une voix beaucoup plus rauque que celle qui nous est offerte sur les disques. C'est ainsi.⁹⁴⁵

⁹⁴³ Dans le livret illustré du double CD, *Fréhel, 1930-1939*, Frémeaux et Associés, 1999.

⁹⁴⁴ 1904-1988. Parolier renommé dont le succès démarra essentiellement après sa rencontre avec Édith Piaf après la Seconde Guerre mondiale.

⁹⁴⁵ *Fréhel*, N. et A. Combe, *op.cit.*, p. 229.

1. Intensification d'une présence artistique et radicalisation d'une posture scénique

Néanmoins, le début et le milieu de la décennie, soit de 1930 à 1931, puis de 1934 à 1936, correspondirent aux périodes durant lesquelles Fréhel enregistra le plus grand nombre de chansons, compris entre dix et quatorze morceaux par an, alors même qu'elle enregistrerait en moyenne quatre titres, soit guère plus de deux disques, en une année. Fidèle à sa nature instinctive, durant les quatorze années pendant lesquelles elle grava ses succès, Fréhel travailla avec neuf labels différents : d'*Odéon* à *Idéal*, en passant par *Pathé*, *Inovat*, *Parlophone*, *Columbia*, *Henry*, *Salabert*, et *Ultraphone* avec une préférence cependant pour *Idéal* et *Ultraphone*, chez qui elle enregistra respectivement seize et douze chansons, quand elle ne gravait usuellement qu'entre quatre et huit titres chez les firmes concurrentes. Ce va-et-vient successif entre diverses maisons de production (les changements s'effectuaient parfois au cours d'un même mois), comme l'absence certaines années d'assiduité réelle (en 1932, Fréhel se rendit en septembre chez Salabert ; elle ne retourna ensuite aux enregistrements qu'en juillet 1933 soit dix mois plus tard), témoignent dans une certaine mesure d'une forme de flottement voire d'amateurisme dans la direction artistique de la chanteuse, tendant à confirmer que Fréhel semblait fort peu se soucier d'élaborer stratégie ou plan de carrière. D'ailleurs, la chanteuse n'eut jamais d'autres impresarii attirés que ses maris ou amants⁹⁴⁶.

Elle enregistra pourtant pour la première fois chez Columbia – maison phare des années trente, à la pointe du progrès – en octobre 1930, qui lui fit reprendre les succès déjà gravés ultérieurement par d'autres maisons de disques : *Comme un Moineau*⁹⁴⁷, *Sous la Blafarde*⁹⁴⁸, *Pauvr' Grand*⁹⁴⁹ et le titre qui avait marqué tout à la fois son retour

⁹⁴⁶ En effet, à notre connaissance, Roberty fut son premier « directeur » artistique, puis Jeanson put jouer un temps ce rôle dans la mesure où il lui remit le pied à l'étriller et lui permit de jouir de ses contacts (dont Paul Franck) ; enfin, Fréhel épousa quelques mois après leur rencontre en avril 1935, un illustre inconnu, un jeune homme belge, de huit ans son cadet et tourneur de son état, Georges Boettgen, qui devint son secrétaire particulier, puis son impresario, pour finir directeur de la succursale belge de l'ABC. Nul ne sut qu'elle-même ce qui motiva ce mariage : l'envie de régulariser une situation, dira-t-elle, et de « mettre la loi entre lui et moi ». Comprenne qui pourra, alors qui régulièrement dans ses interventions ou dans ses chansons, Fréhel stigmatisait ce mode de vie qui plongeait les femmes dans le malheur. D'ailleurs, ce couple insolite ne résista pas longtemps à la vie commune : « Mon mari voulait surtout se payer sa place au soleil, et pour satisfaire son ambition, il s'est servi de mon nom. Partout il était « Monsieur Fréhel ». Très vite je me suis rendu compte qu'il se payait ma tête. » Quelques crapuleries et tromperies plus tard, il disparaîtrait de la vie de Fréhel la laissant ruinée.

⁹⁴⁷ De Hély et Lenoir. Columbia DF 277 23 Matrice L 2516-1

⁹⁴⁸ *Op.cit.*

⁹⁴⁹ De Combe-Plessis-Pickart. Columbia DF 277 Matrice L 2519-1

en chanson et son inscription dans un nouveau registre plus sombre : *l'Obsédé*⁹⁵⁰, enregistré pour la première fois chez *Odéon* en décembre 1926⁹⁵¹, puis chez Pathé en mai 1927. Les comparaisons sonores sont, en termes de qualité, édifiantes. Le grésillement demeure très prégnant chez Pathé ; notons également l'absence d'orchestre et le son très métallique du piano. Quant à l'interprétation de Fréhel, il semble qu'elle doive davantage forcer sur sa voix pour se faire entendre. L'enregistrement de Columbia est de bien meilleure qualité, l'ensemble étant à la fois plus audible et plus fluide. À la différence de Damia, qui, dès 1930, signait exclusivement avec Columbia, Fréhel attendit novembre 1935 pour travailler définitivement sous ce label. Elle yregistra plus d'une vingtaine de chansons jusqu'en 1939, dont six furent les chansons extraites des films dans lesquels elle joua⁹⁵². Elle mit ainsi sur disque en décembre 1936, *Où est-il donc ?*, du film *Pépé le Moko* (1936) ; *Et v'là pourquoi* du *Roman d'un tricheur* de Sacha Guitry (1936) ; *Tout change dans la vie* extrait de *Gigolette* d'Yvan Noé (1936). En juin 1938, elleregistra *l'Amour des hommes* de la *Rue sans joie* d'André Hugon (1938). Pour finir en janvier 1939, elle grava *Sans lendemain* du film *l'Entraîneuse* d'Albert Valentin (1938/1940) avec Michèle Morgan et la fameuse *Java Bleue*, du film *Une Java* (1938/39) de Claude Orval.

Toutefois, au regard de ses principales rivales durant la décennie (bien que je ne les envisage pas comme telles Damia, Berthe Sylva, et dans une autre mesure Marie Dubas voire Lys Gauty puis Édith Piaf, purent être envisagées comme de solides concurrentes), Fréhel n'enregistra finalement que bien peu de disques, mais atteint paradoxalement durant cette période les sommets de la gloire. Aussi, est-il légitime de se demander à quoi put tenir son succès. Comme je l'ai esquissé rapidement, Fréhel courait les salles de spectacle depuis son retour, elle était une artiste généreuse qui avait résolument besoin de donner comme de se nourrir de l'énergie de son public :

*Je pense que le grand respect dont aura joui Fréhel vient de cet investissement dans le spectacle vivant. Je ne sais plus qui disait que Fréhel se méritait. C'est exactement ça. Pour entendre et connaître la vraie chanteuse, il fallait se déplacer, aller à la « grand-messe » du music-hall et ne pas se contenter d'un disque.*⁹⁵³

⁹⁵⁰ De Fleury et Daniderff. Columbia DF 278 Matrice L 2518-1

⁹⁵¹ Je ne possède aucun enregistrement de cette version, que je dois de fait exclure de ma comparaison.

⁹⁵² Je consacre ma troisième partie à venir aux rôles de Fréhel dans le cinéma des années trente.

⁹⁵³ Henri Contet, *ibid.*

Si l'on regarde en annexe le tableau indexant chronologiquement ses tours de chant (dans la limite des informations que j'ai pu recueillir durant mes recherches, et donc de leur vacance potentielle), nous pouvons remarquer que séances d'enregistrements et tours de chant se succédaient à un rythme parfois soutenu. D'autant plus qu'il faut y rajouter les périodes de tournage des films dans lesquels Fréhel intervenait, et toutes les petites salles et cafés non répertoriés par la critique journalistique dans lesquels la chanteuse aimait à se produire simplement. Ses passages à la radio ou ses interviews ne sont pas non plus mentionnés. Si l'on s'en réfère aux périodes fastes pour la carrière de la chanteuse, de 1930 à 1931, puis de 1934 à 1936, Fréhel était sur tous les fronts et multipliait les activités. À titre d'exemple, je reproduis un extrait du tableau⁹⁵⁴ de ses activités pour les seules années 1930-1931 et 1933 à 1936, reprenant tours de chant, périodes d'enregistrement (en bleu) ou incursions cinématographiques (en rose)

⁹⁵⁴ Cf Tableau complet à la suite de ce chapitre.

1930		
	L'EMPIRE	Avertissement : aucune précision de date. Mention inscrite sur quatre disques enregistrés en 1930 : « Fréhel de l'Empire ».
Janvier	LE BOSPHORE	Tour de chant
Février-Mars	Enregistrement de 10 chansons chez Idéal et Polydor dont 4 nouveautés	
Mars	OLYMPIA	Tour de chant
14 au 20 mars	LA GAITE-ROCHECHOUARD	« Grande semaine de Gala des succès de la chanson française » ; Tour de chant : <i>Comme un moineau</i> ; <i>Gontran rentre tard</i> (chanson non enregistrée) ; <i>A la dérive</i>
Mai	L'EUROPEEN	Tour de chant
Juin	THÉÂTRE DES GOBELINS	
Août	LA GAITE-ROCHECHOUARD	
Octobre	LA GAITE-ROCHECHOUARD	
Fin Octobre	Enregistrement de 4 chansons chez Columbia	
7 au 13 novembre	PLAZA	Tour de chant
05 décembre	LE BOSPHORE	
décembre	LA FOURMI	
1931		
Janvier	THÉÂTRE DES TERNES	Tour de chant
16 au 22 janvier	ZIG ZAG	
Mars	Enregistrement de 6 chansons dont 5 nouveautés chez Idéal	
Avril	LA FOURMI	Tour de chant
02 mai	HÔTEL CONTINENTAL	Gala au profit de l'Enfance tuberculeuse ; Tour de chant
Mai	L'EUROPEEN	Tour de chant
Fin Mai	Enregistrement de 4 chansons chez Columbia	
Juillet-août	Tournage du film <i>Cœur de Lilas</i>	

Octobre	LA GAITE- ROCHECHOUARD	Tour de chant
Octobre	L'EUROPEEN	
Décembre	L'ELDORADO	
Fin décembre	Enregistrement d'une chanson	

1933		
Tournage de <i>La Rue sans nom</i> et de <i>Amok</i>		
Décembre	ALCAZAR	Tour de chant
1934		
	CONCERT PACRA	Tour de chant
	Ouverture de l'ABC par Mitty GOLDIN. Fréhel, grande amie de Goldin, rencontré en Russie et en Roumanie du temps de sa première carrière avant-guerre. A dû dès lors sûrement se produire durant cette année sur la scène de l'ABC	
Janvier	Enregistrement de 4 chansons chez Idéal dont 3 nouveautés	
Avril	Enregistrement de 4 chansons inédites chez Ultraphone	
Septembre	Enregistrement de 4 chansons chez Ultraphone dont 3 nouveautés	
1935		
Février	Enregistrement de 2 titres dont 1 nouveauté chez Ultraphone	
7 juin	THEATRE DES ITALIENS	Tour de chant
27 septembre	BOSPHORE	
septembre	Enregistrement de 2 chansons inédites chez Ultraphone	
novembre	Enregistrement de 2 chansons inédites chez Columbia	
décembre	Enregistrement de 4 chansons inédites chez Columbia	
1936		
17 Avril	Enregistrement de 4 chansons inédites chez Columbia	
Fin Juin	Tournage du <i>Roman d'un tricheur</i>	
16 juillet	Enregistrement d'une chanson inédite chez Columbia	

17 juillet	ROXY	Tour de chant
Été	Tournage de <i>Pépé le Moko</i>	
15 Septembre	Enregistrement de 2 chansons inédites chez Columbia	
Octobre	MOULIN DE LA GALETTE	Tour de chant
11 Décembre	Enregistrement de 4 chansons inédites chez Columbia	
Date indéterminée	Tournage du film <i>Gigolette</i>	

Si Fréhel confessa toujours volontiers n'aimer ni le microphone, ni enregistrer ses succès, (et avouait par là même son manque de rigueur ou de vue commerciale), elle continuait toutefois avec frénésie à multiplier les apparitions sur toutes les scènes parisiennes qui lui offraient un contrat, quelle qu'en fût l'envergure et la notoriété : elle passa donc aussi bien à l'Olympia, l'Européen, l'Empire, qui comptait plus trois mille places, qu'au théâtre des Ternes, à la Fourmi, au Zigzag ou au Roxy, boulevard Rochechouart, petite salle de spectacle transformée en un cinéma. Dans les années trente, la force de travail de Fréhel était telle qu'elle ne refusait aucun engagement. Elle se produisait indistinctement dans des grandes salles de spectacles ou les petits théâtres, comme nous le disions, mais aussi dans les dancings, cabarets, restaurants, boîtes de nuit, cafés, cinémas, foires, salles de sports, hall d'hôtels, et même dans les cirques.

Cette fureur de chanter ne s'étendit toutefois jamais à la province, à mon sens pour plusieurs raisons. La première tint probablement au fait que, dans la mesure où Fréhel travaillait sans relâche et enchaînait les contrats locaux ainsi que les rôles au cinéma – la chanteuse au cœur de la décennie trente marqua le grand écran de ses apparitions –, ses tournées en province auraient été compliquées à organiser, d'autant plus que Fréhel détestait planifier quoi que ce soit. Aussi, lui arrivait-il fréquemment d'improviser des récitals au hasard d'une rencontre avec le patron d'un restaurant ou d'un cabaret :

Fréhel ne gérait pas une carrière, mais le présent. Il lui arrivait de décider de chanter dans un cabaret sur un coup de tête, sans se soucier des affiches et d'une possible information auprès du public.

*Mais, comme par miracle, ce dernier arrivait à savoir où se produisait son artiste préférée.*⁹⁵⁵

Qui plus est, Fréhel, essentiellement connue dans la capitale où elle avait ses habitudes et ses entrées, était résolument parisienne, comme son univers poétique. Dès lors, la province l'aurait-elle écoutée chanter avec le même intérêt son regret des faubourgs parisiens, de la Place Blanche, des Apaches et des petits bistrotts ? Le public aurait-il été si nombreux à prendre rendez-vous ? Rien n'est moins sûr. Fréhel préféra donc saturer de sa présence les scènes parisiennes où elle retrouvait son public, indiscutablement acquis à ses chansons et à sa personnalité authentique. Fréhel, qui ne cachait plus le retour de ses vieux démons (la cocaïne et surtout l'alcool), aimait également raconter l'histoire de sa vie, sans rien en dissimuler. Elle ne cherchait jamais à embellir la réalité, ni à paraître pour quelqu'un d'autre qu'elle-même. La quarantaine naissante, Fréhel assumait son physique imposant :

*Ah certes, j'ai bien changé : la Pervenche de la douceur de vivre, mince comme une cigarière de Carmen avait fait place à une grosse mémère mafflue et truculente, avec des bras de République.*⁹⁵⁶

Mais, ce qui assurément contribua au succès incontestable de Fréhel durant ces années trente fut la radicalisation de sa posture interprétative et scénique. Elle qui avait fréquenté les plus hautes sphères de l'aristocratie et avait été la coqueluche des soirées mondaines d'avant-guerre, se positionnait définitivement du côté du « bon populo » comme elle aimait à le répéter :

*Les duchesses, protectrices des arts et des lettres, m'ont toujours fait suer. Et je leur ai résolument tourné le dos pour aller à d'autres parterres plus ingénus auxquels j'ai débité la poésie populaire que scande la plainte d'un accordéon triste.*⁹⁵⁷

D'ailleurs, elle choisit, en toute logique, de s'établir à la fin des années trente du côté de Pigalle, d'y fréquenter sa « pègre » locale et de s'abandonner sans complexe à ses addictions. À l'époque, Édith Gassion, pas encore Piaf, rencontra Fréhel dans un tabac du coin. Simone Berteaut, dite Momone, sa « sœur » de rue, son amie de toujours et confidente, écrivit dans ses mémoires :

⁹⁵⁵ Fréhel, N. et A. Combe, *op.cit.*, p. 200.

⁹⁵⁶ Mémoires de Fréhel, *Points de vue-Images du Monde du 06 janvier 1946 au 17 mars 1947*.

⁹⁵⁷ *Ibid.*

On a rencontré la chanteuse Fréhel. Elle fréquentait comme nous le tabac « le Pigalle ». Elle nous en imposait. Elle avait un nom... qu'on voyait sur des affiches. Elle avait été en Russie ; pour nous, c'était une femme bien. Ça ne l'empêchait pas d'être la copine des marlous. Elle prenait de ces « bitures » ! Ça manquait vraiment de classe, mais quelle chanteuse !⁹⁵⁸

Serge Gainsbourg⁹⁵⁹ revint également sur sa supposée rencontre avec Fréhel, rue Blanche, en 1935, alors qu'il avait sept ans et qu'il vivait encore dans les quartiers populaires parisiens. En peignoir, ses deux pékinois sous chaque bras et son gigolo à distance réglementaire (probablement à l'époque son deuxième mari, Boettgen), il raconta comment elle vit la croix d'honneur sur sa veste. La chanteuse félicita pour ses résultats scolaires le petit Lucien Ginsburg, en lui ébouriffant les cheveux et lui offrit un diabolo grenadine. Nature et généreuse, sans appareil.

Fréhel s'était forgée un style certain, déjà mûri avant son exil, reconnaissable entre tous, par sa capacité à alpaguer son auditoire ; désormais, elle le durcissait encore. En adéquation totale avec sa personnalité spontanée et sans fioritures, à mi-chemin entre rudesse et espièglerie, Fréhel se faisait successivement impérieuse, abrupte, ou mutine et drôle, pour séduire son public :

J'avais acquis une autorité de matrone des Halles. Combien de fois ai-je déchaîné les tempêtes de rires et de cris en arrêtant d'un geste l'orchestre qui m'accompagnait, au beau milieu d'un couplet.
- Recommencez, chef ! Oui, tout...pour ce mec-là !
Et quand le chef, baguette levée, s'apprêtait à enchaîner, je le regardais d'un air faussement enamouré et le « chinois » encore en prenant le public à témoin.
- Non mais des fois ! Pensez un peu aux drôles de p'tits qu'ça donnerait, lui et moi !

Sa prestance, son aura ambivalente, à la fois brutale et tendre, virile et ingénue, sa carrure massive ainsi que sa posture scénique, solidement ancrée, prête à faire face à ceux venus l'entendre, l'imposaient naturellement :

⁹⁵⁸ Simone Berteaut, *Piaf*, éditions Robert Laffont, 1993, p. 57.

⁹⁵⁹ Archives de l'INA, extrait de l'émission d'Henri Chapier, *Le Divan*, octobre 1989. Gainsbourg témoignera de son admiration pour la chanteuse en interprétant *La Coco* in *Gainsbourg chante Fréhel à cappella*.

Dans une boîte de nuit, à l'heure où les clients sérieux se coiffent d'un bonnet d'âne en papier doré et se bombardent de billes de coton, quand le champagne va enfin, celle-là entre, le menton solide, l'œil clair sous l'arcade sourcilière, net d'intelligence et de décision, elle plante ses mains sur ses hanches vastes, au milieu de la salle enfumée, prête à la répartie un peu crapuleuse qui fermera le bec d'un ivrogne en smoking.

A l'accordéoniste qui l'accompagne, elle lance :

- Vas-y mon pot', ces messieurs-dames vont faire silence !

Sourde et canaille, tour à tour tendre, sauvage, la voix d'un coup efface le relâchement de ces tables étayées autour de la bouteille de deux cent francs. Les fêtards se sont tus. Ah ! Elle va leur en donner du plaisir et râpeux, et fort, gros vin, piccolo, à ces fêtards somptueux. L'agressive passion de ce visage presque viril, aux joues larges, la silhouette charnue d'un massif nerveux, le rire qui engueule, et cette voix brisée entraînent vers des paysages de la zone, dans ces bicoques que dominant les fours jamais éteints, les cheminées fumantes des Saint-Denis ou des Aubervilliers de boue, de travail, et les taules des poisses et de leurs amies, mesdames les pierreuses. C'est Fréhel, la chanteuse réaliste, une fille mal couvée d'Aristide Bruant et de l'Yvette Guilbert des débuts. Mais elle, elle en est du peuple. Aristide Bruant gueulait pour assommer le bourgeois, elle n'est que conviction farouche, ingénue, brutale⁹⁶⁰

Toutefois, la radicalisation de Fréhel ne tint évidemment pas à son seul style, loin s'en faut, le choix de ses chansons fut déterminant. La chanteuse enracina son répertoire dans la préservation d'un patrimoine populaire obsolète, qu'aucune autre interprète ne chanta mieux qu'elle. Elle sut donc délimiter très soigneusement un territoire distinct, et sélectionner ses chansons en conséquence. Il est à ce propos tout à fait intéressant de remarquer à quel point Fréhel, qui apparaît comme dépourvue de plan de carrière, sut s'entourer d'auteurs et de compositeurs de renom tout au long des années trente, lui permettant de cultiver comme d'entretenir des registres spécifiques et de lui garantir ses succès.

⁹⁶⁰ Maurice Verne, *Les Amuseurs de Paris*, Les Éditions de France, 1932, p. 182.

2. Associations professionnelles efficaces

2.1. Les briscards de la chanson populaire

Si Léo Daniderff (en collaboration avec Berger et Foucher ou Fleurigny pour *Sous la Blafarde* et *L'Obsédé*), présent dès les débuts de Pervenche (à l'origine de *Fenfant d'Amour* en 1909), Éblinger (*J'ai l'Cafard ; Peut-être*), le duo Seider-Gavel (*Toute seule ; Dans la rue de Lappe*), Vincent Scotto (*La vraie valse des guinguettes ; Toute pâle*), Alcib Mario (*Julot y'a que toi ; C'est la valse des costauds*), ou Marc-Hély et Jean Lenoir (*Comme une Fleur, Comme un moineau*) avaient été associés dans les années vingt au retour en chansons de Fréhel, Charlys⁹⁶¹ fut de loin le plus prolifique des auteurs-compositeurs avec lequel la chanteuse travailla durant l'Entre-deux-guerres. Elle enregistra pas moins de quatorze chansons signées par lui.

2.1.1 Charlys, Vandair et Alexander ou l'enracinement de Fréhel dans le musette populaire entre jovialité et cocasserie

Dès la fin des années vingt, les chansons de Charlys (en premier lieu) placèrent résolument Fréhel dans l'expression de la chanson de voyous, du bal musette et de l'accordéoniste (*Quand il joue de l'accordéon*, mars 1927 ; *C'est lui c'est tout*, 1928), mais cet auteur-compositeur introduisit surtout la légèreté, l'humour et la dérision dans le répertoire jusqu'alors bien sombre et pessimiste de Fréhel (*Il n'est pas du Milieu*, en 1928, suggérait déjà ces inclinations). En décembre 1933, Fréhel enregistra deux titres d'un même disque : *C'est un mâle*⁹⁶² et *le Grand Léon*⁹⁶³. *C'est un mâle* (piste 1) s'imposa comme le pastiche de *C'est mon Homme*, grand succès de Mistinguett', et continua à entretenir ce que j'avais appelé précédemment les « célébrations au Julot », au mauvais garçon façon Apache, sur fond d'amour vache. Cette chanson ouvrit encore la voie à la construction d'une posture interprétative goguenarde que Fréhel entretint avec beaucoup d'autodérision :

*Y'a des tas d'gonzesses qui font les bégueules
aussitôt qu'un homme veut les approcher.
Il leur faut des compartiments dames seules,
elles ont trop peur d'avalier la fumée.
Mais moi qui n'suis pas aussi chicandière,*

⁹⁶¹ 1896-1955. Auteur compositeur. S'il travailla durant les années vingt avec Fréhel, il composa surtout beaucoup de tangos-musettes après la Seconde Guerre mondiale.

⁹⁶² Charlys. Enregistrée en décembre 1933 chez Idéal, matrice 12511

⁹⁶³ Charlys et Rick. Même date et matrice que celle de *C'est un mâle*.

*j'ai mon vrai de vrai, un homme affranchi.
Avec lui, pas b'soin de faire des manières,
on s'a dans la peau et ça nous suffit.*

*C'est pas une demi-portion,
une galette, un avorton,
lui c'est un mâle.*

*J'aime son nez tout écrasé,
sa mâchoire en or plombé,
dans son teint pâle.*

*Il peut me filer des coups,
Il peut me piquer mes sous,
sans que je râle.*

*Il a des gros biscoteaux,
et c'est lui qu'j'ai dans la peau,
c'est le mâle qu'il me faut.*

Quant au *Grand Léon* (piste 2), cette œuvre se constitua comme la réduplication presque complète en terme de musicalité comme par sa thématique, de la chanson enregistrée en 1927, *Quand il joue de l'accordéon*. À nouveau, la force d'attraction de ce musicien qui séduisait et fascinait toutes les femmes présentes au bal, était soulignée. Les références à la vitalité sexuelle de l'accordéoniste, suggérée par sa dextérité, présageant également de caresses expertes, ainsi que la vigueur avec laquelle il maniait son instrument, étaient tout aussi suggestives et prégnantes :

*Au bal musette où le soir on gambille
On est chez soi tout se passe en famille
Et du moment qu'ils roupillent
Les musiciens sont tous d'accord
Pour ne pas s'esquinter sur la musique
Ils ont choisi des refrains nostalgiques
Des tangos neurasthéniques
C'est ça qui vous en dort*

*Mais quand le grand Léon veut nous en filer un rayon
Il faut voir et comment il vous prend son accordéon
Dans une valse musette, c'est la danse la plus chouette
Votre cœur bat plus fort
Ça vous tortille les boyaux
On est tous chavirés
On a les nerfs à fleur de peau*

*Encore deux ou trois coups de soufflet
Et passons la monnaie
Sur son doigté y'a des femmes qui louchent
Tandis que lui paraît d'un air farouche
Ne s'occuper que des touches et des boutons de son clavier
Il sait pourtant s'entourer de copines
De sa main droite il peut jouer en sourdine
Mais de sa gauche, on devine qu'il sait accompagner
Mais quand le grand Léon veut nous en filer un rayon
Il faut voir et comment il vous prend son accordéon
Dans une valse musette, c'est la danse la plus chouette [...]*

En janvier 1934, Fréhel enregistra chez Idéal une nouvelle fois quatre titres écrits et/ou composés par Charlys, dont l'univers versait dans le genre musette, les romances sentimentales ou les chansons comiques : *Prends-moi* ; *Tire ton soufflet* ; *Dans une guinguette* ; *Quand il m'écrit*.

Prends-moi (piste 3) et *Tire ton soufflet* (piste 4), deux titres d'un même disque⁹⁶⁴ n'eurent d'autre intérêt que de conforter Fréhel dans ses registres de prédilection. *Prends-moi* est une romance sentimentale aux accents de valse flonflons qui reprend la thématique de l'appartenance amoureuse exclusive :

*Prends-moi dans tes bras
Que j'oublie ma détresse
Je serai ta chose à toi,
Et nul autre ne m'aura
Ta voix me bercera des plus jolies promesses
Tout près du tien mon cœur s'endormira
Veux-tu chéri, prends moi.*

Tire ton soufflet, java chantée, s'intègre à nouveau dans les odes au bal musette, à la communauté qui le fréquente et surtout à l'accordéon. Instrument fétiche, il est la personnification et l'expression de l'âme populaire, s'étourdissant entre réminiscences lointaines et émotions contrastées :

*L'accordéon, oui c'est beau quand ça nous effleure
C'est du rire ou des sanglots, ça chante et ça pleure
Dans la musique tous nos souvenirs demeurent,
C'est pourquoi les plus costauds vous disent bientôt*

⁹⁶⁴ *Prends-moi* : Paroles de Rick, musique de Charlys. *Tire ton soufflet* : Paroles de Charlys et musique de Chabran. Idéal 12532, matrice AN 705 et 706.

*C'est le vrai cri populaire
Hop tire ton soufflet.*

Dans une *guinguette*, l'un des premiers succès de Fréhel dans le genre musette, avait déjà été enregistrée en août 1928 chez Idéal⁹⁶⁵. La chanson fut de nouveau gravée par la même maison de disque et couplée avec une seconde chanson au registre comique mais caustique. Espérée comme une romance sentimentale, grâce à l'horizon d'attente suggéré par le titre, *Quand il m'écrit*⁹⁶⁶ (piste 5) s'élabore pourtant en total contre-pied avec une chanson d'amour traditionnelle. Prise en charge par une énonciation féminine en « je », cette chanson met en scène un couple en union libre, séparé ponctuellement par les obligations professionnelles de Monsieur, qui, pour pallier son absence « envoie des vers » à sa femme.

Néanmoins, dès le premier couplet point un déséquilibre dans l'implication romantique de leur relation. En effet, revenant sur sa rencontre avec son « poète », la maîtresse qui se félicite d'avoir « dégotté [...] un représentant », annihile par la trivialité de son propos toute possibilité d'évocation sentimentale. L'unique argument potentiellement amoureux qu'elle semble développer, repose sur l'aubaine d'avoir rencontré un homme absent au quotidien, car « un homme qui voyage/ne salit pas [s]on ménage ». Ce défaut d'allant passionnel est toutefois mieux compris une fois l'activité professionnelle de l'amant dévoilée. L'écart entre sa fonction de poète et le prosaïsme de sa situation prête à sourire (d'ailleurs de quels « vers » pourrait-il finalement s'agir?)

*J'ai dégotté depuis quelque temps
Un ami c'est un représentant
Car un homme qui voyage
Ne salit pas mon ménage
Ce poète que j'ai découvert
C'est un courtier dans les camemberts
Le jour il vend des fromages
Le soir il m'envoie des vers
Chaque fois qu'il m'écrit, c'est si beau
Qu'on dirait Victor Hugo*

Évidemment, toute la chanson va se nourrir de ce décalage grossier. Non seulement les mots d'amour évoqués n'ont rien de poétique – ils ne sont au mieux que des expressions câlines franchement niaises et peu recherchées (« mon oiseau bleu »,

⁹⁶⁵ Matrice 8533.

⁹⁶⁶ Idéal 1255, matrice AN 716

« mon joli trésor », « ma colombe », « ma poule aux œufs d'or », « ma caille »), mais en plus l'écart entre ces évocations douces et l'attitude du poète une fois rentré chez lui, provoque un comique de situation rendu encore plus caustique et drôle par la distance énonciative de la « tourterelle » qui finalement ne s'en laisse pas conter :

*Quand il m'écrit
C'est épatant ce qu'il me dit de mots gentils
Des mots remplis d'ivresse, les plus jolies promesses
Oui mais voilà, c'est embêtant ça n'est plus ça quand il est là
Tant mieux pour lui si ça l'excite et lui suffit
Quand il m'écrit
Dans ses lettres tout est merveilleux
Il gagne de l'argent comme il veut
Et bientôt même il espère
Vendre les trous du gruyère
Il me promet des tas de bijoux
Mais chaque fois qu'il rentre chez nous
Il se plaint de ses affaires et dit qu'il n'a pas le sou
Et comme un vieux fromage avancé
Je crois qu'il me fait marcher
Aussitôt qu'il a repris le train
Je suis sûre que le lendemain
Je reçois de ses nouvelles
Faut voir comment il m'appelle
« Mon oiseau bleu », « mon joli trésor »,
« Ma colombe » et « ma poule aux œufs d'or »
« Ma caille », « ma tourterelle » et des noms plus doux encore
Mais sitôt qu'il revient au logis
Il m'appelle sa vache qui rit*

Fréhel, une fois encore, renforça et joua de son image d'interprète gaillarde, robuste, un peu fruste et mal soignée, mais sachant rire d'elle-même comme se laisser plaisanter. Dépourvue des atouts physiques qui faisaient autrefois sa beauté légendaire avant-guerre, son pouvoir d'attraction reposait désormais sur sa présence scénique, sa voix et sa capacité à emmener le public dans l'univers qu'elle s'était choisi :

*Il faut savoir parfois blaguer l'amour. Il y a des gens que ça console,
des tas de gens qui n'ont pas eu la chance d'avoir une belle gueule en*

*or, dont la petite amie louche un peu, mais qui ont chaud au cœur
tout de même*⁹⁶⁷

Fréhel continua donc de cultiver ce pan comique d'elle-même, voire clownesque parfois (il lui arrivait fréquemment de grimacer durant ses chansons pour mimer l'allure bancale des personnages évoqués), en poursuivant sa collaboration avec Charlys, qui, au cours des années trente eut l'heureuse idée de s'associer aux auteurs et compositeurs Maurice Vandair, alors en pleine ascension⁹⁶⁸, et Maurice Alexander, accordéoniste de renom et également chef d'orchestre. Ce trio de choc allait signer la plupart des grands succès de Fréhel durant l'Entre-deux-guerres. Qui plus est, Alexander l'accompagnait régulièrement sur scène. Désormais exclusivement chez Columbia, elle enregistra en novembre 1935, puis en juillet 1936, cinq titres de leur facture, fonctionnant pour trois d'entre elles, comme les doublets de chansons précédemment écrites par Charlys. *Rien ne vaut l'accordéon*⁹⁶⁹ (piste 6) et *Il encaisse tout*⁹⁷⁰ (piste 7), deux faces d'un même disque aux accents java-musette, laissent clairement entendre l'influence de Maurice Alexander, qui, pour le coup, vole la vedette à Fréhel.

En effet, la chanson *Il encaisse tout*, véritable chanson de voyou, célébrant le savoir-faire d'un homme du Milieu, un vrai de vrai⁹⁷¹, débute par une longue introduction en solo de l'accordéon, repoussant d'une minute complète le chant de Fréhel. La fin de la chanson est d'ailleurs à nouveau close par trente cinq secondes de ce même solo. En tout et pour tout, Fréhel aura chanté une petite minute, autrement dit moins que le chant de l'accordéon. Le même constat peut être établi concernant *Rien ne vaut l'accordéon*. Sur les deux minutes trente sur lesquelles se déploie la chanson, Fréhel ne chante que cinquante secondes. Ce déséquilibre est d'une certaine façon plus légitime que précédemment puisqu'il s'agit de rendre hommage à l'accordéon :

*Rien ne vaut l'accordéon
Ses ritournelles sont les plus belles. [...]
Mais quand il joue des airs tristes
Rien ne résiste
Pour vous donner le grand frisson*

⁹⁶⁷ Citation de Fréhel, in *Fréhel*, N. et A. Combe, *op.cit.*, p. 205.

⁹⁶⁸ Il venait de signer en 1934 le premier succès de Réda Caire, *Jeunesse* dont il écrit les paroles.

⁹⁶⁹ M. Vandair, Charlys, M. Alexander. Enregistrée le 26 novembre 1935, Columbia DF 1838, matrice CL 5504-1

⁹⁷⁰ M. Vandair, Charlys, M. Alexander. Enregistrée le 26 novembre 1935, Columbia DF 1838, matrice CL 5505-1.

⁹⁷¹ « Il prend mes sous, il tient l'bon bout/Il encaisse tout/Il n'est pas jaloux. [...] Pour le contenter, c'est pas compliqué/Il suffit d'aller turbiner.[...]C'est un vrai qui connaît bien son affaire. »

Fréhel eut néanmoins beaucoup de succès avec ce disque, représentatif de son univers de musette populaire et de la facette joviale de sa personnalité, puisque ces deux titres furent régulièrement intégrés (ils ne furent pas les seuls certes) aux compilations contemporaines de CD⁹⁷² reprenant les plus grands succès de la chanteuse.

En juillet 1936, Fréhel grava encore un tango-musette hilarant, *Tel qu'il est*⁹⁷³ (piste 8), offrant le blason inversé d'un homme du Milieu, en parfaite opposition à la chanson *C'est un mâle*. Réduit à n'être qu'un « avorton », « gringalet bancal » et « muet », le descriptif de ses imperfections, physiques, psychiques, morales, frisent l'infirmité complète :

*Tel qu'il est, il me plaît,
Il me fait de l'effet,
Et je l'aime.*

*C'est un vrai gringalet,
Aussi laid qu'un basset,
Mais je l'aime
Il est bancal,
Du côté cérébral
Mais ça m'est bien égal,
Qu'il ait l'air anormal.*

*C'est complet, il est muet
Ses quinquets sont en biais
C'est un fait que tel qu'il est,
Il me plaît.*

Mais cette chanson eut ceci de remarquable qu'elle constitua la preuve d'une certaine prise de distance de la part de Fréhel concernant les chansons « réalistes ». Alors que cette même année marquait l'avènement de la même Piaf qui enregistrerait *Mon Légionnaire*⁹⁷⁴, Fréhel marquait sa différence. Certes, elle chantait des chansons d'amour malheureux, thématique de prédilection de la chanson « réaliste » dans laquelle elle excellait, mais elle n'était pas dupe de l'excès de pathos et de clichés qui pouvaient découler de certaines d'entre elles.

⁹⁷² Présents sur le CD *Fréhel, 1926-1936*, Chansophone 113 (1990), et *Fréhel*, Disques Pathé, compilation EMI, 1997.

⁹⁷³ Vandair-Charlys-Alexander. COL DF 1986, matrice CL 5833-1.

⁹⁷⁴ De Raymond Asso et Marguerite Monnot. Cette chanson fut d'abord créée en 1936 par Marie Dubas, qui l'enregistra en avril de la même année.

Fréhel évita toujours de sombrer dans le trop larmoyant. Pour preuve, en décembre 1935, alors que Charlys et Vandair créèrent, dans un contraste aussi saisissant qu'heureux, une chanson bouleversante d'émotion (balayant pour le coup musette et jovialité), *Où sont tous les amants ?*⁹⁷⁵, l'un de ses plus beaux succès, encore aujourd'hui régulièrement repris, la chanteuse coupla cette œuvre nostalgique, dans laquelle étaient évoqués l'abandon et l'infidélité des hommes, à un tango enlevé et dynamique, aux propos catégoriques : *Il est trop tard*⁹⁷⁶(piste 9).

Gravée sur la deuxième face du même disque Columbia, cette chanson laisse s'exprimer cette fois un chanteur, qui, lassé des infidélités de sa maîtresse, met fin à leur amour :

*Je croyais au doux mirage
D'un grand amour sans nuages
Mais ton cœur était volage, il m'a trahi
J'ai maudit ta chair impure
Dont je garde la morsure
Et la chagrin me torture
Tout est fini
Il est trop tard pour me dire que tu m'aimes
Il est trop tard je n'appartiens qu'à moi-même
Seul un remord, à mes genoux te ramène
Ne reprenons pas la chaîne
Va-t'en, l'amour est mort*

L'évocation du motif de la trahison, de l'excès de souffrance et la violence des déclarations peuvent rappeler les propos exprimés dans la chanson *l'Obsédé*. L'homme trahi maudit sa maîtresse et reste inflexible devant ses pleurs et ses remords, tant son « cœur est rempli de haine ».

Néanmoins, il est possible d'entendre l'histoire d'amour évoquée dans *Il est trop tard* autrement. En effet, la liaison entre les deux amants prendrait probablement fin parce que l'amant a davantage l'orgueil que le cœur blessé. Drapé dans sa colère voire sa suffisance, il demeure incapable de pardon. D'ailleurs, la dernière strophe révèle que sa maîtresse est déjà remplacée :

⁹⁷⁵ De Charlys et Vandair ; enregistrée le 5 décembre 1935. COL DF 1850. Titre repris en 1992 par les Garçons Boucher sur l'album, *Ma grand-mère est une rockeuse* ; puis en juin 2002 par Patrick Bruel avec Sandrine Kiberlain et Emmanuelle Béart dans son sixième album *Entre deux* constitué de reprises de chansons françaises de l'Entre-deux-guerres. Il y reprend également *La Java Bleue*.

⁹⁷⁶ COL DF 1869. De Vandair, Charlys et Himmel.

*Tu n'as pas su me comprendre
Mais ne crois pas me reprendre
Car mon cœur lassé d'attendre
T'a remplacé*

Dès lors, le couplage des deux titres – *Où sont tous mes amants* apparaissant comme le miroir inversé d'*Il est trop tard* –, ainsi que la prise en charge d'une voix masculine par Fréhel, peuvent suggérer un message sous-entendu, voire faire office de clin d'œil de connivence, comme pour prouver à ses auditeurs que la chanteuse n'était pas dupe des sujets qu'elle interprétait. Une prise de distance dans la réception des chansons d'amour nostalgiques interprétées par Fréhel est donc nécessaire, car, « l'amour est mort », et, en 1935, Fréhel, âgée désormais de quarante-quatre ans, le sait mieux que jamais.

Fréhel affermit donc son style durant les années trente en sélectionnant habilement ses chansons. À ce sujet, interrogée sur son mode de sélection, Fréhel répondit simplement :

*- C'est pas compliqué. Un auteur vient et il me joue la musique pendant que je lis les paroles. Je dis : « Ça colle... » ou je dis « ça ne colle pas... » et c'est tout.
- Et quand dites-vous « ça colle » ?
- Quand je sens que la chanson me fait quelque chose à moi... Quand elle me fait rigoler... ou qu'elle me flanque un petit frisson d'émotion.⁹⁷⁷*

À plusieurs reprises Fréhel fit mention de la nécessité de croire et de ressentir d'abord par elle-même ce qu'elle donnait à entendre. Elle était d'abord « public » avant d'être artiste, « avant d'émouvoir ou de faire rire avec une chanson, [Fréhel avait été] émue par cette chanson ou [avait] ri ⁹⁷⁸» Aussi, était-il rare que les chansons écrites spécifiquement pour elle, la satisfassent pleinement, « collent », pour reprendre son expression :

J'aime à chercher mes chansons. J'aime fouiller chez les éditeurs et trouver quelque chose qu'un compositeur a fait un beau jour avec tout son cœur, sans penser à moi ni à personne, avec seulement la conviction qu'il fallait que cela fût dit. Quand un auteur vient

⁹⁷⁷ Interview de Fréhel, « Entre nous seulement. Au bar du coin avec Fréhel en parlant chansons » par Antoine de Fiquefleur. Journal et date inconnus.

⁹⁷⁸ « Confidences d'une artiste : Je chante...Et voilà tout ! », *Le Petit parisien*, 11 mars 1941.

m'apporter une chanson qu'il a faite pour moi, il est rare que « ça colle ». Il me faut trop de franchise et de spontanéité pour qu'une œuvre préparée dans le dessein de me plaire réussisse à me toucher. Je rends le manuscrit à mes poètes déçus et je leur explique aussi gentiment que je peux pourquoi ils n'ont pas réussi. Je leur parle du peuple et de ses sentiments, et je dis quelques bonnes blagues qui pourraient résonner en lui ou quelques histoires bien simples qui sauraient l'émouvoir. Alors, parfois, l'auteur saisit mon idée et trouve les mots qu'il faut pour le dire. Il en fait une chanson où je trouve quelque chose de moi, et je la chante de toute mon âme.⁹⁷⁹

Il semble toutefois que le flair de Fréhel se soit justement accommodé de valeurs sûres, guidant bien judicieusement ses choix « instinctifs ». En effet, durant cette décennie trente, la chanteuse misa sur des chansons écrites et composées par les auteurs-compositeurs les plus influents du moment.

2.1.2 Daniderff et Andrieu ; Scotto et Koger ; Carco : ou l'art de saisir l'air du temps

Elle interpréta donc les chansons de vieux briscards indétronables, ayant déjà fait leurs preuves⁹⁸⁰ les décennies précédentes voire avant guerre, et pourtant toujours à l'affût de l'air du temps, tels que Pierre Andrieu et Léo Daniderff, qui offrirent à Fréhel « sa » chanson de marin intitulée, *La Chanson du vieux marin*⁹⁸¹ (piste 10), genre mis au goût du jour par Yvonne George dès le milieu des années vingt. Cette chanson, pleine de nostalgie et de pudeur, fut un choix perspicace, non seulement parce que la thématique inscrivait Fréhel dans la mode de l'époque mais surtout, parce qu'elle suscitait une émotion toute particulière, émanant de la superposition, presque instantanée et naturelle, entre la figure du Vieux marin, plongé dans la rémanence de ses aventures passées, et la chanteuse qui nécessairement lui prêtait voix.

Comment l'auditoire ne pouvait-il pas entendre dans cette chanson les propres tourments de Fréhel, elle-même abîmée d'avoir trop bourlingué, et qui pourtant n'en exprimait aucun regret ? *La Chanson du Vieux marin* est donc ici transformée en une chanson métaphorique voire autobiographique :

⁹⁷⁹ « Confidences d'une artiste : Je chante...Et voilà tout ! », *Le Petit parisien*, *ibid.*

⁹⁸⁰ Rappelons quelques noms précédemment cités dont le duo Émile Ronn et Daniderff, à l'origine du *Grand Frisé*, qui créèrent *À la Dérive*, l'un des plus grand succès de Fréhel, ou Christiné, Scotto, Éblinger, Maurice Yvain etc.

⁹⁸¹ Enregistrée en mars 1931 chez Idéal 4185.

J'ai bourlingué de par le monde
Hardi les gars, Ohé les gars,
Sur toutes les mers de la mappemonde
J'ai frôlé mille fois le trépas
J'ai commandé des brigantines
Hardi les gars, Ohé les gars,
Elles filaient des nœuds, les matines
Sous le vent il fallait voir ça
Hardi les gars, Ohé les gars,
 [...]

Maint'nant j'suis vieux et j'fume ma pipe
Hardi les gars, Ohé les gars,
Sur les quais je ballade ma tripe
En r'gardant partir les autres gars
Hardi les gars, Ohé les gars,

Oh vous les jeunes que la mer tente
Hardi les gars, Ohé les gars,
Plutôt mourir dans la tourmente
Que de crever sur un gravât
Hardi les gars, Ohé les gars...

Vincent Scotto⁹⁸², compositeur prolifique au sommet de son art dans les années trente et sollicité de tous, signa également en 1936 la musique de célèbres chansons de Fréhel dont *Tout change dans la vie*⁹⁸³ mais encore *Où est-il donc ?*⁹⁸⁴ ; il forma

⁹⁸² 1874-1952. Figure emblématique de la composition de chansons populaires françaises. Artiste et compositeur prolifique, Vincent Scotto serait à l'origine de plus de 4000 chansons :

« *J'ai fait 4000 chansons dans ma vie. Il y en a au moins 2000 qui ne valent rien, et 1000 pas grand chose. Ensuite 800 acceptables, 150 excellentes et enfin 50 qui ont fait le tour du monde et qui me plaisent. J'ai perdu mon temps en composant toutes les autres, mais si je n'en avais pas écrit 4000, je n'aurais pas écrit celle là...* », dans *Souvenirs de Paris*, Les Mémoires de Vincent Scotto, éd. S.T.A.E.L., 1947.

À titre d'exemple : *La Petite Tonkinoise* (Polin ; Baker) ; *Le P'tit Bosco* (Berthe Sylva) ; *Le plus beau Tango du Monde* (Alibert) ; *Les Mômes de la Cloche* (Édith Piaf) ; *Où est-il donc ?* (Fréhel) ; *Écoutez les mandolines* ; *Ô Corse, île d'amour* (Tino Rossi) ; *Rosalie est partie* (Malloire) etc.

Il s'illustra également dans la composition d'opérettes et fut à l'origine, à partir du milieu des années trente, des opérettes dites « marseillaises », ville de laquelle il était originaire, et qui célébraient l'amour, la joie, le soleil, l'amitié, et rendaient compte des mœurs provençaux. Il créa encore des musiques de films, en particuliers pour ceux de Marcel Pagnol (*Fanny* ; *La Fille du Puisatier* en 1936). Il travailla pour les plus grands artistes de l'Entre-deux-guerres (Georgel, Maurice Chevalier, Joséphine Baker, Tino Rossi, Fréhel, Alibert etc.) et sut s'entourer des meilleurs paroliers de son temps : Christiné, Boyer, Rodor, Willemetz, Koger, Telli etc. Beaucoup de ses chansons connurent des succès internationaux (cf *Marinella* et *J'ai deux amours*).

⁹⁸³ Paroles de Pierre Maudru.

⁹⁸⁴ Paroles de Decayes, Carol et musique de V. Scotto. Enregistrée le 11 décembre 1936. COL DF 2065.

également un formidable duo avec le parolier Géo Koger⁹⁸⁵ qui fut à l'origine de *L'Amour des Hommes* en 1938 pour le film *La Rue sans joie* d'André Hugon et de la fameuse *Java Bleue* en 1939, du film *Une Java* de Claude Orval. Toutes ces chansons, associées à des films, sont analysées dans un des chapitres de la partie suivante consacré aux rôles de Fréhel dans le cinéma des années trente.

Fréhel interpréta encore une chanson qu'elle affectionnait particulièrement et qui avait été écrite vers 1934 par Francis Carco, *La Chanson tendre*⁹⁸⁶ (piste 11), alors que lui-même, au creux de la vague et en plein divorce d'avec Germaine Jarrel, tentait de redonner souffle à sa carrière en se lançant dans la chanson⁹⁸⁷ et le spectacle. Il se produisit à l'A.B.C mais surtout sur la scène des Noctambules où il n'obtint qu'un succès mitigé. Si la France entière fredonna un de ses poèmes, composé à vingt ans, *Le Doux Caboulot*⁹⁸⁸, il le dut à la création incomparable de Marie Dubas en octobre 1931 sur la scène de l'Empire. Elle dut trisser⁹⁸⁹ la chanson tant son interprétation avait conquis le public : « Entre ses mains, cette bluette prend des allures de chef d'œuvre » dit Carco. Il ajouta d'ailleurs pour la chanteuse, qui interpréta également *Rengaine* un autre de ses poèmes, deux strophes supplémentaires. La chanson fut également interprétée par Jean Sablon, Suzy Solidor, Lucienne Boyer, Yves Montand, Colette Renard, Juliette Gréco, Zizi

⁹⁸⁵ 1894-1975. Ce célèbre parolier débuta sa carrière dans les années vingt et se distingua en écrivant pour les plus grandes vedettes du Music-Hall dont Joséphine Baker (*J'ai deux amours*), Maurice Chevalier (*Prosper, yop la boum*), Tino Rossi, (*ô Corse, île d'amour*) etc.

⁹⁸⁶ Musique de Jacques Larmanjat. Enregistrée en septembre 1935 chez Ultraphone AP 1551.

⁹⁸⁷ « À l'A.B.C on lui propose de deux mille francs par soirée mais, s'apercevant qu'ils ne rentabilisent pas un tel investissement, les patrons sont obligés de se passer des services de Monsieur Francis. On le retrouve aux Noctambules, avec cette fois-ci un cachet très inférieur, sept cents francs, qui couvrent également à peine les frais car Carco semble avoir perdu de son aura dans le « Milieu » : on le trouvait déjà démodé. Son numéro a duré quinze soirées. Il avait rempli l'établissement de ses œuvres. Il paraît qu'en plus de ses chansons, il débitait aussi des plaisanteries dignes au plus de *l'Almanach Vermot*. Il récitait aussi des poèmes de la Bohème et mon cœur. Sans aucun succès. Trop joli et sensible pour le public. » Paul Léautaud, *Journal littéraire*, tome II, p. 1721, cité par Jean-Jacques Bédou, *Francis Carco*, éditions du Rocher, p. 307.

⁹⁸⁸ Mise en musique à nouveau par Jacques Larmanjat. « J'ai composé, sous les lilas de la vieille terrasse du *Lapin Agile*, le poème du *Doux Caboulot*, que chante Marie Dubas. C'était un après-midi de printemps. Dans les arbres du cimetière, les moineaux pépiaient. Une odeur de pipe froide, de vin, de pierres moussues arrivait par la porte ouverte de la grande salle et se mêlait à celle du bosquet en fleurs, à l'ombre duquel j'étais assis. Le cri des oisillons racontait aux vieux morts, dans leurs tombes, qu'il faisait tiède sur terre, que le soleil perceait les pousses de flèches d'or, que le ciel était bleu et que, peut-être, un innocent poète comptait mélancoliquement sur ses doigts, à mesure que son bout de crayon recouvrait de lignes inégales le dos d'une enveloppe froissée ». Francis Carco, *Paris-Soir du Dimanche*, 16-02-1936.

⁹⁸⁹ « C'est une chose si réussie », note du Gustave Fréjaville dans *Comœdia* du 06 octobre 1931, « que toute la salle a retenu son souffle, pour s'exclamer d'aise une minute après. Un petit poème aux vers simples et frais, légers comme un souffle de brise, rimes caressantes, ironie tendre et rêveuse... Villon, Verlaine, Banville viennent à l'esprit, avec quelque chose d'aigu et de moderne qui déjà, quand il avait vingt ans, était la marque personnelle de Francis Carco ».

Jeanmaire etc. Édith Piaf mit également à son répertoire quelques chansons écrites par Carco dont *Le Bistrot de la Prison* ou *L'Orgue des amoureux*.

La Chanson tendre interprétée par Fréhel s'élabore en un poème sentimental, qui laisse entendre, soutenu par le chant d'une flûte traversière et d'autres instruments à vent (clarinette et hautbois), les accents nostalgiques d'une histoire d'amour achevée (en écho à la propre séparation de Francis Carco ?), s'animant à nouveau le temps d'une chanson :

*Comme aux beaux jours de nos vingt ans
Par ce clair matin de printemps
J'ai voulu revoir tout là-bas
L'auberge au milieu des lilas
On entendait sous les branches
Les oiseaux chanter dimanche
Et ta chaste robe blanche
Paraissait guider mes pas
Tout avait l'air à sa place
Même ton nom dans la glace
Juste à la place où s'efface
Quoi qu'on fasse
Toute trace
Et je croyais presque entendre
Ta voix tendre murmurer
"Viens plus près"

J'étais ému comme autrefois
Dans cette auberge au fond des bois
J'avais des larmes dans les yeux
Et je trouvais ça merveilleux
Durant toute la journée
Après tant et tant d'années
Dans ta chambre abandonnée
Je nous suis revus tous deux

Mais rien n'était à sa place
Je suis resté, tête basse,
À me faire dans la glace
Face à face
La grimace
[...]
Et je rentraï, l'âme lasse,*

Chercher ton nom dans la glace
Juste à la place où s'efface
Quoi qu'on fasse
Toute trace [...]

Il faut noter que cette chanson ne possède pas à proprement parler de refrain nettement identifiable. Seuls quatre vers, qui plus est transformés, repris en anaphore dans les deuxième et sixième couplets, peuvent jouer ce rôle ([...] ton nom dans la glace/Juste à la place où s'efface/Quoi qu'on fasse/Toute trace») Ils constituent davantage à notre sens le leitmotiv thématique de la chanson, déroulant l'état d'âme du chanteur, en proie à la mélancolie, plutôt qu'un refrain clairement identifiable.

Néanmoins, tout dans cette chanson, notamment dans l'émotion qu'elle suscite, semble avoir été écrit pour s'insérer dans le répertoire de Fréhel. Tout ce qui en constitue l'essence est présent dans *Chanson tendre* : la résurgence des souvenirs convoqués, la nostalgie d'un amour de jeunesse passé, le décor bucolique et champêtre d'un bal musette (« une auberge »), le dimanche chômé, la robe blanche, l'innocence, mais surtout la perpétuelle diffusion d'une douleur à l'évocation de l'être aimé que seules les réminiscences ressuscitent brièvement.

Cette chanson plut effectivement beaucoup à Fréhel, comme elle en témoigna souvent. Qui plus est, sa capacité à la fredonner *a cappella*, intégralement et sans hésiter, une vingtaine d'année après l'avoir enregistrée au cours d'une interview⁹⁹⁰ donnée au soir de sa vie en novembre 1950, prouve à quel point *Chanson Tendre* dut la bouleverser sincèrement.

2.2 Fréhel, muse de la jeunesse montante

Bien que la chanteuse eût travaillé à de nombreuses reprises avec Charlys, ou qu'elle misât sur les capacités de paroliers et de compositeurs chevronnés⁹⁹¹, cités précédemment, capables de faire mouche et de garantir un potentiel succès pour chaque

⁹⁹⁰ « Je chante toujours les mêmes chansons. Quand je ne les chante pas, on me le redemande : *Comme un Moineau, Chanson tendre, Mon Meilleur ami* [je précise que cette chanson ne fut jamais enregistrée], *la Môme Catch-catch, Tel qu'il est, La Java Bleue*. ». Interview de Fréhel enregistrée au studio Lausanne à Paris le 04 novembre 1950.

Celle-ci est audible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=TU1n9a19kZw>

⁹⁹¹ Marc Hély, alias Vincent Lambert, (1887-1961), auteur-compositeur, chansonnier, acteur, scénariste, fut à l'origine de *Comme un moineau* interprété dès la fin des années vingt par Fréhel (bien qu'elle ne l'enregistrât qu'en 1930), puis de *Il n'est pas distingué* (1932), *La Chanson d'autrefois* (musique de Jekyll) et de *la Zone* (même compositeur, enregistrée en 1933), chansons qui revenaient régulièrement dans le tout de chant de Fréhel.

chanson créée, Fréhel sut aussi avoir une oreille attentive aux propositions de paroliers et de compositeurs appartenant à une nouvelle génération montante, dont les têtes d'affiches avaient le vent en poupe. Ses collaborations fréquentes avec Maurice Vandair et Maurice Alexander, respectivement âgés de 31 et 36 ans en 1936, ouvrirent la voie à l'émergence de jeunes talents, la plupart trentenaire et en pleine ascension (Marguerite Monnot, Georges Van Parys, Michel Vaucaire) que Fréhel participa à faire connaître, ou bien qu'elle s'adjoignît leurs aptitudes pour asseoir sa propre notoriété, à son acmé en 1934-1936. Ces contributions fécondes vinrent tout à la fois radicaliser l'univers chansonnier de Fréhel, en le circonscrivant à un genre et à un registre précis (celui de la chanson « réaliste » post-bruantienne, à la noirceur et à l'expression d'une douleur subjective) ou enrichir au contraire son répertoire d'œuvres plus insolites dont la coloration, pour certaines d'entre elles, fantaisiste et joyeuse, correspondait aussi à la personnalité tragi-comique de la chanteuse.

2.2.1 Incursions poétiques avant-gardistes : de Jean Tranchant à Charles Trenet

Il peut être très surprenant de constater que le nom de Jean Tranchant⁹⁹² ait pu être associé au répertoire de Fréhel. Plusieurs raisons, sur lesquelles je vais revenir, peuvent expliquer cet étonnement initial comme cette intrusion insolite. La première d'entre elles, réside sur l'apparent grand écart entre les univers artistiques de l'un et de l'autre artiste : Fréhel demeure pour la mémoire collective comme l'héritière de Bruant, l'une des meilleures interprètes de la chanson de voyous d'avant guerre et du musette, tandis que Jean Tranchant s'inscrit dans le courant du renouveau de la chanson populaire française, insufflé dans les années trente par Mireille et Jean Nohain, Pills et Tabet, Jean Sablon etc, qui ouvrirent en quelque sorte la voie à Charles Trenet.

Pour évoquer l'univers poétique et chansonnier de Jean Tranchant, Brunshwig, Calvet, Klein écrivirent :

Tranchant travaille dans le pastel : élégance, légèreté sont ses qualités, joliesse et parfois fadeur le tribut à payer. Mais, après quatre-vingts années de règne de l'esprit caf'conc' sur la chanson, le sang neuf ne pouvait être apporté que de l'extérieur, par

⁹⁹² De son vrai nom Honoré Jean Tranchant (1904-1972), auteur-compositeur et plus discrètement interprète durant les années 30/40, est en particulier connu pour les chansons qu'il écrivit pour Lucienne Boyer telle que *Moi j'crache dans l'eau* en 1930, *La Barque d'Yves* (1932) ou *les Prénoms effacés* (1936). L'un de ses succès les plus populaires demeure *Ici l'on pêche* du film du même titre de René Jayet en 1941.

*transfusion. Avec Tranchant, c'est un peu la bourgeoisie qui vint à la chanson.*⁹⁹³

Quel contraste a priori de style entre Fréhel et Jean Tranchant ! Toutefois, aussi inattendue qu'eût pu être cette association, elle donna lieu à une rencontre musicale étonnante, bien éloignée de la légèreté et du pastel évoqués chez Jean Tranchant ci-dessus, en la chanson intitulée *Appel*, (piste 12) enregistrée chez Ultraphone en novembre 1933⁹⁹⁴ ou en septembre 1934⁹⁹⁵ par Fréhel.

L'ouverture très solennelle et majestueuse de la chanson, grâce aux attaques musicales répétées de trois mêmes notes de musique, reprises d'abord au piano puis par l'ensemble de l'orchestre symphonique, semblant sonner ainsi un assaut, place d'emblée l'auditoire dans une attitude d'écoute attentive et conditionne sa réception à accueillir l'effroi à venir. En effet, aussitôt que retentit la voix de Fréhel, le décor, apocalyptique, est posé. La chanteuse, avec une rage que jamais encore on ne lui avait entendue (et que l'on n'entendra d'ailleurs jamais plus), évoque celle que l'on pensait être encore à cette époque La Der des ders :

*Quelques millions d'hommes tombés
Quelques millions de macchabées
Mais qu'ils soient vainqueurs ou vaincus
Le monde entier a mal vécu

Et rataplan et rataplan
Les Morts se vengent des vivants

Le ciel charrie un mauvais grain
Est-ce pour aujourd'hui ?
Est-ce pour demain ?
Que tous les peuples harassés
Diront enfin ! Faut s'embrasser !

Et rataplan et rataplan
Les Morts se vengent des vivants

Pourquoi sèmerions-nous du blé,
Que les canons viendront fouler ?
Lorsque le sang devient engrais
Il ne pousse que des cyprès*

⁹⁹³ Dans *Cent ans de Chanson française*, Éditions du Seuil, 1981.

⁹⁹⁴ Selon les éditions musicales Frémeaux et Associés.

⁹⁹⁵ Selon la discographie de Gérard Roig.

Et rataplan et rataplan
Les Morts se vengent des vivants

La grande armée des morts-la-faim
Monte toujours, monte sans fin
Et quand l'hiver est rigoureux
Les loups se dévorent entre eux

Et rataplan et rataplan
Les Morts se vengent des vivants

La chanson élabore également une imagerie belligérante, par la constitution de troupes en marche, et convoque le registre de la morbidité et de l'horreur : l'attaque des affamés ou des Morts revenus de l'au-delà, semble imminente. Il n'est pas anodin de souligner que cette chanson fut écrite en 1933 et enregistrée la même année en septembre ou un an plus tard en 1934 selon les discographes. Elle offre une résonance particulière et semble prédire la montée des périls à venir. La France, comme l'Europe entière, subit depuis 1931 les répercussions du Krach boursier de 1929. Fragilisée par la crise économique et sociale, l'instabilité gouvernementale, les scandales politico-financiers et la montée des ligues nationalistes d'extrêmes droites, elle ne peut éviter les émeutes meurtrières du 06 février 1934. La chanson se fait alors, à l'aune de notre contemporanéité, prophétie, laissant Fréhel accéder au statut de Pythie, voire d'oiseau de mauvais augure, si l'on considère que le chant déployé est autant prémonitoire qu'apocalyptique.

En outre, bien que Fréhel soutint ne « jamais se préoccuper de politique » (ces tours de chants pour distraire les prisonniers des stalags en Allemagne nazie au plus fort de l'Occupation prouvèrent son manque de discernement à ce sujet), il est difficile de ne pas entendre dans cette chanson les élans contestataires d'un Montéhus interprétant la *Grève des Mères*, qui plus est lorsqu'on connaît toute l'admiration que lui voua la jeune Pervenche⁹⁹⁶.

Notons encore que la chanteuse, abandonnant provisoirement le registre de la nostalgie, semble particulièrement soucieuse de vouloir rendre compte de l'expression de la colère (susceptible d'enjoindre ainsi à la réconciliation des peuples ?), mais cette outrance, visant à reproduire par effet de mimétisme les interprétations des poètes révolutionnaires, s'avère à notre sens plus théâtrale que réellement efficace.

⁹⁹⁶ Rappelons que Fréhel débuta en inscrivant à son premier répertoire quelques reprises du chanteur.

Toutefois, ces accents grandiloquents voire virulents interpellent et me poussent à m'interroger sur la place de cette chanson dans le répertoire de Fréhel, comme dans celui de Jean Tranchant d'ailleurs. Rarement mentionnée sur les albums de la chanteuse, dans ses interviews, comme dans les programmes de ses spectacles, cette chanson, trop éloignée des registres dans lesquels Fréhel évoluait en 1933-34 (pour rappel, elle enregistrait essentiellement des chansons de Charlys, Vandair et Alexander, *Le Grand Léon*, *C'est un mâle* etc.), occupe une position insolite (et anachronique ?) dans le répertoire des années trente de Fréhel.

En effet, outre la filiation renvoyant à un registre qui n'est plus représentatif de ce que proposait Fréhel à son public durant cette période, l'excès de dramatisation de la chanteuse (le marquage vocal de tous les termes référant à l'isotopie de la Mort) me laisse penser que cette chanson aurait probablement mieux servi l'interprétation théâtralisée de Damia ou l'univers de Marianne Oswald⁹⁹⁷, qui d'ailleurs interpréta *Appel* en 1934 à la Salle Pleyel, pour y être huée au demeurant.

De plus, il est frappant de constater, que durant cette période, les chansons écrites et composées par Jean Tranchant, fasciné par l'adaptation cinématographique de *l'Opéra de quat' sous*⁹⁹⁸ par Georg Wilhelm Pabst, réunissant Albert Préjean et Florelle à l'écran, traitent essentiellement de la thématique des femmes battues, masochistes et perdues et que l'auteur-compositeur sert les plus grandes interprètes du moment. En effet, il écrivit, cette même année 1933 (année de sa gloire souterraine, dirais-je) pour la vedette de cinéma Pola Negri, *Mes nuits sont mortes*, pour Damia *Tout est dit*, que reprendra également Germaine Lix⁹⁹⁹, l'une de ses interprètes favorites, puis deux titres pour Marianne Oswald, tout juste revenue de Berlin, *La Complainte de Kesoubah*¹⁰⁰⁰,

⁹⁹⁷ Jean Cocteau, qui admirait beaucoup Marianne Oswald et son œuvre, et qui lui permit de percer, disait que la place type où entendre la chanteuse était une « barricade » : « C'est là que cette petite personne prendrait toute sa signification. Oui, à cette minute où la lanterne rouge des rues barrées change un simple barrage, met le feu à un bûcher dont l'incendie serait des hommes et des femmes qui flambent du même amour. Alors la tignasse rouge d'Oswald deviendrait le bonnet de la révolte. », dans *Mes monstres sacrés*, éditions Encre 1979, p. 56.

⁹⁹⁸ De Bertolt Brecht et Kurt Weil. Créée le 31 août 1928 à Berlin.

⁹⁹⁹ Elle enregistra plusieurs titres écrits et composés par Jean Tranchant notamment : *La Corde du Pendu* ; *Mes nuits sont mortes* ; *Sans repentir* ; *La ballade du Cordonnier* ; *Moi j'crache dans l'eau* ; *La Complainte de Kesoubah* ; *L'Escadre d'amour*.

¹⁰⁰⁰ Un extrait de la *Complainte de Kesoubah* :

*On habitait Porte Saint Ouen
Le père était tondeur de chiens
La mère faisait des lessives
Faut bien travailler pour qu'on vive*

*Quand papa rentrait mécontent
Il tapait un peu sur maman*

probablement la chanson la plus amère sur la question, et *Sans repentir*. Pourquoi dès lors, Fréhel, dont le répertoire fait déjà mention de ces femmes meurtries, ne choisit-elle pas d'interpréter l'une ou l'autre ces œuvres ? À l'inverse, pourquoi Jean Tranchant ne lui propose-t-il pas ce type de chanson ? Mes interrogations restent sans réponses. Toujours est-il qu'il me semble que la chanson *Appel* demeure bien esseulée parmi la vague des chansons musettes et comiques de Charlys et enregistrées par Fréhel entre 1933 et 1934. L'association avec Jean Tranchant, alors au début de sa renommée, aura vraiment été unique.

Mais la chanteuse s'adjoignit encore le talent novateur d'un tout autre jeune auteur-interprète, récemment compositeur depuis le début de sa carrière en solo en 1936, sur le chemin du succès.

En effet, Fréhel rencontra Trenet à ses débuts, lorsqu'il formait encore un duo décapant avec Johnny Hess. Elle partagea à leurs côtés en 1934 la scène du Fiacre, établissement tenu par O'Dett – René Goupil –, rue Notre Dame de Lorette :

Fréhel qui fait partie du programme du Fiacre avec Charles et Johnny est très gentille avec eux, les appelle « ses poussins » et Charles lui écrit deux chansons, Le fils de la femme poisson et La Valse à tout le monde¹⁰⁰¹.

La Valse à tout le monde (piste 13), pourtant pleine de la fraîcheur juvénile et déjà imprégné du caractère aérien des compositions de Trenet, ne reçut pas de la critique un accueil chaleureux :

De la Bastille à Ménilmontant

*Ca lui faisait passer sa rage
C'était vraiment un bon ménage*

*Papa buvait bien quelquefois
Ca vous console quand on boit
Maman n'était pas la dernière
D'accepter de prendre un verre [...]*

*Son homme était l'astre du jour
Et puis elle adorait l'amour
Maman, elle est morte à l'ouvrage
C'était vraiment un bon ménage*

*Ça l'a crevée d'avoir du cœur
Mais moi j'ai cherché le bonheur
Comme il n'existe pas sur terre
Je n'ai trouvé que la misère*

*Je suis une bête de somme
Condamnée à aimer les hommes
Jusqu'au terme de mon voyage
Et puis « merde » pour les bons ménages*

¹⁰⁰¹ Johnny Hess, *Swing zazou et...sentimental*, Ginette Marty, éditions El-Ouns, 1997.

*Garçon et fille vont fredonnant
Un air qui grise leur jeune cœur
L'ardeur exquise de mots charmeurs*

*C'est la valse à tout le monde
C'est la valse d'amour
Que l'on chante toujours à la ronde
Jusqu'au fin fond de nos vieux faubourgs
Les brunes et les blondes
La redisent tour à tour
On se tient enlacé,
J'ai pas l'rond, t'as pas l'sous
Mais pour danser comme des fous
Pas besoin de beaux habits
T'as pas de robes, on s'en fout
C'est la valse à tout le monde*

*Ce soir mignonne l'amour nous suit
L'amour se donne pour une nuit
Tendre grisette viens sur mon cœur
Au bal musette chantons en cœur*

On reprocha au jeune auteur son manque d'originalité dans l'écriture du texte de la chanson, que Fréhel parvint toutefois à sauver grâce à son savoir-faire, à la qualité de son interprétation, autrement dit, à son expérience :

Un bon disque de Fréhel : la diction incisive de Fréhel, le beau métal vibrant de sa voix, son lyrisme où se mêlent toutes les nuances de la mélancolie, de la tendresse et de la gouaille faubouriennes font oublier la banalité de la musique et la médiocre originalité du texte.¹⁰⁰²

Fréhel enregistra ces deux chansons le 17 avril 1936 chez Columbia¹⁰⁰³ alors que le duo l'avait précédemment lui-même enregistré dès 1935¹⁰⁰⁴, sans toutefois plus de succès. Si *la Valse à tout le monde* n'a effectivement d'autre intérêt que de rendre compte de la proximité momentanée entre deux monstres sacrés de la chanson populaire française de l'Entre-deux-guerres, représentant pour le coup deux de ses pôles

¹⁰⁰² *Radio magazine*, 26 juillet 1936.

¹⁰⁰³ Matrice 1926.

¹⁰⁰⁴ Le 20 juin 1935. Disque Pathé PA 679.

diamétralement opposé, (l'introduction de la modernité et du swing pour Trenet et l'ancrage dans une chanson faisant écho à une époque révolue pour Fréhel), l'originalité du *Fils de la femme poisson* (piste 14) mérite que l'on s'y attarde.

En effet, le registre burlesque du *Fils de la femme poisson*, qui évoque l'univers merveilleux et saugrenu du cirque que Fréhel chérissait particulièrement, donna une sorte de souffle nouveau au répertoire de la chanteuse, qui, concomitamment à la victoire¹⁰⁰⁵ aux élections législatives du Front Populaire, gagna en luminosité, en joie, en féerie comique :

*Il pleut sur la foire
Tout est aux abois
Tirs et balançoires
Manèges de ch'vaux d'bois
Et j'entends l'histoire
D'un type un peu fou
Qui dans la nuit noire
Me dit l'air très doux :*

*Je suis le fils de la femme poisson
Ma tante était femme à barbe
Mon grand-père était homme tronc
Mon frère est dompteur de lions, Ahah
Et mon cousin tient une maison
De plaisirs près de Tarbes
Il en a deux près de Toulon
Où ce que l'on joue de l'accordéon
Voyez ils ont tous une belle situation
Mais moi je ne suis que le fils de la femme poisson*

Bien que Fréhel n'expliquât jamais le choix de cette chanson, cette incartade loufoque ne fut jamais considérée par l'artiste, comme par son public d'ailleurs, comme une discordance dans son répertoire. Au contraire, cette chanson de Trenet concordait parfaitement dans une certaine mesure au caractère « monstrueux » de Fréhel, (bête de scène dans l'énergie déployée, et bête de foire par son aspect massif et mal soigné). De plus, l'univers convoqué par *le Fils de la femme poisson*, soulignait également sa capacité paradoxale à s'évaporer dans un imaginaire merveilleux, improbable de fantaisie, qui correspondait aussi à la personnalité parfois fantasque de Fréhel. Qui plus est, cette

¹⁰⁰⁵ Les 26 avril et 03 mai 1936

chanson put d'autant mieux « coller » avec Fréhel qu'elle l'inscrivit également dans la tradition des chansons fantaisistes, un brin comiques et grivoises, développée durant la période faste des cafés-concerts de la Belle Époque, du temps où la grande Thérèse interprétait à l'Alcazar d'été *La Femme à Barbe*¹⁰⁰⁶ (1865).

2.2.2. Vandair et Alexander : *La Môme Catch-catch*

Cette orientation nouvelle mit en lumière le pan comique, extravagant voire grotesque de la personnalité de la chanteuse, prête aussi à rire d'elle-même. Bien que ponctuelle et encore secondaire dans l'ensemble du répertoire de l'artiste, cette coloration marqua toutefois l'année 36, puisque quelques mois après avoir enregistré la chanson de Trenet, Fréhel gravait en juillet le tango burlesque *Tel qu'il est*, de Charlys et Maurice Vandair, sur une musique d'Alexander, que nous évoquions précédemment. Les éditions musicales de Ray Ventura estampillèrent d'ailleurs la pochette du disque *Tel qu'il est*¹⁰⁰⁷ de la mention (certes commerciale) « plus grand succès comique de Fréhel ». Il est vrai que le blason inversé de l'amant débile (au sens étymologique de « faible » voire « infirme ») de la chanteuse porte à rire, surtout par contraste avec le gabarit imposant de Fréhel.

Cette stature de matrone autoritaire fit d'ailleurs l'objet d'une autre chanson à succès, née à nouveau de l'association de Vandair et Alexander libérés cette fois de leur aîné Charlys, enregistrée deux années plus tard, *La Môme Catch-Catch*¹⁰⁰⁸. La chanteuse apparaît comme un véritable garçon manqué, bagarreuse à souhait et bien peu raffinée :

*C'est moi la môme catch-catch
Voyez mes gros biscottos
Costauds
Avec ça j'ai l'air vache
Et une paire de pectoraux
Taureau!*

¹⁰⁰⁶ De Élie Frébault et Paul Blaquièrre :

*Vous pouvez toucher, n'craignez rien
Ça n'vous rest'ra pas dans la main,
Touchez, voyez qu'c'est pas des frimes,
Et ça n'vous coût' que dix centimes.
Entrez, bonn's d'enfants et soldats,
Tâchez moyen d'fair'ployer c'bras :
On f'rait plutôt ployer un ar-be !
C'est moi que j'suis... la femme à bar-be !*

¹⁰⁰⁷ La chanson a été reprise par Renaud dans son album *le P'tit Bal du samedi soir et autres chansons réalistes*, édition Polydor, 1981.

¹⁰⁰⁸ 13 juin 1938. DF 2417.

*J'ai une poigne de fer,
Un cœur en acier,
La gueule en or
Et les deux pieds nickelés
J'fais les pieds au mur,

Comme un échalas
Le grand écart
Et je crache à quinze pas
Je bois du gros qui tache
C'est moi la même catch-catch!*

Néanmoins, au cœur des années trente, le registre de prédilection de Fréhel restait l'expression de la douleur en particulier amoureuse, celle de femmes mal-aimées, miséreuses et prostituées, auxquelles la chanteuse prêta voix et corps dès 1931, par le biais du cinéma. Aussi, plusieurs jeunes auteurs et compositeurs, en pleine ascension, s'appliquèrent-ils à travailler en ce sens.

2.2.3 Marguerite Monnot

Marguerite Monnot¹⁰⁰⁹, âgée de 33 ans, fit partie de ceux-là. Elle composa la musique de deux titres enregistrés par Fréhel en avril et septembre 1936, *Maison Louche*¹⁰¹⁰ (piste 15) et *Sous la flotte*¹⁰¹¹ (piste 16). Or, en 1936, le duo, Robert Malleron¹⁰¹² et Marguerite Monnot, fut pleinement consacré et reconnu puisqu'il reçut le très convoité *Grand Prix du disque* pour *l'Étranger*¹⁰¹³, interprété par Annette Lajon.

Cette même année marqua également la rencontre et la collaboration nouvelle de Marguerite Monnot, avec un parolier en émergence, Raymond Asso¹⁰¹⁴, avec lequel elle créa *Mon Légionnaire* ou *le Fanion de la Légion*. Cette thématique, le monde de la Légion et de la Coloniale, à la mode depuis le succès de l'adaptation à l'écran d'un roman de Pierre Mac Orlan, *La Bandera*, par Julien Duvivier (avec Jean Gabin dans le rôle de Pierre Gilieth) sorti en 1935, fit le succès de Marie Dubas. Une jeune première, Édith Piaf, dont le tout premier disque, *Les Mêmes de la cloche*¹⁰¹⁵, et la réputation avaient été entachés par la sombre histoire du meurtre de son impresario et mentor, Louis Leplée, reprit à son répertoire la chanson de Marie Dubas, qu'elle admirait par ailleurs, et demanda à rencontrer Marguerite Monnot par l'intermédiaire de Raymond Asso, son nouveau pygmalion. Débuta alors entre les deux femmes une collaboration efficace et productive de vingt-cinq années, qui en fit aussi le premier ensemble de femmes dans le domaine de

¹⁰⁰⁹ 1903-1961. Marguerite Monnot, dont le père était pianiste, reçut très tôt une formation musicale classique. Précoce, elle entra au Conservatoire de Paris à 16 ans et donna rapidement ses premiers récitals, mais, alors qu'elle devait partir à 18 ans faire une tournée en Espagne puis aux États-Unis, elle renonça par angoisse à ces voyages et de fait à une carrière de pianiste. Attirée par le jazz et la chanson populaire, elle commença à composer pour la variété en 1931. Très rapidement, on lui reconnaît du talent. On lui doit de grands succès notamment ceux de Piaf (*Mon Légionnaire* ; *Milord* ; *La Goualante du Pauvre Jean* ; *L'Hymne à l'amour* etc.) et quelques uns de Montand (*La Grand cité*, écrit d'ailleurs avec Édith Piaf). À partir des années cinquante, elle écrivit à plusieurs reprises les musiques de comédies musicales à succès dont *Irma La Douce* en 1956 (avec Colette Renard) qui resta quatre ans à l'affiche au théâtre Gramont à Paris. Puis, la comédie fut adaptée en anglais et mise en scène par Peter Brook en 1958 à Londres puis en 1960 à Broadway. À son sujet, écouter l'émission du samedi 12 octobre 2013, *La Prochaine fois je vous le chanterai* de Philippe Meyer : « Marguerite Monnot dans l'ombre de Piaf », France Inter. Disponible jusqu'au 07/07/2016, 11H.

¹⁰¹⁰ 17 avril 1936. COL DF 1937. Paroles de R. Malleron et A. Rhégent.

¹⁰¹¹ 15 septembre 1936. COL DF 1994. Paroles de R. Malleron

¹⁰¹² Cet auteur, pour lequel la BNF ne recense qu'une petite cinquantaine de chansons, écrivit également *Mon Apéro* (musique Juel) qu'interpréta Piaf en 1935.

¹⁰¹³ Que reprendrait pour son compte quelques mois plus tard, Édith Piaf.

¹⁰¹⁴ 1901-1968. Raymond Asso débuta dans la création de chansons vers 1933. À partir de 1936, il prit sous son aile la même Piaf, dont il était aussi l'amant, et travailla à promouvoir sa carrière. Ils travaillèrent ensemble jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Il écrivit ensuite pour d'autres interprètes tels que Jean Lumière (*Notre Dame de la Garde*) ; Damia (*Tout fout le camp*), Lys Gauty (*Un petit bouquet de violettes*), Lucienne Delyle (*La Java du bonheur du monde*), Renée Lebas (*Y'a tant d'amour*), Yves Montand (*Ninon, ma ninette*), Catherine Sauvage, Tino Rossi, Odette Laure, Les Frères Jacques, Colette Renard, Mouloudji, Annie Cordy etc.

¹⁰¹⁵ Chanson de Vincent Scotto et Decaye ; musique de Médinger. Enregistrée en 1936 chez Polydor

la création musicale. *L'Homme des bars* (1941), *C'était un jour de fête* (1941), *J'ai dansé avec l'Amour* (1941), *Chanson bleue* (1951) ou encore le célèbre *Hymne à l'Amour* (1949), furent écrites et composées par elles deux. Jamais Fréhel à titre de comparaison n'écrivit ses textes de chansons, ni n'en composa la musique. Jusqu'à la fin des années cinquante¹⁰¹⁶, Marguerite Monnot écrivit ainsi la musique de plus d'une cinquantaine de chansons pour Piaf, dont certaines connurent un succès mondial.

Fréhel s'adjoignit donc le talent musical de Marguerite Monnot en enregistrant en avril 1936¹⁰¹⁷, *Maison Louche*, puis en septembre *Sous la Flotte*, deux chansons qui confortèrent l'artiste du côté de la chanson dite du « trottoir » amorcé dès 1931 par l'enregistrement de *Dans la Rue*¹⁰¹⁸, marquant un véritable tournant dans l'expression de la chanson « réaliste », comme nous allons le voir plus loin.

2.2.4 Georges Van Parys et Michel Vaucaire

L'artiste poursuivit encore ces heureuses collaborations en travaillant à nouveau à la fin des années trente avec deux autres jeunes trentenaires, auteurs-compositeurs de talent, émergents au milieu des années vingt et déjà réputés dès le début de la décennie trente, en passe de devenir de grands compositeurs ou paroliers de chansons françaises, de musiques de films, d'opérettes, de ballets, voire même d'œuvres pour le théâtre : Georges Van Parys¹⁰¹⁹ et Michel Vaucaire¹⁰²⁰. Issu d'une solide formation musicale

¹⁰¹⁶ Elle est remplacée brutalement, par le jeune compositeur Charles Dumont (*Non, je ne regrette rien*). Cette éviction la plongea dans une dépression profonde. Elle mourut en 1961 d'une appendicite mal soignée.

¹⁰¹⁷ Mois et année prolifiques pour la compositrice puisque Marie Dubas grava *Mon Légionnaire* également en avril et triompha sur la scène de l'A.B.C en juin avec *Le Fanion de la Légion*, écrits par Raymond Asso

¹⁰¹⁸ De Serge Veber et Maurice Yvain, slow-fox du film « Cœur de Lilas » de Anatol Litvak, sur lequel nous reviendrons dans un chapitre suivant. Chanson enregistrée en décembre 1931, Salabert, SAL 3064.

¹⁰¹⁹ 1902-1971. J'ai déjà présenté Georges Van Parys dans le chapitre précédent consacré à Yvonne George, et souligné quel pianiste précoce et talentueux il put être, mais aussi quel compositeur prolifique il fut.

¹⁰²⁰ 1904-1980. Essentiellement parolier, Michel Vaucaire fit en premier lieu des études en langues orientales avant de débiter une carrière dans le journalisme, tout en poursuivant sa passion pour la poésie avant-gardiste. Dès le milieu des années trente, il se fait connaître en travaillant avec les grands interprètes du moment, notamment Damia, *Aimez-vous les moules marinières* (1936) ; Jean Sablon, *La Chanson des rues* (1936) ; Lys Gauty, *Le Bonheur est entré dans mon cœur* (1936) etc. À la fin des années cinquante, il se lie d'amitié avec le compositeur Charles Dumont. Tous deux rencontrèrent Édith Piaf, qui leur dut, au cœur des années soixante quelques uns de ses plus beaux succès : *Non, je ne regrette rien* et *Mon Dieu*. Fort de ces triomphes, ils lui écrivirent encore une dizaine d'autres chansons au cours de la décennie. Michel Vaucaire fut également l'époux d'une des plus subtiles ambassadrices de la chanson « Rive gauche » à partir des années cinquante, Cora Vaucaire, créatrice des *Feuilles mortes* de Prévert et Kosma, de *La Complainte de la Butte* ou de *Trois petites notes de musique* (repris par Yves Montand) du film *Une aussi longue absence* de Henri Colpi d'après la pièce de théâtre de M. Duras. Il écrivit encore pour Colette Renard, les Frères Jacques, Juliette Gréco etc.

classique pour l'un, ou imprégné par son héritage paternel¹⁰²¹ dans la création chansonnière et poétique pour l'autre, Van Parys et Vaucaire furent des personnalités influentes dans le monde restreint des auteurs-compositeurs de renom. Conscients de l'air du temps et fréquentant les cercles intellectuels avant-gardistes¹⁰²² de l'Entre-deux-guerres, les deux hommes furent à l'origine de trois titres enregistrés par Fréhel en 1938 et 1939 : *La Chanson des fortifs*¹⁰²³, *La Der des Der*¹⁰²⁴ et *Sans Lendemain*¹⁰²⁵.

Deux de ces chansons, *La Chanson des fortifs* (piste 17) et *Sans Lendemain*, comptèrent parmi les derniers grands succès de Fréhel et s'imposèrent comme les meilleurs parangons du répertoire de la chanteuse. En effet, toutes deux peuvent apparaître comme la quintessence même des spécificités, en terme d'inscription dans un registre et d'un genre, de l'ensemble du répertoire de Fréhel. *La Chanson des fortifs* place d'emblée, références d'autorité à l'appui, la chanson dans la douce nostalgie d'un univers chansonnier mythique disparu, celui de la Belle Époque incarnée par les chansons dites « de barrières » d'Aristide Bruant :

Le poète en guenille
Les rodeurs et les filles
Des chansons d'Aristide Bruant
Les héros populaires
Les refrains d'avant guerre
Sont bien loin de nous maintenant
Tout cela disparaît dans la nuit
Et l'on se demande aujourd'hui
Que sont devenues les fortifications
Et les p'tits bistrots des barrières
C'était l'décor de toutes les chansons
Des jolies chansons de naguère

¹⁰²¹ Michel Vaucaire était le fils de Maurice Vaucaire (1863-1918), chansonnier, librettiste et auteur durant la Belle Époque. Issu du Chat Noir, il est en autres chansons, l'auteur des *Petits pavés* (sur la musique de Paul Delmet)

¹⁰²² Pour rappel, Georges Van Parys fréquenta le Groupe des Six et Michel Vaucaire, le Groupe d'Octobre (1932-1936) affilié au Parti Communiste, duquel fit partie Jacques Prévert.

¹⁰²³ Enregistrée le 13 juin 1938 chez Columbia DF 2434

¹⁰²⁴ Enregistrée le 02 janvier 1939, Columbia DF 2527. La musique est cette fois signée Georges Van Parys et son fidèle acolyte Philippe Parès, resté malheureusement dans son ombre. Amis dès leurs études secondaires, Philippe Parès rencontra G. Van Parys vers 1921. Ils composèrent ensemble essentiellement des opérettes sur les textes de Serge Veber : *La Petite Dame du train bleu* (1927), *Lulu* (1927), *L'Eau à la bouche* (1928) etc. Ils écrivirent encore ensemble la musique du film René Clair, *Million* en 1930. Parès composa jusqu'à la fin des années cinquante, sans jamais égaler toutefois la notoriété de son ami Van Parys.

¹⁰²⁵ Enregistrée le 02 janvier 1939, Columbia DF 2527. Chanson du film *L'Entraîneuse*, sur lequel je reviendrai dans un chapitre prochain.

*Où sont donc Julot
Nini, Casque d'or
Et P'tit Louis l'costaud
Si célèbre alors
Que sont devenues les fortifications
Et tous les héros des chansons*

Qui plus est, comment ne pas entendre dans cette *Chanson des Fortifs* des échos musicaux, instrumentaux, rythmiques et thématiques au grand succès de Fréhel, *Où est-il donc ?*, interprété deux ans plus tôt pour son rôle dans *Pépé le Moko* de Julien Duvivier?

*Mais Montmartre semble disparaître
Car hélas de saison en saison
Des Abbesses à la Place du Tertre,
On démolit nos vieilles maisons.
Sur les terrains vagues de la butte
De grandes banques naîtront bientôt,
Où ferez-vous alors vos culbutes,
Vous, les pauvres gosses à Poulbot?
En regrettant le temps jadis
Nous chanterons, songeant à Salis,
Montmartre ton "De Profundis!"
Où est-il mon moulin de la Place Blanche?
Mon tabac et mon bistrot du coin?
Tous les jours pour moi c'était Dimanche!
Où sont-ils les amis les copains?
Où sont-ils tous mes vieux bals musette?
Leurs javas au son de l'accordéon
Où sont-ils tous mes repas sans galette?
Avec un cornet de frites à dix ronds
Où sont-ils donc?*

Van Parys et Vaucaire eurent l'intelligence, ou le flair, d'inscrire leur œuvre dans la filiation de la chanson de leurs aînés, la laissant apparaître comme sa suite possible. Les évocations convoquées dans *la Chanson des Fortifs*, explicites jusque dans son titre, viennent dès lors définitivement sanctifier Fréhel comme la voix légitime et nostalgique d'un passé, parisien et populaire, révolu, d'autant mieux que cette œuvre apparaît comme la dernière chanson enregistrée du répertoire de l'artiste, à faire mention de

l'univers des fortifications et des Apaches. Fréhel n'en enregistra plus jamais d'autres relatives à cette thématique.

Aussi, cette chanson plaça-t-elle résolument Fréhel comme la garante mémorielle d'une époque, d'un milieu, voire d'une topographie, d'un mode de vie, mais surtout d'un patrimoine culturel populaire, celui des « refrains d'avant-guerre », « des jolies chansons de naguère » et de leur « héros », les Apaches. La *Chanson des Fortif'* sacralise donc l'interprète en la promouvant comme la dernière Voix Apache de son temps.

Si la destruction des fortifications a participé à libérer de l'espace pour conforter le rayonnement de la capitale parisienne, la chanson souligne également que leur démolition a contribué à moderniser les faubourgs, à amener un confort de vie dont chacun a pu bénéficier. Mieux encore, cet anéantissement apparaît davantage comme une maturation commune aux espaces comme aux espèces, autrement dit, l'évolution du territoire a engendré celle des autochtones des faubourgs parisiens. Les Apaches, rappelons que le terme réfère à des bandes d'adolescents ou de jeunes gens, ont grandi, mûri ; ils se sont rachetés une conduite, sont devenus plus fréquentables voire plus honorables :

*Des maisons de six étages
Ascenseur et chauffage
Ont r'couvert les anciens talus
Le P'tit Louis réaliste est d'venu garagiste
Et Bruant a maintenant sa rue
Julot sera de l'institut bientôt
Et Nini possède un château
Il n'y a plus de fortifications
Ni de p'tits bistrots de barrière
Adieu décor de toutes les chansons
Des jolies chansons de naguère*

P'tit Louis, Julot, Nini, ne sont plus désormais à la marge de la société, au contraire, en se soumettant à ses codes, ils ont accepté d'être absorbés par elle. Toutefois, cette assimilation n'est pas vécue comme un renoncement ou une perte d'identité, chacun semble y avoir trouvé son compte. Il s'agit davantage d'une sorte de passage de relais : autre temps, autre mœurs. Il n'y a rien de larmoyant ou de pathétique dans la chanson interprétée par Fréhel, même la nostalgie est biffée grâce à l'ouverture positive de la

dernière strophe dont rend compte la dernière envolée lyrique, soutenue par le vibrato de la chanteuse, sur le mot « chanson » :

*Mais d'autres viendront
Héros différents
Puis disparaîtront
A chacun son temps
Il n'y a plus de fortifications
Mais y aura toujours des chansons (Bis)*

À l'aube de la cinquantaine et du chaos du monde, la Seconde Guerre mondiale grouillant aux portes de la France, Fréhel semble accepter pleinement tout à la fois son statut d'égérie, voix incarnée d'un patrimoine obsolète qu'elle transmet pour la mémoire collective, mais aussi sa propre disparition, en sa qualité d'interprète, derrière l'objet même de la chanson.

Georges Van Parys et Michel Vaucaire poursuivirent leur collaboration fructueuse en continuant de servir, sans les trahir, les inclinations particulières de l'univers de Fréhel. Ils composèrent *La Der des Der* (piste 18) qui, malgré son titre et les connotations auquel il renvoie, constitua une ode guillerette au bal musette :

*Tous les dimanches et souvent les samedis
On se retrouve au bal musette
C'est ce qui fait la joie de notre vie
Et lui donne un air de fête
Le tango, la rumba
Surtout la java
Nous deux, on n'en rate pas une
Avant le dernier tour
On entend toujours
Chacun murmurer à chacune

La der des der
Viens, chéri, dans mes bras la danser
C'est sur son air
Que finit pour nous deux la journée [...]*

Mais, le duo fit surtout mouche lorsqu'il composa la chanson *Sans Lendemain* (piste 19) pour le film *L'Entraîneuse*¹⁰²⁶ (1938) d'Albert Valentin. Sur fond de décor portuaire, tout à fait dans l'air du temps d'une nouvelle chanson réaliste « maritime »,

¹⁰²⁶ Je reviendrai sur le film et la chanson plus en détails dans un chapitre ultérieur.

dont Suzy Solidor était l'icône, Fréhel déroulait le chant d'une femme blessée, abandonnée à son triste sort de prostituée :

*Dans ce bistrot près de l'écluse
Je sers à boire aux mariniers
Je chante aussi, ça les amuse
Je sais les mots qui font rêver
Mais j'essaie en vain toutes les ruses
Car, au bout d'un soir, tous m'ont quittée*

*Sans lendemain, sans rien qui dure
Un homme passe et puis s'en va
Sans lendemain, mes aventures
Depuis toujours s'arrêtent là
Jamais l'espoir d'un autre soir
Bonjour, bonsoir, adieu l'amour
Sans lendemain, sans rien qui dure
Voilà ma vie depuis toujours*

Fréhel, qui fut l'une des premières interprètes à ouvrir la chanson « réaliste » à la voix prostituée, s'imposa grâce à cette chanson comme une des figures majeures de la chanson dite du « trottoir », quand bien même d'autres chanteuses (Germaine Lix, Lys Gauty, Nila Cara, Nitta Jo, Andrée Turcy, Renée Lebas, Maguy Fred, etc.) investirent pleinement ce domaine en vogue à la veille de la Seconde Guerre mondiale, jusqu'aux années cinquante.

Ainsi, Georges Van Parys et Michel Vaucaire, grâce à la création de leurs trois chansons, *La Chanson des Fortifs*, *La Der des der*, *Sans Lendemain*, eurent le génie non seulement de saisir l'air du temps, mais surtout d'entériner définitivement tous les éléments thématiques et musicaux constitutifs de l'ensemble du répertoire de Fréhel depuis les années vingt. Ils cristallisèrent ses univers et registres de prédilection, principalement circonscrits dans la nostalgie d'un monde populaire d'avant guerre, et consacrèrent la chanteuse, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, comme l'unique et authentique voix apache du paysage musical des années trente.

Dès lors, Fréhel, forte de collaborations heureuses entre auteurs-compositeurs renommés ou en passe de l'être davantage, encore soutenue par l'accompagnement des

plus grands chefs d'orchestres de l'époque, tels Michel Péguri¹⁰²⁷, Julien Rousseau¹⁰²⁸, Pierre Chagnon¹⁰²⁹, Jean Lenoir¹⁰³⁰, ou encore Albert Valsien¹⁰³¹, affermit sa notoriété et ses succès.

Qui plus est, par le biais des choix musicaux et artistiques qu'elle fit durant ces années trente, Fréhel radicalisa sa posture, délimita un territoire précis, celui des faubourgs parisiens, spécifia son répertoire dans l'expression à la fois sombre d'une voix dolente ou, à l'inverse, dans la gouaille enjouée d'une chanteuse parfois grotesque. Fréhel contribua donc à protéger un patrimoine culturel populaire, encore ancré dans l'avant-guerre, qui exposait les mœurs et les coutumes de tout un petit peuple à la périphérie des grands boulevards parisiens.

Aussi, alors même qu'une jeune génération de chanteuses connaissait d'éclatants succès (Édith Piaf, Lys Gauty, Lucienne Boyer etc.), Fréhel sut par là même se distinguer d'entre elles toutes. Plus encore, en laissant librement s'entrecroiser certaines anecdotes de sa vie et une partie de la matière de son œuvre artistique, Fréhel définit un style singulier, soutenu par une authenticité lyrique réelle.

¹⁰²⁷ Michel Péguri (1883-1958), fils du célèbre Charles Péguri, l'un des créateur du genre musette et pionnier dans l'enregistrement de l'accordéon, était un compositeur, chef d'orchestre mais surtout accordéoniste reconnu durant l'Entre-deux-guerres.

¹⁰²⁸ Louis Julien Rousseau (1873-1950) fut également un compositeur, chef d'orchestre et arrangeur influent durant les années 20-40. On ne connaît rien de plus à son sujet.

¹⁰²⁹ Pierre Chagnon (1893-1957) fut un musicien omniprésent (mais dans l'ombre) durant toute l'Entre-deux-guerres. Il fut le chef d'orchestre de milliers de disques pour Columbia (et travailla donc en particulier avec Damia). Après 1932, il ne se consacra plus qu'à la direction d'orchestres de studio.

¹⁰³⁰ Jean Lenoir (1891-1976) fut un compositeur et parolier de talent. En 1924, Yvonne George lui dut *Pars*, en 1925, Fréhel, *Comme un moineau*, en 1930, Lucienne Boyer, le tube *Parlez-moi d'amour* etc..

¹⁰³¹ Albert Valsien (1882-1955) avant la Première Guerre mondiale, était le compositeur attitré de Félix Mayol. Il devint par la suite, tout comme son confrère Chagnon, l'un des plus grands chefs d'orchestre de la période, et dirigea toute la variété chez Odéon.

3. Radicalisation d'un répertoire : entre subjectivation d'une voix résignée et préservation d'un patrimoine populaire en obsolescence

Durant les années trente, Fréhel concentra et singularisa son répertoire en quelques registres établis au cœur des années vingt, dans lesquelles elle excellait. La chanteuse s'imposa de façon presque hégémonique dans le panorama de la scène française comme l'incarnation non seulement d'une voix dolente et cafardeuse, dans l'obsession d'un souvenir passionnel amoureux et destructeur, mais encore comme la voix commémorative, et nonobstant souvent festive, d'un microcosme populaire urbain (et essentiellement parisien) stéréotypé. Qui plus est, forte des rôles que le cinéma des années trente lui fit endosser, Fréhel incarna définitivement le monde de la marge dont elle devint la représentante d'autant plus légitime qu'elle en fréquentait la faune au quotidien et vivait en leur royaume : Pigalle. Elle ouvrit ainsi, en particulier à partir de 1931, son répertoire plus spécifiquement à la chanson dite du « trottoir » et elle devint le porte-voix de celles qui jusqu'alors en avaient été privées : les prostituées.

En parallèle, comme pour atténuer la noirceur de son répertoire des années vingt, Fréhel soutint, malgré le swing des refrains à la mode, l'univers enlevé et nostalgique de la musette à son acmé au cœur du Front populaire mais beaucoup plus pacifié et festif dans ses évocations que durant la décennie précédente ; elle s'imposa dans le panorama musical de la chanson populaire française comme l'une des interprètes majeures de la chanson musette. Elle fut également la première chanteuse à inviter un accordéoniste à partager la scène avec elle.

Pour finir, Fréhel entretint son répertoire des années trente dans ce que nous appellerions un art de l'effet d'intime. En effet, elle fit entendre dans l'univers pathétique de ses chansons, certains éléments supposément liés à l'intimité de sa propre existence. Comme elle l'avait fait lors de son retour sur la scène de l'Olympia en 1923, Fréhel, métamorphosée et dans l'acceptation pleine et entière de la trajectoire malheureuse qui fut la sienne, devint une partie de la matière de son œuvre chansonnière. Quelques-unes de ses chansons s'inscrivirent dans les échos nostalgiques d'une jeunesse et d'un monde à jamais disparus, et reçus de fait par son auditoire comme étant les siens. Aussi, ces interférences « intimes » participèrent-elles à accroître un sentiment d'authenticité lyrique, d'autant plus que ces collusions, perceptibles de façon plus ou moins subtiles, se radicalisèrent dans son répertoire pour atteindre leur acmé en 1936, notamment grâce aux rôles qu'elle tint au cinéma.

3.1 Fréhel ou l'art de l'effet d'intime : la complainte de sa vie

Dans un article extrait du *Petit Parisien*¹⁰³², au journaliste qui lui demandait d'expliquer son art, Fréhel soulignait avec un naturel bon enfant, le caractère instinctif de ses interprétations, ainsi que sa capacité innée à exprimer les émotions d'une chanson, dans la mesure où toutefois elle les avait elle-même ressenties :

Pourquoi je chante ? Comment je chante ? Cette question ! Est-ce que je le sais seulement, moi ? [...] Je chante parce que je chante. Et c'est comme ça. [...] J'ai chanté les grandes détresses de la misère et l'abandon. Cela sort de moi comme le cri que l'on pousse sous le coup d'une douleur. Et je sens que cela va remuer dans la poitrine de ceux qui m'entendent la même émotion comme un écho. Je n'ai pas de peine à trouver les mots et les accents qui conviennent, puisque je les ai employés tout simplement pour m'exprimer moi-même. Voilà, si vous voulez l'explication de mon art, mais moi j'appellerais plutôt cela de la vie.

Outre que Fréhel revendiqua de chanter la vie, l'interprète exprima surtout une partie de sa propre destinée dans ses œuvres, ou du moins, elle prétendit en disséminer quelques bribes. Durant les années trente, la chanteuse bâtit essentiellement ses succès sur sa capacité à laisser se conjuguer librement des éléments supposés de son existence à la trame de ses chansons, confortant son auditoire dans l'impression de partager son intimité profonde. D'ailleurs, dès l'ouverture de la décennie, Fréhel sembla saisir tout l'intérêt de diriger son répertoire vers la voie de « l'intime », garantie efficace d'une notoriété pérenne, dans la mesure où la chanteuse ouvrit les années 1930-1931 en enregistrant à nouveau quelques-uns de ses succès interprétés (ou déjà gravés) durant les années vingt. Or, tous purent avoir pour point commun de sembler divulguer, parfois en filigrane, parfois de façon plus explicite, quelque chose de l'artiste elle-même.

En effet, entre 1930 et 1934, Fréhel grava quatre fois et dans quatre maisons de disques différentes, son grand succès de 1925, *Comme un Moineau* : en premier lieu chez Polydor¹⁰³³, sous la direction d'ailleurs de Jean Lenoir, en février-mars 1930 ; en octobre de la même année chez Columbia¹⁰³⁴ ; cinq mois plus tard, en mars 1931, chez Idéal¹⁰³⁵,

¹⁰³² *Le Petit Parisien*, 11 mars 1941. Article non signé, auteur inconnu.

¹⁰³³ Matrice 521784

¹⁰³⁴ Matrice DF 277

¹⁰³⁵ Matrice 4181

pour finir par graver une dernière fois la chanson chez Ultraphone¹⁰³⁶ en septembre 1934. Elle reprit encore en mars 1930 chez Idéal¹⁰³⁷ *Toute seule*, déjà enregistrée en 1929 ; en mai 1931, elle grava chez Columbia¹⁰³⁸ *Comme une Fleur*, précédemment enregistrée en avril 1927 chez Idéal. Elle endisqua deux fois *La Coco*, chantée à la toute fin des années vingt, mais seulement enregistrée en mars 1931 chez Idéal et les disques Henri¹⁰³⁹, puis en mai de la même année chez Columbia¹⁰⁴⁰. Pour finir, Fréhel reprit les chemins des studios pour enregistrer *À la Dérive* (déjà gravé en mai 1928 chez Idéal¹⁰⁴¹) en mai 1931, soit trois années plus tard. Certes, le progrès des techniques d'enregistrement justifiait largement à lui seul que Fréhel ait ressenti la nécessité de reprendre ses succès, mais il faut souligner que toutes ces reprises convergeaient principalement vers des évocations tout-à-fait similaires aux événements personnels relatifs à la vie de la chanteuse, qu'il se fût agi d'évoquer une enfance miséreuse, accablée de solitude (*Comme un Moineau*), une adolescence débridée (*Comme une Fleur*), ou l'amour passionnel et destructeur, comme la déchéance qui le suivit (*La Coco* et *À la Dérive*).

Ainsi, durant les années trente, Fréhel fortifia sa notoriété en continuant de maintenir une partie son répertoire dans l'élaboration de sa propre destinée mise en chanson, confortant son public dans un effet d'intime d'autant plus efficace que l'authenticité lyrique de Fréhel semblait soutenue par ses nombreuses interviews relatant souvent sa déchéance passée :

*J'ai tout vu, tout connu, tout enduré...J'ai été dans la mouise, j'ai été riche...j'ai aimé, j'ai été aimée...Je n'ai rien oublié*¹⁰⁴²

[...]

*Tu sais pourquoi j'ai quitté Paris, me dit Fréhel. Je suis partie à Bucarest pour guérir mon cœur, alors bien malade. [...] onze ans. C'est un bail. Tour à tour riche et pauvre, j'ai vécu pleinement la vie d'artiste [...]*¹⁰⁴³

¹⁰³⁶ Matrice AP 1319

¹⁰³⁷ Matrice 9235

¹⁰³⁸ Matrice DF 589

¹⁰³⁹ Idéal Matrice 4184 ; Henri Matrice 1524.

¹⁰⁴⁰ Matrice DF 590

¹⁰⁴¹ Matrice 8484

¹⁰⁴² « Vedette en pyjama », par G. Simson et G. Normandy, pas de titre de journal, ni de date.

¹⁰⁴³ Interview de Michel Perrin, « En bavardant avec Fréhel », *Rumeur* 09 septembre 1928.

La chanteuse aimait à se présenter comme une figure « d'autorité » en matière de cafard et de mélancolie amoureuse. À sa décharge, Fréhel semblait davantage mue par une attitude protectrice que par fanfaronnade :

Alors quoi la petite, tu as le cafard ? Tu chiales ? Ne te gêne pas devant moi. Soulage-toi. Les larmes, c'est toujours ça de gagné. Le cafard, ça me connaît. J'en ai tant vu !...[...]Peine de cœur ? Tu es plaquée ? Évidemment dans ces conditions, tu ne pouvais pas encaisser... [la jeune première en larmes venait d'être huée] Je sais. C'est le coup dur. On croit qu'on n'en pourra jamais revenir. Et pourtant, tu vois, j'en suis revenue..., mais par quels chemins !...Ah ! la même ! Je ne te souhaite pas d'y passer...¹⁰⁴⁴

Aussi la chanteuse sélectionna-t-elle non pas des chansons explicitement écrites pour elle, nous avons expliqué précédemment en quoi Fréhel en repoussait le principe, mais des œuvres qui pouvaient faire écho pour le public à la propre dévastation, souvent amoureuse, de l'artiste. *Je n'attends plus rien*¹⁰⁴⁵ et *Où sont tous mes amants*, puis ultérieurement *Où est-il donc ?* allèrent en ce sens. Ces chansons affermissaient la position prise par Fréhel en 1923 lors de son retour sur scène, elles continuaient de l'inscrire dans l'expression d'une voix en proie à un cafard poisseux, né de l'expérience de multiples déboires et infortunes passées, qui rappelaient en tous points ce que connut Fréhel elle-même.

Où sont tous mes amants (piste 20), dont j'ai souligné précédemment le caractère pérenne du succès, est l'une des chansons les plus émouvantes du répertoire de Fréhel dans la mesure où la collusion entre la chose chantée et la vie intime de l'interprète, – la quarantaine passée, la chanteuse est à nouveau trahie par un second époux fantoche –, était singulièrement prégnante et intriquée :

*Où sont tous mes amants
Tous ceux qui m'aimaient tant
Jadis quand j'étais belle ?
Adieu les infidèles
Ils sont je ne sais où
A d'autres rendez-vous*

¹⁰⁴⁴ Article de Louis Léon Marin, *Paris Soir*, 08 août 1938.

¹⁰⁴⁵ Paroles de M.A. Maleville ; musique de Lionel Cazaux et Pierre Guillermin. Aurait été enregistrée en septembre 1933 chez Ultraphone, AP 1220 P 76764 d'après les discographes Frémeaux mais en avril 1934 selon Gérard Roig.

*Moi mon cœur n'a pas vieilli pourtant
Où sont tous mes amants*

La chanteuse abandonnée à elle-même au soir de sa vie, se remémore avec douleur la nuit venue ses amours passées, du temps où elle était jeune, belle et adulée de tous. Perdue dans ses souvenirs, elle finit par avoir des hallucinations dans lesquelles elle croit étreindre une dernière fois ses amants. La chanson se déploie sur deux couplets correspondant l'un à la nuit, l'autre au lever du jour :

*Dans la tristesse et la nuit qui revient
Je reste seule, isolée sans soutien
Sans nulle entrave, mais sans amour
Comme une épave mon cœur est lourd
Moi qui jadis ai connu le bonheur
Les soirs de fête et les adorateurs
Je suis esclave des souvenirs
Et cela me fait souffrir.*

*Où sont tous mes amants
Tous ceux qui m'aimaient tant
Jadis quand j'étais belle ?
Adieu les infidèles
Ils sont je ne sais où
A d'autres rendez-vous
Moi mon cœur n'a pas vieilli pourtant
Où sont tous mes amants*

*La nuit s'achève et quand vient le matin
La rosée pleure avec tous mes chagrins
Tous ceux que j'aime
Qui m'ont aimée
Dans le jour blême
Sont effacés
Je vois passer du brouillard sur mes yeux
Tous ces pantins que je vois, ce sont eux
Luttant quand même, suprême effort,
Je crois les étreindre encore.*

Ce retour méditatif sur une jeunesse fastueuse perdue, ne put que faire écho à la propre destinée de Fréhel que chacun connaissait et que la chanteuse ne taisait pas, aimant au contraire rappeler le temps où la belle Pervenche était la coqueluche de tout

Paris et des plus grandes cours européennes. Ce thème de la frivolité juvénile, synonyme d'insouciance et de bonheur, fut encore esquissé mais de façon moins immédiatement préhensible, dans *Je n'attends plus rien*, enregistrée dès avril 1934.

Dans le droit fil de la désespérance évoquée dans *J'ai le cafard*, œuvre majeure du retour en chanson de Fréhel, *Je n'attends plus rien* (piste 21), un tango lent, s'élabore à nouveau autour de la thématique de l'accablement inhérent à une destinée tragique, celle d'un « je » anonyme et meurtri, exprimant son renoncement :

*J' n'attends plus rien
Rien désormais ne m'appartient*

Dans un premier temps, la strophe initiale établit, par le biais d'expressions généralisantes et stéréotypées, le bilan amer et douloureux de ce que peut être « le chemin » tortueux d'une vie. Ce constat est au préalable pris en charge par un pronom indéfini commode, « on », dans lequel tout à chacun – pourvu qu'il soit en âge d'avoir un peu vécu –, peut s'identifier :

*On suit son chemin tout au long du jour
Parfois on bute au détour
Le cœur douloureux, lasse il se replie
On regarde au loin la vie
Et derrière soi, le long ruban
Des peines et des joies s'étend
Comme un cheval sur le halage
Trime et tombe au cours du voyage*

Pris dans l'étau d'une vie chaotique et laborieuse, où les « peines », telles que le suggère l'ordre inversé des substantifs dans l'expression « joies et peines », supplantent les instants heureux, ce « on », accablé par le poids du destin, perd toute humanité, comme le laissent entendre les comparaisons animalières du cheval et du chien. À ce sujet, choisir d'évoquer un cheval de halage, autrement dit de trait, dont les capacités physiques, rustiques et robustes font une bête endurente et dure à la peine, n'est pas anodin. Cela souligne un travail de forçat conduisant de l'épuisement à la mort. Quant à la comparaison au « chien errant », elle rend compte évidemment d'une vie de solitude, sans but ni direction. La chanson convoque dès lors en première intention les misères des « laborieux », des déclassés, des bannis, des vagabonds, que Fréhel aime à incarner.

Néanmoins, les allusions aux souvenirs et aux « vieilles histoires » qui inondent la mémoire de la chanteuse (d'ailleurs par encore sexuellement identifiée au vers 12, ce pourrait être un chanteur), confèrent subrepticement à la chanson un effet d'intime :

*J' n'attends plus rien
Rien désormais ne m'appartient
Je n'ai gardé que de vieilles histoires
Au fond de ma mémoire
J' n'attends plus rien
Errant dans la vie comme un chien
Sans un ami qui me console
D'un geste ou d'une parole
J' n'attends plus rien
Je me demande à quoi je tiens
Les mauvais souvenirs résonnent
Dans mon crâne qui bourdonne
J' n'attends plus rien
Aucune main ne me retient
Je vais errante et solitaire
Si loin que j'aïlle sur terre*

En effet, les résurgences du passé, les commémorations et donc les rémanences qui leur sont liées, hantent en filigrane ou de façon plus explicites le répertoire de Fréhel depuis les années vingt (*J'ai l'Cafard, Comme une moineau, Comme une Fleur, Toute seule, À la Dérive, La Coco* etc.), aussi les mentions du substantif « souvenirs » ou du groupe nominal « vieilles histoires » préparent-elles l'auditeur, par induction, à pénétrer – ou du moins à croire qu'il pénètre – progressivement dans le propre passé de Fréhel :

*Quand j'étais enfant, j'avais des joujoux
Et plus tard j'eus des bijoux
Dansant et chantant
Et menant la vie
Aux tintements des folies
L'heure a sonné si brusquement
Quand dans les yeux de mon amant
J'ai vu l'amour d'une autre femme
Ce jour là j'ai perdu mon âme*

Bien que cet aléa malheureux – la trahison amoureuse et la douleur qui lui est inhérente –, soit évidemment de l'expérience de tous, l'œuvre, qui « ne se présente pas comme une nouveauté absolue dans un désert d'information, mais prédispose son public par des indications, des signaux manifestes ou cachés, des caractéristiques familières, à une forme de réception particulière¹⁰⁴⁶ », est entendue à l'aune de l'expérience amoureuse et personnelle de Fréhel. L'artiste, bien qu'elle ne nommât pas toujours explicitement Maurice Chevalier lors de ses interviews, était largement revenue depuis son retour d'exil sur son histoire d'amour fracassante avec le chanteur de music-hall. Aussi, cette dernière strophe mentionnant la trahison d'un amant et surtout la blessure dévastatrice qui la suivit, conduit-elle l'auditeur à entrer en collusion et à confondre littéralement l'expérience de la canteuse avec celle de la chanteuse.

Néanmoins, comme je l'ai suggéré dans mes analyses de la chanson *J'ai l'cafard*, l'expression de la déploration ou des anxiétés de l'ego chez Fréhel s'apparente à une sorte d'artefact produit par ces jeux d'interférences et de superposition d'identités, encore mieux reçus par l'auditoire qu'ils intensifient le processus d'authenticité et de sincérité lyriques, tout en ménageant « l'identification spontanée qui touche, bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire¹⁰⁴⁷».

Or, en 1934, Fréhel, dans le tourbillon de projets filmiques, approchait des sommets de sa gloire, aussi le désenchantement proclamé dans *J'n'attends plus rien*, au demeurant suffisamment généralisant pour être de l'épreuve de tous, ne concernait-il assurément que la canteuse.

Outre que cet effet d'intime participa au succès de Fréhel, perçue par son public comme authentiquement sincère, la sélection de chansons tournées vers la mise en voix de parias de toutes sortes, permit l'installation d'un processus d'identification efficace, qui fit de Fréhel l'interprète privilégiée de tout un collectif de la marge, d'autant plus crédible qu'elle évoluait et vivait parmi eux.

¹⁰⁴⁶ Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p. 55.

¹⁰⁴⁷ Selon Jauss l'expérience de l'autre s'accomplit toujours dans l'expérience artistique, à l'origine de cette identification spontanée. *Op.cit.*, 1990, p. 161.

3.2 Fréhel, porte-voix d'un collectif de la marge

En effet, reprenant en cela la tradition des chansonniers du Chat noir, qu'il s'agisse de Jules Jouy, Jehan Rictus, Jean Richepin ou Aristide Bruant pour ne citer qu'eux, Fréhel dans leurs lointains échos, chanta dès son premier répertoire les traîne-misère et les parias¹⁰⁴⁸. Toutefois, elle affectionna tout particulièrement ceux d'entre eux les plus fragiles et à la marge, tels que les poulbots des rues, les pauvrettes abandonnées et les vieillards sans abri. Son répertoire des années trente ne se départit aucunement de ces prédilections, bien au contraire, il en fit un de ses principaux fers de lance.

Toutefois, s'il s'agissait bien de rendre compte de la dureté de l'existence de mendigots et de miséreux, ou de faire entendre leur voix, deux points sont à souligner. Il n'y eut jamais dans le répertoire de Fréhel d'accents contestataires, revendicatifs ou séditieux, il n'était pas question dans ses chansons de dénoncer l'ordre social établi et ses inégalités, mais plutôt de donner à ressentir les affects d'une âme en détresse, appartenant à la catégorie des laissés-pour-compte. Aussi, l'expression de la difficulté d'un quotidien miséreux n'est-elle peut-être pas tant le pivot central des chansons de Fréhel, que la formulation du mal-être d'un cœur privé d'amour et voué à la solitude, et en cela, doublement frappé d'indigence. Son affliction matérielle et physique s'augmente d'une désolation sentimentale terrible. La relation à l'amour, ou à proprement parler à la passion amoureuse – du moins à son absence voire à sa privation définitive ou momentanée – est le point névralgique de la chanson des traîne-misère. C'est à ce chant spleenétique que Fréhel prête sa voix dans ses chansons pour mieux le donner à entendre et à ressentir.

3.2.1 Traîne-misère et autres parias, le « troupeau des Pas d'chance »

Fréhel, comme je l'ai déjà évoqué, aimait à chanter les petits gueux dont elle fit partie. Aussi interpréta-t-elle au cours des années vingt des chansons qui toutes développaient le thème de l'enfance misérable, livrée aux quatre vents (je citais en

¹⁰⁴⁸ Parmi les parias, j'inclus les « fous » (toujours des personnages masculins) qui, pris d'une violente pulsion mortelle, tuent avec rage. Rappelons le personnage de *l'Obsédé*, qui frôlait la folie en imaginant les supplices infligés à sa maîtresse infidèle ou la chanson *Pauv'Grand*, de Combe – Plessis – Pickart, où un homme noyait sa mère dans une accès de folie après qu'elle eut contrarié sa volonté : « Les rebouteux disaient de lui/« Il a le sang chaud dans la cervelle/ La maladie n'est pas mortelle/ Mais il ne faut pas lui faire d'ennuis. »/ Sa vieille mère l'aimait tendrement/Et le soignait comme un malade/Et quand il prenait l'air maussade/Elle le calmait en lui : Qu'est-ce que t'as, mon pauv' Grand/ Pourquoi que tu fais tant de misères/ À ta mère qui t'aime tant »

particulier *La Berceuse du Petit Gueux, Comme un moineau, Toute seule, Comme une Fleur*). Elle n'abandonna évidemment pas ce créneau mais, mieux encore, elle en élargit le propos à l'ensemble des gueux en évoquant leur quotidien pathétique. Néanmoins, il n'y a pas dans le répertoire de Fréhel, à la différence par exemple de celui de Berthes Sylva, d'apitoiement ou de tonalité gémissante¹⁰⁴⁹. Le *pathos* est à prendre au sens premier, comme ce qui est propre à dégager de l'émotion par l'évocation de la souffrance, sans nuance péjorative et en-deçà du mélodramatique. En ce sens, la chanson *Sous la Flotte* (piste 22) composée par Marguerite Monnot sur les paroles de Malleron, et enregistrée par la chanteuse en 1936, illustre parfaitement nos propos. La chanson, qui cristallise bon nombre de topoi pour illustrer la dure existence des marginaux des faubourgs parisiens, ne verse jamais dans l'apitoiement pour une raison essentielle (et centrale pour les chansons dites « réalistes ») : la fatalité détermine le cours des événements d'une vie. Dès lors, ce qui est écrit ne pouvant manquer d'arriver, pourquoi lutter ou espérer ?

*Les gens qui sont nés sous une bonne étoile
 Sans trop se fouler gagnent leur bifteck
 Et leurs femmes n'ont jamais les mains sales
 Roulant en bagnole les pieds bien au sec
 Pendant ce temps là l' troupeau des « Pas d'chance »
 S'en va l'œil éteint, le pas hésitant
 Sous la pluie qui cingle et la neige qui danse
 Ils disent aux heureux : « Voilà du Printemps »*

*C'est le destin, soir et matin
 Sous la flotte
 On voit les gueux, les miséreux
 Qui grelottent
 Le soir, aux amoureux, ils vont offrir des fleurs
 Pieds gelés, ventres creux
 Ils vendent du bonheur
 Ou quelques fois, d'un cœur trop las
 Ils sanglotent
 Au fond des trous, ils chantent l'amour
 Sous la flotte*

¹⁰⁴⁹ A la grande différence d'Yvonne George où la tonalité gémissante est au contraire recherchée et travaillée dans son interprétation de *J'ai pas su y faire*. Voix traînante et en très léger décalage avec le tempo de la ligne mélodique.

Cette chanson suggérant ainsi que tout est dès la naissance déterminé, n'oppose finalement pas les riches aux pauvres, les bourgeois aux ouvriers, mais laisse entendre que la véritable dichotomie s'élabore autour de ceux qui ont une « bonne étoile » et ceux qui n'en ont pas, ces derniers constituant par leur nombre conséquent « le troupeau des pas de chance ». Qui plus est, la véritable discrimination pour les miséreux semble reposer moins sur le confort matériel que sur la solitude et l'impossibilité d'être aimés et d'aimer. La fortune, au cœur de la chanson, est l'amour perçu comme le seul besoin vital.

Ce constat est d'autant plus poignant que le glissement de l'énonciation et le changement de focalisation vers l'interne, introduisent le point de vue d'une femme pitoyable, sans estime d'elle-même et de fait dépourvue de l'espérance d'être aimée. Cette résignation féroce renforce d'autant mieux le caractère pathétique de la chanson, que ses ambitions de vie ne semblaient pas démesurées :

*Je n'ai jamais eu de folles envies
Je me fous des toilettes comme des bijoux
Mais j'aurais aimé vivre une autre vie
Connaître l'amour dans un lit bien doux
Hélas en voyant ma piteuse mine
Et mes yeux trop secs d'avoir tant pleuré
Bonheur dégouté, chaque fois se débîne
Ici bas, je n'ai rien à espérer*

*C'est mon destin, un beau matin
Sous la flotte
S'arrêtera mon cœur trop las
Qui sanglote
Nul ne me fleurira de bouquets de dix sous
Nul ne me pleurera
Mais après tout
J'm'fous
Les marchands de fleurs port'ront ailleurs
Leur camelote
Mais les liserons pour moi pousseront
Sous la flotte*

Femme de peu de désir, pas matérialiste, sa volonté aurait été de « vivre une autre vie » : un essentiel trop démesuré semble-t-il. Derrière cet « autre » indéterminé, se lit la

solitude et la déchéance morale comme physique. C'est la raison pour laquelle, cette femme, probablement prostituée, ne peut que se comparer à de la mauvaise graine, ou plutôt de l'herbe folle, tel le liseron. D'ailleurs cette mention n'est pas anodine : indisciplinés et poussant à travers tout, les liserons symbolisent la force sauvage vitale (par opposition à la « camelote » fragile) tout autant que le rejet et la basse condition. Le liseron, malgré sa corolle blanche, n'est pas une fleur noble. Colonisant les autres plantes, il est arraché des jardins bien entretenus, repoussé à leurs marges, comme la prostituée.

Toutefois, cette évocation d'une vie misérable est dépourvue d'effet larmoyant, notamment parce que la mélodie de la chanson s'effectue sur le tempo enlevé d'une valse musette dynamique. Quand bien même le rythme est ralenti au refrain, (par le glissement du décasyllabe à l'octosyllabe, et surtout par le rejet du dactyle « sous la flotte »), l'ensemble mélodique, emmené par l'accordéon, dont le solo final de trente secondes offre un aspect presque festif à l'ensemble, parvient à gommer le caractère sombre du contenu des propos de la chanson. Il faut rappeler que Fréhel s'adressait essentiellement à un public friand de bals musette et que, s'il s'agissait de venir y danser, voire de s'y encanailler ou de s'y bagarrer, les bals étaient surtout le lieu d'une possible catharsis. On y venait aussi pour écouter chanter ses malheurs et s'en libérer au rythme de l'accordéon. On se purgeait de la dureté de la vie en dansant javas, valses ou tangos et tant pis si la construction circulaire du rythme, rappelait qu'on n'échapperait pas à demain.

L'expression de la fatalité amoureuse est encore au cœur d'une autre œuvre : *Sous les Ponts*¹⁰⁵⁰(piste 23). Évoluant sur un tango lent, cette chanson d'une coloration pathétique plus marquée que *Sous la Flotte*, déroule en quatre couplets le fil d'une histoire d'amour entre deux parias, de son commencement à son issue tragique. Vivant leur amour sous l'arche d'un pont, un homme et une « pauvrete », s'aiment jusqu'au lever du jour. L'isotopie de l'eau et celle de la vétusté saturent la chanson et annoncent en filigrane le drame à venir :

Par une nuit calme et sereine

Où l'eau semblait d'un rythme lent

Bercer la vétuste carène des péniches et des chalands

¹⁰⁵⁰ Paroles M. Charmeroy et A. Viaud sur une musique de R. Pesenti. Enregistrée en décembre 1935, COL DF 1850.

*L'Homme avait connu la pauvette
Et sans peine fait sa conquête
L'arche d'un pont fut leur chambrette
Près d'un vieux clochard somnolant

Sous les ponts jusqu'au lever du jour
Ils ont fait un beau rêve d'amour
Près de l'eau qui coulait doucement
Leurs baisers remplaçaient les serments
Le lit bien sûr, était un peu rugueux
Mais un abri c'est si bon pour les gueux
Ils ont fait un beau rêve d'amour
Sous les ponts jusqu'au lever du jour*

Une fois encore, l'amour des amants est rattrapé par la force du destin « en marche », prenant les traits d'un homme inconstant, qui brise les espérances de la jeune femme. En effet, dans ces chansons « réalistes », la femme seule est objet de rejet, d'abandon et de souffrance :

*Bien des nuits sont passées
Le destin marche malgré soi
Les heures se sont effacées
Sur le vieux cadran d'autrefois
Il arriva ce qu'il arrive
Pour une épave à la dérive
L'homme est parti vers d'autres rives
Un beau jour sans savoir pourquoi*

Incapable de lutter, l'héroïne de la chanson « réaliste » se meurt d'amour. Toutefois, si elle se consume de l'intérieur par passion sentimentale, elle ne prend que rarement la décision de mettre fin à ses jours. Or, dans cette chanson-ci, la malheureuse se suicide, rappelant par son geste d'autres célèbres suicidées issues de l'opéra veriste telles que Madame Butterfly, Tosca voire Norma (qui avouant sa faute se sait condamnée au bûcher) et ici plus particulièrement au drame shakespearien :

*Sous les ponts la pauvette revient
Le cherchant et l'appelant en vain
Près de l'eau qui coulait doucement
On la vit rôder longtemps longtemps
Puis un matin dans un dernier sanglot
Elle glissa sans bruit au fil de l'eau
Emportant vers l'infini séjour*

La pauvrete rejoint Ophélie, symbole romantique de l'égarement amoureux, de la passion malheureuse, de la douleur morale et de la folie. Aussi, dans cette chanson le personnage féminin, bien que « gueuse », s'élève-t-il à la dimension d'une héroïne tragique, digne, oserais-je dire, des plus grandes passions raciniennes. Toutefois, habituée à n'être rien et à la marge, son suicide semble à sa mesure (et pour le coup, complètement à l'opposé de la violence de l'acte des héroïnes tragiques se donnant la mort) : elle disparaît « en glissant au fil de l'eau » et s'évanouit à jamais.

Si la tonalité de *Sous les ponts* est davantage pathétique que précédemment, la chanson échappe toutefois au larmoyant et à la tonalité plaintive grâce à l'interprétation de Fréhel. En effet, couplée à la douceur de la mélodie et au rythme lent du tango, qui semble conférer plus de rondeur à la chanson, la sobriété de l'interprétation de la chanteuse, toute en pudeur, empêche l'apitoiement. Elle entre en adéquation complète avec la discrétion de la jeune fille, évanescence.

Ainsi, dans le panorama musical de l'Entre-deux-guerres, Fréhel incarna avec justesse, crédibilité et humanité – notamment grâce à la pudeur, présente jusque dans sa gestuelle minimaliste et retenue – le quotidien des miséreux (surtout des miséreuses, en fait) en proie à un destin accablant. Mais plus encore, ces chansons soulignèrent que la véritable exclusion – en dépit des réalités matérielles – frappant les héroïnes, concernait l'amour dont elles étaient toujours fatalement privées.

Cette notion de fatalité touche bien sûr toute la catégorie du « Troupeau des pas de chance » évoqué par Fréhel. Néanmoins, l'accomplissement du destin ne prend pas les mêmes tournures en fonction de qui il frappe. S'il brise les cœurs de naïves héroïnes, les vouant à la déréliction la plus sombre et destructrice, il marque les hommes de la marge du sceau de la déveine, les conduisant, malgré eux vers la mort, seule issue à leur trajectoire de voyous des bas-fonds.

3.2.2 Chanson de voyous et évolutions. Des bas-fonds parisiens à la Coloniale

En effet, la représentation des personnages masculins dans la chanson « réaliste » est rarement compatissante à leur égard. Les Julot, déjà décrits ultérieurement, sont au mieux des marginaux, pauvres hères sans attaches et privés d'affection (*cf Une Maison Louche*¹⁰⁵¹), au pire des voyous, appartenant au Milieu, des hommes brutaux et impulsifs qui martyrisent ceux ou celles qui les trahissent.

Dans le répertoire de Fréhel, si ces messieurs viennent à mourir, c'est souvent qu'ils ont été rattrapés par leur forfait et paient de leur vie leur dette à la société (*cf Sous la Blafarde*, « la tête coupée roule goguenarde »). Ils peuvent être encore assassinés par vengeance dans d'atroces conditions :

*Autour du poste et sur la dune
Le sable est tout ensanglanté
Au bout d'une lance au clair de lune
Un débris humain est planté
Au bout d'une pique se balance
La tête froide d'un voyou
Les salopards ont leur vengeance
À Deibler¹⁰⁵² ont livré du cou¹⁰⁵³*

Mais ces Julot, indépendamment de la justice qui les saisit, peuvent aussi être victimes du sort. La chanson *Et v'là pourquoi*¹⁰⁵⁴ (piste 24), dont les paroles sont signées

¹⁰⁵¹ Cette chanson est l'une des seules du répertoire de Fréhel à évoquer – par la voix compatissante d'une prostituée – le cœur encore « sincère » d'un « gars » né sous une mauvaise étoile :

*C'est un hôtel borgne
D'où les filles lorgnent
D'un air caressant les passants
Une maison louche
Où quelque fois couchent
Des gars aux cœurs lourds
Sans amour
Toi dont le cœur reste sincère
Malgré les chagrins et les pleurs
Crois-tu que dans cette misère
Tu pourras trouver le bonheur
Né sous une mauvaise étoile
Tu rêves de quelques beautés
C'est ici que l'amour s'installe
Vas, tu pourras en acheter
Il est parti le pauvre hère
Sous le porche il a disparu
Moins fou que moi
Moi qui espère
Le retour d'un printemps perdu [...]*

¹⁰⁵² Référence à Anatole Deibler (1863-1939) l'un des plus célèbres bourreaux français sous la Troisième République.

¹⁰⁵³ *Derrière la clique*, de H. Poussiguet et L. Barga Leplay, enregistrée le 13 juin 1938, COLUMBIA 2417.

par Sacha Guitry, parodie avec humour, grâce aux rimes équivoquées (« m'asséna » ; « Masséna ») et au décalage de registres, le mode de décès archétypal d'un gangster dans la chanson « réaliste » : le coup de couteau (le « surin » en argot) fatal. Ce cliché stylistiquement et musicalement moqué (la dernière syllabe du terme « malentendu » yodlée par Fréhel, alors qu'elle faisait évoluer les vers précédents en parlé-chanté, en rend compte), souligne le caractère profondément ridicule de la mort advenue au cours d'une bagarre provoquée par « malentendu » :

*Mais un soir du mois d'février
Sans qu'il ait même eu le temps d' crier,
Le grand Julot l'a descendu
A la suite d'un malentendu,
Et l' coup d' couteau qui m' l'a ravi
J' peux dire qu'il a brisé ma vie,
Car c'est un coup qu'on m'asséna
Au coin du Boul'vard Masséna !*

La disparition des « Julot » arrive rarement de mort douce et naturelle. À tout le moins peut-on l'envisager dans la chanson *Ohé les copains*¹⁰⁵⁵ (piste 25) où une ellipse narrative entretient savamment le mystère autour des circonstances de la mort d'un sale type. L'expression du constat de sa mort se suffit à elle-même :

*Ohé les copains
Venez vous rincer la gueule
Ce soir je suis toute seule
Il est mort ce matin*

*C'était un beau salaud
Qu'en foutait pas une rame
Pour un verre de Pernod
L'aurait vendu son âme
Quand il était bien saoul
Il me tapait comme une brute
Il connaissait de ces coups
On aurait dit de la lutte*

¹⁰⁵⁴ De Sacha Guitry et A. Borchard, du film *Le Roman d'un tricheur*, enregistré le 11 décembre 1936, COLUMBIA DF 2054

¹⁰⁵⁵ De Emer, enregistrée le 02 janvier 1939, COLUMBIA 6903-1

Néanmoins, son mode de vie et ses comportements peu reluisants vis-à-vis de sa femme, ainsi que le soulagement éprouvé par elle à sa disparition – qui s'avère finalement relatif –, auraient presque laissé espérer qu'un anéantissement terrible le foudroyât :

*Il m'a tout fait quitter
Mon père et puis ma mère
C'était pour me faire goûter
À toutes les misères
[...]
Des fois il me trompait
Ces choses là ça m'écœure
Et quand il revenait
Il ronflait vingt-quatre heures
Pourtant y'avait des jours
Ça c'était une merveille
Il me parlait d'amour
Quand je rapportais ma paie*

Hormis cet exemple, où chacun peut projeter le personnage masculin dans les conditions de mort qu'il souhaite, le destin des hommes dans la chanson « réaliste » (au même titre que celui des femmes d'ailleurs) n'est pas aussi supposément clément. Souvent courue d'avance, la trajectoire des personnages reste déterminée par le poids de leur hérédité (cf la chanson *Pauv' Grand*, où le personnage masculin est atteint de folie) et de leur milieu, rappelant les théories zoliennes du naturalisme. Leur condition de traîne-misère les contraint à une vie de malheur, de chagrin et de solitude (cf *Une Maison louche*) ou les condamne à la peine capitale (cf *Sous la Blafarde*).

*La Peur ou un Chat qui miaule*¹⁰⁵⁶ (piste 26) relaie ce constat, mais surajoute aux précédents principes énoncés, celui de la malédiction (renvoyant par là-même au fait d'être « né sous une bonne étoile » ou non). Fréhel devient le porte-voix d'un voyou, un « je », dont le statut de voleur se double de celui de meurtrier à la suite de conjonctures inattendues. La déveine le conduit au crime. Face au juge, l'homme revient sur les circonstances malheureuses de ses actes :

*Monsieur le juge,
que l'on me juge,
sans trop d'sévérité*

¹⁰⁵⁶ G. Zwingel et R. Pesenti. Enregistrée le 5 décembre 1935. Columbia DF 1869

*car sur mon âme,
c'qui fit le drame,
c'est la fatalité.*

*J'suis un vaurien,
oui je le sais bien,
mais tout d'même, jamais,
je n'aurais fait
c'qui m'mène ici,
sans ce chat maudit.*

Alors qu'il avait étudié toutes les habitudes « d'un richard de Neuilly », en vue de dérober son « magot », l'infortune le frappe en la présence inopinée d'un chat, animal ô combien symbolique de toutes les diableries inexplicées :

*Un chat qui miaule,
j'vous jure ça fait drôle,
quand on cambriole sans bruit,
son cri s'élance,
tel une démente,
troublant le silence des nuits.
Un chat qui miaule,
c'est presque un symbole,
de la mort qui frôle la peau
comme un étau
qui vous tordrait le cœur,
on a peur.*

Le « richard » sort de son sommeil, éberlué, mais n'a pas le temps de réagir que, perdant son sang froid, le cambrioleur l'étrangle et accomplit dès lors son destin, comme par accident, « tout à coup » :

*Son regard fouille,
mes idées qui grouillent
dans ma cervelle en feu,
quand tout à coup,
fermant les yeux,
j'ai serré son cou.
On cabriole,
notre lutte est folle,
et ce chat qui miaule plus fort,
son cri s'élance,*

*tel une démente,
troublant le silence de mort.*

*Un chat qui miaule,
c'est comme symbole,
de la mort qui frôle la peau.
Quand c'chat s'est tu
j'étais d'venu
soudain
assassin.*

Le Fatum inéluctable, qui plus est quand il se double du déterminisme social, précipite cet homme vers sa fin, et continue de flétrir les destinées humaines.

La Peur ou un Chat qui miaule, enregistrée en décembre 1935, apparaît comme la dernière chanson du répertoire de Fréhel dans laquelle la chanteuse prêta sa voix non pas simplement à un personnage masculin (*cf Le Fils de la Femme poisson*) mais à un voyou, et surtout qu'elle en relaya le discours.

En effet, la figure de l'homme, qu'il soit du Milieu, héritier de l'Apache, ou issu d'une quelconque petite délinquance, va évoluer dans le répertoire des années trente de Fréhel de façon très dichotomique. D'un côté, il va sembler s'émousser, autrement dit perdre un peu de sa superbe et de son agressivité, (ce qui ne l'empêchera toutefois pas de la retourner vers les femmes). Sa suprématie¹⁰⁵⁷ tend même à s'effriter (*cf Pleure* ;

¹⁰⁵⁷ À l'inverse par exemple du répertoire de Damia où le vaurien sort de la masse anonyme des Julot pour s'individualiser en la personne de Johnny Palmer, et où il gagne encore en versatilité et violence :

*Qui triche au jeu sitôt qu'il perd
Qui est brutal jaloux, amer,
C'est Johnny Palmer
Qui parle à tort et à travers
Plus maléfaisant que cent commères
C'est Johnny Palmer
[...]
Un jour on vole une montre en or
Puis v'là qu'on trouve le chat du bord
Bouillant dans la marmite
Deux jours plus tard un gars du port
D'un coup d'poignard est trouvé mort
On a pensé tout d'suite

Qui triche au jeu sitôt qu'il perd
Qui est brutal jaloux, amer,
C'est Johnny Palmer
[...]*

Néanmoins, il apparaît encore que ce Johnny Palmer, lui-même victime d'une existence percluse de tragédies, soit un vaurien plus fragile que ses aînés. Las de souffrir, il se suicide, rappelant l'acte des héroïnes miséreuses des chansons « réalistes » :

*Ne cherchez pas à le guérir son cœur est endurci
Laissez-le dans son coin...
En attendant retenez ceci :
Un soir lassé d'avoir souffert*

Ohé les copains). Il geint, se traîne, se repend d'avoir trahi, et n'éruce plus sa vengeance (à la différence de *l'Obsédé*) ; il meurt sans même que l'on n'évoque les circonstances de sa disparition. Bref, son statut de « dur à cuire », de « vrai de vrai » des bas-fonds, n'est plus systématiquement salué. Cela est rendu compréhensible en raison du fait qu'à partir du tout début de la décennie, Fréhel mit toute son énergie à incarner désormais une autre voix, celle des prostituées, et concentra donc ses interprétations dans l'évocation de leurs états d'âme malheureux. Dès lors, les Julot finirent noyés dans la masse du terme générique « les hommes » (cf *L'Amour des Hommes*).

Qui plus est, le répertoire de Fréhel évolua largement du côté de tonalités beaucoup plus festives. En pleine période du Front Populaire, l'ambiance est à l'espoir d'une vie meilleure : Julot, probablement devenu ouvrier, s'est racheté une conduite. Apaisé, il troque ses coups de savates pour de gentils pas de deux. Aussi, ne parade-t-il plus au bal du samedi soir, (épuisé de sa semaine ?), mais fréquente-t-il les guinguettes le dimanche midi, en toute décontraction (cf « On fait pas de magne, on fait pas de chiqué », dans *Dans une Guinguette*) Il préfère désormais se restaurer « se taper sans plus de manière/Des bigorneaux, et de la frite, du rosbif », que de jouer du couteau.

Toutefois, il me faut souligner un autre aspect d'importance, significatif d'une évolution des caractéristiques de la chanson « réaliste » du milieu des années trente : Julot est daté, il a résolument vieilli, malgré quelques dernières évocations célébrant sa figure de vaurien. En 1936, Édith Piaf, alors à ses débuts, sembla servir momentanément de relais à Fréhel et s'inscrivit également dans l'expression noire des mœurs apaches. Celle dont le nom de scène était alors la Môme Piaf interpréta les *Hiboux*¹⁰⁵⁸ en 1936. On

*Qui c'est qui s'foutra dans la mer ?
Un pauvre gars Johnny Palmer.*

¹⁰⁵⁸ La chanson (de P. Dalbret et E. Joullot), enregistrée en février 1936 chez Polydor, fut couplée avec *J'suis mordue*, inscrite dans le topos de la soumission d'une femme à un pseudo voyou. Cette chanson fait écho à *C'est un mâle* de Fréhel, voire, en certains points, à *Tel qu'il est* :

Quand les copines parlent de mon p'tit homme,
Disent : "Ah ! c'qu'il est laid !
Il est tatoué, ridé comme une vieille pomme.
Il n'a rien qui plaît."
C'que je me bidonne avec toutes leurs salades,
Bobards à la noix.
Qu'est-ce que je peux rendre aux reines de la panade
Qui bêchent mon p'tit roi ?
S'il est simple, s'il a l'air d'un fauché.
En douce, comment qu'il vous fait guincher.
Avec sa face blême,
Son col café-crème,
Quand il me dit "je t'aime",
J'suis mordue !
Ses grandes patoches blanches,
Son corps qui se déhanche,

peut y lire toutes les caractéristiques évoquées dans le « Troupeau des Pas d'chance » nés sous une mauvaise étoile. La chanson rappelle sans concession dès son ouverture comment le destin tout entier d'un être est résolument déterminé par sa naissance :

*Il y en a qui viennent au monde veinards.
D'autres, au contraire, toute leur vie sont bignards.
Mon père était, paraît-il, un baron.
Ma mère était boniche dans sa maison.
L'patron lui ayant fait du boniment
Et, de plus, lui ayant fait un enfant,
Ma pauv'baronne, par la patronne,
Fut balancée en vitesse, et comment !
Pour me nourrir ma mère devint catin
Et moi, depuis, j'suis d'venu un vaurien.*

*C'est nous qui sommes les hiboux.
Les apaches, les voyous,
Ils en foutent pas un coup.
Dans le jour, nous planquons nos mirettes,
Mais le soir nous sortons nos casquettes.
Nos femmes triment sur l'Sébastien
Pendant qu'nous, chez l'bistrot, dans un coin, bien au chaud,
On fait sa p'tite belote avec des mecs comme nous,
Des coquins, des apaches, des hiboux.*

Le pressentiment de la fin tragique est également exprimé, sans qu'aucun doute possible quant à la violence de la mort n'infléchisse le discours apache :

*Y'en a qui croient être des hommes affranchis.
Aha ! Y m'font marrer avec tous leurs chichis.
Nous, on sait bien que ça finira au grand air,
Le cou serré dans l'truc à m'sieur Deibler,
A moins qu'un soir, un mahoutin, un costaud,
Nous r'file un coup d'son surin dans la peau.
Ça finit vite, sans eau bénite.
Nos héritiers qui touchent tous des bigorneaux,*

C'est Dandy la planche :
J'suis mordue !
C'lui qui l'connait pas le prend pour un bon apôtre.
Il sait si bien faire meilleur que les autres.
Si je lui fais un 'vanne
Avec ses tatanes,
Oh ! comment qu'il me dépanne :
J'suis mordue !

Nous les toquards on claque dans un sale coup.

Oh ! Que ce soit là ou ailleurs, on s'en fout !...

La guillotine, une mauvaise bagarre, un traquenard ou un « sale coup » aura raison du Julot. À moins qu'à la manière d'un Pierre Gilieth dans la *Bandera* ou d'un Pépé le Moko, le malchanceux choisisse l'exil et tente de se racheter une conduite à la faveur d'horizons lointains et exotiques. En effet, en quittant son faubourg, sa capitale et son pays, le voyou pense neutraliser la déveine et échapper à la prison, sans néanmoins immédiatement réaliser qu'une vie de condamné puisse l'attendre, où qu'il soit. Aussi, Julot quitte-t-il la France pour s'engager au Bat' d'AF, à la Coloniale ou dans la Légion Étrangère.

Ce nouveau décor de la chanson « réaliste », délocalisée au Maghreb, comme le nouveau statut du Julot, qui le prive désormais de toute attache, doivent beaucoup au cinéma du milieu des années trente¹⁰⁵⁹, qui lui impulsa ces changements grâce au succès de deux films, l'un de Jacques Feyder, *Le Grand Jeu* sorti en 1934, et *La Bandera*¹⁰⁶⁰ (1935) de Julien Duvivier : ils lancèrent la mode des films de légionnaires. Cette dernière œuvre cinématographique, adaptée d'un roman de Pierre Mac Orlan et dans laquelle Jean Gabin tint, aux côtés d'Annabella, son premier rôle principal, celui de Pierre Gilieth, marqua non seulement la carrière de Julien Duvivier en le propulsant au rang des plus grands cinéastes de son époque, mais sublima aussi la mythologie de la Légion mise au service de sa vision très noire de la condition humaine, complètement assujettie au destin. La phrase d'ouverture de la bande-annonce du film fut à ce titre exemplaire : « une vie d'héroïsme et d'abnégation peut-elle remplacer l'erreur d'un instant ? ». La réponse est simple : aucun rachat social n'est possible aux perdants de l'existence, même pas dans la mort¹⁰⁶¹.

Cet effet de mode¹⁰⁶² autour de la figure du soldat de la Coloniale ou du Légionnaire, essaima bien sûr dans la chanson. Marie Dubas interpréta en 1936, *Le*

¹⁰⁵⁹ Néanmoins, rappelons que *Cœurs brûlés* (*Morocco*, titre original) de Joseph Von Sternberg, sorti en 1930 aux États-Unis et en 1931 en France, mettaient déjà en scène les amours romanesques d'une chanteuse de cabaret installée à Mogador, Amy Jolly (Marlène Dietrich) et d'un légionnaire Tom Brown (Gary Cooper).

¹⁰⁶⁰ Après avoir commis un meurtre à Paris, Pierre Gilieth fuit en Espagne et s'engage dans la Légion étrangère afin de ne pas être condamné en France.

¹⁰⁶¹ Pierre Gilieth tombe sous les balles ennemies.

¹⁰⁶² D'autres films mettant en scène des légionnaires ou des soldats virent le jour à partir du milieu des années trente : *Un de la Légion* de Christian-Jaque, sorti en 1936, avec Fernandel ; *Les Hommes sans nom* de Jean Vallée, sorti en décembre 1937 ; *La Grande Inconnue*, film-reportage de Jean d'Esme, sorti en 1939.

Fanion de la Légion, du duo Raymond Asso et Marguerite Monnot, puis *Mon Légionnaire* créée par les mêmes auteurs-compositeurs la même année. Ces chansons furent toutes deux reprises par Édith Piaf, qui s'appropriâ si bien *Mon Légionnaire* qu'elle devint l'un des totems de son répertoire. Elle créa encore, toujours sur le même thème et en 1936, *Mon Amant de la Coloniale* de Juel et Asso :

*C'était un gars de la Coloniale.
Il avait là, partant du front
Et descendant jusqu'au menton,
Une cicatrice en diagonale,
Des cheveux noirs, des yeux si pâles,
La peau brûlée par le soleil.
J'en ai plus jamais vu de pareils
A mon amant de la Coloniale.*

*Des fois, quand il avait la fièvre,
Il parlait trop et j'avais peur.
Je mettais la main sur ses lèvres
Pour pas connaître le fond de son cœur
Car je sentais que, dans son âme,
Y avait des larmes et du cafard.
Longtemps, j'ai cru que c'était une femme.
Quand j'ai compris, c'était trop tard...*

*Lorsque j'ai connu ma rivale,
Alors j'ai serré fort mes bras
Pour que cette grande garce de la Coloniale
Lui foute la paix et ne me le vole pas
Et lui, il m'avait dit : "Je reste"
Mais un beau jour, il est reparti
Vers ce pays que je déteste
Dont il rêvait souvent la nuit.*

*C'était un gars de la Coloniale.
Il portait là, partant du front
Et descendant jusqu'au menton,
Une cicatrice en diagonale.
Je reverrai plus ses beaux yeux pâles,
Ses yeux qui n'ont pas leur pareil.
Il est reparti vers son soleil,
Mon bel amant de la Coloniale...*

Fréhel pour sa part, bien qu'un peu réfractaire voire à contre-courant des effets de mode, n'exploita pas outre mesure cette vague exotique. Néanmoins, elle inclut dans son répertoire une chanson, parmi les dernières qu'elle enregistra, faisant référence au Bataillon d'Afrique intitulée *Derrière la Clique*¹⁰⁶³(piste 27).

Toutefois, il ne s'agit pas dans cette chanson d'entendre la voix exaltée d'une femme dans la remémoration d'une nuit d'amour avec un farouche légionnaire, tout juste happé par le désert brûlant, mais bien, pour le coup, de célébrer à nouveau les marlous des faubourgs parisiens, délocalisés au soleil :

*Derrière la clique du bataillon d'Afrique
Suit tout le gratin du pavé parisien
C'est Pantin et Belleville qui défilent
Dans le Sirocco maudit
Tout en gueulant « Pan pan Larbi »
Tout en gueulant « Pan pan Larbi »*

En effet, les Bat'd'Af, autrement dénommés les Bataillons d'Infanterie Légère d'Afrique (BILA), consistaient en des sortes de bataillons disciplinaires. Conçus pendant la Monarchie de Juillet, ils incorporaient en leurs rangs les militaires indisciplinés puis les délinquants de toutes sortes, du criminel le plus endurci, au condamné pour outrage à la pudeur, aux voleurs et escrocs, aux multirécidivistes, aux souteneurs, etc. Aussi, le Bat'd'Af passait-il, durant l'Entre-deux-guerres, pour être le lieu privilégié dans lequel s'élaborait le réseau criminel du Milieu.

L'exploit de Fréhel, ou du moins des auteurs-compositeurs qui composèrent la chanson, fut donc d'avoir su mixer l'univers très spécifique, ancré et codé, du répertoire de la chanteuse, au goût du temps. Encore une fois, il ne s'agissait pas pour Fréhel de donner à entendre les épanchements amoureux d'une voix prise dans la nostalgie d'une nuit passionnelle avec un légionnaire, mais de rendre compte des « faits d'armes » des voyous des faubourgs parisiens exilés en Afrique du Nord. Fréhel conserva ainsi les spécificités de son répertoire, dont une partie s'élaborait dans la célébration des figures de voyous, qu'ils fussent Apaches ou hommes du Milieu, tout en le faisant évoluer et interagir avec les thèmes à la mode de son temps.

¹⁰⁶³ De H. Poussigue et L. Bargen Leplay, enregistrée le 13 juin 1938, Columbia DF 2417.

En effet, dans *Derrière la clique*, les affranchis¹⁰⁶⁴ transportent voire translatent leurs mœurs et coutumes de vie de gars des faubourgs parisiens jusque dans les bleds tunisiens qu'ils investissent. Ils effectuent une réduplication totale des activités, des postures adoptées à Paris, comme nostalgiques de leur communauté, celle des « vrais de vrai », des tatoués¹⁰⁶⁵. Gabès devient le prolongement (d'autant plus facilement compréhensible qu'il est entretenu par une rime riche) du boulevard Barbès :

*Quand ils sont au bataillonnaire
Les affranchis vont à Gabès
Dans les sous-clubs voir les moukères
Comme ils faisaient sur le Barbès
Leur peau n'est qu'un tatouage
Près du cou on lit à Deibler
Ou le souvenir d'un vieux collage
« À ma Nini signé Bébert »*

Autrefois rivaux de bandes opposées, celles de Pantin et Belleville, les affranchis sont désormais unis dans un même élan belliqueux, et acquièrent, par leur intégration dans les bataillons coloniaux, un statut nouveau. À leur condition de vils criminels, se substitue celle d'officiers guerriers, valeureux et intrépides, dont la bravoure, le code de conduite et le sacrifice semblent pouvoir racheter une conduite autrefois répréhensible :

*Au tréfonds de Tripolitaine
Traquant un réseau de Bédouins
Ils sont partis une trentaine
Vers le brûlant désert sans fin
Mais bientôt les flinguots sont vides
C'est au couteau, plus meurtrier,
Que les fuyards on les liquide
À la loyale, en régulier
[...]
Autour du poste et sur la dune
Le sable est tout ensanglanté*

¹⁰⁶⁴ Je suppose que les affranchis dont il est question dans la première strophe, appartiennent au 4^e Bataillon d'Infanterie Légère d'Afrique, stationné à Gabès en Tunisie en 1900 et 1914. Le bataillon fut dissous en 1927, après la guerre coloniale du Rif, qui opposa les Légions espagnole et française aux tribus rifaines commandées par Abd-El-Krim. *La Bandera*, de Duvivier, adapté du roman de Pierre Mac-Orlan prend place dans ce contexte géopolitique particulier.

¹⁰⁶⁵ Rappelons l'importance des tatouages pour les affranchis, fonctionnant comme autant de maximes caustiques défiant leur destin tragique (« Marche ou Crève » ; « à Deibler » etc.). Chez Fréhel, cette mention est souvent doublée d'une référence à une « Nini » autrefois possédée, qui humanise davantage ces voyous.

Au bout d'une lance au clair de lune
Un débris humain est planté
Au bout d'une pique se balance
La tête froide d'un voyou
Les salopards ont leur vengeance
À Debler ont livré du cou

Selon mon point de vue, *Derrière la clique* participa d'une évolution voire même d'une sublimation de la chanson de voyous dans le répertoire de Fréhel. En effet, si durant les années vingt et le début des années trente, l'artiste chantait essentiellement les bagarres « locales » des Julot aux bals musettes, le plus souvent pour une Nini, si elle soulignait leurs qualités de danseurs, leurs mœurs de mâles violents, avilissant leur femme, voire si elle moquait leur dégaine, cette fois-ci, leur célébration est tout autre. En effet, la chanson tend à verser dans une sorte d'épopée homérique, où les affranchis, voyageant dans toute l'Afrique du nord, deviennent les nouveaux héros mythiques d'aventures odysseennes sanglantes. Quant à Fréhel, dont la voix est introduite par les sonneries militaires réglementaires des clairons, elle accède, grâce à son interprétation grave et solennelle, au statut d'aède, magnifiant le destin tragique de bandits devenus héros.

Cependant, il faut souligner quelques constats qui pourraient accréditer que Fréhel, interprétant *Derrière la Clique*, céda dans une certaine mesure à l'air du temps. Elle le fit avec brio toutefois puisqu'elle ne renia pas les spécificités de son répertoire. Premièrement *Derrière la Clique* fut, à ma connaissance, la seule chanson de son répertoire où des Julot, dans le contexte particulier de la Coloniale, accédèrent au rang honorable de guerriers. Deuxièmement, la période d'enregistrement, en juin 1938, soit deux ans après que Marie Dubas a gravé *Mon Légionnaire*, témoigne, sans en faire pour autant – loin s'en faut – une lanterne rouge, que Fréhel suivit un mouvement mais qu'elle n'en fut pas l'instigatrice. En effet, comme je l'ai expliqué, la figure du voyou s'émoussa considérablement dans son répertoire des années trente, jusqu'à devenir parfois tendre, voire moins violent, et surtout plus sociable. Si Julot gagna en « respectabilité », désertant le bal musette du samedi soir au profit de guinguettes conviviales, il perdit son statut de favori, l'accordéoniste, par déplacement de l'attention, devenant un nouvel objet d'admiration.

Qui plus est, ce modèle de l'Apache, de l'Homme du Milieu, fut encore balayé par un changement de focalisation de la chanson « réaliste », concentrée désormais sur un

personnage féminin, elle-même à la marge et victime résignée des agissements des hommes en général : la prostituée. Certes, les portraits des Julot continuaient d'être brossés, mais ils l'étaient au travers du filtre énonciatif de la prostituée ou de la femme bafouée.

3.2.3 Subjectivisation de la voix prostituée

Comme mes analyses avaient tenté de le prouver, la chanson *Du Gris* avait posé, dès les années vingt, les jalons d'une nouvelle mouvance « réaliste », marquée d'une certaine façon moins par la construction d'un imaginaire neuf que par celle d'une voix nouvelle, autrement dit centrée autour d'une énonciation plus spécifique et spécifiée. En effet, un « je » acquérait un statut particulier, endossait une identité singulière : celle de la prostituée. Certes, Aristide Bruant fut le premier à chanter sur scène les drames des « barrières », les amours des gigolettes et des marlous, mais très rapidement, des interprètes féminines telles que Félicia Mallet, Eugénie Buffet, Angèle Moreau ou Yvette Guilbert, reprirent certaines de ses chansons – les plus cyniques et les plus argotiques furent abandonnées au profit de celles exprimant le lamento des filles de joie – pour les interpréter elles-mêmes sur les scènes des Cafés-concerts. Toutefois, si ces interprètes avaient chanté la Pierreuse, elles n'avaient pas rendu compte de l'expression directe et surtout introspective de cette voix féminine prostituée. Fréhel affermit la chanson de l'Entre-deux-guerres dans cette perspective nouvelle, plus centripète et intimiste. Elle participa à rendre compte d'une subjectivité douloureuse et résignée, celle de la fille de la rue.

Bien que la chanteuse ne fût pas à proprement parlé l'instigatrice de cet engouement pour la chanson du trottoir – Damia avait aussi interprété *La Rue de la Joie* en 1928 –, elle fit partie toutefois des interprètes précurseurs et ouvrit la voie aux chanteuses Nitta-Jo¹⁰⁶⁶ ou Germaine Lix, qui en firent leur fonds de commerce. Les années trente nourrirent un intérêt réel pour les chansons mettant en scène la vie des prostituées. Cet engouement se poursuivit jusqu'aux années cinquante. Ainsi, un véritable répertoire relevant de l'hommage aux filles de joie s'échafauda durablement. À

¹⁰⁶⁶ Ou Nittâ-Jo. Aucune biographie précise n'est établie sur cette chanteuse. Elle aurait débuté sa carrière avant la Première Guerre mondiale et aurait été engagée durant cette période à l'Alhambra. Elle enregistra 17 titres chez Pathé dont *Youyou sous les Bambous* également repris par Fréhel. Dans les années vingt, elle effectua plusieurs tournées à l'étranger en Europe et outre-Atlantique. Elle tint quelques rôles de peu d'envergure au cinéma au cours des années trente, enregistra une cinquantaine de faces pour Columbia entre 1930 et 1936. Passé cette année, il n'y a plus aucune information la concernant. Son répertoire et ses interprétations très variés – trop ? – en firent une interprète assez interchangeable.

titre d'exemple, concernant les années trente, je renvoie à l'écoute des *Gueuses* (1931), *Du Feu* (1932), *Fleur de Joie* (1932), *Si tu me veux* (1933) interprétées par Nitta Jo ; *L'Hôtel des Amours faciles* (1932) par Andrée Turcy ; *Les Poupées de minuit*,(1932) par Berthe Sylva ; *Les Filles ont une âme* (1933), *Je vends de l'amour* (1935), *Maison louche* (1935) par Germaine Lix ; *En Maison* (1934) par Damia ; *Les Filles des bars* (1934) par Suzy Solidor ; *Quand même* (1936) par Édith Piaf ; *Sous l'Enseigne lumineuse* par Lys Gauty (1937) etc¹⁰⁶⁷.

Néanmoins, si Fréhel n'avait pas le monopole de la chanson du trottoir, ses nombreuses incursions cinématographiques, dans lesquelles elle obtint des rôles de mère maquerelle ou de chanteuse-prostituée, légitimèrent ses interprétations et en firent une figure d'autorité. En effet, à partir de 1931, autrement dit, après son rôle dans *Cœur de Lilas*, sur lequel nous reviendrons, son répertoire va plus spécifiquement développer cette thématique et entretenir ce tropisme. Fréhel prêta définitivement corps et voix à cette autre sous-catégorie de la marge malmenée, la prostituée, à laquelle elle vouait une affection tout particulière¹⁰⁶⁸ :

Dès qu'on a vu se barrer le soleil
Tous les jours, c'est pareil
Sans hâte, on descend sur le trottoir
Pour chercher les coins noirs
Fuyant le regard des flics
On a des espoirs de fric
Princesse de la boue
Reine de la gadoue
Fleur de pavé qui s'enroue
[...]
Quand on veut, le soir
On descend dans la rue
Route de l'espoir
Tant de fois parcourue
Mais quand on fait le truc
On ne fera jamais, c'est pas douteux,

¹⁰⁶⁷ Toutes ces chansons sont disponibles à l'écoute sur le double CD, *Les Chansons du trottoir, 1931-1950*, Direction artistique André Bernard, éditions Frémeaux et Associés, 2001.

¹⁰⁶⁸ Rappelons qu'avant d'être rapatriée en France, Fréhel vivait dans un bouge miteux de Constantinople.

Le bonheur d'un grand duc

*A nous les miteux!*¹⁰⁶⁹

La chanson *Dans la Rue* (piste 28) est introduite par quelques notes d'orgue de Barbarie, dont les caractéristiques symbolisent celles de la prostituée. Cet instrument populaire de musique mécanique à vent, succédané miniature des majestueux orgues d'église, était l'attribut traditionnel des musiciens des rues ou des itinérants qui colportaient des airs à la mode, de villes en villes. Il était encore utilisé par l'Armée du Salut au début du XX^{ème} siècle pour enjoindre à la foule de donner. Son procédé était simple : le musicien tournait une manivelle qui elle-même actionnait un soufflet et déroulait un programme musical. Il pouvait aussi mettre en mouvement de petits tambourins ou des personnages animés. Sa spécificité mécanique, le classant parmi les automatophones, ne peut que renvoyer métaphoriquement à la propre condition de la fille de joie, marionnette d'un souteneur, mise sur le trottoir pour accomplir sa tâche quotidienne et répétitive. Les caractéristiques spécifiques de cet instrument, mobile, automatisé et d'extérieur, sa nature de substitut, ainsi que ses fonctions, donner du plaisir musical mais aussi attirer l'attention en alpaguant, rappellent inévitablement celles de la prostituée de basse condition, évoluant dans la rue et non dans les alcôves d'appartements particuliers ou de maisons closes.

En effet, il ne s'agit pas d'évoquer dans le répertoire de Fréhel la jeune courtisane (qu'elle put chanter dans sa première carrière, du temps où elle était une Pervenche adulée des riches messieurs et vivant de leurs largesses), mais au contraire de faire entendre la voix de cette communauté des filles de la rue, « Princesses de la boue », soudées dans un « on » généralisant, qui rappelle leur statut interchangeable, mais qui réunit également, de façon indistincte, les filles et leurs clients, comme membres d'un même collectif marginal. Qui plus est, dans cette masse indéterminée des filles de joie, la chanteuse semblait également avoir élu la prostituée la plus pitoyable et à la marge d'entre toutes, la radeuse défraîchie, reléguée aux extérieurs de la Capitale, dans ses faubourgs ouvriers, loin des Grands boulevards et des clients fortunés.

Privée de son éclat de jadis, comme de celui de Paris, elle n'officie plus au pied de la Butte Montmartre ou dans le quartier de Clignancourt, mais désormais « sous le pont noir », vers Saint-Cloud, voire près des usines automobiles Renault à Billancourt ou Citroën, près du quai Javel :

¹⁰⁶⁹ *Dans la Rue*, Serge Veber et Maurice Yvain, slow-fox du film *Cœur de Lilas* d'Anatole Litvak, 1931.

*Route de Saint-Cloud, sous le pont noir
Elle se tient, matin et soir
La vieille radeuse aux yeux flétris
Y a trop d' lumière en plein Paris
Elle fait maintenant les environs
Dans les Renault et les Citron*

*Sous le pont noir, route de Saint-Cloud
Y a pas besoin d'être une poule de luxe
On n'y voit rien, mais rien du tout
La clientèle se laisse monter l' coup
Naturellement, c'est là-d'ssous qu'on s'embusque
Quand ça n' prend plus sur l' boulevard Rochechouart
Et c'est pourquoi, sous le pont noir,
Les sans business ont toujours un espoir*

Cette chanson *Sous le Pont noir*¹⁰⁷⁰(piste 29), particulièrement cruelle par la réalité qu'elle évoque – une fois la beauté flétrie que peut-il rester à la prostituée si ce n'est la misère ? – balaie les faux-semblants et révèle sur fond d'humour noir, mais sans ironie ni sarcasmes, les subterfuges les plus crus et pénibles pour gagner quelques « thunes » de mieux. Le business de la chair ne se préoccupe ni d'intégrité ni de morale :

*Sous le pont noir, c'est merveilleux
Y a des p'tites filles pour vieux messieurs
Elles leur font "Psst! J'ai quatorze ans
Arrêtez-vous, profitez-en!"
Mais on devine à leurs appâts
Qu' les mois d' nourrice ne comptent pas*

*Sous le pont noir, route de Saint-Cloud
Y a pas besoin d'être une poule de luxe
On n'y voit rien, mais rien du tout
La clientèle se laisse monter l' coup
Naturellement, c'est là-d'ssous qu'on s'embusque
Pour présenter ce qu'on n' peut plus faire voir
Et c'est pourquoi, sous le pont noir,
Les sans-amour ont toujours un espoir*

¹⁰⁷⁰ Paroles Lucien Boyer ; musique Raoul Moretti. Enregistrée en novembre 1932, Salabert 3200.

Fréhel chante ainsi, avec un parti pris d'honnêteté souvent brutal, la dureté et la violence du quotidien des filles de joie, leur interminable attente sur « cette route de l'espoir », la bien mal nommée « Rue de la joie », « la rue où l'on crève ¹⁰⁷¹» :

*Quand on veut, le soir
On descend dans la rue
Route de l'espoir
Tant de fois parcourue
Et le ventre creux, on traîne
En faisant les cent pas
Accostant l'homme honteux qui ne répond pas
[...]
Et l'on fait le pied de grue
Toute la nuit, dans la rue.* ¹⁰⁷²

Mais plus que leur quotidien, Fréhel livre surtout l'intimité de leur cœur avec une extrême sincérité, ce qui fit d'elle l'une des meilleures interprètes de cette chanson de la prostitution. Peut-être est-ce là, la « recette magique » qu'évoquait Robert Desnos, au sujet de la force émotionnelle dégagée par sa voix rauque et pourtant si pénétrante, pour laquelle elle aurait pu, disait-il, se faire « racketter », lors de son interprétation des *Filles qui la nuit* ¹⁰⁷³ (piste 30) :

Quelle admirable artiste que Fréhel ! Je vous défie d'écouter sans émotion la fameuse chanson Les Filles qui la nuit... que Columbia vient d'enregistrer. Quant à cette voix, je serais Fréhel, je me méfierais. Un de ces jours, elle va se faire racketter et devra donner, pour sa rançon, la recette magique qui la lui conserve si pure. ¹⁰⁷⁴

« Les filles », bien que noyées dans ce substantif générique, soulignant l'absence d'un statut légal honorable par opposition à celui de la femme mariée, racontent « de belles histoires » et accèdent par là même au statut ancestral de conteuses. Mieux encore, fortes du charme envoûtant de leur voix, détrônant la raison au profit de l'émotion et ménageant ainsi l'accès au merveilleux, elles se placent dans une double filiation, celle lointaine et exotique de la pure Shéhérazade, retenant la nuit et son

¹⁰⁷¹ *La Rue de la joie*, Lelièvre, Varna, Rouvray, Larrieu, juin 1928.

¹⁰⁷² Dans *Dans la Rue*, op.cit.

¹⁰⁷³ J. Boyer, M. Aubret, L. Levievre fils, décembre 1936. Columbia 2054

¹⁰⁷⁴ *Ce Soir*, 14 novembre 1938

terrible destin, et celle plus païenne, des Sorcières de Michelet, mises au ban de la société, (à ceci près que la rue a remplacé la forêt) pour leurs connaissances séculaires :

*Les filles qui la nuit s'offrent au coin des rues
Connaissent de belles histoires
Qu'elles disent parfois, mêlant aux phrases crues
Les vieux mots innocents que garde leur mémoire
Mais d'une voix si grave, émouvante et têtue
Qu'on ne peut s'empêcher de croire
Les filles qui la nuit s'offrent au coin des rues*

Les filles de la nuit, dans une attitude proche du recueillement, aussi humble et pudique qu'elle peut être agressive et outrée le jour, délivrent l'intimité de leur jeunesse ou les blessures de leur âme, en convoquant leurs souvenirs personnels :

*L'une, en joignant les mains, raconte sa jeunesse
Passée au bord de l'océan
L'autre d'un ciel meilleur évoque la caresse
Celle-ci parle d'un enfant
Chacune se dépouille humblement et confesse
Ses plus durs, ses plus doux instants*

Cette chanson offrant une plongée dans leur vie intérieure profonde et une prise de conscience de leur terrible condition humaine, en proie à un destin bien sombre, rend compte de leur existence singulière. Toutefois, leur portrait, élaboré certes dans une imagerie stéréotypée mais que l'authenticité émotionnelle de l'interprétation de Fréhel parvient par sobriété à contrebalancer, les rapproche cette fois-ci davantage de la figure biblique de Job (que d'ailleurs de celle de Marie-Madeleine dont elles ne partagent que le statut), dans la mesure où elles acceptent dans la résignation les coups répétés du sort sans jamais renier, non pas Dieu, mais l'Amour. En effet, dans une attitude toute miséricordieuse – ou naïve c'est selon – elles gardent foi en un amour non pas éthéré ou spirituel, mais résolument charnel. Leur salut viendra de l'amour d'un homme, tout comme leur perte :

*Elles ont dû porter sur leurs frêles épaules
Un fardeau vraiment par trop lourd
Subir les plus mauvais et les plus tristes rôles
Sans se révolter un seul jour
Mais toutes cependant, dès qu'un espoir les frôle,
Toutes croient encore à l'amour*

S'esquisse alors pour elles l'accès à une possible individuation déjà pressentie dans une précédente chanson, *la Rue de la joie* (piste 31) par le changement progressif du point de vue¹⁰⁷⁵ et le glissement de l'énonciation vers une première personne du pluriel :

*C'est la rue de la joie
La rue où l'on pleure
La rue du malheur
Personne ne croit
Que notre demeure
Connaît la douleur
Si notre cœur se déchire
Il faut, malgré tout, sourire*

Le pronom personnel « nous » est également osé, presque revendiqué dans *L'Amour des Hommes* (piste 32) et, quand bien même au départ il semble prendre appui sur un pronom personnel complément, le « nous » gagne progressivement sa fonction de pronom sujet, comme s'il prenait conscience de la force de son collectif :

*Qu'il pleuve, qu'il neige ou qu'il vente
Aussitôt que la nuit descend
On nous voit passer provocantes
Donner du bonheur aux passants
Ainsi que toutes les femmes
Nous avons une âme, un cœur pour chérir
Pourtant nul ne s'en inquiète
Nous ne sommes faites que pour le plaisir.¹⁰⁷⁶*

Les prostituées revendiquent non seulement leur capacité à aimer comme preuve de leur humanité, mais s'arrogent encore le droit d'avoir une « âme », autrement dit, elles mettent en avant ce qui est du ressort non pas du corps mais du psychique, des dispositions intellectuelles, morales, affectives formant l'individualité et le moi profond de tout un chacun.

Toutefois, cet appel à la reconnaissance par les filles de leur humanité, s'éteint rapidement. La construction restrictive « nous ne sommes faites que.... » sonne le glas de leur élan collectif, de leur prétention à l'individuation. Le « nous », comme trop fébrile

¹⁰⁷⁵ Les filles de joie sont d'abord représentées dans un « on » anonyme, mêlant indistinctement tous les acteurs du monde prostitutionnel, les clients comme les filles (« C'est la rue de la joie/ La rue où l'on aime »), pour finir par ne plus désigner que la masse, elle aussi anonyme, de toutes ces miséreuses « filles d'amour » : « *Des soirs, pour un gars/On a l'cœur qui bat/Mais comment lui faire comprendre ?/Pour se faire aimer/On veut se donner/Hélas, on ne peut que se vendre !* »

¹⁰⁷⁶ *L'amour des hommes*, V. Scotto, G. Koger, 1938. Columbia DF 2434.

pour assumer son statut nouveau, finit une nouvelle fois par s'escamoter sous le pronom indéfini « on », auquel les filles elles-mêmes recourent pour signifier leur condition de sous-femme et renvoyer à la masse anonyme, mais rassurante car collective, à laquelle elles appartiennent. Objets de plaisir, souffrant d'abandon et de solitude, elles cèdent aux premiers mystificateurs venus et retrouvent leur statut objectal voire animal (l'allusion aux caresses données à un chien par exemple) :

On devient triste, on devient veule

Et puis, tout à coup, un beau jour

Lassée de vivre toujours seule

On écoute des mots d'amour

La vie vous semble idéale

Mais hélas le mâle

Devient exigeant

Et bientôt, l'on se rend compte

Pour lui, ce qui compte

Ce n'est que l'argent

Les hommes nous aiment

Pas pour nous mais pour eux

Ils sont tous les mêmes

Et cachent bien leur jeu

De façon adroite

Ils se font doux d'abord

Et puis, ils nous exploitent

Sans remords

Au lieu de caresses

Quand on rentre chez nous

Hélas on encaisse

Des injures et des coups

L'amour, ce problème

Ça compte pour bien peu

Si les hommes nous aiment

C'est pour eux !

Si le principe d'individuation échoue parfois encore dans les chansons dites du « trottoir » des années trente, la subjectivation est en revanche bien prégnante. Les chansons, selon une approche toute phénoménologique, ont pour ambition non seulement de rendre compte de la destinée des prostituées, de leur intimité profonde,

mais surtout de faire entendre leur voix. Aussi, importe peu finalement le pronom par lequel les filles se désignent et se réfèrent à elles-mêmes, tant que leur voix exprime leur expérience vécue et personnelle.

Néanmoins, Fréhel parvient aussi à conférer à cette chanson du trottoir une dimension plus intimiste lorsqu'elle la concentre sur l'expression subjective d'une voix féminine, toujours anonyme, dolente et résignée. Cette voix se donne à entendre sur le mode d'une confession personnelle dans la totale acceptation de sa déchéance, d'ailleurs souvent annoncée. En effet, parfois un « je » féminin revient sur son parcours misérable, qui presque toujours débute, comme nous l'avions souligné, par un amour de jeunesse néfaste, point d'origine de sa décadence. Séduite par un Apache¹⁰⁷⁷ en devenir, cette voix féminine fait l'aveu de son assujettissement rapide et consenti¹⁰⁷⁸. Cette déclinaison de l'amour masochiste, propre à la loi du Milieu¹⁰⁷⁹, où la femme ne peut aimer que dans l'obéissance aveugle à l'homme, conduit inévitablement à la prostitution:

*Il a fait de moi une fille de rien
Il a fallu que je turbine
Ah ! Turbiner, Ah ! quel destin
Pour l'amour j'd'viens une machine*¹⁰⁸⁰ [...]

Je rappelle que dans le répertoire de Fréhel, les prostituées demeurent écrasées autant par la violence des hommes – le leur en particulier, ses coups sont perçus comme autant de preuves d'amour – que par le poids du fatum dont elles ne peuvent et ne veulent se départir¹⁰⁸¹. Il n'y a jamais dans cette chanson du trottoir, à l'inverse de chez Édith Piaf, de rédemption possible : les espérances s'évanouissent et la prostituée, une fois la vieillesse venue, finit par n'être plus qu'objet de dégoût. Seule, elle meurt dans la misère ou se suicide par amour.

¹⁰⁷⁷ Cf *Comme une Fleur*, (Lenoir, enregistrée en mars-avril 1927): « *Comme j'étais jeune à Clignancourt/Fallait voir/Tous les mecs pâlissaient d'amour/Devant ma pomme/A 16 ans j'en choisissais un/C'était Dudule/De la bande c'était le plus coquin/Le plus crapule/Mais il avait un air vicieux/Et pour lui j'ai plaqué mes parents* »

¹⁰⁷⁸ Cf mes citations précédentes à la chanson *À la Dérive*, *op.cit.*: « *Quand j'l'ai connu, j'ai bien compris/Qu'c'était un homm' trop à la cool/Mais y avait pas l'coeur était pris./J'étais comme folle j'étais comme saoule/Si bien que lorsqu'il l'a voulu/D'un geste, il a fait d'moi sa femme/ J'étais une loque, je ne pensais plus/Une bête en rut sans cœur sans âme* »

¹⁰⁷⁹ La littérature naturaliste a évidemment largement construit, entretenu et témoigné de ces clichés. Cf, Jean Lorain, *La Maison Philibert*, 1904

¹⁰⁸⁰ *A la Dérive*, *op.cit.*

¹⁰⁸¹ « Elles ont dû porter sur leurs frêles épaules/Un fardeau vraiment trop lourd/Subir les plus mauvais et les tristes rôles/Sans se révolter un seul jour », dans *Les Filles qui la nuit*

Néanmoins cette expression subjective et intime d'un destin malheureux n'est pour autant pas larmoyante. En effet, l'incroyable prestance de Fréhel, ancrée sur scène main sur la hanche face à son public, donne à entendre la confession de ce « je » à travers une mise en scène sobre et dépouillée d'artifices¹⁰⁸². L'interprétation, circonscrite par quelques gestes économes mais efficaces (un haussement d'épaule, un clin d'œil), prévient de tout lyrisme compassionnel. Elle ne fait cependant pas barrière à l'émotion, puisque qu'elle est d'autant mieux soulignée que la pudeur du geste entre en contraste avec l'impudeur des propos.

Toutefois, Fréhel n'a pas uniquement prêté la voix à l'expression dolente du « je » exploré et malmené de femmes prostituées déçues. Dès 1931, elle interpréta, pour les besoins du film *Cœur de Lilas* d'Anatole Litvak, sur lequel je reviendrai, la version féminine de *La Môme Caoutchouc*¹⁰⁸³ d'abord interprétée et enregistrée par Jean Gabin. Elle-même ne grava la chanson qu'en février 1935¹⁰⁸⁴. Cet intervalle temporel entre la période d'interprétation et l'enregistrement, n'est pas anodin à notre sens. Il rend compte et conforte le glissement, entamé depuis 1933, du répertoire de Fréhel vers un regain de légèreté, d'allégresse revendiquée, de comique voire de burlesque. Quittant ponctuellement son répertoire mélancolique et sombre, comme pour ne pas surajouter à la morosité du contexte politique et social ambiant¹⁰⁸⁵, Fréhel fut aussi la figure symbolique de l'esprit « bonne franquette », de l'encanaillage populaire bon enfant qu'elle continua à représenter après la seconde moitié des années trente jusqu'au sortir de la Seconde Guerre mondiale

¹⁰⁸² A l'inverse d'autres chanteuses réalistes telles que Damia et Yvonne George qui théâtralisent la chanson et inventent leur propre langage visuel scénique.

¹⁰⁸³ Paroles Maurice Yvain, musique M. Achard.

¹⁰⁸⁴ *La Môme Caoutchouc*, interprétée par Gabin, fut enregistrée une première fois chez Salabert (3064) en décembre 1931. La chanson était couplée à *Dans la Rue*, du même film, *Cœur de Lilas*, interprétée par Fréhel.

¹⁰⁸⁵ Rappelons qu'en 1934, la France fut particulièrement frappée par les scandales financiers (l'affaire Stavisky en autre), les marches pour la faim, les grèves, les émeutes, la montée des ligues nationalistes et que ces différentes crises économiques, politiques et sociales émaillèrent la décennie jusqu'à ce qu'une éphémère stabilité soit trouvée, après la destitution du Front Populaire, sous le gouvernement Daladier en 1938.

3.3 Échos d'allégresse et conclusions

Comme je l'ai stipulé en ouverture de mon chapitre, l'association de Fréhel avec Charlys et l'accordéoniste Maurice Alexander, ouvrit le répertoire de la chanteuse durant la première moitié des années trente, vers des registres plus légers, festifs et drolatiques. Construits dans une distanciation ironico-comique, (en particulier dans la dénonciation des clichés sadomasochistes touchant les relations hommes-femmes de l'univers réaliste), ces chansons (pour rappel : *C'est un mâle, Quand il m'écrit, Il encaisse tout* etc.) révélèrent la face comique de Fréhel, (à son acmé en 1936 avec *Tel qu'il est*). D'ailleurs, à plusieurs reprises la chanteuse revendiqua au cours de sa carrière sa joie de vivre et sa faculté à rire. Elle rappela aussi que l'une des fonctions essentielles de la chanson, inscrite dans le divertissement pur, touchait à la distraction :

*Si je peux répandre un brin de joie par mes chansons, ou si je peux obtenir que ceux qui m'écoutent puissent chasser les idées noires, c'est tout ce qu'il me faut. Distraindre, cela a toujours été ma mission par préférence. Et moi-même je trouve dans mon métier tout ce que je souhaite aux autres : l'oubli, la joie, la paix intérieure. Que peut-on demander de plus ?*¹⁰⁸⁶

ou encore :

*[...] Je suis moi-même « public » avant d'être artiste. Avant d'émouvoir ou de faire rire avec une chanson, j'ai été émue par cette chanson ou j'ai ri, de ce bon rire sonore et lourd que connaissent bien ceux qui me voient hors du théâtre. [...] Alors je donne ma joie comme j'ai donné ma douleur. Je voudrais donner de plus en plus de joie*¹⁰⁸⁷

Elle sut encore prendre suffisamment de distance, non seulement avec le répertoire nostalgique¹⁰⁸⁸ dans lequel elle évoluait, mais encore avec son propre statut de femme publique, célèbre et adulée, pour incarner un personnage à la limite de la bouffonnerie, prompte à se moquer de lui même, un peu grossier au sens premier du terme.

¹⁰⁸⁶ Je souligne le contexte particulier de ces deux citations recueillies après l'Armistice de la Guerre 1939-1940 et durant la première année d'occupation allemande. Interview de Fréhel, coupure de journal inconnu, « Fréhel n'a pas peur » dans « La France au travail », du 20 juillet 1940.

¹⁰⁸⁷ Interview de Fréhel, « Je chante...Et voilà c'est tout », coupure de journal inconnu, daté du 11 mars 1941.

¹⁰⁸⁸ À l'inverse de Berthe Sylva par exemple, qui ne chercha jamais à remettre en cause son répertoire exclusivement mélodramatique.

Dès lors, *la Môme Caoutchouc*, dont je détaillerais les analyses dans une partie suivante, par les images frustes et croustillantes qu'elle convoquait, (celles d'une femme dont la souplesse exceptionnelle servait des prouesses sexuelles improbables), puis plus tardivement *La Môme Catch-catch*¹⁰⁸⁹ (piste 33), (une dure à cuire défiant les hommes), ancrèrent le répertoire de Fréhel dans le retour d'une sorte d'encanaillement guilleret en écho aux meilleures grivoiseries de la Belle Époque et renforcèrent l'image d'une artiste populaire, accessible, sans simagrées, dont la simplicité et la proximité n'étaient pas feintes.

Qui plus est, le regain d'intérêt en début de décennie pour les chansons dites « idiotes » de Dranem¹⁰⁹⁰ ou d'Ouvrard fils (*Je ne suis pas bien portant*, 1934), sans compter les satiriques chansons de Georgius (*On l'appelait « Fleur de Fortif »* 1930 ; *La plus bath des javas*, 1934, *Triste lundi, la chanson qui tue les mites*, 1936 etc.) qui égratignaient les stéréotypes en tous genres, ceux en particulier des chansons vécues ou « réalistes » sombres et larmoyantes, confortaient voire poussaient Fréhel en des voies plus allègres. En complète opposition avec le contexte social et politique du moment, peu rassurant et maussade, la chanson populaire française des années trente sembla saisir l'urgence d'être optimiste, de rire (*Si je gagnais les cinq millions*¹⁰⁹¹, Perchicot ; *La Crise est finie*¹⁰⁹², Albert Préjean ; *Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux*, Ray Ventura ; *Y a d'la joie*¹⁰⁹³, Maurice Chevalier) et de gagner en légèreté (*Couché dans le foin*¹⁰⁹⁴ ; *Les Pieds dans l'eau*¹⁰⁹⁵, interprétées par Pills et Tabet ; *Ici l'on pêche*, Jean Tranchant, 1934 ; *Je rêve au fil de l'eau*¹⁰⁹⁶, Germaine Sablon, 1936). Rappelons que le succès des grévistes de 1936 ne fut pas l'une des chansons politiques¹⁰⁹⁷ de Montéhus, qui momentanément reprit du service, mais bien la rumba *Marinella*¹⁰⁹⁸ de Tino Rossi, enregistrée en mars 1936.

¹⁰⁸⁹ M. Alexander et M. Vaucaire, enregistrée en juin 1938, Columbia DF 2417

¹⁰⁹⁰ Bien que depuis les années vingt, Dranem évoluait essentiellement dans l'opérette, ses premiers succès du tout début du vingtième siècle, connus de tous, furent réenregistrés au début des années trente (*Ah ! Les p'tits pois* ; *Pétronille, tu sens la menthe* etc.) ; il continua également de créer des chansons dans la même veine comique grivoise comme *La Vigne aux Moineaux*, gravée en 1931, en témoigna.

¹⁰⁹¹ 1933. Marc-Hély ; René Mercier.

¹⁰⁹² Chanson extraite du film du même nom dans lequel Albert Préjean chante en duo avec la toute jeune Danièle Darrieux. Paroles de Jean Lenoir et Max Colpé ; musique de Jean Lenoir et Frantz Waxman

¹⁰⁹³ Paroles de Charles Trenet, musique de Charles Trenet et Michel Emer

¹⁰⁹⁴ De Mireille et Jean Nohain, 1933

¹⁰⁹⁵ Mêmes auteurs-compositeurs, 1932

¹⁰⁹⁶ Interprétée par Germaine Sablon en juin 1936 et Réda Caire en octobre 1936, paroles de Henri Lemarchand, musique de Gabriel Chaumette

¹⁰⁹⁷ *Le Cri des Grévistes* ou *Vas-y Léon* peuvent illustrer mes propos.

¹⁰⁹⁸ Paroles de René Pujol, Émile Audiffred et Géo Koger, musique de Vincent Scotto.

Fréhel s'inscrit dans cette atmosphère ambiante, en contre point des crises, et annonciatrice¹⁰⁹⁹ du mouvement libérateur du Front Populaire. Dans cette liesse commune, elle participait également à la consolidation d'un genre musical à son acmé au milieu des années trente, dont elle fut l'une des représentantes les plus crédibles : le musette. En effet, elle compta parmi les premières interprètes à promouvoir¹¹⁰⁰ les orchestres musette, (composés d'un accordéon voire d'un bandonéon, d'une batterie, d'un violon, d'un banjo, d'un piano, d'une contrebasse et parfois d'instruments à vent : saxophone, clarinette, trompette) En novembre 1935, elle grava donc chez Columbia les deux faces d'un même disque, *Rien ne vaut l'accordéon* et *Il encaisse tout*, accompagnée pour la première fois de l'orchestre de l'accordéoniste Maurice Alexander. Elle scella ainsi définitivement son attachement pour cet instrument populaire par excellence, au cœur des futurs bals improvisés dans les usines occupées durant les grandes grèves de 36. En juillet 1936, soit un mois après la formation du gouvernement de Léon Blum, elle enregistra, toujours accompagnée de l'orchestre d'Alexander, lui-même l'accompagnant à l'accordéon, *Tel qu'il est*. Elle tourna d'ailleurs en 1938 un petit film, à la façon des vidéo-clips actuels, dans lequel elle apparaissait aux côtés du musicien, interprétant cette chanson dans une guinguette en plein air.

En septembre 1936, elle travailla encore avec l'orchestre musette Pierrot, qui, à la même date, accompagnait Jean Gabin dans son interprétation mythique¹¹⁰¹ de *Quand on s'promène au bord de l'eau* pour le film *La Belle Équipe* de Julien Duvivier, lequel, pour le coup, entérina dans l'imaginaire collectif l'univers de la guinguette. Fréhel grava ainsi une java, *C'est un petit bal musette*¹¹⁰², célébrant, sur fond de bal champêtre au bord de l'eau, des amours juvéniles. Parades amoureuses, danses tournoyantes, chaleur estivale, tout exsudait dans cette chanson sensualité et séduction :

C'est un petit bal musette
C'est un très gentil caboulot
Où dansent les midinettes

¹⁰⁹⁹ Le Front commun, créé en mai 1935, réunissant le PC, le SFIO et les Radicaux, allait sceller leur unification nouvelle par une grande fête populaire le 14 juillet, rassemblant 500 000 participants représentant toutes les formations de gauche.

¹¹⁰⁰ Notons toutefois que Fréhel n'était pas musicienne et ne jouait pas elle-même de l'accordéon. Line Viala fut la première artiste à s'accompagner sur scène d'un accordéon. Elle interpréta *La Guinguette au vin* en 1937. Sa carrière fut très éphémère et ne survécut pas à la Seconde Guerre mondiale.

¹¹⁰¹ Cependant, cette valse-musette créée par Jean Gabin, où il est accompagné des accordéonistes Médard Ferrero, V. Marceau et Adolphe Deprince, n'eut pas à sa sortie le succès escompté. C'est essentiellement durant les années 60, grâce au regain des cinéphiles pour l'œuvre de Julien Duvivier, que la chanson gagna en notoriété.

¹¹⁰² Gabriello et Stone, 15 septembre 1936, Columbia DF 1994.

*Chaque dimanche, au bord de l'eau
Un vieux saxo nostalgique*

*Soupire encore une java
Toujours sur cette musique
On tourne, on tourne à petit pas!
On s' balance sur l'escarpolette
Et ça fait crier les fillettes!
Dans le petit bal musette
Dans le très gentil caboulot
Un peu partout, l'amour guette
On est si bien au bord de l'eau!*

*Toute la journée, les gars, les fillettes
Boivent, en dansant, des tas de canettes
Comme le soleil est chaud
De jolis petits coins de peau
Se font voir soudain sans pudeur
Pardon, c'est la chaleur!
Sous la tonnelle, on voit la patronne
C'est, sans mentir, une jolie personne
Qui, loin des yeux de son mari jaloux,
Au violon donne rendez-vous!*

La chanson, malgré le rythme enlevé voire saccadé des couplets, par opposition au refrain, plus lié et souple, prend des allures de romance voire de bluette sentimentale (telle que Fréhel pouvait en chanter dans sa première carrière) par le propos qu'elle développe. Si *Dans une Guinguette* me semblait bien effectuer le passage de relais entre deux mythes populaires, celui du bal urbain parisien du samedi soir, plus ou moins bien fréquenté, et celui champêtre de la guinguette, appréciée le dimanche midi par le bon populo, cette dernière chanson est moins immédiatement convaincante à rendre compte des spécificités du répertoire de Fréhel.

Les références à un monde populaire d'avant-guerre – signe ô combien distinctif de son répertoire – sont résolument absentes, alors même qu'elles apparaissaient dans *C'est une Guinguette*. Le registre nostalgique, coloration principale des chansons de l'artiste, sans qu'il soit au demeurant larmoyant ou plaintif, tout comme les évocations des faubourgs populaires, demeure à peine perceptibles, car épars et rapidement brossé au cours de la chanson : l'orchestre est « poussif », l'accordéon « plaintif » ; le saxophone

– instrument inédit dans son orchestration offrant une nouvelle couleur au registre de Fréhel, expliquant aussi l’absence de tonalité « nostalgique » – entonne simplement un refrain qui « vient des faubourgs » sur lequel on danse :

*Près de Paris, au bord de la Seine,
Sont d’gais endroits où l’on se promène
On met ses beaux atours
Faut être chic quand viennent les beaux jours
Et puis peut-on jamais savoir
Ce qui s’passera le soir?
En s’balladant, on voit une guinguette
Où dans la semaine les rouliers s’arrêtent
On y entend un orchestre poussif
Un accordéon plaintif*

*C’est un petit bal musette
C’est un très gentil caboulot
Où dansent les midinettes
Chaque dimanche, au bord de l’eau
[...]*

*Dans le petit bal musette
Dans le très gentil caboulot
Un peu partout, l’amour guette
On est si bien au bord de l’eau!
[...]
On accompagne les danses
D’un refrain qui vient des faubourgs
Et l’on transpire en cadence
Tout ça, c’est d’la faute à l’amour!*

*Et v’là pourquoi*¹¹⁰³, enregistrée quatre mois plus tard, constitue en ce sens une chanson beaucoup plus représentative d’un genre guinguette adapté aux spécificités de Fréhel par les souvenirs nostalgiques que la chanson développe.

À tout le moins la géolocalisation, au demeurant vague, de la guinguette mentionnée dans *C’est un petit bal musette* (piste 34) peut-elle suggérer potentiellement une référence déjà datée. En effet, au milieu de la décennie trente, les guinguettes sur le bord de Seine souffraient de désuétude et étaient désertées en raison notamment du

¹¹⁰³ De Sacha Guitry et A. Borchard. Columbia DF 2054. J’analyserai cette chanson dans le chapitre consacré au cinéma.

développement de l'industrialisation après guerre qui accentua la pollution de l'eau, mais encore à cause de l'augmentation du trafic fluvial empêchant le canotage (remplacé par les joies de la bicyclette). Aussi, la population parisienne investit-elle les bords de Marne, ceux de Nogent ou de Joinville¹¹⁰⁴ qui devinrent des lieux très à la mode.

C'est un petit bal musette, ne dut pas être, à mon sens, une chanson de genre guinguette des plus convaincantes ; elle ne se démarqua pas particulièrement dans le répertoire de Fréhel, (son public lui réclamait davantage *C'est une guinguette* ou, dans un registre différent mais allègre, *Tel qu'il est*, *La Môme Caoutchouc* etc.), ni d'ailleurs dans celui du panorama de la chanson populaire de l'époque. À l'inverse de la *Java Bleue*¹¹⁰⁵ (piste 35), qui pour le coup, eut un succès retentissant au tout début de la Seconde Guerre mondiale et dont le refrain « ensorcelant » perdure encore dans les mémoires :

C'est la java bleue
La java la plus belle
Celle qui ensorcelle
Quand on la danse les yeux dans les yeux
Au rythme joyeux
Quand les corps se confondent
Comme elle au monde
Il n'y en a pas deux
C'est la java bleue

À ce constat, plusieurs raisons sur lesquelles je voudrais revenir. En premier lieu, il faut souligner que les années trente regorgeaient de chansons qui célébraient ce nouveau phénomène social, dont le cinéma s'était également emparé¹¹⁰⁶. Plusieurs chansons tout au long de la décennie relevèrent de ce genre extrêmement codé, qui, sur fond de tableau bucolique, cadre idéal pour relater les rencontres amoureuses, saisissait les loisirs populaires appréciés des Français, en particulier des ouvriers : *À la*

¹¹⁰⁴ Quelques noms de guinguettes célèbres du côté de Nogent : *Le Casino du Viaduc*, *Le Vieux Pêcheur à la jambe de bois*, *Convert*, *Au Grand Robinson* etc ; du côté de Joinville : le fameux *Chez Gégène*, *Pompéi-Palace*, *Printania*, *La Petite Chaumière* etc.

¹¹⁰⁵ V. Scotto et G. Koger. Columbia DF 2769, 02 Janvier 1939. Je commenterai ultérieurement cette chanson.

¹¹⁰⁶ En 1929, Marcel Carné réalisa son premier court métrage muet d'une vingtaine de minutes : *Nogent Eldorado du Dimanche*, également premier documentaire à saisir l'ambiance champêtre des guinguettes du bord de Marne. Puis, en 1933, Jean Dréville réalisa une sorte de petit film de sept minutes, illustrant la chanson *À la Varenne* de Perchicot. Enfin, *La Belle Équipe* en 1936 de Julien Duvivier finit d'installer durablement le mythe des guinguettes dans l'imaginaire collectif populaire.

*Varenne*¹¹⁰⁷ (1930) interprétée par Perchicot ; *Le Doux Caboulot*¹¹⁰⁸ (1931) ou *Le Dimanche à Nogent* (1937) créées par Marie Dubas ; *Les beaux dimanches de Printemps*¹¹⁰⁹ (1934), Réda Caire ; *C'est à Robinson* (1937), Lucienne Boyer ; *Souviens-toi de ce dimanche* (1938), Lys Gauty, illustrèrent à merveille le genre. Mais ce fut assurément Damia, qui, abandonnant momentanément son répertoire sombre (elle avait enregistré *Sombre Dimanche* en février 1936¹¹¹⁰) pour céder elle aussi à la liesse du Front populaire¹¹¹¹, représenta le mieux la chanson-guinguette. Elle interpréta en 1934, *La Guinguette a fermé ses volets*¹¹¹² ; *C'est la Guinguette*¹¹¹³ en 1935 ; *Aimez-vous les moules marinières*¹¹¹⁴ et *Aux quatre coins de la banlieue* en 1936. Toutes ces chansons furent de grands succès de radio, notamment *La Guinguette a fermé ses volets*, qui conforta l'imaginaire populaire des années 30 dans le mythe du lieu infréquentable avec le même effroi que celui développé pour les bals des faubourgs par la chanson « réaliste » :

La guinguette a fermé ses volets.

Le même son inquiet

De l'accordéon glace.

On voit, comme sur un écran,

Des couples haletants

Dont les ombres grimacent.

On devine, aux chocs, la fureur

Des costauds en sueur

Qui roulent et qui s'enlacent,

On voudrait bien voir

Et savoir.

Oui, mais...

La guinguette a fermé ses volets.

Damia, qui en 1934 occupait les plus grandes scènes françaises depuis son retour d'une tournée au Maghreb menée un an plus tôt avec le duo Pills et Tabet, sembla de fait

¹¹⁰⁷ De Marc Hély et Joë Jekyll.

¹¹⁰⁸ *Op.cit.*

¹¹⁰⁹ De Jean Laurent et Gaston Gabaroche.

¹¹¹⁰ Pour être tout à fait juste, elle n'abandonna qu'en partie son répertoire sombre puisqu'elle grava sur les deux faces du même disque, d'un côté *Sombre dimanche* et de l'autre *C'est une Guinguette*. Le 28 février 1936 Columbia DF 1879.

¹¹¹¹ Elle chanta *l'Internationale* pour les grévistes d'une usine occupée.

¹¹¹² Paroles de Georges Zwingel, musique de Léon Montagné.

¹¹¹³ De C. François et Gaston Claret. Denysis fut la première interprète de cette célèbre chanson. Puis Damia et Annette Lajon, pour ne citer qu'elles, la reprirent.

¹¹¹⁴ Paroles de Maurice Vaucaire et Henri Varna, musique de Rudolf Revil.

occuper plus efficacement, dans cet intervalle 34-36, le créneau « guinguette » que Fréhel, quand bien même cette dernière put être considérée comme précurseur du genre, puisque dès 1927 elle enregistrait *La vraie valse des guinguettes*¹¹¹⁵, puis en 1928 *Dans une guinguette*, gravée une seconde fois en 1934¹¹¹⁶. Plusieurs raisons peuvent justifier cette position.

Fréhel, qui, pour sa part, participait elle aussi à l'euphorie ambiante du Front populaire, célébrait davantage les bals urbains parisiens. Rappelons qu'après les élections de mai 1936, les grandes grèves et les occupations d'usines, le défilé du 14 juillet réunit environ un million de personnes saturant le grand bal donné à l'occasion à La Bastille. Fréhel, grâce à Charles Trenet, fut tout à fait dans l'air du temps en louant l'unité de tous dans l'esprit festif de la danse, comme en témoigna *C'est la valse à tout le monde* :

De la Bastille
À Ménilmontant
Garçon et fille
Vont fredonnant
Un air qui grise
Leur jeune cœur
D'ardeur exquise
De mot charmeur
C'est la valse à tout l'monde
C'est la valse d'amour [...]

Il faut encore noter qu'à cette période la chanteuse est toujours – et plus que jamais – sacrée par son public « Reine Apache ». Il l'attend donc en ces voies, dans les évocations désuètes d'un monde d'avant-guerre désormais inexistant. D'autre part, l'année 1936 fut particulièrement intense pour l'artiste, qui probablement, pour de simples raisons de temps, ne put s'illustrer davantage dans le genre « guinguette ». En effet, tel que mon tableau¹¹¹⁷ recensant les activités artistiques de Fréhel en 1936 le prouve ci-après, la chanteuse débordait d'activités durant cette période. Elle enregistra onze chansons, donna plusieurs tours de chants en été puis en automne, mais surtout,

¹¹¹⁵ Avant elle France Martis créa en 1925 *À Nogent* de Bataille-Henri et René Mercier.

¹¹¹⁶ Idéal 12551.

¹¹¹⁷ Le tableau complet des activités artistiques de Fréhel durant sa carrière apparaît à la fin de ce chapitre. En bleu sont répertoriés ses phases d'enregistrements ; en rose les périodes de tournage.

elle tourna dans trois films : le *Roman d'un Tricheur*¹¹¹⁸ en juin, *Pépé le Moko* durant l'été et *Gigolette*¹¹¹⁹ :

1936 ¹¹²⁰		
17 avril : Enregistrements chez Columbia de <i>Le Fils de la Femme poisson</i> ; <i>La Valse à tout le monde</i> ; <i>Maison louche</i> ; <i>Pleure</i>		
Tournage du <i>Roman d'un Tricheur</i> , fin juin, début juillet		
16 juillet : Enregistrements chez Columbia de <i>Tel qu'il est</i>		
17 juillet	ROXY	Tour de chant
Tournage de <i>Pépé Le Moko</i> et <i>Gigolette</i>		
15 septembre : Enregistrements chez Columbia de <i>Sous la Flotte</i> ; <i>C'est un petit Bal musette</i>		
Octobre	MOULIN DE LA GALETTE	Tour de chant
11 décembre : Enregistrements chez Columbia de <i>Les Filles qui la nuit</i> ; <i>Où est-il donc ?</i> ; <i>Et v'là pourquoi</i> ; <i>Tout change dans la vie</i>		

Or, ces trois films continuèrent d'ancrer Fréhel dans le même type de rôle que ceux déjà figurés en début de décennie (notamment dans *Cœur de Lilas* en 1932 et, de façon plus confidentielle, dans *Amok* en 1934) : ceux d'une chanteuse déchue, voire exilée, parfois prostituée, dans la nostalgie d'une jeunesse glorieuse disparue. Ces films, favorisant interférences et collusions intimes avec la propre destinée de Fréhel, participèrent donc à conforter une image de l'artiste, figure de mélancolie, qui ne correspondait pas, du moins cette année là, à son apogée médiatique en 1936, à ce que pouvait dégager Fréhel dans l'interprétation de chansons-musette légères et guillerettes, puisque le cinéma des années trente l'employait essentiellement pour ses incarnations de fille de la marge dont elle chantait les souffrances. Le rôle qu'elle obtint dans *Pépé le Moko* de Julien Duvivier, celui de Tania, une ancienne vedette de Café-Concert, exilée dans la Casbah d'Alger après un échec amoureux, en constitue l'exemple le plus probant et le point d'acmé de la carrière de Fréhel.

¹¹¹⁸ De Sacha Guitry.

¹¹¹⁹ De Yvan Noë.

¹¹²⁰ Je n'ai malheureusement pas trouvé comment Fréhel occupa son début d'année 36, de janvier à avril. Probablement prépara-t-elle son nouveau tour de chant, incluant les chansons enregistrées en 1935 et celles d'avril 1936 ?

Tableau récapitulatif des tours de chants, enregistrements, activités cinématographiques de Fréhel

Comme je l'ai précédemment établi pour Yvonne George, J'ai cherché, à la faveur des informations obtenues dans divers programmes et journaux de l'époque, de reconstituer de façon chronologique les différentes apparitions de Fréhel sur les scènes de music-halls parisiens ainsi qu'à l'étranger depuis ses débuts jusqu'à sa dernière « grande » apparition. J'ai toutefois conscience de l'incomplétude de ce travail. De la même façon, pour obtenir une vision d'ensemble des activités de Fréhel, j'ai inséré ses périodes d'enregistrements ainsi que celles des tournages de films auxquels elle a participé. À ce sujet, je ne connais que l'année de tournage des films, exceptionnellement le mois auquel ils ont débuté, mais je ne sais absolument pas à quelle date ou période précises Fréhel est intervenue sur le tournage des films.

Légende :

En bleu : les enregistrements

En rose : l'année de tournage des films

En gris : l'absence d'information

Période	Salle de spectacle	Nature du spectacle	Chansons interprétées	Compléments d'informations diverses
1905	L'UNIVERS	Tour de chant	Reprises de Montéhus	
1906	LA PEPINIERE	Tour de chant		Pervenche gagne 100 francs par mois.
1907	LA TAVERNE DE L'OLYMPIA	Tour de chant		Annexe de l'Olympia
1908				
15 juin Enregistrements chez Odéon de <i>Fenfant d'amour</i> et <i>C'est une gosse</i>				
Juillet	MOULIN ROUGE	Revue	Hommage à Jean Richepin : <i>Ouvrez la porte aux Petiots</i> <i>La fille du Forban</i>	
?	ELDORADO	Tour de chant		
	LA TAVERNE DE L'OLYMPIA	Tour de chant		
1909	L'ELDORADO	Tour de chant		
1910				
25 mars	LA GAITE ROCHECHOUART	- Revue « Mets-y un cadenas » - Rôle de Mme la	Pas de chansons	Établissement tenu par Mme Varlet

		Tremblotte, qui a passé sa soirée au Luna Park		
	LES JARDINS DE PARIS	Tour de chant		
	L'ABBAYE	Tour de chant		Tenu par Albert Volterra
1911	LA PEPINIERE	Tour de chant		S'y produisit avant la fermeture de l'établissement
1911-1914				
Multiplie les différents contrats durant l'année	ELDORADO	Tour de chant		
	CABARET FISCHER	Tour de chant		
	LE PETIT CASINO (BD CLICHY)	Tour de chant		
	CASINO MONTPARNASSE	Tour de chant		
	CASINO SAINT-VINCENT	Tour de chant		
	LA SCALA	Tour de chant		
	LES AMBASSADEURS	Tour de chant		
1914	<i>Fréhel quitte Paris : Départ pour la Russie</i>			
Janvier à Mai Bucarest, Roumanie	THEATRE LE MAJESTIC	Tour de chant		
Mai-Juin Saint-Petersbourg, Russie	L'AQUARIUM	Tour de chant		Établissement tenu par les frères Alexandrov ; Milton présent avec Fréhel
Septembre Bucarest, Roumanie	THEATRE COMOEDIA	Tour de chant	Chansons sur les filles perdues, les fortifs et les amours malheureuses	Gala en l'honneur de Charles Fallot et André de Fouquièrre
1915-1916				
Bucarest, Roumanie	THEATRE COMOEDIA	Tour de chant		
Août 1916	<i>Fréhel quitte la scène et Bucarest pour Piatra-Néamt. Elle y reste jusqu'en 1918.</i>			
De Novembre 1918 à 1923 Constantinople, Turquie	THEATRE DES CHAMPS	Tour de chant		Succès très mitigé. Fréhel en complète perdition
1923	<i>Retour de Fréhel à Paris</i>			
?	LE CAVEAU CAMILLE-DESMOULIN	Tour de chant		Tenu par Jo la Terreur, personnage emblématique du gangstérisme parisien Boîte populaire

	L'OLYMPIA	Tour de chant	Interprète ses chansons de jadis. Pas de nouveau répertoire	Son grand retour sur scène. Mais aucune date précise n'a été trouvée avant 1924
Multiplie les contrats durant l'année	LA FOURMI	Tour de chant		
	LES FOLIES-PARIENNES	Tour de chant		
	L'ELDORADO	Tour de chant		
	LE KURSAAL	Tour de chant		
	LE CANARI	Tour de chant		Établissement tenu par Leplée
	LE CONCERT SENG	Tour de chant		Bar dancing tenu par la compagne de Jo La Terreur, La Sassy
1924	LE LIBRE-ECHANGE	Tour de chant		
Multiplie les contrats durant l'année	L'APOLLO	Tour de chant		
	LA GAITE-ROCHECHOUARD	Tour de chant		
	LE BŒUF SUR LE TOIT	Tour de chant		
	LE CANARI	Tour de chant		
	LE MONICO	Tour de chant		
	LE JOCKEY	Tour de chant		
13 au 20 Juin	L'OLYMPIA	Tour de chant		
15 au 21 août	L'OLYMPIA	Tour de chant		
Octobre	LES QUAT'Z'ART	Tour de chant		
1925				
Du 09 au 15 janvier	OLYMPIA	Tour de chant	« L'Inoubliable et inoubliée : <i>Dans ses nouvelles chansons</i> » Pas d'autres précisions	Annoncée en quinzième position - 17 spectacles dont Fanélas peintre « expéditif ; ses tableaux lumineux et vivants » ; des acrobates équilibristes ; le comique Ziquet ; des cyclistes les Schlax ; des gymnastes ; des perchistes ; le clown Pépino.
1926				
?	L'EMPIRE	Tour de chant		Avertissement : aucune précision de date. Mention inscrite sur certains disques enregistrés en 1926 « Fréhel de l'Empire ». L'artiste put

				évidemment s'y produire avant cette année.
05 février	LOUXOR	Tour de chant		
12 février	CINEMA MONTPARNASSE	Tour de chant		
Décembre : Enregistrements chez Odéon de <i>J'ai l'cafard ; L'Obsédé</i>				
1927				
?	L'EMPIRE	Tour de chant		Avertissement : de nouveau, aucune précision de date. Mention inscrite sur certains disques enregistrés cette fois en 1927 « Fréhel de l'Empire ».
Mars	OLYMPIA	Tour de chant		
Mars - Avril : Enregistrements chez Idéal de <i>C'est la Valse des Costauds ; Julot y a que toi ; La Possession ; L'Obsédé ; J'ai l'cafard ; Sous la blafarde ; Soi-même Java ; Le P'tit Louis ; Tango fatal ; La Valse des coups de pieds au...boum ; Comme une Fleur ; Où est-il donc ? ; Toute pâle ; La vraie Valse des guinguettes ; Crâneuse ; Toute la chanson d'amour ; Berceuse du petit gueux ; C'est lui, c'est tout ; Il n'est pas du milieu ; Quand il joue de l'accordéon</i>				
Juin	OLYMPIA	Tour de chant		
Juillet : Enregistrements chez Pathé de <i>L'Obsédé ; Toute pâle ; Bonsoir Amie ; La maison de mon cœur est prête</i>				
3 Août	OLYMPIA	Tour de chant		
2 au 8 septembre	OLYMPIA	Gala de la Chanson	Pas de mention précise	<p>Annoncée en première de couverture « Avec le concours de la grande Chanteuse réaliste, Fréhel »</p> <p>Passage en quatorzième position « La grande Etoile française, Fréhel, l'inoubliable et inoubliée »</p> <p>Participation du comique Jean Rokis ; le fantaisiste Jean André. Jongleurs, équilibristes, contorsionnistes etc</p>
16 septembre	AUBERGE DU VIEUX BRETON	Tour de chant		Floréal dans son répertoire Montmartrois et Anne Lemeur dans ses chansons bretonnes
04	OLYMPIA	Tour de chant		

novembre				
02 décembre	APOLLO	Tour de chant		
1928				
4 mars	OLYMPIA	Tour de chant		
09 au 15 mars	APOLLO	Tour de chant	« Dans son répertoire »	Passage en septième position
Mai : Enregistrements chez Idéal de <i>La Rue de la joie ; Hantise ; Peut-être ; À la Dérive</i>				
16 Juin	OLYMPIA	Tour de chant		
Août : Enregistrements chez Idéal de <i>Dans une guinguette ; Berceuse des petits gueux ; Musette ; Quand on a trop de cœur . Chez Parlophone Musette ; Quand on a trop de cœur</i>				
8 septembre	L'EMPIRE	Tour de chant		
7 décembre	CONCERT MAYOL	Tour de chant		
21 décembre	OLYMPIA	Gala des Fêtes de Noël		
1929				
Mars : Enregistrements chez Parlophone de <i>C'est lui c'est tout ; C'est la valse des costauds ; La vraie de vraie : Accordéon-Java (Quand il joue de l'accordéon)</i>				
Avant Mai	L'EUROPEEN	Tour de Chant		Avertissement : de nouveau aucune précision de date. Mention inscrite sur deux disques enregistrés cette fois en mai 1929 : « Fréhel de l'Européen ».
Décembre	OLYMPIA	Tour de chant		
Fin décembre : Enregistrements chez Parlophone de <i>À Paris la nuit (Dans la rue de Lappe) ; Toute seule</i>				
1930				
?	L'EMPIRE	Tour de chant		Avertissement : aucune précision de date. Mention inscrite sur quatre disques enregistrés cette fois en 1930 : « Fréhel de l'Empire ».
Janvier	LE BOSPHORE	Tour de chant		
Février : Enregistrements chez Idéal de <i>Toute seule ; À Paris la nuit ; Nos destinées ; Plus tard ; Pauvre Grand ; Bonsoir Amie</i>				
Février –Mars : Enregistrements chez Polydor de <i>Comme un moineau ; Toute seule ; À Paris la nuit ; Toute la chanson d'amour</i>				
Mars	OLYMPIA	Tour de chant		
14 au 20 mars	LA GAITE-ROCHECHOUARD	« Grande semaine de Gala des succès de la chanson française » Tour de chant	<i>Comme un moineau ; Gontran rentre tard (chanson non enregistrée) ; A la dérive</i>	Présence d'Esther Lekain

Mai	L'EUROPEEN	Tour de chant		
Juin	THÉÂTRE DES GOBELINS	Tour de chant		
Août	LA GAITE-ROCHECHOUARD	Tour de chant		
Octobre	LA GAITE-ROCHECHOUARD	Tour de chant		
Octobre : Enregistrements chez Columbia de Comme un moineau ; L'obsédé ; Sous la blafarde ; Pauvre grand				
7 au 13 novembre	PLAZA	Tour de chant		Fin de spectacle 14 ^e position
05 décembre	LE BOSPHORE	Tour de chant		
décembre	LA FOURMI	Tour de chant		
1931				
Janvier	THÉÂTRE DES TERNES	Tour de chant		
16 au 22 janvier	ZIG ZAG	Tour de chant		
Mars : Enregistrements chez Idéal de Ensemble, Comme un moineau, Fou de la Lune, Fleur de Seine, La Coco, La Chanson du Vieux Marin				
Avril	LA FOURMI	Tour de Chant		
02 mai	HÔTEL CONTINENTAL	Gala au profit de l'Enfance tuberculeuse Tour de chant		
Mai	L'EUROPEEN	Tour de chant		
Fin Mai : Enregistrements chez Columbia de La Chanson du Vieux marin ; Comme une Fleur ; La Coco ; À la Dérive				
Tournage de Cœur de Lilas à partir de juillet				
Octobre	LA GAITE-ROCHECHOUARD	Tour de chant		
Octobre	L'EUROPEEN	Tour de chant		
Décembre	L'ELDORADO	Tour de chant		
Décembre : Enregistrements de Dans la Rue ; Il n'est pas distingué ; Sous le Pont noir				
1932				
?	BOUFFES DU NORD	Gala Danerty Tour de chant		
02 juillet	BOBINO	Tour de chant		Chansons avant le film diffusé
Septembre : Enregistrements chez Salabert de Il n'est pas distingué ; Sous le Pont noir				
16 septembre	CIGALE CINEMA (120 BD ROCHECHOUART)	Tour de chant		
08 octobre	AU PAVILLON	Tour de chant	- Les Filles qui la nuit - Le Train du Rêve	
31 décembre	EDEN CINEMA	Tour de chant		
1933				
Tournage de La Rue sans nom				
Tournage de Amok				

Juillet : Enregistrements chez Salabert de <i>La Chanson d'Autrefois ; La Zone</i>				
09 décembre	ALCAZAR	Tour de chant		
1934				
Janvier : Enregistrements chez Idéal de <i>Prends-moi ; Tire ton soufflet ; Dans une guinguette ; Quand il m'écrit</i>				
Avril : Enregistrements chez Ultraphone de <i>J'n'attends plus rien ; C'est la rue sans nom ; J'attends quelqu'un ; La Légende de Bali</i>				
Septembre : Enregistrements chez Ultraphone de <i>Si tu n'étais pas là ; Les Aveugles ; Appel ; Comme un moineau</i>				
?	CONCERT PACRA	Tour de chant		
?	FIACRE	Tour de chant		
?	ABC	Tour de chant		Ouverture de l'ABC par Mitty GOLDIN. Fréhel, grande amie de Goldin, rencontré en Russie et en Roumanie du temps de sa première carrière avant-guerre. A dû dès lors sûrement se produire durant cette année sur la scène de l'ABC
1935				
Février : Enregistrements chez Ultraphone de <i>Il n'est pas distingué ; La Môme Caoutchouc</i>				
7 juin	THEATRE DES ITALIENS	Tour de chant		
Septembre: Enregistrements chez Ultraphone de <i>Adieu...Adieu ; Chanson tendre</i>				
27 septembre	BOSPHORE	Tour de chant		Établissement repris par Charpini « élégant établissement du quartier de l'Opéra »
26 novembre : Enregistrements chez Columbia de <i>Rien ne vaut l'accordéon ; Il encaisse tout</i>				
5 décembre : Enregistrements chez Columbia de <i>Sous les Ponts ; La Peur ou un Chat qui miaule ; Où sont tous mes amants ; Il est trop tard</i>				
1936				
17 avril : Enregistrements chez Columbia de <i>Le Fils de la Femme poisson ; La Valse à tout le monde ; Maison louche ; Pleure</i>				
Tournage du Roman d'un Tricheur, fin juin, début juillet				
16 juillet : Enregistrements chez Columbia de <i>Tel qu'il est</i>				
17 juillet	ROXY	Tour de chant		
Tournage de Pépé Le Moko et Gigolette				
15 septembre : Enregistrements chez Columbia de <i>Sous la Flotte ; C'est un petit Bal musette</i>				
Octobre	MOULIN DE LA GALETTE	Tour de chant		
11 décembre : Enregistrements chez Columbia de <i>Les Filles qui la nuit ; Où est-il donc ? ; Et v'là pourquoi ; Tout change dans la vie</i>				
1937				

Tournage du Puritain				
Tournage de L'Innocent				
Tournage de La Rue sans joie				
15 janvier	EMPIRE	Tour de chant		Amar et ses tigres royaux Charles Fallot
Fréhel, en mauvaise passe financière, quitte la France pour rester quelques semaines en Roumanie.				
16 octobre	ABC	Tour de Chants Fréhel « déguisée en pierreuse 1900 » décrit les misères des Pierreuses		Lys Gauty vedette de l'ABC Charpini et Brancato
11 et 12 décembre à Lille	?	Répétition générale éprouvée en avant-dernière de la « Revue de la joie »		
fin décembre 1937 (à partir du vendredi 17 décembre)	ABC	La « Revue de la Joie » de Pierre Varenne et Mauricet	- Apparaît dans le 10 ^e tableau intitulé « Crochets et Bravos », Fréhel joue le rôle de la Midinette aux côtés de Noël Noël et de Charpini et Brancato - Nouvelle apparition au tableau 14 « La Douceur du Foyer », Fréhel joue le rôle de Mme Sauerkrout	
?	SALLE DES FÊTES DE PANTIN	Tour de chant		
	FOIRE DU TRÔNE	Tour de chant		
1938				
Tournage de La Maison du Maltais				
Tournage de Une Java				
Tournage de L'Entraîneuse				
??	MOULIN ROUGE			
Janvier- Février	ABC	La « Revue de la Joie »		
?	ABC	Tour de chant « 1900 » : Fréhel reprend ses succès d'avant guerre		Mayol et Lys Gauty
13 Juin Enregistrements chez Columbia de Derrière la clique ; La Chanson des fortifs ; La Môme Catch-catch ; L'Amour des hommes				

1939				
Tournage de <i>Berlingot et Cie</i>				
Tournage de <i>L'Enfer des Anges</i>				
02 janvier Enregistrements chez Columbia de <i>La Der des ders ; Sans Lendemain ; La Java bleue</i>				
Août	ABC	Tour de chant		
1940				
septembre	CONCERT PACRA	Tour de chant		
Décembre	THÉÂTRE PIGALLE	Tour de chant		
1941				
Janvier	L'EUROPÉEN	Tour de chant		
Janvier	L'ÉTOILE	Tour de chant		Fréhel et Georgius ouvrent le programme en vedette Georgette Plana
Janvier	L'ABC	Tour de chant		
Été	L'ALHAMBRA	Tour de chant		
1942				
Mai	VARIÉTÉS ROCHECHOUARD	Tour de chant	« Chansons choisies parmi le répertoire suivant : <i>Dans la Rue</i> <i>La Môme Caoutchouc</i> <i>J'attends le train du Rêve</i> ¹¹²¹ <i>Les Filles qui la nuit...</i> <i>Les Aveugles</i> ¹¹²² <i>Il n'est pas distingué</i> <i>Ça me fait rire</i> ¹¹²³ <i>J'ai le Cafard</i> <i>Comme une Fleur</i> <i>Le petit Louis</i> <i>Sur la zone</i> <i>La Chanson d'autrefois</i> <i>Comme un moineau</i>	
Août	L'ÉTOILE	Fréhel dans son tour de chant au deuxième acte de l'Opérette Antonin de Marseille, opéra bouffe en 3 actes et 4 tableaux		Opérette de Fabrice Lémon et Georges Léglise ; musique Henri Goublier

¹¹²¹ Paroles de Aubret ; musique de Lenoir. Chanson jamais enregistrée par Fréhel.

¹¹²² Paroles de Aubret ; musique de Poussigue. Chanson jamais enregistrée par Fréhel.

¹¹²³ Paroles de Hoerner ; musique de Mme Lebrun. Chanson jamais enregistrée par Fréhel.

Novembre	L'EUROPÉEN	Tour de chant		
1943				
Mars	L'ALHAMBRA	Tour de chant		
Juin	CASINO DE MONTMARTRE	Tour de chant		
1946	Tournage de <i>L'Homme traqué</i>			
1949	Tournage de <i>Un Homme marche dans la ville</i>			

Troisième partie

**Au delà de la chanson : Fréhel et Yvonne George, une aura
entre Littérature et Cinéma**

Préambule : Fréhel, figuration et incarnation d'une égérie « Apache » ; Yvonne George, muse évanescence « surréaliste »

Les définitions¹¹²⁴ communes du terme « égérie » rappellent toutes au préalable l'origine mythologique latine du mot. Égérie était une nymphe des sources du bois des Camènes, proche de la porte Capène à Rome, que Numa Pompilius, second roi légendaire de Rome, avait l'habitude de consulter pour parfaire sa législation en matière de religion. De ce mythe est né l'usage commun du substantif « égérie », à savoir une « femme qui passe pour l'inspiratrice d'un homme politique, d'un écrivain, d'un artiste¹¹²⁵ ». Une seconde acception accentue la particularité de la posture de l'Égérie : intime des puissants, voire dans le secret de leurs alcôves, son statut lui impose discrétion et confidentialité. Son rôle devient alors celui d'une « conseillère secrète ». Paradoxalement, le terme évolue au profit d'un sens figuré soulignant, à l'inverse, une faculté d'exposition totale, d'incarnation parfaite : l'égérie est celle qui « inspire une marque et en incarne l'image¹¹²⁶ ». Dès lors, en quoi et pour qui Fréhel était-elle l'égérie ? Si l'on s'en tient à l'acception première du substantif « égérie », mon propos, quant au statut de Fréhel, est évidemment à moduler. Bien qu'elle fréquentât têtes couronnées et hommes d'état puissants lors de ses séjours en Russie, Roumanie ou Turquie durant la Première Guerre mondiale, il demeure peu probable au regard de son peu d'intérêt pour la « chose politique » que Fréhel ait influencé une quelconque personnalité politique ou ait pu se fendre d'une recommandation à l'un ou à l'autre. En revanche, Fréhel fut indéniablement une figure d'inspiration pour la littérature du début du vingtième siècle et surtout pour le cinéma des années trente. Toutefois, ces figurations, en fonction de leurs domaines artistiques et bien sûr de leur période de réalisation, ne proposent pas la même image de la chanteuse. La littérature s'est davantage intéressée à Fréhel du temps où elle était Pervenche pour symboliser l'ascension « dramatique » (et tendue vers sa chute latente) d'une jeune chanteuse issue du « pavé » parisien (ou presque) sur les planches des grandes scènes parisiennes, tandis que le cinéma, celui des années trente, vit en Fréhel l'incarnation d'un personnage d'un autre temps, au passé glorieux et révolu, capable d'embrasser à elle seule, toutes la diversités des marginaux des bas-fonds.

¹¹²⁴ Extraites des encyclopédies Universalis, Larousse et Petit Robert.

¹¹²⁵ Définition donnée par le CNRTL

¹¹²⁶ Larousse, Maxipoche, 2011.

Quant à Yvonne George, artiste plurielle et contrastée, comme je l'ai abordé dans les chapitres précédents, elle sembla motiver dès sa première carrière dans les théâtres bruxellois, avant et durant la Première Guerre mondiale, les adulations littéraires. Elle séduisit aussi, une fois reparue en France dans les cercles artistiques parisiens des années vingt, des artistes de renom mais, c'est assurément l'œuvre de Robert Desnos qu'elle marqua le plus de son influence paradoxale. Leur rencontre, nourrie des contradictions d'une passion amoureuse non partagée, stimula le lyrisme poétique de Robert Desnos qui fit d'Yvonne George non seulement l'incarnation de l'impossibilité de l'amour, mais surtout une muse fantasmée et inaccessible. Il s'agira dès lors, en étudiant une partie des créations poétiques de Desnos d'interroger la présence paradoxale, car le plus souvent spectrale, de la chanteuse.

- 1. Fréhel, « Reine des apaches » dans l'univers romanesque de Colette.**
 - 1.1 Colette/Renée – Fréhel/Jadin : regards croisés sur l'univers du music hall
 - 1.2 Jadin au music-hall : représentation de la pierreuse apache
 - 1.3 Fréhel/Jadin vue par Colette/Renée : portrait ému d'une jeune première naturellement douée

 - 2. Fréhel chez Roger Verceel : une référence anecdotique ?**
 - 2.1 Une description condensée mais percutante
 - 2.2 Une description anodine ?

 - 3. Fréhel dans l'œuvre de Pierre Mac Orlan : la voix réminiscente d'un Paris canaille.**
 - 3.1 Chanteuse authentique au service de paysages parisiens pittoresques
 - 3.2 Fréhel interprète de Pierre Mac Orlan ?

 - 4. Claude Farrère et Pierre Loti : Fréhel, un lointain souvenir d'orient ?**
 - 4.1 Claude Farrère et Fréhel : au hasard d'un exil turc ?
 - 4.2 Pierre Loti et la chanson populaire
- Conclusion du chapitre 3 : une posture d'égérie novatrice ?**

Au cours de diverses interviews, Fréhel mentionna quelque fois son engouement pour certains écrivains célèbres dont elle affectionnait l'univers pittoresque, comme Pierre Mac-Orlan ou Francis Carco. Néanmoins, il ne s'agit pas ici de revenir sur ses accointances personnelles mais de montrer plutôt comment la littérature s'est emparée de sa trajectoire artistique et personnelle pour en faire un emblème romanesque, celui de la jeune chanteuse populaire des faubourgs parisiens de la Belle Époque, héroïne « Apache ».

Au sens strict du terme, l'*Apache* désigne les jeunes brigands des faubourgs populaires parisiens du tout début du vingtième siècle. Par extension, la fonction du mot réunit les marginaux de toute sorte, autrement dit, tous ceux, qui pour diverses raisons, se sont éloignés de la sacro-sainte trinité : travail, famille, patrie. L'exclusion, le rejet à la marge, définissent l'Apache. Ainsi, le sans-travail devient nécessairement rôdeur, puis voleur, puis assassin et donc apache. La définition d'un journaliste du *Gaulois*, le 13 septembre 1907 va en ce sens :

Sous ce vocable, on a réuni l'escroc, l'escarpe, le rôdeur de barrière, le faquin à poignard, l'homme qui vit en marge de la société, prêt à toutes les besognes pour ne pas accomplir un labeur régulier, le misérable qui crochète une porte ou éventre un passant.

Mais, l'Apache réfère surtout à une tranche spécifique de la population : il qualifie les jeunes désœuvrés prêts à toutes les besognes, les plus viles soient-elles, pour ne pas accomplir un labeur régulier. Le refus du travail « honnête » suffit donc à qualifier l'apache, qui devient le nouveau synonyme de « bandit ». Toutefois, cette terminologie mêle à sa délinquance une certaine contestation de l'ordre social.

L'Apache terrorise le Bourgeois, il nourrit ses fantasmes et sa paranoïa, toujours alimentés par la littérature populaire de l'époque d'où il tire son nom. En effet, les histoires d'indiens et de chercheurs d'or, inspirés des romans anglo-saxons de Fénimore Cooper (*Le Dernier des Mohicans*, 1826) ou de Thomas Mayne Reid (*Les chasseurs de scalp*, 1850) ne cessent d'être réédités tout au long du XIXe siècle et nourrissent l'inspiration de Gustave Aymard (*Les Peaux Rouges de Paris*, 1888), d'Eugène Sue, voire d'Hugo, de Zola, et d'Aristide Bruant bien sûr. L'Apache est essentiellement le point de jonction de différentes figures légendaires mythiques de brigandage¹¹²⁷.

¹¹²⁷ « Si l'Apache fait ressurgir le Peau-Rouge en plein Paris de la Belle Époque, c'est qu'il est le creuset d'autres mythes – plus spécifiquement français – issus de littératures différentes : non seulement celui du bandit de grand chemin, ou de grand style – Cartouche, Vidocq -, mais ceux des mystères de Paris, de ses

Hors la littérature, l'Apache cristallise surtout toutes les projections fantasmées des Bourgeois (concernant par exemple le juif, l'anarchiste, le franc-maçon etc.) et nourrit ses peurs suscitées par les « classes laborieuses » en supposée rébellion latente. L'Apache est le produit de la crainte qu'il inspire, stimulée par la presse qui reprend ses exploits en écho¹¹²⁸.

Mais à proprement parler, l'Apache est surtout un enfant du peuple, un « gosse¹¹²⁹ » né sur le pavé parisien, qui se traîne dans les ruisseaux des quartiers de la périphérie ou de la banlieue, qui a échappé à l'école, vagabonde et vit de petits métiers ou de maraudes. Pour se protéger, il appartient à une bande de quartier voire de rue, organisée autour d'un chef, qui, par les lois édictées et la hiérarchie imposée, lui donne l'impression de retrouver une structure sociale (et affective) perdue. Les Apaches constituent donc une microsociété marginalisée, possédant son propre espace, son langage, ses codes, ses mœurs, ses modes¹¹³⁰.

Dans son désir d'imitation et de réduplication de la société en place, celle de la Belle Époque, les Apaches témoignent aussi de la défaillance et de l'incapacité de cette dernière à accorder une place digne de ce nom à la jeunesse française, qui plus est, urbaine. Le statut du jeune ouvrier ou de l'apprenti était particulièrement difficile. Bousculé, houspillé, maltraité, le jeune ouvrier était nié comme individu, seulement perçu comme un corps producteur à plier aux rythmes de la discipline industrielle. Aussi, la jeunesse ouvrière, miséreuse et malmenée, s'identifia-t-elle dans les Apaches et les admira-t-elle sans borne au point parfois d'en proposer des versions émoussées. Fréhel fit partie de cette jeunesse du pavé et fréquenta sans aucun doute une bande de

misérables gamins, « bohémiens », prostituées, voyous et rôdeurs en tous genres ; enfin, ceux, plus récents, du « voleur » et du « trimardeur », libertaires hors-la-loi incarnant les thèses anarchistes sur la reprise individuelle et la propagande par les faits », Catherine Coquio, « Les derniers Apaches ou qui a peur à Paris vers 1900 », dans *Terreur et représentation*, sous la direction de Pierre Glaudes, ELLUG, 1996, p. 126

¹¹²⁸ Au point que le journal *Le Petit Parisien* crée pour lui en 1907 un genre spécial : la rubrique « Paris-Apache », favorisant une attente médiatique et rendant l'exploit apache nécessaire.

¹¹²⁹ Les deux tiers auraient entre quinze et vingt ans. Dans « Dans la France de la Belle Époque, Les Apaches, premières bandes de jeunes », Michelle Perrot, *Les marginaux et les exclus dans l'histoire*, Cahier de Jussieu n°5, Paris 7, 1979.

¹¹³⁰ « *L'Apache se distingue du « cave », par ses vêtements : pantalons à larges pattes, souliers cirés, casquettes à la visière brisée, foulards rouges, vestes cintrées et large ceinture de terrassier. Il s'exprime en argot : verlan, javanais ou louchebem, et se fait une spécialité du tatouage : il se pique un ou plusieurs grains de beauté sur le visage, en introduisant sous la peau écorchée, une mixture de charbon et d'huile », Catherine Coquio, *op. cit.**

jeunes. A divers égards, elle reproduisit les mœurs apaches et vécut selon leurs codes, fussent-ils édulcorés.

Un portrait de Fréhel, extrait de *La Chanson réaliste* de René Baudelaire, place d'emblée la chanteuse dans une posture hégémonique, et fait d'elle, grâce aux références d'autorité qu'elle convoque, une égérie « Apache », emblème d'un univers mythologique:

*Fréhel, une autre grande de la chanson réaliste, un personnage
de chanson de Bruant, un modèle pour Toulouse Lautrec.
Chanteuse populaire, des hommes de lettres en ont parlé,
Pierre Loti, Claude Farrère, Roger Vercelet, et Colette en a fait
Jadin dans L'Envers du Music-Hall, et la Vagabonde.¹¹³¹*

Ces propos, très souvent relayés et malheureusement inexacts pour la plupart¹¹³² comme je le prouverai dans ce chapitre, révèlent toutefois plusieurs points importants à analyser. En assimilant Fréhel en particulier aux personnages de Bruant – il aurait été bon de savoir précisément lesquels d'ailleurs –, cette citation a au moins le mérite d'en faire le parangon d'un milieu précis : celui du petit peuple parisien des faubourgs du vingtième siècle naissant. Elle relève également la capacité de la chanteuse à fusionner avec les personnages interprétés, au point d'en devenir elle-même une incarnation troublante, mais elle souligne encore en filigrane la propension presque naturelle de la chanteuse à assumer voire à entretenir une représentation stéréotypée et romanesque d'elle-même.

Si cette citation témoigne de l'importance relative de Fréhel qui, dépassant le seul environnement du music-hall, marqua aussi le milieu intellectuel et littéraire de son époque, il convient d'en nuancer les informations mais aussi de les préciser en développant la manière dont elles font sens et d'interroger les images qu'elles renvoient de la chanteuse. Il importe encore de délimiter et de contextualiser distinctivement ces références : les écrivains cités précédemment entamèrent leur carrière littéraire

¹¹³¹ L'ouvrage de R. Baudelaire répertorie un peu confusément (à mon sens) les chanteuses « réalistes » et tente de délimiter, en listant les stéréotypes esthétiques sur lesquels la chanson « réaliste » se construit, les contours du genre. *La Chanson réaliste*, René Baudelaire, éd. L'Harmattan, p.57

¹¹³² Le renvoi à Toulouse Lautrec est particulièrement maladroit. S'il s'agissait de vouloir la comparer aux modèles peints par Toulouse Lautrec (La Goulue, Jane Avril, Yvette Guilbert ou Aristide Bruant) relatifs au music hall et à Montmartre, l'approximation guette : cette citation suggère une temporalité fautive, en situant la chanteuse dans une époque à laquelle non seulement elle n'appartenait pas, mais qu'elle n'incarnait pas non plus dans ses chansons. L'univers peint par Lautrec renvoie aux années 1890, or, si Fréhel, à ses tout débuts, reprend le répertoire de Montéhus, elle évoque davantage dans la mémoire collective les faubourgs parisiens du jeune vingtième siècle voire de l'Entre-deux-guerres.

essentiellement au début du vingtième siècle¹¹³³ (sauf Pierre Loti dont les premières œuvres ont été écrites sous la présidence de Jules Grévy dès 1879). Qui plus est, la plupart établirent leur renommée avant la Première Guerre mondiale, à l'exception de Vercel dont les débuts littéraires furent plus tardifs¹¹³⁴. S'ils connurent ou entendirent parler de Fréhel, il est donc fort probable qu'ils s'en référèrent à ses commencements, à sa première carrière.

J'ai donc d'abord cherché à vérifier si les écrivains évoqués, mentionnaient effectivement Fréhel dans leurs œuvres, comme la citation le prétendait. Puis, si tel était le cas, quelles images ils donnaient de la chanteuse et quel statut ils lui conféraient : l'évoquaient-ils pour elle-même en tant que chanteuse renommée, comme témoin et porte-parole d'une époque, capable de dispenser, pour qui savait l'entendre, un savoir populaire, ou la consacraient-ils comme personnage de fiction, proche de l'héroïne romanesque ?

¹¹³³ Pierre Loti, *Pêcheur d'Islande*, 1886 ; Claude Farrère, *Les Civilisés*, 1905 ; Colette, *Claudine à l'école*, 1900 ; Roger Vercel, *Notre père Trajan*, 1930.

¹¹³⁴ Vercel (1894-1957) n'appartenait pas à la même génération que Pierre Loti (1850-1923), Claude Farrère (1876-1957), ou que Colette (1873-1954)

1. Fréhel, « Reine des Apaches¹¹³⁵ » dans l'univers romanesque de Colette.

Bien que les relations entre Fréhel et Colette ne fussent guère plus que cordiales – Fréhel allant même jusqu'à dire de Colette « *Je vais aller voir les lions d'Amar¹¹³⁶. Ils seront peut-être plus aimables que cette tigresse¹¹³⁷* » la chanteuse apparut à diverses reprises dans l'œuvre de la romancière en tant que personnage secondaire de l'intrigue, sous les traits de la petite Jadin, dans *la Vagabonde¹¹³⁸* ou en filigrane dans *l'Envers du Music Hall¹¹³⁹*.

La représentation du monde du spectacle n'est jamais du domaine de la fioriture romanesque chez Colette, elle n'est pas la toile de fond d'un décor servant une intrigue mineure ; la scène fit partie intégrante de son œuvre comme elle fit partie intégrante de sa vie. Elle donne à voir et à connaître ce que peut être la réalité du monde des spectacles, une fois le rideau tiré : les couloirs glacés et l'attente trop longue, les nuits sans sommeils et les tournées harassantes que Fréhel, comme tout artiste, a expérimentés elle-même :

*C'est à F...qu'un train cahoteur et pas pressé nous jette, nous abandonne, troupe ensommeillée, bâillante et geignarde [...]
Nous sommes laids, sans grâce et sans humilité. Pâles de surmenage, ou bien rouges d'un déjeuner hâtif. La pluie de Douai, le soleil de Nîmes, le vent salin de Biarritz ont verdi, roussi, ces lamentables « pelures » de tournée, grands manteaux cache-misère. Nous avons dormi, tout autour de la France, sur nos chapeaux-bonnets avachis [...]*¹¹⁴⁰

En effet, dès 1905, alors que Colette était encore Madame Henry Gauthier-Villars alias Willy, elle ressentait déjà la nécessité de s'évader dans le spectacle¹¹⁴¹. Moins qu'une distraction excentrique, il constituait surtout pour elle la possibilité de « gagner » sa liberté et d'assumer sa personne ; il la libérait également des infidélités de Willy et

¹¹³⁵ Maurice Verne, *op.cit.* p.186

¹¹³⁶ Cirque d'Amar fondé par Ahmed Ben Amar en 1880. Au départ ménagerie itinérante, son succès s'accroît dès 1909. Repris à sa mort en 1913 par sa femme et fort de sa notoriété grandissante, la ménagerie devient en 1926 « le Grand Cirque Ménagerie Amar Frères »

¹¹³⁷ N. A. Lacombe, *op. cit.*, p.160

¹¹³⁸ *La Vagabonde*, préface de Nicole Ferrier- Caverivière, éd. Albin Michel, 1990.

¹¹³⁹ *L'Envers du Music Hall*, édition Flammarion, 1948

¹¹⁴⁰ *L'Envers du Music Hall*, *op.cit.*, p. 4 et sq.

¹¹⁴¹ Pour en savoir davantage sur Colette (1873-1954), sa vie, son œuvre, son parcours, je recommande la lecture de l'ouvrage *Colette* de Claude Pichois et Alain Brunet, éditions Fallois, 1999.

l'ouvrait à d'autres horizons voire d'autres mœurs. Colette prit alors des cours de danse, mais surtout de pantomime avec Georges Waag, dit « Wague¹¹⁴² ». Elle se produisit à ses débuts dans des représentations privées où elle apparaissait essentiellement sous les traits de faunes. Elle découvrit et évolua ensuite dans les cercles saphiques parisiens – gratin culturel et mondain du début du siècle – où brillaient Natalie Clifford Barney, amazone yankee réunissant autour d'elle une troupe de femmes libres telles que Renée Vivien, Lucie Delarue-Mardrus, Romaine Brooks ou Eva Palmer, bientôt rejointes par Gertrude Stein et Alice B. Toklas, Adrienne Monnier, Sylvia Beach, Djuna Barnes¹¹⁴³. Colette ne tarda pas à faire la rencontre d'une certaine « Missy¹¹⁴⁴», Sophie-Mathilde-Adèle de Morny, marquise de Belbeuf, lesbienne virile, qu'elle ne quitta bientôt plus et qui, apaisant les angoisses de sa solitude toute neuve, constitua pour elle une sorte de substitut maternel. En février 1906, Colette fit ses débuts publics de mime sur la scène des Mathurins, en jouant encore un rôle de faune dans le mimodrame de Francis de Croisset, *Le désir, l'amour et la chimère*. Elle montra des épaules, un sein, des jambes, que les amateurs de beauté sculpturale apprécièrent. Colette posa pour des photographies d'art, se dénuda de plus en plus, jusqu'à faire scandale sur scène à plusieurs reprises, notamment lors de la pantomime *La Romanichelle* à l'Olympia, puis *Pan*, à Marigny, où, accompagnée de Missy, elle dansa à moitié nue.

En décembre 1906, un second scandale fut provoqué au Moulin-Rouge, par la pantomime *Rêve d'Égypte*, composée par Vuillermoz, Wague et Willy. Une fois encore, Missy, dont le nom de scène n'était alors rien moins que la très transparente anagramme « Yssim », joua le rôle d'un vieil égyptologue épris d'une momie : Colette. Celle-ci, sortant d'un sarcophage le corps entortillé dans un long ruban, se dressait devant lui et dansait pour le séduire. Il saisissait alors un morceau du ruban détaché et libérait du tissu le corps de Colette complètement nu et offert aux regards de tous. Cette exhibition, conclue par le baiser fougueux de l'égyptologue à la momie, provoqua un tohu-bohu formidable

¹¹⁴² Que l'on reconnaît sous les traits de Brague dans la *Vagabonde*, in préface N. Ferrier-Caverivière, *op.cit.*, p.18.

¹¹⁴³ A ce sujet, je recommande les lectures des ouvrages de Christine Bard, *Les Garçonnes, Modes et fantasmes des Années folles*, Flammarion, 1998 ainsi que *La Femme aux temps des Années folles*, de Dominique Desanti, éditions Stock/Laurence Pernoud, 1984.

¹¹⁴⁴Fille du frère adultérin de Napoléon III, belle-fille de la reine Hortense, elle s'habillait en homme, fumait le cigare et avait fait procéder à l'ablation de son utérus et de ses seins (elle affirmait : « *Naître, c'est acquérir le privilège du plein développement de soi-même* »). On avait coutume de l'appeler « l'oncle Max » dans les cercles saphiques de la capitale. Informations citées par Fernande Gontier et Claude Francis, dans *Mathilde de Morny. La scandaleuse marquise et son temps*, Perrin, 2005.

au point que le lendemain, Louis Lépine, préfet de police, fait interdire les représentations.

Colette s'essaie également à la comédie où néanmoins elle a moins de succès, en raison semblerait-il de son fort accent bourguignon¹¹⁴⁵. C'est lors de ses tournées en province et même hors frontières, qu'elle rencontre vers 1909, Fréhel et Maurice Chevalier. De cette brève rencontre naît le personnage de la petite Jadin, transposition littéraire de la toute jeune Fréhel, dans le cinquième roman¹¹⁴⁶ signé de son seul nom : *La Vagabonde*.

1.1 Colette/Renée – Fréhel/Jadin : regards croisés sur l'univers du music hall

Lorsque parut *La Vagabonde*, en novembre 1910, sous forme d'une vingtaine de parutions dans *La Vie Parisienne*, la réputation littéraire de Colette n'était plus à faire. Par le biais de son héroïne, Renée Néré, contrainte de gagner sa vie comme artiste de music-hall – seul métier accessible à « ceux qui n'en ont appris aucun ¹¹⁴⁷ » –, pour assumer sa liberté nouvelle de femme indépendante, Colette donna à lire sa propre vie. Elle confia au livre ses blessures intimes mais relata également à travers son expérience de mime, les coulisses des music-halls et des cafés-concerts.

Renée Néré, alias Colette, y expose l'attente trop longue qui précède son passage sur scène, encore accentuée par l'anticipation brûlante de ses préparatifs :

Dix heures et demie...Encore une fois, je suis prête trop tôt. Mon camarade Brague, [...] me le reproche souvent :

- Sacrée graine d'amateur va ! T'as toujours le feu quelque part. Si on t'écoutait, on ferait son fond de teint à sept heures et demie, en brifant les hors d'œuvre...

Trois ans de music-hall et de théâtre ne m'ont pas changée, je suis toujours prête trop tôt.

Elle énumère ensuite, comme pour souligner le caractère répétitif d'un déroulement maîtrisé à la perfection, la liste des artistes la précédant dans l'organisation du spectacle. Elle annonce ainsi le programme des réjouissances à venir et introduit par là-même pour la première fois le personnage de Jadin, tout en dévoilant

¹¹⁴⁵ Préface de N. Ferrier-Caverivière, *op.cit.*, p. 32.

¹¹⁴⁶ En effet, Colette écrira en 1904 *Le dialogue des Bêtes*, *la Retraite sentimentale* (1907), *les Vrilles de la vigne* qui sont de petites nouvelles (1908), *L'Ingénue Libertine* (1909) puis *la Vagabonde*.

¹¹⁴⁷ *La Vagabonde*, Albin Michel, 1990, p.203

ses rituels précédant les représentations. C'est ainsi que sa rencontre avec Fréhel fut retranscrite dès les toutes premières pages de l'ouvrage et que transparaissaient les prémices de ses caractéristiques légendaires, sa voix rauque et son goût pour les jurons :

Mon horloge est infaillible, elle ne varie pas de cinq minutes en un mois. Dix heures : j'arrive; Mme Cavallier chante Les Petits Chemineux, Le Baiser d'adieu, Le Petit Quéqu'chose, trois chansons. Dix heures dix : Antoniew et ses chiens. Dix heures vingt-deux : coups de fusil, aboiements, fin du numéro de chiens. L'escalier de fer crie, et quelqu'un tousse : c'est Jadin qui descend. Elle jure en toussant, parce qu'elle marche chaque fois sur l'ourlet de sa robe, c'est un rite...Dix heures trente-cinq : le fantaisiste Bouty. Dix heures quarante-sept : les danseurs russes, et, enfin, onze heures dix : moi !

Cette revue succincte de quelques artistes assurant le spectacle, apporte un certain nombre d'informations intéressantes. Non seulement elle rappelle la diversité des divertissements proposés dans le déroulement général d'un spectacle dans un music-hall sous la Troisième République – ici l'*Emp'Click'* identifié comme étant la Gaîté-Rochechouart ¹¹⁴⁸ –, mais elle permet encore de faire quelques suppositions intéressantes quant au petit tour de chant de Jadin/Fréhel et surtout de mieux envisager sa posture scénique.

Il est mentionné que Jadin débute sur scène à dix heures vingt-deux et que son successeur arrive à dix heures trente-cinq. Elle reste donc treize minutes sur scène. Si l'on considère qu'une chanson dure environ trois minutes, on peut supposer que la jeune débutante devait interpréter entre quatre et cinq chansons. Ceci est encore confirmé au regard des précisions concernant Mme Cavallier¹¹⁴⁹, qui, en dix petites minutes, donnait trois chansons¹¹⁵⁰ (*Les Petits Chemineux, Le Baiser d'adieu, Le Petit Quéqu'chose*¹¹⁵¹). Ultérieurement, et plus encore dans la deuxième partie de l'œuvre,

¹¹⁴⁸ Nicole Ferrier- Caverivière, *op. cit.* p. 19

¹¹⁴⁹ Il est probable qu'il s'agisse de la chanteuse Suzanne Chevalier.

¹¹⁵⁰ On remarque, à nos dépens, que Colette ne donne dans ce passage aucun des titres du répertoire de Jadin.

¹¹⁵¹ Malgré mes recherches, je ne suis pas capable de savoir si ces titres de chansons sont fictifs ou non. Il existerait une chanson intitulée «*Fleur des routes* ou *Les Petits Chemineux* » interprétée par Marcelly, chanteur de café-concert, et gravée sur un disque saphir de marque Pathé, matrice 2826/2827. Quant aux deux autres chansons, je n'ai trouvé qu'un seul titre se rapprochant de celui cité «*Votre baiser d'adieu* », toujours interprétée par Marcelly et Resca (de l'Eldorado) également chanteur de café-concert et music-hall, sous diverses marques Columbia, Phono, Pathé. Toutefois, je ne peux attester qu'il s'agisse bien des chansons évoquées.

quelques précisions sont apportées sur le répertoire de Jadin. Il s'inscrit très crument dans la tradition des chansons grivoises, qui n'avaient rien à envier aux inepties d'un Dranem¹¹⁵² alors vedette des Cafés-concerts parisiens et chantre de la chanson dite idiote:

*Nous écoutons, muets, la voix de Jadin au-dessus de nous :
Ah ! Ah ! Petite Muguet-et-te,
Ah ! Ah ! Viens donc, s'il te plaît,
Que je te l'mette,
Mon p'tit bou-quet de muguet !
Le compositeur de la Valse du muguet, homme de métier et
d'expérience, a grivoisement et habilement césuré le dernier
vers du refrain...¹¹⁵³*

On peut penser que seule la délicatesse de Colette justifie l'absence de référence quant à l'identité des auteurs et/ou compositeurs néanmoins identifiables¹¹⁵⁴. Il était fort à la mode au début du siècle d'interpréter des chansons franchement obscènes dont le public se délectait, surtout si elles étaient interprétées par des femmes. A ce propos, Yvette Guilbert, revenant sur ses débuts laborieux à se trouver un genre adéquat aux spécificités du café-concert, avoua horrifiée :

[...] Je voulais connaître un peu l'atmosphère, l'esprit de ces « cafés-concerts » où jamais je n'allais...[...] Je constatais la bêtise, l'atroce bêtise des couplets ; que c'était idiot tout cela, que c'était idiot ! Et pourtant le public ravi s'amusait sincèrement, j'avais le cœur serré à l'idée qu'il me faudrait amuser une telle foule, si différente de celle du théâtre chic, ultra-élégant des Variétés ! [...] Il s'agissait absolument de trouver une note nouvelle...laquelle? [...] il ne fallait pas brusquer le goût, l'habitude de ce genre de public. [...] Je commençais à trembler en entendant les applaudissements

¹¹⁵² Dranem débute sa carrière dans un Café Concert parisien dès 1896 ; il enchaîne ensuite ses représentations dans les lieux de spectacles les plus célèbres de la capitale : le *Divan japonais*, l'*Alcazar*, les *Ambassadeurs* et surtout l'*Eldorado* en 1900 où il restera plus de vingt ans. Il s'illustre dans l'art de la chanson dite idiote en créant un personnage simple d'esprit aux allures clownesques, qui ne semble jamais comprendre tout à fait les inepties qu'il interprète. Sa carrière, qu'il orientera ensuite vers l'opérette, prendra fin en 1935.

¹¹⁵³ *La Vagabonde*, op.cit., p.126

¹¹⁵⁴ Il semblerait qu'il s'agisse de la chanson interprétée par Félix Mayol en 1905 (sur une musique de Vincent Scotto et des paroles de Henri Christiné), d'après les recherches de M. Paul Dubé et Jacques Marchioro, recensant la quasi totalité des chansons interprétées par l'artiste. Félix Mayol en revendique 495 dans ses *Mémoires*, Dubé et Marchioro en répertorient 410. Cette information est lisible sur le site <http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net>.

*fantastiques que le public accordait à une chanteuse qui dépassait toutes les limites de la vulgarité, et dans ses gestes, et dans sa voix, et dans tout ce qu'elle débitait, hurlant une espèce de musique de bastringue.*¹¹⁵⁵

Répertoire scatologique, obscène, grivois, idiot, il semblerait que tout ait été chanté. D'ailleurs, selon Anna Judic¹¹⁵⁶, tout pouvait l'être si tant est qu'on eût la « *manière*¹¹⁵⁷ ». Jules Lemaître lui prêta cette aptitude particulière, puisqu'elle aurait été le parangon du licencieux sous-entendu, technique efficace pour se jouer de la censure :

*On connaît sa spécificité : c'est celle des nuances, des sous-entendus, des paroles murmurées, des regards ignorants accompagnant les sourires qui savent, ou des clins d'yeux commentant des soupirs, et, pour tout dire en un mot, de la décence dans la polissonnerie. Oui, l'un et l'autre y sont ; je ne saurais vous expliquer par quel mystère.*¹¹⁵⁸

Manifestement Jadin/Fréhel devait également avoir cette capacité singulière à interpréter ce type de répertoire : *la Valse du Muguet* se situe bien au-delà de la polissonnerie et joue vertement à maltraiter la pudeur. Sous couvert d'allusions facilement lisibles, la chanson reste au contraire très explicite et dissimule assez mal son côté graveleux, encore accentué par l'interprétation d'une jeune femme d'à peine dix-huit ans, dont la jeunesse contraste avec la maturité de la voix « *de contre alto râpeux et prenant*¹¹⁵⁹ ». Cet aspect égrillard trouble un des personnages de *la Vagabonde*, Bouty, et rejoint en ce sens les impressions d'Yvette Guilbert. Après la prestation de Jadin, il conclut par ces réflexions :

*Je ne dis pas de mal du public, mais c'est un peu gouape tout de même... [...] Tenez, écoutez-les gueuler? Pensez-vous qu'une femme, j'entends une femme jeune, qu'a pas d'idées, qu'est portée à la rigolade et à la bombe*¹¹⁶⁰, peut prendre là-dedans

¹¹⁵⁵ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie, Mes mémoires*, op. cit., p. 50 à 52.

¹¹⁵⁶ 1849-1911. Comédienne et chanteuse française, elle s'est d'abord illustrée à l'Eldorado, avant la guerre de 1870, dans le genre grivois qu'elle suggérait sans en avoir l'air. Yvette Guilbert s'est en partie inspirée d'Anna Judic dans sa manière d'amener les sous-entendus grivois.

¹¹⁵⁷ Cité par Christian Gury, *Charlus (1860-1942), aux sources de la scatologie et de l'obscénité de Proust*, éditions Kimé, 2002.

¹¹⁵⁸ Jules Lemaître, article du 23 novembre 1885 sur les cafés-concerts et repris ensuite dans ses *Impressions de théâtre*. Cité par Christien Gury, op.cit., p. 67.

¹¹⁵⁹ *La Vagabonde*, op.cit., p.70

¹¹⁶⁰ A la noce, à la fête.

*l'habitude de se tenir?...J'entends : une louftingue, une bombeuse, comme Jadin, par exemple...*¹¹⁶¹

Comment préserver sa morale, extraire le grain de l'ivraie, lorsqu'on est amené à chanter de telles vulgarités ? Qui plus est, quand on est jeune et sans éducation ? En effet, dès l'apparition du personnage de Jadin dans le roman, le voile est levé sur ses origines franchement populaires, qui rappellent immédiatement celles de Fréhel¹¹⁶², dont elle est le double romanesque. A plusieurs reprises, Renée insiste sur les origines canailles de Jadin, qui a acquis son savoir et forgé sa voix comme son caractère, sur les boulevards parisiens :

*[...] Elle n'a fait qu'un saut du boulevard extérieur sur la scène, estomaquée de gagner, en chantant, deux cent dix francs par mois.*¹¹⁶³ [...]

Elle souligne également, l'heureux hasard qui semble avoir conduit Jadin sur la scène d'un théâtre. Habitée à l'âpreté de l'existence, la jeune chanteuse réalise mal son succès :

*La chance (?) l'a saisie sans ménagement, et ses coudes défensifs, toute sa personne têtue penchée en gargouille, semblent parer les coups d'un destin fumiste et brutal.*¹¹⁶⁴

C'est d'ailleurs avec la justesse d'une prémonition toute instinctive¹¹⁶⁵ que Colette évoque la déchéance déjà programmée dans laquelle l'absence de repères, de limites allaient conduire Jadin, promise à un sort funeste, à la mesure de celui de la jeune Fréhel.

1.2 Jadin au music-hall : représentation de la Pierreuse Apache

Forte de son succès, – Jadin est littéralement adulée par son public « *de quartier ! Il n'y a qu'à entendre, là-bas, le rire orageux, le grondement dont il l'accompagne et la soutient* ¹¹⁶⁶ » –, la directrice¹¹⁶⁷ de *l'Empyrée-Clichy* finit par proposer à la jeune

¹¹⁶¹ *La Vagabonde, op.cit.*, p.126

¹¹⁶² « *C'est la rue qui m'a dressé, la rue qui m'a faite telle que je suis, avec mes qualités et mes défauts, la rue qui m'a appris à chanter* », Fréhel, *sa vie, ses chansons*, Jacques Primack, *op. cit.*, p.4

¹¹⁶³ *Ibid.*, p.70

¹¹⁶⁴ *La Vagabonde, op.cit.*, p.70

¹¹⁶⁵ *La Vagabonde* parue à l'automne 1910, Colette ne pouvait qu'ignorer l'exil futur et malheureux de Fréhel dès l'hiver 1913.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p.106-107

¹¹⁶⁷ C'était effectivement une femme, Mme Varlet, qui tenait La Gaîté-Rochecouart. Connue pour la rigueur de sa gestion, sa répartie et surtout sa fermeté, Fréhel avoua à son propos : « *Elle les lâchait [les sous] avec un élastique, c'est vrai ! Mais l'établissement était tenu, correct et, du pompier de service jusqu'à la vedette, personne ne rouspétait* ». In Fréhel, *op.cit.*, p. 54.

chanteuse de créer trois rôles dans une revue à venir. Cette annonce stupéfiée voire désespérée Renée Néré, sans doute inquiète du manque de fiabilité, souligné à plusieurs reprises, de la jeune fille ou du caractère outrancier de ses interprétations :

De l'ancien programme, on n'a gardé que nous, et puis Jadin, qui créera – Seigneur ! – des rôles dans la revue ¹¹⁶⁸

L'un des rôles tenus par Jadin est celui d'une pierreuse¹¹⁶⁹ interprétant une chanson de boulevard, intitulée *Paris la nuit*¹¹⁷⁰ :

*Je retrouve ma loge, qu'habite à présent Bouty, et celle de Bague est emplie de l'éblouissante présence de Jadin, qui joue trois rôles dans l'Emp'-Clich'-Revue.
- Grouillez-vous, nous crie-t-elle. Vous arrivez juste pour ma chanson de Paris la nuit!*

Elle revêt pour ce faire le costume traditionnel assigné à ce statut, facilitant pour le public du café-concert l'identification des spécificités scéniques de chaque artiste :

*Jupe noire, corsage noir échancré, des bas en toile d'araignée, un ruban rouge au cou, et, sur la tête, la traditionnelle perruque en casque, où saigne un camélia [...]*¹¹⁷¹

Si Fréhel interprétait volontiers sur scène des personnages identifiés au milieu des Apaches, elle joua rarement – du moins dans sa première carrière – le rôle d'une pierreuse. Or, Jadin dans *la Vagabonde*, s'annonçant elle-même, insiste sur le rôle qu'elle va interpréter, assumant une énonciation à la première personne :

*Et moi, je suis la reine du Paris nocturne : je suis la Pierreuse !*¹¹⁷²

Son rôle est encore complété en fin de chant par la réalisation, avec son partenaire Bouty, de l'indispensable et très provocante « *valse chaloupée* », qui ne peut manquer de

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p.127

¹¹⁶⁹ Prostituée de basse condition qui travaille dehors, directement dans la rue ou sur les fortifications. Yvette Guilbert aura cette tendre définition : « *La pierreuse, c'est celle qui, à force de faire les cents pas, finit par user les pierres du trottoir qu'elle arpente.* », dans *L'Art de chanter une chanson*, op. cit., p. 111.

¹¹⁷⁰ Au sujet de la chanson interprétée, *Paris la nuit*, il ne peut s'agir déjà de la chanson tirée du film du même nom réalisé en 1930 par Diamant-Berger, écrit par Francis Carco, avec Marguerite Moreno dans le rôle de Madame Zouzou. Dans ce film, Fréhel interprète *Dans la rue de Lappe (À Paris la nuit)*, enregistrée en avril 1928.

¹¹⁷¹ *La Vagabonde*, op.cit., p.150

¹¹⁷² *La Vagabonde*, op.cit., p.152.

faire référence à la fameuse *Valse Chavirée*¹¹⁷³ interprétée par Fréhel aux alentours de 1910 à la Gaîté Rochechouart.

Le portrait de Jadin, brossé jusque dans les moindres détails de sa tenue défraîchie par Renée Neré, peut laisser imaginer, (bien qu'il s'agisse d'une fiction), ce que devaient être certaines mises en scènes de Fréhel, parfois approximatives mais délurées. Ivre et complètement désinhibée, Jadin livre tout d'elle-même, et réussit avec brio son identification à la Pierreuse :

*Jadin, grise depuis le déjeuner, a perdu le fil de sa chanson et dansé en scène une « chaloupée » terrible, la jupe relevée sur des bas aux mailles rompues, une grande mèche de cheveux lui battant le dos.*¹¹⁷⁴

Cette attitude déchaînée rappelle encore celle de Fréhel lors de sa prestation à la Gaîté-Rochechouart le 25 Mars 1910 dans la revue intitulée « *Mets-y un cadenas* ». Comme je l'évoquais précédemment, Fréhel y fut engagée aux côtés des fidèles de l'établissement (tel que le suggère d'ailleurs Colette en évoquant les « *vétérans de l'Empyrée/Clichy*¹¹⁷⁵ ») pour interpréter un petit rôle, pour lequel elle obtint un très vif succès, bien que cette représentation était éloignée de son registre traditionnel. Néanmoins, ce rôle se rapprochait davantage de celui d'une « *gommeuse épileptique* », façon Polaire, que de celui d'une pierreuse, rôle tenu par Jadin.

Ainsi, la petite Jadin, interprétant grivoiseries et chansons idiotes, ne fait que s'inscrire dans le registre de son époque. Elle triomphe et se surpasse dans l'interprétation des rôles de pierreuses qu'elle rend crédible et touchant. Elle excelle si bien que « *la directrice lui promet, pour la saison prochaine, le « lumineux » et une seconde vedette, on verra après pour l'augmentation.*¹¹⁷⁶ » Probablement ce rôle résonne-t-il en elle d'une façon singulière et lui rappelle-t-il quelques habitudes prises sur les boulevards ?

Comme le rappelle Yvette Guilbert dans ses *Mémoires*, « *Le vice de la pierreuse n'a pas toujours complètement anéanti sa sentimentalité, la triste profession qu'elle exerce n'a*

¹¹⁷³ Sous-titrée « *Chanson réaliste* ». Paroles de R. Lepeltier, musique de E. Doloire, éditeur H. Delormel, 1910

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p.111

¹¹⁷⁵ *La Vagabonde, op.cit.*, p. 127. Au sujet de la mini troupe fidèle de la Gaîté-Rochechouart, il semblerait qu'il y avait Serjus, Louis Boucot, Eugène Mansuelle, Henri Bazin, Suzanne Chevalier ou encore Blanche Vialys.

¹¹⁷⁶ *La Vagabonde, op.cit.*, p. 70.

pas toujours entièrement étouffé son cœur. La pierreuse est parfois affamée d'affection, et il n'est pas malaisé de comprendre qu'elle doive se contenter de l'affection assez spéciale que lui offre le personnage qui est le héros de notre seconde chanson l'Apache¹¹⁷⁷ »

Si le roman *la Vagabonde* offre au lecteur un aperçu de ce en quoi pouvait consister l'existence de Renée Néré au music-hall, bien que ce ne soit pas l'objet principal de l'intrigue, il contribue encore à donner un aperçu de la vie de ses autres camarades artistes dans l'univers du divertissement populaire, et en particulier celui de la petite Jadin. Leur rapport personnel à leur statut d'artiste comme à leur conduite professionnelle et scénique, est en ce sens édifiant car complètement dissemblable. Renée se réfugie derrière le strict respect d'une discipline de fer, répondant à ses exigences intérieures, alors même que Jadin, réfractaire aux obligations, chante et joue instinctivement, comme la rue le lui a appris. De plus, Renée avoue être incapable de vivre de façon bohème ¹¹⁷⁸. Bien qu'elle appartienne à la communauté des saltimbanques, Renée se distingue de ses camarades de scène, tout comme Colette d'ailleurs, par son éducation et son appartenance au milieu bourgeois ; elle n'est pas une fille du peuple et a reçu une éducation bourgeoise, tout à l'inverse de Jadin, livrée à elle-même. En ce sens, Jadin, pour laquelle Renée exprime beaucoup de tendresse, apparaît comme son double inversé, à ce point fascinant qu'elle représente son exacte opposée : jeune femme libre de toutes contraintes, séductrice, vivant au jour le jour, peu soucieuse des règles établies.

1.3 Fréhel (Jadin) vue par Colette (Renée) : portrait ému d'une jeune première naturellement douée

En effet, le caractère novice, frivole voire fantasque de la toute jeune femme est à maintes reprises souligné dans le texte. Et, bien que ces caractéristiques soient en tous points opposées à celle de Renée, le portrait dressé regorge de clins d'œil tendres, comme si Renée n'en finissait pas d'être émue par Jadin, (en particulier par cet espèce

¹¹⁷⁷ Yvette Guilbert, *Mes mémoires*, op.cit., p.112. Elle donne également cette définition de l'Apache et des relations qu'il entretient avec la Pierreuse : « Il est le protecteur de la pierreuse ; son revolver ou son couteau sont toujours prêts pour la défendre. En échange de cette protection, la femme prend soin du bien-être matériel de son protecteur. »

¹¹⁷⁸ A ce propos, on trouve en écho ce témoignage de Colette dans *Mes Apprentissages* : « Ce qu'on appelle la vie de bohème m'a toujours convenu aussi mal que les chapeaux emplumés ou une paire de pendants d'oreilles. [...] La règle guérit tout », p.211.

d'excès d'énergie vitale qu'elle-même ne ressent plus¹¹⁷⁹), restée encore si naturelle, presque mal dégrossie et peu réceptive aux dictats de la mode du music-hall de l'époque. Elle plaît telle qu'elle est :

Jadin est une petite chanteuse, si novice au concert, qu'elle n'a pas eu le temps encore d'oxygéner ses cheveux châtain [...]; Elle a dix-huit ans. [...]
Elle chante en cousette et en goualeuse des rues, sans penser qu'on peut chanter autrement. Elle force ingénument son contralto râpeux et prenant, qui va si bien à sa figure d'Apache rose et boudeuse. Telle qu'elle est, avec sa robe trop longue, achetée n'importe où, ses cheveux châtain pas même ondulés, son épaule de biais qui a l'air de tirer encore le panier de linge, le duvet de sa lèvre tout blanc d'une poudre grossière, le public l'adore.

C'est la candeur de sa jeunesse ainsi que la fragilité de son apparence encore toute enfantine qui attendrissent Renée. A maintes reprises, elle souligne son aspect juvénile et laisse transparaître son appréciation personnelle de Jadin par l'usage d'adjectifs démonstratifs ou possessifs de première personne ainsi que d'adjectifs axiologiques non classifiants (« *sa figure enfantine* » ; « *cette enfant mal embouchée* » ; « *cette enfant fraîche* » ; « *ma boudeuse et fraîche Apache* » ; « *cette petite fille à l'épaule de travers* »).

Elle la compare également de façon récurrente à un petit animal dont elle évoque le « *museau* » ou « *le duvet* » de la bouche, ou souligne encore la ressemblance de son visage avec celui – bien sûr – de chats « *angoras très jeunes* ». Elle insiste par surcroît sur ses caractéristiques posturales, l'épaule toujours de travers, ou sur sa physionomie générale élancée et mise en valeur par son « *cou de gargouille* » ou « *sa maigreur efflanquée et jeune* ». Davantage que ses atours physiques, c'est surtout la personnalité de Jadin, mal habile à prendre soin d'elle, un peu souillon, un peu brusque (« *On croirait Attila tout craché* » selon un de ses collègues, Brague) qui attendrit Renée : peut-être y

¹¹⁷⁹ A plusieurs reprises, Renée Neré revient sur sa grande solitude, responsable parfois de son manque d'engouement : « *Me voilà donc telle que je suis ! Seule, seule et pour la vie entière sans doute. Déjà seule ! J'ai franchi la trentaine [...]* C'est pourtant vrai que je ressemble à un renard ! [...] Ah que je n'aime pas me voir cette bouche découragée et ces épaules veules, et tout ce corps morne qui se repose de travers, sur une seule jambe ! Voilà des cheveux pleureurs, défrisés [...] Voilà des yeux qui gardent un cerne de crayon bleu [...] qu'est-ce que j'attends ? Un petit coup de fouet, bien cinglant, pour faire repartir la bête butée... Mais personne ne me le donnera puisque... puisque je suis toute seule ! [...] Il y a des jours où la solitude, pour un être de mon âge, est un vin grisant qui vous saoule de liberté, et d'autres jours où c'est un tonique amer, et d'autres jours où c'est un poison qui vous jette la tête aux murs [...] J'ai devant moi l'image d' « une femme de lettres qui a mal tourné » [...] voilà ce que je dois, pour tous, demeurer, moi qui n'écris plus, moi qui me refuse le plaisir, le luxe d'écrire... » *op. cit.*, p. 68.

voit-elle un peu de ce qu'elle fut autrefois ou éprouve-t-elle un semblant de protection toute fraternelle (voire maternelle) puisque une quinzaine d'année les séparent.

Reverrai-je sa petite silhouette de gargouille, coiffée jusqu'aux sourcils d'un des calots « à la mode » qu'elle fabriquait elle-même ? Hier soir encore, elle avançait dans ma loge un museau mal poudrée, pour me montrer sa dernière création : une toque en lapin « genre renard blanc », trop étroite, qui rabattait de chaque côté les petites oreilles de Jadin, toutes roses...¹¹⁸⁰

Il est vrai que la jeunesse de Jadin, mais plus encore ses origines populaires, (que l'on peut aussi supposer miséreuses si le parallèle avec la vie de Fréhel est envisagé), lui confère un rapport à l'argent, à la possession un peu particulier et mal maîtrisé :

C'est une fille qui ne connaît rien à l'argent. Il y a longtemps que je la suis, moi, Jadin ; sa mère et elle demeuraient dans ma cour¹¹⁸¹ ...

Elle semble mal en mesurer la valeur, son appréciation exacte des sommes paraît hasardeuse parfois. Pour rappel sa réaction concernant ses premiers cachets, perçus comme mirobolants pour elle ; elle reste « *estomaquée de gagner, en chantant, deux cent dix francs par mois.*¹¹⁸² » A titre comparatif, Renée peut toucher pour une représentation privée de ses « danses » et un numéro de mime avec Bague, cinq cent francs pour une seule soirée¹¹⁸³.

En outre, dans une nouvelle intitulée *Music-Halls*¹¹⁸⁴, Colette revient sur les salaires des artistes qui composent les revues ; l'échelle est comprise entre trois cents et deux mille francs par mois. Jadin ne touche donc même pas le minimum attribué à une chanteuse pour quelques couplets.

¹¹⁸⁰ *La Vagabonde, op.cit.*, p.71

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 91

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 70

¹¹⁸³ *Ibid.*, p. 96 : « *C'est pas tout ça : nous avons une soirée. [...] Tes danses. Et je leur ferai mon Pierrot neurasthénique. [...] Cinq cents. – Pour nous deux ? – Pour toi. J'ai autant. Cinq cents !...Le quart de mon loyer...Il sait que j'accepte. – Évidemment, cinq cents...Quelle heure ? – Minuit, naturellement* »

¹¹⁸⁴ Cette nouvelle paraît en 1908 dans *Les Vrilles de la vigne*. Elle est l'une des premières à évoquer l'univers du music-hall, avant *Mes Apprentissages*, *La Vagabonde* ou *l'Envers du Music-Hall* qui en est le prolongement le plus abouti. « *Dans une baignoire d'avant scène, un groupe coquet, emplumé, fourré, angora, s'isole et tient salon. Il y a la future commère et la diseuse engagée pour trois couplets, et la petite amie d'un des auteurs, et celle du gros commanditaire...Elles gagnent, toutes, entre trois cents et deux mille francs par mois, mais on a des renards de deux cents louis et des sautoirs de perles...* » *Music-Halls*, in *Les Vrilles de la vigne*, éditions Au Sans Pareil, 1996, p.170.

Qui plus est, sa prodigalité lui brûle également les doigts, elle est incapable d'épargner, de thésauriser le moindre centime et distribue à qui la sollicite largement « sa galette » :

[...] Demandez voir à Canut, le chef machiniste, ce que j'ai rapporté comme galette, hier au soir, que vous veniez de partir !

- Combien ?

- Seize cent francs, ma chère ! C'est pas une craque ! [...]

- Qu'est-ce que vous allez en faire ?

Elle tire insouciant, sur les fils qui pendent de sa vieille robe blanche et bleue :

- Pas des conserves, probable. J'ai payé la tournée aux machinistes. Et puis j'ai prêté – qu'elle dit – cinquante balles à Myriame pour payer sa pelure, et puis y a l'une, et puis y a l'autre qui rappliquent, qui disent qu'elles sont sans un... Est-ce que je sais ! [...] Vous comprenez, ça me fait mal au cœur d'avoir tant d'argent que ça (en italique dans le texte)¹¹⁸⁵

D'autre part, à Renée qui lui suggère avec cette somme de s'acheter des robes, pour au moins remplacer celle qu'elle porte sur scène, trop longue, de seconde main et usée jusqu'à la trame, elle décline la suggestion. Par souci, dit-elle, d'authenticité pour son public. Le rôle d'une goualeuse elle interprète, goualeuse elle doit apparaître. Sans cela, elle trahirait son registre :

- Pensez-vous ? Cette robe-là peut très bien faire jusqu'à la revue ! Qu'est-ce qu'ils diraient, de voir que je vas en bas ramasser du pèze pour ramener ici des robes de gommeuses !

Elle a raison. Ils, c'est son public de quartier, exigeant, jaloux, qu'elle a un peu trompé, et qui lui pardonne, pourvu qu'elle reparaisse devant lui mal nippée, mal chaussée, fichue comme quatre sous [...]¹¹⁸⁶

Finalement, Jadin conclut par une remarque d'un bon sens touchant. Elle a hiérarchisé ses priorités et n'a acheté que ce dont elle « avai[t] le plus besoin : un chapeau et un manchon avec une écharpe de cou. Mais un chapeau ! vous le verrez tout à

¹¹⁸⁵ *La Vagabonde, op.cit., p.109*

¹¹⁸⁶ *Ibid.*

l'heure...Au revoir. Tu restes, Bouty ?...Bouty, je suis riche, tu sais ? Je te paie ce que tu veux !¹¹⁸⁷ »

Ainsi, Renée attendrie par l'ignorance juvénile voire sociale de Jadin, adopte une attitude parfois protectrice vis-à-vis de la jeune chanteuse, comme pour la protéger de ses propres défaillances. Mais elle entend surtout la préserver le plus possible de ce qu'elle nomme la « *banalisation* » et surtout de la dégradation qu'un milieu tel que celui du Café-concert, et plus largement celui de la vie d'artistes¹¹⁸⁸, inflige aux jeunesses inexpérimentées, allant jusqu'à imprimer inévitablement dans leur chair la confusion du rôle imposé et de leur personnalité propre :

Hélas, on a habillé Jadin en pierreuse ! [...] Rien ne demeure, en vérité, du charme populacier et prenant de cette petite fille à l'épaule de travers...Il fallait s'y attendre ; on transforme, vite et sûrement, ma boudeuse et fraîche Apache en p'tite femme de café-concert ! [...] Je la regarde piétiner dans sa loge, navrée de constater qu'elle marche en poule, comme tout le monde, ventre rentré et jabot sorti [...] Comme tout change vite ! Les femmes surtout...Celle-ci, en quelques mois, perdra presque tout son mordant, son pathétique naturel et inconscient. Un sournois atavisme de concierges, de petits commerçants cupides, va-t-il se faire jour en cette folle Jadin de dix-huit ans, si prodigue d'elle-même et de sa pauvre galette ?¹¹⁸⁹

Sans compter qu'une jeune artiste trop vite mise au rang d'étoile, peut être davantage pervertie par la fulgurance d'un succès difficile à gérer émotionnellement :

Qu'un directeur « avisé et artiste » se fourvoie jusqu'ici, qu'il entende Jadin, il s'écriera : - Je la prends, je la lance, et dans trois mois vous verrez ce que j'en fais ! » Une ratée orgueilleuse et aigrie, voilà ce qu'il en fera...Les expériences de ce genre

¹¹⁸⁷ *La Vagabonde, op.cit.*, p.109

¹¹⁸⁸ Néanmoins, Colette invoque également l'exigence et la rigueur morale des artistes de café-concert : « *Les artistes de café-concert ...qu'ils sont mal connus et décriés, et peu compris ! Chimériques, orgueilleux, pleins d'une foi absurde et surannée dans l'Art, eux seuls, eux, les derniers, osent encore déclarer, avec une fièvre sacrée : - Un artiste ne doit pas...un artiste ne peut pas accepter...un artiste ne consent pas...*

*Fiers, certes, car s'ils ont aux lèvres, souvent, un « cochon de métier ! » ou « Saloperie de vie ! » mais je n'ai jamais entendu l'un d'eux soupirer : « Je suis malheureux... » Fiers et résignés à n'exister que pendant une heure sur vingt-quatre ! », *ibid.*, p. 92*

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p.150

*n'encouragent guère : où brillera-t-elle mieux qu'ici, la Jadin
mal peignée ?¹¹⁹⁰*

L'attitude protectrice de Renée est d'autant plus compréhensible et bienvenue que Jadin n'est pas réputée pour son sérieux. Son manque de fiabilité et ses absences inopinées sont légendes. Jadin disparaît au gré de ses humeurs et de ses coups de cœur :

*- Grouille-toi ! bon dieu, grouille-toi ! Jadin n'est pas là !
- Comment, pas là ? elle est malade ?
- Malade ? oui ! en bombe !...C'est le même coup pour nous : nous
passons vingt minutes plus tôt ! » [...]*

*Jadin n'est pas là...il fallait s'y attendre à ça, un de ces
jours.[...]C'est elle qui manque aujourd'hui au programme. Dans
une demi-heure, ils vont tempêter dans la salle et crier : « Jadin !
Jadin ! » et taper des galoches, et sonner sur les verres avec leurs
cuillères à mazagrans...Cela devait arriver. Jadin, dit-on, n'est
pas malade, et notre régisseur ronchonne :*

*- Pensez-vous qu'elle est grippée ? Elle a tombé en travers d'un
pieu ! Sans quoi, elle aurait prévenu...*

*Jadin a trouvé un gourmet qui n'est pas du quartier. Il
faut vivre...Elle vivait, pourtant, avec l'un, avec l'autre, avec tout
le monde... [...] Jadin est partie... Il paraît que tout le monde
flairait cette fugue sauf moi...*

*- C'était couru ! Moi, [Bouty], j'y donnais encore cinq, six jours,
peut-être un mois, à Jadin ! [...] On la reverra, Jadin : c'est une
escursion, pas plus. C'est une fille qui a son genre de vie, elle
saura jamais garder un miché...¹¹⁹¹*

A nouveau, ces échappées belles ne sont pas sans rappeler celles de Fréhel ; elles faisaient parties intégrantes de son mode de vie. Les diverses chroniques relatant son parcours se gargarisaient de ses frasques de noceuse et n'en finissaient pas de souligner le trait. Elle était la coqueluche des fêtards noctambules avec lesquels elle enchaînait la tournée de toutes les boîtes de Pigalle ou de Montmartre.

Ainsi donc, Colette n'était pas sans connaître la réputation d'indocilité de Fréhel, qui, dans une certaine mesure, représentait aussi une forme – certes un peu dégradée, version mode apache – d'émancipation féminine. A ce titre, rappelons qu'elle avouait

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p.107

¹¹⁹¹ *La Vagabonde, op.cit.*, p.69 à 72

croquer tous les potins des chroniques scandaleuses de la Belle Époque¹¹⁹² et vouer également une passion pour « les Grandes horizontales ». Elle ne cacha jamais ce que sa rencontre avec la Belle Otero eut de déterminant pour sa carrière au tout début du siècle naissant :

*Je fus éblouie par le luxe qui régnait en ce logis somptueux ! Et
je me dis : Marguerite ! Il faut te faire une vie de riche ! [...]
J'allais tout droit au cours Labbé¹¹⁹³.*

Ainsi, il n'est pas surprenant que Colette attribue à Jadin des caractéristiques propres aux attitudes des cocottes, c'est un mode de vie connu par Fréhel, comme de la plupart des chanteuses issues du boulevard. Néanmoins, si le parcours de vie de Jadin lui a enseigné toutes les frasques des bombeuses et des filles de rue, tout laisse à croire qu'elle sait aussi s'affranchir de ce modèle apache :

*– Je l'ai vue, moi, la même Jadin. Je l'ai vue au boulevard, avec
un type. Elle avait des plumes comme ça ! Et puis un manchon
comme ça ! Et une gueule à s'emm...er à cent sous de l'heure !
– Si elle les touche, les cent francs de l'heure, elle n'a pas à se
plaindre ! interrompt Brague, logique.
– Je te dis pas, mon vieux. Mais elle ne restera pas au
boulevard.¹¹⁹⁴*

C'est d'ailleurs cet aspect particulier de la liberté de Jadin, éprouvée à l'aune de la dépravation, qui fascine Renée. Elle-même se refuse non seulement à assumer sa liberté nouvelle de femme affranchie de l'autorité d'un mari mais elle s'interdit également d'aimer. Aussi, cette forme d'indépendance naturellement assouvie et de débrouillardise dépourvue de morale ou de scrupules judéo-chrétiens, génère-t-elle un sentiment de tendresse de la part de Renée pour cette fille de rien, qui semble finalement n'appartenir qu'à son public :

*Ah ! La petite rosse ! Elle l'a retrouvé et repris, son public de
quartier ! Il n'y a qu'à entendre, là-bas, le rire orageux, le
grondement dont il l'accompagne et la soutient. Ce contre alto
râpeux et chaud, voilé déjà par la noce et peut-être un
commencement de phtisie, gagne le cœur, par les chemins les
plus bas et les plus sûrs [...] J'ai un vif et vrai plaisir à la revoir,
cette enfant mal embouchée ; elle, de son côté, dégringole les*

¹¹⁹² La Rumeur du 09 septembre 1928

¹¹⁹³ N. et A. Lacombe, *op.cit.*

¹¹⁹⁴ La Vagabonde, *op.cit.*, p.106-107

dernières marches pour tomber sur moi et me serrer les mains dans ses pattes chaudes : sa « bombe » nous a, on ne sait comment, rapprochées...¹¹⁹⁵.

Jadin a cette capacité, tout comme Fréhel, de faire naître naturellement les passions et les entretenir :

Jadin, en scène, rayonne et jubile. Elle reconnaît, tous les soirs, dans le public des secondes galeries, quelque compagnon d'enfantine vadrouille et ne résiste point, pour le saluer, à couper sa rengaine sentimentale par un joyeux coup de gueule, un rire aigu d'écolière, voire une « basane » bien claquée sur la cuisse...¹¹⁹⁶

Elle trouble encore presque malgré elle, l'amoureux de Renée Nérée, *Maxime Dufferein-Chautel*, qui de son aveu même, la trouve bien à son goût, tout comme Fréhel avait pu troubler et plaire au Prince Antonio de Montenegro, au Marquis de La Torre ou au Grand Duc Michel :

Je vois mon amoureux [celui de Renée Néré,] se pencher, assez vivement, sur le programme, puis relever le nez et détailler ma petite camarade, du chignon en casque aux bas ajourés...Par une interversion singulière, c'est lui qui devient, pour moi, le spectacle, car je vois seulement le profil de la petite Jadin, que la rampe aveuglante fait camard, comme rongé de lumière, la narine noire, la lèvre raccourcie au-dessus d'une lame brillante de dents... Avec son cou tendu en gargouille, noué d'un chiffon rouge, cette enfant fraîche ressemble, tout à coup, à je ne sais quelle larve luxurieuse de Rops. Lorsque, son couplet fini, elle revient saluer deux fois, les talons joints, les doigts aux lèvres, mon amoureux l'applaudit de ses grandes mains brunes, si fort qu'elle lui décoche, avant de disparaître, un petit baiser particulier, avec un coup de menton en avant...[...]Il me semble bien [...] que je sors d'une de ces minutes sans pensées, qui précèdent la mise en branle d'une idée pénible, qui préludent à un petit décrochement moral.¹¹⁹⁷

Jadin constitue donc une sorte de double inversé non seulement de l'héroïne de la *Vagabonde*, Renée Néré, mais dans une plus large mesure, de certains personnages

¹¹⁹⁵ *La Vagabonde, op.cit.*, p.106-107

¹¹⁹⁶ *La Vagabonde, op.cit.*, p.71.

¹¹⁹⁷ *La Vagabonde, op.cit.*, p.153

féminins présents dans l'œuvre de Colette. Elle est la fille du peuple, une des meilleures représentantes du monde interlope des Apaches certes, mais surtout, elle est l'incarnation de l'absolue liberté. Elle représente celle qui non seulement s'assume entièrement par le travail (quand bien même ses revenus lui permettent à peine de survivre), mais elle est surtout la saltimbanque qui mène sa vie comme bon lui semble, s'affranchit des multiples interdictions et choisit ses amours, fussent-elles malheureuses. Ce sont ces caractéristiques qu'a croquées l'écrivain en la personne de Fréhel. Quand bien même Colette ne semble avoir hésité devant aucune provocation et incarné en cela une certaine modernité ou émancipation féminine, elle paraît pourtant bien davantage encombrée de réflexions bien-pensantes qu'elle ne le laisse accroire. La liberté n'est jamais légère chez l'écrivain mais plutôt synonyme de solitude inquiète. Cantonnée dans un univers semi-mondain, elle ne se départit finalement jamais du modèle familial bourgeois académique¹¹⁹⁸ dont Fréhel s'est au contraire toujours malicieusement joué. Colette incarne-t-elle réellement la femme libre que l'on croyait ? Comment expliquer dès lors la fascination de ces premiers personnages féminins, souvent de très jeunes filles, qui, enfermées dans un univers bourgeois surprotecteur, sont engourdies d'apriori quant au monde extérieur ?

Mine¹¹⁹⁹, évoluant depuis le pensionnat pour jeunes filles dans l'univers douillet d'une maison maternelle feutrée où tout est perpétuellement arrangé par « *maman et l'oncle Paul* », souffre d'une sorte de vague à l'âme, encore accentué par un mariage arrangé avec son cousin Antoine, aussi gentil qu'inexpérimenté. Et si Mine rêve secrètement « d'aventure », il faudra attendre *Les égarements de Mine*¹²⁰⁰ pour qu'enfin elle comprenne que derrière ce terme, c'est l'expérience de l'amour qu'elle veut connaître, ce dont toutes les femmes parlent et que tous les livres évoquent. Jadin/Fréhel incarne cette fascination, car pour une Mine, elle est la meilleure représentante de la passion amoureuse que seule la provenance d'un milieu comme le

¹¹⁹⁸ Elle épouse en secondes nocces Henry de Jouvenel. De cette union naîtra en 1912 une fille Colette Renée de Jouvenel dite « Bel Gazou », alors que Colette a quarante ans, et qu'elle confiera à une nurse se gardant finalement de l'élever. Elle divorcera en 1923 et épousera en dernières nocces Maurice Goudekot rencontré au cours de l'année 1925.

¹¹⁹⁹ Roman éponyme écrit en collaboration avec Willy, en 1904.

¹²⁰⁰ Colette réécrivra *Mine* ainsi que *Les Égarements de Mine*, qu'elle ne considéra jamais comme un bon roman, pour constituer un seul volume sous le titre : *L'Ingénue Libertine* en 1909.

sien, aux frontières de la légalité – le monde des Apaches¹²⁰¹ – peut susciter. Peu lui importe néanmoins que sa vision de l’amour entre un Apache et sa « gosse » soit baignée de romantisme populaire et bien loin de la réalité.

Ainsi, l’évocation de Fréhel dans l’œuvre de Colette alimente – toute mesure gardée – la matière romanesque de certaines œuvres de deux façons. Elle permet en premier lieu d’obtenir de façon très concrète une vision de l’intérieur des coulisses du monde du Music Hall, de son fonctionnement et de ses spécificités. Aux côtés de Colette ou d’autres artistes, Fréhel, sous les traits de personnages de fiction, n’en est pas moins évoquée dans son propre rôle : celui d’une jeune chanteuse novice, pleine d’énergie et de talent, officiant dans des emplois de pierreuse ou de goualeuse des rues. D’autre part, elle représente surtout l’évocation d’un milieu particulier, inaccessible pour qui n’en a pas subi l’âpreté. Elle se met donc au service, pour ainsi dire, de la transmission d’une certaine culture des faubourgs. Fréhel, élue « Reine des Apaches¹²⁰² », avait cependant tout à fait conscience de symboliser non pas à proprement parler la réalité de la pègre apache, mais au contraire d’être le vecteur d’une vision fantasmée d’un monde dont elle connaissait les codes et dont elle jouait pour satisfaire les besoins d’un public fasciné par un Paris canaille et populaire, nourri du romantisme des bas-fonds et des faubourgs.

Si l’évocation de Fréhel dans l’univers romanesque de Colette est conséquente et bien nourrie, grâce à la complète intégration du personnage fictif de Jadin dans la trame narrative, la convocation de l’artiste chez Vercel demeure plus discrète, moins immédiatement perceptible. Néanmoins, quand bien même le passage reste très bref, il apporte son lot d’informations sur la chanteuse.

¹²⁰¹ Mine est littéralement fasciné par le monde des Apaches dont elle suit les tribulations en cachette dans les journaux parisiens. Colette retranscrit même une dépêche de journal où l’on peut lire à traits à peine voilés, l’histoire véridique de Casque d’Or et Manda (1902) sous les traits du *Frisé* et de *Casque de cuivre* : *ENCORE NOS APACHES ! – CAPTURE IMPORTANTE. LE FRISÉ INTROUVABLE*. « Nos lecteurs ont encore à l’esprit le récit lugubre et véridique de la nuit de mardi à mercredi. [...] Vingt-quatre heures ne s’étaient pas écoulées que l’inspecteur joyeux mettait la main sur Vandermeer, dit l’Andouille. [...] De Casque de cuivre, point de nouvelles. Il semblerait même que ses amis les plus intimes ignorent sa retraite, et l’on nous fait savoir que l’anarchie règne parmi ce peuple privé de sa reine. Jusqu’à présent, Le Frisé a réussi à échapper aux recherches. » Ce fait divers captive l’attention de Mine, qui, la nuit, avant de s’endormir rejoue les aventures de Casque de Cuivre, jusqu’à se substituer à elle : « Minne, avant d’entrer dans son lit blanc, vient de relire le Journal. Elle tarde à s’endormir, s’agite et songe : « [...] Leur reine est absente, et l’anarchie règne : le Journal l’a dit ! Être leur Reine avec un ruban rouge et un revolver, comprendre le langage sifflé, caresser les cheveux du frisé et indiquer les coups à faire... La reine Mine... La reine Mine !... Pourquoi pas ? » Minne dort déjà et divague encore... », in *l’Ingénue libertine*, édition Albin Michel, 1953, p. 24 à 27.

¹²⁰² « Quand je [Fréhel] suis allée dans les établissements chics de Nice, ils m’ont élue reine des Apaches. Reine des Apaches, vous parlez d’une rigolade ! », *Les Amuseurs de Paris*, Maurice Verne, *op.cit.*, p. 186.

2. Fréhel chez Roger VerceL : une référence anecdotique ?

2.1 Une description condensée mais percutante

Fréhel n'apparaît qu'une seule fois dans l'œuvre de Roger VerceL, dans son roman *Le Capitaine Conan*¹²⁰³, publié en 1934 et pour lequel il reçut le prix Goncourt la même année. L'action prend place en Roumanie durant l'armistice de la Première Guerre mondiale ; un passage est consacré à la chanteuse. L'auteur, par le biais du narrateur principal le lieutenant Norbert, offre au détour du troisième chapitre consacré aux nuits de débauche de Conan, un portrait de Fréhel succinct, stylisé et romancé mais efficace, faisant d'elle l'archétype de la chanteuse « réaliste » :

*Je savais qu'il avait repéré, l'avant-veille, dans un beuglant, une grande fille canaille et tendre, qui s'appelait Fréhel, une payse à lui, qui chantait, d'une voix cassée, des chansons ingénues de filles et de souteneurs. Elle l'avait conquis :
- La crème des filles, m'avait-il confié, et avec ça, un côté vache !...¹²⁰⁴*

Il brosse, par le biais de quelques mots choisis, les principales caractéristiques communément attribuées à la chanteuse, en commençant toutefois par la circonscrire à un milieu précis largement connoté : « le beuglant ». Cet endroit consistait en une version dégradée du café-concert, sorte de café-chantant de tout dernier ordre. Or, dans la mesure où le Caf-conc' jouissait lui-même d'une réputation de bien mauvais goût, la saveur du mot employé dans ce passage prend une nuance péjorative tout à fait signifiante. Rappelons que le café-concert, tout le moins à ses débuts vers 1850, inventa la chanson de grande consommation. Seul le succès immédiat d'une chanson comptait et de fait l'argent qu'elle pouvait potentiellement rapporter. Dès lors, le refrain, coquin le plus souvent, était livré au public sans plus de tourments sur la qualité de sa forme. Le café-concert était le lieu de l'expression et de la mise en scène de la débauche. Et c'était surtout la femme, qui, objet de grivoiserie, y était non seulement racontée mais aussi montrée, exposée aux regards. Elle était au centre du spectacle à la fois comme objet chantant et chanté. L'usage de *la Corbeille* aux commencements du Café-concert, en témoigne. A l'origine, les scènes des Cafés-concerts cherchaient à rappeler les salons bourgeois dans lesquels il était coutume de pousser la chansonnette. Aussi, trouvait-on, rangées en hémicycle au fond et sur les côtés de la scène, des femmes en robes longues

¹²⁰³ Publié aux éditions Albin Michel.

¹²⁰⁴ *Op.cit.*, p.68.

et crinolines, minaudant et papotant un bouquet à la main tandis qu'un artiste entonnait une chanson. Il s'agissait de « *poseuses* » qui littéralement faisaient tapisserie et n'avaient pour seule fonction que d'offrir à l'œil un tableau appétissant. Toutefois, très rapidement, leur présence fut contestée par la Censure et la Préfecture de police qui déclara qu'elle ne les tolérerait plus si elles ne faisaient pas acte d'artistes¹²⁰⁵. Ainsi, la filiation entre la poseuse-courtesane¹²⁰⁶ et la chanteuse était encore plus appuyée.

Le beuglant n'était donc en rien une petite goguette sympathique ou un doux caboulot, mais plutôt une taverne malsaine où l'on venait s'encanailler. L'emploi de ce terme n'est pas anodin chez Vercelet ; il prend une coloration d'autant plus nauséabonde que les pages précédant cette description succincte de Fréhel, emmènent le lecteur au cœur de l'hiver 1918¹²⁰⁷, dans les rues froides et raboteuses de Bucarest où « *le sol est à surveiller : des pavés manquent, d'autres ressortent*¹²⁰⁸ » et où les cafés « *n'allument*

¹²⁰⁵ « En conséquence, les directeurs leur ont enjoint de prendre des leçons de diction et de chant, afin de lancer par intermittence quelques refrains.[...] La « chanteuse » désignée pour ce soir-là vient débiter son petit boniment aux musiciens puis prend place parmi ses camarades, après avoir rempli l'office connu au théâtre sous la désignation de "balayeuse de planches. », André Chadourne, *Les Cafés-concerts*, op.cit.

¹²⁰⁶ Paulus, revenant sur ses débuts en juin 1870, dénonça dans ses mémoires ce procédé tout aussi humiliant et gênant pour les intéressées que l'interprète lui-même :

« Ce qui m'ennuyait, c'était de chanter au milieu de la Corbeille ; vous savez, ces débutantes qui garnissaient les sièges au fond et sur les côtés de la scène. Mais d'excellents artistes ne croyaient pas déroger en chantant, entourés de ce bouquet de fleurs vivantes ; je ne pouvais me montrer plus fier qu'eux

Cette pratique cessera momentanément lorsque seront interdites et fermées sous le Second Empire (par décret du 25 mars 1852) les sociétés chantantes et les goguettes. Néanmoins, elles ne disparaîtront totalement qu'au tout début du XXe siècle. Pour compléter ce propos, André Ibels dans son ouvrage consacré à la condition au début du XXe siècle des chanteuses de café-concert, proche de l'esclavagisme sexuel, (*La traite des chanteuses*, Société d'Édition et de Publications, Paris, 1906) rapporta que le beuglant était une importation essentiellement française et que le pays « *qui devait le mieux s'inspirer de nos mœurs en cet ordre d'idées était tout désigné : la Russie* » Il présenta ensuite le fonctionnement des beuglants de chaque pays dont la Roumanie (ainsi que la Hollande, le Portugal, la Belgique, l'Autriche-Hongrie et le Luxembourg) et les obligations auxquelles les chanteuses étaient soumises. Si elles n'avaient pas toujours, comme il était d'usage de le pratiquer encore en France vers 1900, la contrainte de la *quête* (forme de mendicité obligatoire imposée aux chanteuses privées de traitement pour leur tour de chant), les chanteuses devaient quand même s'acquitter du *souper*. Celui-ci consistait, après le spectacle à pousser le spectateur à consommer un repas, si possible bien arrosé et gargantuesque. La soupeuse poussait d'autant plus à la dépense qu'elle pouvait certains soirs toucher dix pourcents de commission sur chaque souper qu'elle faisait faire. Ces soupers duraient jusqu'à cinq ou six heures du matin et il était interdit aux femmes de partir avant la fin. Il faut rajouter que les chanteuses avaient également obligation de déjeuner, dîner, loger au sein de l'établissement dans lequel elles avaient été engagées, et que, pour ce faire, les frais de traitement étaient imputables à leurs engagements. Elles avaient encore la charge de se fournir par leurs propres soins tous les costumes et accessoires exigés pour leurs rôles. Qui plus est, il était encore stipulé que la Direction pouvait disposer du concours de l'artiste pour travailler dans les mêmes conditions dans tout autre établissement du pays. Évidemment, les artistes ne pouvaient refuser aucune de ces contraintes sous peine d'être soit à l'amende (pour retard aux répétitions ou si leur costume était mal entretenu etc.), soit de voir résilier leur contrat sur le champ.

¹²⁰⁷ L'action de ce chapitre se déroule « une nuit de décembre », *Le Capitaine Conan*, op.cit., p. 45

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 49

qu'une ampoule par lustre, une lumière misérable, charbonneuse ¹²⁰⁹». Aussi, préciser que Fréhel y chantait – qui plus est des « *chansons ingénues de filles et de souteneurs* ¹²¹⁰ » – revient-il à souligner non seulement la précarité de la condition dans laquelle elle se trouvait alors, contrainte de se produire dans un lieu misérable et sans renommée, mais aussi à l'assimiler à un milieu particulier, celui de la nuit et de ses nécessaires excès, de sa faune interlope composées de filles de joie et de souteneurs, ou du moins ici, fréquentés par les militaires au repos et la populace locale.

En effet, alors que Roger Verceel énonce dans un paragraphe en amont, les hauts lieux du divertissement populaire roumain (« *Tous [i.e les soldats] étaient pressés de sortir : la grande ville, la nuit ! ... Les cinémas dont la sonnette grelottait dans l'air froid, les dancings, Salon Rose, Palais de Glace, Maxim's, les boulevards [...]* ¹²¹¹ »), il ne donne aucune précision nominale sur le beuglant dans lequel la Fréhel du roman se donne en spectacle, cantonné à n'être qu'anonyme ainsi que le souligne l'usage de l'article indéfini « *un* ». Il est même très distinctement dissocié des dancings, au standing plus chic, dans lesquels Conan se grise chaque soir, par ennui, depuis l'armistice :

Il passait toutes ses nuits dans les dancings, et bien que les champagnes roumains soient tout simplement des sodas à étiquette d'or, et la tsvuca l'eau-de-vie nationale, un grog froid et sans sucre, il arrivait ivre à l'aube. ¹²¹²

D'ailleurs, à la question de Norbert, qui lui demande où il ira s'encanailler ce même soir, il répond évasif qu'il ne sait pas « *au Salon Rose ou au Palais de Glace* », mais ne mentionne pas le beuglant où chante Fréhel :

Mais il n'y songeait pas, ce soir ; il voulait sortir, simplement parce qu'il y avait là un risque, et que le risque était trop rare, depuis l'armistice, pour qu'il laissât passer celui-là. ¹²¹³

Si l'univers dans lequel se produit Fréhel est connoté négativement, les adjectifs qualificatifs non classifiants ¹²¹⁴ qui la caractérisent, « *canaille et tendre* », viennent atténuer toute tonalité péjorative. Ils portent au contraire une nuance d'affection et révèlent l'implication émotionnelle du narrateur. Cette subjectivité, déjà marquée par le

¹²⁰⁹ *Le Capitaine Conan, op.cit.*, p.45

¹²¹⁰ *Ibid*, p. 68

¹²¹¹ *Ibid*, p.66

¹²¹² *Ibid*.

¹²¹³ *Ibid*, p.68

¹²¹⁴ Un adjectif non classifiant dénote une propriété définie subjectivement par un énonciateur singulier.

sémantisme de ces épithètes de nature, est également surdéterminée par leur caractère détaché et leur place en incise. De plus, la construction binaire, liant par la conjonction de coordination « *et* », l'adjectif « *canaille* » à celui de « *tendre* », annihile malgré sa place en tête de construction, la portée négative du premier adjectif. Aussi, ne faudrait-il pas prendre le terme de « *canaille* » au sens propre. Il ne s'agit pas ici de désigner un individu malhonnête et sans scrupules, mais plutôt de faire référence au côté populaire de Fréhel, de souligner l'aspect mal dégrossi ou grossier de son comportement, et surtout de mettre en avant le caractère malicieux, voire espiègle de la chanteuse.

Qui plus est, l'intervention de Conan vient redoubler ces analyses : « – *La crème des filles, m'avait-il confié, et avec ça, un côté vache !...* » Il rappelle comme en écho, grâce à l'expression métonymique hyperbolique « *la crème des filles* », qui prime ici dans l'ordre de construction, le sémantisme de l'adjectif « *tendre* » : Fréhel n'est pas seulement une bonne personne, elle est la meilleure qui soit. Cependant, si la chanteuse est reconnue pour sa gentillesse ou sa générosité, elle n'en a pas moins « *un côté vache* ». Cet ordre inversé, par rapport aux deux adjectifs précédemment cités « *canaille et tendre* », vient cette fois atténuer la coloration légèrement péjorative dont pourrait être taxée la locution superlative « *être la crème de* ». En effet, cet aspect vachard souligne aussi le caractère hargneux et indomptable de Fréhel. Elle n'est pas de celles à qui l'on en conte. Il est toutefois assez remarquable de noter que Roger Verceel borne son portrait par deux fois à ces deux seules caractéristiques antinomiques.

Il caractérise ensuite par un unique participe passé adjectival, « *cassée* », la voix de Fréhel. Cette précision marque certes le timbre singulier de la voix de la chanteuse, râpeux et de fait aisément reconnaissable à cette particularité, mais il apporte encore un supplément d'information sur la personnalité de Fréhel. Cette voix cassée est aussi symboliquement le reflet de sa vie. Si, selon des spécialistes en orthophonie et en rééducation de la voix¹²¹⁵, des cordes vocales abîmées peuvent l'être pour des raisons physiologiques telles que la consommation de tabac, l'absorption d'alcool ou les nuits blanches, elles peuvent aussi souffrir d'avoir à être amplifiées à cause de la configuration particulière d'un lieu. Un endroit mal insonorisé ou bruyant où l'on doit pousser sa voix pour être entendu, participe de ces blessures. Or, le « beuglant » est de ces lieux criards et enfumés, où l'objectif est moins d'être entendu de tous que de dépasser le brouhaha

¹²¹⁵ Jean-Marc Kremer, *Les troubles du langage, bégaiement, voix cassée, dyslexie, enfants, adultes : les 500 conseils de l'orthophoniste Jean-Marc Kremer*, éd. J. Lyon, Paris, 2005.

ambient. De plus, beugler, qui dans son sens premier renvoie au cri prolongé et intense du bovin, ne signifie rien d'autre en argot que crier à perdre haleine, chanter fort et mal, en produisant un son disharmonieux. Mais, une voix cassée peut être aussi le reflet d'un profond émoi psychologique. Elle est la manifestation physique, l'expression d'une fêlure personnelle et intime, telle que l'énonçait Fréhel en évoquant son enfance¹²¹⁶.

De plus, rappelons que Fréhel, pour subsister, a commencé dès l'âge de cinq à chanter aux coins des rues et dans les cafés. Cette particularité a participé à modeler sa voix, préparée aux espaces « hostiles » ; elle lui a conféré sa puissante et a façonné sa voix de poitrine. Selon le témoignage de Georges Van Parys, sa voix de contre alto était « *chaude, un peu râpeuse ; le timbre émouvant, populaire sans être vulgaire.*¹²¹⁷ » Aussi, renseigner le lecteur sur l'aspect brisé de la voix de Fréhel, est-il un moyen efficace, en filigrane certes, de suggérer également sa vie de débauche et de malheurs. Fréhel, par sa gouaille, donnait à entendre et à voir sa propre douleur.

Dans le bref passage qu'il consacre à la chanteuse, Roger Verceel enrichit ce sujet de deux remarques importantes. Il rappelle d'abord le répertoire de Fréhel, le genre de chansons qu'elle interprétait, « *des chansons ingénues de filles et de souteneurs* » puis il ajoute cette simple déclarative, lourde de suggestion : « *Elle l'avait conquis* ». En effet, à plusieurs reprises, dans les témoignages de journalistes, d'écrivains ou d'artistes ayant côtoyé Fréhel, le pouvoir évocateur de sa voix est toujours souligné. Elle est tout entière séduction, non pas par le biais de minauderies vocales factices mais grâce à la profondeur de ses accents d'authenticité, de vérité. Elle chantait vrai et, de fait, émouvait le public conquis :

*Je plaindrais celui qui, se laissant arrêter par quelques vulgarités de texte ou de diction, ne serait pas pris aux entrailles par la chaude tendresse de cette voix franche, par l'accent poignant de ces plaintes et de ces regrets où l'on rencontre parfois des traits d'une humanité si simple, si dépouillée de littérature*¹²¹⁸

¹²¹⁶ « En chantant je revoyais tous les coups durs de mon enfance, les taloches, l'abandon, et j'ai mis ce jour-là, comme je l'ai toujours fait depuis, toute mon âme dans ces complaintes », dans Jacques Primack, *Fréhel, sa vie, ses chansons, op. cit.*

¹²¹⁷ Georges Van Parys, *Les jours comme ils viennent, op.cit.*

¹²¹⁸ Gustave Fréjaville, *Comœdia* du 17 mai 1932.

Là encore, une des grandes particularités de Fréhel, qui a d'ailleurs contribué à ancrer durablement son succès, fut d'avoir toujours chanté la « *canaille* » avec vérocité et justesse. Sa technique vocale était irréprochable :

*Aujourd'hui, on dirait sa musicalité. Tout était justesse chez elle et aucune harangue, aucun arrêt volontaire des musiciens pour prendre le public à témoin ne pouvaient lui enlever sa justesse, son sens du placement des mots*¹²¹⁹

Ainsi, outre son grand professionnalisme, Roger Verce l souligne surtout à quel point, Fréhel, par l'authenticité qui se dégageait de ses interprétations pouvait conquérir le public. D'ailleurs, indiquer que Conan, figure du guerrier rustre par excellence, capable de tuer sans état d'âme (ne s'étonne-t-il pas qu'il soit si simple d'abattre un homme¹²²⁰?) est conquis, est la preuve quasi souveraine de ce don particulier, propre à susciter et à faire jaillir l'émotion là même où elle semblait ne pouvoir être.

2.2. Une description anodine ?

Néanmoins, pour en revenir au passage succinct consacré à Fréhel dans le roman de Roger Verce l, plusieurs interrogations légitimes pourraient être soulevées : quelle place tiendrait cette description dans l'économie du récit ? Occuperait-elle dans le roman une fonction particulière ? Autrement dit, pour quelle(s) raison(s) Verce l a-t-il ressenti la nécessité d'évoquer Fréhel ? En effet, de façon très générale, on évoque par le terme de description des unités textuelles – le plus souvent d'une certaine ampleur – qui suspendent un moment le déroulement du récit pour analyser un terme introduit par celui-ci : un paysage, un personnage, un objet. Dans notre passage, la description de Fréhel, bien que réduite à une sélection de traits caractéristiques de la chanteuse, semble motivée non seulement par le thème général de la conversation abordée entre le lieutenant Norbert et le capitaine Conan – après l'annonce de l'armistice, tous projettent de « *céder à l'appel de la nuit roumaine*¹²²¹ » –, mais encore par une question posée à Conan en particulier : « *Où vas-tu ?* »

¹²¹⁹ Marcel Azzola, accordéoniste, travailla à l'âge de 10 ans avec Fréhel, en 1937. Cité par N. et A. Lacombe, *Fréhel*, op.cit. p. 244.

¹²²⁰ Pour le capitaine Conan, tuer un homme, tout le monde peut le faire, « *mais, en le tuant, loger la peur dans le crâne de dix mille autres, ça c'était notre boulot ! Pour ça, fallait y aller au couteau, comprends-tu ? C'est le couteau qui a gagné la guerre, pas le canon ! [...]* On n'est peut-être trois mille, pas plus, à s'en être servi, sur tous les fronts. » op. cit., p.219.

¹²²¹ *Ibid.*

Le capitaine n'est en effet pas supposé pouvoir sortir : il est aux arrêts trois jours en raison de nombreux retards à la cantine. Pourtant, ainsi qu'il le crie, il « *les ferait là-dessus, tiens, ses arrêts, et que le papier lui servirait à un usage précis, et que le vieux pouvait toujours venir faire un contre-appel à son cordon de sonnette!*¹²²² » Aussi, Norbert, face à la colère soudaine de Conan, suppose-t-il que ce dernier a l'intention de rejoindre quelques galantes. Il informe alors le lecteur de la rencontre récente de Conan avec Fréhel : l'avant-veille.

En la nommant précisément, et en soulignant de plus leur proximité géographique voire intime, « *une payse*¹²²³ *à lui* » (rappelons que Conan est breton tout comme la chanteuse), Roger Vercelet confirme à tout lecteur qu'il est en droit de s'attendre à voir ce personnage réapparaître une seconde fois dans la suite du récit, jouant un rôle précis ou secondaire. Toutefois, ce n'est nullement le cas. Cette référence reste étrangement anecdotique, mineure et très en marge du récit. Sur les quinze chapitres que compte le roman, il ne sera plus jamais question de Fréhel.

Dès lors, cette référence est d'autant plus surprenante qu'elle est soudaine, condensée, mais surtout unique. Fréhel, alors même qu'elle aurait pu jouer le rôle d'une chanteuse expatriée, témoin quelconque de la vie noctambule des soldats, ne devient jamais un personnage secondaire du récit, à la différence d'un personnage tel que celui de Madame Georgette¹²²⁴. Cette dernière, dont le témoignage permet au lieutenant Norbert de faire progresser son enquête sur les exactions commises par des soldats français à l'encontre de la population locale, (de filles de joie en particulier), permet, sans grand impact romanesque certes, de faire se dérouler la suite des événements. À l'inverse, Fréhel n'intervient pas dans le récit, elle ne sert pas sa progression. Pourquoi dès lors avoir mentionné son nom ?

Il apparaît que Fréhel dans ce roman n'est pas une pure mention gratuite ; elle n'est tout simplement pas un objet de fiction mais au contraire de réel. Sa référence permet d'ancrer le récit dans une réalité proche, immédiatement vérifiable. En exil en Roumanie durant la Première Guerre mondiale, elle contribue à conforter l'inscription du roman dans un contexte historique, culturel et biographique précis. *Le Capitaine Conan*, sans être bien sûr un récit autobiographique, se nourrit de l'histoire personnelle

¹²²² *Le Capitaine Conan, op.cit.*, p.219.

¹²²³ Le terme « payse » a une double connotation. Il signifie à la fois une femme originaire d'un même village ou d'une même région, mais il a surtout le sens de « fiancée » en patois.

¹²²⁴ Française établie dans un hôtel de passe roumain, elle espérait, son brevet supérieur en poche, devenir institutrice en Roumanie. *Op. cit.*, p.127 et sq.

de l'auteur, et, quand bien même le récit est pris en charge par le Lieutenant Norbert, ce dernier n'en constitue pas moins une sorte de double de l'écrivain. Il faut rappeler que lors de la Première Guerre mondiale, Roger VerceI, contraint à abandonner ses études de lettres à Caen, fut d'abord brancardier puis, après une formation d'officier à Saint-Cyr, il fut envoyé en Macédoine sur le front de Salonique¹²²⁵. Il n'est démobilisé qu'un an après l'armistice, comme Norbert, Conan et tous les soldats envoyés sur le front d'Orient.

Ainsi, bien que la mention de la chanteuse ne relève que de l'anecdote, tendance couleur locale, et qu'elle ne participe en rien à la progression du récit, cette référence suggère également en filigrane, toute l'admiration de Roger VerceI pour Fréhel. Du portrait stylisé, grâce à la sélection de quelques traits caractéristiques, émane une forme de tendresse nettement perceptible. Cette insertion descriptive succincte peut donc être lue comme un clin d'œil admiratif de l'écrivain à l'une des chanteuses les plus populaires de l'Entre-deux-guerres, qui, mieux qu'aucune autre, eut la capacité de renvoyer à un Ailleurs nostalgique et lointain. Elle témoigne encore de l'importance et de l'impact médiatique de la chanteuse, qui, en 1934, est au sommet de sa notoriété.

¹²²⁵ Jacques Georgel, *Roger VerceI*, biographie, Éditions Apogée, 2006, 189 p.

3. Fréhel dans l'œuvre de Pierre Mac Orlan : la voix réminiscente d'un Paris canaille.

3.1 Chanteuse authentique au service de paysages parisiens pittoresques

Si au cours de quelques interviews Fréhel ne manqua pas de se targuer d'apparaître dans les œuvres de Pierre Mac Orlan dont elle était une des amies, (« [...] *Des écrivains m'ont fait entrer dans leurs œuvres, Colette, Mac Orlan, j'ai gagné de l'or, j'ai tout possédé...*¹²²⁶ ») voire du fait qu'il ait pu lui écrire des chansons, il me faut préciser certains points.

Tout d'abord, la chanteuse n'apparaît pas à proprement parler sous les traits d'un personnage romanesque particulier, (quand bien même Mac Orlan lui confère dans la citation à suivre, des allures d'héroïne racinienne) : elle n'est la protagoniste, principale ou secondaire, d'aucun roman ou nouvelle. Si elle est citée, au même titre que d'autres chanteuses d'ailleurs, telles Damia, Yvonne George ou Mistinguett¹²²⁷, c'est d'abord pour souligner l'admiration de Pierre Mac Orlan pour la chanson dite populaire qu'il définit par rapport à la constance du plaisir et de l'authenticité qu'elle lui apporte¹²²⁸. Celle-ci est très fortement liée chez lui à ses souvenirs de jeunesse, de guerre mais aussi à des paysages portuaires, urbains, et plus particulièrement au microcosme des ponts parisiens :

Je voudrais, – c'est-à-dire, je désire en ce moment –, qu'une municipalité, secouée par un printemps plus malin que tous les autres, organisât une fête des Ponts de Paris. Melle Mistinguett chanterait sous le pont Mirabeau pour les petites filles nées au bord du fleuve ; Fréhel, pâle et désespérée, chanterait sous les ponts de Grenelle, et Damia et Andrée Turcy chanteraient sous le Pont-au-Change devant les tours du Palais de justice, où les

¹²²⁶Propos de Fréhel, cités par Maurice Verne, dans *Les Amuseurs de Paris*, op. cit., p.189.

¹²²⁷ Tout un chapitre lui est d'ailleurs consacré dans *La Lanterne Sourde*, chapitre *Aux Lumières de Paris*, « *Mademoiselle Mistinguett* », p. 70 à 76, éd. Gallimard, 1953.

¹²²⁸ « *Je sais qu'il est bien difficile de définir le mot : populaire, qui, de même que le mot aventure, ne signifie rien de précis. Ce sont des mots malléables qui peuvent s'adapter à toutes les formes de rêverie sentimentale. En somme – pour moi, et je n'impose pas cette définition – la chanson populaire est la chanson qui m'a plu il y a bien des années, qui me plaît encore, comme me plaisent les chansons récentes qui pénètrent chez moi avec autorité, l'autorité de la poésie de l'authenticité, celle des paysages humains.* » Pierre Mac Orlan, *Almanach du Disque* 1954

*filles aisées de la prostitution légale vont chercher
franchise*¹²²⁹

On peut commenter brièvement le rapprochement que tisse, consciemment ou non, Pierre Mac Orlan entre Fréhel et le pont de Grenelle¹²³⁰. Reliant le 15^e au 16^e arrondissement, le pont de Grenelle s'appuie sur la pointe de l'Île aux Cygnes, où trône depuis 1885 une réduction de la Statue de *la Liberté éclairant le monde* de Bartholdi. Quelle autre chanteuse pourrait symboliser ce goût de liberté, si ce n'est Fréhel ? D'autre part, ce pont construit en bois en 1827, s'affaissa en 1873. Un pont en fonte lui fut substitué en 1875. Trop exigü pour la circulation, il fut remplacé par un pont plus moderne en 1966. Sa construction s'acheva en 1868. Ces reconstructions successives peuvent évoquer la propre destinée de Fréhel, tour à tour ébréchée, écroulée, consolidée. Pour finir ces comparaisons, l'attitude de la chanteuse parfois écartelée entre son goût du faste et l'extrême misère dans laquelle elle finit sa vie, symbolise aussi par cette posture la fonction du pont, passage entre deux rives.

Pour en revenir à la chanson, Pierre Mac Orlan la perçoit encore comme le seul genre capable de raviver de façon authentique des émotions passées, sorte de témoignage essentiel à la reconstitution de l'atmosphère sociale et des mœurs d'une époque, d'un lieu¹²³¹. La chanson « *offrirait des documents essentiels pour l'histoire sentimentale des peuples et des villes* »¹²³². Or Fréhel sert le souvenir nostalgique d'un Paris d'avant la Première Guerre mondiale ou de l'Entre-deux-guerres, un Paris des bords de Seine, des faubourgs mal éclairés, du monde interlope des Apaches et des « *Fleurs de pavé* ».

A ce propos, dans un essai daté de 1923-1924, Pierre Mac Orlan rappelle, dans une description touchante, la prégnance quasi éternelle sur le paysage fluvial parisien, d'une héroïne « fréhélienne », fille de joie misérable plus vraie que nature, qu'il est aisé d'ailleurs de confondre avec Fréhel elle-même :

*Une fille qui portait des jupons pleins de trous et qui
fréquentait des jeunes coquins désœuvrés immortalisa le cours*

¹²²⁹ *Aux Lumières de Paris, op.cit.*, p.15-16.

¹²³⁰ Que la rime finale en [el], lui a peut-être suggéré inconsciemment.

¹²³¹ Pierre Mac Orlan, « Une histoire de la chanson française », in *La Chanson*, Les Cahiers de Pierre Mac Orlan, n°11, éd. Prima Linéa, p. 51 et sq.

¹²³² Retranscription des émissions radiophoniques « La Chanson de mes villes », de Nino Franck, mis en ondes par Albert Riéra, RTF, 1960. Sous forme de dialogues entretiens avec Germaine Montero, Mac Orlan évoque de nombreux souvenirs, ponctués d'extraits de livres ou de chansons de l'auteur, lus ou interprétés par Montero. Document aimablement prêté par le Musée Mac Orlan.

de la Seine, de Billancourt à Bagatelle. Fréhel, à son insu, une des vraies interprètes de la misère, l'annonçait mélancoliquement à qui voulait l'entendre, il n'y a pas longtemps, à l'Olympia¹²³³. Des vieillards sordides, comme les ponts de Paris en abritent dès la tombée de la nuit, n'échappaient point à son charme, et, chantait toujours la mélancolique Fréhel, le jeune homme et le patriarche désiraient attendre cette fille sous une arche connue des initiés. J'ai toujours éprouvé une grande sympathie pour cette grande fille mince et molle, blonde, avec un visage pâle en chair de champignon de cave, éclairé par deux myosotis romantiques. Je la comparais, dans mon imaginaire, aux filles à soldats de Toul : Ninon, la Gaîté, Rose des Bois, Marie des Guérites et d'autres. Je regrette de ne pouvoir donner un nom à l'héroïne de la chanson de Fréhel, ce qui simplifierait la besogne. Cette belle apache de port d'eau douce fut contemporaine de La Chaloupeuse à qui la Seine ravit un amant dont les yeux valaient, paraît-il, la peine d'être décrits avec lyrisme.¹²³⁴

Il apparaît clairement dans cet extrait que seule Fréhel a cette capacité naturelle et inconsciente d'assurer, pour la mémoire collective, la survivance d'un univers populaire, de pérenniser le mythe des *Nini peau d'chien* et des *Julot* – déjà en déclin dans l'Entre-deux-guerres –, en assurant par cette transmission orale chantée leur postérité. La chanteuse, comme je l'ai déjà signalé, fit d'ailleurs remarquer qu'au début de sa carrière on lui fit interpréter un répertoire où « *il n'était question que de boulevards extérieurs de Paris, de filles et de mauvais garçons.*¹²³⁵ »

Qui plus est, elle donne également à espérer, par la force incantatoire de son chant mélancolique (elle « charme »), la venue d'un fantôme familial, errant sous les ponts du bord de Seine, presque palpable, voire matérialisé pour qui sait l'attendre. Mac Orlan semble encore suggérer qu'elle seule a ce pouvoir d'élever au sacre de divinité, celle qui incarne justement pour le commun des mortels le rang le plus trivial de la vulgarité : la prostituée.

¹²³³ Notons que Mac Orlan fait certainement allusion au grand retour de Fréhel sur la scène de l'Olympia aux alentours de l'automne 1923, après son exil roumain.

¹²³⁴ Pierre Mac Orlan, *La Lanterne sourde*, op.cit. p. 11.

¹²³⁵ N. et A. Lacombe, *Fréhel*, op.cit.

Cette aptitude semble lui être conférée par les dispositions innées de sa voix. Alors que Pierre Mac Orlan évoque dans des entretiens radiophoniques¹²³⁶ « *la force nostalgique de la chanson populaire* » apportée par la chanson de café concert entre 1900 et 1914, à une époque où, dit-il, « *dans les heures mornes, [...] nous attendions la délivrance* », il revient sur « *quelques jeunes voix [qui] se faisaient entendre parmi celles d'artistes déjà sur le déclin* ». Il relate alors non seulement son amitié pour Fréhel, mais encore la singularité de sa voix et sa puissance émotionnelle :

Je pense en ce moment, par exemple, à la voix de Fréhel que, si je m'en rapporte aux dates, j'ai dû entendre pour la première fois à l'Olympia. Fréhel, qui était une amie, se présentait à cette époque sous l'aspect d'une jeune femme mince et fragile. C'était une artiste populaire. Elle émouvait profondément non pas tant par la qualité de ses chansons, que par l'indéfinissable puissance poétique de sa voix.¹²³⁷

L'idée de cette force vocale, propre non seulement à susciter de l'émotion ou encore à en rendre compte, revient très fréquemment chez Mac Orlan lorsqu'il évoque Fréhel. Le 15 juillet 1930 dans *les Cahiers de Radio-Paris*, il explique que peu de chanteuses ont à ses yeux les atouts réels « *pour interpréter la poésie des rues*¹²³⁸ ». *Elles ne sont pas d'ailleurs « toujours de belles voix », mais elles sont par contre toujours des artistes de « cœur » :*

Les grandes inspirations des rues ne sont pas nombreuses. C'est Damia et son génie tragique, Yvonne George qui n'est plus, Berthe Delny, Missia, Fréhel. La voix de Mlle Fréhel possède ce dynamisme secret qui est celui de Paris ; c'est Paris, quand la nuit change le décor des rues et l'encanaille un peu¹²³⁹

Ainsi Fréhel, par le seul fait de sa voix, répond aux exigences mélancoliques de ce que Pierre Mac Orlan nomme – selon son expression – la « *chanson des rues* » qui, « *autoritaire et naturellement assez attachée à ses traditions sentimentales*¹²⁴⁰ », met en scène les petites filles des faubourgs, les boutiquières, les midinettes ou les filles

¹²³⁶ Entretiens radiophoniques avec Germaine Montero, *op.cit.*

¹²³⁷ *Ibid.*

¹²³⁸ Pierre Mac Orlan, *les Cahiers de Pierre Mac Orlan n°11, op.cit.*, p.15.

¹²³⁹ *Ibid.*

¹²⁴⁰ *Ibid.*

déchues. Cette chanson est nécessairement mélancolique, selon Carco¹²⁴¹, car si elle aime toutefois la joie et l'amour, elle ne peut que posséder néanmoins le goût de la désespérance dans la mesure où, s'harmonisant d'instinct avec les rues et les carrefours, la misère reste sa source d'inspiration absolue.

Fréhel participe donc à la réactivation de constructions pittoresques et mythologies surgies d'un passé proche, en rappelant à la mémoire les Chanteuses de la butte ou les Pierreuses incarnées autrefois par Eugénie Buffet. Elle ranime également par là même les propres mythologies de l'écrivain connu pour sa fascination pour Paris, (constituant pour lui « *la somme de ses expériences sentimentales*¹²⁴² ») et en particulier pour Montmartre¹²⁴³, en symbolisant le Paris-Canaille d'autrefois.

3.2. Fréhel interprète de Pierre Mac Orlan ?

Un autre point doit être éclairci concernant la proximité de Fréhel et Mac Orlan. A quelques reprises, j'ai lu dans divers documents consacrés à la chanson, que l'écrivain aurait écrit des chansons pour Fréhel sans toutefois qu'aucune indication suffisamment précise, ou référence fiable, n'aient pu valider leur existence. S'il semble qu'un Chevalier ait créé vers 1910 à l'Etoile-Palace, une chanson écrite par Mac Orlan et revendue à un parolier nommé Saint-Gilles, *Le Citron piqué*¹²⁴⁴, rien n'atteste de l'existence de chansons écrites par Pierre Mac Orlan pour Fréhel ou enregistrées par elle-même¹²⁴⁵.

¹²⁴¹ Au sujet de Francis Carco, s'il a composé une chanson pour Fréhel (*Soi-même Java*) et qu'elle-même se délectait à interpréter *Chanson Tendre*, il ne l'a jamais intégrée dans son œuvre en tant qu'héroïne ou personnage secondaire romanesque.

¹²⁴² Entretiens radiophoniques entre Germaine Montero et Mac Orlan, *op.cit.* « *C'est toujours à Paris que l'on met un trait sous les additions, car c'est un peu une sorte de filtre qui, à la longue, élimine les scories et les déchets de toutes sortes, que le passé entraîne avec soi. En somme, Paris est pour moi comme une pierre de touche, où de temps à autre je viens vérifier la pureté des métaux que j'emploie. On ne connaît jamais très bien Paris : le plus surprenant, c'est que cette ville aux cents visages sache garder sa personnalité quelles que soient les catastrophes qu'elle subit. En marge de cette puissante personnalité, par courtoisie et par don, elle peut offrir aux autres peuples des images qui les rapprochent singulièrement de leurs propres pays. Paris est une sorte de monde où toutes les nations peuvent trouver un havre sentimental ; c'est ce qui fait que les étrangers ne se trouvent jamais dépaysés dans cette ville cependant si profondément française.* »

¹²⁴³ Colloque du 6, 7, 8 octobre 2011 organisé par Bernard Baritaud et Philippe Blondeau à Péronne, université de Picardie, publié dans la revue *Romanesque* n°4, sept 2011.

¹²⁴⁴ Bertrand Baritaud, *Pierre Mac Orlan, sa vie, son temps*, éd. Droz, 1992, p. 64-65.

¹²⁴⁵ A ce sujet, j'ai sollicité plusieurs spécialistes de l'œuvre de Pierre Mac Orlan. Aucun d'entre eux n'atteste que Fréhel ait chanté Mac Orlan ou qu'il lui ait écrit des chansons. Philippe Blondeau, de l'université de Picardie et membre de la « Société Mac Orlan », évoque des liens très ténus entre la chanteuse et l'écrivain qui y fait allusion brièvement dans *la Lanterne sourde* ; quant à Bertrand Baritaud, auteur d'une bibliographie consacrée à Pierre Mac Orlan, il souligne l'admiration de Mac Orlan pour la chanteuse mais réfute toute possible collaboration.

Si l'on connaît surtout de Pierre Mac Orlan la figure du romancier quelque peu fantaisiste¹²⁴⁶, auteur du *Quai des brumes*¹²⁴⁷, du reporter ou de l'essayiste, il est à rappeler qu'il fut aussi un passionné de musique, non seulement joueur d'accordéon à ses heures, mais surtout auteur de chansons. Cet amour pour la chanson populaire naquit de sa fascination pour une de ses idoles : Aristide Bruant, auquel il envoya dès 1898 des poèmes. Il reçut en réponse une carte postale qu'il conserva toute sa vie¹²⁴⁸. Trois ans plus tard, alors qu'il fréquentait la bohème montmartroise et le milieu anarchiste (voire apache), réuni autour du cabaret *le Zut* – où il se lia d'ailleurs d'amitié avec Frédéric Gérard dit « Fréde », futur patron du Lapin Agile –, il finit par faire la rencontre de son idole. Sa passion pour la chanson dont il dit d'ailleurs « [qu'elle doit être] le reflet exact des spectacles populaires d'une époque ¹²⁴⁹ », le poussa encore à tenir dès 1927 l'une des premières chroniques de disques dans la presse¹²⁵⁰.

Bien qu'il fût inscrit à la SACEM en 1936, Pierre Mac Orlan ne prêta sérieusement¹²⁵¹ sa plume à la chanson que tardivement, aux débuts des années 1950 par le biais d'une nouvelle activité. Invité à la RTF par Nino Franck à revenir sur son œuvre lors d'entretiens radiophoniques menés par Germaine Montero¹²⁵² – il raconta non seulement les ports de son enfance et ceux qu'il découvrit en visitant l'Europe de la Belle Époque, mais il revint encore sur ses souvenirs de Paris –, Pierre Mac Orlan écrivit à nouveau des chansons, genre qu'il avait abandonné depuis le début de la Première Guerre mondiale, comme pour illustrer de façon sonore la mise en onde de son œuvre romanesque. Il souligna également la dimension autobiographique de ses chansons qu'il

¹²⁴⁶ Le caractère fantasque de l'écrivain (taxé parfois même de mythomane), le pousse à construire sa propre légende en se réinventant une grand-mère d'origine écossaise. Naissance dont il entretiendra l'origine fabuleuse par le port, jusqu'à la fin de sa vie, du bonnet écossais.

¹²⁴⁷ Ed Gallimard, 1927. Adapté pour le cinéma par Marcel Carmé en 1938 ; Jacques Prévert en conçoit les dialogues.

¹²⁴⁸ Jacques Lamy, *Mac Orlan. L'Aventurier immobile*, éd. Albin Michel, 2002, p.33.

¹²⁴⁹ *Almanach du disque, 1954*, in *Les Cahiers Pierre Mac Orlan*, n°11, *op.cit.*, p. 32

¹²⁵⁰ Dans Francis Lacassin, préface aux *Poésies documentaires complètes*, Gallimard, *Poésie*, 1982, p.8.

Notons les similitudes avec Robert Desnos (que nous évoquerons dans d'autres chapitres), qui, dès 1925 et jusqu'à sa déportation, écrivit également des articles consacrés aux disques dans divers journaux tels *Le Soir*, *La Gazette de Paris*, *Le Merle*, *Ce Soir*, *Commune*, *Europe*, *Aujourd'hui*. De plus, dès 1932, Desnos composa également une soixantaine de chansons et débuta lui aussi une aventure radiophonique pour laquelle il rédigea des slogans publicitaires pour des marques de produits pharmaceutiques. Pierre Mac Orlan, à la même période, n'hésita pas non plus à consacrer son talent à la rédaction de textes publicitaires pour Citroën, par exemple.

¹²⁵¹ Pierre Mac Orlan a tenté, vers 1910, de gagner sa vie en vendant des chansons qu'il composait, ainsi que des ouvrages à caractère érotique. De facture médiocre, bien en deçà de celles qu'allaient interpréter Germaine Montero, ces chansons ne surent résister à l'épreuve du temps, ce qui fit dire à l'écrivain « *comme quoi les gens ont bon goût !* ». Cité par André Salmon, *Souvenirs sans fin*, tome 1, NRF, 1955, p. 176.

¹²⁵² Entretiens radiophoniques de l'émission de Nino Franck, « La Chanson de mes villes » mis en ondes par Albert Riéra, RTF, *op.cit.*, 1960.

percevait comme un « *succédané de ses livres [...] une sorte de conclusion* ¹²⁵³ » à sa carrière littéraire. Elles constituèrent pour l'écrivain un prolongement indispensable à l'appréhension de l'œuvre dans son ensemble : « *Pour moi, écrire des chansons, c'est écrire mes mémoires.* ¹²⁵⁴ » Aussi, servirent-elles à reconstruire une expérience vécue, des images aujourd'hui détruites d'un paysage, d'une atmosphère parisienne révolue.

Pierre Mac Orlan écrivit en tout une soixantaine de chansons¹²⁵⁵, pour la plupart réunies dans deux recueils : *les Chansons pour accordéons* (1953) et *les Mémoires en chansons*¹²⁵⁶ (1965). Elles furent en premier lieu interprétées par Laure Diana puis essentiellement par Germaine Montero¹²⁵⁷ rencontrée en 1951. Elle resta son interprète de prédilection. Monique Morelli¹²⁵⁸ apporta quant à elle dans les années 60, une coloration inspirée de la tradition réaliste. Juliette Gréco, Cora Vaucaire, Catherine Sauvage, Francesca Solleville, Béatrice Arnac, ou encore Marie Dubas, Yves Montand, Les Frères Jacques interprétèrent également les chansons de Pierre Mac Orlan.

Pendant, il n'apparaît nulle trace de Fréhel. Qui plus est, eu égard à l'année de réelle production de chansons par l'écrivain, il me semble bien peu probable que Fréhel ait pu enregistrer ses chansons dans la mesure où elle s'éteignit le 3 février 1951. Si interprétation de chansons il y eut, elles demeurent donc confidentielles, réservées aux quelques *happy few* qui purent assister en direct aux tours de chants de Fréhel ou l'entendre entonner sur de vulgaires estrades ou au coin d'une rue, les chansons qui lui plaisaient. Néanmoins, il semblerait, que ce soit plus particulièrement pendant la guerre (la seconde cette fois) que Fréhel ait chanté ses auteurs préférés, Francis Carco et Pierre Mac Orlan :

*Fréhel chantait une époque et un décor. Tout ce qui renvoyait
directement à la mémoire. Pendant la guerre elle chanta*

¹²⁵³ Extraits d'entretiens radiophoniques réalisés entre 1953 et 1967, sélectionnés pour l'émission *les Greniers de la Mémoire*, du 20 janvier 2008, par Karine Le Bail. Diffusion France Musique, archives INA

¹²⁵⁴ *Ibid.*

¹²⁵⁵ Lors de son émission *Les Greniers de la Mémoire*, Karine Le Bail propose un classement en plusieurs parties des chansons de Mac Orlan : celles qui relèvent de la tradition sentimentale (*La Fille de Londres, La Chanson de Margaret, Marguerite La Nuit*) ; celles qui sont imprégnées de pittoresque militaire, marquées par les références à la Grande Guerre ; celles enfin qui évoquent l'univers marin, les ports, la mer.

¹²⁵⁶ Dans *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1969-1971, p.301.

¹²⁵⁷ Germaine Montero, *La Fille de Londres et Chanson de Margaret*, disque 78 tous Le Chant du Monde, PM 1607, 1952 ; *Le Pont du Nord et La Chanson de Bagatelle*, disque 45 tous Pathé, PG 812, 1954 ; *Germaine Montero chante Pierre Mac Orlan*, Pathé, EG 142, 1955 ; *Chante Pierre Mac Orlan n° 2*, Pathé, EG 240, 1956 ; *Chante Pierre Mac Orlan/ Georges Van Parys n°3*, EG 409, 1958.

¹²⁵⁸ Son compagnon, l'accordéoniste Lino Léonardi, succèdera pour de nouvelles compositions à un autre célèbre accordéoniste : Marceau. *Monique Morelli chante Mac Orlan*, disque compact, EPM, FDC 1088, 1989 (édition augmentée de 7 chansons enregistrées à cette occasion)

Carco, Farrère¹²⁵⁹, Mac Orlan, mais aussi Montéhus et tous ceux qui comme eux savaient dire la liberté, la tentation anar et les grandes cavales. ¹²⁶⁰

Malheureusement, aucun complément d'information ne vient nous apprendre de quelles chansons il s'agissait, ni d'ailleurs quand précisément elle les interpréta. Cette information est encore recoupée par l'émission de Jacques Pessis, *Les Lumières du Music-Hall*¹²⁶¹, qui reprend les mêmes données en spécifiant qu'elle les aurait interprétées à l'ABC¹²⁶² sans davantage de précisions.

Ainsi, l'évocation de Fréhel dans l'œuvre de Pierre Mac Orlan n'aboutit pas, à proprement parler, à la création d'un personnage de fiction quand bien même certaines références poétiques inscrivent la présence de l'artiste aux frontières du romanesque. Fréhel occupe plutôt d'une façon toute particulière le discours de Pierre Mac Orlan en participant à la résurgence mémorielle d'un univers parisien disparu. Par la transmission orale chantée, elle réactive et entretient pour la mémoire collective, la survivance d'un microcosme populaire, le plus souvent de la marge, circonvenu aux ponts parisiens, aux bals musettes¹²⁶³ de quartiers ciblés tels que celui de la rue de Lappe ou aux faubourgs périphériques. Fréhel pérennise alors les mythologies urbaines du monde des Apaches, qui, après la Première Guerre mondiale appartiennent déjà au passé, et, en ce sens, fait fonction de figure d'anamnèse. Elle participe à la prolifération imaginaire à partir et autour de ces thèmes, réactualisés dans les années vingt au point de saturer la scène publique, les médias, la littérature, les conversations et même les manières d'être d'une partie de la population. Cette aptitude naturelle lui est conférée par les dispositions innées de sa voix. Gouailleuse, chaude, brisée aux âpretés de la rue, elle ravive par sa puissance émotionnelle les souvenirs nostalgiques et résonne de la façon la plus authentique qui soit. Ainsi, Fréhel répond aux exigences mélancoliques de

¹²⁵⁹ Je reste très dubitative devant cette information maintes fois relayée. Je n'ai trouvé à ce jour aucune chanson de Farrère. De plus, M. Alain Quella-Villéger reste également très sceptique quant à cette possibilité et évoque davantage une confusion avec la trajectoire de Pierre Mac Orlan.

¹²⁶⁰ N. et A. Lacombe, *op.cit.*, p. 251.

¹²⁶¹ Émission de Jacques Pessis, *Les Lumières du Music-Hall*, réalisé par Eric Le Seney, produit par La Cinquième : P6 productions, 1996. Documentaires sur Les Compagnons de la chanson [26mn], Fernandel [25mn] et Fréhel [25mn].

¹²⁶² Il est probable selon mes recoupements avec les quelques programmes conservés à la bibliothèque Richelieu ainsi qu'avec les coupures de presse conservées, que Fréhel ait eu un engagement à l'ABC en août 1939, malgré ses relations devenues froides avec Mitty Goldin, son directeur et ami des premières heures.

¹²⁶³ A ce sujet, on peut lire l'ouvrage de Claude Dubois, *La Bastoche, Bal-musette, plaisir et crime, 1750-1939*, éditions du Félin, Paris, 1997.

la chanson des rues et participe à la réactivation d'un Paris canaille, pittoresque et fantasmé dont elle est la muse.

4. Claude Farrère et Pierre Loti : Fréhel, un lointain souvenir d'orient ?

Je souhaiterais désormais mettre fin aux informations galvaudées et sans cesse relayées, concernant une quelconque proximité entre Fréhel et Pierre Loti ou Claude Farrère. Si ces écrivains, tous deux amis et dont l'œuvre littéraire reste assez proche en termes d'évocations exotiques et maritimes, purent certainement entendre chanter Fréhel, la voir sur scène voire même la rencontrer ou s'entretenir avec elle, la chanteuse ne semble pas apparaître dans leur œuvre d'une quelconque façon que ce soit. A ma décharge, il me faut toutefois concéder que je n'ai pas pu lire l'intégralité de l'œuvre de Pierre Loti ou de Claude Farrère, ni même consulter la totalité de leur correspondance. Néanmoins, j'ai sollicité le concours de spécialistes de leurs œuvres ; aucun d'entre eux n'a confirmé avoir croisé le nom de Fréhel au cours de leur recherche sur les deux écrivains. Aucun renseignement ne relaie donc des informations fiables sur la chanteuse. Dès lors, pourquoi le nom de Fréhel apparaît-il aux côtés de ceux de Pierre Loti ou de Claude Farrère ? D'où purent provenir ces confusions ? Quels points de connexion plausibles auraient pu être tissés entre les écrivains et la chanteuse ? A ce sujet, je peux émettre quelques hypothèses que j'espère dignes d'intérêt.

4.1 Claude Farrère et Fréhel : au hasard d'un exil turc ?

Grand ami de Pierre Loti, dont il était pourtant le cadet d'une vingtaine d'année, Claude Farrère (1876-1957), lauréat du prix Goncourt de 1905 pour *les Civilisés*, s'inspira de ses nombreuses excursions en Indochine, au Japon, en Turquie ou en Afrique du Nord pour écrire des romans d'aventures¹²⁶⁴, des récits de voyages¹²⁶⁵, des nouvelles fantastiques¹²⁶⁶ ou des ouvrages consacrés à la marine¹²⁶⁷. Auteur prolifique, son œuvre demeure cependant à ce jour assez confidentielle. Mes premières recherches concernant l'évocation de Fréhel dans l'œuvre de Claude Farrère, couplées à mes échanges avec Mireille Lamarque¹²⁶⁸, Alain Quella-Villéger¹²⁶⁹ ou Antoine Lerich¹²⁷⁰, se

¹²⁶⁴ *Fumée d'opium*, 1904 ; *La Bataille*, 1909 ; *Thomas l'Agnelet*, 1911 ; *Je suis marin*, 1951 ; *La Sonate à la mer*, 1952

¹²⁶⁵ *Croquis d'Extrême-Orient*, 1921

¹²⁶⁶ *La Maison des Hommes vivants*, 1911 ; *Dix-sept histoires de marins*, 1914 ; *Contes d'Outre-Mer et autres mondes*, 1921

¹²⁶⁷ *Histoire de la marine française*, 1934

¹²⁶⁸ Conservateur en chef des archives de l'Académie Française

¹²⁶⁹ Auteur d'une biographie sur l'écrivain, *Le Cas Farrère. Du Goncourt à la disgrâce*, Éditions La Renaissance, Paris, 1989.

¹²⁷⁰ Régisseur des collections au Musée d'art moderne Richard Anacréon de Granville, organisateur de l'exposition consacrée à Claude Farrère ayant eu lieu du 24 octobre 2012 au 17 mars 2013.

révélèrent bien peu fructueuses, quelques fussent leurs formes espérées, romanesques ou documentaires, anecdotiques ou développées. Il reste probable, dans la mesure où ces romans de l'Entre-deux-guerres s'inspirèrent des souvenirs d'officier de marine en Extrême-Orient de Claude Farrère, (il s'intéressait particulièrement à la Turquie qu'il visita onze fois à partir de 1903 et dont il soutint dès 1923 le mouvement kémaliste¹²⁷¹), qu'il put rencontrer ou entendre Fréhel à Constantinople, durant son dernier exil puisque l'escale de la chanteuse en Turquie¹²⁷² dura cinq ans.

Il n'est pas impossible que Claude Farrère fasse mention de Fréhel « l'exilée » dans ses romans, sans toutefois que je puisse le certifier catégoriquement. Si Alain Quella-Villeger confirme que Farrère fréquentait les milieux mondains et artistiques, en particulier les chanteuses, il n'a cependant trouvé aucune trace du nom de Fréhel lors de son travail de recherche pour la conception de la biographie de l'écrivain¹²⁷³. La chanteuse n'alimente donc probablement pas la matière romanesque de Farrère et n'apparaît à sa connaissance dans aucun de ses courriers personnels. Ces informations ont encore été confirmées par Antoine Leriche, grâce à la compulsions d'archives pour la rétrospective consacrée à Claude Farrère qu'il organisa en 2013.

¹²⁷¹ Notice biographique de l'Académie française. Lisible sur le site <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/claude-farrere>.

¹²⁷² La Turquie était, depuis le XVIII^e siècle, une destination cosmopolite très prisée des Européens, particulièrement des Français :

L'unique nation qui fut toujours son alliée contre tous ses ennemis successifs, depuis le temps de François 1^{er} jusqu'au temps de Napoléon III... Dans tout le Proche-Orient, ajoute Farrère, les intérêts français sont liés, et mieux que liés : mêlés, enchevêtrés, confondus, avec les intérêts turcs. Chaque pas perdu par la Turquie fut toujours un pas perdu par la France.
(p.87)

Il faut comprendre à ce propos à quel point l'alliance de la Turquie avec l'Allemagne durant la guerre fut perçue comme étant contre nature, au même titre d'ailleurs pour les Turcs que celle de la France avec la Russie.

Quelle ville extraordinaire c'était à cette époque-là ! Elle conservait encore tout son aspect oriental, et la présence d'escadres et de missions de tous les pays alliés ajoutait à sa bigarrure. Pour ne froisser la susceptibilité de personne, la police était strictement mixte, de sorte qu'on voyait des patrouilles parcourir les rues, composées d'un Français, d'un Anglais, d'un gendarme italien à bicorne, d'un Roumain, d'un Grec.

¹²⁷³ Alain Quella-Villeger, *Le Cas Farrère – Du Goncourt à la disgrâce*, Paris, Presses de la Renaissance, mars 1989, 476 p.

4.2. Pierre Loti et la chanson populaire

Quant à Pierre Loti (1850-1923), lui-même officier de marine – d’ailleurs capitaine de la frégate *Le Vautour* qui emmena Farrère à Constantinople en 1903¹²⁷⁴ –, mes recherches m’amènent aux mêmes conclusions circonspectes que celles précédemment énoncées. Bien qu’il fût plusieurs séjours en Turquie et qu’il vécût également à plusieurs reprises à Constantinople (entre 1877, 1910 et 1913), il ne dut être témoin du succès de Fréhel qu’avant la Première Guerre mondiale, puisque lui-même revint de Turquie quand la chanteuse partit en exil. D’autre part, s’il manifesta un intérêt pour Fréhel à son retour, il dut être très bref dans la mesure où il décéda le 10 juin 1923 et qu’elle-même fut rapatriée en 1922, grâce à l’intervention du ministère des Affaires étrangères et à la mobilisation particulière de Roberty et Montéhus.

Toutefois, il est avéré que Pierre Loti était effectivement proche du milieu du spectacle. Il manifesta en effet toute son admiration à Yvette Guilbert qui témoigna d’ailleurs de cette amitié dans son troisième ouvrage, *Mes Lettres d’Amour*¹²⁷⁵. Mais surtout, il prêta sa plume et son concours à la revue de Théodore Botrel¹²⁷⁶, *La Bonne Chanson, Revue du foyer, littéraire et musicale*¹²⁷⁷ dont les publications s’échelonnèrent de 1907 jusqu’en 1925. Ainsi, au détour d’un article aurait-il pu rédiger ses impressions sur la bouillonnante Fréhel et son répertoire d’alors, mais aucune preuve fiable ne vient attester cette hypothèse. Après compulsions des rares numéros existants encore, aucun article ne mentionne Fréhel et son tour de chant. Pour conclure, l’Association des amis de Pierre Loti – AIAPL¹²⁷⁸ – et en particulier le biographe M. Alain Quella-Villéger précédemment cité, réfute non seulement la possibilité d’une rencontre entre l’écrivain et la chanteuse, mais il souligne également le fait qu’il n’y ait aucune trace de Fréhel dans l’œuvre de Pierre Loti. D’où dès lors M. René Baudelaire, cité en exergue, pouvait-il

¹²⁷⁴ Alain Quella-Villéger, *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*, éd. Aubéron, Bordeaux, 1999

¹²⁷⁵ Paris, éditions Denoël et Steele, 1933. Recueil de lettres d’admirateurs, souvent illustres, au nombre desquels il faut compter entre autres Pierre Louÿs ou Francis Jammes. Ces lettres sont augmentées de commentaires de la chanteuse et d’interrogations sur la nature de son art.

¹²⁷⁶ Théodore Botrel (1868-1925), auteur-compositeur et interprète de chansons tantôt dites du terroir, tantôt patriotiques, réalistes etc. *La Paimpolaise* créée en 1895 au concert Parisien, fut l’un de ses plus grands succès ; Mayol la mettra à son répertoire jusqu’en 1941.

¹²⁷⁷ Cependant, d’après mes recherches circonscrites aux numéros dont dispose la BNF (numéros de novembre 1907 à 1916 puis du numéro 87 de l’année 1925 et enfin le numéro 1 de l’année 1945), il n’apparaît aucun article concernant Pervenche ou Fréhel dans la revue de Théodore Botrel.

¹²⁷⁸ Association Internationale des amis de Pierre Loti (<http://www.pierreloti.org/>). Site et recherches gérés par Madame Danielle Brassaud.

affirmer l'admiration de Claude Farrère et Pierre Loti pour Fréhel? D'où tenait-il ses informations ? Cela reste un mystère que seul l'intéressé pourrait dévoiler¹²⁷⁹.

¹²⁷⁹ Je n'ai malheureusement pas réussi à le contacter. L'auteur aurait appartenu à l'AIAPL il y aurait une vingtaine d'années.

Conclusion : une posture d'égérie novatrice ?

Si la matière romanesque de la littérature avant la Première Guerre mondiale et du début des années vingt, demeure modeste¹²⁸⁰ à l'égard de Fréhel, ces évocations parcimonieuses mais concentrées, la transfigurent essentiellement en l'archétype de la jeune chanteuse « réaliste » façon apache. Il faut rappeler qu'au moment de la rédaction de *La Vagabonde*, vers 1910, Fréhel n'a débuté sa carrière que depuis deux ou trois ans. Instiguer, sur une période si courte, une impulsion suffisante pour générer une création n'est pas anodin. A dix-neuf ans, encore Pervenche, elle semble être le modèle le plus efficace qui soit pour servir le dessein de Colette, à savoir témoigner des mœurs et des habitudes de vie des artistes de music-hall au début du vingtième siècle. La chanteuse en herbe apparaît comme la meilleure représentante de la condition de toutes ces jeunes femmes issues d'un milieu populaire voire miséreux, qui sorties du boulevard extérieur pour investir la scène, restent cantonnées au Café-Concert, comme ailleurs, à des rôles caricaturaux (l'Ingénue, la Pierreuse, la Goualeuse etc.) singeant des attitudes supposées leur appartenir dans la rue. Fréhel fait indéniablement en ce sens figure d'égérie.

Qui plus est, Fréhel, par ses attitudes bravaches, effrontées, désinvoltes, tranche avec les usages de l'époque régis par les codes bourgeois. Elle apparaît naturellement, par la vision fantasmée d'un écrivain élevé selon les règles d'une bourgeoisie assimilant la jeunesse des faubourgs à la pire canaille et à la Pègre des boulevards extérieurs, comme un emblème « Apache », quand bien même elle n'appartient à aucun « gang » de

¹²⁸⁰ À titre de comparaison, Pierre Mac-Orlan consacre tout un chapitre à Mistinguett' tandis qu'il n'écrit que quelques pages sur Fréhel. À ce sujet, on ne compte plus d'ailleurs les textes consacrés à la Miss par ses contemporains. Pour ne citer que lui, Jean Cocteau dans ses *Portraits souvenir* publiés en 1935 aux éditions Tallendier, lui rend (p.119) un vibrant hommage et souligne sa capacité à incarner non seulement un Paris paillette mais encore à réveiller les sentiments patriotiques : « *Notre bande adorait Mistinguett, princesse de l'Eldo, et allait l'attendre à la porte de la sortie des artistes faubourg Saint-Martin.[...]L'orchestre attaquait la MATCHICHE et, sous la grêle de nos bouquets, le poing sur la hanche, le sombrero en bataille, le châle espagnol drapé autour de sa jupe de gommeuse, Mistinguett faisait son entrée.[...]Il existe plusieurs patriotismes. J'essaie de me durcir l'épiderme que nous avons tous sensible aux marches militaires, mais pourquoi durcirais-je la peau profonde qui me rendrait la voix de Mistinguett intolérable en exil et me la fait écouter comme l'Ecoisais la cornemuse, l'Espagnol les castagnettes, le Polonais le piano. [...]*Les larmes me montent à entendre cette voix mise de longue date à l'école des cris de la rue et des marchandes de journaux, cette voix pour se plaindre, cette voix qui est un autre regard de cette figure construite par les taloches. A l'entracte, j'emmenai dans sa loge une des plus belles jeunes femmes de notre époque. A peine les présentations faites et la jeune femme assise, il se produisit ce phénomène : la beauté, la jeunesse, éteintes par cette femme qui tout à l'heure rentrera dans un décor de neige, en longue robe feu, éclipsant les gigolos fort jeunes qui l'escortent. « Allons, me dit une lectrice, vous parlez de Mistinguett comme de la Duse. Quel rôle peut-elle vous jouer ? Quel dramaturge est-elle capable de servir ? Quelles sont ses héroïnes ? » - Je ne sais pas. Elle s'incarne elle-même. Elle exprime le meilleur de ma ville. Elle flatte le patriotisme dont je n'ai pas honte. Je respecte, en outre, cet acharnement à scintiller, de cette lumière si longue à parvenir aux hommes et qui est le propre des étoiles. » En 1956, il publiera également *Adieu à Mistinguett* (éditions Dynamo, collection « Brimborions », Liège) où il salue une dernière fois l'Etoile.

malfrats. Ce rapprochement – à plusieurs reprises Jadin est qualifiée d'Apache – tient plutôt à un relâchement de la terminologie, employée tout à trac pour désigner les jeunes gens issus de la rue, libres de toutes les contraintes imposées par la bourgeoisie.

Fréhel est, en ce sens, doublement égérie apache, notamment par sa condition et son milieu social, mais encore par son mode de vie qualifié de « louftingue ». Son côté « bombeuse » émancipée la rapproche du fonctionnement des femmes « Apaches », qui avaient un statut particulier. Fille pour laquelle l'Apache se bat, mais de laquelle il vit en la prostituant, la femme « Apache » est tour à tour adulée (on se tatoue son nom, on meurt pour elle), en même temps qu'elle est battue et violentée. Elle appartient à un homme, qui est à la fois son amant et son protecteur. Si elle lui est soumise, elle peut toutefois circuler complètement librement (ce que la décence bourgeoise récuse) et, si son homme ne lui convient plus, elle est libre – en principe – d'en changer. L'amour est paradoxalement au cœur des préoccupations apaches, quand bien même la femme « Apache » est malmenée par l'homme qu'elle aime, leur relation initiale est d'abord le fait d'une rencontre amoureuse¹²⁸¹. Pour finir, la femme « Apache » sait évidemment se battre et manier le couteau. C'est ce même côté indomptable, passionnée et canaille que Vercel a souligné dans le portrait sans fioriture mais tendre de Fréhel. Sa propension à n'évoluer que dans des endroits à son image, autrement dit populaires, est mise en avant tout comme l'aspect mal dégrossi, brut, rugueux et peu soigné de sa personne.

À ce sujet, il faut souligner le peu de reproductions iconographiques consacrées à la chanteuse en début de carrière et plus largement jusqu'à sa fin. Fréhel semble dès lors être une égérie bien paradoxale, dans le refus du paraître. Un point important doit être relevé : si l'on peut faire valoir à Fréhel une fonction d'égérie, en ce sens que son comportement voire son mode de vie a été reconnu comme symbolisant celui des Apaches, dans une version émoussée certes, cette distinction s'élabore de façon somme toute contradictoire. Peu de portraits de l'artiste, moins d'une dizaine, représentent Fréhel en pleine jeunesse, aux prémices du vingtième siècle et de sa carrière. Quelques uns illustrent les partitions de chansons conservées, les programmes de music hall ou plus récemment les pochettes de disques CD.

¹²⁸¹ « Bon sang, mais vous ne savez pas ce que c'est que d'aimer une fille », lança Manda, l'amant de Casque d'or, à ses juges. Tout comme elle-même écrivit dans ses mémoires, préférer l'amour « tragique », à « cette niaise petite chose faite avec résignation par l'épicière, la mercière et la boulangère de mon quartier. » Cité par Michelle Perrot, « Dans la France de la Belle Époque, les « Apaches » premières bandes de jeunes », *op.cit.* p. 393.

FRÉHEL EN PORTRAITS



Figure 41 : Fréhel à la Belle Époque, aux Ambassadeurs.
Source : Couverture du double album, *Fréhel 1930-1939*- Frémeaux et Associés, 1999.



Figure 42 : Fréhel vers 1910, Collection Jacques Primack.
Source : *Fréhel 1930-1939*- Ibid.



Figure 43 : Fréhel en 1911

Source : B.N.F. Collection Lila Rose

Une photographie apparaît façon récurrente pour illustrer certains petits formats de chansons pourtant enregistrées au cours des années trente. Fréhel pose de profil et souriante (ce qui est rare d'ailleurs), chapeauté de fleurs et de plumes à la manière Belle Époque, tandis qu'elle était encore Pervenche et qu'elle interprétait des rôles de gommeuses épileptiques sur le modèle de Polaire, bien éloignée des représentations apaches :



Figure 44 : Pervenche vers 1908, Collection Jacques Primack,

Source : Couverture du double album, *Fréhel 1930-1939*- Frémeaux et Associés, 1999.

Une autre photographie, reproduite fréquemment dans les petits formats, expose Fréhel, épaules dénudées, poing soutenant son visage, moue boudeuse, regard sombre, planté droit vers l'objectif, résignée voire renfrognée. Cette pose suggère davantage son inscription dans un registre plus mélancolique, probablement celui de Montéhus. Dans une dédicace qu'elle signe à son ami l'acteur Gaston Jacquet en 1931, Fréhel stipule qu'elle y était âgée de seize ans, datant ainsi le portrait de 1907.



Figure 45 : Fréhel a 16 ans

Source : Fréhel, *L'Inoubliable et Inoubliée, 1909 à 1930*, Chansophone 100 (1990).

Pour illustrer l'article¹²⁸², vantant les débuts en 1908 au Moulin Rouge d'une jeune première dans des reprises de Richepin, Fréhel, apparaît les épaules tournées aux trois quart, coiffée d'un long foulard appliqué comme un turban. Elle n'y sourit pas, son regard s'échappe hors cadre, l'air songeur, mélancolique. Cette pose suggère la parfaite incarnation de Fréhel en *La Fille du Forban* voire souligne son accointance avec les douleurs des « Petiots » dont elle chante le destin tragique dans *Ouvrez la porte aux Petiots*¹²⁸³ :



Figure 46 : Fréhel 1908, au Moulin Rouge
Source : *Fantasio*, 1908



Figure 47 : Fréhel, 1908-1910
Source : *Fréhel, L'Inoubliable et Inoubliée, 1909 à 1930, Ibid.*

¹²⁸² Article de V. de Cottens et L. Boyer, dans *Fantasio*, 1908.

¹²⁸³ « *Les émouvantes chansons du bon poète Jean Richepin y sont évoquées par une jeune artiste qui débute et qui leur a donné une interprétation poignante. C'est là un juste hommage à l'œuvre du maître que tous admirent.* », *ibid.*

Sur ces différents portraits, Fréhel n'est quasiment pas apprêtée, elle ne porte aucune parure, peu ou pas de maquillage. Ses cheveux, quand ils ne sont pas sous coiffe, sont peignés de façon à faire ressortir leur mouvement naturel et souligner leur belle épaisseur ondulée. Elle pose, spontanée, fraîche, et semble ne faire aucun effort particulier pour séduire, aguicher ou minauder. Bien au contraire, il semble même qu'elle prenne le contrepied de tout enjolivement de sa personne. Seules prévalent son interprétation, sa voix ; elles aussi naturelles, brutes, sans appareils.

Colette d'ailleurs précisait encore cet aspect en faisant référence à sa chevelure mal teinte. Cette attitude a le mérite d'orienter l'attention sur sa seule vraie fonction : chanter. L'authenticité et la puissance de la voix de Fréhel, détachée du souci de paraître, supplantent tout recours aux artifices de la représentation. C'est sa voix, cassée, chaude, râpeuse, aux accents de la rue qui fait d'elle une égérie Apache. Cette particularité se renforce encore lors du retour d'exil de Fréhel, après la Première Guerre mondiale, qui refuse de céder au diktat de l'image et apparaît telle qu'elle est.

La disparition de Fréhel des scènes françaises et sa métamorphose physique¹²⁸⁴ ne justifient cependant pas complètement ce défaut de représentation iconographique. Fréhel, même en pleine gloire, n'a jamais cédé à la surexposition médiatique¹²⁸⁵. Le catalogue des affiches de théâtre¹²⁸⁶ n'a aucune donnée concernant la chanteuse. Son nom n'apparaît pas dans la liste établie des caricatures des artistes contemporains de son époque, alors même qu'on peut y lire (et donc consulter les dessins) les noms d'Alibert, de Jane Aubert, de Joséphine Baker, de Jean Bloch, de Boucot, d'Aristide Bruant, de Maurice Chevalier¹²⁸⁷, de Damia, de Max Dearly¹²⁸⁸, de Dranem, de Marie Dubas, de Lys Gauty, de Mayol, de Mistinguett¹²⁸⁹, de Marguerite Moreno, de Gaby Morlay, de Perchicot, de Polin, ou d'Yvonne Printemps. Quant à la BNF, son catalogue ne

¹²⁸⁴ Kiki de Montparnasse a continué de séduire à l'aube de ses trente-trois ans et malgré ses quatre-vingt kilos, le peintre Per Grogh.

¹²⁸⁵ À titre comparatif, dans cette même période de l'Entre-deux-guerres, Mistinguett multiplie les portraits de toutes sortes. Elle est peinte par Francis Picabia (son portrait est encore visible au Guggenheim de New York ; il est daté de 1908-1911) ; ZIG (Louis Gaudin), Charles Gesmar (son créateur attiré de costumes, d'affiches, de publicités), Capiello, Charles Clérice la représentent sur une multitude d'affiches, Etlin, Roger Cartier ou Jean Cocteau (pour la Revue des Folies Bergères de 1911) la caricaturent ; Waléry, Paul Tournachon Nadar (fils de Nadar) la photographient.

¹²⁸⁶ Cette association de la Régie Théâtrale est une association des professionnels du spectacle vivant et du théâtre en particulier. Elle archive depuis 1911 une documentation importante des XIXe et XXe siècles, sur tout ce qui touche leurs différents métiers. Elle possède l'un des fonds les plus importants et les plus sollicités avec celui de la Bibliothèque Nationale.

¹²⁸⁷ La liste recense quatre caricatures.

¹²⁸⁸ La liste recense cinq caricatures.

¹²⁸⁹ Trois caricatures.

recense qu'une quarantaine de reproductions dont la caricature d'un certain Pierre Verjez, représentant une gracile « liane » rousse, ce qu'elle n'est plus à son retour :



Figure 47 : Caricature de Fréhel par Pierre Verjez.
Source : *Fréhel*, double album des Disques Pathé, EMI 1997

Les autres photographies sont essentiellement des portraits de Fréhel pris à la fin des années vingt ou au début des années trente. Bien qu'elle se prétendit réfractaire à la mode, elle adopta un temps la coupe garçon et se fendit les yeux d'un trait de khôl, façon « Louise Brooks » :



Figure 48 : Fréhel, fin 1920. Collection Jacques Primack
Source : *Fréhel 1930-1939*- Frémeaux et Associés, 1999.



Figures 49 et 50 : Fréhel fin 1920, début 1930. Collection Jacques Primack
Source : *Fréhel 1926-1936*, Chansophone 113, 1991.

Une fois encore, en comparaison d'autres vedettes, Fréhel, bien qu'au sommet de sa gloire, est peu « croquée » ou représentée alors même que dès 1931 elle donne un souffle nouveau à sa carrière en débutant au cinéma :



Figure 51 : Fréhel au début des années trente
Source : Paul Dubé et Jacques Marchioro



Figure 52 : Fréhel au cours des années trente.
Source : Fréhel, A. et N. Lacombe, couverture, *op.cit.*

Les photographies la représentent alors dans des poses plus radicales et austères, comme pour illustrer les rôles que Fréhel incarne à l'écran : la vraie de vraie gosse des faubourgs, l'Apache dure à cuire.



Figure 53 : Fréhel au début des années trente
Source : double album, *Fréhel 1930-1939-*

Fréhel sacrée « Reine des Apaches » :



Figure 54 : Fréhel devant le Perroquet
Source : *Fréhel, 1927-1934*, Chansophone 105, 1991.

Quand bien même son image fut gravée sur les pellicules des films, les portraits de Fréhel durant l'Entre-deux-guerres demeurent rares. J'en ai reproduit ici la quasi totalité. Le nombre le plus important de photographies consacrées à la chanteuse fut paradoxalement effectué au début de la Seconde Guerre mondiale ou durant les années cinquante alors même que Fréhel, âgée de plus de quarante ans, était défigurée par les excès en tous genres, la misère et la déchéance.

Roger Parry¹²⁹⁰ l'a ainsi immortalisée dans une quinzaine de photographies insolites, prises à Paris durant l'automne 1940. On l'observe dans son univers intime et quotidien, plus que jamais au naturel et échevelée. Elle apparaît devant, puis à l'intérieur d'un bistrot restaurant, le bien nommé *Maison*, devenu son repaire, posant aux côtés des tenanciers, de ses amis qu'elle tient par le coup affectueusement.



Figure 55 : *Fréhel pose avec les tenancier du restaurant sur le pas de la porte*
Source : Roger Parry, 1940.10.25.

¹²⁹⁰ Roger Parry a fait don de ses photos au ministère de la Culture, à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Ces photos sont visibles sur le site <http://www.culture.gouv.fr/>



Figure 56 : *Fréhel devant le restaurant*
Source : Roger Parry, 1940.10.25.

Après avoir connu la gloire et le faste – Fréhel n’a jamais caché avoir gagné beaucoup d’argent et surtout en avoir beaucoup dépensé ; son dernier époux ne l’aidera pas à thésauriser –, la chanteuse se retire rue Ballu dans le 9^{ème} arrondissement, entre la place Blanche et Pigalle où elle vit simplement, à la manière de n’importe quel autre parisien. Son côté « populo », « à la bonne franquette » est ici entretenu, à l’image de ce quartier qu’elle incarne.

On la voit également aux côtés de la chanteuse Cora Vaucaire qu'elle embrasse affectueusement et avec laquelle elle partage, au milieu de ses chiens, un repas et une bouteille de champagne, tandis que trône au-dessus de leur tête, une photographie de l'artiste, l'air bravache à la manière des vrais de vrais qu'elle incarne en parfaite idole apache.



Figure 57 : *Fréhel à table embrassant Cora Vaucaire,*
Source : Roger Parry, 1940.10.25.

Roger Parry effectue encore une série de six autres photos un brin cocasse, où Fréhel se met en scène « chahutant » dans la rue, autrement dit jouant à se bagarrer avec un de ses amis :



Figure 57 : *Fréhel chahutant dans la rue,*
Source : Roger Parry, 1940.10.25.



Figure 58 : *Fréhel dans la rue porte sur son dos un équilibriste.*
Source : Roger Parry, 1940.10.25.

Ces photographies en noir et blanc de l'artiste résument à elles seules non seulement toutes les incarnations (quelques peu clichées certes) que Fréhel figure (la chanteuse du milieu, alcoolique, souillon mais sympathique, généreuse et conviviale) mais aussi toutes ses passions : la rue, l'intimité et la familiarité des bars, la proximité des gens du « peuple », son caractère bon enfant, un peu bagarreur, et bien sûr, l'univers des saltimbanques, du cirque improvisé, sans chapiteau, à même le pavé.

Roger Parry entérine donc le mythe de la chanteuse populaire et accessible, représentante de tout un art de vivre de faubourgs parisiens, presque atemporel et façon « Titi parigot ». Sur chacune d'entre elles, il émane de la chanteuse une certaine joie de vivre, bon enfant, rappelant cette même légèreté que celle exprimée dans la *Java Bleue*, son dernier succès enregistré juste avant guerre.

Mais il faut remettre ces photos, en apparence anodines, dans leur contexte. Elles ont été prises le 25 octobre 1940, soit cinq mois après la signature de l'armistice et surtout au lendemain de la rencontre entre Pétain et Hitler à Montoire où le maréchal signa la collaboration avec l'Allemagne nazie. La France vivait ses dernières heures avant l'occupation d'une partie de son territoire. Ces photos joviales peuvent aussi figurer la grande confusion générale quant à la réalité de cette collaboration, annoncée comme une ère nouvelle, permettant à la France de retrouver un statut respectable. Fréhel, comme globalement la plupart des gens du spectacle qui œuvraient sous l'Occupation, estimait ne pas avoir chanté pour les Allemands mais pour remonter le moral des Français, elle dut néanmoins répondre de ses « voyages en Allemagne » après guerre. Quelques mois après ces photographies, dans l'hiver 1940-1941, la chanteuse accepta de participer à une tournée d'artistes outre-Rhin, persuadée de son bien-fondé humanitaire. Elle retourna trois fois en Allemagne en juin 1942 puis juillet 1943 pour chanter dans les stalags de prisonniers. À la libération, elle fut arrêtée et interrogée pendant une dizaine de jours, avant d'être disculpée :

C'est me prêter une jugeote et une prudence que je mourrai sans doute sans avoir jamais connues. Non, je n'ai pas pris le temps de réfléchir. Mais j'ai pourtant songé à une chose, et qui comptait beaucoup au cœur des Français pendant ce terrible hiver. Il y avait en Allemagne deux millions de soldats prisonniers. Deux millions de petits gars broyant du noir dans leurs tristes stalags de Poméranie ou de Saxe, et dont la plupart allait, pour la seconde fois, passé loin de leur femme et de leurs gosses un Noël solitaire. [...] Voilà pourquoi, un matin d'hiver à Paris, j'ai accepté d'aller chanter dans les stalags d'Allemagne. On signait son engagement à l'Empire, réquisitionné depuis le début de l'Occupation¹²⁹¹.

¹²⁹¹ Fréhel, A. et N. Lacombe, *op.cit.*, p. 265.

Durant l'Occupation, seuls quatre portraits « officiels » de la chanteuse, d'une tout autre intention artistique, ont été effectués en 1941 par les prestigieux Studio Harcourt. Fréhel pose dans sa position fétiche, légèrement de biais, le menton relevé symbolisant cette attitude traditionnelle de défi, propre à ses incarnations populaires :



Figure 59 : Fréhel en 1941
Source : BNF, studio Harcourt

Après la Seconde Guerre mondiale et surtout au début des années 1950, peu de temps avant sa mort, les photographies de la chanteuse tendent à se faire plus rares, dans la mesure où Fréhel a quitté la scène plus ou moins depuis 1946. Amaigrie, quelque peu échevelée, l'un de ses derniers portraits trahit sa faiblesse : Fréhel, à l'aube de la soixantaine, demeure méconnaissable¹²⁹² :



Figure 60 : Fréhel au début des années cinquante
Source : inconnue

La chanteuse est encore quelques fois capturée quand elle chante à l'improviste dans les bars ou dans la rue¹²⁹³, un peu à la volée. De moindre qualité, ces photographies agrémentent essentiellement les articles de journaux, telle que celle de Pevsner prise en 1951 illustrant l'article de Jean Le Conte paru dans *Qui détective* n°211 du 17 juillet 1950. Fréhel debout sur une estrade chante en pantoufles :



Au cours du bal des tatoués, un intermède permit aux danseurs de retrouver Fréhel, la célèbre chanteuse réaliste.

Figure 61 : Fréhel chante au bal des Tatoués
Source : *Qui Détective* n°211, juillet 1950

¹²⁹² Pour le coup, ses yeux étirés par un trait de Khôl, ses cheveux bouclés et coupés au carré, le bas de son visage affiné par l'ombre, me rappellent un portrait de Colette. Cette remarque évidemment n'engage que moi seule.

¹²⁹³ Une photographie prise par Doisneau que je n'ai malheureusement pas en ma possession, illustre mes propos ; elle est consultable néanmoins à la BNF, côte 22114.

Ainsi, ce défaut d'illustrations au début de sa carrière du moins, de quelque nature qu'elles soient, se devait d'être interrogé. Il rend compte d'un fait important inhérent à la trajectoire particulière de la carrière de Fréhel, en deux temps. Quand elle quitte la France avant la Première Guerre mondiale, en 1913 précisément, et qu'elle disparaît totalement des scènes parisiennes, elle a à peine vingt-deux ans. Elle est alors une jeune promise, déjà adulée. Mais son exil de dix ans, et plus sûrement encore, sa métamorphose physique, expliquent en partie le dénuement de son iconographie aux commencements des années vingt. Boursoufflée par la drogue, l'alcool et la misère, Fréhel, à son retour vers 1923, n'est plus une jeune première gracile, mais une femme, trentenaire, abîmée par la débauche et la misère. Aucune photographie de la chanteuse n'illustre d'ailleurs le programme de l'Olympia de 1924 où est annoncée sa prestation, comme pour témoigner que, si Fréhel dut se donner à voir plus qu'à entendre, elle fit le choix de la scène et non du papier glacé. Aucune image lissée, lustrée, consensuelle ne la transforme. Elle se donne sans appareil, en bloc : figure usée mais authentique d'une existence débridée. Et, à l'heure d'une France elle-même en reconstruction qui devait renaître de ses cendres, Fréhel, en portant les stigmates de sa propre bataille, symbolisa plus que jamais cette épreuve nationale. C'est en partie grâce à cette posture qui consista à vouloir s'imposer au public telle qu'elle était, résolument, que Fréhel renoua avec le succès

1. **La Mystérieuse : Femme réelle ou femme rêvée ? Présence évanescence et fantomale**
 - 1.1 Yvonne George, la destinataire implicite d'un appel incantatoire infructueux ?
 - 1.2 Muse bipartite, entre rêve et réalité
 - 1.3 *À la Mystérieuse* : « chansons » d'amour pour Yvonne George ?

2. **Du *Journal d'une apparition* au recueil poétique *Les Ténèbres* : la tentation de l'effacement**
 - 2.1 Présence fantastique et spectrale dans *Journal d'une apparition*
 - 2.2 *Les Ténèbres* ou l'inscription poétique de l'anéantissement d'Yvonne George

3. **La Reviviscence de l'Étoile**
 - 3.2 *Sirène-Anémone*
 - 3.3 Au delà de *Corps et Bien*

Préambule :

Selon Théodore Fraenkel, ami intime de Robert Desnos, le poète découvrit la chanteuse au cours de l'année 1925¹²⁹⁴, à la faveur d'un de ses tours de chant à l'Olympia. Les surréalistes ne cachèrent jamais leur engouement pour la chanson populaire (Aragon, Soupault, Éluard et Breton se gargarisaient des inepties de Dranem, des naïvetés de Fortugé ou des calembours de Georgius), mais Robert Desnos fut celui qui manifesta le plus d'attrait pour le genre au point d'y consacrer une activité, certes irrégulière mais ininterrompue jusqu'à sa déportation, de critique de disques, tour à tour pour *Le Soir*, *La Gazette de Paris*, *Le Merle*, *Ce Soir*, *Commune*, *Europe*, *Aujourd'hui* etc.

Il entreprit d'ailleurs, à partir de 1932, à la faveur de ses nouvelles activités radiophoniques¹²⁹⁵, l'élaboration de textes de chansons¹²⁹⁶, au départ de facture ludique et humoristique (comme en témoignèrent pour exemple les chansons dédiées à Fréhel ou à Marianne Oswald, respectivement intitulées « Je suis rêveuse et fragile » et « Papier buvard¹²⁹⁷ »), avant de prendre à la fin des années trente et durant l'occupation, une

¹²⁹⁴ Il réside une certaine incertitude chronologique et topique concernant la rencontre du poète et de la chanteuse. Dans *Critique* n°3-4 août-septembre 1946, Théodore Fraenkel écrit que « Desnos avait environ vingt-cinq ans, lorsqu'il connut Yvonne George [...] Où s'étaient-ils rencontrés, je ne sais plus ». Il n'est pas impossible, selon les hypothèses émises par Lucienne Cantalou-Ferrieu qu'Yvonne George et Desnos se fussent déjà rencontrés dès 1924 voire 1923, puisque dans un de ses poèmes, « La Mort : La Muraille de chênes », publié en janvier 1925 dans *La Révolution surréaliste*, Desnos faisait référence parmi les femmes « aimées », à « une blonde flamboyante dont [il] poursuivi[t] le rêve depuis deux ans ». Pour rappel, en septembre 1923, après sa tournée à New York, Yvonne George revint à Paris et se produisit, en autres scènes, à l'Olympia. Cf le tableau de ses activités en annexe.

¹²⁹⁵ Pour Radio-Paris, il créa en novembre 1933 la célèbre *Complainte de Fantômas* sur une musique de Kurt Weill.

¹²⁹⁶ Au sujet des chansons écrites par Robert Desnos, lire la préface établie par Lucienne Cantaloube-Ferrieu pour la publication de chansons et textes critiques de Robert Desnos réunis dans *Les Voix Intérieures*, édition du Petit Véhicule, 1987.

¹²⁹⁷ L'interprétation de *Papier Buvard* par Juliette, salle Gaveau à Paris en 1997, démontre combien les chansons de Desnos peuvent avoir un double sens, parfois pernicieux, et n'être pas si légères qu'elles le paraissent de prime abord :

*La vie est une bobine de fil
J'ai eu treize ans au mois d'avril
Et je me sens vieillir très vite
Mais on m'appelle "ma petite"
Une petite!
On me donne encore des bonbons
Et je peux entrer au salon
Mais j'ai gardé mes habitudes
Je n'aime pas la solitude
Car je voudrais rester toujours
Petite fille
Jouer à la corde dans la cour
Ou bien aux billes
C'est si bon de désobéir
Ah! Cela m'ennuie de vieillir*

coloration davantage militante¹²⁹⁸, en réaction à la montée du fascisme. Les chansons de Desnos connurent également quelques succès dans la mesure où elles s'appuyèrent sur de fructueuses collaborations, puisqu'elles furent mises en musique par Cliquet-Pleyel, Jean Wiener, Mireille, Paul Arma, Marcel Delannoy, Michel Legrand¹²⁹⁹ et interprétées par Yves Montand, Juliette Gréco¹³⁰⁰, Catherine Sauvage¹³⁰¹, Michel Arbatz¹³⁰² ou Juliette etc.

Ainsi, la rencontre avec Yvonne George semble avoir été déterminante du point de vue de la création artistique de Robert Desnos puisqu'elle décupla tout à la fois son inclination pour le genre chanson, et son lyrisme poétique entretenu par sa passion pour l'interprète. En effet, en mai 1925, alors journaliste à *Paris-Soir*, Robert Desnos se fendit d'un long article élogieux rendant compte de la prestation de la chanteuse, en particulier

*J'aime boire de l'encre
Et manger du papier buvard
C'est bon, c'est mou
C'est rose et doux
J'aime boire de l'encre
Et manger du papier buvard
Cela sèche toute la bouche
Et ça agace les dents
Ça fait rêver d'un rêve ardent
Et farouche
On oublie tout, on est heureuse
La vie est merveilleuse
Et droite comme un boulevard
En mangeant du papier buvard*

*Adieu poupées, adieu leçons
Il va falloir faire des façons
Le mois prochain je serai vieille
On m'appellera "Mademoiselle"
Mademoiselle!
On m'emmènera danser au bal
Je pourrai sans faire de mal
Mettre du rouge et faire des choses
On me donnera des bouquets de roses
Ça m'ennuiera, j'aime pas les fleurs
Ni le rouge à lèvres
J'ai mal aux dents, j'ai mal au cœur
Et j'ai la fièvre
Cette vie est triste à mourir
Ah! Cela m'ennuie de vieillir
[...]*

¹²⁹⁸ Sous couvert d'être de magnifiques chansons enfantines, *Chantefables et Chantefleurs*, écrites en 1943, peuvent révéler selon Chantal Janisson, éditrice des *Chantefables* et membre de la Société des amis de Robert Desnos, de formidables double-sens dénonçant le fascisme et la barbarie nazie.

¹²⁹⁹ Le compositeur mit en musique une partie du long poème de Desnos, *The Night of loveless nights*, qu'Yves Montand interpréta sous le titre *Coucher avec elle* (dans *Yves Montand La Chansonnette*, Philips, 830 247-2, 1990).

¹³⁰⁰ *Poètes et Chansons*, Robert Desnos, n°980782, EPM, 2003.

¹³⁰¹ Dans son disque *Catherine Sauvage chante Kurt Weil*, la chanteuse interprète *Fantomas*, texte de Desnos sur la musique de Weil. Dans *Rencontres*, Philips, 1964 ; réédité en 2002 par Mercury France.

¹³⁰² Michel Arbatz, *Vous avez le bonjour de Robert Desnos*, édition du Petit Véhicule, ARB C 44 020

dans son interprétation du *Petit Bossu*, comme de toute son admiration naissante. Dès l'abord, elle incarna pour lui la révélation de la passion même :

[...] Voici que sa voix émouvante s'élève. Cette femme apparue nous parle au nom de l'amour et du désir. Sommeillante en nous, la passion s'éveille et nous rappelle que le temps est proche où nous devons nous soumettre à la loi des rencontres dramatiques.¹³⁰³

De cet instant, Robert Desnos voua un amour indéfectible à Yvonne George, et fit d'elle une muse, capable d'imprimer à tout une partie de sa production poétique et littéraire, cette coloration « dramatique » à laquelle le poète se voulait « soumis », puisque effectivement Yvonne George ne l'aima jamais en retour. La voix de la chanteuse sembla révéler encore, par son pouvoir enchanteur, que toutes les rencontres amoureuses seraient désormais placées, pour Robert Desnos, sous le signe de la souffrance et de l'inquiétude. Mieux encore, Yvonne George lui imposa un « impérieux examen de conscience », qui l'éveilla au tragique de l'existence humaine :

Il a suffi qu'elle chante pour que nous prenions conscience de notre lâcheté amoureuse, de l'absence intolérable du pathétique dans notre vie¹³⁰⁴

Les années 1925-1930 furent donc marquées par cet « amour violent, douloureux, inlassablement attentif, [qui] ne fut jamais partagé¹³⁰⁵ » et qui allaient également, dans une certaine mesure, déterminer l'ensemble de la vie amoureuse et poétique du poète :

Desnos, dont l'amour a orienté toute la vie, eut incroyablement peu d'aventures féminines. Il fut aimé, il fut même fiancé quelques mois. Mais l'amour de Desnos pour Yvonne George, puis pour Youki¹³⁰⁶, est de ceux qui entreront dans la légende. À

¹³⁰³ « Yvonne George à l'Olympia », dans *Le Journal Littéraire* du 02 mai 1925.

¹³⁰⁴ *Ibid.*

¹³⁰⁵ Théodore Fraenkel, « Il y a trente ans », in *Simoun*, n° 22-23, consacré à Robert Desnos, 1956.

¹³⁰⁶ De son vrai nom Lucie Badoud (1903-1964), Youki, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, fut d'abord la muse et la maîtresse du peintre japonais Foujita, qui la rebaptisa en raison de la blancheur de sa peau (Youki signifiant « neige » en japonais). Robert Desnos rencontra le couple en 1928 et devint leur ami proche. Foujita épousa Youki en 1929, mais acculé par des problèmes financiers, et amoureux d'un nouveau modèle, il retourna au Japon abandonnant, plus qu'il ne la confia, Youki en 1931 aux bons soins de leur ami commun, Robert Desnos, qu'il savait secrètement amoureux d'elle. Mais cet amour ne fut pas immédiatement partagé, Youki continuant de rester amoureuse de Foujita. De plus, volage et frivole, Youki ne fut jamais d'une fidélité exemplaire vis-à-vis de Robert Desnos, qui en fut excessivement malheureux. Plusieurs de ses poèmes évoquent ses attentes et ses espoirs déçus. Robert Desnos lui demeura cependant toujours fidèle et ne cessa de lui écrire durant sa déportation à Terezin en Tchécoslovaquie, où il mourut du typhus le 08 juin 1945.

*cause, sans doute, de tous les poèmes qui en sont embrasés,
mais aussi, à cause de ce que fut cet amour dans la réalité.¹³⁰⁷*

Dès lors, il s'agit dans ce chapitre de révéler comment l'empreinte de cette passion paradoxale et malheureuse s'imprima profondément dans certaines créations poétiques de Robert Desnos, en particulier dans celles produites durant cet intervalle de cinq années, mais encore de montrer comment la présence de la chanteuse s'inscrit dans l'œuvre entière. Il est coutume de limiter la présence d'Yvonne George chez Desnos au poème « J'ai tant rêvé de toi », extrait de *La Mystérieuse* publié en 1926, mais ce serait négliger le pouvoir irradiant de cette exaltation amoureuse, toujours nimbée d'onirisme.

À compter de cette rencontre, les œuvres poétiques de Desnos développèrent une rêverie amoureuse, dans laquelle l'être aimé, convoqué par le poète le plus souvent à la faveur de la nuit ou d'un entre-deux ensommeillé, emprunta peu ou prou ses traits à la chanteuse de music-hall.

Aussi, peut-on retrouver en filigrane comme de façon plus prégnante, la présence d'Yvonne George dans les poèmes *À La Mystérieuse* ou dans *Les Ténèbres* certes, effectivement dédiés à la chanteuse, mais aussi dans le récit *Le Journal d'une apparition* ou dans *La Liberté ou l'Amour*, qui lui fut d'ailleurs dédié¹³⁰⁸ :

À la révolution

À l'Amour

À celle qui les incarne

Plus tardivement, bien après la mort d'Yvonne George et alors qu'il vivait avec Youki, Robert Desnos, dans son très inattendu roman d'inspiration « sociologique¹³⁰⁹ », *Le Vin est tiré*, publié en 1943, créa le personnage d'une chanteuse opiomane, Barbara

¹³⁰⁷ Théodore Fraenkel, *Critique*, *op.cit.*

¹³⁰⁸ Théodore Fraenkel, « Il y a trente », in *Simoun*, *op.cit.* Il ne fait aucun doute que Desnos renvoya par cette dédicace à son amour pour Yvonne George ainsi qu'au tollé produit par ses interprétations « révolutionnaires » de chansons de marins, en particulier la très contestée *Adieu Chers Camarades*.

¹³⁰⁹ Pour rappel la « stupéfiante » préface écrite par Robert Desnos : « Maints livres sur le monde de la drogue ont été écrits soit par des intoxiqués, soit par des ignorants, remplis d'ailleurs de bonne volonté. Mais, malgré eux, les premiers, depuis Thomas de Quincey, ont toujours présenté la muse noire ou blanche sous des aspects séduisants. Les seconds n'ont pas tenté de pénétrer le drame qui se joue en ces hommes et ces femmes voués à un destin tragique. Surtout on n'a jamais tenté de poser la question de la drogue sur le plan réaliste. Pourquoi y a-t-il des drogués ? Les intoxiqués valent-ils d'être sauvés ? Les lois actuelles permettent-elles ce sauvetage ? Le présent livre essaie, sans que l'auteur croie y être clairement parvenu, de prouver que la question sociale est responsable de la diffusion chaque jour plus grande des drogues, que les intoxiqués méritent d'être rendus à la vie réelle, que les lois de répression actuelles sont absurdes, injustes, néfastes et qu'il importe, avec la collaboration du corps médical, de réformer un code barbare. Il en va des drogués comme des fous [...] Tant que l'ordre social continuera à brimer le libre développement de l'individu, des hommes et des femmes chercheront dans l'opium et l'héroïne d'illusoires compensations et la clef d'un suicide lent. [...] », dans la préface du *Vin est tiré*, éditions Gallimard, 1943

Durand, sorte d'avatar romanesque d'Yvonne George, autour de laquelle gravitait tout un groupe de jeunes drogués, dont Antoine Maison, fou d'amour¹³¹⁰ pour elle, qu'elle initiait aux plaisirs du « kieff ».

Par delà l'abandon ou la mort, Yvonne George fut ainsi inlassablement présente dans la vie et l'œuvre de Robert Desnos, qu'elle inspira tout au long de son existence, quand bien même elle demeura un objet d'amour inaccessible.

À ce propos, rappelons brièvement que le traitement de la femme, en tant que muse inspirante et objet d'amour, fut un motif littéraire redondant, voire un poncif, de la production surréaliste : André Breton fut inspiré par Nadja¹³¹¹, Jacqueline Lamba¹³¹², Éliisa¹³¹³ ; Paul Éluard par Gala¹³¹⁴, Nusch¹³¹⁵ ou Dominique¹³¹⁶ ; Louis Aragon par Nancy Cunard¹³¹⁷ puis Elsa Triolet¹³¹⁸, pour ne citer que les relations entre poètes et muses les plus connues.

¹³¹⁰ « - Barbara, m'aimez-vous un peu ?

- Aimer ? Comment ? Oui je vous aime bien. Mais pour l'amour essayez d'y parvenir. Moi, je n'y crois pas ou plutôt je n'y crois plus. Parlons d'autre chose...cela gâcherait la nuit. », *op. cit.*, p. 24

¹³¹¹ *Nadja*, publiée en mai 1928, éditions NRF ; le texte fut revu et corrigé en 1963 pour les éditions Gallimard. Breton rencontra fortuitement Nadja – Léona Delcourt – le 04 octobre 1926. Leur liaison dura neuf jours. Nadja commanda elle-même l'œuvre à Breton, afin qu'il reste une trace de leur rencontre : « de nous il faut que quelque chose reste ».

¹³¹² Épousée en 1934, elle fut la deuxième femme de Breton. Il écrivit entre 1934 et 1936, *L'Amour fou*, publié en janvier 1937, chez Gallimard, dans lequel Jacqueline fait figure de centre de gravité du récit.

¹³¹³ Rencontrée en décembre 1943, il publie *Arcane 17* (autrement dit la figure de l'Étoile dans le tarot) « né de son désir d'écrire un livre autour de l'Arcane 17 en prenant pour modèle une femme qu'[il] aime »

¹³¹⁴ Gala (Elena Ivanovna Diakonova ; 1894-1986), mariée à Paul Éluard en 1917, fut également la muse et maîtresse de Max Ernst dès 1921 (leur relation triangulaire ne fut jamais cachée, Ernst vivant sous le toit des Éluard), avant de devenir définitivement en 1929 celle de Salvador Dali. Ils s'épousèrent en 1932.

¹³¹⁵ Maria Berz (1906-1946), dite Nusch, fut la seconde épouse d'Éluard, rencontrée en 1930 lors de ses déambulations nocturnes, accompagné de René Char, sur les Grands Boulevards parisiens. Éluard publia en 1932 un recueil de 54 poèmes, *La Vie immédiate*, dans lequel l'un d'eux est intitulé « Nusch ». Ils se marièrent la même année que Breton et Jacqueline Lamba, en 1934. Elle devint une figure permanente dans l'œuvre de son mari, et la muse de beaucoup d'artistes (dont Man Ray, Dora Maar, Picasso etc.), puisqu'Éluard aimait aussi « donner à voir » Nusch à ses amis. Elle décéda en 1946 à la suite d'une attaque cérébrale.

¹³¹⁶ Rencontrée en 1947, Dominique fut la troisième et dernière compagne d'Éluard, épousée en 1951. Il publie la même année *Le Phénix* dans lequel le poème « Je t'aime » peut être lu comme un véritable épithalame à Dominique (et plus encore le poème « Dominique aujourd'hui présente »).

¹³¹⁷ Nancy Cunard, déjà présentée, fut la maîtresse d'Aragon à partir de 1926. Leur liaison fut orageuse et sans doute mieux maîtrisée et vécue par Nancy Cunard qu'Aragon, puisqu'il confia à son ami et mécène, le couturier Jacques Doucet, être « prisonnier de l'amour ». Ils se séparèrent en 1928, après de multiples crises, notamment en raison des échecs littéraires et financiers d'Aragon, et de la liaison de Nancy avec Henry Crowder, un jazzman noir américain. Aragon aurait alors tenté de mettre fin à ses jours. Longtemps il resta fidèle au souvenir de son amour pour Nancy Cunard. *Le Roman inachevé*, publié en 1956 porta quelques traces de cette passion.

¹³¹⁸ En novembre 1928, Aragon rencontra Elsa Triolet (1896-1970) à la Coupole. Elle devint la compagne, la muse, la traductrice et l'écrivain que l'on sait.

La célébration et la représentation poétique ou artistique de la Femme, occupèrent une place non négligeable dans les œuvres surréalistes. En quoi dès lors celles d'Yvonne George dans la production de Desnos purent-elles répondre de cet ancrage singulier ou au contraire s'en désolidariser significativement ?

Il est important de souligner qu'il n'y eut jamais chez Desnos à l'égard d'Yvonne George d'amour « convulsif », pour détourner ce terme emprunté à Breton au sujet de la beauté de Nadja, au sens où il ne s'accomplit jamais charnellement¹³¹⁹, pour les raisons que nous avons énoncées concernant l'orientation sexuelle de la chanteuse, mais encore en raison du rôle « assigné » à Yvonne George par le poète dès ses premières écoutes. Elle incarna en effet une voix cathartique, capable de délivrer un savoir ancestral, mythologique, traduisant les circonvolutions tortueuses des âmes humaines. Cette fonction, hautement symbolique et sacrée, l'éleva au rang d'une intouchable Pythie :

Il a suffi pour nous purifier qu'Yvonne George parût au fond d'un théâtre retentissant encore du trot des chevaux, des exploits des acrobates, du rire provoqué par les clowns et les excentriques. [...] Elle nous enseigne le départ avec son cortège de bilans sentimentaux d'orgueil et de rancunes étouffées, la suprématie de l'amour sur les lois morales, l'irréparable déchirement des vies sans folie. [...] C'est l'âme de l'homme qu'elle exprime.¹³²⁰

Qui plus est, la conception même de la passion selon le poète évolua au fil des années, pour relever en partie d'un idéal du *Fin'Amor*, largement entretenu par l'indifférence amoureuse de la chanteuse et l'indéfectibilité passionnelle du poète, qui rappelait les relations d'assujettissement du vassal à sa Dame. Cette conception ressortit d'une affirmation de Robert Desnos lui-même, en avril 1928, envisageant l'amour comme une quête permanente, dans le sillage d'un Lancelot, réactivée par les voix nocturnes et « lointaines des femmes » aimées :

Les cycles de la Table Ronde ne sont pas révolus. Chaque jour l'amour nous invite à recommencer sa « quête » à travers les envoûtements, les sortilèges, les maléfices et, qui sait ? au delà de ce fameux « val des faux amants », où ceux qui avaient trahi leur dame,

¹³¹⁹ L'amour physique entre Desnos et Yvonne George n'a évidemment pas lieu dans la réalité, mais le poète se l'interdit également dans ses créations poétiques, où Yvonne George le visite de sa présence fantomatique, comme nous le verrons, mais ne se laisse pas posséder. Exception faite cependant de *La Liberté ou L'Amour* où la charge érotique demeure importante.

¹³²⁰ « Yvonne George à l'Olympia », dans *Le Journal Littéraire* du 02 mai 1925.

*ne fut-ce qu'en pensée et une seule fois, étaient retenus prisonniers par des barrières mystérieuses. Et nous tous, hélas, qui trahirons notre dame, en attendant l'époque fatale où des prisons sentimentales se fermeront sur nous, restons du moins fidèles à l'amour, par la grâce de ces voix dont nous pouvons peupler nos nuits.*¹³²¹

Ainsi, la rencontre avec Yvonne George aux alentours de 1925, et plus encore la réception de ses chansons qui exprimaient les tourments de la passion ou la révolte, allaient influencer considérablement sur l'inspiration du poète, au point de bouleverser sa création, relevant jusqu'alors d'expérimentations poétiques circonscrites autour de jeux langagiers. *Rose Sélavy, Langage cuit, L'Aumonymie* composés entre 1922 et 1923, ou encore *Deuil pour Deuil* (1924), *C'est les Bottes de 7 lieues* (1926), rendirent compte de ces productions poétiques, parfois cocasses, grinçantes, macabres ou burlesques, qui correspondaient à l'entrée enthousiasmante et enthousiaste de Robert Desnos dans les recherches surréalistes, en partie dirigées vers le traitement du langage. Aux formes d'écriture d'inspiration automatique, succédèrent donc des poèmes d'amour mystiques d'une tonalité lyrique très sombre, qui marquèrent une réelle fracture dans l'œuvre de Robert Desnos à partir de 1926 :

*De ce point de vue l'année 1925 marque pour Desnos une charnière importante : la veine lyrique, inaugurée par *Nouvelles Hébrides* ou *Deuil pour deuil*, allait trouver sa résonance la plus juste, parce que la plus personnellement incarnée, dans *La Liberté ou l'amour !* ; le lyrisme verbal des jeux de mots allait s'estomper devant celui de la passion*¹³²²

Robert Desnos sembla trouver son style et s'abandonna dès lors corps et âme (*Corps et Biens*, dit-il) dans un lyrisme pur, ancré dans les thèmes traditionnels de la mort, l'amour, la solitude, l'abandon, inspirés de Ronsard ou de Baudelaire auxquels il fit référence, sans qu'il omît toutefois de placer ces longs monologues exaltés sous l'égide de son matériau initial de prédilection, la fantasmagorie, le rêve ou les expériences de sommeils hypnotiques.

¹³²¹ *Le Soir*, 30 avril 1930.

¹³²² Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, éditions Klincksieck, 1980, p. 121

Néanmoins, cette orientation nouvelle dans la création poétique de Robert Desnos n'obtint pas tous les suffrages ; elle souligna au contraire ses échappées individualistes et aviva les premières dissensions au sein du groupe surréaliste.

En effet, si les surréalistes s'abandonnèrent à la célébration lyrique de l'aimée, où le rôle intercesseur de la Femme, muse entre le Monde et l'univers poétique, fit partie des orientations existentielles et poétiques du groupe¹³²³, il faut souligner que la question de l'engagement politique¹³²⁴ fut également fondamentale et que cette posture se radicalisa durant les années 1926-1927, avec l'adhésion ou non au parti communiste français¹³²⁵. Aussi, quelle que pût être la place accordée à la femme par les surréalistes dans leurs œuvres, la Révolution et sa mise en marche, fut réellement au cœur de leurs préoccupations premières dans la seconde moitié des années vingt. Or, Robert Desnos privilégia l'expression des tourments de la passion amoureuse à ceux des tourments révolutionnaires, dans lesquels il ne voulait pas se laisser enfermer.

Alors même que son rôle et son implication avaient été soulignés par Breton en 1924, l'élisant « Prophète » du groupe, sa mise à l'écart – entretenue également de son propre chef (ses absences aux réunions surréalistes devinrent plus fréquentes vers 1928) et accélérée en partie par ses activités journalistiques –, ne tarda pas. La rupture, somme toute assez violente¹³²⁶, avec Breton notamment, eut lieu en 1930 ce qui correspondit aux dates de publication du *Second manifeste du surréalisme*¹³²⁷ comme du recueil *Corps et Biens* dans lequel furent regroupés et compilés – à la manière d'un bilan

¹³²³ Pour seul exemple parmi d'autres : *Capitale de la Douleur* dédié à Gala et publié en 1926, regroupa des poèmes écrits dès 1923-1924, dont *La Courbe de tes yeux*, *Mourir de ne pas mourir*, *Au défaut du silence* etc..

¹³²⁴ La revue *La Révolution surréaliste* fondée en 1924 par Breton, Aragon, Naville et Péret, qui développait les thèmes chers aux surréalistes, fut le creuset de ces dissensions et aboutit à une revue nouvelle plus radicale *Le Surréalisme au service de la Révolution* en juillet 1930, où la question de l'engagement des artistes dans la révolution communiste était centrale.

¹³²⁵ Desnos refusa d'adhérer au Parti communiste français.

¹³²⁶ Louis Aragon écrivit en 1930 dans la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution* une charge particulièrement éprouvante contre la poésie de Desnos évoquant pour la décrire des « débris de débauches poétiques », composée de « scories prétentieuses », de « questions idiotes », et d'images « à la noix » etc. « Le langage de Desnos est au moins aussi scolaire que sa sentimentalité [...] ce n'est pas la façon de s'exprimer qui vaut à ce livre d'être à proprement parler un chef-d'œuvre. »

¹³²⁷ *Le Second Manifeste du Surréalisme* fut rédigé par Breton cinq ans après la sortie du premier manifeste, en 1929. Il fut publié dans le dernier numéro de la revue *La Révolution surréaliste*, n°12, du 15 décembre 1929. Il rappelait les fondements du surréalisme certes, mais soulignait, entre autres points, la nécessité d'une implication sociale et politique (sans toutefois tomber dans l'endoctrinement précise-t-il) ; il se construisit encore autour de critiques virulentes envers certains anciens membres (dont Desnos) qui choisirent d'autres orientations. À la suite de cette publication, les exclus du mouvement (Desnos, Bataille, Prévert, Masson, Vitrac, Artaud, Soupault etc.) publièrent à leur tour un pamphlet intitulé *Un Cadavre*. Robert Desnos, à la manière d'une lettre ouverte, poursuivit son réquisitoire contre Breton en publiant *Le Troisième manifeste surréaliste*.

poétique – la plupart des poèmes de Desnos écrits entre 1919 et 1929 dont ceux de *À la Mystérieuse* et des *Ténèbres*.

Mais 1930, ce fut aussi l'éloignement définitif et jamais vaincu de sa Muse : Yvonne George mourut le 22 avril de cette même année ; elle disparut « corps et biens », à la manière des naufrages maritimes où cargaison et équipage étaient engloutis par le fond.

Ainsi, le recueil, achevé d'imprimer le 04 avril 1930 et mis en vente le 05 mai 1930 peut résonner non seulement comme une voix prophétique (« Je sens venir les temps où mourront les amis/Et les amantes d'autrefois et d'aujourd'hui¹³²⁸ »), mais apparaître également comme le tombeau d'Yvonne George. Aussi, ai-je choisi d'analyser quelques poèmes du recueil *Corps et Biens* qui pouvaient faire écho à l'évocation de la chanteuse.

1. La Mystérieuse : Femme réelle ou femme rêvée ? Présence évanescence et fantomale

Puisque que ce furent essentiellement les recueils de poèmes *À la Mystérieuse* et *Les Ténèbres*, publiés respectivement en 1926¹³²⁹ et 1927, puis réunis dans *Corps et Biens*, qui furent composées sous l'influence d'Yvonne George, ce sont à travers eux que nous interrogerons l'inscription de la chanteuse. Il s'agit moins toutefois de plier nos propos à des analyses *stricto sensu* de la composition de tous les poèmes de *À la Mystérieuse* et des *Ténèbres*, que de chercher à montrer comment la présence de la chanteuse peut s'y lire.

Yvonne George est une référence féminine avérée dans la poésie de Robert Desnos mais la réalité est plus complexe. Dans le tout premier recueil, *À la Mystérieuse*¹³³⁰, par

¹³²⁸ Dans *Poème à Florence*, novembre 1929. Pour rappel, Florence fut l'une des maîtresses de Robert Desnos ; elle mourut en 1929 dans un accident de voiture. La strophe débute d'ailleurs par ce vers « Car la route se brise au bord des précipices/ Je sens venir les temps où mourront les amis. »

¹³²⁹ *À la Mystérieuse* fut précisément publiée en juin 1926 dans le septième numéro de la revue *Révolution surréaliste*. Soulignons que le nombre de poèmes du recueil coïncide avec le numéro de la revue. Je doute que ce pût être qu'un hasard de la part de Desnos, au vu de la valeur symbolique de ce chiffre sur lequel je reviendrai.

¹³³⁰ Pour faciliter la lecture de mes analyses et assouplir le renvoi à mes références, j'utiliserai le système d'initiales suivant :

- *Ô Douleurs de l'Amour !* : ODA
- *J'ai tant rêvé de toi* : JTRT
- *Les Espaces du sommeil* : LES
- *Si tu savais* : STS
- *Non l'Amour n'est pas mort* : NAM
- *Comme une main à l'instant de la mort* : CMIM
- *À la Faveur de la nuit* : AFN

lequel nous débutons, à qui le poète s'adresse-t-il vraiment ? À une femme réelle ou à une femme rêvée ? Il semble en effet que celle qui est évoquée dans l'œuvre de Robert Desnos s'apparente davantage à un double scriptural et merveilleux d'Yvonne George, inspiré des « créatures de légendes cachées dans les forêts », (LES) ou de la « mythologie poétique » (STS). Son nom, en particulier dans le premier recueil influencé par elle, n'est nul part inscrit dans les poèmes. Toutefois, nous pouvons la deviner en filigrane, voire même entendre certains vers de ses chansons. Ce sont ces analyses que nous tentons de mettre en valeur.

1.1 Yvonne George, la destinataire implicite d'un appel incantatoire infructueux ?

Dès l'abord, le titre même du recueil, sous la forme d'une dédicace énigmatique « À la Mystérieuse », semble placer d'emblée non seulement l'ensemble des sept poèmes qui le compose sous le patronage de cette personnalité impénétrable et inflexible à la déclamation amoureuse du poète, telle Yvonne George donc, mais souligner encore son influence inspiratrice presque mystique. Tous les poèmes s'élaborent dans l'adresse confidentielle et intime d'un « je », en proie à un lyrisme tourmenté, à un « tu » absent, évanescent, qui se dérobe à cet amour, mais dont l'inscription énonciative sature littéralement les poèmes.

Les formules répétitives du pronom tonique « toi » et ses variantes (pronom personnel sujet ou complément), bien souvent anaphoriques, martèlent le discours poétique du « je » : « Il y a toi [...] », ou simplement le pronom « toi », est répété douze fois dans « Les Espaces du Sommeil » et par trois fois le pronom s'inscrit dans une proposition déclarative indépendante : « Il y a toi. » ; « C'est toi » (*in AFN*), repris en épiphore (« Cette ombre à la fenêtre, c'est toi, ce n'est pas une autre, c'est toi »), confère un effet d'insistance à la formule présentative (d'autant qu'elle s'inscrit à la césure, après deux hexasyllabes) ; les différentes anaphores injonctives, « Dis-toi », « Toi », « Tu », (*in NAM*) constituent encore d'autres variantes répétitives, perçues comme autant de preuves de la présence obsessive de cette « mystérieuse » chez le poète.

D'ailleurs, « je » lui-même, par des procédés itératifs similaires, émaille les poèmes de sa supplique et de son désir (« mes désirs passionnés », *in STS* ; « Moi je n'en veux pas d'autres que l'étreinte à laquelle j'aspire », *in CMIM* ; « J'ai tant rêvé de toi que [...] » *in JTRT*, expression reprise quatre fois en anaphore et soulignée par une avancée

typographique). La prégnance de sa posture amoureuse et de son identité revendiquée, sont également scandées avec force par l'usage des mêmes structures syntaxiques (« moi qui me poursuis ou sans cesse me dépasse », *in LES* ; « Moi qui suis Robert Desnos [...] Moi qui suis Robert Desnos » *in NAM*). L'écriture poétique semble par le biais de ces sept poèmes (chiffre hautement symbolique et empreint de mysticisme) vouloir opérer une rencontre entre ce « je » et ce « tu » que la réalité ne permet pas. Toutes ces formules, ces structures, ces échos binaires semblent tisser les filets dans lesquels « je » tente de capturer un « tu », non réceptif à ses invitations amoureuses, conduisant à inscrire tout le recueil *À la Mystérieuse* vers un appel incantatoire. La multiplication de l'anaphore « Il y a toi » (*in LES*) s'approche en ce sens d'une formule magique où la répétition incessante du pronom suffirait à matérialiser l'aimée ou à la convaincre de se laisser aimer et d'aimer en retour.

Il s'agit finalement pour « je », par le biais de tout un réseau de constructions répétitives, qui souvent trouve encore écho dans les poèmes suivants, de procéder au ravissement de cet autre aimé, comme par envoûtement, d'essayer de le sortir de son indifférence ou de son éloignement, voire de lui imposer son propre désir. Le recueil glisse du côté de l'occulte, du surnaturel, cher aux surréalistes et à Yvonne George¹³³¹ d'ailleurs.

Malheureusement, le dialogue ou la passion amoureuse partagée, tous deux espérés par le poète n'adviennent pas malgré son attitude très volontariste, voire jussive (« Toi qui m'appartiens de par ma volonté de te posséder [...] », « Dis-toi, je l'ordonne, que je fus seul à t'aimer davantage et qu'il est dommage que tu ne l'aies pas connu », *in LES*) et ses assertions affirmées (« Non l'amour n'est pas mort en ce cœur et ces yeux et cette bouche qui proclamait ses funérailles commencées », *in NAM*). « Tu » demeure hermétique aux requêtes de « je » et inatteignable. Il ne se manifeste, comme nous le verrons, que dans la fantasmagorie du poète. Il s'agit dès lors moins pour « je » d'évoquer « tu », que de l'invoquer et de faire exister son amour impossible dans cette invocation.

D'ailleurs, la célébration de l'Amour et ses tourments se substitue finalement à celle de l'aimée ; ils deviennent l'objet même du discours poétique (« J'aime l'amour, sa tendresse, sa cruauté. », *in NAM*) et confirment en ce sens l'inscription du recueil *À la*

¹³³¹ Rappelons sa lettre à Desnos dans laquelle elle écrit pouvoir lui apporter les preuves tangibles de sa filiation avec Nerval : « j'ai découvert d'irréfutables preuves [...] que je suis sa fille »

Mystérieuse dans la tradition des topoï de la poésie lyrique classique, en particulier celle de Ronsard et de Baudelaire, auxquels Desnos fait référence, tout en s'en dissociant par humilité : « En moi qui ne suis ni Ronsard ni Baudelaire/ Moi qui suis Robert Desnos et qui pour t'avoir connue et aimée, /Les vaux bien ; [...] » (*in NAM*)

Dès lors, Yvonne George demeure par le fait de son inaccessibilité celle qui, à la manière de Cassandre, permet une figuration, aussi évanescence et imaginaire soit-elle, de l'Amour ou, plus précisément de l'Affliction amoureuse. Le poème liminaire « Ô Douleurs de l'Amour ! » s'inscrit dans cette filiation lyrique :

*Ô Douleurs de l'amour !
Comme vous m'êtes nécessaires et comme vous m'êtes chères
[...]
Au réveil vous étiez présentes, ô douleurs de l'amour, ô muses
du désert¹³³², ô muses exigeantes.*

Néanmoins, un glissement significatif va rapidement s'opérer entre l'allégorie de la souffrance amoureuse et celle qui les incarne. En effet, l'adresse énonciative va jouer d'une ambiguïté passagère sur l'identité de ce « vous » auquel « je » s'adresse, d'autant mieux entretenue que le verset se déploie sur la déclinaison d'éléments cosmétiques, d'ornements, propres à relever de la séduction féminine. L'énumération se poursuit par l'évocation de brefs détails physiques (« un petit pli entre l'oreille et la nuque, à la naissance du cou [...], votre ventre rond [...] »), qui suscite une vision fugace très sensuelle, exaltant le désir érotique du poète :

*Mon rire, ma joie se cristallisent autour de vous.
C'est votre fard, c'est votre poudre, c'est votre rouge,
c'est votre sac de peau de serpent, c'est vos bas de
soie...et c'est ce petit pli entre l'oreille et la nuque, à la
naissance du cou, c'est votre pantalon de soie et votre
fine chemise et votre manteau de fourrures, votre ventre
rond c'est mon rire et mes joies vos pieds et tous vos
bijoux.*

¹³³² Pour l'anecdote, il semble que les mentions du désert, du Sahara, constituent un des motifs récurrents dans l'œuvre de Desnos (paysages réminiscent en souvenir de son service militaire effectué au Maghreb ?), souvent présentés comme les lieux propices à l'avènement de rencontres (amoureuses) placées sous le signe du merveilleux. Ainsi, peut-on lire dans *Deuil pour Deuil* : « Est-ce dans une ville déserte, un sahara que doit logiquement se produire cette rencontre magnifique ? J'ai vu de loin s'avancer les belles millionnaires avec leur caravane de chameaux galonnés porteurs d'or. Je les ai attendues, impassible et tourmentées. », dans *La Liberté ou l'Amour*, suivi de *Deuil pour Deuil*, p. 121, éditions L'Imaginaire Gallimard, 1962.

Dès lors, ce « vous » bascule du côté d'un féminin singulier, le doute est levé, ce que confirment les accords grammaticaux du dernier vers du verset « En vérité comme vous êtes bien vêtue et bien parée ». Toutefois, bien que les « douleurs de l'amour » finissent par la volonté créative du poète à fusionner avec un être de chair, une distance significative continue de séparer « je » de son aimée :

Ô douleurs de l'amour, vous que je crée et habille, vous vous confondez avec mon amour dont je ne connais que les vêtements et aussi les yeux, la voix, le visage, les mains, les cheveux, les dents, les yeux...

Aussi, ce « vous »/ « tu » ne demeure-t-il qu'un corps textuel dans le recueil *À la Mystérieuse*, qui affiche de plus sa résistance, en se présentant par fragments. Le corps de « tu » est épars, peu individualisé, aucun adjectif spécifique ne vient qualifier les éléments de son corps. « Tu » semble refuser de se laisser fixer par des termes capables de le matérialiser physiquement. « Tu », au regard de « je », est l'Absent, celui dont l'une des propriétés principales est de symboliser la distance, l'éloignement, au point que cette spécificité finit par s'inscrire comme une caractéristique à part entière. La collocation des termes « loin-de-moi », réunis par les traits d'union¹³³³, en constitue la meilleure preuve :

Loin de moi et peut-être davantage encore de m'ignorer et m'ignorer encore.
Loin de moi parce que tu ne m'aimes pas sans doute ou ce qui revient au même, que j'en doute. [...]
Loin de moi parce que tu es cruelle. [...]
Loin de moi, ô mon présent, présent tourment [...] loin de moi ô cruelle. [...]
Ô toi, loin-de-moi à qui je suis soumis.

Si « tu » ne se laisse pas réduire aux apparences corporelles, c'est qu'il résiste à l'incarnation au sens premier du terme. Convoqué par « je » à la faveur de la nuit, du sommeil, (« Dans la nuit [...] il y a toi », « Dans la nuit [...] il y a le sommeil », *in LES*), d'un entre-deux confiné « aux derniers souffles du crépuscule et [d]es premiers frissons de l'aube » (*LES*), « tu » troque son enveloppe charnelle pour devenir « mirage », « ombre », et s'accomplir en un « rêve éternel » (*STS*).

¹³³³ Pour le coup, l'évocation même de l'expression « traits d'union » demeure la preuve scripturale que « je » tente de fixer par l'écriture, ce « tu » qui se dérobe sans cesse. Leur « union » ne s'élabore que par le biais d'une création poétique.

1.2 Muse bipartite, entre rêve et réalité

Cette transsubstantiation, élaborée à la faveur des espaces de sommeil de « je », s'échafaude progressivement et n'est au demeurant jamais définitive. « Tu » oscille entre deux états, le rêve et la réalité, mais il frise toujours la dématérialisation. Si « je » évoque ses cheveux, ce n'est que pour s'en rappeler l'odeur (« L'odeur de toi et celle de tes cheveux », *in NAM*) ; l'évocation de ce que pourraient être ses yeux, est circonscrite à l'éclat de son « regard » (« ton regard et ses rayons », *in NAM* « [...] ainsi de toutes parts jaillissent tes regards », *in CMIM*) ; la bouche n'est mentionnée que pour y faire entendre la voix (« cette bouche qui proclamait ses funérailles commencées », *in NAM* ; « [...] de baiser sur cette bouche la naissance de la voix qui m'est chère », *in JTRT*), qui, elle-même, est ensuite réduite progressivement au silence (« Il y a toi [...], un éclat de voix », *in LES* ; « Loin de moi et plus silencieuse encore [...], *in STS*). C'est en cela que l'être aimé devient évanescent, il s'amointrit et disparaît petit à petit, à l'instar d'Yvonne George, qui, le plus souvent vêtue d'une robe sombre, semblait absorbée lors de ses interprétations par le rideau noir de la scène, jouant de l'ombre et de la lumière, du faisceau des projecteurs qui la poursuivaient et mettaient en valeur son regard, sa bouche ou ses mains.

Qui plus est, à cette même période, en 1926, Yvonne George entamait plusieurs tournées à l'étranger qui l'éloignaient de Desnos. Plus encore, sa propre disparition semblait être également en marche puisque les critiques soulignaient déjà sa fragilité physique, sa blancheur spectrale et ses excès de stupéfiants : autant de signes avant-coureurs d'une mort annoncée. Toutefois, en disparaissant, elle n'en continuait pas moins de hanter le poète (*in JTRT*)

Aussi « Tu » devient-il une forme, un nom, (« Ô toi, forme et nom de mon amour », *in NAM*), puis une « ombre » obsédante, pour s'avérer n'être finalement qu'une vue de l'esprit, une hallucination, un « joli mirage » (terme deux fois cités *in STS*) :

*Se glisser dans ton ombre à la faveur de la nuit. Suivre tes pas,
ton ombre à la fenêtre,
Cette ombre à la fenêtre c'est toi, ce n'est pas une autre c'est
toi. [...] La fenêtre s'ouvre : ce n'est pas toi (AFN)*

De l'aveu même de Robert Desnos, la résistance d'Yvonne George à son amour la fit ressurgir en une présence spectrale intermittente qui vint hanter à la lisière de la conscience, ses espaces de sommeil (« Parfois d'étranges figures naissent à l'instant du sommeil et disparaissent », *in LES*), et l'inciter de fait à poursuivre sa vie dans l'onirisme,

pour mieux tenter de l'y retrouver (« Toi qui es à la base de mes rêves », *in LES*) et de la faire advenir comme à son « insu » (« Loin de moi et cependant présente à ton insu », *in STS*) :

*Je l'aimais, mais elle ne m'aima pas. Et de la constance même de mon amour naquit son double atroce qui, d'un pas délibéré m'entraîna dans le domaine maudit des fantômes et ouvrit toutes grandes aux rêves les portes secrètes de ma vie*¹³³⁴.

Dès lors, à plusieurs reprises l'être aimé infructueusement et convoqué dans *À la Mystérieuse*, finit par se confondre avec un « fantôme familial » (*in NAM*), étreint à cent reprises par « je », et n'avoir plus de réalité qu'à la faveur d'un rêve :

*J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité
[...]
J'ai tant rêvé de toi que mes bras habitués en étreignant ton ombre à se croiser sur ma poitrine ne se plieraient pas au contour de ton corps, peut-être.
Et que, dans l'apparence réelle de ce qui me hante et me gouverne depuis des jours et des années je deviendrais une ombre sans doute, [...]
J'ai tant rêvé de toi qu'il n'est plus temps sans doute que je m'éveille. [...]
J'ai tant rêvé de toi, tant marché, parlé, couché avec ton fantôme qu'il ne me reste plus peut-être, et pourtant, qu'à être fantôme parmi les fantômes et plus ombre cent fois que l'ombre qui se promène et se promènera allégrement sur le cadran solaire de ta vie.*

« Tu » apparaît donc dans les espaces brouillés du sommeil comme une création imaginaire, onirique, mais il continue néanmoins, comme dans la réalité, de se dérober sans cesse à l'amour du poète, à son désir, et ne lui laisse qu'un vide sidéral :

Il y a toi [...] Mais qui présente dans mes rêves s'obstine à s'y laisser deviner sans y paraître. Toi qui restes insaisissable dans la réalité et dans le rêve. Toi qui m'appartiens de par ma volonté de te posséder en illusion mais qui n'approches ton visage du mien que mes yeux clos aussi bien au rêve qu'à la réalité. [...] Toi qui es à la base de mes rêves et qui secoues mon

¹³³⁴ *La Part de la Lionne*, 1928. Consultable dans les *Œuvres complètes* de Robert Desnos, Gallimard, 1999, p. 208.

*esprit plein de métamorphoses et qui me laisse ton gant
quand je baise ta main. (LES)*

L'aimée, en sa qualité de présence éthérée, toujours se volatilise, et la rencontre, comme la possession, ne se concrétisent pas plus dans l'univers fantasmagorique du poète que dans sa réalité. Cet insuccès est explicable en raison de l'absence d'amour partagé :

*Loin de moi parce que tu ne m'aimes pas sans doute ou ce qui
revient au même, que j'en doute. Loin de moi parce que tu
ignores sciemment mes désirs passionnés (in STS)
Dis-toi, [...] que je fus seul à t'aimer davantage et qu'il est
dommage que tu ne l'aies pas connu (in NAM)*

« Tu » n'aime définitivement pas le poète qui sollicite son attention sans succès. Ce peut être dès lors la raison pour laquelle il lui échappe constamment, jusqu'au sein de ses propres créations oniriques, qui finissent par n'être que les doublons – certes fantasmagoriques – des échecs de sa réalité.

1.3 À la *Mystérieuse* : « chansons » d'amour pour Yvonne George ?

S'il est concevable que l'identité de *la Mystérieuse* reste en partie secrète pour qui n'est pas familier de la passion de Robert Desnos pour l'œuvre et la personne d'Yvonne George, certaines mentions éparses apportent des preuves concrètes de sa présence et de son influence, et ne semblent pas relever de la transfiguration littéraire ou poétique. Il est possible en effet, non seulement de repérer un certain nombre de groupes nominaux qualifiant précisément la chanteuse, mais aussi de retrouver des échos voire des transcriptions de ses propres chansons.

En premier lieu, le poète associe très rapidement ce « tu » qu'il interpelle vainement, au chant et aux attributs qui lui sont associés. Dès les premiers poèmes, « Tu » est surtout une voix (« Est-il encore temps d'atteindre ce corps vivant et de baiser sur cette bouche la naissance de la voix qui m'est chère », *in JTRT*), accompagnée parfois d'un piano (« Il y a toi/Un air de piano, un éclat de voix », *in LES*). De plus, lorsque Desnos évoque la voix de celle à qui le « je » poétique s'adresse, il se réfère immédiatement à son accent : « Ta voix et ton accent [...] » (*in NAM*). Comment ne pas prendre ce terme en son sens premier, évoquant les origines belges de l'artiste et la particularité de sa prononciation ?

En dehors de cette intonation spécifique, le poète fait également mention de façon indirecte aux mains de l'aimée : « Des mains qui se serrent sinistrement dans une lumière blafarde [...] » (*in LES*). La nervosité et l'expressivité des mains, leur blancheur, sont à plusieurs reprises soulignés par des critiques tels que Louis Léon-Martin¹³³⁵, en autres, comme faisant partie intégrante du jeu interprétatif d'Yvonne George, presque assumées comme une gestuelle de prédilection.

En outre, dans ses adresses vocatives, le poète établit quelques clins d'œil propres à renvoyer aux particularités de la carrière d'Yvonne George. Il évoque à demi-mots ses voyages outre-Atlantique (« Un jour sur la mer entre l'Amérique et l'Europe », *in NAM*). Il apostrophe surtout une « espionne » (« Il y a toi sans doute, ô belle et discrète espionne », *in LES*). Or, pour rappel, Yvonne George jouait en octobre 1923 au Casino de Paris le rôle d'une espionne dans la pièce intitulée *Document 191*. Il s'adresse encore à une « immolée » (« Il y a toi l'immolée que j'attends », *in LES*) puis à une « belle insoumise » (*in STS*). Une fois encore, ces propriétés semblent ne devoir s'appliquer qu'à Yvonne George : son insoumission pouvant faire écho à son avant-gardisme artistique comme à son mode de vie. Quant au caractère sacrificiel de l'immolation, il pouvait être perceptible dans chacune de ses apparitions sur scène, où, dans le faisceau lumineux des projecteurs braqués sur elle, Yvonne George relevait le défi d'affronter le public et de lui imposer son répertoire, sous ses huées. D'autre part, Robert Desnos avait déjà souligné dans un article probablement rédigé en 1925, qu'Yvonne George n'était pas une « femme mais une flamme¹³³⁶ », se référant cette fois au « feu sacré » qui habitait la chanteuse lors de ses interprétations.

De plus, le poète, dans des déclarations quasiment prophétiques, (bien qu'il s'agisse toutefois d'un des topoï privilégiés de la poésie lyrique : les retrouvailles des amants dans la mort), évoque la disparition prochaine de celle qu'il aime et leur réunion enfin possible :

*Toi quand tu seras morte
Tu seras belle et toujours désirable.
Je serai mort déjà, enclos tout entier en ton corps immortel, en
ton image étonnante présente à jamais parmi les merveilles
perpétuelles de la vie et de l'éternité [...] (in NAM)*

¹³³⁵ « Ses mains qui implorent, qui caressent, qui frémissent, qui se crispent, qui mendient, qui menacent, qui tuent ! Comme elles vivent, ses mains, j'allais écrire : « comme elles chantent ! » Louis Léon-Martin, *Le music hall et ses figures, op.cit.*, p. 125

¹³³⁶ Yvonne George ou « la main de gloire », *op.cit.*

*Tu pleureras sur mon tombeau,
Ou moi sur le tien. [...]
Toi et moi, nous mourrons bientôt. (in CMIM)*

Robert Desnos ne peut dès lors manquer de vouloir souligner la vulnérabilité d'Yvonne George, qui déjà malade et intoxiquée, lui écrivait d'ailleurs qu'elle se sentait mourir.

Pour finir, les poèmes sont saturés de références liées à l'univers maritime cher à la chanteuse, qu'il s'agisse d'évoquer la mer (« la mer silencieuse et bruyante », in *STS* ; « les mouvements ténébreux de la mer », in *LES* ; « la surface ondulée des vagues », in *NAM*) ; les bâtiments (les « navires », in *STS* ; les « bateaux », in *LES*) ; leurs « naufrages » (in *CMIM*) ou bien encore les « étoiles », repères ancestraux aidant à la navigation nocturne (« Loin de moi semblable aux étoiles, à la mer [...] », in *STS*)

Outre ces indices disséminés fonctionnant comme autant de références plus ou moins explicites à Yvonne George, il est, au sein du premier recueil, quelques échos si manifestes à ses chansons, qu'ils ne peuvent être le pur effet du hasard.

En premier lieu, ces similitudes sont d'ordre thématique et tonal. En effet, Robert Desnos, comme Yvonne George, tous deux expriment dans un registre lyrique analogue, décliné sur fond de romantisme noir, parfois morbide voire surnaturel, leurs hantises et obsessions amoureuses envers un Autre insensible à leur déclaration, absent ou résolument inaccessible (en raison d'une rupture, d'une trahison ou d'un crime passionnel chez Yvonne George), et que l'on espère retrouver dans la mort (Cf *L'Autre* chez Yvonne George ou « Comme une main à l'instant de la mort » chez Robert Desnos) Mais il est également possible d'effectuer des rapprochements entre certains vers écrits par Robert Desnos et ceux de chansons interprétées par Yvonne George. Les éléments sont si similaires qu'ils donnent l'impression parfois de relever d'une simple transposition. Ainsi, un des vers libres du poème « Non l'Amour n'est pas mort » offre une résonance patente avec la chanson *Toute une Histoire*, écrite par Jeanson à la même période, en 1926 :

*Moi qui suis Robert Desnos et qui pour t'avoir connue et
aimée [in NAM, À la Mystérieuse, 1926. Nous soulignons]
Pour l'avoir connue en passant/Je l'ai chérie [Toute une
Histoire, 1926]*

Les analogies structurelles, grammaticales (« pour + proposition participiale ») et lexicales des vers, ne peuvent ressortir de la seule coïncidence, surtout s'ils émanent de Robert Desnos, dont Henri Jeanson, journaliste avant guerre, fut l'ami. Pour rappel, tous deux allaient applaudir Yvonne George à l'Olympia en 1925 et faisaient partie de ses plus virulents défenseurs.

D'autres évidences peuvent être établies, notamment dans le poème « Comme une main à l'instant de la mort ». Les premiers versets se construisent implicitement autour d'un réseau thématique établissant des liens certains avec Yvonne George, ses caractéristiques et ses œuvres. L'évocation de la « main », de l'éclat de son regard (« de toutes parts jaillissent tes regards »), les références maritimes (« du naufrage se dresse comme les rayons du soleil couchant », « Des bateaux de sauvetage peints de rougeâtres couleurs »), la mention de l'amour inconditionnel mais non payé de retour, amènent naturellement un vers qui ne peut s'entendre qu'en écho à *Je te veux* et à *Pars* :

Une valse surannée qu'emportent le temps et le vent durant les
longs espaces de ciel.
Paysages. [CMIM. Je souligne]

Il me semble que la mention à la « valse surannée » établit une corrélation certaine avec cette œuvre, *Je te veux*, composée par Erik Satie en 1903 et sous-mentionnée « valse lente », dont Paulette Darty, sa première interprète, fit un grand succès populaire. Ensuite, les références au « vent » et la réduplication du verbe « emporter » pourraient constituer un calque du vers de *Pars*, chanson phare d'Yvonne George, écrite et composée en 1925 par Jean Lenoir :

Pars
Laisse moi souffrir
Le vent qui t'apporta
T'emporte
Et dussé-je en mourir qu'importe
Pars sans te retourner

Pour finir la très discrète paronomase, portée essentiellement par la première syllabe du verbe « Pars » et celle du substantif « Paysage », tisse un lien subtil entre les deux références, d'autant mieux qu'il est renforcé par leur rejet commun en tête de vers. Cela semble établir une parenté, codée (moins immédiatement accessible certes pour un lecteur méconnaissant le répertoire d'Yvonne George) mais manifeste, entre l'œuvre chanson et le poème.

Un dernier détail, dont je doute qu'il soit le produit du hasard, concerne le poème « Si tu savais ». Alors que jamais le poète, dans les sept poèmes du recueil *À la Mystérieuse*, ne blâme « tu » pour les souffrances que son détachement amoureux lui inflige, et que jamais il n'exprime son amertume à son endroit ou ne déverse un fiel potentiellement légitime, soudainement, dans « Si tu savais », le poète qualifie celle qu'il aime à deux reprises de « cruelle » :

*Loin de moi parce que tu es cruelle. [...]
Loin de moi, ô cruelle.*

Comment ne pas y voir une allusion à la chanson *C'est pour ça qu'on s'aime*, dans laquelle Yvonne George qualifie son « homme » d'être « cruel » ?

*De mes caresses, tu te fous
T'es méchant, cruel, t'es un mâle*

Ces quelques bribes éparées au sein de l'intégralité du recueil *À la Mystérieuse*, rappellent combien la chanson populaire constitua une part importante dans l'œuvre de Robert Desnos et ne peuvent de fait relever du simple accident, d'autant plus qu'Yvonne George fut l'inspiratrice du recueil.

La chanson est donc aussi l'objet d'amour du poète. Par le biais des références et allusions à la chanteuse, c'est aussi sa passion pour la chanson populaire, de tonalité tragique de préférence, que le poète souligne. Elle est au cœur de ses poèmes, comme le prouve ce long verset inséré de façon presque impromptue dans « Si tu savais ». Alors que précédemment le poème déroulait des impressions nocturnes métaphoriques et poétiques convoquant « étoiles filantes » et « constellations », il glisse soudain dans une réalité plus triviale introduite par « Loin de moi une maison achève d'être construite ». Toutefois il semble que ce vers n'est finalement qu'un prétexte pour servir l'évocation de la chanson. Ce qui se bâtit et se projette, découle des paroles supposées de cette dernière :

*Un maçon en blouse blanche au sommet de l'échafaudage
chante une petite chanson très triste et, soudain, dans le
récipient empli de mortier apparaît le futur de la maison : les
baisers des amants et les suicidés à deux et la nudité dans les
chambres des belles inconnues et leurs rêves mêmes à minuit,
et les secrets voluptueux surpris par les larmes de parquet. [in
STS]*

Dans son article étudiant la construction des sept poèmes de *À la Mystérieuse*, Joëlle Gardes-Tamine¹³³⁷ montre en quoi certains procédés de style traduisent le goût de Desnos pour la chanson. Elle explicite en premier lieu la notion de « construction » en poésie, puis dresse une typologie précise, mettant en évidence trois « constructions » majeures¹³³⁸. La chanson populaire ou folklorique, relèverait d'une construction dite par « variation sur parallélismes », autrement dit la reprise dans plusieurs séquences successives d'un même schéma morphosyntaxique, accompagné de répétitions ou de différences rythmiques phoniques ou lexico-sémantiques. Selon elle, les poèmes de *À la Mystérieuse* s'élaboreraient selon cette construction particulière, couplée à des jeux de construction, analogues aux structures présentes dans les chansons.

Pour exemple, les poèmes « J'ai tant rêvé de toi » ou « Les Espaces du sommeil » fonctionnent sur la répétition d'une même structure morphosyntaxique. « J'ai tant rêvé de toi que » s'adjoint de propositions complétives conjonctives ; « Dans la nuit il y a » est suivi de l'énumération de syntagmes nominaux. Ces schémas sont d'autant mieux accentués qu'ils sont placés, comme nous l'avons souligné ultérieurement, en une position précise au début d'un verset. D'autre part, ces parallélismes qui peuvent être doubles au sein d'un même poème, (dans *LES*, on peut noter les répétitions de « Dans la nuit il y a » mais encore de « Il y a toi »), pourraient constituer des refrains (ou au moins des leitmotiv) et délimiter dès lors des couplets. La réduplication du schéma « Il y a toi » serait alors considérée comme le refrain succédant aux couplets ouverts par les parallélismes « Dans la nuit il y a [...] ». De la même manière, dans le poème « Si tu savais », les séquences isolées typographiquement commençant par la même formule « Loin de moi » constitueraient les couplets et les répétitions de « Si tu savais », le refrain.

Outre ces variations sur parallélisme, Joëlle Gardes-Tamine évoque encore les variations sur la topique, également propres à la chanson. Une même idée est exprimée par toute une série de retours successifs (cf « J'ai tant rêvé de toi »). Ces variations peuvent s'opérer par des reprises synonymiques ou des réseaux de termes quasiment synonymiques, créant une cohésion sémantique.

¹³³⁷ Gardes-Tamine Joëlle. *Sur quelques procédés de style dans À la mystérieuse de Robert Desnos*, L'Information Grammaticale, n° 25, 1985. pp. 32-35.

¹³³⁸ Ces trois constructions majeures sont liées à l'histoire de la poésie. La construction par variation est surtout représentée au Moyen-Âge ; la construction par progression est fréquente dans la poésie classique ; quant aux jeux de construction ils caractérisent la poésie moderne.

Pour finir, les différentes répétitions de mêmes mots à des places aléatoires au sein d'un même poème ou leur reprise sous forme fléchie par des polyptotes ou des dérivations, (Cf « À la faveur de la nuit », les termes « fenêtre », « s'ouvre », « ferme », « fermer », « vent »), comme les nombreuses associations phoniques (allitérations, effets de rime), prenant la forme d'échos et de rappels disséminés dans le texte, participent de la musicalité de l'ensemble du recueil.

Ainsi, toutes ces répétitions, ces parallélismes, ces procédés de reprises et d'échos sémantiques ou phoniques concourent indéniablement à donner un caractère incantatoire et musical à l'ensemble du recueil *À la Mystérieuse* et soulignent l'influence du genre chanson dans la création poétique de Robert Desnos.

Dès lors, muse inspirante, Yvonne George le fut assurément. Qui plus est, un poème inédit retrouvé au dos d'un papier à en-tête de *La Révolution surréaliste*, dans les archives de Breton¹³³⁹, lève définitivement le voile sur l'identité de la Mystérieuse et la soustrait en quelque sorte au statut de « forme vide » qu'elle revêtait dans le recueil :

*Yvonne le mot miracle que tu as prononcé
Yvonne le mot destin
nous écouterons du haut [des vents] tomber une à
une des gouttes d'eau balsamique
Et semblable à ce courant qui se désagrège et se
répand comme une main divine
voici ce que m'ont dit les lions
vous passerez à droite puis à droite puis encore à
droite
après c'est tout droit
Les rochers flottent à la surface de l'eau et les
troncs d'arbre pourrissent
Yvonne c'est ton nom et c'est aussi la fleur étrange
découverte dans une savane à trois heures sous
un soleil de plomb par le [moribond]
Yvonne Yvonne tu n'as pas parlé du miracle
Tu n'as pas parlé du destin
Mais cette sanglante ténébreuse et émouvante
bouche la tienne a dit le mystère
Et les grands poissons voraces se sont écartés*

¹³³⁹ BRT 136, Bibliothèque Jacques Doucet. Cité par Marie-Paule Béranger, dans « Corps et Biens », folio Gallimard 2010.

Les fleurs se sont flétries les savanes ont été désertées

Je vis dans un désert

Yvonne Yvonne souviens-toi du mystère

Bien qu'il n'ait jamais été inséré dans le recueil *À la Mystérieuse*, ce poème opère une transition idéale avec ceux composés après 1926. Nimbé de mysticisme, il s'élabore également en une facture plus sombre et plus morbide, en convoquant des images (cf. « sanglante ténébreuse et émouvante bouche » ; « la fleur étrange » qui « flétri[t] » etc.) qui trouvent leur écho dans le recueil *Les Ténèbres* (« Les arbres un à un moururent autour de la fleur/Qui se nourrissait de leur mort pourrissante. [...] in « De la Fleur d'amour et des chevaux migrants ») Cette coloration pessimiste est en étroite corrélation avec l'état d'esprit de Robert Desnos qui se replie dans le désespoir et la solitude. En effet, en 1927, il subit deux abandons, celui des Surréalistes qui le mirent à la marge et dont il se détacha d'ailleurs de lui-même, et évidemment celui d'Yvonne George.

Aussi, quand bien même l'identité d'Yvonne George dans les poèmes des *Ténèbres* n'est-elle plus celée, mais au contraire gravée dans le recueil, il ne s'agit plus d'invoquer le « tu » adulé, comme pour conjurer son absence irrémédiable, ou de vivre « joyeusement¹³⁴⁰ » dans son désamour, mais à l'inverse d'inscrire paradoxalement dans le poème sa disparition, voire de l'effacer, comme pour prendre conscience du caractère résolument impossible de cet amour. Cette tentative apparaît dès *Le Journal d'une apparition*.

¹³⁴⁰« Si tu savais comme je t'aime et, bien que tu ne m'aimes pas, comme je suis joyeux, comme je suis robuste et fier de sortir avec ton image en tête, de sortir de l'univers. », in « STS », *À la Mystérieuse*.

2. Du Journal d'une apparition au recueil poétique *Les Ténèbres* : la tentation de l'effacement d'Yvonne George

2.1. Présence fantastique et spectrale dans *Journal d'une apparition*

Bien qu'il fût publié en octobre 1927, *Le Journal d'une apparition*, dans lequel Desnos consignait ses rêves, relata des expériences qui s'étaient déroulées de novembre 1926 à fin janvier 1927. En exergue à son journal, Desnos rendit immédiatement compte de la nature du creuset dans lequel évoluerait son propos, dans une dimension où rêve et réalité n'auraient plus de limites établies :

La vie nous réserve encore des surprises en dépit des déceptions dont elle se montre prodigue à notre égard. Le merveilleux consent encore à poser sur notre front fatigué sa main gantée et à nous conduire dans des labyrinthes surprenants.

[...] Il s'agit d'ailleurs moins pour moi de faire admettre comme réels des faits normalement tenus pour illusoire que de mettre sur le même plan le rêve et la réalité, me souciant peu, au demeurant, que tout soit faux ou que tout soit vrai.

Le narrateur, double de Desnos donc, reçoit, dans un état de semi-conscience (« je flotte dans une somnolence vague et euphorique »), chaque nuit aux alentours de deux heures du matin, la visite d'une apparition¹³⁴¹ nocturne, qu'il ne nomme jamais autrement que par une marque typographique représentée par trois étoiles (« *** ») et qu'il prétend connaître :

*J'entends qu'on ouvre ma porte bien que celle-ci soit fermée à clef. [...] Et doucement, sans bruit, *** entre dans mon atelier. C'est elle à n'en pas douter. Je reconnais son visage, sa démarche, l'expression de son sourire. Je reconnais encore sa robe : une robe très reconnaissable qu'elle ne porte que dans certaines circonstances. Elle s'approche de moi et s'assoit à quelque distance de mon lit sur un fauteuil [...]*

Malgré l'irruption insolite de sa venue, atténuée certes par l'état d'onirisme, et sa propre apparence – un halo bleu dessine ses contours (« une ligne phosphorescente

¹³⁴¹ « La démarche essentielle du fantastique est l'Apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier : tranquille, banal, sans rien d'insolite et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'Inadmissible. », in *Anthologie du fantastique*, Roger Caillois, Gallimard, 1966.

d'un bleu assez tendre cerne tout son corps [...] »), le narrateur refuse de croire qu'elle puisse être une « hallucination », quand bien même, il la nomme régulièrement « son fantôme » :

*Je me refuserais toujours à classer parmi les hallucinations les visites nocturnes de *** ou plutôt je me refuserai, le mot hallucination étant admis, à le considérer comme une explication de ce qui, pour le vulgaire, est peut-être un phénomène, mais qui ne saurait l'être pour moi.*

**** est réellement venue chez moi. Je l'ai vue. Je l'ai entendu. J'ai senti son parfum et parfois même elle m'a touché. [...]*

Il connaît sa visiteuse, la côtoie et s'entretient avec elle dans la « vie normale », pour reprendre son expression, au grand jour : « Elle portait cette nuit une robe que je lui connais bien, rouge et noire, et dont je me souviens de lui avoir fait compliment ».

D'ailleurs, la fixité du rituel de leur rencontre, (pendant une dizaine de jours, les apparitions se reproduisent quotidiennement à heure fixe) pousse le narrateur « à être absolument persuadé de la réalité de cette visite nocturne ». Il repère et consigne toutes les marques témoignant de son existence concrète. Ses chaussures tachées de boue, son pas qui décroît dans le couloir lorsqu'elle s'en va, sa toux (« j'ai remarqué dans la nuit du 14 décembre qu'elle a toussé à deux reprises ») et un morceau de serpentín accroché à son épaule (comment ne pas superposer, grâce à ces deux derniers détails, l'identité de la visiteuse nocturne à celle d'Yvonne George, qui, en 1926, était déjà malade de la tuberculose et était également connue pour sa vie festive de noctambule ?).

Il y est habitué et n'en est plus surpris, au point même qu'il met tout en place pour favoriser les venues de son apparition. Il ne ferme plus sa porte à clef, débarrasse le fauteuil sur lequel elle s'installe et le rapproche de son lit, jusqu'à ce qu'une nuit, elle s'y assoie. À l'aune de ses propres sensations, il fait l'expérience de sa présence presque tangible (« j'ai senti la pression de son corps contre les couvertures ») et projette encore de la mettre à l'épreuve en envisageant une nuit prochaine de lui toucher la main.

Néanmoins, si Desnos pose d'emblée le refus de faire de sa visiteuse nocturne une illusion émanant de ses sens, un produit de son imagination, elle semble bien relever

d'une présence fantastique¹³⁴², dans la mesure où subrepticement, il ne peut plus expliquer « rationnellement » ses venues ; il finit même par en douter : « au matin, je ne me rappelle pas ce qui s'est passé.[...] Impossible, absolument impossible de savoir ce qui s'est passé » ; « le souvenir que je garde de ses visites est de moins en moins précis » ; « je ne puis affirmer que *** est venue cette nuit » ; « je ne puis faire la différence entre la perception de cette visite et l'habitude que j'en ai prise ». Les souvenirs du narrateur s'effritent, comme ses certitudes ainsi que la longueur de ses consignations oniriques. Il ne décrit plus l'apparence vestimentaire de « *** », n'évoque ni son corps ni ses rituels, mais s'interroge uniquement sur sa venue potentielle : « Je doute plus en plus qu'elle continue à venir me voir » ; « Elle n'est certainement pas venue cette nuit et pourtant j'étais éveillé à l'heure habituelle de son arrivée et je ne me suis pas endormi avant le petit jour. »

L'apparition nocturne, réduite désormais à la seule mention d'un pronom, s'éclipse progressivement, et l'écriture semble matérialiser cette désaffectation. Dans la nuit du 26 janvier 1927, le narrateur n'inscrit qu'une seule assertion négative : « Elle n'est pas venue », pour conclure son journal fin février par ce constat accablant et irrémédiable : « Elle ne reviendra plus ».

Néanmoins, cette disparition semble ressortir moins d'une réelle volonté de la visiteuse d'abandonner son rituel nocturne, que de celle inconsciente du narrateur à vouloir l'effacer. En effet, ses sommeils retrouvent certainement la profondeur qu'il évoquait, comme une mise en garde, au début de la rédaction de son journal dans la semaine du 10 au 16 novembre 1926 :

Mes sommeils sont devenus plus lourds, plus profonds, plus épais. Au réveil, j'ai non pas le souvenir de rêves que j'ai faits, mais le souvenir que j'ai rêvé, sans pouvoir les préciser. Si je tente de les retrouver dans ma mémoire, je me heurte à

¹³⁴² Pour rappel, la définition du « fantastique » telle que Tzvedan Todorov la conçoit dans son *Introduction à la littérature fantastique* paru en France en 1970 :

« Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. »

*d'épaisses ténèbres dans lesquelles des ombres imprécises font
de grands gestes vagues.*

Mieux encore, le narrateur affirme avoir voulu supprimer concrètement, pour en éprouver la matérialité, sa visiteuse nocturne :

*Nuit du 16 décembre 1926 :
J'ai résolu de tuer cette nuit *** avec un poignard malais¹³⁴³ à
longue lame.*

*Nuit du 17 décembre 1926 :
Elle est venue et je n'ai rien fait. J'ai trouvé ce matin le
poignard prêt de mon oreiller. Comment ai-je pu croire que je
m'en servirai ?*

*Nuit du 18 décembre 1926 :
Et pourtant j'ai voulu recommencer et, au matin, je ne me
rappelle pas ce qui s'est passé. [...] Ce matin, j'ai retrouvé le
poignard sur le fauteuil.*

Il semble dès lors que le narrateur organise l'extinction à venir de ***, comme pour que ne puisse pas cesser son état de désespoir et de désolation du narrateur, si productif artistiquement. En effet, une partie de l'œuvre de Robert Desnos est construite justement sur cette désaffectation (et désaffection) de l'aimée, qui n'a plus lieu d'être si l'Inaccessible cède au poète.

D'ailleurs, ce journal fut écrit dans l'intervalle¹³⁴⁴ qui sépara les poèmes de *À la mystérieuse* à ceux des *Ténèbres*, lesquels purent être en partie lus comme une transcription poétique de ce récit en prose, où la présence fantasmagorique de l'aimée atteint son paroxysme. La mention de sa nomination spécifique « *** », trouve d'ailleurs écho au sixième poème des *Ténèbres* justement intitulé « Trois étoiles », dans lequel le poète témoigne de son amour tout en rendant compte progressivement de son échec amoureux. Son amour est plus que jamais à sens unique :

*J'ai tout perdu hormis l'amour, l'amour de l'amour [...]
Maître de tout enfin hormis de l'amour de sa belle [...]
Maître de tout hormis de l'amour de sa dame. [...]*

¹³⁴³ Cette référence au poignard malais, place résolument *Le Journal d'une apparition* du côté de la fiction. Robert Desnos ne peut manquer de vouloir dresser ici un parallèle entre la fièvre destructrice, l'Amok, qui frappa le narrateur de la nouvelle de Zweig, et son propre narrateur, aux prises avec son obsession amoureuse. Qui plus est, la temporalité dans laquelle sont relatés les événements, est la même : entre minuit et trois du matin chez Zweig ; deux heures chez Desnos. Ce clin d'œil n'est pas anodin à mon sens.

¹³⁴⁴ *Le Journal d'une apparition* fut publié dans les numéros 9 et 10 de la revue *La Révolution surréaliste*, le 01 octobre 1927.

Ce constat plonge la voix poétique dans un pessimisme prégnant et jusqu'alors absent des œuvres avant 1927. Le titre même du recueil *Les Ténèbres* témoigne de cette transition obscure : « je » subissant le désamour définitif de sa Dame, plonge dans un désespoir glauque, qui lui fait cultiver le goût du macabre et du désastre. Suicide, mort, meurtre, crime, destruction, cataclysme et nuit épaisse nimbent le recueil des *Ténèbres* et lui donnent sa tonalité mortifère (« Ce peigne dans tes cheveux semblables à la fin du monde [...] La terre s'effrite et s'étoile avec le bruit d'un fer à repasser sur la nacre », in « L'Idée fixe »)

2.2. *Les Ténèbres* ou l'inscription poétique de l'anéantissement d'Yvonne George

À nouveau, il s'agit moins dans ce chapitre de passer chaque poème au crible d'analyses détaillées que d'apporter notre éclairage sur la façon dont la figure poétisée d'Yvonne George s'inscrit dans ce recueil.

Si les poèmes de *À la Mystérieuse* se construisaient essentiellement dans l'adresse incantatoire d'une voix énonciative à un « tu » aimé, mais non réceptif aux déclamations, ils sont dans *Les Ténèbres*, le lieu d'une perpétuelle oscillation¹³⁴⁵ entre des récits fantasmatiques, souvent macabres au demeurant, et le discours d'un « je » interpellant divers destinataires¹³⁴⁶ : les lecteurs, un double du poète, la femme aimée, divers référents métaphoriques (par exemple, des chevelures (« restez longtemps aux fenêtres chevelures », in « Paroles de Rochers¹³⁴⁷ ») ; des cascades (« passez cascades », in « Le Vendredi du crime » etc.). L'épanchement lyrique est certes toujours présent, mais

¹³⁴⁵ Au sujet de ce balancement entre récit et discours au sein des *Ténèbres*, lire les analyses de Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, « Les ténèbres : Les scénarios du rêve », p. 516-531, éditions Klincksieck, 1980.

¹³⁴⁶ J'ai hésité à employer le terme « interlocuteur » qui me semblait mal choisi, dans la mesure où il n'y a aucune interaction communicationnelle entre « je » et ceux qu'il interpelle. Il n'y a pas d'échanges entre eux donc pas d'intercommunication.

¹³⁴⁷ Par commodité, je réduirai les titres des poèmes aux initiales susmentionnées, lorsqu'ils seront cités plus d'une fois :

- *Dans Bien longtemps* : DBL
- *Idée fixe* : IF
- *Le Vendredi du crime* : LVC
- *Paroles de Rochers* : PR
- *Le Suicidé de la nuit* : SN
- *Ténèbres, ô Ténèbres* : TOT
- *La Voix de Robert Desnos* : VRD
- *Vieille Clameur* : VC
- *Vie d'Ébène* : VE

comme entrelardé de séquences narratives. Aussi l'insertion de ces « fables » poétiques qui font finalement obstacle à la communication directe avec « tu », finissent-elles par l'effacer tout autant qu'elles cherchaient au départ à inscrire sa présence littérale.

Qui plus est, à la différence de *À la Mystérieuse*, où dans une perspective de la *Fin'Amor* la Dame n'était jamais nommée, les nom et prénom de la chanteuse, s'ils sont certes encodés par un acrostiche en tête de vers, apparaissent textuellement dans le poème « Infinitif ». La propre identité du poète, déjà textuellement inscrite dans le poème liminaire (« La Voix de Robert Desnos »), est également déclinée par le biais cette fois d'un acrostiche à la toute fin des vers. Les deux noms, ceux de l'aimée et de l'aimant, se font donc face et encadrent le contenu du poème :

*Y mourir ô belle flammèche y mourir
voir les nuages fondre comme la neige et l'écho
origines du soleil et du blanc pauvres comme Job
ne pas mourir encore et voir durer l'ombre
naître avec le feu et ne pas mourir
êtreindre et embrasser amour fugace le ciel mat
gagner les hauteurs abandonner le bord
et qui sait découvrir ce que j'aime
omettre de transmettre mon nom aux années
rire aux heures orageuses dormir au pied d'un pin
grâce aux étoiles semblables un numéro
et mourir ce que j'aime au bord des flammes.*

Mais ces deux acrostiches, plutôt que de témoigner de l'union de la chanteuse et du poète, les placent à la marge et semblent attester au contraire de leur éloignement. Leur distance s'inscrit à même le poème. D'une façon toute similaire, la numérotation du poème peut être entendue en ce sens. « Infinitif » est le deuxième poème du recueil, qui en compte vingt-quatre. Le chiffre, inscrit en caractère romain « II », peut alléguer, à l'image du parallélisme qui le constitue, de la distance irréconciliable du poète et de la chanteuse. Leur existence évolue l'une à côté de l'autre mais jamais ne se rejoint.

En outre, le titre du poème, « Infinitif », invite à porter une attention particulière au référent qu'il appelle à retrouver : « mourir » apparaît disséminé à cinq reprises dans le poème dont deux fois au premier vers. Cette inscription mortifère, au cœur de la relation entre « Y » et « R », (puisque ce verbe à l'infinitif ouvre les acrostiches) est encore doublée de l'idée d'une expiration sur le point d'advenir (relative à la propre

fébrilité d'Yvonne George). L'aimée n'est plus une « flamme », mais une « flammèche », autrement dit une petite flamme presque éteinte. La mention des « nuages » et de la « neige » fondant, connote une dissolution progressive ; celle de l'adjectif « fugace » ou du substantif « écho » (qui finit toujours par s'évanouir, malgré ses répétitions), renvoient à une disparition prochaine.

Tout un réseau d'associations diverses concourt à marquer le poème, véritable mausolée de ce non-couple, du sceau de la disparition, de l'anéantissement. Une seconde isotopie semble même envisager cette destruction par la consommation voire l'irradiation, dont les termes « flammèche », « soleil », « feu », « orageuses », « étoiles », « flammes », peuvent en conforter l'idée. Ainsi, le poète, à l'exemple de Job dont il est fait mention, est mis à l'épreuve et doit subir la « presque » perte de l'aimée, comme sa « presque » disparition. En effet, « je » reste au « bord des flammes » comme au bord d'un précipice

Cette référence biblique, propre à suggérer l'affliction mais aussi la résignation, trouve un parallèle, mythologique cette fois, au poème suivant : « les murailles se construisent au son du luth d'Orphée ». Robert Desnos s'envisage tel cet Argonaute descendant aux Enfers tenter de récupérer Eurydice, autrement dit Yvonne George. À l'exception que celle-ci semble très récalcitrante à remonter dans le monde des Vivants.

En effet, l'Eurydice des *Ténèbres* reste absolument sourde aux appels du poète. Le recueil, par le biais du poème « La Voix de Robert Desnos », s'ouvre sur ce constat accablant. Les multiples injonctions du poète qui convoque toutes les forces obscures et cataclysmiques possibles (« j'appelle les tornades et les ouragans les tempêtes les typhons les cyclones les raz de marée les tremblements de terre [...] les volcans etc.), qui parvient à ressusciter les morts, (« les vieux cadavres ressuscitent à ma voix »), à éclairer les « perdus », à dompter les « fossoyeurs », « les assassins », « les bourreaux », demeure toutefois impuissant à se faire entendre de sa Belle :

*J'appelle celle que j'aime
J'appelle celle que j'aime
J'appelle celle que j'aime
[...]
Celle que j'aime ne m'écoute pas
Celle que j'aime ne m'entend pas
Celle que j'aime ne me répond pas*

La raison de cet échec est pourtant clairement mentionnée dans ce poème : « les amoureux écoutent ma voix ». Or, la muse du poète, Yvonne George, ne l'aimant pas d'amour, ne peut que rester hermétique à ses invocations et préfère rester dans *Les Ténèbres*.

En outre, notons que ce poème est le seul à porter la mention d'une date, le situant juste avant l'année 1927. « La Voix de Robert Desnos » a été composé le « 14/12/26 ». À cette même date, dans *le Journal d'une apparition*, le poète-narrateur, exprimant son besoin de retrouver régulièrement sa visiteuse nocturne (« Ces visites rentrent de plus en plus dans la normal. [...] Son abstention me causerait probablement un trouble inexprimable. J'ai besoin qu'elle vienne »), commence à vouloir « mettre son fantôme à l'épreuve ». Il est donc envisageable qu'il tente de lui parler puisque deux jours plus tard, le 16 décembre, il se résout à vouloir la toucher et la tuer la nuit suivante. Il est tout à fait frappant de constater, que le troisième poème du recueil des *Ténèbres*, s'intitule « Le Vendredi du crime » et, que le 17 décembre 1926 tombe justement un vendredi.

Chacune des œuvres, récit ou poème, converge donc vers un seul but : l'effacement de quelque façon que ce soit de l'aimée. Plus encore que dans les poèmes de *À la Mystérieuse*, le blason de la femme aimée demeure brièvement stylisé. Son corps est résolument parcellisé, à peine évoqué. Tout juste est-il fait mention, sans plus de détails, de ses cheveux (« Mais tes cheveux si bien nattés ont la forme d'une main », in « Idée fixe »), de ses yeux (« Tes yeux, tes yeux si beaux sont voraces de l'obscurité, du silence et de l'oubli », in « Ténèbres, ô Ténèbres »), de ses genoux, réduits au symbole de la soumission à sa Dame (« C'est à vos genoux que je voudrais passer la nuit. C'est à tes genoux », in « Vieille Clameur »). L'absence d'incarnation solide (seulement envisagée grâce à la référence d'Yvonne George) empêche dès lors de louangeuses descriptions physiques. Aussi la qualité principale de l'aimée n'est-elle plus seulement d'être « belle », propriété résolument trop incarnée pour une présence finalement bien évanescence, mais « émouvante » (« Je disais : « Elle est belle, elle est belle, elle est émouvante », in « Chant du ciel »). Et, cette émotion passe toujours et encore par la mention de la voix de l'aimée unique, puissante, non par son amplitude vocale mais par son pouvoir évocateur (aux frontières de la vaticination) et sa faculté de déploiement, son rayonnement (« on entend la grande voix qui venant de loin passera sur la ville [...] Enfin on entendra venir la voix/[...] /Elle passera sur la ville [...] Quel silence avant elle » in « Vie d'Ébène » ; « Sa

voix perce les murailles », *in LVC*). Le poète, s'il aime Yvonne George, est surtout épris de sa voix lyrique.

Malheureusement, cette voix « si chère », est en cours d'extinction, ce que semble signifier à plusieurs reprises Robert Desnos dans le recueil des *Ténèbres*. Yvonne George demeure une fois encore cette présence spectrale, cette « ombre », déjà existante dans *À la Mystérieuse* et dans *le Journal* :

La serrure se ferme sur l'ombre et l'ombre met son œil à la serrure

Et voilà que l'ombre se glisse dans la chambre/ La belle amante que voilà l'ombre plus charnelle que ne l'imagine [...] le grand oiseau de fourrure blanche sur l'épaule de la belle (in VC)

Mais le poète suggère désormais davantage son aspect tourmenté (son « front ténébreux », sa « mèche de cheveux dérangée », *in VC*) et rappelle en filigrane la maladie qui l'afflige « je surveillerai le lent balancement du temps et de ta respiration » (*in VC*), cette « toux » qu'il évoquait dans le *Journal*. Aussi, les associations qu'il tisse pour figurer Yvonne George vont-elles sous-entendre cette fragilité (le minéral du « cristal » parsème les différents poèmes), mais surtout ce compte-à-rebours et le duel, annoncé perdant, avec la mort. Elle est une forme vide mais cassante, une « robe de cristal », (« Voilà ce que m'a dit la robe de cristal » (*in* « Trois Étoiles ») ; une « présence transparente » (*in* « Dans bien longtemps »). Lorsqu'elle s'incarne, les végétaux ou minéraux convoqués soulignent son caractère précieux et rare certes, mais délicat car tout proche de la brisure (la nacre, les coquillages, le cristal, le gypse) ou du flétrissement (« Au flanc de la montagne se flétrit l'edelweiss », *in VC*). D'ailleurs, elle semble vouloir résister aux comparaisons florales, aussi originales et éloignées des topoï fussent-elles. Elle foule et méprise au contraire la vie et la jeunesse qu'elles représentent :

La rose de marbre la rose de verre la rose de charbon la rose de papier buvard la rose de nuages la rose de bois la rose de fer reflouriront toujours mais aujourd'hui elles sont effeuillées sur ton tapis.

Qui es-tu ? Toi qui écrases sous tes pieds nus les débris fugitifs de la rose de marbre la rose de verre la rose de charbon la rose de papier buvard la rose de nuages la rose de bois la rose de fer. (in « De la Rose de marbre à la rose de fer »)

Elle résiste tout bonnement aux injonctions du poète qui l'incite dans un écho très ronsardien¹³⁴⁸, non seulement à céder à son désir mais surtout à continuer à profiter du jour présent :

*Cueille, cueille la rose et ne t'occupe pas de ton destin
cueille cueille la rose [...] (in « Pour un rêve de jour »)*

Toutefois, si l'aimée – Yvonne George – ne peut céder aux doléances de Desnos, c'est qu'elle appartient déjà aux « ténèbres » ; elle s'en nourrit même. Dès lors, elle ne peut se reconnaître en une rose. Aussi, est-elle figurée en un chrysanthème, symbole ô combien macabre, (« Les arbres un à un moururent autour de la fleur/Qui se nourrissait de leur mort pourrissante [...] La fleur de la forêt dont je conte l'histoire est un chrysanthème », in « De la Fleur d'amour et des chevaux migrateurs »), voire en une « fleur de charbon » (« Salut de bon matin à la fleur de charbon la vierge au grand cœur qui m'endormira ce soir », in *VC*), pour devenir finalement, par le biais d'un habile polyptote rappelant sa toux infectieuse, un « charbon sonore » (« Charbon sonore charbon maître du rêve charbon [...] Charbon sonore charbon impitoyable charbon », in « Identité des images »)

Toutes les associations figurant Yvonne George, déjà tuberculeuse, dans le recueil des *Ténèbres* la nimrent de la mort à venir : « Une étoile qui meurt est pareille à tes lèvres. Elles bleussent comme le vin répandu sur la nappe » (in *IF*). Mieux encore, si les poèmes prophétisaient la disparition de l'aimée dans *À la Mystérieuse*, Robert Desnos l'actualise désormais avec certitude dans ce recueil, quand bien même l'usage encore prégnant de référents métaphoriques semble vouloir retarder l'issue fatale, la prolonger, rappelant ainsi la structure même d'une chanson « métaphore de d'agonie¹³⁴⁹ » :

*[...] sillage tu meurs en bruit bleu rocher [...] Ah ! sillage tu
crevasses et tu chantes » (in *SN*)*

L'identité de « tu » n'est plus à découvrir et, s'il subsistait un doute, les poèmes qui encadrent « Suicide de la nuit » sèment des indices qui renvoient indubitablement à Yvonne George. Les « yeux de cristal aux yeux de lavande aux yeux de gypse » évoqués dans « Vieille clameur », sont ceux de la chanteuse. Youki Desnos, dans ses mémoires, souligna avoir été frappée par leur couleur particulière : « Yvonne George était grande et belle, avec une attitude si expressive et des yeux comme je n'en ai vu chez personne

¹³⁴⁸ Comment ne pas entendre « Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie », des *Sonnets pour Hélène* ou « Mignonne, allons voir si la rose » de *l'Ode à Cassandre* ?

¹³⁴⁹ S. Hirschi, *Chanson, l'Art de fixer l'air du temps*, op.cit., p. 33.

d'autres : violet.¹³⁵⁰ ». Quant au poème « Pour un rêve de jour », qui succède au « Suicide de la nuit », l'avant dernier verset, sous couvert d'évocations faussement sibyllines, est tout entier construit en écho à l'univers intime d'Yvonne George. La mention aux « chansons-verre du feu à Neuilly le dimanche », fait indéniablement référence à l'appartement de la chanteuse que nous avons déjà décrit comme véritable sanctuaire dédié au monde marin :

*Triste fin Métamorphose du silence en silence et chansons-
verre du feu à Neuilly le dimanche éclair qui se désole et
rame à contre-courant du nord magnétique et si peu fait
pour comprendre que jamais du fond des consciences
ténébreuses sortir en éclat d'ailes et le fer se troubler si
l'escalier se résorbe en pluie sur l'étrange tissu marin que
parfois les pêcheurs ramènent dans leur filet de cheveux
et d'écaille au grand effroi des Peaux-rouges du tumulus
et du signal fatal du chargé de découvrir l'heure et la
vitesse qui sanglote et palpite avec l'arrêt de la sonnerie
qui qui qui et qui ?*

La mort à venir de la chanteuse encadre tout l'extrait : elle se mue en silence éternel (« triste fin Métamorphose du silence en silence ») ; quant à « l'arrêt de la sonnerie », il pourrait tout à fait correspondre métaphoriquement à une stase cardiaque. Dans d'autres poèmes, le silence et la désagrégation d'Yvonne George sont implicitement suggérés. La « nacre », matière déjà mentionnée dans le poème « Vieille clameur¹³⁵¹ » pour signaler la présence fantomatique de la « Belle amante », autrement dit la chanteuse, finit par « se pulvérise[r] lentement » (*in PR*) et appeler au silence (« Quel silence avant elle mais plus grand encore le silence qu'elle ne troublera pas mais qu'elle accusera du délit de mort prochaine [...] », *in VE*). La chanteuse poursuit donc sa propre destruction.

Robert Desnos sait désormais que son Eurydice ne quittera jamais les Enfers qu'elle s'est choisis. Il vivra donc dans son souvenir éternel (« Ton souvenir ou plutôt ta tendre présence était à la même place », *in DBL* ; « Jamais d'autre que toi ne posera sa

¹³⁵⁰ La description menée par Youki se poursuit d'ailleurs en ces mots : « Sa voix était si captivante, sa diction parfaite, ses nuances, son intelligence, et même son léger et charmant accent, témoignaient d'une artiste au pédigrée rare », in *Les Confidences de Youki*, éditions Fayard, Paris, 1957.

¹³⁵¹ « *Ce bouton je l'ai trouvé par terre*

Il est en nacre

Et je cherche la boutonnière qui le perdit

Je sais qu'il manque un bouton à ton manteau »

main sur mon front et mes yeux [...] », in *JAQT*), et enjoint, plus qu'il n'implore, dans une attitude martiale mais protectrice, à la laisser dormir :

Taisez-vous ah taisez-vous laissez dormir l'eau froide au bas de son sommeil [...] laissez-la dormir dis-je laissez-la dormir ou bien j'affirme que les abîmes se creuseront [...] laissez laissez-la dormir [...] laissez laissez-la dormir (in « Passé le Pont »)

La prise de conscience d'une mort inéluctable et toute proche, fait de Robert Desnos un Orphée plus que jamais impuissant. Son chant est un échec. À nouveau la relation supposément amoureuse ne s'inscrit que dans la déception mais surtout dans le néant et la perte définitive. Ce qui toutefois correspond aux aspirations personnelles du poète :

Ceux que j'ai le plus aimés, ce que j'aime le plus, je ne rêve à rien tant que d'être séparé d'eux, que de vaincre leur tendresse, quitte à souffrir cruellement de leur absence¹³⁵²

Dans ce recueil, si la chanteuse, lorsqu'elle est figurée, apparaît essentiellement sous la forme de minéraux purs, précieux mais fragiles et souvent transparents, elle est surtout d'un bout à l'autre des deux recueils, *À la Mystérieuse* et *Les Ténèbres*, une étoile, qu'elle soit céleste, maritime ou végétale (cf la mention de l'edelweiss, in *VC*). Cette référence fait doublement sens, non seulement parce qu'en tant que vedette, Yvonne George demeure cette étoile inaccessible, projetée sous les feux de la rampe, entourée de ses admirateurs, aux prises avec sa vie mondaine, mais encore, parce qu'en raison de la tuberculose et de ses addictions, notamment à la drogue, la chanteuse est guettée par la destruction, l'extinction. Elle transfigure donc le processus même du scintillement, propre à un astre : Yvonne George, tantôt flamme furtive ou incandescente, connaît l'irrégularité de l'éclat lumineux de l'étoile, dont les intervalles incertains attisent l'effet de tremblement. Toute comme elle, la chanteuse apparaît inatteignable mais vulnérable car marquée du sceau de la mort prochaine.

¹³⁵² Robert Desnos, *Œuvres complètes*, éditions Quarto Gallimard, 1999, p. 243.

3. La Reviviscence de l'Étoile

3.1. *Sirène-Anémone*

Si assurément Yvonne George fut la muse inspirante de Robert Desnos dans la création en 1927 des *Ténèbres*, la déclamation de la passion du poète pour la chanteuse, qui ne lui offrit jamais que son amitié, s'opéra sur le mode du renoncement et de la désespérance (« Je ne sais où je vais j'ai des feuilles dans les mains, j'ai des feuilles dans la bouche », *in* « En sursaut »). Néanmoins, la chanteuse continua d'alimenter la création poétique de Robert Desnos, puisqu'il conçut un long poème écrit en 1929, alternant quatrains¹³⁵³ et versets, voire même séquences narratives et discours, dans lequel la figure poétique et fantasmatique d'Yvonne George se déploya en filigrane. Bien que la chanteuse n'y soit pas directement mentionnée, tous les éléments la symbolisant sont à nouveau employés et s'y réfèrent explicitement : « la flamme étrangère », « astre qui luit », la « rayonnante chevelure », etc.

Sirène-Anémone, succédant aux *Ténèbres* dans *Corps et Biens*, participa dès lors à une sorte de reviviscence – pourtant à l'aune de son déclin – de cette figure poétique, dans la mesure où le précédent recueil avait surtout souligné son effacement (« présence transparente », *in* *DBL*), son départ (« Tu t'en iras quand tu voudras », *in* « Il fait nuit ») et sa mort à venir (« tu meurs en ce bruit bleu rocher », *in* « Pour un rêve de jour »). Si l'aimée des *Ténèbres* avait fait le choix de l'ombre, elle semble dans *Sirène-Anémone* renaître de ses cendres, ou du moins le poète concourt-il à la faire ressurgir subrepticement à la vie :

Qui donc pourrait me voir
Moi la flamme étrangère
L'anémone du soir
Fleurit sous les fougères

Cependant, ce retour, opéré à la faveur de la nuit, demeure discret, presque intimiste, et semble entretenir une correspondance certaine avec la trajectoire d'Yvonne George, qui, depuis l'automne 1928, éprouve un déclin tant vital que professionnel. La chanteuse disparaît de plus en plus souvent de la scène pour partir se soigner à Arcachon ou en Suisse. En 1929, elle ne demeure donc visible que pour certains « Happy Few ».

¹³⁵³ Le plus souvent des hexasyllabes et des dodécasyllabes.

Qui plus est, la figure poétique de l'aimée – donc d'Yvonne George – s'incarne une nouvelle fois en un référent dont la symbolique demeure particulièrement forte. Emblème de la tristesse et de la fragilité, l'anémone est une plante réputée pour son éclat et la richesse de ses couleurs, souvent un bleu violet (en rappel à la couleur des yeux de la chanteuse ?) ou un rouge très vif (comme son rouge à lèvres ou les tâches ensanglantées de sa toux tuberculeuse ?). Terme polysémique, l'anémone est encore une étoile de mer, métaphore poétique toujours utilisée par Robert Desnos pour évoquer la chanteuse.

En outre, certains passages de ce poème, en particulier les versets, déploient une structure déclamatoire rappelant celle des poèmes de *À la Mystérieuse*. Un « je » adresse à nouveau à un « tu » aimé un chant incantatoire évoquant le souvenir de leur première rencontre :

*C'était par un soir de printemps d'une des années perdues à
l'amour
D'une des années gagnées à l'amour pour jamais
Souviens-toi de ce soir de pluie et de rosée où les étoiles
devenues comètes tombaient vers la terre
La plus belle et la plus fatale la comète de destin de larmes et
d'éternels égarements
S'éloignait de mon ciel en se reflétant dans la mer*

Toutefois, leur communion n'est jamais que mémorielle. Il ne s'agit plus pour « je » de tenter de faire ployer par la force de son désir un « tu » récalcitrant à se laisser séduire, à s'abandonner physiquement, mais au contraire, d'exprimer la réalité de son refus, de sa distance :

*Mais tu t'éloignas avec la comète et ta chanson s'éteignit parmi
les échos [...]
Vestiges d'amours et de naufrages où l'anémone refuse de
s'effeuiller
De céder à la volonté des flots et des destins végétaux
A petits pas la solitaire gagne alors un refuge de haut parage*

Dans « Sirène-anémone », la voix énonciative du poète, « je », semble ainsi se laisser lézarder par l'incertitude ; elle exprime désormais ses doutes quant à la possible renaissance du chant de celle qui, préférant les Ténèbres à la vie, ne s'espère plus qu'en l'éventualité d'une présence fantasmagorique :

Devait-elle ta chanson s'éteindre pour jamais

*Est-elle morte et dois-je la chercher dans le chœur tumultueux
des vagues qui se brisent
Ou bien renaîtra-t-elle du fond des échos et des embruns
Quand à jamais la comète sera perdue dans les espaces
Surgiras-tu mirage de chair et d'os hors de ton désert de
ténèbres
Souviens-toi de ce paysage de minuit de basalte et de granit
Où détachée du ciel une chevelure rayonnante s'abattit sur tes
épaules [...]
Reviendras-tu jamais des Ténèbres*

Cette attente vaine d'un partage amoureux inexistant a fini d'épuiser le poète, qui dresse le bilan de son désastre affectif :

*Où donc est l'oreiller pour mon front fatigué
Où donc sont les baisers où donc sur les caresses
Pour consoler un cœur qui s'est trop prodigué
Où donc est mon enfant ma fleur et ma détresse*

Néanmoins, il est une différence notable dans ce recueil de poèmes. Quand bien même il continue de déployer quelques passages dans des constructions poétiques empreintes de tonalités obscures, violentes, macabres et toutefois libidinales¹³⁵⁴, motivées par des développements métaphoriques introduits par un présentatif qui se réfère à l'aimée (« C'est elle qui..»), la coloration pessimiste et le sentiment de renoncement, propres aux *Ténèbres*, fléchissent toutefois ici sensiblement.

¹³⁵⁴ « [...] L'anémone du ciel est la fleur triomphale
C'est elle qui dressée au-dessus des volcans
Jette une lueur blafarde à travers la campagne
C'est l'aile du vautour le cri du pélican
C'est le plan d'évasion qui fait sortir du baigne
C'est le reflet qui tremble aux vitres des maisons
Le sang coagulé sur les draps mortuaires
C'est le voile de deuil pourri sur le gazon
C'est la robe de bal découpée dans un suaire
C'est l'anathème et c'est l'insulte et le juron
C'est le tombeau violé les morts à la voirie
La vérole promise à trois générations
Et c'est le vitriol jeté sur les soieries
C'est le bordel du christ le tonnerre de Brest
C'est le crachat le geste obscène vers la vierge
C'est un peuple nouveau apparaissant à l'est
C'est le poignard c'est le poison ce sont des verges
C'est l'inverti qui se soumet et s'agenouille
Le masochiste qui se livre au martinet
Le scatophage hideux au masque de gargouille
Et la putain furonculose aux yeux punais [...]
C'est l'empire des sens anémone l'ivresse [...] »

En effet, l'« étoile » (autrement dit Yvonne George) invoquée dans « Sirène-anémone » et célébrée tout au long des précédents recueils, s'est métamorphosée (« Tu te transfigureras ») en une créature mythologique et fabuleuse, une « sirène » :

*En cet Astre qui luit
S'incarne la sirène
L'anémone des nuits
Fleurit sur son domaine [...]*

Cette matérialisation nouvelle correspond de fait à un transfert amoureux de la part du poète. En 1928, Robert Desnos, qui avait repris depuis 1926 l'atelier d'André Masson, rue Blomet à la lisère de Montparnasse, rencontra le couple vedette de ce quartier à la mode, les Foujita. Il se lia d'amitié avec le peintre et sa muse, jusqu'à partager leur quotidien, leurs voyages, et devenir, ainsi que le précisa Youki¹³⁵⁵ dans son journal, « un intime de la maison¹³⁵⁶ ». Délaissé par Yvonne George, qui plus est exilée en sanatorium, il devint le confident de Youki, et commença à nourrir une véritable passion pour elle.

Aussi, ce poème « Sirène-anémone » constitue-t-il une sorte de passage de relais¹³⁵⁷, dans lequel l'étoile, en proie à la désintégration, renaît (et continue de faire entendre son chant ensorcelant) par le biais de la Sirène, dont la double nature symbolise la médiation.

¹³⁵⁵ Avec Foujita, elle mena grand train, jusqu'à ce que le peintre subisse, en 1929, un redressement fiscal important, qui l'obligea à retourner à plusieurs reprises exposer au Japon. Youki s'éloigna donc de longs mois de Paris mais la relation triangulaire des Foujita avec Desnos perdura. Les absences de Youki firent prendre conscience au poète de son attachement à la jeune femme, et nourrirent sa correspondance et son lyrisme. Toutefois, Youki, qui se plia difficilement à cette nouvelle existence, beaucoup plus sobre et moins festive que celle menée à Paris, fut de plus en plus souvent confiée par Foujita (épris d'un autre modèle), aux bons soins de Robert Desnos. Leur liaison officielle débuta en 1931. Dès lors, si une autre vie sembla commencer pour Desnos – il emménagea avec la jeune femme rue Lacretelle puis rue Mazarine –, elle activa toutefois les mêmes douleurs, les mêmes schémas de souffrances. Youki, inconstante et volage, continua de mener la vie légère qu'elle avait toujours vécue, ce qui évidemment, ne manqua pas de faire souffrir Desnos, (au demeurant familial et consentant à ce mode de vie), également acculé par des difficultés financières. A priori, la pression des circonstances malheureuses, plus que la force de sentiments sincères, maintint Youki près de Robert Desnos. Aussi, la passion ne s'épanouit-elle jamais chez le poète que sous le coup incessant de la dépossession. Youki, pour laquelle il écrivit plusieurs poèmes – notamment *Youki 1930* ou *Le livre secret pour Youki* – demeura toutefois sa compagne « fidèle » jusqu'à sa déportation en 1945, d'où il continua de lui écrire.

¹³⁵⁶ Dans *Les Confidences de Youki*, *op.cit.*

¹³⁵⁷ Un quatrain évoque le début de la fusion entre les deux muses, partageant une même chevelure : « Et parallèlement la double chevelure/Rayait de feu le ciel et d'écume les eaux/Fougères surgissez hors de la déchirure/ Par où l'acier saigna sur le fil du roseau »

Ce nouvel amour en puissance¹³⁵⁸, participe finalement, ainsi qu'en témoigne le tout dernier quatrain, de la reviviscence totale de l'aimée :

*Tandis qu'au large avec de grands gestes viril
La sirène chantant vers un ciel de carbone
au milieu des récifs éventreurs de barils,
au cœur des tourbillons fait surgir l'anémone.*

Yvonne George¹³⁵⁹ semble avoir pris part, inconsciemment certes, à ce relais dont elle serait à l'origine, selon le témoignage de Robert Desnos :

*Yvonne m'a donné une étoile
J'en ai donné une à Youki*

La sirène ressortit également de l'univers maritime cher à Yvonne George, dont elle peut dès lors figurer la prolongation. Qui plus est, comment ne pas lire dans l'initiale commune à ces deux prénoms, Yvonne et Youki, le lien de continuité d'une même passion, voire les deux branches d'un amour commun, celui de Desnos. L'amour passé, loin d'être trahi par le nouveau, y trouve son prolongement et sa reviviscence.

¹³⁵⁸ En 1928, Desnos vient de rencontrer Youki, mais il n'en demeure pas moins toujours attaché à « la Mystérieuse », autrement dit Yvonne George, qui continue de le marquer de son empreinte, par son souvenir prégnant et nostalgique :

*Me pardonnant si des brouillards bandent mes yeux
Si j'ai l'air d'être ailleurs si j'ai l'air d'être un autre
Me pardonnant de croire au noir au merveilleux
D'avoir des souvenirs qui ne soient pas les nôtres*

*Pardonnant mon passé mon cœur mes cicatrices
D'avoir parcouru seul d'émouvantes contrées
D'avoir été tenté par des voix tentatrices
Et de ne pas l'avoir plus vite rencontrée*

*Saurait-elle oublier mes rêves d'autrefois
Les fortunes perdues et les larmes versées
L'étoile sans merci brillant au fond des bois
Et les désirs meurtris en des nuits insensées*

*Et ces phrases tordues comme notre amour même
Et que je murmurais lorsque minuit blafard
Posait ses maigres doigts sur des visages blêmes
Séchant les yeux mouillés et barbouillant les fards*

*Dans ces temps-là le ciel était lourd de ténèbres
Le sonore minuit conduisait vers mon lit
Des visiteuses sans pitié et plus funèbre
Que la mort l'anémone évoquait la folie*

¹³⁵⁹ Il semble pourtant qu'Yvonne George n'appréciait guère Youki Foujita dont elle pressentait l'extrême légèreté, l'opportunisme et l'influence néfaste sur le poète. Robert Desnos rapporta son impression première :

*« Yvonne me rencontre avec Youki
Premier mot d'Yvonne
Je déteste cette femme »*

Notes de Robert Desnos sur un agenda sans date ; consultable à la Bibliothèque Jacques Doucet.

Toutefois, en 1928, Yvonne George demeure encore la muse privilégiée de Robert Desnos. La chanteuse continue de hanter le poète de sa présence spectrale, comme en témoigne un fragment d'une lettre inachevée, écrite lors de son voyage à la Havane en avril de la même année :

*Yvonne ma chérie,
Si je n'étais habitué qu'à ne te voir qu'en rêve, La Havane sans
toi serait une ville comme tant d'autres sous un ciel vide mais
je la peuple de ton image comme je peuple l'univers entier. Ce
soir pourtant tant d'années et de vagues sont hélas entre toi et
mon désir qui...¹³⁶⁰*

En effet, la préférence du poète continue d'être alimentée par sa passion pour la chanson aux accents tragiques et, en particulier par la voix, empreinte de pathos, des femmes qui les célèbrent :

*Émus par leurs chants, déchirés par leurs cris, troublés par
leurs sanglots, de multiples échos portent à travers le monde
les voix lointaines des femmes. Celle-ci qui pleure son amant,
cette autre qui l'attend, cette autre qui le rencontre, celle-ci
encore qui le crée de toute pièce et voit, épouvantée, son
fantôme errer lamentablement dans ses rêves en friches et ses
nuits immenses, toutes, héroïnes, furies, victimes, mortes,
toutes ont laissé leur simulacre dormir dans notre cœur. Aux
heures désespérées où de grands crépuscules prophétiques de
nos espoirs, ces voix nous parviennent encore. [...] Il me suffit à
moi d'entendre un seul mot prononcé par une femme invisible
pour l'évoquer de pied en cap et plus réellement peut-être que
sous son apparence terrestre. ¹³⁶¹*

La fascination de Desnos sembla donc pour un temps être davantage nourrie par la voix flottante d'une muse-chanteuse¹³⁶², désincarnée, Yvonne George, que par la beauté charnelle, matérialisée, d'une muse-modèle, Youki. Le chant envoutant de la Sirène Yvonne, créature fantastique, remplit son office.

¹³⁶⁰ Lisible à la Bibliothèque Jacques Doucet

¹³⁶¹ *Le Soir*, 30 avril 1928

¹³⁶² Desnos était également passionné par les voix des chanteuses de jazz Sophie Tucker, Bessie Smith, Vaughn de Leath.

3.2. Au delà de *Corps et Bien*

Pour conclure mes propos quant à l'influence d'Yvonne George sur la poésie lyrique de Robert Desnos, j'aimerais rappeler que la chanteuse fut indirectement à l'origine de plusieurs autres poèmes ou récits, écrits dans cet intervalle de la seconde moitié des années vingt. Elle fut à la fois la dédicataire à laquelle Robert Desnos donna vainement rendez-vous dans *la Place de l'Étoile*, (« J'écris pour donner rendez-vous »), comme le personnage tant désiré d'Athénaïs ; elle se laissa encore deviner dans la résurgence du souvenir de la belle Fabrice de *la Part de la Lionne*¹³⁶³, par les douleurs de l'amour qu'elle rappela et les apparitions nocturnes suscitées ; mais surtout, elle fut indéniablement l'inspiratrice du long et magnifique poème, *The Night of Loveless nights*¹³⁶⁴, dans lequel Desnos exprime toute sa solitude et son désarroi. Écrit aux alentours de 1927, paru en 1930 mais publié en 1942 dans *Fortunes*, certains de ses

¹³⁶³ « Je me surprends encore à tenter de décrire Fabrice. Mais alors intervient le rêve, et, souvenir, amour, tout se brouille et je suis à peine capable de dire la couleur de cheveux et de ses yeux. Et mon amour lui-même... Lorsque la passion atteint les régions les plus excessives elle marque si profondément son empreinte dans l'âme que, disparue, sa place est encore là. [...] Il n'y a pas de souvenir d'amour. Il y a l'amour et ce qu'on appelle son souvenir est encore lui. L'amour n'est mort que lorsqu'il est totalement oublié. Oublie-t-on jamais ? Dites s'il existe un baume pour guérir les blessures d'amour, pour effacer jusqu'à leur trace. Car les blessures d'amour sont de vraies blessures. On n'en meurt parfois mais, survit-on, c'est avec orgueil qu'on montre leurs cicatrices. [...]

Le regard de Fabrice ! Combien de fois ai-je cru le sentir posé sur moi. Le temps de lever les paupières et le charme était rompu. C'est elle sans doute qui se glissa un soir dans la chambre où je dormais près d'une autre. C'est elle, sans doute, dont je sentis la présence au cours d'une nuit épaisse et fertile en cauchemars, une présence si certaine que l'autre s'éveilla et, tremblante, se blottit contre moi. Je ne la revis qu'un an après cette première rencontre et ce jour là seulement je sus que le regard mystérieux était le sien. Je l'aimai comme je l'aimais déjà mais elle ne m'aima pas Et de la constance même de mon amour naquit son double atroce qui, d'un pas délibéré, m'entraîna dans le domaine maudit des fantômes et ouvrit toutes grandes au rêve les portes secrètes de ma vie. [...] », Robert Desnos, *Œuvres complètes, La Part de la Lionne, op.cit.*, p. 208

¹³⁶⁴ Yves Montand interpréta un passage de ce poème dans *Coucher avec elle (op.cit.)* en 1967 :

Coucher avec elle
Pour le sommeil côte à côte
Pour les rêves parallèles
Pour la double respiration
Coucher avec elle
Pour l'ombre unique et surprenante
Pour la même chaleur
Pour la même solitude
Coucher avec elle
Pour l'aurore partagée
Pour le minuit identique
Pour les mêmes fantômes
Coucher coucher avec elle
Pour l'amour absolu
Pour le vice pour le vice
Pour les baisers de toute espèce
Coucher avec elle
Pour un naufrage ineffable
Pour se prostituer l'un à l'autre
Pour se confondre
Coucher avec elle

passages évoquent toujours l'image d'une Dame aimée, mais inaccessible et cruelle¹³⁶⁵,
tourmentant de ses rejets le poète, nourri d'un seul désir :

*Être aimé par elle
Nul bonheur nulle félicité
Désir pas même
Mais volonté ou plutôt destin
Être aimé par elle
Non pas une nuit de toutes les nuits
Mais à jamais pour l'éternel présent
Sans paysage et sans lumières
Être aimé par elle
Écrit dans les signes du temps
Malgré tout contre antan et futur
A jamais
Mais pour être aimé par elle
Faut-il perdre jusqu'à l'amour
La vie n'en parlons pas
L'amour l'amour non plus
Être aimé par elle*

¹³⁶⁵ Depuis de si longs mois, ma chère, que je t'aime
Pourquoi ne pas vouloir connaître mes travaux ?
Si mes jours sont soumis à de mornes systèmes
Mes nuits sont escortées par de nobles prévôts.
Dois-je veiller encore un bûcher renaissant,
Si vif que le Phénix ne pourrait y survivre,
Ou dois-je, naufragé, vers les vaisseaux passant
Effeuille sans raison les pages de ce livre ?
Dois-je m'anéantir pour éteindre ma foi ?
L'univers de mon rêve exalte ton image
Mais les pays fameux que j'ai créés pour toi
Seront-ils traversés mieux que par ton mirage ?
S'il faut mourir au pied des idoles rivales,
Je suis prêt. Confessant ta cruelle grandeur
Je mourrai si tu veux pour n'être en tes annales
Que l'écho faiblissant d'une inutile ardeur.
Je donne tout pour toi, jusqu'au cœur des fantômes,
Soumis à mon fatal et délicieux tourment
Quitte pour disparaître en deux lignes d'un tome
Et sans être invoqué le soir par les amants.
Je suis las de combattre un sort qui se dérobe,
Las de tenter l'oubli, las de me souvenir
Du moindre des parfums émanant de ta robe,
Las de te détester et las de te bénir.
Je valais mieux que ça mais tu l'as méconnu.
Un jour d'entre les jours de soleil sur les roches
Souviens-toi de l'amant dont le cœur était nu
Et qui sut te servir sans peur et sans reproche.

Qui plus est, à la toute fin de *Night of Loveless nights*, le poète semble déjà prophétiser, dans une invocation commune, la réunion à venir de la Sirène et de l'Étoile, comme emblèmes ultimes de son amour indéfectible :

*Appelle la sirène et l'étoile à grands cris
Si tu ne peux dormir bouche close et mains jointes
Ainsi qu'un chevalier de pierre qui sourit
A voir le ciel sans dieux et les enfers sans plainte.*

Mais ce n'est que dans le poème « Siramour », paru en 1931, après la mort de la chanteuse, et publié dans le même recueil *Fortunes*, que se joue le véritable passage de relais définitif (s'en ressent d'ailleurs une tonalité plus apaisée) entre Yvonne George, l'étoile, la flamme – figure intangible et désormais disparue – et Youki, la sirène vivante et charnelle. La chanteuse, transfigurée en Youki, se prolonge en elle (d'autant que le mode d'élection affectif reste le même chez Desnos : la femme aimée est encore fuyante) et demeure ainsi éternelle :

*Et toi,
Te souviens-tu de cette sirène de cire que tu m'as donnée ?
Tu te prévoyais déjà en elle et dans celle qui te ressemble.
Tu ne meurs pas de la transfiguration de mon amour, mais tu
en vis, elle te perpétue.
Car qui prévaut même sur toi, même sur elle.
Et tu ne seras vraiment morte
Que le jour où j'aurai oublié que j'ai aimé.
Cette sirène que tu m'as donnée, c'est elle.
Sais-tu quelle chaîne effrayante de symboles m'a conduit de toi
qui fus l'étoile à elle qui est la sirène ?
Ô sœurs parallèles du ciel et de l'Océan !
Mais toi.
[...]
Tu n'as guère changé.
Tes yeux de pervenche, tes yeux désormais éteints ne brillent
plus
dans un visage douloureux et ironique.
Non, deux yeux plus sombres dans un visage à la fois plus
sévère et plus gai.
Elle aime comme toi les petits bistros, les zincs à l'aube
dans les quartiers populaires, la joie des ouvriers quand ils sont*

joyeux.

[...]

Regarde, regarde ton nouveau corps.

*Je me souviens de la rencontre entre ces deux visages de mon
amour, de mon unique amour.*

C'est peut-être de cela que tu es morte.

Mais tu vis, vous vivez,

Amantes bien nommées, insoumises à mon amour,

Visages bien nommés, corps bien nommés.

Robert Desnos, bien qu'il vécût ensuite avec Youki et qu'elle devînt sa seconde et dernière muse, (il lui écrivit une magnifique lettre testament aux derniers moments de sa captivité en camps de concentration¹³⁶⁶) resta influencé par l'ombre d'Yvonne George et son souvenir¹³⁶⁷. En effet, malgré le décès de la chanteuse, le poète continua d'être hanté par son aura spectrale, comme en témoignent ces notes consignées sur son agenda au 04 et 05 juillet 1930 :

*« 2h du matin : fausse rencontre d'Yvonne ou de la fausse
Yvonne ? »*

« Tremblement inexplicable du bateau d'Yvonne »

¹³⁶⁶ Robert Desnos fut arrêté à son domicile parisien le 22 février 1944. Le 30 avril, il fut incarcéré à Auschwitz ; le 14 Mai à Buchenwald ; le 25 mai à Flossenbourg, puis à Flöha en Saxe. À l'approche des Alliés, le camp est évacué et tous les prisonniers sont emmenés dans une longue marche forcée vers Terezin en Tchécoslovaquie. Desnos y arrive en mai 1945. Atteint du typhus, Robert Desnos y meurt le 8 juin 1945. La dernière lettre de Robert Desnos à Youki, datée du 07 janvier 1945, est citée partiellement par Théodore Fraenkel. Il lui fait nombres de recommandations et termine par ces mots émouvants :

*« Pour le reste, je trouve un abri dans la poésie. Elle est réellement « le
cheval qui court au-dessus des montagnes » dont parle Rose Selavy dans un
de ses poèmes et qui pour moi se justifie mot pour mot »*

¹³⁶⁷ Joseph Stuna – le médecin qui reconnut Robert Desnos alors qu'il se mourait du typhus – aurait retrouvé sur le poète une traduction à partir du tchèque d'une partie du poème *J'ai tant rêvé de toi*, écrit en 1926 pour Yvonne George :

*Ombre parmi les ombres
J'ai tellement rêvé de toi
J'ai tellement marché, tellement parlé,
Tellement aimé ton ombre,
Qu'il ne me reste plus rien de toi,
Il me reste d'être l'ombre parmi les ombres,
D'être cent fois plus ombre que l'ombre,
D'être l'ombre qui viendra et reviendra
Dans ta vie ensoleillée.
1945*

Faut-il y lire les remarques d'un esprit halluciné, dans la souffrance d'un deuil récent, ou le dernier adieu fantasmatique¹³⁶⁸ de la chanteuse à son dévoué poète, le jour même de son anniversaire ? L'amour et l'imagination ne firent jamais qu'un chez Desnos, comme il en témoigna dans un court texte, rédigé pour une enquête sur « l'amour », paru dans le numéro 12 de *la Révolution surréaliste*, le 15 décembre 1929 :

Qu'est-ce que l'idée d'amour ? Je connais l'amour mais pas l'idée de ce nom. Faute sans doute de culture philosophique. Et puis encore dans quel sens employez-vous le mot « amoureux imaginaire » ? Dites amoureux de mauvaise foi, ce qui ne veut pas dire grand-chose, mais ne jouez pas à la confusion sur amour et imagination, deux termes inséparables.¹³⁶⁹

En ce sens, Yvonne George, en sa qualité de vedette saphique et foudroyée par une mort prématurée, remplit les conditions mêmes de la conception amoureuse de Desnos et ne put qu'en être la muse inspirante et fantasmée.

¹³⁶⁸ Toujours est-il que ces manifestations continuèrent une année plus tard, puisque Robert Desnos consigna avoir senti à nouveau la présence de la chanteuse par le biais de ses chers bateaux qu'elle avait légués au poète :

*Le 22 au matin pour la deuxième fois en un an le bateau d'Yvonne vibre longuement (la première fois c'est quand j'attendais Y. après une violente fâcherie) Le 21 dans la soirée je casse en quatre morceaux ma bague en ambre (cadeau de Youki)
Le 22 au soir fâcherie avec Youki*

Notes consultables à la Bibliothèque Jacques Doucet, DSN 878.

¹³⁶⁹ Dans *Nouvelles Hébrides*, éditions Gallimard, 1978, p.461. Je reproduis la suite de l'extrait mais je ne connais pas le texte complet de la réponse faite par Desnos :

*Quant aux questions elles-mêmes, comment y répondre ? L'amour ne vaut que par spontanéité. Peut-on discuter des questions qu'on ne résout qu'au moment où elles se posent dans la vie (qui n'est pas sordide du tout et que je trouve admirable précisément parce que sans vie et sans vît (parfaitement, et merde pour ceux que ça choque) il n'y a pas d'amour ? N'est pas là l'amour imaginaire ? Les calculs et le reste sont de la foutaise, de la merde. Pas plus en amour qu'ailleurs, on ne calcule quoi que cela soit.
En définitive j'aime, je subis, je fais l'amour. Je ne le discute pas.
Très amicalement à vous.*

En guise de conclusion

Il est un tout dernier point concernant les activités artistiques d'Yvonne George que j'ai passé sous silence, ou du moins, dont j'ai retardé volontairement l'évocation. Alors que sa renommée s'installa en pleine mutation des divertissements populaires, grâce à l'engouement depuis la première décennie du vingtième siècle pour le cinématographe et à l'heure des balbutiements du cinéma parlant¹³⁷⁰ à la fin des années vingt, la chanteuse – qui avait été de plus une comédienne de qualité – ne saisit pas cette opportunité nouvelle et manqua de voir en cet élan artistique, le formidable outil de communication promotionnel que put aussi constituer le cinématographe au cœur des années folles.

En effet, au cours de mes recherches, j'ai trouvé un très court article paru dans *le Gaulois* en août 1927, mentionnant la participation d'Yvonne George dans le film muet *Coppélius*, adapté des *Contes* d'Hoffman, réalisé par un certain Gab Sorere. Elle y tenait le rôle d'Olympia, aux côtés de Michel Michalesco (*Coppélius*) et de Raphaël Liévin (*Nathandel*). Sous l'identité énigmatique du réalisateur, se cachait le nom de l'associée et maîtresse depuis près de trente ans de Loïe Fuller¹³⁷¹, Gabrielle Bloch.

Si la danseuse fut une pionnière de l'art technologique – ses spectacles aux scénographies innovantes demeurèrent toujours des modèles de transdisciplinarité –, elle résista un temps à l'enthousiasme général pour les procédés cinématographiques, laissant le soin à ses amis, les Frères Lumière, de filmer sa célèbre Danse Serpentine, maintes fois copiée. Néanmoins, ses réserves tombèrent aux alentours de 1920, quant à l'aube de la soixantaine, Loïe Fuller réalisa, avec Gab Sorère, un film de dix-sept minutes, *Le Lys de la Vie*, tiré d'un conte de la reine Marie de Roumanie, leur amie, dans lequel d'ailleurs René Clair tenait le rôle principal, celui d'un Prince. Dans la deuxième moitié des années vingt, elle collabora à deux autres films, réalisés principalement par Gab Sorère¹³⁷² (Loïs Fuller, dont la santé¹³⁷³ déclinait, était davantage en retrait.) : *Visions de rêves* en 1924 et *Les Incertitudes de Coppélius* en 1927, auquel participa Yvonne George.

Il n'est malheureusement pas possible de visionner ce court-métrage ni d'y voir la performance de la chanteuse dans la mesure où tous les films tournés dans les années

¹³⁷⁰ Cinéma d'ailleurs davantage chantant que parlant.

¹³⁷¹ Lire Giovanni Lista, *Loïe Fuller, Danseuse de la Belle Époque*, Hermann édition, Paris 2007.

¹³⁷² Gab Sorère réalisa en 1934 un film consacré à l'art de Loïe Fuller, *La Féerie des ballets fantastiques de Loïe Fuller*.

¹³⁷³ Elle mourut en janvier 1928.

vingt, excepté *Le Lys de la Vie*, disparurent¹³⁷⁴. L'expérience cinématographique d'Yvonne George demeura donc probablement unique et ne se reproduisit pas en dehors de cet été 1927. Notons toutefois qu'elle fit encore le choix de l'avant-gardisme en travaillant avec deux réalisatrices réputées pour leur non-conformisme et soucieuses d'inscrire leur art du côté de recherches innovantes.

La chanteuse fut encore à l'origine d'un scénario¹³⁷⁵ filmique, écrit par Robert Desnos, né de la composition d'un poème, lui-même inspiré par l'achat d'une étoile de mer, symbole, comme nous l'avons vu, de l'amour malheureux du poète pour sa muse et figuration poétique d'Yvonne George :

*Je possède une étoile de mer (issue de quel océan ?) achetée chez un brocanteur juif de la rue des Rosiers et qui est l'incarnation même d'un amour perdu, bien perdu et dont, sans elle, je n'aurais peut-être pas gardé le souvenir émouvant. C'est sous son influence que j'écrivis, sous la forme propice aux apparitions et aux fantômes d'un scénario, ce que Man Ray et moi reconnûmes comme un poème simple comme l'amour, simple comme le bonjour, simple et terrible comme l'adieu.*¹³⁷⁶

Le poète confia ce scénario à son ami Man Ray qui réalisa en 1928 un court-métrage surréaliste d'une quinzaine de minutes, intitulé *L'Étoile de mer* (extrait piste 1), dans lequel Kiki de Montparnasse tint le rôle féminin et André de la Rivière le premier rôle masculin. Robert Desnos apparaissait lui-même dans la distribution du film, comme étant « le deuxième homme », élu comme nouvel amant par la femme à la fin du film :

Man Ray seul pouvait concevoir les spectres qui, surgissant du papier et de la pellicule, devaient incarner, sous les traits de mon cher André de la Rivière et de l'émouvante Kiki, l'action spontanée et tragique d'une aventure née dans la réalité et poursuivie dans le rêve.
*Je confiai le manuscrit à Man Ray et partis en voyage*¹³⁷⁷. *Au retour le film était terminé*¹³⁷⁸.

¹³⁷⁴ Lire *Electric Salome : Loie Fuller's Performance of Modernisme*, Rhonda K.Garelick, Princeton University Press, 2007

¹³⁷⁵ Voir les annexes.

¹³⁷⁶ Robert Desnos, *Œuvre intégrale*, op.cit., p. 224-226.

¹³⁷⁷ Il évoque ici son voyage à Cuba.

¹³⁷⁸ Robert Desnos, *Œuvre intégrale*, op.cit., p. 224-226.

L'intrigue du film, très minimaliste et métaphorique, suivit scrupuleusement le découpage du scénario écrit par Desnos et sa conception respecta consciencieusement les desiderata¹³⁷⁹ fantasmatiques chers au poète. Tous les éléments récurrents à son univers sont présents : la rencontre amoureuse ; le désir d'un homme pour une femme qu'il refuse de posséder physiquement ; leurs retrouvailles et les absences symbolisées par les voyages (le train, le bateau) ; le meurtre ou sa tentative ; la folie probable ; la nuit ; les ténèbres ; l'impossible union, etc. Qui plus est, les gros plans sur l'étoile de mer dans son bocal, sur des fleurs, sur des flammes, entrelardent plusieurs séquences du film et rappellent en écho le personnage féminin sur lequel ces éléments se surimpriment parfois. Le court poème, *L'Étoile de mer*, écrit en 1927, qui servit de support au scénario tel que le mentionne le premier « carton » (« L'Étoile de mer, poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray »), apparaît également par fragments tout au long du film :

Qu'elle est belle
Après tout
Si les fleurs étaient en verre
Belle, belle comme une fleur en vert
Belle comme une fleur de chair
Vous ne rêvez pas !
Belle comme une fleur de feu
Les murs de la santé
Qu'elle « était » belle
Qu'elle « est » belle

Ces vers, introduits dès les quatre premières minutes du film (muet mais sonore¹³⁸⁰), en constituent les sous-titres¹³⁸¹ et organisent les différentes séquences, en assurant les transition des unes avec les autres.

¹³⁷⁹ « Grâce à une opération ténébreuse par quoi il a constitué une alchimie des apparences, à la faveur d'inventions qui doivent moins à la science qu'à l'inspiration, Man Ray avait construit un domaine qui n'appartenait plus à moi et plus tout à fait à lui...

Qu'on n'attende pas une savante exégèse des intentions du metteur en scène. Il ne s'agit pas de cela. Il s'agit du fait précis que Man Ray triomphant délibérément de la technique m'offrit de moi-même et de mes rêves la plus flatteuse et émouvante image. », *ibid.*

¹³⁸⁰ Desnos créa en quelque sorte la « bande originale » de film, en mentionnant dans son scénario les airs des chansons et des musiques (morceaux d'opérettes ou aria) qui scandèrent les différentes séquences filmiques : *Plaisir d'amour*, (interprétée par Joséphine Baker) ; *Le Beau Danube bleu* ; *O Sole mio* ; *La Carmagnole*, l'aria de Bach.

¹³⁸¹ D'autres vers libres, indépendants du poème *L'Étoile de mer*, jouent le rôle de sous-titres et encadrent le début et la fin du film : « Les dents des femmes sont des objets si charmants...qu'on ne devrait les voir qu'en rêve ou à l'instant de l'amour. » ; « Adieu » ; « Si belle, Cybèle » ; « Nous sommes à jamais perdus dans le désert de l'éternèbre » ; « Il faut battre les morts quand ils sont froids » ; « les murs de la santé » ; « Et si tu trouves sur cette terre une femme à l'amour sincère » ; « Le soleil, un pied à l'étrier, niche un rossignol, dans un voile de crêpe. »

Ainsi, si Yvonne George n'apparaît jamais physiquement dans le film, sa présence une fois encore se réalise en filigrane, par le biais des évocations poétiques inscrites littéralement au sein du film, et se poursuit en la personne de Kiki ou en l'incarnation symbolique de l'étoile de mer, des fleurs ou de la flamme. En cela, la figuration d'Yvonne George perpétue logiquement celle des poèmes et justifie que Kiki – muse de Man Ray – ait incarnée le rôle à l'écran de « Cybèle », créature trop charnelle pour évoquer Yvonne George. Réalisé en 1928, ce film témoignerait davantage de la transition amoureuse de Desnos et du passage de relais entre Yvonne George et Youki.

S'il est compréhensible qu'Yvonne George, en tant qu'inspiratrice fantasmée d'un amour impossible, ne put matériellement tenir de rôle, ni apparaître à l'écran du film *L'Étoile de mer* de Man Ray, laissant le soin à Kiki de dévoiler ses charmes, il demeure toutefois singulier que l'artiste ne se soit pas davantage investie au cinéma, comme ses consœurs chanteuses « réalistes » le firent à la même période.

Pourtant, au vu du panel de son réseau artistique et mondain, les occasions et propositions de rôles ne durent pas lui manquer. Dès lors, quelles raisons motivèrent son absence des écrans ? S'agissait-il d'un manque d'intérêt pour le cinématographe ou fut-ce en raison de sa santé déclinante qu'Yvonne George, incapable de se projeter dans de nouvelles perspectives professionnelles sur le long terme, manqua ce formidable tremplin ? Mes interrogations demeurent malheureusement sans réponse.

Tout à l'inverse d'Yvonne George, Fréhel comprit rapidement tout l'intérêt de se saisir de l'outil cinématographique. Aussi, entama-t-elle une seconde carrière qui s'avéra en ces voies suffisamment florissante pour lui faire atteindre à nouveau les cimes de la gloire qu'elle avait perdue.

Fréhel et le Septième art : rôle et fonction de la chanteuse « réaliste » dans le cinéma des années trente

1. Essor d'une nouvelle expression artistique

- 1.1 Du cinématographe aux prémices de l'industrialisation cinématographique
 - 1.1.1 Naissance d'une technique nouvelle : l'avènement du cinéma comme outil de divertissement dans les arts du spectacle
 - 1.1.2 Des productions artisanales aux entreprises industrielles : le cinéma, un concurrent crédible aux divertissements scéniques traditionnels
- 1.2 Contours et paradoxes d'un nouveau genre : ambitions artistiques et premiers succès commerciaux
 - 1.2.1 De l'apport de la littérature et du théâtre : premières tentatives de culture de masse.
 - 1.2.2 Les années vingt ou le cinéma comme « art neuf »

2. Cinéma et chanson des années trente : destin mêlé et enrichissements mutuels

- 2.1 Du cinéma muet à la révolution du film parlant
- 2.2 Le film chantant : intrications intimes. Absorption et fusion des genres ?
 - 2.2.1 La chanson comme élément diégétique : *Sous les toits de Paris*
 - 2.2.2 Chanson hégémonique : film prétexte au chant
- 2.3 Prolongement et transposition à l'écran des codes traditionnels de la chanson populaire
 - 2.3.1 Préservation et absorption des figures archétypales ?
 - 2.3.2 Le cas de la chanteuse « réaliste »

3. Fréhel dans le cinéma des années trente : quelles incarnations ?

- 3.1 Hypothèses quant aux œuvres non visionnées
- 3.2 Fréhel ou l'art de la puissance évocatrice
 - 3.2.1 Présentation succincte de ses principaux rôles
 - 3.2.2 *Berlingot et Cie* ou comment un refrain élève un rôle entier
 - 3.2.3 *Pépé le Moko* : Fréhel, l'incarnation magnifiée du Passé
- 3.3 Fréhel : quelle(s) chanteuse(s) pour quel(s) lieu(x) de divertissement(s)
 - 3.3.1 *Le Roman d'un tricheur* (1936, Sacha Guitry) : « La Rouquine », chanteuse à soldats façon Belle Époque.
 - 3.3.2 *Une Java et Cœur de Lilas* : Fréhel, incarnation à l'écran de l'authentique chanteuse « réaliste » des bas-fonds populaires des années trente
- 3.4 Fréhel, figure d'exil
 - 3.4.1 *Amok* (1934, Féodor Ozep) : chanteuse en exil
 - 3.4.2 *La Maison du Maltais* (1938, Pierre Chenal) : Rosina, mère maquerelle revêche
 - 3.4.3 *Maya* (1949, Raymond Bernard) : exil et déchéance
- 3.5 Fréhel, incarnation de la marge et des ultra-miséreux

Tableau récapitulatif des principaux rôles cinématographiques de Fréhel

Préambules :

Il me semble nécessaire de souligner à nouveau à quel point le retour de Fréhel sur scène, après son exil, fut un pari hautement risqué. Lorsque la chanteuse remonta sur les planches et que son retour véritable se concrétisa par un contrat à l'Olympia, « l'Inoubliable inoubliée », était tétanisée et refusait tout bonnement d'entrer en scène. Le genre de la chanson « réaliste » et le monde des gigolettes façon Aristide Bruant, n'étaient plus à la mode dans ces trépidantes années vingt, les « Années Folles » ayant succédé à la Belle Époque, ce que probablement Fréhel, pourtant hermétique aux airs du temps, devait avoir compris. Le music hall rayonnait de mille feux et vibrait sous l'impulsion énergique de Mistinguett' ou encore les danses endiablées de Joséphine Baker qui défrayait la chronique en exhalant un parfum de scandale. Le café-concert s'avérait dépassé. A tout le moins vivotait-il au travers de beuglants dans lesquels son univers daté survivait sans toutefois échapper à l'étiquette péjorative et démodée de « populaire ». Si Henri Jeanson n'avait pas poussé fermement et soutenu Fréhel, la chanteuse aurait sûrement manqué sa chance.

Comme je l'ai précédemment développé, Fréhel renouvela son répertoire, l'adapta au goût du temps, autrement dit à la chanson dite « vécue », consistant en l'expression de drames personnels. Ce repli vers l'intime allait permettre à Fréhel de traverser les années vingt sans trop d'encombres, mais encore de participer à entériner durablement l'idée que chacun se faisait d'elle : celle d'une chanteuse populaire, simple, accessible, porte-voix authentique des plus miséreux et des filles de la marge, qui chantait leurs affres avec d'autant plus de sincérité qu'elle-même les avait soufferts – ou du moins était supposée les avoir soufferts – dans sa chair.

Cette représentation de Fréhel trouva sa concrétisation au commencement des années trente grâce à l'exploitation faite par elle d'un nouvel art révolutionnaire : le cinéma parlant. Son personnage de chanteuse « réaliste », fille du peuple et canaille des bas-fond, évoluant dans un milieu interlope, qu'il fût parisien ou qu'il fleurât bon l'Ailleurs lointain, atteignit son paroxysme à l'avènement du Front Populaire lorsqu'elle tourna sous la direction d'un des plus grands réalisateurs de l'époque, Julien Duvivier. Alors que l'année 1936 promettait (illusoirement) un futur alléchant, plein d'espoir et de renouveau, Fréhel interpréta une figure de nostalgie, qui, absorbée par la Casbah algéroise, n'en chantait pas moins un Paris d'antan, si lointain et magnifié que l'on pouvait douter qu'il ait seulement existé. Ce rôle de la chanteuse à la gloire brisée par

l'exil, ou de la prostituée déchuée, le cinéma des années trente le dupliqua de nombreuses fois pour Fréhel.

Dès lors, le personnage incarné par elle, happé par les écrans, eut-il aussi pour fonction de susciter – par le biais de la performance du chant – un retour-arrière qui entraînait le spectateur dans le revival nostalgique d'un monde à jamais perdu et magnifié : le Paris « Belle Époque ».

Ainsi, je souhaiterais prouver dans ce chapitre, par l'analyse d'une partie des rôles confiés à Fréhel, que le cinéma des années trente participa à légitimer à nouveau la place de ce personnage menacé de désuétude¹³⁸², la chanteuse « réaliste », et à rendre compte de son évolution comme « actant » essentiel à la reviviscence d'un univers populaire et désormais légendaire. Fréhel, quand bien même ses apparitions ne furent jamais que secondaires, porta ses rôles à bras le corps et parvint, par la puissance émotionnelle de son chant ou de ses interprétations, à les extraire de tout cliché.

Toutefois, avant de revenir sur la filmographie de Fréhel et son implication dans le cinéma des années trente, il me paraît important de contextualiser au préalable ce phénomène nouveau que fut le cinématographe, comme de montrer à quel point sa relation aux spectacles vivants – en particulier au music hall et à la chanson – participa d'une symbiose commune, quand bien même cette association étroite ne fut pas équilibrée.

¹³⁸² Le genre « réaliste », quant à lui, survivait d'une certaine façon sous la plume d'écrivains tels que Carco ou Mac Orlan.

1. Essor d'une nouvelle expression artistique

1.1 Du cinématographe aux prémices de l'industrialisation cinématographique

1.1.1 Naissance d'une technique nouvelle : l'avènement du cinéma comme outil de divertissement dans les arts du spectacle

Si une date et un lieu, le 28 décembre 1895, dans le salon indien du Grand café du boulevard des Capucines à Paris, permirent de poser très commodément le cadre spatio-temporel de la naissance du cinéma, les frères Lumière reconnurent toujours ce que leur cinématographe devait aux apports de leurs prédécesseurs Janssen, Muybridge, Marey¹³⁸³, Reynaud¹³⁸⁴, Edison¹³⁸⁵ et Dickson¹³⁸⁶, sans oublier Carbutt et Eastman¹³⁸⁷, et plus largement encore aux réalisations des théoriciens du mouvement, inventeurs des jouets optiques¹³⁸⁸.

Cette machine capable d'enregistrer et de projeter des images photographiques en mouvement était concurrente d'un appareil préexistant, le kinétoscope¹³⁸⁹. Le mérite des frères Lumière tint donc au fait d'avoir su synthétiser et améliorer les découvertes de leurs prédécesseurs, mais surtout d'avoir participé à l'élargissement de la diffusion des « vues animées » telles qu'ils les dénommaient. Quand le kinétoscope obligeait les spectateurs à se pencher les uns après les autres sur l'œilleton qui leur permettait de regarder le film à travers une loupe, le cinématographe des Lumière offrait une projection des images en mouvement sur grand écran. C'est ainsi qu'une trentaine de personnes purent, moyennant un franc, visionner dix films de quelques minutes dont les célèbres *Arroseur arrosé*, *l'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* ou *la Sortie des usines Lumière*. Dans la semaine qui

¹³⁸³ Inventeurs de la chronophotographie. Pierre-Jules Janssen, physicien et astronome, réalisa en 1874, une succession de photographies du passage de Venus devant le Soleil. C'est toutefois à Muybridge que revient en 1878 l'invention de cette technique consistant à prendre une succession de photographies à intervalles régulières, celles d'un cheval au galop par exemple, permettant d'étudier le mouvement en décomposé de l'objet photographié. Il doit sa découverte à Etienne-Jules Marey qui, travaillant sur le même procédé, avait affirmé en 1872 que les jambes d'un cheval au galop se décollaient du sol. Il fut également à l'origine en 1882 du fusil photographique capable de photographier un sujet en mouvement sur douze poses comme l'envol d'un oiseau.

¹³⁸⁴ Emile Reynaud à l'origine de la projection des premiers dessins animés en 1892.

¹³⁸⁵ Rappelons qu'il fut l'inventeur de l'ampoule mais aussi du phonographe.

¹³⁸⁶ Employé par Edison, William Dickson fut à l'origine, entre autres inventions, de la première caméra, le kinématographe, et surtout de la première pellicule pour film standard de 35mn.

¹³⁸⁷ Respectivement inventeur et diffuseur commercial du film souple de celluloid.

¹³⁸⁸ Parmi lesquels le phénakistiscope, le zootrope, le folioscope, le praxinoscope etc.

¹³⁸⁹ Créé aux États-Unis dès 1891 par Edison, Dickson et Heise, et pour lequel Thomas Edison ne déposa pas immédiatement de brevet. Dès 1897, au terme de longues batailles juridiques et de nombreux procès, la parenté du kinétoscope lui revient pleinement ; il parvint également à faire interdire sur le sol américain le cinématographe des Lumière.

suivit, sans que publicité eut été faite, une foule de spectateurs se pressa pour voir ces projections, désormais diffusées à guichets fermés et dont le tarif avait doublé.

Devant l'intérêt d'un public toujours plus nombreux et avide de ces images animées, le directeur du théâtre Robert-Houdin, Georges Méliès, vit dans ce procédé novateur un formidable moyen de perfectionner ses spectacles de prestidigitation et proposa aux frères Lumière le rachat de leur invention (il n'était pas alors encore ruiné¹³⁹⁰), ce qu'ils déclinèrent¹³⁹¹. Qui plus est, après le tournage de quelques brefs documentaires et reportages relatant l'atmosphère de leur temps, ils renoncèrent encore à l'exploitation de leur invention pour retourner à leur amour premier : la photographie. Entre temps, Méliès avait organisé le tout premier studio de cinéma dans lequel il conçut différents truquages et mit au point les techniques cinématographiques (telles que le ralenti, l'accélééré, le fondu ou la surimpression) propices à développer son univers insolite et foisonnant, précurseur de la science-fiction dont *Vingt Mille lieues sous les mers* ou *le Voyage dans la lune* rendraient compte.

Le cinématographe, alors à ses balbutiements, n'avait pas la place hégémonique dans l'univers du spectacle qu'il occuperait quelques décennies plus tard. Il était perçu par les directeurs de théâtre ou de music-hall, comme une curiosité supplémentaire, un moyen parmi d'autres d'attirer un public plus nombreux, au même titre que l'exhibition de quelques phénomènes. Beaucoup doutèrent que cette « technique » pût concurrencer les autres formes de spectacles existantes et sous-estimèrent sa capacité à gagner l'adhésion massive de spectateurs toujours plus enthousiastes.

A leurs commencements, ces « vues filmées », tel qu'on dénommait le cinéma alors, servaient la plupart du temps à combler au pied levé et de façon impromptue le vide d'un programme de music-hall, ou accompagnaient la transition entre deux chanteurs ou entre deux tableaux de revues. Elles purent également, selon la légende, servir de béquille

¹³⁹⁰ Méliès fit faillite en 1923 non seulement parce qu'il ne parvint jamais à lutter contre les grandes sociétés de production, mais en partie également à cause du piratage – déjà – de ses films. Lui-même fut attaqué par Edison dont il avait contrefait la perforation rectangulaire des pellicules. Fort de son succès grandissant, Méliès voulut distribuer ses films sur le continent américain, mais les copies de ces derniers produits dans un format protégé par Edison, furent confisquées et projetées en toute légalité par Edison au nom de la protection de la propriété intellectuelle et industrielle. Ironie du sort, lorsque Méliès brûlera toutes ses bobines et détruira ses films pour survivre, seules les copies conservées par Edison ou contrefaites permettront de faire revivre l'œuvre de Georges Méliès.

¹³⁹¹ Antoine Lumière aurait dit à Méliès « *Jeune homme, je ne veux pas vous ruiner, cet appareil n'a de valeur que scientifique, il n'a aucun avenir dans le spectacle* ». Dans le même registre, son frère Louis Lumière mit en garde Félix Mesguich lors de son embauche : « *Je ne vous offre pas un emploi d'avenir, mais plutôt un travail de forain. Cela durera un an ou deux, peut-être plus, peut-être moins. Le cinéma n'a aucun avenir commercial* ». Propos rapportés par Félix Mesguich dans ses mémoires, dans *Tours de manivelles, mémoires d'un chasseur d'images*, éditions Bernard Grasset, Paris, 1933.

confortable à un Paulus vieillissant, dont les prestations scéniques étaient remplacées par des films tournés par Méliès¹³⁹² et projetées au Parisiana¹³⁹³ ou au Ba-ta-clan¹³⁹⁴, transformées ultérieurement en salles de cinéma. Placé derrière l'écran, Paulus n'avait qu'à chanter tandis que les images animées de ses interprétations défilaient.

1.1.2 Des productions artisanales aux entreprises industrielles : le cinéma, un concurrent crédible aux divertissements scéniques traditionnels

Concomitamment au travail presque artisanal de réalisation et de production de Méliès, des pionniers en matière de production industrielle de grande ampleur, virent le jour et fondèrent leur société. En juillet 1895, Léon Gaumont créa la *L. Gaumont et compagnie* après avoir racheté la société *Comptoir général de photographie*. La firme se spécialisa dans la fabrication d'appareils de projection et de caméras. Elle les vendait accompagnés de bandes de démonstration réalisées par Alice Guy¹³⁹⁵ alors secrétaire. A ces modestes et brèves saynètes succédèrent, au début du vingtième siècle naissant, des longs métrages¹³⁹⁶ et la réalisation de centaines de phonoscènes¹³⁹⁷, sorte d'ancêtres du clip vidéo présentées sous la forme d'un plan en pied d'environ trois minutes, dans lesquels allaient s'illustrer des artistes tels que Polin (*L'Anatomie du conscrit*, 1905), Mayol (*Lilas blanc*, 1905), Dranem (*Five O'Clock Tea* ou *Le vrai Jiu-Jitsu* 1905) ou Gaston Dona (*Ce n'est qu'un drapeau*, 1909). Le lien particulier entre le cinématographe et la chanson était déjà fermement tissé. Toutefois, bien que les techniciens et inventeurs y concouraient ardemment¹³⁹⁸, l'enregistrement du son et sa reproduction simultanée avec l'image, balbutiaient encore : le synchronisme fonctionnait mal.

¹³⁹² Dans la liste des œuvres de Méliès référencées apparaissent en 1897 trois chansons de Paulus, *Derrière l'omnibus*, *Coquin de Printemps* et *Duelliste marseillais*.

¹³⁹³ Tenu par les frères Isola en 1897, ce café-concert deviendra vers 1910 un cinéma.

¹³⁹⁴ Lui-même transformé en cinéma en 1932 après avoir été un haut lieu du music hall au début du vingtième siècle.

¹³⁹⁵ Alice Guy, première femme cinéaste de l'histoire. Un documentaire fort instructif et retraçant son parcours a été réalisé par Claudia Collao, « Looking For Alice », Doriane Films, Esperanza Productions, 2008.

¹³⁹⁶ Pour certains au budget mirobolant, composés de vingtaines de tableaux et d'un nombre considérable de figurants tel que *La Naissance, la vie, la mort du Christ* (1906), sorte de premier péplum.

¹³⁹⁷ L'ère des phonoscènes, appellation donnée par Gaumont, débute en 1902, à la faveur des essais de synchronisme entre son et images. Leur diffusion cesse durant la Première Guerre mondiale.

¹³⁹⁸ En 1894, la compagnie Edison chargeait déjà W.K.L. Dikson d'orienter ses recherches en ce sens. En 1895 le kinétophone tentait des premières expériences sonores mais son usage, laborieux, fut abandonné : le spectateur devait placer un tube de caoutchouc contre son oreille tandis qu'il se penchait sur le kinétophone pour visualiser les images.

A la suite de la création des studios de Méliès et de la maison Gaumont, Charles Pathé¹³⁹⁹ inaugura en 1896 à Vincennes ses propres studios avec pour ambition de faire découvrir le cinéma au grand public. Avec son associé Zecca, il enchaîna la réalisation et la production de courts métrages en un temps record dont il tira un nombre conséquent de copies qu'il diffusait dans les fêtes foraines. Le cinéma, alors ambulancier, conquiert les foires, les bateleurs et séduisit le public des classes populaires françaises puis européennes. Dès 1902, le public américain put également découvrir les films Pathé grâce aux premières salles de projection à l'initiative d'aventuriers (Fox, Zukor et Warner) lancés dans la production filmique, qui fixèrent le public en un lieu et sédentarisèrent d'une certaine façon le cinéma. En effet, les *Nickels Odéons*¹⁴⁰⁰ se disséminèrent à travers tout le territoire américain et participèrent de fait à la diffusion des bandes européennes importées, avant de promouvoir les premiers films marquants du cinéma américain, le « western » *The Great Train Robbery*¹⁴⁰¹ (1903), la très renommée *Naissance d'une nation* de David W. Griffith en 1914 et bien sûr tout le cinéma burlesque produit par les studios Keystone de Sennett, à l'origine des carrières des légendaires Buster Keaton, Charlie Chaplin, « Fatty » Arbuckle.

Ces salles de projection furent encore un formidable outil promotionnel pour les acteurs européens puisque, diffusant aussi les films produits en Europe, elles leur permirent évidemment d'établir leur notoriété sur les deux continents à la fois et d'acquérir le statut de vedette internationale. Max Linder¹⁴⁰² fut le premier acteur dont la

¹³⁹⁹ La société Pathé Frères fut fondée en 1896. Les frères firent d'abord leur fortune dans la location de films avant de se spécialiser dans la production et la réalisation de films avec Zecca

¹⁴⁰⁰ Le public pouvait voir un film pour un nickel (cinq cents)

¹⁴⁰¹ De Edwin S. Porter

¹⁴⁰² La carrière de Max Linder débuta vers 1904 au théâtre, puis rapidement il apparut au cinéma. Max Linder cumula apparitions sur scène et sur écran. Le premier film duquel il fut la vedette aurait été *les débuts d'un Patineur*. Entre 1906 et 1909, ses apparitions de plus en plus nombreuses et le personnage qu'il commença à construire (un jeune dandy élégant, porté sur le beau sexe, aux aventures toujours loufoques dont il se tire avec brio) lui firent gagner une notoriété sans précédent. Très rapidement il pressentit toutes les possibilités que pouvait lui apporter le cinématographe et il se lança dans l'aventure de la réalisation filmique : l'ère des « Max » commença en 1910 et lui assura un triomphe international. Ses films furent plébiscités aussi bien en Europe (triomphe en Espagne, en Allemagne, en Grèce etc.), aux États-Unis, qu'à Singapour ou encore en Australie. En Russie, pour l'anecdote, en 1912, ses films avaient un tel succès que l'élégance pour les hommes consistaient à adopter le style vestimentaire de Max Linder : Haut de forme, vernis et guêtres, pantalon rayé et jaquette. Il signa avec Pathé un contrat mirobolant pour l'époque s'engageant à tourner 50 films par an pour un million de franc-or. Malheureusement la Première Guerre mondiale pour laquelle il fut mobilisé et gravement blessé (gazé), mit fin à cette ascension spectaculaire et signa petit à petit le déclin de sa carrière. Il mourut en 1924 de façon très mélodramatique : après avoir assassiné sa jeune épouse de vingt sa cadette, il se suicida. Charles Chaplin, qu'il rencontra lors de son premier séjour aux États-Unis à Chicago, en 1917, lui dédicça une photographie sur laquelle il se réclama de son art : « au seul et unique Max, le professeur, de la part de son disciple, Charles Chaplin ». Ces informations sont tirées des documentaires de Maud Linder, sa fille, tournés en 1995 à l'occasion du centième anniversaire de la naissance du cinéma, retraçant la carrière de son père, ainsi que ces films montage *En compagnie de Max Linder*, 1963, (salué au festival de Venise la même année) et *L'homme au chapeau de soie* (1983).

renommée dépassa le seul territoire français pour s'étendre de l'Europe aux États-Unis. Les deux continents se lancèrent chacun à leur mesure dans le formidable déploiement des productions filmiques et nourrir l'ère du cinéma muet florissant.

Face au déferlement et à l'engouement pour cette nouvelle forme d'art, deux tiers des cafés-concerts français entre 1910 et 1920 se reconvertirent en salles de cinéma. Dès 1910, Paris comptait onze salles dédiées entièrement au cinématographe. Ceux qui résistèrent, en retardant l'échéance, ne survécurent guère longtemps : le cinéma parlant des années trente les acheva. Pour l'heure, seule la qualité et la diversité des numéros ou « attractions » proposés par des artistes aussi insolites que Little Tich¹⁴⁰³ pour exemple, auquel Chaplin en tournées aux Folies-Bergères en 1910 allait « emprunter » souliers, badine et chapeau bouffon, ou plus tardivement Barbette,¹⁴⁰⁴ permirent au music-hall de continuer à tenir la distance, tout en se renouvelant. La popularité toujours croissante du cinématographe dans le cœur du public provoqua une course à la démesure au sein du music-hall, contraint dès lors de renouveler ses mises en scène et de repenser son statut de spectacle vivant. Ce travail d'introspection eut pour effet bénéfique d'accoucher, peu de temps après la Première Guerre mondiale, des fameuses revues à grands spectacles qui firent la notoriété de Paris, capitale des plaisirs noctambules durant les années folles. La magnificence, la démesure, la variété des tableaux qui composaient ces revues luxueuses naquirent de l'audace de directeurs de salles (Léon Volterra¹⁴⁰⁵ ou Henri Varna¹⁴⁰⁶, pour ne citer qu'eux) et de la volonté de revuistes ambitieux, dont les vues révolutionnaires assurèrent la gloire du music-hall et des vedettes des années vingt. Jacques-Charles¹⁴⁰⁷

¹⁴⁰³ « Nul n'a fait entrer plus d'humain dans la farce et le rire. Little-Tich au music-hall, Charlot au cinéma : les deux maîtres. [...] Little-Tich, haut comme trois pommes, emplit les plus vastes scènes du vaste monde. Il n'y faut, il est vrai, qu'une condition : le génie », Léon Louis-Martin, *le Music-hall et ses figures, op.cit.*, 1928, p. 53-56.

¹⁴⁰⁴ Célèbre acrobate travesti qui fit ses débuts en 1923 au Casino de Paris. Son numéro *l'Archange de la Mort* fascina Jean Cocteau qui lui consacra un article dans lequel il écrivit : « La raison du succès de Barbette vient de ce qu'il s'adresse à l'instinct de plusieurs salles en une et groupe obscurément des suffrages contradictoires. Car il plaît à ceux qui voient en lui la femme, à ceux qui devinent en lui l'homme, et à d'autres dont l'âme est émue par le sexe surnaturel de la beauté », in *le Numéro de Barbette*, édition Damase, 1980.

¹⁴⁰⁵ Producteur et directeur de nombreuses salles (Casino de Paris dès 1917, Olympia, Lido, Folies Bergères etc.), connu pour son sens du business.

¹⁴⁰⁶ Comédien, directeur de salles (Les Bouffes du Nord ; les Ambassadeurs ; il succède en 1929 à Léon Volterra au Casino de Paris), revuiste (*Paris-Miss* avec Mistinguett). Il découvrit surtout un jeune talent prometteur qu'il engagea en 1934 dans sa revue, *Parade de France*, Tino Rossi.

¹⁴⁰⁷ Directeur de l'Olympia en 1911, revuiste (*Ça, c'est Paris ; Valencia*), directeur de salles (Casino de Paris, Moulin Rouge), auteur de chansons (*Mon Homme*, 1920 ; *En douce*, 1922) il révolutionna l'art de la revue par l'introduction des fantaisies les plus folles. Toujours à l'affût des derniers rythmes à la mode, il introduisit le jazz sur scène, ou plutôt le rag-time. Il fut également un formidable dénicheur de talents (les Dolly Sisters, Al Jolson, Harry Pilcer, Joséphine Baker etc.) JACQUES-CHARLES, *Cent ans de Music-Hall*, Ed Jeheber, 1956

pensa par exemple l'escalier magistral que descendirent des années durant les meneuses de revue¹⁴⁰⁸.

Ainsi plutôt que de se laisser entièrement absorber, le music-hall, à grand renfort de machineries complexes¹⁴⁰⁹, de jeux d'eau et de lumières, d'artifices, de costumes et de décors¹⁴¹⁰, de *Girls*¹⁴¹¹ « importées » de Londres ou des États-Unis, renouvela son expression traditionnelle et s'enrichit de numéros appelés « Prologues » conçus en corrélation avec le film projeté. Il connut d'autant mieux un regain d'activités que, vers la fin des années vingt, l'industrie du cinéma (aux États-Unis en premier lieu) souffrit d'une légère récession, toute proportion gardée. Le public revint à d'autres formes de spectacles plus traditionnels dont le music-hall, en raison d'une hausse du prix des billets pour le cinéma, alors même que la qualité des films était sujette à caution. Les premières tentatives de sonorisation et les techniques de bruitage, souvent en décalage par rapport aux images projetées, provoquaient moqueries et rires. L'intrigue du film musical de Stanley Donen et Gene Kelly, *Singin' in The Rain* (1952) se construit en partie sur ce fâcheux constat : une grande actrice du cinéma muet, Lina Lamont (Jean Hagen), échoue à se reconvertir dans le cinéma parlant à cause de sa voix de crécelle et de son chuintement. Sa doublure vocale, Kathy Selden (Debbie Reynolds) finit par lui voler la vedette. Dans une scène mémorable où une levée de rideau inopportune (organisée par Don Lockwood (Gene Kelly) et Cosmo Brown (Donald O'Connor)) découvre le pot aux roses, Kathy apparaît en coulisses chantant à la place de Lina.

¹⁴⁰⁸ Gaby Deslys fut la première à inaugurer ce concept au Casino de Paris en 1917, devenu depuis un standard. Rappelons encore à quel point Mistinguett, qui succéda à Deslys dès 1918, participa à la grande folie du music-hall en régnant jusqu'en 1925 sans partage sur la scène du Casino de Paris, après y avoir évincé son principal concurrent et ex-amant : Maurice Chevalier. En 1922, après l'incendie qui ravagea le Casino de Paris, Léon Volterra, son directeur, fit construire pour la revue de réouverture « En douce », une immense piscine aux parois de verre qui sortait de sous la scène et dans laquelle la Miss plongeait en fin de spectacle, entourée de sirènes, ne reculant devant aucune initiative téméraire. En 1925, Mistinguett' atteignit le sommet de sa carrière en menant trois revues époustouflantes sur la scène du Moulin Rouge entre 1925 et 1928.

¹⁴⁰⁹ Par exemple : en 1930, Les Folies-Bergère comptaient 60 machinistes et 15 accessoiristes.

¹⁴¹⁰ Le changement de style dans la décoration des revues et des costumes fut le fait en 1920 de Paul Poiret, collaborateur de Jacques-Charles et de Léon Volterra.

¹⁴¹¹ Les *Girls*, au départ spécialistes des danses importées à la mode du temps (cake-walk, rag-time, shimmy, fandango etc.) apparurent pour occuper les scènes de spectacles dès 1900 (*Les Sisters Barrisson*). Elles devinrent de plus en plus présentes sur les scènes des music-halls après la Première Guerre mondiale. En 1926, les dix-huit *Hoffmann Girls* firent fureur « Plumes sur la tête, cache-sexe et soutien-gorge en précaire abri contre le viol d'une salle entière, les dix-huit Hoffmann Girls, saisies d'une vie désarticulée, agitent jambes, seins, bras, ventres, croupes, coudes et genoux [...] » dans *Le Music-hall et ses figures, op.cit*, p. 200. A leur suite, en 1930, les *Blue Bell* assurèrent pendant sept ans les somptueux prologues de Jacques-Charles au cinéma Paramount.

1.2 Cinéma : ambitions artistiques et premiers succès commerciaux.

Contours et paradoxes d'un nouveau genre

1.2.1 De l'apport de la littérature et du théâtre : premières tentatives de culture de masse

Si l'émergence d'un cinéma de divertissement destiné à la clientèle de foire et des fêtes foraines menaça les spectacles vivants traditionnels, il se piqua toutefois, en se sédentarisant (sur les Grands Boulevards parisiens par exemple) d'ambitions nouvelles et commença à s'instituer comme un genre à part entière. La durée des films augmenta (passant de trois minutes à leurs débuts à un quart d'heure vers 1900, pour atteindre jusqu'à trois heures en 1914) ; les scénarios gagnèrent en épaisseur et qualité, en reposant sur des intrigues empruntées à la littérature ou au théâtre (assurant ainsi une continuité narrative alors absente du cinéma dit « primitif ¹⁴¹²»), ce qui stimula d'ailleurs une réflexion nouvelle autour des notions de propriété littéraire et de droits d'auteurs¹⁴¹³ : la réalisation en 1904 du *Faust* de Méliès en fit les frais et attira l'attention des ayants-droit de l'opéra de Gounod, conscients des intérêts pécuniaires perdus.

Une jeune société de production dénommée *Film d'Art*, assigna au cinéma une visée éducative particulière. En favorisant les adaptations ou les scénarios signés de la main de quelques prestigieux écrivains (Edmond Rostand, Georges Courteline etc.) ou par le choix de réalisations dont les thèmes étaient empruntés à l'Histoire comme aux mythes, cette société de production participa à la large diffusion de pièces littéraires et de sujets historiques, mue par la volonté de les rendre accessibles au plus grand nombre. Le cinéma comme vecteur de la culture de masse se parait d'ambitions nouvelles empreintes de vœux pédagogiques. *L'Assassinat du Duc de Guise*¹⁴¹⁴, sorti en 1908, fut l'un des meilleurs

¹⁴¹² Les tout premiers films étaient construits par tableaux, séparés par des ellipses narratives que venaient combler peu ou prou les intertitres.

¹⁴¹³ La propriété littéraire se fondait alors sur deux lois : la première garantissait les droits de l'auteur par rapport aux représentations, la seconde par rapport à l'édition. Toute la question fut donc de savoir si ce nouveau média qu'était le cinéma en relevait ou non. Que statuer quant au film : était-il représentation (en termes de performance scénique avec un interprète) ou était-il édition (une succession d'images tirées en plusieurs exemplaires) ?

¹⁴¹⁴ Scénario de H. Lavedan, réalisé par A. Calmettes et Charles Le Bargy de la Comédie-Française. On souligna, outre sa durée exceptionnelle (quinze minutes), la qualité de son scénario signé Henri Lavedan et de sa musique composée par Camille Saint-Saëns. Qui plus est, il fut principalement interprété par des comédiens de la Comédie Française dont Charles Le Bargy. Son succès international ouvrit la voie, en particulier du côté transalpin, aux grandes fresques antiques aux mises en scène monumentales (*Les Derniers jours de Pompéi*, 1909 de Luis Maggi) voire aux premiers péplums (en 1913 *Cabiria* de Giovanni Pastrone d'après un scénario de Gabriele D'Annunzio)

représentants des conceptions des films d'Art¹⁴¹⁵. Ses recherches narratives et esthétiques orientèrent le cinéma vers des voies intellectuellement plus nobles (bien que teintées d'académisme et de grandiloquence), sans se couper toutefois du public qui le plébiscitait. Ultérieurement et toute mesure gardée, les œuvres de Marcel Pagnol ou de Sacha Guitry, allaient être les dépositaires de ce genre de « théâtre filmé ».

La fondation dans la même année de la Société Cinématographique des Auteurs et des Gens de Lettres (SCAGL), spécialisée dans l'adaptation à l'écran des classiques populaires de la littérature romanesque et dramatique, contribua à l'émergence de longs, voire de très longs métrages (*Notre Dame de Paris* ; *Les Trois Mousquetaires* ; *L'Assommoir*) et continua d'inscrire le cinéma comme média privilégié de la culture de masse, mais encore comme objet propice à la transmission générationnelle.

Toutefois l'époque était surtout à la vogue du ciné-roman (né de l'engouement du roman-feuilleton littéraire du milieu du XIXe siècle), parfaitement maîtrisé par Louis Feuillade dès 1910. A ses premières séries cinématographiques à succès (les *Bébé*¹⁴¹⁶ et *Bout de Zan*¹⁴¹⁷) succédèrent en 1913 une suite de cinq feuilletons qui soulevèrent l'enthousiasme populaire : les *Fantômas*¹⁴¹⁸, adaptés de l'œuvre Pierre Souvestre et Marcel Allain. Il demeura encore le seul capable de rivaliser avec les grosses productions américaines alors en plein essor, réalisant pour Gaumont *Les Vampires* (1915), en vue de contrer notamment l'adaptation française de Pathé des *Mystères de New York* de Louis Gasnier avec Pearl White. Ce film en dix épisodes fut à l'origine du succès de Musidora¹⁴¹⁹, qui devint l'une des nombreuses muses des Surréalistes, adeptes des séries de Feuillade.

Néanmoins si durant la première décennie du vingtième siècle, la production cinématographique française et européenne (l'éclosion du cinéma danois, allemand et italien fut concomitant à celle du cinéma français) fut particulièrement foisonnante et riche d'ambitions nouvelles, la Première Guerre mondiale coupa net son ascension au moment même où Los Angeles devenait la nouvelle capitale du cinéma. Sous l'effet de la volonté des

¹⁴¹⁵ A ce sujet, lire l'article « L'Assassinat du duc de Guise, produit « semi-fini » ? », François Albera, dans *1895. Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 56 « Le Film d'art et les films d'art en Europe (1908-1911) », 2008, consultable en ligne sur le site 1895.revue.org.

¹⁴¹⁶ Pas moins de 80 courts-métrages muets seront tournés par le tout jeune René Dary (5ans) entre 1910 et 1913

¹⁴¹⁷ Soixante films furent réalisés entre 1912 et 1916 avec René Poyen.

¹⁴¹⁸ *Fantômas* ; *Juve contre Fantômas* ; *Le mort qui tue* ; *Fantômas contre Fantômas* ; *Le Faux Magistrat*

¹⁴¹⁹ Elle interpréta le personnage d'Irma Vep (anagramme de Vampire), chanteuse de cabaret, égérie de la bande des brigands dit Les Vampires. Ce rôle fit d'elle l'incarnation de la femme fatale, la vamp, à l'érotisme certain. L'épisode où elle apparut vêtue d'une combinaison noire moulante et cagoulée, provoqua une certaine émotion.

premiers grands producteurs américains¹⁴²⁰, le cinéma devint le parangon non plus d'un simple divertissement novateur mais d'une nouvelle forme de création artistique et le berceau d'un formidable processus d'industrialisation dont Hollywood fut dès 1910 le siège. A partir de 1917, les financements extérieurs (particuliers ou banques) dont les prêts étaient gagés sur les actifs (autrement dit sur les « stars », les scénarios, les réalisateurs) améliorèrent les budgets consacrés aux développements des décors, costumes, figurants. En 1919 l'association des grands acteurs du cinéma muet, Douglas Fairbanks, Mary Pickford ou Charles Chaplin, autour des réalisateurs D.W Griffith et W.S. Hart, forma la *United Artists*, qui permit d'améliorer la distribution des films réalisés. Quant aux grandes firmes, la spécialisation de chacune d'entre elles en genres cinématographiques bien distincts – pour exemple Warner se consacrait à la production et à la commercialisation de films policiers et des comédies musicales ; la MGM à celles de mélodrames historiques – achevèrent de roder un mécanisme bien structuré. Face à cet essor industriel incomparable du cinéma outre-Atlantique, et en plein ralentissement de sa production filmique durant cette période de conflits, le vieux continent – et en particulier la France – n'eut d'autre choix que d'importer toujours plus de films. En 1919, plus de 90 pour cent des projections réalisées dans les salles de cinémas français provinrent des États-Unis, au point qu'un Comité de Défense du Cinéma Français réclama que 33 pour cent des films projetés sur écrans fussent nationaux : ce quota ne fut jamais appliqué au demeurant. Qui plus est, dans ce contexte de récession particulier, la production filmique française fut taxée de perdre en qualité (comparée aux productions italiennes performantes jusqu'en 1923, remplacées ensuite par la production allemande jusqu'alors interdite) et attaquée en son sein par un nouveau phénomène émergent : la critique cinématographique.

1.2.2 Les années vingt ou le cinéma comme « art neuf »

La toute jeune critique cinématographique française¹⁴²¹, en partie initiée dès 1917 par Louis Delluc¹⁴²² (dont les premières publications de revues spécialisées *Le Film* ou le *Journal du ciné-club* comme l'ouverture de ciné-clubs firent sensation), nourrit un discours

¹⁴²⁰ William Fox (Fox Film Corporation en 1915 devenue la Twentieth Century Fox en 1934) ; Samuel Goldwyn (Goldwyn Picture Corporation en 1916 puis la Metro-Goldwyn-Mayer, en 1925) ; les frères Warner (Warner Bros Studios, 1923)

¹⁴²¹ Sur le rôle de la critique cinématographique des années vingt, lire l'introduction au *Dictionnaire du cinéma français des années vingt* de François Albera, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 33 | 2001, mis en ligne le 26 juin 2006. URL : <http://1895.revues.org/106>

¹⁴²² Gille Delluc, *Louis Delluc, l'éveilleur du cinéma français au temps des années folles*, éditions Pilotes 24, Paris 2003.

relativement dur et ambivalent en matière de critères artistiques cinématographiques. En réaction contre l'impérialisme du cinéma américain, un certain nombre de cinéastes des années vingt voulurent promouvoir un cinéma national, libéré de son assujettissement au théâtre, au roman (autrement dit libéré de l'obligation de raconter des histoires) et se démarquer du cinéma dominant. Cependant, tout film français des années vingt était commenté à l'aune des productions américaines, italiennes (jusqu'en 1923), allemandes¹⁴²³ et dans une bien moindre mesure soviétique¹⁴²⁴, dans l'omission totale des enjeux esthétiques, économiques, culturels voire politiques français et bien sûr dans le refus de concevoir le cinéma comme média de masse. Point de vue d'autant plus paradoxal que le cinéma américain des années vingt consacrait la grande époque du burlesque (et ses tartes à la crème), les fécondes productions de Cecil B. DeMille, ou que naissaient les premières superproductions telles que *Le Voleur de Bagdad* (1924, Raoul Walsh), *La Grande Parade* (1925, King Vidor) ou *Ben Hur* (1925, Fred Niblo). Ainsi, le discours intellectuel de l'époque, ou dirons nous, le parti-pris, consista à dénier de façon relativement virulente¹⁴²⁵ une large partie des productions cinématographiques françaises (passant sous silence la réalité de leurs conditions matérielles et de leur réception) au profit d'une valorisation du cinéma essentiellement américain (propos encore relayés jusque dans les années cinquante par *les Cahiers du cinéma*¹⁴²⁶) sans relever que ce dernier assurait aussi sa gloire grâce à l'immigration européenne. Hollywood accueillait à grand renfort de millions de dollars les plus talentueux cinéastes et acteurs européens principalement allemands ou scandinaves (Greta Garbo, Ernst Lubitsch, Friedrich W. Murnau, plus tardivement Fritz Lang et Marlène Dietrich en raison de la montée du nazisme.), ayant fait leurs armes dans

¹⁴²³ En particulier au regard du vaste courant expressionniste.

¹⁴²⁴ Après la révolution russe de 1917, le cinéma est essentiellement un moyen d'enseignement et de propagande, dans le refus du cinéma hollywoodien aux partis pris individualistes (la star, le personnage principal), aux objectifs spectaculaires et commerciaux. Les cinéastes russes (Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, par exemple) valorisent davantage les significations historiques des événements : la lutte des classes, les forces révolutionnaires en action etc.

¹⁴²⁵ « Je ne comprends pas comment Paris, centre médiocre de cinématographie, ait pu et puisse encore exercer une attraction quelconque sur l'Amérique du Film... », propos de Louis Delluc en 1923. En 1925, George Charensol surajouta en affirmant dans *les Cahiers du Mois* que le « cinéma français n'a[vait] jamais existé. »

¹⁴²⁶ Créés par Bazin, Doniol-Valcroze, Lo Duca et Keigel. « *Les Cahiers du cinéma* cultivent depuis leurs origines un rapport polémique au cinéma français, sévèrement critique et méfiant à l'égard d'un cinéma considéré dans sa globalité comme médiocre mais au sein duquel la revue distingue le travail de certains auteurs... » dans *Vive le Cinéma français*, éditions Les Cahiers du cinéma, Antoine de Baecque.

les célèbres studios UFA¹⁴²⁷, seuls capables de concurrencer les grands studios américains (la Fox par exemple).

Alimentant le débat esthétique sur ce que « l'art cinématographique » devait être ou non, dans l'ambition de contrer le cinéma « tout venant », Delluc, Moussinac¹⁴²⁸, Canudo¹⁴²⁹ pour ne citer qu'eux, distinguèrent une élite regroupée en « école » et exclurent de fait bon nombre de réalisateurs et de films des années vingt pourtant acclamés du public, dont Louis Feuillade fit les frais. Pensant le cinéma comme un art radicalement neuf, détourné du théâtre ou de la littérature dont ses scénarios s'abreuyaient¹⁴³⁰, Louis Delluc définit les fondements de ce qu'il nomma la « Première Avant-garde¹⁴³¹ ». Il regroupa autour de lui des cinéastes tels que Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Abel Gance, René Clair, partageant les mêmes ambitions en matière d'esthétique cinématographique centrée sur la recherche d'un langage visuel spécifique et raffiné « qui rehausse[rait] la perception globale du spectateur¹⁴³² ». Ce mouvement artistique eut pour ambition, dès les années vingt, d'ériger le cinéma au rang d'art à part entière et aboutit aux réalisations de *La Fête espagnole* (1919), ou *La Souriante Madame Beudet* (1923) de Germaine Dulac ; *L'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier ; *L'Auberge rouge* (1923) de Jean Epstein ou encore *La Roue* (1923) d'Abel Gance. Tous ces films, chacun à leur manière, exploitèrent différentes possibilités visuelles, perçues comme autant d'audaces, grâce à des effets de cadrages, de

¹⁴²⁷ Premiers studios européens de grande ampleur, construits en 1911, sous le nom de studios Babelsberg ; ils devinrent les studios UFA dès 1921. Les plus grands films expressionnistes allemands de Murnau (*Nosferatu le Vampire*, 1922), Fritz Lang (*Metropolis*, 1927) y furent tournés. A la pointe des innovations techniques sonores dans les années trente, ils accueillirent également la réalisation de films français de renom comme *Gueule d'amour* de Jean Grémillon avec Jean Gabin.

¹⁴²⁸ Critique de films dans la revue *Mercure de France* et ami de Delluc. Il réunit en 1925 tous ses écrits théoriques et historiques consacrés au cinéma dans un de ses premiers ouvrages, intitulé *Naissance du cinéma*. Les films français cités sont en permanence jugés à l'aune de leurs capacités à rivaliser avec les productions américaines, italiennes ou allemandes.

¹⁴²⁹ « Tous les arts, avant de devenir un commerce et une industrie, ont été à leur origine des expressions esthétiques de quelques poignées de rêveurs. Le Cinématographe a eu un sort contraire, commençant par être une industrie et un commerce. Maintenant, il doit devenir un art. On veut accélérer le moment où il le deviendra pour de bon. » dans « Défendons le cinématographe », *L'Epoca*, 1920 ; cité par F. Guérif, *Ciné miscellanées*, éditions Payot et Rivages, 2007. On lui doit en particulier l'expression de « Septième art » pour désigner le cinéma.

¹⁴³⁰ De façon complémentaire, le cinéma donna aussi naissance à un nouveau genre éditorial, le ciné-roman, consistant en une adaptation romanesque d'un film, illustrée de ses photographies et publiée par des éditions spécialisées telles que Les Éditions de la Sirène et dans la collection « La Lampe merveilleuse » ou « Le Cinéma romanesque » chez Gallimard.

¹⁴³¹ Il y eut trois avant-gardes françaises : la Première que je viens de citer ; la Seconde, dite picturale, regroupant Fernand Léger, Man Ray, Eggeling ou Richter ; la Troisième avant-garde, dite documentaire, dans laquelle les historiens du cinéma placent Jean Vigo. Henri Langlois, un des fondateurs de la Cinémathèque française en 1936, nomma également la Première Avant-garde, « l'Impressionnisme français » par réaction à l'Expressionnisme allemand.

¹⁴³² Germaine Dulac, « Du sentiment à la ligne », *Schémas*, n°1, février 1927. Repris dans *Écrits du Cinéma* (1919-1937), textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, 1994.

mouvements, de rythmes, de jeux d'ombre et de lumière. A la fin des années vingt, le cinéma muet français atteignit un réel degré de perfection : des films comme *Napoléon* d'Abel Gance en 1927 ou *l'Argent* de Marcel L'Herbier en 1928, purent témoigner de cet achèvement. Pour autant, si leurs succès auprès de la critique cinématographique et de la presse de l'époque fut indéniable et unanime, eurent-ils réellement un succès populaire et commercial conséquents?

La fin de la décennie opéra un revirement dans la conception du cinéma d'avant-garde. Plus souple dans ses ambitions esthétiques, en vue de ménager le public et la commercialisation des films, il céda à une nouvelle orientation, marquant le cinéma des années trente : l'établissement d'une profonde culture de masse, dont René Clair saisit toute l'importance. La principale tâche du réalisateur « consiste[rait] à introduire, par une sorte de ruse, le plus grand nombre de thèmes purement visuels dans un scénario fait pour contenter tout le monde¹⁴³³ ».

Ainsi les années vingt alimentèrent, en matière de production cinématographique, des lignes de force très contrastées. Elles reposèrent sur la présence simultanée d'un cinéma de divertissement, plébiscité par le public (où films d'aventures et historiques, tels que *Barabbas*, *l'Atlantide*, *Les Trois Mousquetaires*, *Crainquebille*, *Belphégor*, *Le Collier de la Reine*¹⁴³⁴ adaptés de romans issus de la littérature classique ou de la mythologie populaire, tentaient de rivaliser avec les productions étrangères), à côté d'un cinéma tourné vers l'expérimentation de nouvelles recherches stylistiques (proposées par le cinéma de l'Avant-garde), poussées à leur paroxysme par les expériences marginales de quelques surréalistes (Man Ray, Fernand Léger, Marcel Duchamp). Ces années consacrèrent également des réalisateurs aux ambitions plus classiques, comme Alfred Machin, (dont la carrière connaissait déjà un franc succès avant guerre), Henri Chomette¹⁴³⁵ ou Pierre Colombier qui établit sa renommée dès le début des années vingt pour perdurer jusqu'à la fin des années trente. Mais elles affermirent surtout les vocations naissantes et

¹⁴³³ Propos cités par Nouredine Ghali, in *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, éditions Paris Expérimental, 1995.

¹⁴³⁴ Ces films ont été respectivement réalisés par Louis Feuillade (1920) ; Jacques Feyder (1921 : d'après le roman d'Alexandre Dumas) ; Henri Diamant-Berger (1921) ; Jacques Feyder (1922 : d'après le roman d'Anatole France) ; Henri Desfontaines (1927 : d'après le roman d'Arthur Bernède) ; Gaston Ravel et Tony Lekain (1929 : d'après le roman d'Alexandre Dumas)

¹⁴³⁵ Frère de René Clair, réalisa entre autres films, *Jeu des reflets et de la vitesse* (1923), *A quoi rêvent les jeunes filles* (1924), *Cinq minutes de cinéma pur* (1925)

prometteuses de réalisateurs tels que René Clair¹⁴³⁶, Jean Renoir¹⁴³⁷, Julien Duvivier¹⁴³⁸ pour ne citer qu'eux, dont les ambitions allaient bouleverser profondément et durablement l'horizon du cinéma français par l'accueil et la promotion d'une avancée technique révolutionnaire dans le monde du spectacle : le film parlant.

¹⁴³⁶ *Paris qui dort*, 1923 fut son premier film

¹⁴³⁷ *Nana*, 1926 ; *La Petite marchande d'allumettes*, 1928.

¹⁴³⁸ *L'Agonie des Aigles*, (1922, coréalisé avec Dominique Bernard-Deschamps ; interprète principale Gaby Morlay) ; *Poil de carottes* (1925) ; *L'Agonie de Jérusalem* (1926) etc.

2. Cinéma et chanson des années trente : destin mêlé et enrichissements mutuels

Avant tout développement, il faut souligner que les années trente furent davantage une décennie de « synthèse » plutôt qu'une décennie de réelles créations dans le domaine des arts en général, exception faite peut-être des arts plastiques et de la littérature où le surréalisme s'octroie, en partie avec la publication du *Second Manifeste* de Breton, un souffle nouveau. En effet, innovations techniques et recherches esthétiques s'élaborèrent essentiellement durant les périodes précédentes.

Aussi, l'arrivée du cinéma parlant bouleversa-t-il les critères esthétiques en vigueur et souleva de nombreuses protestations (celles d'Abel Gance en tête et de Jean Epstein). Quand bien même le cinéma réussit sa transition du muet au parlant, non sans quelques réticences – la plus fameuse d'entre elles fut émise par Chaplin lui-même, regrettant que « les *talkies* [...] viennent gâcher l'art le plus ancien du monde, l'art de la pantomime » –, l'ébullition créative et novatrice eut donc une portée de moindre ampleur pendant les années trente.

2.1 Du cinéma muet à la révolution du film parlant.

Une fois encore le jalon d'une date est toujours fort commode pour fixer dans nos mémoires les événements marquants, quelle qu'en soit la nature. Pourtant, l'histoire des innovations capables d'enregistrer et projeter des vues animées, fut indissociable voire quasiment simultanée de celle des procédés de capture du son pour accompagner ces mêmes images en mouvements. En effet, le cinéma muet ne fut jamais silencieux¹⁴³⁹, non seulement parce que dès l'ouverture des premiers lieux de projection de la musique jouée à l'extérieur de la salle servait à appâter le chaland et surtout à couvrir le bruit mécanique des premiers appareils, mais encore parce qu'elle entra ensuite dans la salle pour sonoriser les images animées : « On essaya de remplir le vide acoustique des cinémas par une « illustration musicale » qui tâcha de s'adapter aux sentiments suggérés par les événements qui se déroulaient sur l'écran¹⁴⁴⁰. » Un piano voire tout un orchestre s'établirent dans la

¹⁴³⁹ Rappelons que dans les premiers temps du cinéma muet et jusqu'avant la Première Guerre mondiale, les films étaient en partie commentés par un homme qui jouait le rôle de « conteur » ou de « conférencier » visant à expliquer au public l'histoire du film projeté. Il s'agissait du bonimenteur.

¹⁴⁴⁰ Guido Bagier, « Deux industries – un seul but », dans *Machines parlantes et Radio, Phono-Ciné*, n° 146, janvier 1932.

fosse sous l'écran pour accompagner ou précéder les images projetées par de la musique, improvisée par le pianiste lui-même ou déjà préexistante. Toute la complexité d'une telle entreprise consistait, au fil des évolutions de la production cinématographique, notamment en termes de durée, à réaliser au mieux la synchronisation avec les images, tout en soulignant, par des coupures opportunes ou des relances rythmiques, les temps forts de la narration. De musique d'accompagnement, un véritable art du langage « audio-visuel » se mit en place, et les plus grands compositeurs contemporains – Arthur Honegger¹⁴⁴¹ pour seul exemple – contribuèrent à ce perfectionnement¹⁴⁴².

Si l'on fut capable, une dizaine d'année avant la naissance du cinématographe, d'enregistrer et de reproduire mécaniquement le son, par le biais notamment du phonographe ou du gramophone, le synchroniser à l'image en mouvement semblait insurmontable. Diverses expériences présentant différents systèmes de synchronisation (le plus souvent manuelle) entre phonographe et projecteur, furent menées mais connurent des succès très relatifs : le kinétophone¹⁴⁴³ d'Edison échoua dans cette épreuve. Le Phono-Cinéma-Théâtre de Clément Maurice, présenté à l'exposition universelle de 1900 à Paris, capable de restituer des films sonores d'une minute environ, fit bon effet. Le chronophone de Gaumont¹⁴⁴⁴, inventé en 1910 à la suite des recherches d'Auguste Baron sur la synchronisation électrique, permit à Alice Guy de réaliser ses phonoscènes, mais le procédé fut abandonné après la Première Guerre mondiale en raison de son caractère onéreux. Évidemment les recherches de synchronisation électrique se développaient dans d'autres pays (en Allemagne, en Angleterre, en Suède, au Japon, aux États-Unis etc.) mais aucun des appareils ne donnait de résultats satisfaisants. Le Vitaphone¹⁴⁴⁵, dont le brevet fut déposé par la Western Electric Compagny et racheté par les frères Warner, eut un temps son heure de gloire (1926-1930). Il fut à l'origine du premier film avec partition musicale complètement synchronisée : *Don Juan*, dirigé par Alan Crosland et adapté par Bess

¹⁴⁴¹ Il composa la musique du film *la Roue* d'Abel Gance.

¹⁴⁴² A ce sujet, l'article de Giusy Pisano interroge avec brio le rôle de la musique dans le cinéma muet et parcourt son évolution jusqu'à l'avènement du premier film dit parlant. « Sur la présence de la musique dans le cinéma muet », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt quinze*, 38|2002, mis en ligne le 31 janvier 2007. URL : <http://1895.revues.org/218>

¹⁴⁴³ Ce dernier était une visionneuse munie d'une petite fenêtre qui permettait au spectateur d'assister à un court spectacle d'images en mouvement. Il dérivait des deux précédentes inventions d'Edison, le phonographe et le kinéscope.

¹⁴⁴⁴ Gaumont récidiva en 1926 pour contrer les avancées américaines avec le Cinéphone, mais son système d'enregistrement sur deux bandes (une pour l'image, une pour le son) fut rapidement abandonné au profit du système américain utilisant une bande unique pour l'image et le son.

¹⁴⁴⁵ Le Vitaphone fut abandonné aux débuts des années trente, quand différents procédés tournés vers l'enregistrement du son directement sur la pellicule, par piste optique, furent exploitées (Movietone, Phonofilm, etc.)

Meredyth, connut un succès considérable et tint l'affiche à New York pendant plus de six mois. Mais le véritable aboutissement, qui fit prendre au cinéma un tournant spectaculaire, consista à synchroniser dialogues et images, autrement dit à introduire la parole à l'écran. *The Jazz Singer*, (1927) mélodrame hollywoodien du même Alan Crosland et toujours produit par les frères Warner, réussit cet exploit. La voix de l'acteur principal, Al Jolson, « incorporée » au film et diffusée par haut-parleur, pouvait être entendue de tous : « *Wait a minute, wait a minute. You ain't heard nothin' yet !* ». Néanmoins, ce ne fut pas à proprement parler, le premier film parlant¹⁴⁴⁶ : moins de 300 mots furent prononcés, les titres et sous-titres étaient encore inscrits sur des cartons tendus en dessous de l'écran. Toutefois, Al Jolson interpréta cinq chansons, et en ce sens, ouvrit la voie à un genre nouveau, qui fit fureur dans les années trente : le film chantant.

Présenté à Paris deux ans plus tard, le 30 janvier 1929, au cinéma *Aubert-Palace*, *Le Chanteur de jazz* confirmait la révolution sonore et soulignait un point d'importance : la musique et le chant, bien plus que la parole, imposèrent le cinéma sonore, et très logiquement, offrirent une place légitime aux voix populaires déjà connues et appréciées : celles des chanteurs populaires et autres vedettes du music-hall (Maurice Chevalier¹⁴⁴⁷ en tête). Beaucoup d'artistes couronnés durant la Belle Époque (Gaby Deslys¹⁴⁴⁸, Mayol¹⁴⁴⁹, Yvette Guilbert¹⁴⁵⁰, Dranem¹⁴⁵¹), avaient déjà perçu quelle habile transition cette nouvelle technique, au départ muette, pouvait engendrer pour leur carrière déclinante après guerre. Mais l'opportunité, ou le second souffle, que le cinéma désormais parlant offrit aux artistes

¹⁴⁴⁶ *Lights of New York* de Bryan Foy en 1928, fut le véritable premier film cent pour cent parlant car entièrement dialogué.

¹⁴⁴⁷ Il tourna avant guerre quelques courts métrages dont *la Valse renversante*, 1912, de G. Monca. Mais, c'est essentiellement Henri Diamant-Berger – il lui donna un rôle dans huit de ses films dans les années vingt –, qui lui fit connaître ses premiers succès en France, avec son premier long métrage (1923), une comédie adaptée d'une pièce de Labiche, *L'Affaire de la rue de Lourcine*. Il entama ensuite une fructueuse carrière au cours des années trente à Hollywood (jusqu'en 1935) où Ernst Lubitsch l'engagea à plusieurs reprises. Chevalier tint la vedette dans son film musical, *Parade d'amour*, (1929) ou encore le *Lieutenant souriant* (1934) ou bien la *Veuve joyeuse* (1936).

¹⁴⁴⁸ *Le Dieu du Hasard*, 1919 d'Henri Pouctal. Malheureusement la carrière cinématographique de Gaby Deslys fut de courte durée puisqu'elle mourut de pleurésie en 1920. Figure majeure et initiatrice du music hall en France, elle incarnait le charme et l'élégance à la française. Elle était encore considérée comme une femme moderne, soucieuse des avancées de son temps : « Elle était en avance sur son époque, et peut-être est-ce là une des raisons de sa réussite », écrit d'elle Jacques-Charles, dans *De Gaby Deslys à Mistinguett*, Paris, Gallimard, 1933.

¹⁴⁴⁹ *Le filon du Bouif* 1922, Louis Osmond. Il fut filmé essentiellement dans des phonoscènes, aux environs d'une quinzaine.

¹⁴⁵⁰ *Faust* de Murnau en 1926 et *L'Argent* de L'Herbier (1928)

¹⁴⁵¹ Sa carrière cinématographique débuta réellement vers 1930, mais il avait déjà opéré une transition heureuse en passant du café-concert à l'opérette.

déjà connus du music-hall (Bach¹⁴⁵², Georgius¹⁴⁵³, Damia¹⁴⁵⁴, Max Dearly¹⁴⁵⁵, Noël-Noël¹⁴⁵⁶, Mistinguett¹⁴⁵⁷, Dréan¹⁴⁵⁸, Boucot¹⁴⁵⁹, ou bien sûr Fréhel¹⁴⁶⁰ etc.) ou en voie de l'être (Fernandel¹⁴⁶¹, Jean Gabin¹⁴⁶², Jean Sablon¹⁴⁶³, Marie Dubas¹⁴⁶⁴, Ray Ventura¹⁴⁶⁵, etc.) fut considérable.

Tremplin formidable, support de diffusion particulièrement efficace dans la commercialisation des disques, outil promotionnel redoutable, le cinéma absorba les différents spectacles vivants et sut s'imposer comme le principal divertissement de la société urbaine. Il prolongea presque naturellement la scène des music-halls, transformés pour l'heure en salle de projection¹⁴⁶⁶ et permit aux artistes d'atteindre un public plus vaste comme d'élargir, géographiquement, leur notoriété. « Entre le disque, la radio et la scène de music-hall, l'écran du cinéma sonore constitue le relais nécessaire, la réunion de la

¹⁴⁵² Bach fut de toutes les transitions dans les arts du spectacle : comique troupier au café concert avant la Grande Guerre ; comédien chanteur dans les revues des années vingt (pour exemple, au Casino de Paris avec Harry Pilcer et Marie Dubas dans la revue *Paris qui charme*, 1929) et parallèlement, dirions-nous maintenant, humoriste : il compose avec son binôme Henry Laverne une multitude de sketches jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale. A l'arrivée du cinéma parlant, il tourne dans une vingtaine de films, dont treize avec son grand ami Henry Wulschleger, où il reprend parfois son propre rôle : *Bach millionnaire* (1933), *Bach en correctionnelle* (1939)

¹⁴⁵³ *Pas de femmes*, de Mario Bonnard, 1932

¹⁴⁵⁴ *Tu m'oublieras*, d'Henri Diamant-Berger (1930) ; *La Tête d'un homme*, Julien Duvivier (1932)

¹⁴⁵⁵ Il tourna quasiment un film (long-métrage) par an durant la décennie trente, dont *Coquecigrole* (1931 de A. Berthomieu) où la jeune Danièle Darrieux faisait ses débuts en interprétant deux chansons (*Pauvre Mimi* et *Ça s'appelle l'amour*) ; *Le Dernier milliardaire* de René Clair en 1934 ou *Si j'étais patron* (de R. Pottier, 1934)

¹⁴⁵⁶ Par exemple, *Mistigri* d'Harry Lachman (1931)

¹⁴⁵⁷ La filmographie de Mistinguett est particulière. Elle tourne une bonne quarantaine de courts-métrages essentiellement avant la Première Guerre mondiale, puis moins d'une dizaine de long-métrages entre 1915 et la fin des années vingt (dont *Fleur de Paris* (1916) et les séries *Mistinguett détective* (1917) d'André Hugon) Les années trente ne la virent qu'une seule fois sur écran dans *Rigolboche* (1936), film musical de Christian Jacque, en hommage à la célèbre danseuse de French cancan du XIXe siècle. La Miss, tenant le rôle principal, met en abîme son propre statut artiste de music-hall, en incarnant Lina Bourget, chanteuse réaliste exilée, qui devient vedette à Paris.

¹⁴⁵⁸ *Coquin d'amour* (composée par V. Scotto) pour le film *Embrassez-moi*, de L. Mathot (1932)

¹⁴⁵⁹ *La marche des P.T.T.* dans le film *Costaud des P.T.T.* de J. Bertin et R. Maté, (1931)

¹⁴⁶⁰ *Cœur de Lilas*, 1931, Anatol Litvak ; l'éternel *Pépé le Moko* (1936) Julien Duvivier etc.

¹⁴⁶¹ *Le Blanc et le Noir*, Sacha Guitry (1930) ; *On purge bébé*, Jean Renoir (1931) : deux films qui ouvrirent la carrière cinématographique de Fernandel. Le début du vedettariat commença pour lui avec l'ère des réalisations provençales de Marcel Pagnol (*Angèle*, (1934) ; *Regain* (1937) ; *La Fille du Puisatier* (1940), puis plus tard *Topaze* etc.

¹⁴⁶² *Chacun sa chance* (1930, film franco-allemand de René Pujol et Heins Steinhoff) ; *Méphisto* (1930, Henri Debain et Georges Vinter), *Tout ça ne vaut pas l'Amour* (1931 de Jacques Tourneur), signent les premiers succès de Jean Gabin.

¹⁴⁶³ Dans *Chacun sa chance* avec Gabin.

¹⁴⁶⁴ *Quand je danse avec lui*, in *Chiqué* de P. Colombier, 1930 ou *D'amour et d'eau fraîche* dans le film du même nom de Gandra, 1933

¹⁴⁶⁵ Les musiciens de l'orchestre de Ray Ventura, comme lui-même d'ailleurs, étaient tous comédiens et chanteurs. Ray Ventura tourna dans un grand nombre de films dans lesquels il chantait. Par exemple, les chansons *Comme tout le monde*, *Qu'est ce qu'on attend pour être heureux*, *Si le nez de Cléopâtre* ou *Y'a des jours où toutes les femmes sont jolies* du film *Feux de joie* de Houssin (1938) ont toutes été reprises par Ray Ventura.

¹⁴⁶⁶ Prenons l'exemple de l'Alhambra, (un music hall parmi la centaine d'autres) fermé pour incendie en 1925, il rouvrit en 1931 pour s'instituer cinéma-music-hall jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

voix et du geste, la multiplication infinie, vivante, de tous ces airs entendus sous les crissements de l'aiguille du phonographe, parmi les parasites de la TSF.¹⁴⁶⁷» Le cinéma apparut donc comme un concurrent très direct au music-hall, quand bien même celui-ci résista quelques temps, au point d'ailleurs que les scénarios allèrent y chercher leur matière pour produire une sorte de « music-hall filmé » : « Les tout premiers films furent surtout l'apanage du music-hall, les producteurs songeant uniquement à investir dans des scénarios chantés¹⁴⁶⁸ »

L'arrivée du cinéma « parlant » au début des années trente, et le perfectionnement de sa technique tout au long de la décennie, entraîna donc un essor jusqu'alors inégalé de la production filmique. A titre comparatif, si environ cinquante films avaient été produits en 1929, plus de cent soixante furent réalisés en 1932¹⁴⁶⁹. Dans la capitale, la part du cinéma dans les recettes de l'ensemble des spectacles passa ainsi du tiers en 1921, à 60 % en 1939¹⁴⁷⁰. La floraison de la presse spécialisée consacrant de longues pages aux interviews des artistes, favorisa elle aussi l'entrée du cinéma dans l'ère de la culture de masse¹⁴⁷¹. A ce titre la carrière de Georges Milton, que l'on pourrait qualifier de joyeux bouffon, constitue un exemple probant. Ses films, *Le Roi des resquilleurs*¹⁴⁷² et toute la série des *Bouboule*¹⁴⁷³ par exemple, suscitèrent un engouement sans nom bien que leur qualité artistique pût être largement critiquable. Les chansons qu'ils engendrèrent, furent à ce point populaires (*J'ai ma combine*¹⁴⁷⁴, *T'as pas tort Totor*¹⁴⁷⁵, *C'est pour mon Papa*¹⁴⁷⁶ etc.), qu'elles recevaient

¹⁴⁶⁷ *La Chanson française dans le cinéma des années trente*, Guisy Basile, Chantal Gavouyère, éditions BNF, 1996, p. 12.

¹⁴⁶⁸ Propos d'André Cerf (1904- 1993), scénariste-dialoguiste du cinéma de l'Entre-deux-guerres, cités par Christian Gilles, in *Le Cinéma des années trente par ceux qui l'ont fait, Tome 1, les débuts du Parlant : 1929-1934*, éditions l'Harmattan, 2000, p. 44.

¹⁴⁶⁹ Chiffres proposés par Guisy Basile et Chantal Gavouyère, in *La Chanson française dans le cinéma des années trente, op.cit.* Largement plébiscités par les spectateurs, les pouvoirs publics français durent investir massivement dans la construction de salles de projection. Un maillage conséquent s'établit dès lors dans les grandes agglomérations comme dans les villes plus rurales. Pour exemple en mars 1930, environ deux cent salles de projection étaient ouvertes et on put en dénombrer plus de mille en octobre 1931, soit seulement un an et demi plus tard.

¹⁴⁷⁰ Claude Forest, *L'industrie du cinéma en France. De la pellicule aux pixels*, La Documentation française, 2013, p. 51.

¹⁴⁷¹ Sans compter que le cinéma était une des pratiques culturelles les moins onéreuses. A titre d'exemple, en 1935, une place de cinéma coûtait environ six francs (contre cinq la nuit) pour une séance d'environ trois heures (programme de deux films selon l'usage de l'époque) ; un poste de T.S.F. coûtait 600 francs (soit cent fois plus) ; un phonographe, 400 francs (soixante dix fois plus) ; un disque, quinze francs (soit deux fois et demi son prix) alors même qu'il ne contenait que deux chansons seulement ; une place de music-hall coûtait cinq à six francs, debout dans le promenoir ou quinze à trente francs en place assise. Je dois ces chiffres à Yves Borowice lors du séminaire « Histoire et théorie des chansons » animé en 2011 avec Christian Marcadet.

¹⁴⁷² Pierre Colombier, 1930.

¹⁴⁷³ *Le Roi du cirage* (de P.Colombier 1931) ; *La Bande à Bouboule* (Léon Mathot, 1931) ; *Bouboule Premier, roi des Nègres* (L. Mathot, 1931) ; *Prince Bouboule* (J. Houssin, 1939)

¹⁴⁷⁴ René Pujol, Charles-Louis Potier ; Casimir Oberfeld, 1930

toutes systématiquement une ovation, au désappointement de la critique cinématographique de l'époque. Désarmée, elle convint :

Milton est le seul acteur que j'aie vu agir directement et efficacement de l'écran sur le public. « Chantez », disait le haut-parleur et le public qui remplissait le Moulin-Rouge, un samedi après-midi, se mit à chanter. C'est la fin du film, les spectateurs se lèvent, mais Milton réapparaît : « C'était une blague...Vous avez été pris... » et la salle se remet à chanter. On aurait bien tort de se priver d'un plaisir.¹⁴⁷⁷

Quand bien même ce plaisir populaire avait tendance à verser dans la démagogie : les lourdes plaisanteries de Bouboule avaient parfois des relents xénophobes.

2.2 Le film chantant, intrications intimes : Absorption et fusion des genres ?

Cette récupération par le parlant des vedettes de music-hall me pousse dès lors à m'interroger sur le rôle que la chanson put tenir dans le cinéma dans la décennie des années trente. Si la plupart des champs culturels, littéraires et artistiques (roman, poésie, peinture, architecture, décoration, mode, théâtre, danse et bien sûr music-hall) ont dialogué avec le septième art, s'en sont nourris ou au contraire l'ont alimenté, quelle place la chanson occupa-t-elle dans le paysage cinématographique ? En quoi contribua-t-elle efficacement aux mutations de ce nouveau genre chanté ? Elle fut considérable au regard des chiffres énoncés par Basile et Gavouyère dans leur discographie. Sur les mille trois cent huit films recensés dans la décennie, six cent quatre-vingt six sont considérés comme des films chantants, soit la moitié de la production filmique de 1930 à 1939. Et pour tous un même constat, la présence indéfectible de deux ou trois titres de chansons en moyenne inscrits dans le scénario du film réalisé (jusqu'à sept pour *Marinella* de Pierre Caron). D'ailleurs l'un des premiers films français au succès international¹⁴⁷⁸, dont les affiches publicitaires vantaient qu'il soit « cent pour cent parlant et chantant », *Sous les Toits de Paris* de René Clair (1930), avec Albert Préjean et Pola Lléry dans les rôles principaux, illustre à merveille le lien profond entre cinéma et chanson.

¹⁴⁷⁵ Jean Boyer ; René Mercier, 1932

¹⁴⁷⁶ René Pujol, Charles-Louis Potier ; Casimir Oberfeld, 1930

¹⁴⁷⁷ Cité par Olivier Barrot et Raymond Chirat dans *Noir et Blanc, deux cent cinquante acteurs du cinéma français 1930-1960*, éditions Flammarion, p. 380.

¹⁴⁷⁸ La bande-annonce du film rappelle à sa fin que *Sous les Toits de Paris* a été « désigné à l'occasion du référendum international du 1^{er} janvier 1931, meilleur film du monde pour 1930 », sans préciser toutefois où ce référendum eut lieu. Il doit s'agir probablement d'un sondage fait en Allemagne

2.2.1 La chanson comme élément diégétique : *Sous les toits de Paris*

Plusieurs éléments significatifs soulignent ce constat. Le premier d'entre eux porte sur le rôle tenu par le personnage principal, Albert,¹⁴⁷⁹ chanteur de rue et chef de chœur d'une chorale, que l'on voit dans la première séquence tenir des petits formats. Cet imaginaire folklorique (la transmission de la chanson par la vente des petits formats, déjà un peu dépassé alors) tend à poser le cinéma comme art « de la rue » au même titre que la chanson populaire, par opposition à une culture plus « noble ».

La séquence d'ouverture du film constitue à mon sens un deuxième exemple plus probant. En effet, le film s'ouvre sur un plan séquence réalisé depuis les toits d'un Paris ici reconstitué¹⁴⁸⁰. La caméra, dans un premier mouvement ascensionnel de contre-plongée, capture les images des souches des cheminées. Une fois leurs sommets atteints, elle opère par travelling une lente descente, filmant à nouveau les cheminées, pour s'arrêter en bordure de toit et opérer alors, dans une formidable plongée, un zoom de plus en plus précis et grossissant vers la rue en contrebas. Concomitamment, une chanson, qu'on pourrait imaginer produite au départ par un disque phonographique, se fait entendre. Partiellement entamée (dans son deuxième couplet) lorsque le film débute, elle joue a priori le rôle d'une musique d'accompagnement (un son dit « off » dans la mesure où aucun appareil ou orchestre n'en figurent la source à l'image). Toutefois, au moment où la caméra semble basculer dans le vide pour plonger vers la rue, la chanson prend un tout autre sens et acquiert un nouveau statut.

Il s'avère que la chanson tend petit à petit à devenir un élément sonore hors-champ pour s'apparenter ensuite à un véritable son « in », autrement dit participatif de la diégèse filmique en construction. L'augmentation progressive du volume sonore de la chanson, rendant meilleure la compréhension auditive de son propos, couplé à un resserrement de la focalisation visuelle vers un attroupement de badauds susceptibles d'être la source sonore, participent à modifier son statut initial : élément sonore de la diégèse, elle finit par constituer un élément narratif à part entière. En effet, la caméra achevant sa descente des toits, filme une chorale de dos (qu'elle semble rejoindre à la manière d'autres passants attirés par le chant) interprétant justement la chanson éponyme du film : *Sous les toits de*

¹⁴⁷⁹ Notons que les deux personnages principaux prénommés *Albert* et *Pola*, ont absorbé les propres identités scéniques des acteurs, probablement dans un souci d'efficacité « commerciale », dans la mesure où tous deux étaient déjà renommés et connus du public.

¹⁴⁸⁰ Toits et rues de Paris furent le fait du décorateur Lazare Meerson. Le film fut essentiellement tourné aux studios d'Épinay

*Paris*¹⁴⁸¹ (piste. Elle vire ensuite dans un mouvement rotatif à gauche, vers l'encadrure d'une porte de magasin où se tient l'héroïne du film, Pola, attentive à la chanson produite à nouveau hors-champ. Notons que le contenu de cette chanson (une histoire d'amour sous les toits de Paris entre Nini et son amant) place également le spectateur dans un horizon d'attente fallacieux (mais non encore perçu comme tel à ce moment du film) où les hypothèses engendrées semblent être la promesse d'une fin heureuse¹⁴⁸² (qui ne sera pas, du moins pour Albert).

Le second plan s'ouvre à la fin de cette chanson sur le visage serein et souriant de Pola en gros plan, avec pour toile de fond les cheminées des toits. La caméra, en contre-plongée, située au cœur de la chorale, semble observer Pola, (elle-même semblant regarder quelqu'un), et devient comme témoin d'un amour peut-être naissant à l'instar de ce que prônait projectivement la chanson. Une coupe franche s'ensuit, Albert, chef de chœur, apparaît, donnant ses instructions aux choristes afin qu'ils reprennent la chanson. La boucle est bouclée, les principaux éléments de la diégèse sont esquissés (les protagonistes, le cadre spatial, une partie du propos du film, autrement dit l'amour naissant) et la chanson, inscrite dans la narration, fait dans une certaine mesure fonction de chœur antique. Elle expose à travers la destinée de Nini et de son amant, les événements à venir et en particulier le destin inversé de Pola et André.

Aussi, le film *Sous le toit de Paris* peut-il s'établir comme l'un des meilleurs exemples de cette intrication entre cinéma et chanson dans la mesure où son prologue constitue une mise en abyme efficace de leur propre relation, où chacun des arts alimente l'autre et le propage – jusqu'à saturation parfois, comme le souligne une scène où la chanson éponyme passant d'un appartement à l'autre finit par exaspérer un habitant. Si le cinéma devient un nouvel espace virtuel de déploiement de la chanson, la diffusion des titres interprétés, par la radio ou le disque, permettent à l'artiste populaire, voix désormais incarnée, d'accéder au statut non plus de vedette mais de star¹⁴⁸³. Pour preuve, le succès de la chanson *Sous les toits de Paris*, enregistrée par une dizaine d'interprètes différents et commercialisée par la

¹⁴⁸¹ Paroles de René Nazelles et musique de Raoul Moretti

¹⁴⁸² Nini, délaissée un temps par son amant, finit par l'épouser après qu'il se soit rendu compte de son erreur : « Sous les toits de Paris/Quelle joie pour Nini/De r'trouver un passé tant chéri/Quand il dit: /"Maintenant/Tu sais c'est le moment,/Faut s'marier tous les deux gentiment/Car rien n'est cassé,/Tout est effacé,/Oublie le passé/Et viens m'embrasser"/Vit' Nini pardonna/Et l'bonheur s'installa/Sous les toits de Paris c'est comm' ça !/ » Albert et Pola, promis un temps au mariage, verront pour leur part, leur idylle détruite par un coup du sort fâcheux.

¹⁴⁸³ Selon le sociologue Edgar Morin, la différence entre une vedette et une star, tient au fait que cette dernière devient un produit de la culture de masse, vendue pour être ensuite littéralement « consommée » par le fan, en l'occurrence le spectateur.

plupart des grandes maisons de production, a consacré Albert Préjean. Cette propension particulière – inclure la chanson dans le scénario du film jusqu'à la mettre en scène – fut une des caractéristiques du cinéma des années trente, au point d'ailleurs que tous comédiens ou comédiennes de la production cinématographique des années trente dussent savoir chanter et danser (Annabella, Florelle, Danièle Darrieux, Arletti ou Henri Garat, Andrex, André Baugé, pour ne citer qu'eux, appartinrent à cette génération d'artistes couronnées de la double casquette de comédiens-chanteurs.)

2.2.2 Chanson hégémonique : film prétexte au chant

Qui plus est, la chanson dans le cinéma des années trente eut un rôle et une fonction très particulière : initialement prétexte commode à l'intrusion du sonore, elle finit par avoir une place conséquente au sein du film, au point que son scénario, au canevas souvent mince et convenu, légitima cette prépondérance par un tour habile consistant à inscrire dans sa trame narrative la chanson et son univers comme sujet. Aussi, n'était-il pas rare qu'un certain nombre de films de la décennie mette en intrigue l'histoire d'un personnage, principal ou secondaire, accédant au statut de vedette de la chanson (Mistinguett dans *Rigolboche*), ou ayant été un ancien artiste de music-hall (Fréhel dans *Pépé le Moko*), pour justifier l'intrusion de titres de chansons toujours plus nombreux. A cet égard, l'exemple de *Marinella*, dont le scénario fut coécrit par Émile Audiffred, lui-même chanteur, auteur et parolier, est édifiant : la chanson est sujet de spectacle à part entière. En effet, Tino Rossi y interprète son propre rôle, celui d'un chanteur amateur qui, remplaçant au pied levé un artiste absent, accède au statut de vedette. Six enregistrements différents de l'inusable *Tchi-tchi* furent produits ; quant à la chanson titre, elle fut gravée neuf fois. Dès lors, « la qualité proprement dite des films n'est pas le paramètre déterminant ; ce qui compte c'est l'impact populaire de la chanson et l'aura de son interprète¹⁴⁸⁴ ». Ainsi, une bonne partie des films des années trente furent sciemment construits pour et autour d'un interprète populaire (par exemple en 1934 *Zouzou* avec Joséphine Baker, dans lequel elle interpréta *C'est lui* et *Haïti*) soit pour jouir de son succès, soit au contraire pour miser sur son ascension prochaine, au point de faire éclore un nouveau genre, le film musical tel que *Je chante* de Christian Stengel en 1938 avec Charles Trenet.

La chanson put encore s'ériger à la manière d'une véritable bannière pour le film dont elle était issue, dans la mesure où son impact sur le public – en termes mémoriels et en

¹⁴⁸⁴ *La Chanson française des années trente, op.cit.*, p. 11

matière de succès – était conséquent et permettait d’assurer la carrière du film, quand elle ne lui survivait pas tout simplement. Bien que l’on puisse encore entonner quelques mesures du refrain de la *Java Bleue* assez aisément, qui pourrait en revanche résumer le scénario d’*Une Java* de Claude Orval ?

Si le cinéma des années trente constitue de façon imagée une pépinière florissante de tubes pour l’époque – une quinzaine de compositeurs-paroliers fut essentiellement à l’origine des succès de ces films chantants : Raoul Moretti, Vincent Scotto, Maurice Yvain, Jean Lenoir, Paul Lisraki, Philippe Parès, George Van Parys, Christian Borel-Clerc etc. –, toutes les chansons insérées dans les films ne furent pas seulement des chansons d’écran, loin s’en faut : «Tous les réalisateurs de l’époque puisèrent dans le répertoire de la chanson pour enrichir leurs œuvres d’une sensibilité et d’une dimension nouvelles. [...]»¹⁴⁸⁵ On alla aussi chercher, dans ce répertoire préexistant, les chansons populaires les plus à même de fédérer le public et de servir les objectifs commerciaux des réalisateurs, producteurs ou distributeurs des films. La musique de Jaubert pour *L’Atalante* de Jean Vigo en fit les frais. Remplacée à l’initiative de Gaumont par *Le Chaland qui passe*, adaptation d’un standard italien *Parlami d’amore Mariu*¹⁴⁸⁶, sans que Jean Vigo, d’ailleurs mourant, lui donnât son accord, la chanson interprétée par Lys Gauty, qui faisait fureur en France, servit même à rebaptiser le film¹⁴⁸⁷.

Ce double phénomène d’élimination et d’absorption des arts du spectacle vivant par le film (café-concert, music-hall, théâtre, opérette etc.), dont l’objectif premier restait l’inscription du cinéma comme art populaire (au sens de popularisation, l’accès au plus grand nombre), est une des caractéristiques les plus flagrantes de cette décennie trente (elle débuta toutefois dès le début du vingtième siècle naissant). Cependant, il ne faut pas perdre d’esprit que ce phénomène s’épanouit aussi dans un mouvement inverse : « Le cinéma, contaminé et revitalisé par les spectacles plébéiens par excellence que sont la revue, l’opérette, le vaudeville, le mélodrame, le ca’conc’, renforça sa vocation populaire ¹⁴⁸⁸» Or, le dénominateur commun sur lequel tous ces différents genres bâtirent leur succès, demeura la chanson. A la fin des années trente, on dénombra en effet de plus en plus de numéros de chants dans les salles de cinéma (et d’attractions également), afin

¹⁴⁸⁵ *La Chanson française des années trente, op.cit.*, p. 15

¹⁴⁸⁶ De Cesare Andrea Bixio et Ennio Neri chantée par Vittorio De Sica, dans le film *Les Hommes, quels mufles !* (1932)

¹⁴⁸⁷ Il fallut attendre une bonne cinquantaine d’années pour que la version originelle de Vigo fût restituée.

¹⁴⁸⁸ Emmanuelle Toulet, *Le Cinéma au rendez-vous des arts, France, années 20 et 30*, édition de Bibliothèque nationale de France, Paris, 1995, p. 6.

d'attirer la clientèle nostalgique dans une certaine mesure des heures de gloire du café-concert.

2.3 Prolongement et transposition à l'écran des codes traditionnels de la chanson populaire

Les années trente marquèrent l'âge d'or de la chanson populaire, seul domaine artistique à avoir dépassé, en termes de production, les décennies précédentes. Si la musique savante vécut sur les innovations antérieures (peu à l'écoute de son temps, elle sembla même se rétracter dans les valeurs du classicisme), la chanson pour sa part se dissémina dans toutes les formes de spectacles, qu'elles furent ou non populaires, sans restriction de genres ou d'auteurs, – les plus avant-gardistes d'entre eux s'y adonnèrent librement et sans mépris, tels que George Auric, Darius Milhaud, Joseph Kosma, Arthur Honegger ou encore Jean Wiener.

Qui plus est, elle bénéficia de toutes les avancées technologiques de son temps, et à ce titre, les années trente furent riches de nouveaux vecteurs de communication. Le développement de la T.S.F., l'enregistrement électrique des disques 78 tours, le phonographe électrique, le microphone, servirent à la chanson populaire de formidables relais pour une diffusion plus ample. L'ère de la commercialisation de masse, par la multiplication des médias et de leurs supports (moyens de promotion que le cinéma mit aussi en scène : Jean Gabin dans *Tout ça ne vaut pas l'amour* de Jacques Tourneur en 1931 joua le rôle d'un vendeur de T.S.F), battit son plein au cours des années trente et fit évoluer la conception du vedettariat. La figure de l'artiste, devenant un produit de consommation à part entière, se démultipliait sur les placards publicitaires, et pénétrait les foyers en s'affichant dans la presse spécialisée (*Paris-Soir, Chansons, Femina, Cinémonde*, etc.). Dès lors, l'on venait au cinéma autant pour le film que pour la star à l'affiche, voix désormais incarnée à l'écran et distribuée sur tout le territoire national comme international. Aussi, l'arrivée du cinéma concourut-il à conforter efficacement le déploiement de la chanson sur l'écran, tout en préservant ses codes.

Si le film chantant des années trente resta soucieux de transcrire les nouveaux airs à la mode du temps (transportés sur les écrans par Pills et Tabet ou par Ray Ventura et son orchestre, entre autres artistes), tout en continuant à rendre compte des engouements du

public, fussent-ils conventionnels voire surjoués¹⁴⁸⁹, (n'oublions pas que la chanson est aussi un produit commercial, dont l'imaginaire demeure fabriqué en des lieux et par des acteurs précis), il s'attacha également à conserver les genres et les stéréotypes populaires proposés par les artistes depuis le café-concert.

2.3.1 Préservation et absorption des figures archétypales ?

Pour assoir sa popularité grandissante, le cinéma s'institua comme le prolongement visuel de ce que le public connaissait auparavant, en garantissant et perpétuant des types déjà incarnés sur scène¹⁴⁹⁰ et clairement identifiables : le mauvais garçon façon apache (Jean Gabin à ses débuts s'inspire du personnage de Maurice Chevalier), le joli cœur gominé (Henri Garat, Tino Rossi), le bidasse adepte du comique troupier (Fernandel), etc. Le cinéma contribua à la pérennisation de ces caractères, mais il en réduisit toutefois la nomenclature traditionnellement admise¹⁴⁹¹. Les rôles féminins en particulier, allaient être circonscrits de façon très dichotomique à deux personnages archétypaux, comme le démontre Kelley Conway (sous un angle sociologique marqué par les *genders studies*) dans son ouvrage *Chanteuse in the City*, celui de l'ingénue et de la garce, laissant la part belle aux

¹⁴⁸⁹ Les titres de quelques chansons de l'époque transcrivent les aspirations communes de tout un chacun, comme les grands événements de la décennie, marquée par l'avènement du Front Populaire (*Parlez-moi d'amour* (1930), Lucienne Boyer ; *Dollar* (1932), Gilles et Julien ; *Faut tout prendre du bon côté*, (1935) Fernandel ; *Une partie de pétanque* (1936), Darcelys etc.). Néanmoins, comme le prouve Yves Borowice dans son article *La trompeuse légèreté des chansons*, ces titres, parfois frivoles, peuvent être fallacieux dans le contexte très contrasté de l'Entre-deux-guerres, basculant des euphoriques années vingt aux nombreuses crises politiques et revendications sociales. Rêve de sérénité côtoient morosité et montée du fascisme. A ce sujet, *Il n'est pas distingué* (Hély-Paul Maye) chanté par Fréhel en 1935, rend merveilleusement compte de ce contraste. L'accordéoniste Zidore, « un Titi sans instruction qui fait fureur dans le grand monde », ne peut s'empêcher de donner son avis sur tout. Au Topaze de Pagnol, il préfère « la bouille à Bouboule » ou voir Henri Garat et Liliane Harvey s'embrasser ; quant à Nina Rosa, il aime mieux Marlène Dietrich dont il rêve d'être le « régulier ». Il poursuit sa conversation de comptoir en abordant la montée en puissance du nazisme. Le maintien de son langage argotique couplé au contenu de son propos « va-t-en-guerre » – dont on mesure avec effroi, et après coup, toute l'étendue de l'inconscience –, favorise le rire, tout en révélant le tragique de la situation à venir : « Sur le gâchis diplomatique, on daigne l'interviewer aussi/Et Zidore d vient pathétique, quand Hitler est sur le tapis/{...} « au fond, y' a qu'à pas s' dégonfler,/ moi, l'Hiller, je l'ai dans le blair /Et je peux pas l'renifler/. Les nazis ont l'air d'oublier /qu'c'est nous, dans la bagarre,/Qu'on les a dérouillés/ Moi, si j' le coinçais à jacter,/ J'y f'rais : marr' de bobards./ Y faut les envoyer/ Si t'es nazi, va t'faire piquoûzer/ Et pis j'y balancerai ma godasse dans l'fouign'dé. »

¹⁴⁹⁰ A ce sujet, lire l'article de Thomas Louis Jacques Schmitt, dans lequel l'auteur revient sur l'interaction quasi immédiate entre le cinématographe et la chanson de café-concert ou la revue de music-hall, en particulier dans l'exploitation de la veine comique. « Scènes primitives. Notes sur quelques genres comiques « hérités » du café-concert », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 61 | 2010, mis en ligne le 01 septembre 2013. URL : <http://1895.revues.org/3838>

¹⁴⁹¹ Cf la nomenclature des quatorze genres du Café-concert établie par Serge Dillaz in *La Chanson sous la IIIe République (1870-1940)*, op.cit, p. 246 : Comiques-troupiers, diseuses, épileptiques, excentriques, gambilleurs, gommeux, interprètes-tyroliennes, ivrognes, patriotiques, paysans, phénomènes, réalistes-pierreuses, scieurs, sentimentaux.

protagonistes masculins. A ce propos, l'auteur révèle, statistiques à l'appui, que le cinéma des années trente concentra essentiellement son intrigue autour des héros masculins :

Our general sense that this cinema tells stories primarily about men seems confirmed by a statistical analysis of the credits of feature films made in the 1930. The study reveals that, by far, male actors held the majority of the lead film roles in 1930s French film. Appearing in the top tier of the compilation are those actors who performed in more than thirty films each in the 1930s and who played the starring role in at least 80 percent of those films : Armand Bernard, Jules Berry, Albert Préjean, Charles Vanel, Henri Garat, Raimu, and Harry Baur. There are no corresponding actresses with this same degree of visibility in 1930 French film¹⁴⁹².

Ainsi la construction cinématographique de la femme dans cette décennie demeura très ambivalente, les rôles féminins n'étant conçus que dans – et surtout pour – leur relation aux personnages masculins. Objet d'attirance, le personnage féminin apparut de façon caricaturale sous deux aspects contrastés et complémentaires : la fragile jeune fille (*the tart*, telle que la nomme Conway,) qui subit passivement le désir du protagoniste masculin, souvent plus âgé ; la séductrice, qui possède quant à elle, le pouvoir de perturber le déroulement de l'histoire en conduisant les hommes au meurtre ou au suicide. Animée de cette force, elle devient alors objet potentiel de haine. A l'écran, cette dichotomie fut essentiellement incarnée par deux actrices françaises des années trente : Viviane Romance¹⁴⁹³, femme fatale, Vamp' par excellence, celle par qui le malheur arrive, et Annabella, dont le personnage de Renée dans *l'Hôtel du Nord* de Carné en 1938, fut l'un des derniers grands rôles avant sa carrière hollywoodienne¹⁴⁹⁴. Sur écran comme sur la scène du café-concert ou du music-hall, le personnage de la femme, incarnée par la chanteuse ou l'actrice, demeura cantonné à des représentations de l'ordre du désir, de la séduction, à

¹⁴⁹² « Notre sentiment général que ce cinéma raconte des histoires principalement au sujet d'hommes, est confirmé par les analyses statistiques des longs-métrages effectués dans les années 1930. L'étude révèle que les acteurs masculins tenaient de loin la majorité des rôles principaux dans les films français des années trente. Dans le peloton de tête des acteurs qui ont joué dans plus de trente films chacun et ont tenu le premier rôle à 80%, apparaissent : Armand Bernard, Jules Berry, Albert Préjean, Charles Vanel, Henri Garat, Raimu, et Harry Baur. Il n'y a aucune actrice correspondante avec un tel degré de visibilité dans les films français des années trente. », Kelley Conway, *Chanteuse in the City, The Realist Singer in French Film*, University of California Press, 2004, p.1

¹⁴⁹³ Dans *la Belle Équipe* de Duvivier (1936), elle joue le rôle de Gina, dont Jean (Jean Gabin) et Charles (Charles Vanel) sont tous deux amoureux. Il y aura d'ailleurs deux fins : dans la première, voulue par Duvivier, Jean tue Charles, mais les producteurs la trouvant trop pessimiste en cette période de Front Populaire, imposent à Duvivier de la modifier.

¹⁴⁹⁴ Viviane Romance et Annabella, exceptionnellement brune, jouèrent toutes deux dans *La Bandera* de Duvivier (1935)

cette seule différence que le cinéma permit d'instaurer une relation individuelle entre les personnages et chacun des spectateurs.

Cependant, cette dichotomie dans la représentation de la femme à l'écran n'est pas tout à fait exacte. Le cinéma des années trente proposa une autre façon de figurer le personnage féminin, distinct – sans en être toutefois complètement éloigné – du rôle de l'ingénue ou de la femme fatale : la chanteuse « réaliste ». Néanmoins, la transposition à l'écran de ce type, majeur au café-concert, ne figea pas le personnage dans l'image « Belle Époque » qu'il pouvait renvoyer. L'évocation de celles qu'on nommait gigolettes, pierreuses ou radeuses, incarnées par la chanteuse « réaliste » telles qu'Eugénie Buffet pouvait les représenter, était quelque peu surannée dans les années vingt. L'image de la chanteuse « réaliste » évoluait vers une subjectivation profonde, exprimée par un « je » dolent et fataliste, que le cinéma des années trente participa à faire évoluer, ou du moins, dont il sut rendre compte.

En effet, à la différence de l'ingénue, le personnage de la chanteuse « réaliste » apparut comme une figure mémorielle, porteuse d'un savoir populaire voire mythologique, tiré en partie de son expérience de la vie et de son milieu. A l'instar du rôle de la femme fatale, les films des années trente soulignèrent à l'écran la puissance sexuelle de son personnage, souvent affranchie des pesanteurs des conventions sociales (qui la condamnaient toutefois à souffrir d'une extrême solitude voire de l'exil). Néanmoins, cette force d'attraction reposait moins sur l'accession au corps (d'ailleurs pas toujours attirant, car victime et meurtrie par les vicissitudes de la vie) que sur le pouvoir magnétique de la voix du personnage de la chanteuse « réaliste », profonde, chargée de nostalgie amoureuse et envoûtante. De ce point de vue, il semblait alors naturel que le cinéma de l'Entre-deux-guerres offrît ces rôles à celles les mieux à même de les supporter, donc de les incarner, à savoir les chanteuses « réalistes » issues des scènes du Café-concert et du music hall, dont les critiques de l'époque ne cessaient de souligner l'extrême sincérité lyrique. Aussi, Thérésa¹⁴⁹⁵, Eugénie Buffet¹⁴⁹⁶, Mistinguett¹⁴⁹⁷, Damia¹⁴⁹⁸, Fréhel¹⁴⁹⁹, Édith Piaf¹⁵⁰⁰, Lys

¹⁴⁹⁵ En 1924, le cinéma fait la cour à Thérésa qui triomphe en diablesse dans les *Deux Gosses* de Louis Mercanton. On la verra aussi dans les *Deux Orphelines* de Maurice Tourneur.

¹⁴⁹⁶ *La Joueuse d'orgue* (1925) de Charles Burguet. Elle obtint le rôle de la mère de Napoléon, Laetitia Bonaparte dans l'ambitieux *Napoléon* d'Abel Gance (1927) ; elle chante *La Sérénade du Pavé* dans *la Chienne* de Jean Renoir (1931)

¹⁴⁹⁷ J'ai déjà évoqué l'abondante filmographie de Mistinguett' (une cinquantaine de courts métrages entre 1908 et 1917) dans une note précédente. Néanmoins, durant l'entre-deux-guerres, elle tourna dans deux films distincts, *L'Île d'amour* (1927) de Jean Durand et Berthe Dagmar, où elle apparaît avec ses boys et *Rigolboche*, en 1936, de Christian Jaque, où elle joue son propre rôle.

Gauty¹⁵⁰¹, Suzy Solidor¹⁵⁰², ou plus tardivement Marie Dubas¹⁵⁰³ et Marianne Oswald¹⁵⁰⁴, tinrent-elles pour une part leur propre rôle à l'écran et interprétèrent quelques chansons tirées de leur répertoire.

Cette double absorption par le cinéma du personnage-sujet et de l'artiste, est d'autant mieux compréhensible que les chanteuses « réalistes » se définissent aussi par l'effet d'authenticité qu'elles suscitent. Symbole du peuple des bas-fonds, la chanteuse « réaliste » est aussi celle qui a souffert dans sa chair de la misère et dont la vie personnelle résonne de drames. Avoir été une enfant abandonnée aux vicissitudes de la rue, aux mauvaises fréquentations, aux amours malheureuses, à la drogue, l'alcool, aux mœurs légères, semblent la rendre légitime pour chanter et représenter les destinées populaires malheureuses. Damia, Fréhel, Édith Piaf, toutes ont incarné dans une certaine mesure leur propre rôle à l'écran. Elles semblent donc être suffisamment « authentiques » pour servir l'intégralité d'une atmosphère et symboliser un monde à part, à la marge voire disparu.

2.3.2 Le cas de la chanteuse « réaliste »

Fruit du genre du même nom, à son apogée dans l'Entre-deux-guerres et véritable objet de fascination depuis la création par Eugénie Buffet du rôle de la pierreuse, reconnaissable en partie à son fichu rouge, la chanteuse « réaliste » fit son apparition dans

¹⁴⁹⁸ Elle personnifie la Marseillaise dans *Napoléon* d'Abel Gance (1927) aux côtés d'Eugénie Buffet et d'Antonin Artaud. Entourée de drapeaux, coiffée d'un bonnet phrygien et habillée en casaque et jupons blancs, elle chante bras tendu et poing serré, comme représenté dans le bas-relief de l'Arc de Triomphe : « Ici, comme dans la chanson, c'est dans les silences, les gestes, que l'on doit chercher tout son effet. Je crois qu'il faut garder longtemps ses expressions, et ne pas les laisser passer en éclair sur le visage ou dans les mouvements, comme au théâtre, car les expressions sont au jeu de l'artiste ce que sont les intonations aux chanteurs. », dans *Mon Ciné*, n°481 du 07 mai 1931. Elle joua comme nous le verrons dans *Tu m'oublieras* (1930) et *Sola* (1931) d'Henri Diamant-Berger ; *La Tête d'un homme* (1932) de Julien Duvivier ; *Les Perles de la couronne* (1937) de Sacha Guitry et Christian Jaque ; *Notre Dame de Paris* (1956) de Jean Delannoy où elle apparaît comme la chanteuse mendicante.

¹⁴⁹⁹ Sa filmographie sur laquelle je reviendrai ultérieurement fera l'objet d'un chapitre.

¹⁵⁰⁰ Édith Piaf joua dans neuf films, essentiellement dans les années cinquante. Elle incarna le personnage d'une chanteuse dans son premier film, en 1936, *la Garçonne*, de Jean de Limur, sur lequel je reviendrai. Elle interpréta également son propre rôle en 1952, dans *Paris chante toujours* de Pierre Montazel et en 1954 dans *Boum sur Paris* de Sacha Guitry. Elle incarne encore à l'écran Eugénie Buffet en 1954 dans *French Cancan* de Jean Renoir.

¹⁵⁰¹ Lys Gauty débute en 1930 dans le film *Jour de noces* de Maurice Gleize, puis en 1938 joue le rôle-titre dans *la Goualeuse* de Ferdinand Rivers.

¹⁵⁰² *L'Escalier* (1935) de Jean Dalry ; *La Garçonne* (1936) de Jean de Limur où elle retrouve Edith Piaf ; *La Femme du bout du monde* (1937) de Jean Epstein ; *Ceux du ciel* (1941) d'Yvan Noé

¹⁵⁰³ Marie Dubas a joué dans deux longs-métrages avant que la maladie de Parkinson ne l'oblige à quitter définitivement la scène : *Au fil des ondes* (1951) de Pierre Gautherin ; *Une nuit au Moulin Rouge* (1957) de Jean Claude Roy

¹⁵⁰⁴ Marianne Oswald apparaît dans six films (dont *Le Guérisseur* (1954) de Yves Ciampi avec Jean Marais ou *Notre Dame de Paris* (1956) de Jean Delannoy avec Gina Lollobrigida) mais elle n'en tourne qu'un seul durant l'Entre-deux-guerres *Le Petit chose* (1938) de Maurice Cloche avec Arletty

les scénarios des films et sur les écrans bien avant l'avènement du cinéma parlant – rappelons le rôle d'Irma Vep tenu par Musidora dans *Les Vampires* de Louis Feuillade où elle incarnait une chanteuse de beuglant, ou encore celui de Polaire dans *Ma Gosse*¹⁵⁰⁵ de Yves Mirande en 1912.

Dès lors, prolongeant les succès des scènes de music-hall, largement plébiscitées, il semble évident que, bien que muet, le cinéma n'eût aucune difficulté à rendre compte du personnage de la chanteuse « réaliste », pièce maîtresse de l'univers apache, tant le système de représentation de ce monde reposait sur des codes solides, clairement identifiables et connus de tous car ancrés de longue date dans la nomenclature des genres traditionnels du café-concert.

De plus, comme je le soulignais précédemment, la propension des films des années trente incluant dans leurs scénarios l'univers de la chanson, en plein essor, fit la part belle à ses personnages et artistes. Aussi, le cinéma transposa-t-il naturellement sur sa toile le personnage populaire de la chanteuse « réaliste » comme il transcrivit son monde particulier, celui des beuglants, des bals musettes, des guinguettes, des caboulots, des petits hôtels miteux, des chambres glauques, mais surtout celui de la « zone » et de la rue.

Néanmoins, la transposition du personnage de la chanteuse « réaliste » au cinéma ne se limita pas à une stricte absorption, mais soutint au contraire son évolution. Dès les années vingt, la gigolette ou la fille de barrière en tant que type (en un mot la prostituée chantée ou représentée par la chanteuse « réaliste »), tombait en désuétude et souffrait

¹⁵⁰⁵ Dans ses mémoires, (*Polaire par elle-même*, éditions E. Figuière, 1933, chapitre XIX), l'artiste rapporte que le film était extrait d'une pièce à succès, jouée au Moulin Rouge en 1909, écrite pour les « amateurs de bouges » toujours plus nombreux depuis la vogue de la Valse Chaloupée :

À dater de là, on en vit partout : pas de revue sans ce que l'on appelait « la scène du bouge », où l'on produisait des personnages, des couplets et des danses pareillement crapuleux. C'était la folie du jour, et Francis Carco ne faisait encore que balbutier innocemment dans la littérature !

Il s'agissait de porter sur les écrans, pour en assurer une plus grande diffusion, le monde des Apaches dont on glorifiait la hiérarchie, les règles, les mœurs, le mode de vie :

Cela se terminait par une violente bagarre : les couteaux luisaient sous les lampe fumeuses, un "mec" tombait, ensanglanté, sur qui se précipitait sa "gosse", hurlante et désespérée.

Polaire précise que le succès de ce qu'elle nomma « une bouffonnerie », consciente que la surexploitation de l'engouement collectif pour les « marlous » et les « radeuses » n'allait pas forcément produire que des œuvres de qualité, stupéfia la troupe. On joua la pièce jusqu'en Angleterre, et le film, fort bien accueilli, eut autant de succès :

Vingt ans durant, ce fut une frénésie de couplets à la gloire du "mec" et de la "radeuse", le triomphe des "bâches" et des foulards rouges. Une littérature particulière se créa peu à peu, qui célébra, elle aussi, le "rade" et le "tapin" et, enfin, la musique s'en mêla, donnant le jour à ces obsédantes javas, qui n'ont pas encore, actuellement, fini de tourbillonner. Le plus drôle, c'est que Mirande, sans s'en douter, fut un précurseur : maints cabarets de filles que l'on montre aux bourgeois en goguette ou aux étrangers, ne sont que, des spectacles organisés, qu'on règle et qu'on répète comme une pièce

d'une image vieillissante, caricaturale. Il ne s'agissait plus d'exprimer par la voix et l'image, la réalité stylisée d'une collectivité, celle des filles de joie, qui ne correspondait plus au monde contemporain du moment, mais d'exprimer au contraire la réalité noire d'un « je » féminin en souffrance – accédant à sa propre énonciation –, dont le statut et la place au sein de la société avaient été fortement modifiés après la Première Guerre mondiale. Le cinéma transmit et encouragea cette évolution, à valeur en partie testimoniale, sur écran.

Mieux encore, il participa à transcender l'atmosphère dans laquelle la chanteuse « réaliste » évoluait, en inscrivant ce genre (au creux de la vague dans les années vingt face au déferlement des entraînant musiques nouvelles importées comme le ragtime, la biguine, le blackbottom, le charleston etc.) dans un courant plus large, celui du « réalisme poétique » dominant la production filmique entre 1930 et 1940. Les films¹⁵⁰⁶ de Jacques Feyder, Pierre Chenal, Jean Vigo, René Clair, Marcel Carné, Jean Renoir, Julien Duvivier, Jean Grémillon, construisirent leur trame narrative autour des destinées tragiques de héros populaires dont Jean Gabin, acteur vedette, était la parfaite incarnation. Ces films, à l'atmosphère singulière, subtil mélange de romantisme et de pessimisme où la fatalité s'imposait toujours aux protagonistes, en marche le plus souvent vers la mort, apparurent à leurs débuts sous l'influence de la littérature populaire et classique¹⁵⁰⁷. Il faut ajouter qu'ils répondirent surtout au contexte angoissant de leur époque, en proie aux crises politiques, aux clivages idéologiques, aux revendications sociales violentes et à la guerre à venir, que l'allégresse éphémère du Front Populaire ne trompa pas. Quoi de plus logique dès lors que leurs héros eussent pour dénominateur commun, destin malheureux, milieu précaire, grande pauvreté et conditions de vie désastreuses.

Taxée de « populisme » par l'historien George Sadoul, leur esthétique n'en demeura pas moins léchée et réelle : la lumière en clair-obscur, l'artifice et le soin apportés aux décors (construits en studio), la verve des répliques servies par des scénaristes et dialoguistes de renom (Jacques Prévert, Henri Jeanson ou Charles Spaak), couplés au jeu de « gueules » à succès, conférèrent à ces œuvres un style lyrique prononcé au sein duquel thèmes et décors, usuellement chantés par la chanteuse « réaliste », trouvèrent aisément leur place. Le courant filmique du réalisme poétique participa donc à actualiser et surtout à sublimer l'univers chanté par la chanson « réaliste ». Il conféra encore à la chanteuse

¹⁵⁰⁶ Par exemple, quelques films illustrant ce courant : *La Chienne* (1931) ; *La Grande Illusion* (1937) ; *La Règle du jeu* (1939) de Jean Renoir ; *La Belle Equipe* (1936,) ; *La Bandera* (1938) de Julien Duvivier ; *Remorques* (Grémillon, 1939) ; *Quai des brumes* ; *Hôtel du Nord* (1938, Marcel Carné)

¹⁵⁰⁷ Plusieurs romans de Zola furent adaptés à l'écran : *Thérèse Raquin* (Jacques Feyder, 1928) ; *La Bête Humaine* (Renoir, 1938) ; *Nana* (Renoir, 1929) ; *Au Bonheur des Dames* (Duvivier, 1929)

« réaliste » un rôle d'importance (quand bien même il ne fut le plus souvent que secondaire) en tant que chantre symbolique d'une minorité populaire, écrasée tout autant par le destin que par ceux qui le représentaient, à savoir les puissants de toutes sortes : la gent masculine, les patrons, les bourgeois, les capitalistes etc.

Dans cette optique, le personnage de la chanteuse réaliste devint logiquement un personnage cinématographique familier, investissant les scénarios et allant jusqu'à occuper parfois les premiers rôles. *La Goualeuse* de Fernand River (1938) en fit très explicitement son sujet principal. Lys Gauty, « grande vedette lyrique » comme le stipule l'affiche¹⁵⁰⁸ du film (qui rappelle d'ailleurs l'univers marinier de *l'Atalante* de Jean Vigo, pour lequel elle interpréta l'inoubliable *Chaland qui passe* (piste 2) – ambitionnant sans doute par ces évocations peu subtiles un succès promotionnel similaire), incarne le rôle d'une chanteuse des rues nommée Marie-Jeanne, dite la Goualeuse. Pour sauver son ami, sans-emploi et soupçonné d'avoir assassiné un banquier, elle se lance, devant le juge, dans un discours plein d'amertume où elle dénonce l'humiliation de ceux obligés de vivre de la charité des autres. Cette apologie de la justice sociale par la Goualeuse s'inscrit dans le droit fil des thématiques interprétées par les « chanteuses réalistes ». Néanmoins, cette plaidoirie demeure assez exceptionnelle : la chanteuse réaliste n'est pas un tribun. Il n'est pas de son ressort de défendre les miséreux, les marginaux, mais simplement de les représenter voire d'en devenir le symbole. Sa fonction est davantage dans l'incarnation que dans l'action. Elle constate des états de fait qu'elle subit comme autant de coups du sort.

En effet, le principal rôle dévolu au personnage de la chanteuse « réaliste » consiste justement dans l'acceptation du sort funeste qui est le sien, voire dans sa précipitation par une fin prématurée et préméditée. A cet égard, *El Dorado* (extrait piste 3) de Marcel L'Herbier (1921) bien que muet, ouvrit la voie à ce type de représentation et fit du personnage de Sibilla (Eve Francis), danseuse de cabaret à Séville, le précurseur des rôles par la suite tenus par Damia ou Fréhel. Au cours d'une magnifique danse gitane, dont on stipule qu'elle devient « peu à peu triste et lointaine comme son âme », l'expression de Sibilla s'assombrit, son pas ralentit. Elle vient de lire une lettre l'informant que son ancien protecteur lui refuse son aide pour soigner son fils malade. L'image, au cours de la représentation scénique de Sibilla, se trouble pour créer un effet de flou visuel à la suite duquel s'ouvre un plan sur l'enfant alité. En lardant la chorégraphie représentée d'images

¹⁵⁰⁸ L'héroïne apparaît assise sur un terre-plein au bord d'un canal jouxtant une péniche, son amant couché sur ses jambes.

se référant aux pensées vagabondes et angoissées de Sibilla, ce plan se transforme irrémédiablement en une danse macabre, à la suite de laquelle la danseuse ne remontera plus sur scène. Lasse de vivre sans amour et sans l'espoir d'une issue heureuse, Sibilla se suicidera en se poignardant derrière le rideau avant d'entrer en scène.

L'un des premiers rôles de Damia dans *Tu m'oublieras* de Jean Lenoir, où elle tient la vedette¹⁵⁰⁹, rappelle ce type de scénario : la fatalité annoncée par le biais du spectacle vivant en train de se faire. En 1910, Estelle de Pressendi, chanteuse « réaliste » et grande vedette du music-hall parisien, fait ses adieux à la scène pour suivre l'homme qu'elle aime. Elle interprète sa chanson phare, celle par qui le succès lui advint, *Tu m'oublieras* (piste 4), composée par deux de ses amis et impresarios, Oscar et Isidore, follement amoureux d'elle. Vêtue d'une robe noire, soulignée d'un col blanc, parfait costume de chanteuse « réaliste », elle entre seule en scène et interprète sa chanson une dernière fois :

*Tu m'oublieras peut-être un jour
Car la joie est éphémère
Ne dis pas non, ton grand amour
N'est qu'une folle et adorable chimère.
Je ne crois pas au mot « toujours »
Il fait couler des larmes trop amères
Et, le cœur las, tu partiras
Un jour, tu m'oublieras.*

La chanson, tout comme la danse de Sibilla, fait fonction, avec un cynisme certain, d'avertissement prospectif renforçant la tonalité mélodramatique de l'extrait, dans la mesure où tous (surtout Oscar et Isidore), hormis l'intéressée, doutent de la pérennité de cet amour. En effet, Estelle, après avoir mis au monde son enfant prénommée Yvonne (interprétée par Colette Darfeuil), est rapidement délaissée par son amant. Elle tente pour survivre de revenir sur scène dans les années vingt mais échoue tant son répertoire daté et sombre, est jugé démodé¹⁵¹⁰. Lasse et blessée par ce double abandon, elle meurt en 1930, laissant sa fille aux bons soins de ses deux amis.

¹⁵⁰⁹ Le film eut peu de succès. Damia, qui surjouait, en ressortit « moyennement enchantée » et dit avec beaucoup de mauvaise foi que ce film n'avait pas été fait pour elle, alors même que Diamant-Berger nourrissait à son égard une admiration sans borne et qu'il composa le scénario en pensant à elle. « Ce film n'avait pas été fait pour moi. Il n'a, en ce qui me concerne, que la valeur d'un essai. » Entretien de Louis Saurel avec Damia, dans *Mon Ciné*, n°481 du 07 mai 1931.

¹⁵¹⁰ Il faut noter, comme par effet de contraste, qu'à la différence d'Estelle, Damia, en 1931, est au sommet de sa gloire : « On aurait tort de confondre méchamment Estelle et Damia, car l'irremplaçable talent de Damia défie les modes et, en 1931, sa voix chaude et captivante continue à émouvoir plus que jamais, profondément. », *l'Ami du Peuple du Soir*, 13 février 1931.

Cet extrait confine le personnage de la chanteuse « réaliste » à l'une de ses principales fonctions au cinéma, celui de l'amoureuse éplorée, imperméable aux signes annonciateurs de désastre lorsqu'il s'agit d'aimer. La scène où Estelle interprète au pied du lit de sa fille endormie la vieille complainte *Reviens !*¹⁵¹¹ est à ce titre remarquable :

*Reviens ! Veux-tu ?
Ton absence a brisé ma vie.
Aucun homme, vois-tu
N'a jamais pris ta place en mon cœur, ami
Reviens ! Veux-tu ?
Car la souffrance est infinie
Je veux retrouver tout mon bonheur perdu
Reviens !, Reviens !, Veux-tu ?*

L'obstination à ne pas faire deuil d'un amour perdu est une des caractéristiques de la chanteuse réaliste, ce ressassement fait partie de son identité. Souffrir d'aimer et en mourir tel est le destin accepté de la chanteuse « réaliste ». Dans *la Tête d'un homme* (1933) de Julien Duvivier, Damia ne tient pas le rôle principal, son apparition demeure brève (cf extrait piste 5). Toutefois elle s'avère intense, et en cela il importe de la commenter. Le personnage incarné par Damia n'est d'ailleurs dénommé au générique que d'après un trait caractéristique imputé au personnage de la chanteuse « réaliste » : elle apparaît comme étant « la femme lasse ». On la voit allongée, en robe de chambre sur un lit accolé à un mur couvert de vieilles photos (d'anciens amants, peut-être ?). Entourée de jeunes gens qu'elle ne semble pas voir, elle entonne – simultanément au phonographe qui tourne (comme le fit Fréhel dans *Pépé le Moko* en 1936, soulignons ce leitmotiv cher à Duvivier) – le refrain d'une complainte¹⁵¹² :

*Sans caresse, sans tendresse,
J'ai vécu mon destin.
Et la nuit m'envahit.
Tout est brume, tout est gris.*

Le gros plan sur son visage immobile d'une extrême nudité en l'absence de fard, où seule la bouche est mise relief, renforce le caractère pathétique du moment. Plus encore que sur le visage ravagé de la chanteuse, la focalisation du spectateur se produit uniquement sur sa voix grave, brisée, semblant chavirer à chaque mot dans un soupir las.

¹⁵¹¹ De Henri Christiné, 1910, l'auteur et compositeur de *C'est une gosse* interprétée par Fréhel à la même époque.

¹⁵¹² Écrite par le cinéaste lui-même sur une musique de Jacques Dallin, *Complainte* comptera parmi les plus grands succès de Damia.

Telle est la fonction du personnage de la chanteuse « réaliste » dont on retrouve en quelques instants toutes les caractéristiques stylistiques : incarner une voix magnétique, propre à susciter l'attraction sexuelle voire la folie meurtrière. En effet, comme par contamination, les paroles de la chanson entonnées par cette « femme lasse » (autrement dit Damia) plongent Radek, l'étudiant tchèque, dans un sentiment de nostalgie et d'amertume profonds. Il finit par assimiler l'image de celle qu'il désire, la riche et inaccessible Edna Reichberg (Gina Manès) à la voix de Damia, lancinante de regrets.

Cette fonction particulière de la voix « réaliste », toute proche du charme, de l'ensorcellement maléfique par le sex appeal qu'elle dégage, avait déjà été mis en scène dans le second film de Diamant-Berger dans lequel Damia tourna en 1931, *Sola*. Elle y interprète le rôle d'une ancienne vedette du music hall, exilée dans un bar populaire de Singapour. Son grand succès, *Tu ne sais pas aimer*¹⁵¹³, résonne dans la plantation d'un français, lui aussi expatrié, qui repasse son disque en boucle, fasciné par sa voix. Parallèlement à cette histoire, on apprend que Sola est amoureuse d'un commissaire mais, confrontée à une rivale plus jeune qu'elle, elle décide de s'effacer. Pleine d'amertume, elle s'enivre et se lance dans l'interprétation vulgaire de *la Fille aux matelots* (piste 7). La bouche maquillée en cœur, elle chante en relevant lentement ses jupes (pour découvrir des jambes qui ne sont d'ailleurs pas jolies, comme par contraste avec la voix) sur les mots suivants :

Je suis le désir pervers

Qui rôde au hasard des mers

Assistant à ce spectacle misérable, le planteur, déçu du décalage entre l'attraction puissante de cette voie magnétique et son incarnation en une femme saoule et indigne, s'élanche sur la chanteuse. Pris de folie meurtrière, il l'étrangle et se suicide à son tour. Si cet extrait démontre combien la voix féminine, hypnotique, est à l'origine d'obsessions masculines qui conduisent au meurtre, il rappelle toutefois encore combien le personnage de la chanteuse « réaliste » demeure accablée par son destin, tout entière soumise aux affres de l'amour.

Néanmoins, cette image de femme soumise, en proie à l'abandon, évolua dans la conception du genre « réaliste » et le cinéma des années trente sut en rendre compte. En 1936, Édith Piaf incarna à ses débuts – elle n'a alors que vingt et un ans – une version transgressive de la chanteuse « réaliste » (bien éloignée de l'image populaire que l'on peut

¹⁵¹³ De Guy Zoka, Maurice Aubert.

en avoir), rappelant en cela l'attitude d'Yvonne George, en interprétant à l'écran le rôle d'une chanteuse homosexuelle¹⁵¹⁴ pour le film *La Garçonne* de Jean de Limur, adapté du roman du même nom écrit par Victor Magueritte en 1922. Son interprétation (piste 8), exaltée et dramatique, adhère complètement à la fois à sa réputation déjà sulfureuse, comme à celle du roman adapté et censuré, ainsi qu'aux paroles de la chanson. *Quand même*, que la chanteuse reprend dans un cabaret chic et interlope, évoque l'alcool, la drogue et le sexe que réclament [ses] « sens inapaisés » :

*Mes sens inapaisés,
Cherchant pour se griser,
L'aventure des nuits louches,
Apportez-moi du nouveau.
Le désir crispe ma bouche.
La volupté brûle ma peau.*

Toutefois, le personnage incarné par d'Édith Piaf va plus loin encore en proposant une version de la chanteuse « réaliste » désormais dans la revendication assumée de sa déchéance, de ses amours saphiques ou de son destin malheureux. Elle clame sa destruction annoncée, pire encore, elle assume être l'agent consentant de l'accélération de son mal :

*Je sais qu'à la porte d'un bar
Où j'aurai bu jusqu'à l'extrême,
On ramassera quelque part,
Mon corps brûlé sur un brancard.
Je bois quand même...
Que sous la drogue lentement,
D'extase en extase suprême,
Je m'approche implacablement
Du sombre asile des déments.
J'en prends quand même...
Je sais qu'en la femme fatale
Dans les bras d'un amant trop blême,
S'infiltrera l'horrible mal
Dont on crève au lit d'hôpital
J'aime quand même...*

¹⁵¹⁴ Monique Lerbier (Marie Bell), jeune bourgeoise qui ne s'accommode pas de son futur mariage arrangé, l'annule et décide de mener une vie de femme indépendante et moderne. Elle est séduite par Niquette (Arletty) qui devient sa maîtresse et l'entretient, ainsi que par une jeune chanteuse (Edith Piaf). Suzy Solidor apparaît également dans le film : elle chante dans un cabaret de lesbiennes.

La chanteuse « réaliste » à partir du milieu des années trente, telle qu'elle apparaît à l'écran ou telle que le donnent à entendre ses chansons, entame une réelle mutation. En effet, la chanteuse « réaliste » se laisse la possibilité de devenir l'actrice de sa propre destinée, fût-elle néfaste, et revendique pleinement douleur, déchéance et fatalité.

Les films français de l'Entre-deux-guerres exaltèrent donc, à travers le rôle dévolu à la chanteuse « réaliste », l'image et l'expression d'un être féminin en souffrance, accablé par la fatalité, tenu à la marge. Ils participèrent de fait à la subjectivisation du personnage incarné par la chanteuse « réaliste », emblème, jusqu'à la caricature souvent, de ce que pouvaient être la vie et la sexualité de ces femmes appartenant à la classe ouvrière des années vingt et trente : prostitution, déchéance, amour perdu, relation destructrice à l'homme aimé, violences, jeunesse évaporée, destin malheureux, maladie, mort prématurée etc. Davantage que le symbole de cette communauté populaire, urbaine, industrielle ou marginale (elle chanta aussi bien les petites ouvrières - les trottins et les midinettes – que les filles de la nuit, sans emploi, obligées de vivre de la prostitution), la chanteuse « réaliste » devint sa concrétisation à l'écran.

Il est toutefois un autre aspect que le cinéma des années trente – et en particulier celui du « réalisme poétique » – mit en valeur. Si la chanteuse « réaliste » permit d'incarner un collectif particulier, elle eut encore pour fonction de créer une atmosphère singulière, teintée de fantasmagorie et de nostalgie. En effet, essentiellement ancrée dans un décor urbanisé voire industriel, souvent parisien et populaire – des faubourgs aux docks, en passant par les cabarets, les cafés ou les coins de rues – qu'elle arpente quotidiennement (dans la tradition de la chanson de rue), la chanteuse « réaliste » chante les histoires, les mœurs, les coutumes et les paysages du Paris des petites gens : elle évoque donc naturellement le Moulin de la place Blanche, les bals de la rue de Lappe, la route de Saint-Cloud, le boulevard Rochechouart etc. De nombreux titres¹⁵¹⁵ de chansons « réalistes », dédiés à un espace particulier soulignent toute l'importance accordée au décor, qu'il s'agisse d'évoquer l'atmosphère d'un bar (*Chez Johnny*¹⁵¹⁶), celle d'un pont (*Sous le pont noir*¹⁵¹⁷), d'un quartier (*A la Villette ; A la Bastille etc.*¹⁵¹⁸) ou d'un faubourg (*Belleville-*

¹⁵¹⁵ Par exemple : *A Paris dans chaque faubourg* de M. Jaubert, R. Clair ; *Dans la rue de Lappe*, de Gavel-Seider etc.

¹⁵¹⁶ A. Bareilly/ J. Larue, 1945 : « un bar tranquille comme une cale/ En bois de teck/ Rivés à lui, les soirs d'escale/Vingt marins grecs [...] Si vous êtes cafardeux/ Venez donc boire chez Johnny, chez Johnny/Après un whisky ou deux/ Plus d'idées noires/ chez Johnny, chez Johnny »

¹⁵¹⁷ Moretti/Boyer, 1933.

¹⁵¹⁸ A. Bruant

*Ménilmontant*¹⁵¹⁹). L'évocation de ces paysages parisiens, souvent stylisés, a participé à la construction d'une vision romanesque¹⁵²⁰ des bas-fonds de Paris, relayée par la littérature, notamment celle de Pierre Mac-Orlan (à qui le cinéma des années trente prête une autorité considérable) ou de Francis Carco.

Néanmoins, les déambulations de la chanteuse « réaliste » dans la ville, (parfois davantage mémorielles que concrètes d'ailleurs) s'apparentent moins à des flâneries¹⁵²¹ qu'à des errances, voire à du piétinement quand elle incarne une prostituée (« du pied de grue » aux « cent pas », les expressions ne manquent pas pour évoquer l'absence de progression dans le déplacement des filles, contraintes à un éternel retour au même point de départ, autant spatial que symbolique). De plus, ces marches urbaines n'évoquent pas – du moins pas positivement – les modifications contemporaines de l'espace parisien. Au contraire, la chanteuse « réaliste » continue de chanter, moins par provocation que par nostalgie, tous les espaces disparus d'avant la Première Guerre mondiale : les petits quartiers insalubres et délabrés, la zone, les fortifications. La chanteuse n'appartient pas aux espaces modernes dans lesquels elle a perdu ses repères, voire dont elle est exclue (ou se sent exclue). La réorganisation de la Capitale, dont la visée concernait moins l'assainissement des quartiers que la libération, par la destruction, d'un plus grand espace de commercialisation, au service de son prestige, exproprie et exclut des belles avenues aux enseignes luxueuses, les plus pauvres. L'évolution de Paris est donc nécessairement liée à la disparition de toute une culture populaire dont la chanteuse « réaliste » devient naturellement le garant ou le dépositaire. En célébrant les lieux de sa jeunesse, elle bâtit un univers spatial en partie fantasmagorique, constitué d'une superposition d'images dépassées, celles du temps de jadis, du Paris Belle Époque, avant le chaos de la Première Guerre mondiale. Cette célébration est d'autant plus poignante qu'elle demeure intimement liée à sa propre destruction et décadence personnelle. Cette double nostalgie, dans laquelle se télescopent les réminiscences sentimentales d'un Paris et d'une jeunesse désormais hors de portée, a été incarnée à la perfection par Fréhel.

¹⁵¹⁹ A. Bruant

¹⁵²⁰ En un sens, les œuvres des photographes dits « humanistes », tels que Ronis, Doisneau, Cartier-Bresson, Brassai etc., sublimèrent à leur tour le décor parisien.

¹⁵²¹ La notion de flâneur, codifiée par Walter Benjamin et son œuvre *The Arcades Project – 1927-1940*, sur les « passages » de Paris, est employée pour désigner les poètes et les intellectuels qui, à la fin du dix-neuvième siècle, en se promenant dans les rues de la Capitale, observent de façon critique la ville et les comportements de ses habitants. Le flâneur est surtout un homme, un bourgeois, dégagé de toute contrainte financière ou familiale. Susan Buck-Morss ne lui trouve pas de pendant féminin et réfute la notion de « flâneuse », dans la mesure où toute femme déambulant seule dans les rues, était suspecte de prostitution.

Alors que Damia incarna à l'écran une voix fatale, magnétique ou obsédante, Fréhel fut résolument la voix de la nostalgie. Néanmoins, il serait faux, ou du moins trop restrictif, de conférer à ce chant une tonalité toujours larmoyante. Si Fréhel célébra un passé aboli, elle sut aussi l'exprimer dans une sorte de nostalgie positive et réconfortante. L'énergie joyeuse émanant de Fréhel permit le déploiement dans une commémoration festive d'un univers certes disparu mais ressuscité pour la conscience collective, au delà du temps d'une chanson ou d'un film, grâce au pouvoir d'évocation de Fréhel.

Qui plus est, le cinéma des années trente employa Fréhel, affleurant la quarantaine, dans son propre rôle, pour sa propre projection de chanteuse « réaliste » déchuée, abîmée et populaire. Mais il accentua un aspect important de sa personnalité, déjà largement exploité par Fréhel elle-même, dans ses chansons ou en interviews, et que les réalisateurs mirent en scène à profusion : le cinéma en fit une figure de scission voire de contradiction. Jouant de l'évocation de sa « cassure » personnelle, il la fit s'incarner sur les écrans dans une posture essentiellement dichotomique. Les personnages interprétés par Fréhel, principalement des chanteuses, quelle que soit l'importance de leur rôle (les apparitions de Fréhel n'excèdent pas cinq minutes en moyenne), évoquèrent toujours un personnage de « l'après », abîmé, dont émanaient en filigrane des pans – contraires et complémentaires – de sa personnalité antérieure.

En effet, les rôles attribués à la chanteuse se construisent continuellement dans le paradoxe. Elle figure toujours à l'écran une femme à l'identité sexuelle fortement marquée voire attractive, quand bien même elle n'est plus ni jeune ni belle. Elle représente également la puissance (par sa carrure ou sa force de caractère) mais reste faible voire veule (privée de volonté, elle se laisse assaillir par les événements, incapable de les surmonter). Elle apparaît encore libre car elle s'assume et vit seule, mais elle reste soumise aux hommes qui la malmènent ou la battent. Ancrée dans la réalité de son milieu, elle semble pragmatique et capable de garder les pieds sur terre, pourtant elle se laisse parfois aller à rêver, dans la mesure où, aspirant à la lumière, elle ne brille malheureusement que la nuit. Femme vivant en communauté, en particulier celle des filles de la nuit, elle souffre pourtant d'une extrême solitude. En effet, repliée dans l'évocation de ses souvenirs, érigés en mausolée à sa gloire passée, elle n'érupte plus que de l'amertume, en particulier, lorsqu'elle est confrontée, spectatrice impuissante, au destin de jeunes femmes qui, sans en avoir conscience, prennent le même itinéraire que le sien, voué à la destruction. Comme

pour se protéger de leur souffrance à venir ou finir de leur enseigner la noirceur du monde dans lequel elles évoluent, sa bonté naturelle se transforme en surcroît d'agressivité envers ces filles perdues. Pour finir, elle évoque souvent le voyage vers un Ailleurs providentiel – donc le mouvement –, mais ce dernier se résume davantage à une fuite en avant, à l'exil, et termine sa chute en échouage. Prisonnière d'un lieu et de son passé, elle finit par ne représenter plus que l'immobilisme et la stagnation. Ce sont donc ces différents aspects, récurrents aux personnages incarnés par Fréhel, tous modelés à partir de paradoxes eux-mêmes élaborés depuis la matière biographique de la chanteuse, que je m'appliquerai à faire ressortir en m'appuyant sur l'analyse de la plupart des rôles qu'elle tint à l'écran.

3. Fréhel dans le cinéma des années trente : quelles incarnations ?

Je signale pour débiter que sur les dix-sept films répertoriés dans la filmographie de Fréhel, je suis parvenue à en visionner intégralement douze. *La Rue sans nom* de Pierre Chenal (1934), *Gigolettes* d'Yvan Nöe (1936), *L'Homme Traqué* de Robert Bidal (1938) sont restés introuvables à ce jour malgré mes recherches à la BNF, à la Cinémathèque Française et aux archives de la CNC (Centre National du Cinéma et de l'image animée) du Bois d'Arcy. *L'Innocent* de Maurice Cammage (réalisé en 1937, sorti en 1938) apparaît bien au catalogue de la CNC mais je n'ai pu visionner le film en cours de réparation et de numérisation. Quant à *Amok* de Féodor Ozep (1934), adapté de la nouvelle de Stéphane Zweig, je n'ai pu en trouver qu'un seul extrait, celui dans lequel Fréhel apparaissait et interprétait *J'attends quelqu'un*¹⁵²² de Louis Poterat et Karol Rathaus. *La Légende de Bali*¹⁵²³ (tango des mêmes auteurs) fut seulement écouté sur disque. Ce film a été rediffusé par France 3 le lundi 25 Mars 2013 dans son programme de la nuit, sans que j'aie pu l'enregistrer.

3.1 Hypothèses quant aux œuvres non visionnées

Néanmoins, par recoupement d'informations et à partir des analyses de chansons interprétées dans au moins deux de ces films (*La Rue sans nom* et *Gigolette*), je peux proposer certaines hypothèses. Les premières demeurent cependant extrêmement ténues. Dans *L'Innocent* de Maurice Cammage, Fréhel aurait joué le rôle d'une certaine Albertine, je ne peux toutefois pas en dire davantage sur son interprétation ou son personnage. Noël-Noël tenait le premier rôle, celui d'un vendeur de violettes qui, par un coup du sort devint malgré lui le pantin d'horribles gangsters. Il finit bien sûr par se jouer d'eux. Dans *L'Homme traqué* de Robert Bidal (1946), film marquant le retour de Fréhel sur les écrans après la césure de la Seconde Guerre mondiale, il semble qu'elle ait interprété le rôle de la « Mère Tout le Monde ». Ce film est une adaptation du roman de Francis Carco écrit en 1922 et pour lequel il reçut le Grand prix du roman de l'Académie française. L'intrigue demeure très simple : voilà trois semaines que la police recherche le meurtrier d'une concierge de la rue Saint Denis, près des Halles. Lampieur, l'ouvrier boulanger qui a commis le crime, vit dans la peur viscérale d'être arrêté. En effet, il sait qu'une des prostituées auxquelles il donne du pain au petit matin, connaît la vérité mais reste muette. Il suspecte Léontine dont le comportement étrange accrédite ses soupçons. Dès lors, harcelé par sa conscience, il

¹⁵²² Ultraphone AP 1221 P76766, avril 1934, selon la discographie ROIG.

¹⁵²³ Ultraphone AP 1221 P76767, même date d'enregistrement que la chanson précédemment citée.

décide de l'aborder. Entre eux naît une relation trouble dans laquelle le crime reste le centre névralgique. Si dans ce roman, tout est explicitement dit et dévoilé dès le début de l'intrigue, l'ingéniosité de l'auteur tient autant à faire pénétrer le lecteur dans la conscience égarée de ce couple perdu, qu'à l'élaboration pittoresque du Paname populaire, celui des esseulés, des prostituées qui hantent dans l'attente de la nuit les troquets et autres bastringues, en quête d'un peu de chaleur humaine. Dans ce cadre morose, où toute une humanité épuisée, besogneuse, s'étirole dans des existences sans rêves, le personnage incarné par Fréhel trouve naturellement sa place. Qui mieux qu'elle-même pouvait en 1946, à l'âge de cinquante-cinq ans, représenter une telle désillusion, quand cette période marquait une des périodes les plus creuses de toute sa carrière (ses derniers enregistrements dataient de 1939) et que sa vie personnelle continuait sa course vers la déchéance ? Ruinée et abandonnée de tous, elle vivait alors recluse dans un hôtel miteux de Pigalle. La critique se déchaîna unanimement contre le film, « poncif du faux réalisme du milieu¹⁵²⁴ », taxé de « romantisme à bon marché des bas-fonds¹⁵²⁵ » mais néanmoins elle épargna Fréhel : « le puissant roman de Francis Carco est bien affadi à l'écran. La plupart des scènes se passent dans une obscurité à prétention artistique. Fréhel est étonnante, Louise Carletti, sous sa perruque blonde, offre un des plus jolis visages à l'écran. Mais l'écran n'est plus muet.¹⁵²⁶ » Les critiques soulignaient-ils par l'adjectif « étonnante » qu'elle était criante de vérité dans l'incarnation de cette « Mère Tout le monde » ?

La Rue sans nom de Pierre Chenal, fut adapté du roman sombre et pessimiste du même nom écrit par Marcel Aymé. Ce dernier collabora d'ailleurs au scénario du film. Méhoul, ancien apache et bagnard évadé, désormais honnête, vit caché avec sa femme et son fils, Mânu, dix-sept ans et belle fripouille, dans cette rue sinistre. Un soir d'hiver, il reçoit la visite d'un ancien complice, surnommé Finocle, évadé également, qui vient s'installer chez lui pour six mois avec sa fille Noa. L'action de l'intrigue se déroule à une époque non précisée et son cadre se limite à une rue de banlieue bordée de maisons insalubres, appelée la « Rue sans nom ». Cette rue est peuplée d'ouvriers vivant dans la misère, parmi lesquels des terrassiers immigrés italiens, dits les Macaroni. Tous se retrouvent chez « Minche », le bistrotier du coin, où diverses tensions, attisées par la boisson, naissent et se cristallisent, en particulier autour de Noa dont la beauté déclenche les passions. Sur fond de misère, de xénophobie et de résignation, les rivalités amoureuses

¹⁵²⁴ *L'Humanité*, janvier 1946

¹⁵²⁵ *Ibid.*

¹⁵²⁶ René Lehmann, *Pour tous*, février 1946.

se déchaînent entre clans, tous subjugués par la belle. Elles aboutissent à l'arrestation indirecte du Méhoul.

Dans le film *La Rue sans nom*, Fréhel jouait le rôle de la femme du Méhoul. On précise qu'elle fut jadis « jolie ». La Méhoule, le premier personnage à ouvrir le roman, est présentée¹⁵²⁷ comme une véritable mégère alcoolique que l'âge et la vie n'ont pas épargnée, mais dont on précise qu'elle sait se montrer attentive à son mari et serviable pour ses voisins. Il semble dès lors que Fréhel, physiquement abîmée et réputée alcoolique, ait été engagée en premier lieu pour sa propre projection d'elle-même à l'écran en tant que femme dévastée. Qui plus est, au sommet de sa gloire dans cette période, reconnue et estampillée clairement comme chanteuse « réaliste » populaire, elle demeure la seule dans sa catégorie à chanter et à célébrer avec conviction le milieu apache et la détresse des faubourgs ouvriers. Ces thématiques désuètes dans les années vingt, connaissent une recrudescence au milieu des années trente, probablement en raison de l'instabilité et des crises inhérentes à cette période. Le climat pessimiste, l'exploitation des uns par les autres, était aisément transposable dans l'univers mythologique « fréhélien ». Aussi, dans le film de Pierre Chenal, pour lequel la critique cinématographique employa l'expression consacrée de « réalisme poétique », Fréhel interpréta-t-elle *C'est la Rue sans nom*¹⁵²⁸ (piste 9) enregistrée en avril 1934. Paradoxalement, cette chanson, pourtant éponyme du film, ne se construit pas sur les thématiques sociales abordées dans l'intrigue scénaristique (conditions de vie, exploitation et mœurs du prolétariat ouvrier), pas plus qu'elle ne se déploie dans une tonalité pathétique ou ne dénonce un quotidien sinistre et pesant. La veine misérabiliste n'est pas son objet. Bien au contraire, sur le fond d'une douce valse musette, la chanson, prise en charge par le « je » lyrique d'une mère de la rue, élabore une ode naïve au microcosme idéalisé que constitue par synecdoque cette rue. Bien que misérable, décrépée, voire rebutante (« *Dans la petite rue des vieilles maisons cachent leur misère par leur toiture* »/« *Dans ces rues sales et sans trottoir* »), elle n'en constitue pas moins une sorte de cité utopique et merveilleuse, hors âge, dont la temporalité est scandée par le passage des saisons (« *On ne reconnaît les saisons qu'aux légumes des petites voitures* »). Cette rue « *du bout du monde* », qui n'est indiquée sur « *aucun plan* », apparaît dans un premier temps comme le paradis de la « *marmaille* » qui y joue (« *on peut s'y amuser pour voir* »), qui y danse (« *À midi, les gosses dansent en rond* ») et qui piaille de

¹⁵²⁷ Marcel Aymé, *Œuvres romanesques complètes*, édition La Pléiade, p. 353.

¹⁵²⁸ De M.A Maleville et L. Cazaux, P. Guillermin. P 76765, Ult AP 1220.

concert avec les moineaux, dont la chanson les rapproche (« *les moineaux, les mioches, tout ça piaille* »). Le caractère pittoresque de cette rue populaire, qui « dès le matin sent la friture », est encore souligné au deuxième couplet grâce à l'évocation d'un élément symbolique suggérant la liesse populaire bon enfant : l'accordéon (« *Le soir on joue de l'accordéon./Dans la rue sans nom* »).

Notons toutefois que le vernis de cet univers magnifié tend par bribes à s'effriter. La déclinaison du cliché consistant dans la chanson « réaliste » à rapprocher les oiseaux des enfants, suggère leur fragilité. Quant à la présence du pronom indéfini « on », désignant les habitants de cette rue, il ne fait que les renvoyer à la masse indifférenciée et anonyme des reclus à laquelle ils appartiennent et que la dernière strophe finit par qualifier de « gueux ».

Si cette chanson déroule un quotidien fantastique (« *c'est une petite rue plein d'aventures* »), c'est qu'elle est le fait d'une vision idyllique et nostalgique, déclinée sous le prisme des souvenirs de jeunesse, en particulier amoureux, de la chanteuse. Cette chanson constitue l'itinéraire projectivement idéalisé d'une jeune apache en devenir, épargnée par la déchéance qui la guette cependant. En effet, le caractère habituellement menaçant conféré à la rue, espace des prédateurs de toutes espèces, est ici gommé par l'émoi amoureux (notons la masculinité en construction de « l'amant », à peine sorti de l'enfance comme le suggère l'évocation de la « joliesse » et de la blondeur juvénile) Offrant par ses recoins des abris aux amants clandestins, la rue a constitué pour la chanteuse le lieu privilégié pour l'apprentissage efficace des choses de la vie, à savoir de l'amour et de l'art de la séduction. Cette leçon a également inauguré la prise de conscience de son pouvoir d'attraction :

*Dans un coin noir, un joli blond, m'avait embrassée par surprise.
J'étais contente de cette leçon, la leçon d'amour je l'avais bien comprise.
Il ne m'a pas fallu plus de temps, pour apprendre l'art de la toilette.
J'avais tout juste 15 printemps et toute la rue perdait la tête.*

La rue devient alors un lieu de passage multiple. Initiatique, elle symbolise la transition du monde de l'enfance vers celui des adultes ; elle matérialise encore le départ et l'accès à une supposée indépendance.

*Une belle mère ne reste pas là,
Loin de ma petite rue je promène ma bosse*

Toutefois, il s'agit moins d'une entrée dans la vie d'adulte que d'une plongée dans la vie de bamboche, envisagée comme une étape nécessaire mais passagère :

Mais cela durera ce que cela durera

Quand j'en aurais marre de la noce.

Ce motif de l'aller et du retour que j'évoquais comme l'un des nombreux paradoxes constitutifs des rôles tenus par Fréhel, est donc bien présent dans cette chanson. Mieux encore, il pointe que la tentative de changer de monde, d'améliorer sa condition sociale, est une transgression vouée au péché, car uniquement envisageable par le recours – du moins pour une femme – à la luxure et à la noce. Dès lors, la seule rédemption possible à cette course fatale, une fois la beauté flétrie, consiste en un retour aux origines miséreuses, comme si cette ambition « mal placée » d'échapper à son milieu, ne pouvait se solder que par l'échec :

*Un jour je m'en irai comme mes vieux,
Pour expier ma vie de pécheresse
Je retournerai parmi les gueux
Vivre dans la rue de ma jeunesse*

Et de fait, le rôle tenu par Fréhel accrédite cette idée. La Méhoulle, cantonnée à cette rue, n'est évidemment plus cette jeune « apache » encore épargnée par la vie, mais la concrétisation malheureuse du résultat annoncé. Son propos offre dès lors un formidable contre-point cynique, qui met d'autant mieux en valeur la tonalité pessimiste du film, que son chant doux et tendre contraste avec l'acceptation de cet itinéraire tendu vers la misère.

Ainsi, dès 1934, *la Rue sans nom*, deuxième film dans lequel Fréhel apparaît à l'écran, annonçait déjà les thèmes de prédilection pour lesquels la chanteuse fut de plus en plus souvent employée : l'incarnation d'un personnage en déchéance, repliée dans le souvenir de sa jeunesse désinvolte, sans illusion sur une quelconque rédemption possible. La critique cinématographique salua à nouveau l'interprétation de Fréhel, dont c'était le deuxième film (après *Cœur de Lilas*, Anatole Litvak, 1931-1932), mélange de pudeur et d'intense émotion :

Nous connaissons depuis des lustres Madame Fréhel chanteuse réaliste. Jamais, du moins le croyons-nous, elle n'avait joué la comédie sur un écran. Or, voici qu'au soir de sa vie¹⁵²⁹, on s'avise de lui confier un rôle, un rôle de pauvre femme du peuple mariée à un coquin, mère d'un jeune bandit, et oh surprise, miracle ! Elle le tient avec tant d'art, de discrétion, de vérité et d'émotion qu'elle remporte un succès éclatant. À combien de

¹⁵²⁹ Je souligne cette image alors que Fréhel a à peine plus de quarante ans.

*comédiennes connues, classées, cette débutante chevronnée pourrait donner des leçons !*¹⁵³⁰»

Dans le dernier film que je n'ai pas pu visionner, *Gigolette*¹⁵³¹ d'Yvan Noé (1937), Fréhel incarnait cette fois une chanteuse (sans nom et sans autre qualificatif) et interprétait *Tout change dans la vie*¹⁵³² (piste 10), signée de Vincent Scotto et Pierre Maudru. La tonalité de la chanson est cette fois résolument tout autre. Son rythme enlevé, la présence de l'accordéon et du banjo, contribuent à lui donner des élans festifs. De plus, quelques notes de xylophone, qui viennent régulièrement accentuer les premiers vers de chaque couplet repris par Fréhel, lui confèrent un caractère étincelant, malgré le propos développé.

En effet, les thématiques abordées, restent celles déclinées dans n'importe quelle chanson « réaliste » traditionnelle. Quant au décor, populaire, parisien et industriel, il souligne les conditions de vie désastreuse de la chanteuse. Elle habite un logement insalubre, très rudimentaire et précaire (le terme « baraque » désigne une construction provisoire en planches). Celui-ci est situé près d'une usine d'ammoniaque, sur la « zone » qui rappelons-le, était une bande de terrains vagues, constituée tout autour de Paris à l'emplacement des anciennes fortifications sur laquelle il était interdit de construire quoi que ce soit (d'où l'expression de zone *non aedificandi*). Cette « zone » qui accueillait les plus pauvres, rejetés à l'extérieur de Paris car incapables de s'y loger, se transforma rapidement en une sorte de bidonville.

La chanson se déploie en deux couplets distincts, l'un décrivant l'habitation et l'environnement dans lesquels vit la chanteuse et l'autre présentant son « homme ». La « baraque » décrite par la chanteuse est faite de planches de bois dont les interstices laissent passer le froid quand ceux-ci ne sont pas le fait de rongeurs de la pire espèce : les rats.

Quant au portrait de son « homme », il cumule les stéréotypes traditionnels de la chanson « apache » : c'est évidemment une brute violente, pingre et alcoolique :

*J'ai un homme c'est une brute
Qui n'pense qu'à m'rafler mes sous
Tous les jours c'est des disputes
Qui se terminent par des coups.*

¹⁵³⁰ Pierre La Mazière, cité par A et N Lacombe, *Fréhel*, éditions Belfond, p. 216.

¹⁵³¹ Florelle tenait le premier rôle, celui de Zélie, obligée de se prostituer pour payer les frais d'hôpital de sa demi-sœur.

¹⁵³² Enregistrée le 11 décembre 1936. CL 5992-1 ; COL. DF 2065. Orchestration Pierre Chagon

*Il est vieux, il est sale et grossier,
Il n'dessoule pas d'année.*

Tous ces éléments auraient dû dès lors concourir à dresser un tableau a priori bien sombre. Toutefois, ces clichés usuels sont traités sur un mode cocasse tenant à la posture de la chanteuse qui désamorce complètement leur visée initiale. Si la réalité est effectivement critique, l'attitude sereine de la chanteuse est novatrice. La résignation morbide (perçue dans *la Rue sans nom*) est balayée non seulement par son optimisme de bon aloi mais surtout par sa débrouillardise. Passée maître par nécessité dans l'art populaire du rafistolage, elle sait comment améliorer l'ordinaire et surtout comment redorer la réalité. Sa « baraque » est manifestement un taudis sans âge, mais, par un habile détournement de l'adjectif « ancien », que l'adverbe intensif « très » renforce encore, elle lui confère une valeur précieuse. Pourtant le matériau utilisé pour sa conception, « le sapin », révèle la supercherie (c'est un des bois les moins nobles et surtout bon marché). De fait, il tend au contraire à accentuer le caractère insolite de l'expression « c'est du sapin très ancien ». De plus, ce substantif est surtout utilisé quand il s'agit d'évoquer la réalisation de cercueils. Le champ lexical de la mort est d'ailleurs clairement évoqué par la mention de « l'usine d'ammoniaque » à proximité. Ses vapeurs nauséabondes sont extrêmement toxiques et, si elles sont trop souvent inhalées, conduisent irrémédiablement vers la mort. Aussi, l'antiphrase prononcée sur un ton guilleret par la chanteuse fait-elle double sens. La présence nocive de l'usine finira par l'embaumer effectivement, non plus en un sens de parfum mais d'embaumement funéraire, transformant la baraque en catafalque de sapin :

*J'ai sur la zone une baraque
C'est du sapin très ancien
Et y a l'usine d'ammoniaque
Qui l'embaume soir et matin.*

La chanteuse semble toutefois accepter cette perspective avec un détachement jovial (car nécessaire pour continuer à vivre dans de telles conditions). Quant aux « trous de rats » qui rendent sa maison « glaciale », l'importance de leur taille est soulignée par l'expression bien peu radiophonique « comme ça » (on imagine Fréhel joindre le geste à la parole). Elle les cache donc en placardant aux murs des cartes postales représentant la « Côte d'Azur » :

*Ya des trous comme ça dans tous les murs
Qui l'ont rendue glaciale
Mais j'ai mis partout des cartes postales*

Qui représentent la Côte d'Azur

Bien qu'elles ne la prémunissent pas du froid, le réconfort visuel que celles-ci lui procurent semble suffire à son bonheur, car les cartes postales lui permettent de se projeter sur la « Riviera ». De fait, le sens de la chanson est bien là, l'imagination est l'unique clé possible pour supporter un quotidien aussi miséreux que dramatique :

*Tout change dans la vie
Avec un peu d'imagination
On trouve plus jolies
Les impressions et les sensations
Quelques photos sur chaque trou d'rat
Et je me crois sur la Riviera
Tout change dans la vie
Avec un peu d'imagination*

Dans une certaine mesure, cette chanson par son optimisme forcé, s'inscrit dans une veine comique similaire à celle habituellement exploitée par des interprètes masculins tels que Maurice Chevalier, Dranem, Georgius ou bien sûr Georges Milton. La très populaire, *J'ai ma combine* créée par Milton en 1930, alors que la crise de 1929 était sur le point d'assaillir l'Europe, est à ce titre exemplaire. Le chanteur s'y décrit comme particulièrement insensible au trac, incapable de se faire « du mauvais sang » :

*Je n' suis pas comme ça
Car j' m'en fais pas
On a beau faire et beau dire
C'est mieux d'avoir le sourire
Et de savoir tout l' temps
Être content
J'ai ma combine
Jamais dans la vie rien ne me turlupine
J'ai ma combine
Je garde mon p'tit cœur blanc comme la blanche hermine
Les soucis, merci, ça m'est égal!
Les ennuis, tant pis, j' m'en fiche pas mal!
J'ai ma combine
C'est banal mais c'est jovial, c'est l' principal*

Sept ans plus tard, la crise bien installée¹⁵³³, la chanteuse incarnée par Fréhel reprend cette attitude positive, (sans pour autant s'inscrire dans un franc comique), consistant moins à se moquer de tout qu'à agir de façon efficace en vue de produire quelque chose de bénéfique. Comme si elle n'avait, vu la conjoncture, d'autre choix que celui d'aller de l'avant envers et contre tout. En cela, elle n'a plus l'attitude attentiste propre à la chanteuse « réaliste » :

*Tout change dans la vie
Avec un peu d'imagination
On trouve plus jolies
Les impressions et les sensations*

Toutefois, cela ne signifie pas qu'elle ne souffre pas des coups et des déceptions quotidiennes, mais il semble qu'elle préfère dénier la réalité, ou du moins l'extrapoler. Le compagnon violent se transforme alors en poète courtois qui chante des ballades, belle ironie, dédiées au *Fin'Amor*. Seul un puissant refuge onirique, conforté par une illusion sonore, peut permettre de supporter le caractère désolant de la réalité :

*Quand derrière moi il crie comme un sourd
Je crois entendre un beau troubadour
Tout change dans la vie
Avec un peu d'imagination*

Cette communication positive, cet optimisme claironné (par nécessité ici, soulignons-le) tranche avec le répertoire des années vingt de Fréhel, noir et pessimiste, en accord avec son image dévastée et sa vie tumultueuse. Toutefois, comme je l'évoquais dans un chapitre précédent, après la seconde moitié des années trente, une nouvelle génération d'auteurs et compositeurs apporte une coloration nouvelle à ses chansons et révèle le pan comique et extravagant de la chanteuse, capable d'autodérision. Pour rappel, les enregistrements du *Fils de la Femme poisson* en avril 1936, *Tel qu'il est* en juillet 1936 ou *La Môme Catch-catch* en juin 1938.

Dès lors, il n'est donc pas surprenant qu'en 1937, pour le film *Gigolette* d'Yvan Noé, la tonalité de la chanson de Fréhel, *Tout change dans la vie*, composée par le très prolifique

¹⁵³³ Rappelons que la chanson a été enregistrée en décembre 1936 soit 8 mois après la victoire du Front Populaire en mai. Néanmoins, dès l'automne, le gouvernement connaissait de grandes difficultés et était attaqué de toutes parts.

Vincent Scotto¹⁵³⁴, en pleine mouvance des radieuses opérettes dites « Marseillaise » (*Un de la Canebière*¹⁵³⁵, remporte un tel succès populaire qu'elle est adaptée en film par René Pujol en 1937) laisse entrapercevoir l'évolution en cours du répertoire ou la voie nouvelle prise la chanteuse. Toutefois, le clin d'œil de l'auteur, Pierre Maudru, en référence à la passion déjà bien lointaine de Fréhel (*J'ai un homme c'est une brute [...] Mais j'ai mis au-dessus d'ma ch'minée/La photo d' Maurice Chevalier*) rappelle combien la matière de sa vie demeure essentielle pour comprendre son œuvre.

Ce renvoi obsolète a aussi pour fonction de maintenir dans une temporalité révolue le cadre temporel de la chanson, et bien sûr celui de son film¹⁵³⁶, en les fixant dans une période d'avant la Première Guerre mondiale, alors même que l'action du film se déroule probablement dans les années trente. Les costumes des acteurs, visibles sur l'affiche du film *Gigolette*, inscrivent distinctement la temporalité de l'action dans l'Entre-deux-guerres.



Figure 62 : Affiche du film *Gigolette*, 1937, Yvan Noé
Source : www.encyclocine.com

¹⁵³⁴ Les éditeurs des *Mémoires* de Vincent Scotto ont publié, en guise de préface, une partie des différentes lettres de personnalités, toutes admiratives du compositeur. Celle de Jean Wiener est édifiante en ce qu'elle souligne l'énergie positive de sa musique : "Scotto n'a jamais prétendu être un symphonique, il a éclairé, embelli, aidé la vie des travailleurs, de millions de gens simples, en même temps qu'il a émerveillé les "raffinés", stupéfié les musiciens véritables. Je sais ce que Ravel, ou Stravinsky, ou Milhaud ont pensé et pensent de la réussite miraculeuse des chansons de Scotto, je sais qu'ils savaient et savent parfaitement qu'ils eussent été incapables, malgré leurs connaissances, malgré leur génie de la musique, de réussir ce qu'il a réussi, lui, ce petit homme tiré à un exemplaire. »

¹⁵³⁵ *Un de la Canebière* est l'exemple type de l'opérette dite Marseillaise. Créée en 1935 à Lyon au Théâtre des Célestins puis en 1936 au Théâtre des Variétés à Paris, par René Sarvil et Vincent Scotto, avec Alibert en chanteur principal, elle aligne les succès populaires légendaires *Cane ...cane...canebière*, *Le Plus beau tango du monde*, *Un petit cabanon* etc.

¹⁵³⁶ Le film est adapté d'un roman naturaliste de Pierre Decourcelle, *Gigolette*, publié en 1895. Le maintien de son titre appuie cette volonté de renvoi dans une époque datée. En effet, les « Gigolettes », terme apparu en France dans la deuxième moitié du XIXe siècle, désignent les femmes de mauvaise vie de très modeste condition, sous le Second Empire.

Cette remarque prouve encore à quel point Fréhel entretenait le souvenir de ses gloires passées, du temps où elle était jeune, belle et admirée de tous, jusqu'à incarner aussi une sorte de caricature d'elle-même.

Ces différentes analyses des rôles tenus par Fréhel dans des films que pourtant je n'ai pas pu visionner, *La Rue sans nom*, *Gigolettes*, *L'Innocent* et *L'Homme traqué*, soulignent plusieurs points indéniables qui réapparaissent de façon récurrente dans les autres interprétations de Fréhel. Il semble que les réalisateurs l'aient d'abord choisie pour la force d'évocation qui émanait d'elle. En effet, elle apparaissait comme la seule chanteuse « réaliste » capable de faire ressusciter un univers « apache » obsolète et, à ce point convaincante, d'incarner une sorte de romantisme des bas-fonds. D'une façon plus personnelle, les cinéastes l'employèrent aussi pour l'image qu'elle projetait d'elle-même, celle d'une femme populaire désormais déchuë, ancienne beauté impertinente du music hall à qui tout réussissait, dans le regret de sa gloire passée. Pour finir, l'énergie naturelle qu'elle dégageait dut également les séduire : « J'aurais été une mauvaise actrice si un metteur en scène avait voulu me forcer¹⁵³⁷ » Ce sont ces traits particuliers que j'analyserai dans les rôles dévolus à Fréhel par le cinéma de l'Entre-deux-guerres.

3.2 Fréhel ou l'art de la puissance évocatrice

La chanteuse a tourné dix-sept films en une petite vingtaine d'années (1931-1950). Autrement dit, elle débuta au cinéma l'année de ses quarante ans, dans le film *Cœur de Lilas* d'Anatole Litvak, et apparut encore sur les écrans un an avant sa mort¹⁵³⁸ dans le film *Un Homme marche dans la ville* de Marcel Pagliero.

Les plus grands réalisateurs du cinéma de l'Entre-deux-guerres la firent tourner dans un ou plusieurs de leurs films : Féodor Ozep, Pierre Chenal, Julien Duvivier, Sacha Guitry, Yvan Nöe, André Hugon, Claude Orval, Christian Jaque, Maurice Cammage, Jeff Musso, Ferdinand Rivers, Albert Valentin, Raymond Bernard. Elle joua encore aux côtés d'acteurs et d'actrices de renom, ou du moins en voie d'être célèbres, tels que Pierre Renoir, Albert Préjean, Pierre Fresnay, Jean Gabin, Louis Jouvet, Noël-Noël, Andrex, Jean-Louis Barrault, Fernandel, Viviane Romance, Michèle Morgan, Florelle, Marguerite Delval, Colette Darfeuil et bien d'autres encore. Fréhel était unanimement appréciée par le milieu du cinéma, beaucoup d'entre eux saluèrent son professionnalisme exemplaire.

¹⁵³⁷ Fréhel, A et N Lacombe, *op.cit.* p. 217.

¹⁵³⁸ Pour rappel : le 03 février 1951 dans sa soixantième année.

3.2.1 Présentation succincte de ses principaux rôles

L'essentiel de son activité cinématographique se concentra principalement durant la deuxième moitié et la toute fin des années trente, à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Néanmoins, il semblerait que l'expérience cinématographique de Fréhel ait été précoce. Selon Nicole et Alain Lacombe, la toute jeune Pervenche débuta sur les écrans bien avant la Première Guerre mondiale. Elle aurait eu un/des rôle(s) de figuration vers 1908 dans l'un/des nombreux courts-métrages tournés avec Max Linder, dans les studios de Villiers-sur-Marne : « Elle jouait les figurantes espiègles pour Max Linder¹⁵³⁹ ». Je n'ai pas pu malheureusement vérifier cette information.

Toutefois, d'après la filmographie établie par les biographes¹⁵⁴⁰ de Max Linder, alimentée par le travail minutieux de restauration et de promotion de sa fille Maud, réalisatrice, une huitaine de films aurait été tournée en 1908. Quel rôle pouvait tenir la toute jeune Pervenche, alors âgée de dix-sept ans, lorsque Linder, pas encore tout à fait réalisateur, commençait à composer le rôle de « Max », dandy élégant et séducteur impénitent ? Figurait-elle la petite bonne qui alertait sa maîtresse de l'arrivée de ses amants, un père et son fils (*La Rencontre imprévue* de Georges Monca) ? Tint-elle un rôle de figuration dans *La Très Moutarde* (Georges Monca) où un jeune homme timide (Max Linder) est dévergondé avant son mariage par son oncle qui l'emmène s'enivrer et découvrir les fastes des nuits parisiennes ? Apparaissait-elle dans *la Vie de garçon* pour épauler Max Linder abandonné à lui-même par sa femme ? Dans *Deux Grandes douleurs* ou *un tic nerveux contagieux* ? Cela reste à établir.

Cependant, cette expérience cinématographique aussi brève et anodine fut-elle, délivre à tout le moins une information intéressante : celle que l'on présentait souvent comme hermétique aux changements, peu perméable aux modes, eut manifestement conscience que les prouesses technologiques novatrices de son temps pouvaient constituer pour sa carrière naissante un formidable tremplin promotionnel. Cet aspect de son caractère place donc Fréhel du côté des pionniers et des audacieux.

Aussi, à l'heure du film chantant, alors même que la chanteuse refusait l'usage du micro (elle n'était pas à une contradiction près), elle accepta le rôle que lui proposa Anatole Litvak dans son film *Cœur de Lilas*, réalisé en 1931. À tout juste 40 ans, elle interpréta La

¹⁵³⁹ Fréhel, éditions Belfond, 1990, p. 212.

¹⁵⁴⁰ Charles Ford, *Max Linder*, Paris, Seghers, 1966 ; Pascal Djemaa, *Max Linder, du rire au drame*, Frassy, 2004.

Douleur, une chanteuse populaire, probablement prostituée, attachée à un hôtel douteux, amoureuse secrètement d'un mauvais garçon (Jean Gabin) qui la rabroue.



Figure 63 : Fréhel et Gabin dans *Cœur de Lilas*, 1931
Source : capture d'écran du film DVD, éditions René Château Video

Ce rôle de figuration améliorée lui permet d'interpréter deux chansons, *Dans la rue* (M. Yvain et S. Veber) et *La Môme Caoutchouc* (Alexander et Vandair). Cette dernière, bien qu'un peu vulgaire, (et peu représentative du répertoire de Fréhel qui, depuis son retour d'exil, n'interprétait plus de chansons grivoises) fut un immense succès pour la chanteuse. Si elle s'exprimait peu sur sa carrière cinématographique, elle avoua toutefois que *Cœur de Lilas* lui avait porté chance, ainsi qu'aux comédiens d'ailleurs :

Cœur de Lilas eut une belle carrière et fit pleurer d'innombrables petits cœurs de midinettes. Eh bien ! Je dois leur avouer aujourd'hui qu'elles avaient bien tort de prendre nos aventures à la lettre. Aucun film n'a porté plus de chance à ses interprètes. Tous se sont fait un nom au Bottin de l'Écran. Dans la distribution, il y avait d'abord mon vieux camarade André Luguet, transfuge du théâtre où son talent, il est vrai, avait déjà eu maintes occasions de s'affirmer. À son côté : un inconnu ou presque, qui s'était bien un peu dégourdi en chantant l'opérette mais qui n'en était pas non plus « mariolle » pour autant. Il s'appelait Jean Gabin. Aujourd'hui, évidemment, c'est un nom qui vous dit quelque chose. Il y avait aussi un brave garçon un peu gauche qui nous faisait rire aux éclats pendant les pauses en récitant des gaudrioles militaires comme je l'avais vu faire bien avant lui au tourlourou Paulin. On lui avait confié un tout petit rôle, un peu plus qu'une silhouette : garçon d'honneur de l'annonce et il s'en désolait. « Écoute moi, lui ai-je dit un

jour. Tu deviendras quelqu'un. C'est Fréhel qui te l'affirme ! Fernandel,
car c'était lui, se souvient-il encore de ce temps-là ? ¹⁵⁴¹

Elle eut un an plus tard le rôle de La Méhoulle dans *la Rue sans nom*, dont j'ai précédemment parlé, puis enchaîna en 1934 avec le tournage du film de Féodor Ozep, *Amok*, dans lequel elle interprétait une chanteuse exilée dans un bastringue malaisien. Son succès sur les écrans ne se démentait pas et, en passe d'être définitivement reconnue par les gens du cinéma, elle finit par attirer de plus en plus de réalisateurs. Aussi, participa-t-elle à onze films¹⁵⁴² en quatre ans, tournés entre 1935 et 1939 dont cinq sortirent sur écran pour la seule année 1938. Il s'agit de *La Maison du Maltais* (de Pierre Chenal), du *Puritain*¹⁵⁴³ (de Jeff Musso) où elle interprète le rôle d'une tenancière de taverne aux allures de Gitane¹⁵⁴⁴, de *l'Innocent* (de Maurice Cammage), d'*Une Java* (de Claude Orval), où elle est une patronne de bar dansant et chanteuse, et de *La Rue sans Joie* (d'André Hugon). Ses apparitions les plus remarquées et les mieux saluées par la critique cinématographique eurent lieu en particulier au cours de l'année 1936 grâce à son rôle de Tania, une ancienne chanteuse de cabaret exilée dans *Pépé le Moko* de Julien Duvivier aux côtés à nouveau de Jean Gabin. Notons encore que dans la même année, avant d'ailleurs qu'elle n'interprêtât le personnage de Tania, Sacha Guitry conçut spécialement pour elle le rôle de la Rouquine, une chanteuse de café, pour son film *Le Roman d'un Tricheur*, dans lequel elle chanta *Et V'là pourquoi* (piste 11) écrite par le réalisateur lui-même.

Fréhel se distingua encore dans trois autres rôles, dans lesquels elle fut criante de vérité. Dans *la Maison du Maltais* (Pierre Chenal, 1938), elle interprétait Rosina, tenancière aigrie d'une maison close à Sfax dans le sud tunisien. Son allure pachydermique et la rudesse de ses traits, en firent une matrone désabusée tout à fait crédible et touchante. Elle

¹⁵⁴¹ Propos de Fréhel, cités par Nicole et Alain Lacombe, *op.cit.* p. 221.

¹⁵⁴² Je rajoute *l'Entraîneuse* d'Albert Valentin dont la sortie a été différée en 1940 mais qui a été réellement tourné en 1938.

¹⁵⁴³ Au nom du fanatisme catholique, un journaliste dublinois Ferriter (Jean Louis Barrault) assassine une femme aux mœurs légères. En vérité, il s'agit d'un crime passionnel motivé par un sentiment de dépit. Le meurtrier avoue son homicide avant de sombrer dans un état profond de démence.

¹⁵⁴⁴ Fréhel n'apparaît qu'après plus d'une heure de film, lorsqu'il touche quasiment à sa fin. Elle porte des créoles, un carré court et frisé, un foulard à pois. On la voit venir à la table d'un vieil homme déjà saoul, pour le débarrasser d'une bouteille de champagne vide. Il ne parle pas français. Elle lui demande : « Alors mon petit père, ça va ? » et repart lui chercher à boire. Entre temps, Molly (Viviane Romance) et Ferriter, déjà ivre, entrent dans sa taverne, elle les accueille remarquant l'état de Ferriter : « Ben dis donc, il est frais ». Elle réapparaît quelques minutes plus tard pour mettre fin à une bagarre entre des clients de la taverne et Ferriter qu'elle menace de mettre dehors « par la culotte du pantalon » et de conclure « qu'est ce que c'est que ces histoires, foutez-moi le camp ! ». Son rôle dans ce film n'a d'autre intérêt que de la laisser apparaître en femme qui n'a pas froid aux yeux et de renforcer notre hypothèse sur sa représentation duelle, forte et faible à la fois.

eut encore une scène d'anthologie, (trop souvent éclipsée par son interprétation dans *Pépé le Moko*), dans le film d'André Hugon *La Rue sans Joie*¹⁵⁴⁵ (1938), remake du chef d'œuvre de Pabst, *Die Freudlose Gasse* avec Greta Garbo. Elle y croise les grandes stars du moment Dita Parlo et Albert Préjean, retrouve certaines de ses anciennes partenaires telles que Line Noro (Inès de *Pépé le Moko*). Elle joue le rôle d'Henriette, ancienne prostituée devenue couturière dans une maison close et accessoirement « homme de mains » de sa patronne, Madame Geffier. Colossale et menaçante, Henriette a peu d'empathie pour la détresse humaine et en particulier pour celle de Jeanne de Rommer. Pire encore, à la manière des petits malfrats, elle assume les basses besognes de sa patronne en se chargeant de récupérer par la menace, l'argent des robes bien chèrement vendues à Jeanne.

Cette attitude méprisante, à l'opposé des rôles d'aïeule protectrice que Fréhel a pu interpréter, est toutefois rendue compréhensible lors de son interprétation de la chanson *L'Amour des hommes*¹⁵⁴⁶ qui vient suspendre la narration et créer un moment intense d'émotion. Dans une des salles de répétition du lupanar, tout en feutre blanc, Henriette est invitée par sa patronne à monter sur scène pour expliquer à une jeunette inexpressive et fade, malgré sa fraîcheur et sa beauté, comment interpréter « avec son cœur » cette terrible chanson *L'Amour des Hommes*. Elle donne à la jeune femme (qu'elle appelle « Ma poule ») des conseils de mise en scène et lui explique qu'une telle chanson « ça se chante avec tout son cœur, pas la peine d'arpenter la scène de long en large ».

Le jeu scénique (partiellement visible mais de mauvaise qualité : piste 12) de Fréhel, minimal et schématisé, s'avère particulièrement efficace pour exprimer la fatalité de ces femmes échouées à la prostitution. Se fixant face à son public sur scène, elle remonte ses avant-bras et les ouvre vers lui dans un geste d'accueil pour entonner :

*Qu'il pleuve, qu'il neige ou qu'il vente
Aussitôt que la nuit descend
On nous voit passer provocantes
Donner du bonheur aux passants*

¹⁵⁴⁵ Jeanne de Romer (Dita Parlo), fille ruinée, fait vivre quatre personnes : sa mère, un grand-père paralysé, un frère et une sœur, avec son modeste salaire. Son patron (Paul Pauley) étant arrêté pour escroquerie, elle est acculée à la misère. Dans la "rue sans joie" où elle demeure, Madame Geffier (Marguerite Deval), qui tient une louche maison de couture, l'attire chez elle et la fait s'endetter pour quelques robes. Puis elle veut la livrer à un riche marchand de bestiaux (Pierre Alcover). Un crime est commis dans un meublé de la "Geffier" au moment même où Jeanne fuit les brutalités du marchand de bestiaux. Un aventurier (Valery Inkijinoff), découvert comme étant le dernier amant de la victime, Léa Level (Mila Parely), est inculpé d'assassinat, puis la Geffier dénonce Jeanne de Romer comme complice. Le journaliste Albert Dumas (Albert Préjean), convaincu de l'innocence de Jeanne mène son enquête.

¹⁵⁴⁶ Géo Koger-André Hugon ; Vincent Scotto. Enregistrée le 13 juin 1938. Columbia DF 2434 CL 6754-1.

La caméra fixe alors Fréhel/Henriette en gros plan, qui, sourire en coin d'un air entendu, devient soudainement plus grave lorsqu'elle prononce la phrase « nous ne sommes faites que pour le plaisir » :

*Ainsi que toutes les femmes
Nous avons une âme, un cœur pour chérir
Pourtant nul ne s'en inquiète
Nous ne sommes faites que pour le plaisir.*

Puis d'un simple haussement d'épaule, pour suggérer avec lucidité la fatalité de sa condition de femme prostituée, elle entonne mains sur les hanches le refrain :

*Les hommes nous aiment
Pas pour nous, mais pour eux !
Ils sont tous les mêmes
Et cachent bien leur jeu.
De façon adroite
Ils se font doux d'abord
Et puis ils nous exploitent
Sans remords.*

Son regard s'assombrit ensuite puis elle mime un geste de protection en levant ses deux bras en direction de son visage, qu'elle caresse pour finir :

*Au lieu de caresses,
Quand on rentre chez nous,
Hélas on encaisse
Des mots durs et des coups.
L'amour, ce problème,
Ça compte pour bien peu !
Si les hommes nous aiment
C'est pour eux.*

La leçon d'interprétation d'Henriette s'est transformée en un instant de vive émotion, que l'interruption fugace d'un commis venu voir Mme Geffier pour lui livrer une commande de pièce montée, ne parvient pas à briser. Les prostituées présentes reçoivent le chant comme une communion, visage fermé, regard lointain. Touchante de sincérité, c'est évidemment sa propre détresse qu'Henriette évoque, légitimant de fait quelque peu sa propre dureté vis-à-vis des femmes de sa condition. Elle-même bafouée et réduite à n'être qu'un objet en souffrance, elle ne peut éprouver de la compassion pour Jeanne. Seule la fidélité à sa patronne qui la nourrit, la loge et la protège (comme un proxénète dont elle

repréend le rôle), prévaut pour Henriette, car il correspond à un schéma connu et éprouvé par elle. Dans cet univers interlope, elle est l'incarnation d'un personnage qui, gangrené par solitude et la détresse morale de toute une vie, ne sait plus comment donner de l'affection si ce n'est dans le déploiement d'un chant. La critique salua unanimement l'interprétation de Fréhel dans le film : « Tous les acteurs sont excellents, mais on retiendra la saisissante interprétation de Fréhel chantant *L'Amour des Hommes*, un des clous du film.¹⁵⁴⁷ »

Fréhel se distingua encore deux ans plus tard dans *l'Entraîneuse*, aux côtés de la toute jeune Michèle Morgan, en mettant en abyme son propre rôle : une affiche laissait apparaître son nom et sa photo sur le mur du cabaret la produisant. Bien que ce film eût mauvaise presse – il avait été tourné en Allemagne et ses distributeurs eurent l'idée peu heureuse de le sortir en janvier 1940 – (il fut placé sous séquestre et banni des écrans), la prestation de Fréhel offrit un vrai contraste à celle de Michèle Morgan, dont le personnage semblait s'étoffer à son seul contact. A la veille de la Seconde Guerre mondiale, elle obtient également le rôle peu convaincant d'une cartomancienne dans *Berlingot et Cie* (Ferdinand Rivers), puis celui d'une marâtre cruelle dans *l'Enfer des Anges* de Christian Jaque. Après la guerre, elle revient sur les écrans dans *l'Homme Traqué* (Robert Bidal, 1946), *Maya* (Raymond Bernard, 1949) où elle joue Notre Mère, une vieille prostituée, puis *Un Homme marche dans la ville* (Marcel Pagliero, 1950) où elle interprète son dernier rôle en la personne d'une traîne-misère, pauvre échevelée, vivant dans un baraquement sur les docks du Havre avec des immigrants. Amaigrie et passablement vieillie, elle mourra un an après la sortie du film.

Si Fréhel tourna dans plusieurs longs métrages, elle n'obtint paradoxalement jamais de premiers rôles à l'écran, bien au contraire. Son taux d'apparition à l'écran demeure assez restreint, dans la mesure où elle n'apparaît le plus souvent que pour interpréter une voire deux chansons, soit une présence à l'écran moyenne comprise entre trois et six minutes. A ce titre, sur les dix-sept films dans lesquels Fréhel a tourné, elle a chanté en tout quatorze chansons. Elle interprète deux chansons dans *Cœur de Lilas* en 1931 (*Dans la Rue* et *La Môme Caoutchouc*) ainsi que dans *Amok* en 1934 (*J'attends quelqu'un* et *La Légende de Bali*) où elle n'a d'ailleurs pas d'autre fonction que de chanter, de même que dans *Le Roman d'un tricheur* de Sacha Guitry, *Gigolette* d'Yvan Nöe (supposition) ou *Une Java* de Claude Orval. Dans *la Maison du Maltais* (1938), ainsi que dans *L'Enfer des Anges* (1939, Christian

¹⁵⁴⁷ *Ciné-France*, 28 janvier 1938.

Jaque), elle chantonne des bribes de complaintes inconnues de son répertoire. Dans *Berlingot et compagnie* (1939), elle reprend le refrain d'une chanson très appréciée par son public mais qu'étrangement elle ne mit pas sur disque « Au ciel, il existe une étoile » de Jean Manse et Roger Dumas.

Elle grave donc sur disque onze des chansons écrites ou utilisées pour un film, entre 1931 et 1939. En 1931, elle enregistre *Dans la Rue* et *La Môme Caoutchouc* (*Cœur de Lilas*) ; en 1934, *C'est la rue sans nom* (du film du même nom), *J'attends quelqu'un* et *La Légende de Bali* (dans *Amok*) ; en 1936, *Où est-il donc ?* (dans *Pépé le Moko*), *Et v'là pourquoi* (dans *Le Roman d'un tricheur*), *Tout change dans la vie* (dans *Gigolette*) ; en 1938, *L'Amour des hommes* (dans *La Rue sans joie*) ; en 1939, *Sans Lendemain* (dans *L'Entraîneuse*) et *La Java Bleue* (dans *Une Java*). Après le film *L'Entraîneuse* tourné en 1938 mais sorti en 1940, Fréhel n'aura plus aucun rôle où elle interprète une chanson qu'elle enregistre sur disque ensuite. Ainsi, elle ne chante absolument pas dans *Le Puritain* (1938, Jeff Musso), *Maya* (1949, Raymond Bernard) ou *Un Homme marche dans la ville* (1950, Marcel Pagliero).

Il est intéressant de remarquer que les rôles confiés à Fréhel ne la laissent apparaître à l'écran qu'entre deux minutes (*Un Homme marche dans la ville*) et treize minutes (*Cœur de Lilas*). Sur les douze films visionnés dans leur intégralité¹⁵⁴⁸, le temps total d'apparition de Fréhel à l'écran ne représente que soixante-sept minutes : ce qui signifie qu'en moyenne ses apparitions n'atteignent pas 7% du temps total du film projeté. Ces apparitions sont donc pour la plupart très brèves (moins de trois minutes correspondant peu ou prou à l'interprétation d'une chanson). Les apparitions les plus conséquentes de Fréhel à l'écran, (leur cumul atteint plus de dix minutes) concernent ses rôles dans *Cœur de Lilas*, où elle interprète La Douleur, une chanteuse mais surtout une femme défraîchie malheureuse en amour et *La Rue Sans Joie*, que j'ai présenté brièvement. Elle apparaît plus de six minutes à l'écran dans *Pépé le Moko*, *Berlingot et Cie* et *la Maison du Maltais*.

Toutefois tous ces rôles ne s'équivalent pas. Sa prestation aux côtés du couple comique Fernandel et Charpin dans *Berlingot et Cie*¹⁵⁴⁹ (sorti le 27 avril 1939) est loin

¹⁵⁴⁸ J'ai considéré que la durée moyenne d'un film était de 1h20 soit 80 minutes. La durée totale des douze films correspond environ à 960 minutes.

¹⁵⁴⁹ François et Victor, deux marchands de berlingots dans une foire, défendent une de leur amie contre les attaques d'un ancien taulard venu la récupérer. Le soir même, leur baraque est incendiée. Nantis d'une petite fille d'un an qu'ils ont recueillie, les deux hommes devront retrouver rapidement un métier. Finalement, après avoir aidé une personne riche à démasquer des cambrioleurs, ils s'achèteront une nouvelle boutique.

d'être remarquable, son jeu est même assez médiocre car peu naturel. Pourtant le cumul de ses apparitions à l'écran (au nombre de quatre) totalise plus de huit minutes ce qui, au regard de la durée moyenne de ses prestations dans les autres films constitue une fourchette haute. A l'inverse, si la présence à l'écran de Fréhel dans *Pépé le Moko* de Julien Duvivier (1936) ne repose que sur trois apparitions – la première après vingt minutes de film pour une durée très brève, le temps de quelques répliques (soit moins d'une minute), la dernière à la toute fin du film (moins de cinq minutes) – l'impact que la chanteuse laisse sur le spectateur après son apparition demeure immense.

3.2.2 *Berlingot et Cie* ou comment un refrain élève un rôle entier

Dans *Berlingot et Cie*, Fréhel joue le rôle de Bohémia, une voyante appartenant à la communauté des forains. On la voit, costumée comme une supposée bohémienne doit l'être (jupe volante, fichu sur la tête et créoles aux oreilles), haranguer la foule et inviter un jeune couple à pénétrer dans sa roulotte pour connaître son avenir. Après sa consultation [nouvelle séquence filmique], elle est menacée par Dédé, un ancien taulard qui veut récupérer Lisa l'assistante et fille de Bohémia. Il malmène la jeune femme et Bohémia (Fréhel) hurle, appelle au secours. Aussitôt arrivent François (Fernandel) et Victor (Charpin) qui défendent les deux femmes, non sans être menacés de violentes représailles. Dans une troisième séquence, au premier quart d'heure du film, le personnage de Bohémia réapparaît, cette fois dans un café. Elle rejoint François qui évoque, autour d'un verre de bière, la petite Gisèle, orpheline que les deux hommes ont recueillie. Bohémia sort évidemment ses cartes mais avoue ne pas savoir lire l'avenir. A cet instant, Fréhel énonce une réplique intéressante : « Je ne vois que mes propres misères et j'essaie de créer du Bonheur pour les autres ». Ce rôle de Pythie qu'on lui confie est somme toute assez novateur mais paradoxal, dans la mesure où Fréhel incarne essentiellement au cinéma celle qui, bien au contraire, participe à faire émerger le passé. Heureusement, son aveu d'incompétence vient contrebalancer sa fonction de devineresse, qui d'ailleurs perd définitivement toute crédibilité lorsqu'elle annonce ne pouvoir lire que ses « propres misères ». Or, il est coutume de dire qu'une voyante ne peut lire son propre avenir. Grâce à cette réplique cependant, ce sont bien sûr les propres malheurs de Fréhel, largement exploités, qui apparaissent en filigrane. Dès lors, en l'espace d'une réplique (soit quelques secondes) que l'on imagine fort bien écrite spécialement pour elle, le personnage fictif

incarné par la chanteuse s'efface pour de bon et chacun des spectateurs ne se focalise plus que sur Fréhel, jouant son propre rôle.

Elle réapparaît une dernière fois à la vingt-sixième minute du film, de façon très brève, chantonnant pour la petite Gisèle quelques mesures d'*Au ciel, il existe une étoile* :

*Comm' toi, j'ai connu les misères
Du petit être abandonné.
Comm' moi tu vivras des chimères,
Il faut savoir tout pardonner.
Si pour moi la vie fut méchante,
Pour toi elle sera clémente.
N'oublie pas le moment béni,
Qui t'a fait retrouver un nid.*

Encore une fois, son chant fait mouche, offrant un saisissant raccourci de sa propre existence. Ce moment intime souligne une autre des fonctions de Fréhel à l'écran : elle apparaît comme la mère nourricière et protectrice, presque mariale comme peut le suggérer la référence au ciel, qui prend sous sa coupe les plus malheureux dont elle fit partie. Elle tint encore cette fonction dans un de ses derniers films, *Maya* (1949), où son personnage, une ancienne prostituée bienveillante et aimante, n'a d'autre qualificatif que « notre mère ».

La force du pouvoir d'évocation de la chanteuse est telle, que, malgré une présence à l'écran n'excédant pas huit minutes et alors même qu'elle disparaît tout à fait de l'intrigue après une petite demi-heure de film, le public lui réclame à chaque spectacle *Au ciel, il existe une étoile*.

Confier le rôle de Bohémia à la chanteuse allait donc presque naturellement de soi, notamment parce que le capital sympathie du public pour la chanteuse était réel, mais aussi parce qu'elle était identifiée par tous comme la chanteuse populaire la plus représentative de l'univers de la foire. Elle était d'une certaine façon l'âme de ces anciens Luna Parks populaires. D'ailleurs, dans un de ses premiers rôles au théâtre, sur la scène du Moulin Rouge en 1908, elle interprétait une jeune femme qui fréquentait tant les Luna Parks qu'elle était atteinte de tremblements. Rappelons encore que Fréhel dans les années trente, se produisait souvent dans les foires populaires sur de simples tréteaux, et que le

refrain de son interprétation récente du *Fils de la Femme poisson*¹⁵⁵⁰ (piste 14) résonnait encore pour tous.

En outre, quand bien même son rôle était peu consistant, Fréhel, du moins son personnage, ouvrait la séquence inaugurale du film. C'est elle que le spectateur découvrait en premier lieu. Son nom apparaissait également au générique parmi les premiers nommés, autrement dit, juste après les acteurs principaux qu'étaient Fernandel, Fernand Charpin et Suzy Prim. Les différentes affiches du film reproduisaient encore cet ordre hiérarchique. Bien que les copies soient de mauvaise qualité, il est possible d'apercevoir clairement le nom de Fréhel en quatrième position. Nous pouvons aussi distinguer sa caricature de profil dans le paquet de berlingots tenus par Fernandel, alors même que son rôle n'a pas vraiment d'utilité dans l'intrigue du film.



Figure 64 : Affiche du film *Berlingot et Cie*, 1939
Source : catalogue.drouot.com

¹⁵⁵⁰ COL DF 1926, enregistré le 17 avril 1936.



Figure 65 : Affiche du film *Berlingot et Cie*, 1939
Source : lesruesdemontpellier.fr¹⁵⁵¹

Dès lors, sa présence dans le casting pourrait-elle être interprétée comme une sorte de « happening » ? Fernandel, dont la carrière cinématographique était en pleine expansion dans les années trente, (*Berlingot et Cie* était son quarante et unième film. Il tourna jusqu'en 1970 dans plus de 145 longs-métrages) avait débuté en même temps que Fréhel. Il avait obtenu un petit rôle à ses côtés en 1931 dans *Cœur de Lilas*. Les deux artistes étaient connus pour s'apprécier. Il est fort probable, alors que la carrière de la chanteuse était au plus mal à la veille de la Seconde Guerre mondiale, que Fernandel ait pensé à Fréhel pour interpréter le rôle de Bohémia.

Ainsi, pour résumer mes propos, dans un film où Fréhel n'a qu'un rôle très secondaire, largement surfait et où la qualité de sa prestation n'est pas toujours homogène, elle parvient, l'espace d'une brève apparition où elle fredonne un refrain, à suspendre la narration. Mieux encore, faisant référence implicitement à son propre passé, elle finit par gommer tout à la fois le cadre spatio-temporel du récit filmique ainsi que son personnage fictif – Bohémia – pour renvoyer le spectateur au temps de sa propre jeunesse et livrer son expérience de la vie.

¹⁵⁵¹ Site entier consacré à toutes les affiches de films de Fernandel.

3.2.3 *Pépé le Moko* : Fréhel, l'incarnation magnifiée du Passé

Pépé le Moko de Julien Duvivier n'est pas le premier film tourné par Fréhel (elle comptait déjà quatre œuvres cinématographiques dans sa filmographie), ni celui dans lequel son rôle est le plus consistant : elle n'apparaît que trois fois à l'écran pour une durée maximale de six minutes. Pourtant, il constitue certainement celui dans lequel elle a le plus brillé et celui auquel elle est le plus souvent associée. Au sujet de ce film, Jean-Pierre Mocky, pour qui *Pépé le Moko* constitue une œuvre phare du réalisme poétique, dans la droite ligne d'autres fleurons du même genre tels *l'Atalante* ou *le Quai des brumes*, souligna à quel point tous les seconds rôles auraient pu, grâce au charisme des acteurs et à leur présence à l'écran, être conçus comme des premiers rôles : il inclut bien sûr dans son propos Fréhel. Il convient dès lors de s'interroger sur ce paradoxe.

Rappelons rapidement l'intrigue du film construite autour de son héros, Pépé le Moko (Jean Gabin) un caïd du milieu, exilé dans la casbah d'Alger, qui tombe amoureux de la belle et sophistiquée Gaby (Mireille Balin).

Débarqué à Alger le lendemain du braquage de la banque de Toulon, Pépé a trouvé refuge dans les méandres de la casbah algéroise, véritable « maquis » pour les proscrits de toutes sortes. Il s'y cache depuis deux ans, sans que personne n'ait pu le capturer : cinq inspecteurs ont déjà été abattus, en vain. Jouissant d'une impunité insupportable, plusieurs policiers aguerris ont été spécialement dépêchés de Paris pour aider la police locale à interpellier Pépé. Toutefois, ils devront d'abord pour être efficaces et serrer Pépé, se familiariser avec la nébuleuse casbah. La description de celle-ci, prise en charge par une voix off, demeure d'ailleurs assez exceptionnelle et constitue une séquence d'anthologie. A la fois didactique, descriptive et narrative, dans la mesure où elle est justifiée par la méconnaissance des policiers parisiens, cette scène contribue à faire de la Casbah un personnage à part entière.

Le choix de la focalisation (une vue en surplomb des toits se resserre par un mouvement de plongée vers le réseau de venelles inextricables) couplé à la formidable description écrite par Henri Jeanson¹⁵⁵² contribue à faire de ce lieu cosmopolite et exotique, un territoire angoissant dont de fait personne ne peut s'échapper :

*Vu à vol d'oiseau, le quartier d'Alger qu'on appelle la Casbah, profond
comme une forêt, grouillant comme une fourmilière, est un vaste escalier*

¹⁵⁵² Il composa tous les dialogues du film. Pour rappel, Jeanson était un ami intime de Fréhel, celui là même qui participa à son retour sur la scène de l'Olympia en 1925.

dont chaque terrasse est une marche et qui descend vers la mer. Entre ces marches, des ruelles tortueuses et sombres, des ruelles en forme de guet-apens, des ruelles qui se croisent, se chevauchent, s'enlacent, se désenlacent dans un fouillis de labyrinthes. Les unes étroites comme des couloirs, les autres voûtées comme des caves. De tous côtés, dans tous les sens, des escaliers, des montées abruptes comme des échelles, des descentes vers des gouffres sombres et puants, des porches suintants, envahis de vermine et d'humidité. Des cafés obscurs, bondés à toute heure, des rues désertes qu'habite le silence, des rues aux noms étranges (« rue de l'Impuissance », « rue de la Ville-de-Soum-Soum », « rue de l'Hôtel-du-miel », « rue de l'Homme-à-la-perle »). Ils sont quarante mille, là où ils ne devraient être que dix mille. Quarante mille venus de partout, ceux d'avant la conquête, ceux du passé barbaresque, et leurs descendants honnêtes, traditionalistes, et pour nous, mystérieux. Des Kabyles, des Chinois, des Gitanes, des Heimatlos, des Slaves, des Maltais, des Nègres, des Siciliens, des Espagnols, et des filles... filles de tous les pays, de tous les formats... des grandes, des grosses, des petites, des sans-âges, des sans-formes, abîmées de graisse où nul n'ose se risquer... Des maisons qui comportent des cours intérieures, isolées comme des cellules sans plafonds et sonores comme des puits, communicant presque toutes entre elles par des terrasses qui les dominent, descendant ainsi jusqu'à la mer, colorée, vivante, multiple. Il n'y a pas une Casbah, il y en a cent. Dans ce dédale, dans ce grouillement, Pépé est chez lui.

Paradoxalement, la casbah devient aussi une véritable souricière dont Pépé ne peut finalement sortir sans s'attendre à être « cueilli » par l'inspecteur Slimane, homme patient et déterminé. Cette casbah participe dès lors à accroître l'intensité dramatique du film et son atmosphère influence et conditionne le comportement des personnages, les poussant à accomplir leur destin.

Amant attiré de la sensuelle Inès (la vibrante Line Noro), Pépé est subjugué par la belle et sophistiquée Gaby (Mireille Balin), une touriste fortunée qu'il rencontre. Elle lui rappelle cependant tout ce que la Casbah n'est pas et combien Paris, et en particulier Montmartre, lui manque. A son contact, Pépé est pris de sentiments nostalgiques et ne rêve plus que d'évasion. Gaby, qui symbolise l'Ailleurs et la Liberté, cristallise alors ses désirs. Dans l'atmosphère intime d'une chambre prêtée aux deux amants, Jean Gabin, penché vers le visage de Mireille Balin, prononce, avec sa gouaille inimitable, ces répliques bouleversantes (coup d'essai parfait avant son inoubliable « T'as de beaux yeux, tu sais », adressé à Michèle Morgan dans *le Quai des Brumes*, deux ans plus tard) :

Tu me plais, tu sais, t'es belle, et puis avec toi, c'est comme si j'étais à Paris. Avec toi je m'évade, tu saisis ? Tu me changes le paysage. Tiens tout à l'heure je faisais semblant de dormir, on ne parlait pas. Je me laissais glisser. Sais-tu ce que j'entendais ? Le métro ! Tu te rends compte, le métro ! T'as des bijoux qu' c'en est d'la provocation, tu es tout en soie, tu es pleine d'or, et tu me fais penser au métro ! A des cornets de frites, et des cafés-crème en terrasse. Voilà comme tu es.

Dès lors, paradoxalement, Paris, tout entier symbolisé par Gaby, devient une référence exotique et lointaine, malgré le décor idyllique d'Alger où la « mer colorée, vivante, multiple, brûlante » ne peut toutefois lutter à l'évocation du décor urbain parisien :

[...] Ah, ce que tu sens bon ! Le métro ? En première !

Si Pépé amoureux reprend sur les toits de la casbah une entraînante rumba, signée Scotto, *Pour être heureux dans la vie*¹⁵⁵³, un brin décalée dans la bouche de ce caïd recherché par tous, (« car l'amour, ça vous fait voir tout en rose, c'est vraiment la seule chose, dont on ne se lasse pas. On dira ce qu'on voudra ah, ce que c'est doux, quand on a ça !»), cette chanson demeure probablement moins la célébration de son amour pour Gaby, que la manifestation d'un sentiment de joie à l'idée de rejoindre Paris. C'est essentiellement l'amour d'un retour à Paname, souhaité voire possible, que Pépé chante.

Aussi, chacun des rendez-vous fixés avec Gaby, concourt-il à le rapprocher de son destin funeste. En effet, bientôt il ne peut plus supporter l'ambiance pesante qui règne dans la Casbah et projette des imprudences :

- Tu ne peux pas te débarrasser de cette casbah ?

- Non je ne peux pas. Je suis cerné. C'est impossible d'aller se planquer ailleurs, c'est plein de chasseurs. Et si je sors d'ici, on me culbute. Alors t'es contente hein ? Te v'là tranquille ?

- Non, je ne suis ni contente, ni tranquille.

- Eh bien tu as raison, car si tu ne revenais pas, je serais capable de tout, même d'aller te chercher dans ta case.

Il rêve de la « Place Blanche » (ambiguïté savamment entretenue, car cette même place existe dans la Casbah). Dès lors, il annonce qu'il va s'évader et, malgré les conseils de ses amis l'enjoignant à rester caché, ou les pleurs d'Inès, il cède à ses pulsions amoureuses « Tout ça, c'est la faute à la Casbah », dit-il. Dans une course effrénée, voire irréaliste, Pépé descend vers le port : les rues de la casbah, en arrière-plan, deviennent floues tandis que la

¹⁵⁵³ Paroles Géo Koger ; musique Vincent Scotto

moitié de son visage partiellement dans l'ombre, semble déjà augurer de sa trajectoire malheureuse. Pépé parvient à monter sur le bateau en partance pour la France. Il espère y rejoindre Gaby. Mais, dénoncé par Inès, il est débarqué par Slimane. Devant les grilles du port, il aperçoit sur le ponton la silhouette de Gaby et assiste en pleurs à son départ. Ses rêves anéantis, Pépé préfère se suicider et accomplir son destin tragique.

Dans ce trio amoureux, il ne semble pas a priori avoir de place pour Fréhel et le rôle qu'on lui propose, celui de Tania, une ancienne chanteuse exilée. D'ailleurs, pour le coup, son nom n'est cité qu'à la toute fin du générique, et non, comme dans *Berlingot et Cie*, aux côtés des acteurs principaux. De plus, Fréhel n'apparaît que trois fois dans le film pour une durée totale d'environ six minutes. Quel rôle peut-elle dès lors tenir qui justifie les critiques enthousiastes de l'époque ? Cocteau, admiratif du film, salue en particulier sa performance et donne un début d'explication :

Cette année, je retrouve un chef-d'œuvre, Pépé le Moko. Gabin y montre jusqu'à l'apothéose le type ébauché il y a des années par Préjean. Nos femmes éclaboussent les pâles automates et les fantômes illustres de Hollywood. Leurs joues en feu et leurs lèvres écarlates arrivent à vaincre la grisaille cinématographique. Saturnin Fabre, en marge de l'intrigue, la domine dans le personnage superbe du « grand-père » et, Fréhel, qui risquait de ralentir l'action par un numéro, nous bouleverse et ajoute à cette bande lente et gluante, comme un papier à mouches, une grosse mouche les ailes et les pâtes prise dans une colle de police, de chaleur, de solitude et de musique arabe.¹⁵⁵⁴

Son personnage, qui « risquait de ralentir l'action par un numéro », accrédite une de mes premières hypothèse : le cinéma des années trente n'employait Fréhel que dans son propre rôle, pour l'image non seulement qu'elle projetait d'elle-même, mais surtout pour ce qu'elle représentait de façon « fantasmagorique ». Elle devait accomplir son « numéro », autrement dit, exécuter son personnage de chanteuse « réaliste » en interprétant si possible une chanson « réaliste » de la manière la plus touchante et authentique qui soit. En cela, sa prestation à l'écran fut un atout considérable, car elle participait à la poésie sombre et nostalgique du film, et agissait comme un élément révélateur, un peu à la manière d'une pierre philosophale, dévoilant l'éclat d'un Paris populaire et lointain dont Pépé, tout comme Tania, étaient définitivement exclus.

¹⁵⁵⁴ Fréhel, *op.cit.* p. 219.

D'autre part, le personnage de Tania est d'autant plus remarquable qu'il fonctionne essentiellement soit par effet miroir, soit par effet de contraste vis-à-vis des autres personnages, qu'ils fussent principaux ou secondaires. Tania leur révèle leurs propres failles et manquements, voire même leur destinée tragique.

En effet, Fréhel/Tania marque d'abord les esprits par sa corpulence imposante ainsi que son franc-parler rugueux. Elle en impose de fait par rapport Inès (dont Tania est la projection future : femme délaissée et malmenée par l'homme qu'elle aime, elle finira comme elle engluée dans la casbah.¹⁵⁵⁵) ou à la svelte et classieuse Gaby (projection inversée cette fois de ce que Tania a pu être ou aurait pu être¹⁵⁵⁶ : une fille pauvre qui, à la faveur d'une bonne étoile ou d'un beau mariage, fait fortune et change de classe sociale). Elle fonctionne encore comme le double féminin de Pépé. Tous deux sont les symboles d'une classe non pas de prolétaires, mais de reclus, de proscrits en marge de la société. Comme Pépé, Tania a ses propres paradoxes. Il est la figure archétypale du gangster au cœur d'or¹⁵⁵⁷, qui se fait cueillir bêtement par fougue amoureuse et à cause de ses rêves d'évasion, elle est la matrone des rues, autoritaire mais soumise à son homme qui la bat, bonne vivante joviale mais en proie à de formidables coups de désespoir quand elle se remémore son passé.

En cela, sa première apparition à l'écran (piste 15) est marquante, car elle fait suite à une réplique particulièrement virulente d'Inès à Pépé, désespérée qu'il la délaisse :

Pour toi c'est rayé, y'a plus de Paris, y'a plus rien, y' a plus de Marseille, y'a plus rien. T'entends ? Y'a plus rien ! Y'a plus rien que la casbah !

Leur dispute et les cris d'Inès s'entendent depuis la rue. La transition est toute faite : une nouvelle séquence laisse apparaître à la vingt-troisième minute, l'imposante Tania qui s'évente, ruisselante de transpiration, une bouteille (du vin probablement) à côté d'elle, assise sur le seuil de la porte de la maison dans laquelle Inès et Pépé ont un appartement. Slimane, l'inspecteur, vient l'aborder. Il évoque la dispute du couple et fait référence à

¹⁵⁵⁵ Pépé a d'ailleurs une expression terrible pour désigner Inès. Il refuse de l'emmener avec lui s'il s'échappe d'Alger, car à ses yeux, tout, en Inès, lui rappelle la Casbah. Elle est, dit-il, « une casbah portative »

¹⁵⁵⁶ A Pépé qui lui demande « ce qu'elle faisait avant », elle répond :

- *Avant quoi ?*
- *Les bijoux...*
- *Je les désirais.*

¹⁵⁵⁷ « Pépé, y ferait pas d'mal à une mouche » dit Tania

« l'homme » de Tania, Carlos, un ami et membre de la bande de Pépé : *C'est pas Carlos qui te parlerait sur ce ton, hein ?*

Or, quand bien même la corpulence de Tania laisse penser qu'elle est femme à se faire respecter, elle répond de façon très désinvolte et très fataliste :

- Carlos, il dit rien : Il agit.

- Il te bat ?

- Quelquefois, ça le distrait.

- Et toi, n'est-ce pas, tu n'es qu'une femme. Alors baisse la tête, et tais toi.

- J'ai toujours été battue

Ce rôle est typiquement celui des chanteuses réalistes. Elles incarnent la plupart du temps des femmes battues ou malmenées, soumises à leur homme et dans l'acceptation totale de leur condition. Bien que la deuxième apparition de Fréhel (piste 16), après plus d'une heure de film, ne soit pas particulièrement exceptionnelle, elle permet cependant d'approfondir la représentation de la relation homme/femme du milieu¹⁵⁵⁸ en réunissant à l'écran le couple Tania/Carlos. Dans une ruelle de la Casbah, Tania, Carlos et Slimane écoutent, tête relevée vers les toits, Pépé chanter son ode joyeuse à l'amour. Lorsque celui-ci finit sa chanson, il descend dans la rue et salue le couple. D'humeur joyeuse il demande à Tania sur le ton de la boutade si son « bonhomme est toujours tendre avec [elle] » ; ce à quoi elle répond, en présence de Carlos : « C'est pas lui qui chanterait comme ça. Lui, y'a qu'le business qui compte. » Cette réplique qui sous-entend que Carlos est évidemment peu préoccupé des choses de l'amour, encore moins de tendresse, provoque une surréaction de sa part. Vexé, il attrape immédiatement Tania par les cheveux. Pépé intervient pour calmer Carlos qui finit par la lâcher. Puis, alors que Pépé part saluer Slimane, on voit en arrière-plan, Carlos attirer à lui brutalement Tania, en lui passant le bras autour du cou, comme pour la forcer à rester contre lui. Enfin, la conversation de Pépé et de Slimane achevée, on les voit réapparaître étroitement enlacés : Tania, toujours tenue par le cou contre Carlos, sourit, niche sa tête dans le creux de l'épaule de son homme et cache même leurs deux visages, puis seulement le sien, au moyen de son éventail. Cette fausse pudeur, un peu surfaite, évoquant celle d'un jeune couple enamouré, prête évidemment à sourire. Néanmoins, plusieurs éléments peuvent être commentés.

Tout d'abord, la construction de leur relation, brutale, sanguine, rappelle celle véhiculée avec succès, et pour un long moment, par Mistinguett' et Max Dearly dans leur

¹⁵⁵⁸ D'autres analyses de films avec Fréhel complèteront ultérieurement mes propos

valse chaloupée au début du siècle. La composition d'un couple « apache » puis par extension de tout couple populaire, en passait presque nécessairement par une construction d'ascendant physique de l'homme sur la femme (reproduite jusque dans l'exécution de la java). De fait, la femme acceptait la brutalité de son homme parce que celui-ci lui garantissait aussi et paradoxalement sa protection et fixait son appartenance. Tania et Carlos reproduisent ce même schéma-type et c'est la raison pour laquelle elle se soumet à sa violence. D'un autre côté, en sa qualité d'ancienne reine « apache », Fréhel apporte une caractéristique supplémentaire à Tania, sa fanfaronnade et son impertinence gouailleuse. Tania défie en quelque sorte Carlos lorsque, prenant Pépé à témoin, elle lui reproche son manque de tendresse. Dans une de ses dernières apparitions à l'écran (piste 17), Tania, qui attend en vain le retour de Carlos avec Pépé, laisse sous-entendre qu'elle le rossera à son retour :

J'ai veillé toute la nuit. Y reviendra pas, c'est moi qui te le dis.

J'aimerais bien qu'il revienne, avec le retard qu'il y a, qu'est-ce que je

lui passerais. Tu m'entendrais, je te le jure. Pauvre Carlos.

Toutefois, elle souligne par la même occasion sa bienveillance à son endroit (« j'ai veillé toute la nuit » ; « Pauvre Carlos ») mais révèle aussi son angoisse devant cette absence anormale. Qui plus est, celle-ci est teintée d'un fatalisme pour le coup clairvoyant (Carlos a été abattu durant la nuit ; Tania est « veuve »)

Cette relation ambiguë est caractéristique des personnages féminins interprétés par Fréhel, que ce soit dans ses chansons ou à l'écran, dans leur relation aux hommes. Elle apparaît comme une figure jouant de ses contradictions, tour à tour femme autoritaire mais soumise, colossale mais fragile.

Pour en revenir aux premières répliques énoncées par Fréhel, ce qui d'emblée est mis en relief, est la superposition explicite, dès la première apparition de la chanteuse, des deux identités de Tania et d'elle-même. Toutes deux se confondent et rendent poreuse la frontière entre la fiction et la réalité.

- Quand j'ai fait du café conc', mon ami qui était chanteur de charme, y me giflait parce que j'avais plus de succès qu'il lui.

La superposition avec l'histoire personnelle de Fréhel semble évidente. Comment ne pas entendre dans cette réplique une référence à son passé d'artiste à succès d'avant la Première Guerre mondiale, comme à son histoire d'amour avec un autre chanteur débutant

alors, Maurice Chevalier ? D'autant que chacun d'entre eux revint, à souhait pour Fréhel, plus modestement pour Chevalier, sur le caractère particulièrement destructeur de leur relation.

On peut s'interroger sur la nécessité de cette réplique. Le constat énoncé dans la précédente proposition pouvait largement se suffire à lui-même (« J'ai toujours été battue »). L'adverbe « toujours », s'il ne pose pas un jalon temporel précis et daté, souligne une idée de permanence, de durée en soi illimitée et l'absence de discontinuité. Quel besoin était-il dès lors de poser ce repère temporel précis, (puisque l'on peut légitimement penser que de tels faits de violence avaient déjà eu lieu) si ce n'est pour permettre à la chanteuse, en revenant sur des anecdotes connues de tous, de s'auto-référencer?

On peut encore reconnaître dans la réplique suivante de Tania, un registre, une attitude également imputables à Fréhel, connue pour son autodérision comique et son ironie douce-amère lorsqu'elle s'exprimait sur elle-même et ses caractéristiques personnelles :

- Paraît que je suis une tête à claques. J'ai tout fait pour en changer : en rousse, en brune, en blonde...ça n'a rien donné, je peux tout de même pas me teindre en vert !

Fréhel confère ainsi à Tania sa propre épaisseur biographique et participe, en une sorte d'économie de moyens, à faire glisser subrepticement le spectateur vers un hors champ spatio-temporel auquel seul le nom de Fréhel peut renvoyer, et qui se superpose en filigrane et presque naturellement au cadre évoqué par la Casbah. Cette double émergence – les éléments biographiques de la vie de Fréhel fusionnant avec le personnage de Tania d'une part, et l'univers auquel ils renvoient, le Paris Belle Époque, d'autre part – s'intensifie et demeure explicitement perceptible lors de la troisième et dernière apparition (piste 18) de Fréhel à l'écran, vers la toute fin du film, dans une scène d'anthologie.

Pépé, qui a passé la nuit dans la chambre de Tania, tous deux attendant le retour de Carlos, est de plus en plus déprimé par son incapacité à pouvoir s'échapper de la Casbah. Il en vient à évoquer la possibilité de son suicide, ce à quoi Tania répond :

- Parle pas de malheur Pépé. Fais comme moi, quand j'ai trop le cafard je change d'époque.

La caméra se focalise alors sur le bras charnu de Tania actionnant la manivelle d'un phonographe :

Je pense à ma jeunesse. Je regarde ma vieille photo et je me dis que je suis devant une glace

Puis, poursuivant son mouvement de travelling avant, elle glisse le long du mur pour effectivement se braquer sur le portrait de Fréhel du temps où elle était encore la jeune première, Pervenche. Le chapeau qu'elle porte évoque d'ailleurs les costumes de scène de la Belle Époque. La caméra reste fixée sur la photo, le temps d'une réplique énoncée en voix-off, comme pour préparer le spectateur à se remémorer des temps lointains mais surtout intimes, ceux du passé d'une femme, autrefois jeune, belle, célèbre et adulée :

Je remets un de mes anciens disques du temps où j'avais trente succès à la Scala, boulevard de Strasbourg. Je paraissais en scène dans un décor champêtre avec un projecteur braqué sur mon visage pâle.

La caméra entame alors un mouvement de retour vers le phonographe, comme pour symboliser le repli nostalgique de Tania, et revient à son point initial. Elle zoome ensuite sur le visage de l'actrice, muette, plongée dans ses souvenirs, les yeux perdus dans le vide d'un temps révolu, ressurgi inopinément par la seule grâce du disque. Le contraste physique est saisissant : comment reconnaître la mafflue Tania/Fréhel dans la fraîcheur du portrait de cette jeune fille, pas encore abîmée par la vie, cloison nasale toujours intacte ?

Dans le silence de la chambre, et durant un plan fixe particulièrement long sur le visage ravagée de Fréhel (plus d'une minute trente), retentit alors le premier couplet de *Où est-il donc ?*¹⁵⁵⁹(piste 19) :

*Y'en a qui vous parlent de l'Amérique
Ils ont des visions de cinéma
Ils vous disent "quel pays magnifique"
Notre Paris n'est rien auprès de ça
Ces boniments-là rendent moins timide,
Bref, l'on y part, un jour de cafard...
Ça fera un de plus qui, le ventre vide
Le soir à New-York cherchera un dollar
Parmi les gueuses et les proscrits,
Les émigrants aux cœurs meurtris
Il pensera, regrettant Paris*

La performance filmique s'intensifie dès lors que Fréhel fredonne et reprend, simultanément à l'enregistrement du disque en train de tourner, le refrain de la chanson.

¹⁵⁵⁹ André Decaye et Lucien Carol, Vincent Scotto. Enregistrée le 11 décembre 1936. Columbia DF 2065 CL 5990-1

Les deux voix superposées créent une tension dramatique si forte que le temps de la narration semble s'arrêter, suspendu à la voix de Fréhel, coupée et éraillée par les trémolos. Le spectateur est alors immédiatement entraîné avec elle dans une rumination nostalgique, qui paradoxalement n'apporte pas le réconfort escompté et annoncé à Pépé en début de séquence (« quand j'ai trop le cafard, je change d'époque »), bien au contraire. Cette réminiscence nostalgique est d'abord douloureuse, elle provoque les larmes de Tania/Fréhel et semble encore la figer aussi bien que Pépé dans une stupéfaction terrible. Néanmoins, subrepticement, un éclat soudain dans les yeux de Fréhel, une esquisse de sourire mélancolique, laissent croire à un léger réconfort provoqué par la résurgence d'un souvenir heureux.

Il semble dès lors qu'une « double nostalgie ¹⁵⁶⁰ » s'installe. En effet, comme l'explique Kelley Conway¹⁵⁶¹, la chanteuse éprouve de la nostalgie à l'évocation de sa jeunesse perdue¹⁵⁶² certes, mais outre son propre passé, elle ressent encore de la mélancolie pour un Paris lointain, hors de portée, celui que pleurent les exilés malchanceux, auxquels la promesse d'un Ailleurs féérique (ici New York) n'a apporté que franche désillusion. D'ailleurs, dans le deuxième couplet de la chanson, il est suggéré de façon très cynique qu'il n'est nul besoin de s'expatrier pour monter des affaires périlleuses (et vouées à l'échec) en vue de faire fortune :

*D'autres croyant gagner davantage
 Font des rêves d'or encore plus beaux
 Pourquoi risquer un si long voyage
 Puisque Paris est plein de gogos?
 On monte une affaire colossale,
 Avec l'argent du bon populo,
 Mais un jour, crac... c'est le gros scandale:
 Monsieur couchera ce soir au dépôt!*

¹⁵⁶⁰ Lire les analyses très complètes de Ginette Vincendeau autour du film dans son ensemble dans son ouvrage : *Pépé le Moko*, BFI films Classics, Broché, 1998.

¹⁵⁶¹ K. Conway, *Chanteuse in the City*, op.cit., p. 99.

¹⁵⁶² Je veux signaler que, par cette attitude, Fréhel s'inscrit dans une sorte tradition élégiaque, propre à la vie de bohème vécue à Montmartre. Francis Carco revient sur cette posture en citant, entre autres artistes, Villon, Verlaine ou Jean Richepin : « Jean Richepin me l'a fait un jour à observer : tous les poètes maudits sont nés de l'absinthe. Elle ajoutait à leurs malheurs ce besoin d'expansion, d'aveux, de confession publique sans lequel chacun vivrait pour soi et n'éprouverait jamais la nécessité de dénoncer ses vices, ses faiblesses, ses regrets. Ses regrets surtout... De Villon à Verlaine, le plus pur accent des poètes vient de la désolation d'avoir gâché leur vie. "Au temps de ma jeunesse folle/ Où plus qu'aucun autre ai gallé", gémit l'amant de la grosse Margot... et Verlaine, appuyé sur sa canne, Verlaine buttant aux trottoirs et aux murs, douloureux comme un pauvre, lui répond : "Qu'as-tu fait, ô toi que voilà, Pleurant sans cesse, Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà, de ta jeunesse ? " Cet excès d'amertume marque les grandes œuvres. [...] Le regret du regret?... C'était un peu le cas de la bohème d'alors. » Francis Carco, *Montmartre à vingt ans*, éditions Albin Michel, 1938, p.97.

*Et demain on le conduira
Pour dix années à Nouméa.
Encore un de plus qui dira:
Où est-il etc.*

Ce couplet n'apparaît pas dans le film, l'arrivée impromptue d'Inès, qui apporte des nouvelles de Carlos, vient sortir Pépé et Tania de leur langueur et empêche le déroulement de la chanson. Dans une certaine mesure, cette absence est bénéfique car elle expose une facette peu reluisante de Paris, en décalage par rapport aux bons sentiments éprouvés par les deux personnages.

Pour en revenir au refrain, s'il est d'abord pris en charge par un énonciateur masculin, figure d'exilé (*Il pensera, regrettant Paris: Où est-il mon moulin de la Place Blanche? etc.*), il ne fait aucun doute que l'auditeur-spectateur entende les propres lamentations de Tania/Fréhel et qu'il s'agisse de la résurgence de ses propres souvenirs :

*Où est-il mon moulin de la Place Blanche?
Mon tabac et mon bistrot du coin?
Tous les jours étaient pour moi Dimanche!
Où sont-ils les amis les copains?
Où sont-ils tous mes vieux bals musette?
Leurs javas au son de l'accordéon
Où sont-ils tous mes repas sans galette?
Avec un cornet de frites à dix ronds
Où sont-ils donc?*

Aussi, Tania/Fréhel participe-t-elle, en rappelant la vie quotidienne et les coutumes de tout un quartier, construit autour du point névralgique du Moulin de la Place Blanche, à reconstruire l'atmosphère familiale, villageoise d'un Montmartre populaire et illusoirement ¹⁵⁶³ sympathique. Bistrot, tabac, javas, copains, bal-musette, accordéon, suffisent à magnifier une atmosphère bon enfant voire à la rendre irréaliste. En effet, ces évocations nostalgiques n'expriment rien de la réalité du Paris contemporain à la sortie du film *Pépé le Moko*. Dès lors, en 1936, date de sortie de *Pépé le Moko*, Fréhel personifie

¹⁵⁶³Si Montmartre symbolisait alors la fête et les plaisirs divers, il était aussi un haut lieu du crime, Pierre Mac-Orlan dans un livre souvenir dresse la liste des exécutions qui furent faites parmi les habitués du *Lapin Agile* : « le petit Pingouin, pendu, agenouillé, lié par le cou aux rambardes des bornes de la rue du Mont-Cenis. Critien, criblé de coups de couteau comme il déménageait du côté de Saint-Ouen. Victor, tué au comptoir d'un coup de revolver dans la nuque comme il se baissait pour chercher de la monnaie dans le tiroir. Wiegels, le jeune peintre allemand, pendu dans son atelier de la place à Ravignan. Et le petit gosse qui se suicida, une nuit, après s'être accroché à nous en désespéré. », dans *Montmartre*, éditions Armand de Chabassol, Bruxelles, 1946, p. 56.

unanimentement, pour ses contemporains, une nostalgie sincère pour une période révolue, définitivement hors d'atteinte, située dans le Montmartre populaire et mythifié d'avant la Première Guerre mondiale et jusqu'à la fin des années vingt. Dans son ouvrage consacré à l'histoire de ce quartier populaire et contrasté, Louis Chevalier fait d'ailleurs de Fréhel une des icônes de Montmartre :

Elle exprimait pour nous une certaine sentimentalité populaire, une certaine gouaille, avec le physique approprié... Elle était Montmartre et davantage encore.¹⁵⁶⁴

D'autre part, la chanson *Où est-il donc ?* constitue encore un réquisitoire, cependant empli de lassitude et d'impuissance, contre les changements survenus dans le paysage parisien. Les paroles sont en ce sens très explicites sur la disparition du vieux Montmartre. Fréhel entame un véritable plaidoyer contre la destruction de Paris authentique¹⁵⁶⁵ :

*Mais Montmartre semble disparaître
Car hélas de saison en saison
Des Abbesses à la Place du Tertre,
On démolit nos vieilles maisons.
Sur les terrains vagues de la butte
De grandes banques naîtront bientôt,
Où ferez-vous alors vos culbutes,
Vous, les pauvres gosses à Poulbot?
En regrettant le temps jadis
Nous chanterons, songeant à Salis,
Montmartre ton "De Profundis!"*

Si la chanteuse symbolise la nostalgie pour une époque à jamais disparue, celle de Salis et de bien avant 1930, les souvenirs de son existence ravagée demeurent étroitement liés voire confondus avec la restructuration du paysage urbain parisien. En effet, la chanson exprime autant les démolitions des fortifications, la destruction¹⁵⁶⁶ des quartiers

¹⁵⁶⁴ Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir au crime*, éditions Payot et Rivages, Paris, 1995, p. 352-53.

¹⁵⁶⁵ Le chant de Fréhel semble s'inscrire ainsi dans la tradition de Baudelaire. En effet, « Le Cygne », dédié à Victor Hugo, et publié dans la partie des « tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal*, se construit en partie dans l'élegie de Paris en mutation : « Andromaque, je pense à vous ![...] Le Vieux Paris n'est plus (le forme d'une ville/Change plus vite hélas !que le cœur d'un mortel) ;/[...] Paris change ! mais rien dans ma mélancolie/N'a bougé [...] »

¹⁵⁶⁶ Toujours selon Francis Carco, Montmartre avait déjà commencé à pâtir d'une restructuration « touristique », perdant son authenticité au profit d'aménagements pour touristes américains : « Cependant, hormis le *Lapin* et deux ou trois bistrot du sommet de la Butte, rien à Montmartre n'a conservé son caractère. De hautes bâtisses, des restaurants, des boîtes, des guinguettes pour Américains, ont remplacé les vieilles maisons rustiques et les bosquets qui faisaient récemment le charme de ce petit village si lointain et si proche de Paris. Que d'histoires, que de légendes, que de souvenirs se sont ainsi perdus ! », *op. cit.*, p. 41.

populaires parisiens que la ruine (en filigrane) de l'existence tumultueuse de Fréhel. Ses pertes personnelles sont ainsi intriquées et englobées dans un phénomène beaucoup plus large, touchant à la propre évolution et métamorphose du paysage parisien, et surtout à la disparition de la culture populaire montmartroise.

La chanson est un acte d'accusation contre les transformations touchant aux divertissements populaires. Les interrogatives *Où est le Moulin de la Place Blanche ? Où sont les bals musettes ?* sont explicites. Rappelons que les révolutions technologiques du début du vingtième siècle, qui se sont encore accentuées lors des décennies suivantes, ont modifié profondément la nature des divertissements populaires. L'apparition des revues à grands-spectacles, la radio, le phonographe et surtout le cinéma parlant ont transformé la relation entre spectacle et spectateur, plus distancié. Fréhel représente un monde du divertissement obsolète et disparu, celui du Café-concert où la proximité avec le public était réelle et éprouvante :

Foulard rouge à l'abandon, jupe plissée, poing sur les hanches et aux lèvres, une goulante, c'est moi, Fréhel, telle qu'on pouvait me voir sur les scènes du music-hall parisien, à l'époque où le père Poincaré promenait sa barbichette sur les finances de la France. Ah! certes, j'avais bien changé. La Pervenche de la douceur de vivre, mince comme une cigarière de Carmen, avait fait place à une grosse mémère, mafflue et truculente, avec des bras de République. Mais ce qui restait, c'était la verdure et la franchise, ces deux armes essentielles pour qui veut s'essayer aux glorioles illuminés du café-conc' où le public est le plus difficile du monde¹⁵⁶⁷.

Lorsqu'elle mentionne dans le film ses débuts à la Scala, il faut savoir que ce café-concert est fermé depuis 1933, soit trois ans avant la sortie de *Pépé le Moko*. Ainsi, pour sa part, Fréhel semble vouloir résister aux changements de son temps, en maintenant son répertoire « réaliste », en refusant l'usage du micro ou en chantant dans de petits lieux modestes, voire sur de vulgaires planches, en contact avec les « vrais de vrais », son public :

Il [Maurice Chevalier] a su gagner des millions et des millions en vendant du plaisir, tant mieux pour lui, moi je travaille pour une petite bicoque bien fermée dans la banlieue où je finirai mes jours¹⁵⁶⁸

¹⁵⁶⁷ Fréhel, « La Complainte de ma vie », *Point de vue-Images du monde*, n°33, 20 janvier 1949.

¹⁵⁶⁸ Maurice Verne, *Les Amuseurs de Paris*, op.cit, p. 189.

Ainsi dans *Pépé le Moko*, Fréhel a pour fonction d'incarner dans sa forme la plus pure la notion de « passé », agissant comme une sorte de contre-chant tragique. Elle s'en réfère tout d'abord au sien propre, incluant ses souvenirs de jeunesse et de gloire, mais elle renvoie encore aux transformations du paysage urbain parisien, provoquant la disparition de toute une communauté miséreuse (celle de la marge, renvoyée aux extérieurs de Paris). Pour finir, elle évoque la modification des divertissements populaires et personnifie l'époque où le Café-concert survivait encore au Music-Hall et en particulier au cinéma parlant.

Cette fonction – celle d'incarner un passé lointain – se colore d'une nuance très sentimentale et affective. Le passé auquel se réfère Fréhel est pratiquement toujours idéalisé ou du moins présenté comme étant plus clément que le présent, mieux toléré. Cet aspect est particulièrement prégnant dans le film de Sacha Guitry, *le Roman d'un tricheur*, où Fréhel interprète *V'là pourquoi*, mais il est surtout remarquablement mis en valeur dans *la Grande Illusion* de Jean Renoir (1937). Si Fréhel ne tient aucun rôle dans ce film, sa voix est néanmoins reproduite et son utilisation rappelle, jusque dans la mise en scène, la séquence du chant de Tania dans *Pépé le Moko*. Or, la fonction¹⁵⁶⁹ que Renoir lui assène, entre dans le droit fil de mes interprétations (extrait piste 20).

Dans la toute première séquence d'ouverture, avant que le visage de Jean Gabin (le lieutenant Maréchal) ne soit filmé, c'est la voix de la chanteuse qui retentit, interprétant la célèbre chanson *Froufrou*¹⁵⁷⁰. Il ne fait absolument aucun doute qu'il s'agisse de la voix de Fréhel et non de celle de Lucile Panis¹⁵⁷¹ ou de Berthe Sylva¹⁵⁷² comme d'autres l'ont prétendu. Il est encore intéressant de noter que le mouvement de la caméra est similaire à celui de la séquence de *Pépé le Moko*. Elle se fixe d'abord en gros plan sur le phonographe en train de tourner, puis remonte lentement vers le visage de Gabin, penché vers le disque, perdu dans cette évocation et chantonnant en même temps que l'enregistrement (tout comme le faisait Tania). Son chant se poursuit tout au long de la séquence ; il couvre même partiellement les dialogues des personnages et résonne encore hors champ, lorsque

¹⁵⁶⁹ La musique (essentiellement de Kosma) et les chansons prennent une place importante dans la construction narrative de l'œuvre de Renoir. Qu'il s'agisse de chants militaires, partisans, d'hymnes nationaux, ou populaires (*Si tu veux Marguerite*, créée par Fragson) ils apparaissent comme un élément diégétique ayant pour fonction le rassemblement fraternel d'hommes pourtant ennemis.

¹⁵⁷⁰ Paroles de Hector Montréal et Henri Blondeau, musique Henri Chatau. Chanson créée pour la Revue *Paris qui marche* par Juliette Méaly au théâtre des Variétés en octobre 1897.

¹⁵⁷¹ Elle créa la chanson en 1908. Sa voix est beaucoup plus aiguë que celle de Fréhel.

¹⁵⁷² Elle enregistra *Frou-frou* en 1930. Odéon KI 3303-2 238. 008

Maréchal rencontre le capitaine Böeldieu incarné par Pierre Fresnay. La chanson contribue à conférer une atmosphère paradoxalement légère, en accord avec le ressenti de Maréchal. Il s'apprêtait en effet à se rendre à un rendez-vous galant, avec une dénommée Joséphine, avant que son capitaine d'escadrille ne le convoque pour une expédition de repérage. La chanson se termine au moment même où se clôt la séquence : Maréchal doit renoncer à son rendez-vous amoureux pour emmener Böeldieu. Quelle est alors la fonction de la voix de Fréhel et pourquoi avoir choisi cette chanteuse, si ce n'est justement pour sa puissance d'évocation nostalgique et amoureuse ? Pour la mémoire collective, elle reste encore la meilleure représentante du Paris Belle Époque auquel la chanson, écrite vingt ans plus tôt (l'action du film se déroule en 1916) renvoie.

Qui plus est, tous les amateurs des films de Duvivier ont très fraîchement en souvenir l'interprétation de la chanteuse un an auparavant de *Où est-il ?*, ainsi que la photographie la représentant chapeauté à la mode « froufrou » d'alors. D'ailleurs, dans l'univers décrit par le film, celui des garnisons, de la guerre ou des camps de prisonniers, la gent féminine demeure résolument absente : à peine voit-on placarder quelques photographies de vedettes du music-hall ou des portraits de madones, belle schématisation. La voix de Fréhel participe donc d'une évocation fantasmée de la femme, inscrite dans des schémas conventionnels et caricaturaux comme objet de désir, telle qu'elle le fût à l'époque elle-même, adulée de tous.

Rappelons brièvement la scène de préparation de la pièce de music-hall, dans laquelle les prisonniers anglais, chantant *It's a long way to Tipperary*, apparaissaient déguisés en danseuses. Lors de l'arrivée des nippes, un des prisonniers français originaire de province, s'étonne de recevoir des jupes aussi courtes (« on dirait des jupes de petites filles », dit-il), et Gabin, en bon Titi Parigot de lui rétorquer que désormais c'est la mode que suivent les femmes de la capitale. Un autre prisonnier répond « La mienne, elle s'est fait couper les cheveux ».

Comment ne pas entendre dans cette réplique une allusion à la chanson de Dréan¹⁵⁷³ et une réprobation de l'émancipation féminine en train d'advenir ? La chanson « Froufrou »

¹⁵⁷³ « Elle s'est fait couper les cheveux » (Telly et Mercier) a été enregistré en 1924 :

*L'autre jour ma femm' me dit : vois-tu mon chéri
J'ai fait pour te plair' quelque chos' de bien gentil
J'ai fait ce que font tout's les femmes en c'moment
Pour êtr' tout à fait dans le mouv'ment
Ell' enleva gentiment son chapeau
Et stupéfait je m'aperçus tout aussitôt.
Ell' s'était fait couper les ch'veux
Comme un' petit' fille*

interprétée qui plus est par Fréhel, symbole de la femme Belle Époque, prend alors une coloration passéiste particulière, presque rétrograde, d'autant que le dernier couplet de la chanson, superposé aux répliques de Maréchal et Böeldieu, demeure très audible :

*En culotte me direz-vous
On est bien mieux à bicyclette
Mais moi je dis que sans frou frou
Une femme n'est pas complète
Lorsqu'on la voit retrousser
Son cotillon vous ensorcelle
Son frou frou
C'est comme un bruit d'aile
Qui passe et vient vous caresser*

Enfin, la chanson *Froufrou* sert encore d'élément de présentation, renseignant le spectateur sur la personnalité et la condition sociale de Maréchal qui apparaît comme un homme populaire et amateur de femmes. La séquence suivante est une réduplication de la même scène, mais cette fois du côté allemand. L'officier Rauffenstein (Erich Von Stroheim) rentre de mission, en arrière-plan apparaît un immense phonographe. Tandis qu'il s'exclame « Musik » et lève son verre à son propre exploit (il a abattu et fait prisonniers Maréchal et Böeldieu), une valse de Strauss retentit, symbolisant cette fois une autre classe sociale, celle des aristocrates dont il fait partie.

Cette courte évocation de l'utilisation de la voix de Fréhel dans *la Grande Illusion*, me permet encore de renforcer mes analyses concernant la puissance d'évocation de la chanteuse, cette fois absente des écrans. Si la moyenne du cumul de toutes les prestations visuelles filmiques de Fréhel indique qu'elle n'apparaît pas plus de trois minutes à l'écran, soit le temps de déploiement d'une chanson, l'impact laissé par la chanteuse dans les mémoires des spectateurs semble beaucoup plus important.

Ainsi, le taux d'apparition de Fréhel à l'écran, s'il est ténu, demeure non proportionnel à la puissance d'évocation dégagée par son chant. Autrement dit, son « je »

*Gentille
Ell' s'était fait couper les ch'veux
En s'disant ça m'ira beaucoup mieux
Car les femm's tout comm' les messieurs
Pour suivre la mode
Commode
Ell's se font toutes
Ell's se font toutes
Ell's se font toutes
Ell's se font tout's couper les ch'veux*

(ou jeu) lyrique dépasse le « je » dramatique. A quoi cela pourrait-il tenir ? A mon sens, sa force lyrique est tout autant le fait de sa personnalité charismatique que de ses caractéristiques vocales. Sa puissance émotionnelle se déploie dans l'expression de sentiments mélancoliques, nostalgiques et sombres qui viennent suspendre la narration filmique et la projeter dans un passé lointain et inaccessible. Or, ce changement d'espace-temps, est d'autant plus percutant qu'il n'est pas représenté à l'écran mais seulement suggéré par Fréhel, qui, dans ses évocations magnifiées, le mythifie. Aussi, parce qu'il doit en passer par l'activation d'une nécessaire reconstruction imaginaire, élaborée à partir de souvenirs contés et de références historiques ou sociologiques communes, le spectateur garde-t-il l'empreinte profonde de la prestation de Fréhel.

Pour définitivement conclure sur l'interprétation de Fréhel en tant que Tania dans *Pépé le Moko*, je souhaiterais brièvement souligner qu'il est frappant de remarquer que deux de ses apparitions la placent toujours dans la même situation d'énonciation : si elle dialogue avec un personnage masculin, qu'il s'agisse de l'inspecteur Slimane en début de film ou de Pépé à la toute fin de l'intrigue cette fois, il semble que c'est uniquement à elle-même qu'elle s'adresse. Comme si elle évoquait à voix haute et pour elle seule, son passé et sa gloire d'antan. Contrite dans la fixité de ses souvenirs, elle fait alors figure d'immobilisme, de stagnation et radicalise sa posture monolithique consistant à récuser tout changement. Ce refus s'accompagne aussi d'une réduction massive de mouvements corporels, perçue comme la revendication d'une forme d'immutabilité, perceptible comme nous le verrons, dans ses interprétations comme dans *Cœur de Lilas*. Alors qu'elle est supposée incarner une môme Caoutchouc, ses déplacements se réduisent à peau de chagrin. Il en est encore de même dans *Une Java* ou *Le Roman d'un Tricheur*, où l'ancrage de la chanteuse en un point fixe, ainsi que l'usage d'une gestuelle minimale, demeurent flagrants. Mais cet immobilisme est tout autant psychologique que corporel. Dans *L'Entraîneuse*, Fréhel, interprétant son propre rôle, s'avoue « prisonnière » de son statut de chanteuse de cabaret. Cette force d'inertie lui permet cependant d'être l'une des chanteuses présentes dans le cinéma de l'Entre-deux-guerres les plus crédibles qui soient pour incarner les modes de divertissements auxquels toute bonne chanteuse « réalise » se rattache.

3.3 Fréhel : quelle(s) chanteuse(s) pour quel(s) lieu(x) de divertissement(s) ?

Si la chanteuse incarne le refus du changement, cet ancrage peut s'interpréter selon une double polarisation. Permanence, constance voire immutabilité éclairent des caractéristiques positives. La chanteuse symbolise, ainsi que son nom de scène le suggère, un cap qui, contre vents et marées, demeure debout et inaltérable. Elle figure aussi, grâce à sa stature imposante, une muse protectrice et réconfortante, parfois mariale (cf son rôle de Bohémia). Ce sera son rôle dans *Maya* comme nous le verrons ultérieurement. D'un autre côté, son attitude passéiste la maintient et la cloisonne dans l'évocation d'univers, de codes, de mœurs obsolètes, datés voire disparus. Elle assume alors d'endosser également, consciemment ou non, un rôle didactique. En cela, elle peut apparaître comme celle susceptible de transmettre un savoir, issu un monde oublié, ancestral voire de le sublimer pour le verser au rang de mythe. En effet, son obstination à ne pas prendre part à la fashion parisienne, permet l'accès le plus crédible et authentique qui soit, pour les spectateurs des années trente et ceux que nous sommes actuellement, à des lieux, des pratiques de divertissements, des modes relationnels disparus ou en voie de l'être. Elle est l'incarnation de la chanteuse « réaliste » populaire, capable d'évoquer communément sur un très court laps de temps les bas-fonds interlopes les plus sombres, comme l'allégresse bon enfant des bals musettes.

3.2.3 *Le Roman d'un tricheur* (1936, Sacha Guitry) : « La Rouquine », chanteuse à soldats façon Belle Époque

Dans *Le Roman d'un tricheur*¹⁵⁷⁴, film novateur pris en charge presque intégralement par une voix-off, celle de Sacha Guitry, il faut d'abord signaler que la chanteuse n'apparaît en tout et pour tout que deux fois, pour une durée de représentation à l'écran à peine supérieure à trois minutes (trois minutes et dix secondes exactement). On l'aperçoit en premier lieu dans le générique, toujours considéré par l'auteur comme appartenant tout entier au film lui-même. D'ailleurs Sacha Guitry avait l'habitude d'y présenter toute son équipe, des techniciens aux acteurs en passant par le compositeur, le réalisateur,

¹⁵⁷⁴ Parce qu'il a volé dans le tiroir-caisse de l'épicerie familiale pour s'acheter des billes, un petit garçon de 12 ans est privé de dîner. Or, le repas familial consistait en un plat de champignons, qui, tragiquement, s'avéra vénéneux : le petit garçon se retrouve orphelin et, voyant dans sa survie un signe du destin, après avoir constaté l'inutilité d'être honnête, décide de prendre le mensonge comme religion. Il devient chasseur, groom, croupier puis tricheur professionnel. La fortune lui sourit, mais il prend goût au jeu et perd honnêtement tout ce qu'en trichant il gagna. Assis à la terrasse d'un café, il entreprend de rédiger ses mémoires.

l'éclairagiste, l'ingénieur du son. Fréhel apparaît de profil, chapeauté et souriante, aux côtés d'un des interprètes, Pierre Labry, attendant dans les coulisses du plateau. Elle chante *Et v'là pourquoi*. Nous ne l'entendons pas car la voix-off couvre son chant : « Mais voici Fréhel qui cause avec Labry ». Sa présentation ne dure que quelques secondes. Son aspect général, coquet et soigné, tranche avec l'apparence de son personnage dans le film, comme avec ses représentations générales, usuellement sombres et désespérées.

La scène dans laquelle Fréhel intervient, succède, avec beaucoup de contraste, à celle de Marguerite Moreno, jouant le rôle de la Comtesse Beauchamp du Bourg de Catinax, ancienne maîtresse du narrateur, lorsqu'il était jeune liftier dans un grand palace de Monte-Carlo. Pour lui rappeler son bon souvenir, la comtesse, de vingt ans son aînée, lui offrit une montre. Par un pur hasard, des années après leur séparation, ils se retrouvent côte à côte au bar d'un grand hôtel, sans que cette dernière ne le reconnaisse. Elle lui explique pourquoi elle ne possède pas de montre alors même que paradoxalement, elle en a offert plus de deux cents (à ses amants). Elle avoue toutefois qu'une montre et surtout un homme, l'ont profondément marqués. Il s'agit évidemment du narrateur, peu désireux d'être reconnu. Aussi, l'interprétation de Fréhel, quand bien même elle prend place dans l'univers très populaire d'un boui-boui médiocre, fait irrésistiblement écho à ce duo désopilant et à la nostalgie amoureuse et romanesque de la Comtesse.

Fréhel interprète dans le film un rôle de second plan mais spécialement écrit pour elle par Sacha Guitry (extrait piste 21). Elle est La Rouquine, chanteuse dans un bar à soldats, dénommé « Chez Dominic », mi café-chantant douteux, mi maison close. Le narrateur le fréquentait lors de sa préparation militaire¹⁵⁷⁵ à Angoulême, unique lieu de distraction de la ville :

À 21 ans je suis appelé sous les drapeaux et je fais trois ans de service à Angoulême. Oh! Ce n'est pas vilain Angoulême mais Angoulême pendant trois ans, c'est trop. Il y avait bien une sorte de café-chantant, maison mi-close que nous envahissions le soir et dans laquelle nous nous efforcions de mal nous conduire.

On apprend qu'elle est mariée au pianiste du bar, lui-même frère du patron, et qu'elle a deux filles Agathe et Madeleine, toutes deux « employées » du café : « Famille unie de cinq personnes, convaincues qu'elles étaient les plus honnêtes gens du monde » Cette situation familiale se révèle assez exceptionnelle dans les représentations de Fréhel ; elle

¹⁵⁷⁵ L'action se situe au tout début de la Première Guerre mondiale. Fréhel apparaît d'ailleurs coiffée d'un chignon façon Belle Epoque.

tranche avec la solitude dans laquelle la chanteuse est habituellement tenue. Elle témoigne surtout de l'évolution (toute mesurée) de la condition sociale de son personnage, qui, légitimée par le mariage, n'est plus considérée comme une « fille », mais comme une épouse, quand bien même sa fonction dans le café consiste à monnayer ses faveurs. Cette « entreprise familiale » cocasse et dépravée, qui confère à l'endroit son esprit grivois et canaille, tend à « embourgeoiser » (toute proportion à nouveau gardée) la chanteuse. Elle travaille à faire fructifier son bien de quelque façon que ce soit. Chanteuse, serveuse (elle remet son tablier après avoir chanté), mère maquerele, elle occupe toutes les fonctions avec le même professionnalisme, consistant à satisfaire le client, ici soldat.

Dans cette scène, La Rouquine, montée sur une estrade et déjà en scène, reprend après les *bis repetita* des soldats la chanson populaire qu'elle venait d'interpréter *Et Voilà pourquoi*¹⁵⁷⁶ S'il y est question d'un amour de jeunesse perdu dont la chanteuse salue la mémoire « chaque dimanche en remett[ant] sa robe blanche », la tonalité de la chanson et sa réception demeurent pluriels. En effet, elle combine tous les clichés et registres populaires reconnaissables par tous et appréciés au café-concert durant la Première Guerre mondiale. Mais leur surenchère, perceptible par le spectateur contemporain des années trente, provoque une distanciation comique, quand bien même les soldats auditeurs reçoivent la chanson pour leur part au premier degré. Loin de chez eux, des bals de leur quartier, de leur maîtresse, elle renvoie à leur propre nostalgie, à leur propre vécu.

La chanson s'ouvre sur une sorte de pastiche, ses premiers vers faisant écho à certains couplets de *Mon Légionnaire*¹⁵⁷⁷ de Marie Dubas¹⁵⁷⁸, où la minceur, la blondeur des cheveux et les yeux pâles reparaissent. Toutefois, cette allusion anachronique (le temps de la narration n'est pas celui de la sortie du film.) est rapidement détournée dans la suite du couplet interprété par Fréhel. La chute du couplet annule le caractère laudatif du portrait : l'amant n'est qu'un « merlan », autrement dit un proxénète, n'ayant a priori ni la bravoure

¹⁵⁷⁶ Sacha Guitry, A. Borchard, enregistrée le 11 décembre 1936, matrice CL 5991-1.

¹⁵⁷⁷ R. Asso et M. Monnot, enregistrée le 20 mai 1936 par Marie Dubas.

*Il avait de grands yeux très clairs
Où parfois passaient des éclairs
Comme au ciel passent des orages.*

[...]

*Il était minc', il était beau,
Il sentait bon le sable chaud,
Mon légionnaire !
Y avait du soleil sur son front
Qui mettait dans ses cheveux blonds
De la lumière !*

¹⁵⁷⁸ Marie Dubas remporte de grands succès en 1935-1936 en particuliers à l'A.B.C. *Le Roman d'un Tricheur* est tourné et sort en salle ces mêmes années. Il ne fait aucun doute que Guitry, qui écrivit la chanson, connaissait forcément les succès de la chanteuse.

ni l'exotisme du légionnaire, quand bien même nous pouvons supposer qu'ils proviennent du même milieu. Les Apaches ont constitué en effet un véritable vivier dans le recrutement de légionnaires. D'ailleurs, la mention de la « distinction » de l'amant disparu, le place assurément aussi du côté des apaches, reconnus pour le soin apporté à leur tenue vestimentaire :

*Il était mince, il était blond
Il portait des cheveux très longs
Qui retombaient sur ses oreilles
Un doux visage et des yeux gris,
Avec je n' sais quoi d' distingué
Qui l' distinguait d' ses pareils,
Je veux parler des autres merlans
Et Dieu sait s'il l'était pourtant !*

Cet hymne mélancolique à la mémoire d'un petit gangster « adoré » et idéalisé par sa belle, installe la chanson dans le registre des premières chansons « réalistes » façon Bruant. Le second couplet est à ce titre plus explicite puisqu'il rend compte de son assassinat par un « Julot », voyou fétiche des chansons « réalistes » de la Belle Époque :

*Mais un soir du mois d' février,
Sans qu'il ait même eu le temps d' crier,
Le grand Julot l'a descendu
A la suite d'un malentendu,
Et l' coup d' couteau qui m' l'a ravi
J' peux dire qu'il a brisé ma vie,
Car c'est un coup qu'on m' asséna
Au coin du Boul'vard Masséna !*

Toutefois, la cocasserie de la mort (survenue à la suite d'un « malentendu » et non d'une rixe en bonne et due forme), la médiocrité des rimes, le jeu de paronomases grossières, ainsi que le léger yodel¹⁵⁷⁹ de la chanteuse en fin de vers façon Thérésa, tendent à distancer l'événement voire à provoquer un effet comique. Fréhel, qui développe plusieurs registres différents, passant sans complexe de la fantaisie bouffonne à la tristesse la plus authentique, semble mettre à distance de cette façon la chanson qu'elle interprète, d'autant mieux qu'elle l'interrompt momentanément. Tandis que les soldats reprennent en cœur son refrain, elle se penche dans la fosse pour discuter avec un autre soldat : « Hein ?

¹⁵⁷⁹ Initié au café-concert par Thérésa et sa chanson *les Canards tyroliens*, 1869. Fait rare, elle en composa la musique, arrangée toutefois par Léon Fossey. Paroles des frères Cogniards.

J't' dirais ça tout à l'heure.», dit-elle. Puis, elle retourne à son dernier couplet en adoptant la mine déconfite et de circonstance pour évoquer l'assassinat de l'amant adoré.

Bien que la performance scénique de la chanteuse échoue à provoquer chez le spectateur la mélancolie ou la tristesse, par manque de naturel, elle parvient pourtant à susciter à nouveau une communion générale dans l'assemblée des soldats qui continuent de chanter. Pourtant, cette outrance dans le jeu interprétatif de la chanteuse, ces passages d'un registre opposé à un autre ou ces interruptions, respectent scrupuleusement le mode convenu et très codifié des performances vocales et scéniques dispensées dans des lieux de divertissements populaires tels que les cafés-concerts du tout début du vingtième siècle. Si cette posture de franche séparation entre la chanteuse et chanteuse détonne avec l'effet de sincérité dont Fréhel ne se départit plus après son retour sur scène au milieu des années vingt, cette interprétation-ci rend pourtant merveilleusement compte de ce que pouvaient être ses propres performances de la Belle Époque à la veille de la Première Guerre mondiale, comme de l'atmosphère des beuglants d'alors.

3.3.2 Une Java et Cœur de Lilas : Fréhel, incarnation à l'écran de l'authentique chanteuse « réaliste » des bas-fonds populaires des années trente

- *Une Java* (1939, Claude Orval) : chanteuse et patronne de Café-concert

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, Fréhel fut choisie par Claude Orval pour interpréter, dans son film *Une Java*, ce qui peut être considéré comme l'un de ses tubes les plus significatifs : *La Java bleue*¹⁵⁸⁰. Là encore, elle n'apparaît que le temps d'une chanson, tel un happening (extrait piste 22). Elle joue un rôle sommaire et convenu, celui d'une chanteuse et patronne d'un café-concert populaire dénommé *Le Tourbillon*. La chanson *La Java Bleue* a largement éclipsé dans les mémoires le film dont l'intérêt est relatif : un mauvais garçon, Yann (Lehun ?) décide de se venger d'une fille de joie dont la déposition l'a fait condamner à tort à cinq ans de prison. Il s'évade et hante les bas-fonds de Paris à sa recherche. Si le synopsis de ce film cumule les clichés propres à rendre compte de l'univers réaliste des années trente, la mention du nom de Fréhel, apparaissant à deux reprises sur la jaquette du DVD du film, (figurant d'ailleurs une scène de bal), semble l'adouber et lui assurer une certaine légitimité.

¹⁵⁸⁰ Enregistrée le 2 janvier 1939. Columbia DF 2769 CL 6903-3.



Figure 66 : *La Java Bleue*, Claude Orval, 1939
 Source : www.renechateauvideo.com

D'autre part, ce film, que la version instrumentale de *la Java Bleue* traverse du début à la fin, a encore pour intérêt de montrer à quel point, durant l'Entre-deux-guerres, deux types de divertissements coexistaient et persistaient parallèlement : le music-hall, lieu de la modernité, des revues bondissantes et des innovations importées essentiellement d'Amérique, et le café-concert, offrant sa piste aux bals populaires, à la java, à l'accordéon et au banjo. Néanmoins, le film souligne en filigrane que le passage de l'un à l'autre lieu, sans en maîtriser les codes d'accès, s'avérait aventureux. L'un des personnages, Mery, une artiste pour cabaret mondain, en transgressant le clivage social – elle se rend dans un bal populaire parée de bijoux trop clinquants – provoquera une bagarre générale

A cet égard, quelques scènes méritent un commentaire. Tout d'abord, il faut rappeler que la sœur de Yann, le croyant innocent, a confié sa conviction à son employeuse, la très chic et américanisée Mery Cerval, célèbre danseuse de music-hall. Elle apparaît dès le début du film dans une séquence de répétition en vue de la préparation de son spectacle du soir. Elle danse le charleston avec son binôme. Ce personnage s'oppose en tous points à celui interprété par Fréhel (de la même façon que le personnage joué par Michèle Morgan dans *l'Entraîneuse*, Suzy, s'oppose à celui de la chanteuse) : jeune, mince, dynamique, vive et mondaine, résolument moderne.

Pour sa part, Fréhel apparaît subitement au bout d'une demi-heure de film, pour ouvrir une scène de bal populaire dans la plus pure tradition du café-concert, par une phrase introductive comique¹⁵⁸¹ supposée favoriser la connivence avec le public. On la voit descendre des escaliers, s'arrêter au premier palier et, surplombant son public, lui demander ironiquement : « L'ai-je bien descendu ? ». Son allusion constitue un clin d'œil à une réplique de Cécile Sorel apostrophant Mistinguett' après avoir descendu l'escalier magistral du Casino de Paris, lors de la première de la revue *Vive Paris* en 1933.

Qui plus est, l'interrogation de Fréhel est d'autant plus drôle qu'elle feint de ne pas comprendre les rires de l'auditoire, conscient du contraste physique imposé par la chanteuse, robe noire et corps charpenté, très éloigné de la sveltesse d'une meneuse de revue, emplumée et dénudée. Cette scène a d'ailleurs son pendant inversé à la toute fin du film. Le spectateur, par le biais du regard de Yann venu assister au spectacle de Mery, pénètre cette fois dans l'univers clinquant d'une scène de music-hall pour assister non seulement à une véritable descente d'escalier par une meneuse entourée de ses Girls, mais aussi à une scène de striptease intégral dans laquelle les Girls interprètent des naïades. Artistes, lieux et modes de divertissements bien différents donc.

Fréhel débute sa chanson après avoir été introduite par une sorte de présentateur, rappelant que « la patronne va [leur] chanter son grand succès : *La Java Bleue* ». Cette chanson constitue une véritable mise en abîme de la scène en train d'être jouée. En effet, la chanson est une « ode » à la pratique de la java et aux mœurs amoureuses de ceux qui la dansent :

*Il est au bal musette
Un air rempli de douceur
Qui fait tourner les têtes
Qui fait chavirer les coeurs
Quand on la glisse à petits pas
Serrant celle qu'on aime dans ses bras
On dit tout bas dans un frisson
En écoutant jouer l'accordéon.
C'est la java bleue
La java la plus belle
Celle qui ensorcelle
Et que l'on danse les yeux dans les yeux
Au rythme joyeux
Quand les corps se confondent
Comme elle au monde*

¹⁵⁸¹ La tradition anglo-saxonne appelle d'ailleurs ce phénomène le « knowing ». A ce titre, lire en ligne Bailey Peter, « Conspiracies of meaning : music-hall and the knowingness of popular culture » Past and present, (1994), 144 : 138-170. <http://past.oxfordjournals.org/>

*Il n'y en a pas deux
C'est la java bleue*

Tandis que Fréhel chante, les couples qui tourbillonnaient autour d'un pilastre, cessent de danser pour reprendre à l'unisson le refrain de la chanteuse. Plusieurs remarques ici s'imposent concernant le jeu scénique de Fréhel. La chanteuse par ses attaques vocales en début de phrases, ses « r » roulés, parvient à dynamiser son propos et à entraîner son auditoire dans le déroulement de son chant qu'elle rend expressif en le doublant d'une gestuelle symbolique qui mime son contenu. Cependant, seule la chanson et la danse qui l'accompagne suggèrent réellement le mouvement. En effet, les mimiques de Fréhel, bien que largement exagérées, demeurent minimales. Toutefois, elles rendent compte d'une mise en scène et de postures populaires typiques lors de l'interprétation sur scène de chansons de ce genre (à l'opposé par exemple de la gestuelle travaillée et théâtralisée de Damia ou des effets de suppliques d'Édith Piaf).

En effet, chez Fréhel seule la tête et le haut du corps, comme par scission, sont en mouvements. Son visage dégage de nombreuses expressions concourant à suggérer de multiples attitudes. Par exemple, la fantaisie comique (elle louche lorsqu'elle prononce « Et que l'on danse les yeux dans les yeux »), l'émotion amoureuse (elle ferme les yeux lorsqu'elle évoque « l'empreinte et la chaleur du corps » de son amant), ou divers rictus un brin grimaçants pour souligner la véracité de ses propos (« comme elle au monde, il n'y en a pas deux »). A ces expressions faciales, s'ajoute une gestuelle complémentaire mais circonscrite et limitée à quelques mouvements de bras ou de mains : poing serré rabattu sur le cœur, bras sur la taille ou ouverts, mimant la posture de l'homme tenant sa partenaire pour valser etc. Ce jeu scénique minimal et schématique s'oppose avec force aux apparitions de Mery Cerval, qui écume la scène de long en large lors de ses représentations dansantes, alors que Fréhel reste pour sa part attachée à un point fixe. Néanmoins, le film souligne avec brio la fascination de Mery pour l'univers de la Java. Si Fréhel ne réapparaît plus jamais à l'écran, son café dansant est un lieu symboliquement fort dans le film. Il est l'espace où a lieu la rencontre amoureuse entre Yann (le gangster par excellence) et Mery (la mondaine), par le biais de la java qu'ils danseront tous les deux. De plus, le titre *La Java Bleue* en résonnant dans sa version instrumentale tout au long du film, suggère le pouvoir ensorcelant de la chanson comme de la danse :

*C'est la java bleue
La java la plus belle
Celle qui ensorcelle*

D'ailleurs, à la toute fin du film, Mery, hantée par le souvenir de Yann, interprète sur la scène du music-hall *l'Éden*, un spectacle intitulé *La Java Bleue* où elle rejoue sa rencontre avec le gangster. Toutefois, son interprétation de leur java avec son partenaire Bill Hardley, a plus à voir avec une valse chaloupée façon Mistinguett et Max Dearly, qu'une danse populaire faite à petits pas. La chorégraphie, à grand renfort de portés compliqués, qui dévoilent d'ailleurs très largement les jambes de Mery (dans un contraste saisissant avec l'interprétation de Fréhel dont seule la partie supérieure du corps bougeait et était représentée à l'écran), ôte à la danse son caractère populaire pour la théâtraliser. Tout se passe comme si la transplantation de cette danse populaire en un lieu spécifiquement dédié au spectacle par une danseuse mondaine, lui soustrayait toute son authenticité. Fréhel, incarnant un personnage autant qu'un lieu, semble dès lors la seule garante de ce critère de vraisemblance. Aussi brefs soient ses rôles, sa seule présence suffit à donner du crédit à toute atmosphère relative au café-concert, de quelque qualité qu'il fût.

- *Cœur de Lilas* (1932, Anatole Litvak) : « La Douleur » chanteuse prostituée pour un hôtel louche.

Dès l'ouverture du film, *Cœur de Lilas* s'inscrit d'emblée dans la veine du réalisme poétique le plus traditionnel. En effet, la version instrumentale de la chanson *Dans la Rue*¹⁵⁸² (piste 23) accompagne le générique du film et son motif est repris à plusieurs reprises tout au long de la narration, agissant comme un contre-chant tragique, par le biais de l'orgue de Barbarie d'un mendiant aveugle. Si *Cœur de Lilas*¹⁵⁸³, adapté d'une pièce de Tristan Bernard et Charles Henry Hirsch, repose sur l'élucidation d'un crime, celui de Nozion patron d'une grande usine, il est surtout prétexte à l'élaboration non seulement d'une intrigue amoureuse (entre la supposée coupable Lilas, une fille des barrières et l'inspecteur André), mais encore à la recréation de tout un univers populaire teinté d'un romanescque des bas-fonds, rappelant tout ce que chantait Fréhel.

En effet, les premières séquences du film plantent explicitement le décor et soulignent que la représentation de l'espace urbain parisien sera aussi au centre du film. Une vingtaine de jeunes enfants s'ébattent et jouent aux gendarmes et aux voleurs sur la

¹⁵⁸² Veber-Yvain, Décembre 1931, Salabert 3064, SS 548-1

¹⁵⁸³ Sur les fortifs, des enfants découvrent le corps d'un homme assassiné, le crâne ouvert : il s'agit de Nozion, âgé d'une cinquantaine d'années et patron d'une grande usine. On retrouve à côté de son cadavre, un gant. Darty, ouvrier travaillant pour Nozion, étant le dernier à l'avoir vu vivant à minuit, est accusé du meurtre. Le fameux gant est celui d'une fille de joie nommée Lilas. Toutefois, elle est innocentée grâce à un alibi d'un jeune marin américain, certifiant avoir passé la nuit avec elle. André, policier nouvellement nommé, est certain que Darty est innocent et Lilas coupable. Il décide d'infiltrer l'Hôtel Charigoul où Lilas vit et travaille.

zone *non aedificandi*. Rappelons que cet espace demeure le lieu, dépositaire par excellence, de la marginalisation, de la sexualité illicite, de la truanderie. C'est d'ailleurs à cet endroit, derrière une barricade, que les enfants découvrent le cadavre de Nozion. En arrière-plan apparaissent des toits d'usines, des poteaux électriques, le dépôt d'une gare ferroviaire ainsi que des rangées de maisons. En contre-bas, on aperçoit une avenue embrumée tout autant par les fumées d'usines, que par le défilé incessant des automobiles. Des coups de sifflets, scandant le passage d'un train de marchandises, retentissent en même temps que les cris des enfants et les exclamations de l'attroupement de badauds découvrant le cadavre. L'orgue de Barbarie continue de jouer la version instrumentale de *Dans le Rue* et de couvrir le brouhaha ambiant. Après le procès expéditif du malheureux Darty accusé à tort du meurtre qu'il n'a pas commis, les manchettes de journaux contribuent à préciser encore le cadre de l'action. On évoque « un crime à La Chapelle : un cadavre sur les fortifications ». Plus justement, le cadavre a été retrouvé sur les fortifications du boulevard Serurier, non loin de la Gare du Nord, entre les quartiers de la Villette et de Belleville.

Ces quartiers populaires, industriels, ouvriers et métissés¹⁵⁸⁴ ont évidemment une connotation particulière dans l'imaginaire collectif et populaire. Lieux de perdition et de tous les dangers, ils sont associés à l'univers de la pègre parisienne ou des Apaches¹⁵⁸⁵. Largement évoqués dans les chansons « réalistes », notamment celles de Bruant, ils nouent avec elles un lien étroit. Notons encore que l'héroïne, dénommée Lilas, porte le nom d'un quartier populaire situé après les fortifications dans les faubourgs extérieurs au nord-est de Paris, Les Lilas.

En outre, *Cœur de Lilas*, s'attache à décrire des lieux de divertissements populaires, étroitement associés à des protagonistes spécifiques. En effet, les rôles de Gabin¹⁵⁸⁶ (Martousse) et de Fréhel (La Douleur) évoquent le café-concert, les bals musette, tandis que l'interprétation de Fernandel renvoie davantage aux prestations réalisées dans les

¹⁵⁸⁴ Entre 1861 et 1911, la population de ces quartiers double. Elle continua à augmenter avec l'arrivée après guerre, et en particulier dans les années vingt, des immigrés d'Europe de l'Est.

¹⁵⁸⁵ « Passées les grandes émotions du début du siècle, le terme résista assez bien dans la presse et la culture de grande diffusion, au moins durant l'entre-deux-guerres. Il perdura plus longtemps dans l'imaginaire pittoresque, périodiquement réactivé par le cinéma, la chanson, la littérature anecdotique ou le roman policier. », Dominique Kadifa, *Archéologie de l'Apachisme. Les représentations des Peaux-Rouges dans la France du XIXe siècle*, dans rhi.revue.org, numéro 4, 2002.

¹⁵⁸⁶ « Quant à Jean Gabin, l'apache, il a fait une création admirable. Impossible d'apporter à un personnage, un peu conventionnel, avouons-le, plus de vérité et de conviction. Le chapeau de feutre posé sur le crâne dans le meilleur style, le mégots collé, le pli du foulard, le roulement des épaules, la face glabre, la mèche de cheveux, l'accent traînard, la voix gouailleuse à retardement, le lâche abandon du torse et des hanches pour s'accouder à un zinc, ce je ne sais quoi de sympathique et d'immonde qui complète l'idée que nous nous formons de ce genre de hors-la-loi, tout concourt à la réussite d'une silhouette sans défauts. » Alexandre Arnoux, *L'Intransigeant*, 20 février 1932.

théâtres bourgeois des boulevards. Après la longue séquence consacrée à l'inculpation de Darty, plus de vingt minutes, l'orgue de Barbarie reprend à nouveau la mélodie du refrain de *Dans la Rue*. Un homme tourne simultanément la manivelle d'un rideau mécanique dévoilant la devanture d'un café où sont mentionnés les dates des bals hebdomadaires à venir. Le spectateur pénètre dès lors de façon plus intime dans l'univers de ces quartiers populaires, en y découvrant le quotidien des habitants d'une rue (extrait piste 24).

La voix de Fréhel accompagne alors le lent mouvement de la caméra qui continue de se promener dans cette rue. Son chant illustre la vie de ce microcosme singulier, jusque dans son registre de langue, et exemplifie en particulier celle des nombreuses prostituées que l'on voit faire le pied de grue :

*Dès qu'on a vu se barrer le soleil
Tous les jours, c'est pareil
Sans hâte, on descend sur le trottoir
Pour chercher les coins noirs
Fuyant le regard des flics
On a des espoirs de fric
Princesse de la boue
Reine de la gadoue
Fleur de pavé qui s'enroue*

L'usage du pronom indéfini « on » contribue à souligner la masse anonyme de ces filles sur lesquelles la caméra ne s'attarde pas. Elle semble plutôt en quête de cette voix, qui guide ses découvertes. Bientôt, elle parvient à la localiser et la rejoint sur le balcon d'une chambrette. Fréhel apparaît alors en train de laver du linge, des bas. Elle chante l'air renfrogné la suite de son couplet¹⁵⁸⁷ qu'elle grimace, comme pour souligner l'absurdité des exigences des clients :

¹⁵⁸⁷ Trois couplets, que je reproduis ci-après, ont été supprimés :

*Un pas se rapproche dans la nuit
Lâche-moi, tu m'ennuies!
C'est pas pour cette fois, dit le chopin
On reprend le tapin
Quand on veut, le soir
On descend dans la rue
Route de l'espoir
Tant de fois parcourue
Et le ventre creux, on traîne
En faisant les cent pas*

*Accostant l'homme honteux qui ne répond pas
On joue de la prune, on pense tout bas "chameau!"
Et puis, on leur sert toujours les mêmes mots
"Je serai gentille, mon chéri"
Mais il vous répond "Tu charries"
Et l'on fait le pied de grue
Toute la nuit, dans la rue*

*Et si le client n'est pas content
Et qu'il râle en sortant
On lui dit "Mon p'tit, la prochaine fois
Je m' mettrai des bas de soie*

Dès lors cette singerie, pouvant s'apparenter à la rumination d'une expérience vécue, et la référence ironique aux bas, permettent déjà d'identifier le personnage de Fréhel à celui d'une prostituée de quartier, aussi miséreuse que ses propres clients, ce dont elle a tout à fait conscience. La caméra entame ensuite une plongée, filmant la rue en contre-bas, où des couples se font et se défont simultanément aux propos de Fréhel :

*Quand on veut, le soir
On descend dans la rue
Route de l'espoir
Tant de fois parcourue
Mais quand on fait le truc
On ne fera jamais, c'est pas douteux,
Le bonheur d'un grand duc
A nous les miteux!*

*Pour gagner sa croûte
On fait tous les boulots
On appelle Martousse
Le dernier des soulots
"Viens jusque chez moi, joli cœur"
Qui vous laisse tomber comme une fleur
Et l'on fait le pied de grue
Toute la nuit, dans la rue*

Cette séquence qui ne dure que quelques minutes, le temps de la chanson, a une fonction bien particulière. En se focalisant sur un des topoï dominants de la chanson « réaliste », l'évocation de la rue et de sa « faune », elle contribue à ménager un temps d'adaptation pour le spectateur en le préparant à l'atmosphère interlope qui peut y régner. Elle constitue en cela une habile transition entre la scène du procès de Darty (régé par les

*Nos caresses et nos baisers d'amour
Ah, ça n'est pas du four!
Ca n'est pas du bluff ni du chiqué
Mais c'est du compliqué
Ils en ont pour leur argent
Même les plus exigeants
Si le type est sérieux
On lui fait le grand jeu
Pour une ou deux tunes de mieux*

codes institutionnels de la justice bourgeoise) et la présentation de l'hôtel Charigoul, claquemiteux, soumis à la seule autorité musclée de Martousse. La chanson aide le spectateur à s'acclimater au milieu qu'il va découvrir « un repère de barbots, de poules et de coquins ». En effet, après cette séquence, il assiste à l'esclandre d'un client mécontent¹⁵⁸⁸ de s'être fait rouler sur la marchandise que constituent indissociablement l'hôtel et la fille. Refusant de payer et insultant les clients qui s'y trouvent, il se fait rosser par Martousse (Jean Gabin) qui le jette *manu militari* dehors. La caméra filme lentement tous les visages des habitués applaudissant l'attitude de Martousse qui, débarrassé de l'importun, commande un chocolat et met de la musique. L'inspecteur André arrive au même moment pour commencer son infiltration. Cette scène suggère ainsi la nécessité de maîtriser et de savoir respecter les codes de cette communauté pour pouvoir pénétrer son univers particulier.

Avoir choisi Fréhel pour interpréter *La Douleur* facilite l'accès à cette communauté de la marge, non seulement parce que ses chansons « réalistes » évoquent largement ce milieu, mais encore parce qu'elle même n'a jamais caché ce que la rue lui a inculqué. C'est elle, rappelons-le qui lui a appris à chanter et l'a éduquée. Elle en maîtrise parfaitement les codes. D'autre part, si le nom de son personnage n'est jamais explicité, tous les spectateurs comprennent que ce nom se rattache aux douleurs évoquées dans l'univers de la chanson « réaliste », comme dans la propre existence de Fréhel. En 1932, si elle est au sommet de son art, personne n'a oublié la césure dans sa carrière à cause de sa rupture amoureuse.

La Douleur, pour le coup, est l'incarnation de la peine amoureuse. Lors de la scène de reconstitution du procès de Darty auquel Martousse (Gabin) a assisté, on lui confie d'ailleurs le rôle de la veuve Novion (extrait piste 25). Martousse, la voyant toute de noir vêtue, l'air renfrogné et échevelée, ne peut s'empêcher d'ajouter : « T'as bien une gueule à ça, toi ». Toutefois, cette fragilité n'est pas immédiatement perceptible chez elle, car elle donne d'abord l'image d'une femme robuste physiquement et capable de provoquer les rires de l'assistance en accentuant son aspect grotesque. Alors qu'elle doit jouer les éplorées, *La Douleur* apparaît son châle autour de la tête à la manière d'une mantille andalouse, la main sur la hanche en se tortillant : « Mâte un peu la veuve ! » lance-t-on dans un éclat de rire collectif. Cet aspect comique de sa personnalité (qui n'est qu'une autre facette du tragique) a le mérite de souligner que *La Douleur* ne parvient pas à feindre la

¹⁵⁸⁸ On notera le contraste de son accent méridional par rapport à l'accent parigot, suggérant l'éternelle opposition Paris/Province.

souffrance quand elle ne la ressent pas réellement. Elle doit être authentique pour pouvoir l'exprimer.

Qui plus est, cette image de femme grotesque, riant d'elle-même, est encore biffée par la relation qu'elle entretient avec Martousse qui sans cesse la repousse et la malmène. A ce dernier qui reprochait à Lilas de n'être qu'une « Marie-couche-toi là », elle lui demande s'il « a des aigreurs » et s'il « est jaloux ». Ce questionnement audacieux, et pour lequel elle se fait évidemment rabrouer, laisse percevoir son intérêt pour Martousse. Cet amour évident mais non partagé émaille la première partie du film. Alors qu'il propose de jouer à la belote et que la Douleur, enjouée, dit vouloir « tenir » avec lui, il lui rétorque devant tout le monde : « Ah, tais-toi, toi ! Fous-nous la paix ! Tu joues comme une galoche » et l'exclut de fait de toute équipe. En toute fin de séquence, comme il quitte le café après s'être battu, elle se précipite vers lui pour lui demander, inquiète et pleine d'attention : « Qu'est-ce que t'as ma petite gueule ? » (sous-entendu « d'amour »), ce à quoi il répond las : « Oh, passe la main toi ! Laisse-moi... », mais elle le suit dans la rue et disparaît à sa suite.

Cette attitude de soumission est clairement celle décrite dans les chansons « réalistes » interprétées par Fréhel. Les clichés psychologiques et physiques sont transposés et conservés intégralement à l'écran. Si la chanteuse « réaliste » est toujours sexuellement attractive et relativement libre de ses aventures, il n'en demeure pas moins qu'elle accepte sa condition de femme soumise et malheureuse, car attachée affectivement à un homme qui ne l'aime pas et ne la respecte pas. En ce sens, le personnage féminin « réaliste » souffre de monomanie voire d'érotomanie. La Douleur s'inscrit explicitement dans ce schéma, dans la mesure où elle entretient une relation de sujétion totale à Martousse qui ne partage pas son affection. Fréhel joue donc pour le cinéma le rôle des personnages qu'elle interprète dans ses chansons, en particulier celui de la prostituée mal aimée, malmenée par son « maquereau » mais fidèle à sa personne ou à son souvenir (Rosina (*La Maison du Maltais*), Henriette (*La Rue sans Joie*) ou Notre mère (*Maya*) restent des personnages similaires).

Dans une moindre mesure, l'interprétation réciproque de la *Môme Caoutchouc*¹⁵⁸⁹ (extrait piste 26) par Martousse (Jean Gabin) puis par La Douleur (Fréhel), accrédite encore cette relation de subordination, voire de mise sous tutelle. En effet, les deux personnages constituent un binôme plutôt qu'un réel duo dans la mesure où chacun reprend à la suite de l'autre son interprétation de la chanson sans que jamais leur chant ne

¹⁵⁸⁹ Paroles Maurice Yvain, musique M. Achard

se croise. L'interprétation de Martousse va introduire celle de la Douleur. Leur performance prend place au sein d'une scène de bal populaire, qui vient faire retomber la tension dramatique succédant à la scène de reconstitution¹⁵⁹⁰ du procès de Darty, meurtrier supposé de Novion. Je rappelle que, bien qu'il s'agisse d'un hôtel, il fait surtout office de café chantant où sont communément organisés¹⁵⁹¹ des bals populaires. Aussi, Martousse et La Douleur apparaissent-ils sur une piste aménagée pour les danseurs. Ces scènes de chants et de danses participent à rendre compte de la culture populaire (valse musette, java, polka, marche), en pleine opposition aux dancings chics de la capitale, réservés à une population plus bourgeoise, qui danse le charleston ou le shimmy. La chanson elle-même se veut le prototype de la chanson canaille.

Il faut souligner que si dans sa première carrière, Fréhel a pu interpréter des chansons grivoises (*Le Jeune Homme embarrassé*, par exemple), *La Môme Caoutchouc* accuse un degré supplémentaire de vulgarité, non représentatif du répertoire de la chanteuse qui n'est jamais grossier. Aucune de ses chansons ne nomme des parties du corps de la femme de façon aussi triviale que dans *La Môme Caoutchouc*, où mention est faite, dans un vocabulaire argotique, de ses « gros roploplos » ou de « ses gros lolos ». Cette surenchère d'un goût approximatif confère à la chanson une tonalité quelque peu obscène, qui par là-même déteint sur l'image que le spectateur se construit de La Douleur. Or, si elle est manifestement une prostituée et que son allure n'est pas particulièrement soignée, son personnage n'est ni ordurier ni grivois. L'esprit canaille, qui caractérise les représentations des personnages féminins « réalistes » joués par Fréhel, toujours sexuellement attractifs, ne doit pas être assimilé à une paillardise de mauvais goût, provoquée par une surexposition du corps féminin. En effet, depuis le Café-concert de la Belle Époque, dont la tonalité dominante reposait sur des couplets et des refrains licencieux, le rôle de la chanteuse se charge d'un nouvel aspect. Si elle apparaît toujours comme un objet mis à la disposition des regards (*confer* l'usage de la Corbeille), elle se mue en vedette et évolue en une icône inatteignable. Dès lors, alors même que la scène favorise son immédiate proximité, la chanteuse devient aussi inaccessible. Toutefois, Joëlle Deniot souligne que l'érotisation d'accès au corps de la chanteuse continue d'être permise et efficace dans la mesure où la disponibilité de son corps « semble accentuée par l'interprétation d'un

¹⁵⁹⁰ En effet, la présence de Lilas, principale suspecte mais momentanément innocentée par un alibi, a interrompu cette scène burlesque.

¹⁵⁹¹ Sur la vitre du café était mentionné qu'ils avaient lieu tous les jeudis et les samedis

répertoire grivois : mots d'hommes dans la bouche de la chanteuse¹⁵⁹² ». Mais Fréhel, comme nous allons le voir, se libère complètement de cette surexposition, en consentant à se jouer des codes de l'érotisation.

Il est vrai que le contenu sexuel du discours véhiculé au sein de la chanson *La Môme Caoutchouc* demeure assez percutant et suggestif puisqu'il s'agit d'une « môme » autrement dit, une fille aux mœurs légères ou du moins libre de ses relations, qui vante ses mérites en termes d'exploits sexuels. Grâce à son extraordinaire souplesse, elle fait le bonheur de ses amants, ou les épuise.

Martousse (Jean Gabin) va le premier interpréter la chanson *La Môme Caoutchouc*. Le chanteur qu'il représente pourrait être un double de lui-même, une sorte de Titi parigot aux accents gouailleurs et mauvais garçon qui entretient les mêmes relations d'assujettissement avec les femmes – objets consommables – qu'il fréquente :

*Quand d' sa peau j'ai marre
J' lui dis "Faut qu' tu t' barres
Pas moyen
Toujours elle revient
Elle s'allonge
Se prolonge
C'est un ressort à boudins*

Cette chanson, qui aurait pu constituer un portrait laudatif amoureux, vire rapidement à la déclamation scabreuse. S'il loue les qualités exceptionnelles de « sa môme », leur seul intérêt réside dans la promesse de sa satisfaction sexuelle :

*J'ai une petite gosse extra
Elle est en gutta percha
Élastique
Et vraiment fantastique
Elle s' met la tête sous les pieds
Et les doigts de pied dans l' nez
Brusquement au plumard
Elle fait le grand écart
[...]
La môme caoutchouc
Avec elle, c' qu'on peut faire, ah, c'est fou
Elle vous prend et toc et toc
On n'est plus qu'une loque*

¹⁵⁹² Dans « Chanson réaliste, femmes de voix », Joëlle Deniot, <http://www.chanson-realiste.com/>

*Ah, c'est pas du toc !
Elle vous disloque
La même caoutchouc
C'est un lot, c'est un drôle de p'tit bout*

Néanmoins, la trop grande élasticité de sa « même » finit par le laisser voire le dépasser : lui, le mauvais garçon, en perd le contrôle. Ne pourrait-on pas lire en filigrane, dans cette incapacité pour l'homme à suivre la flexibilité sexuelle outrancière de son amante, mobile et dynamique, une angoisse masculine, mal préparée à l'émancipation de la femme :

*La même caoutchouc
Pour l'avoir, c'est pas commode du tout
Elle se gondole, elle se détraque
Quel drôle de mic-mac
Moi, elle me fout l' trac
Elle m'estomaque
La même caoutchouc
J' voudrais bien pouvoir en prendre un bout
Elle est encore couchée, je m'approche, elle est debout
La même caoutchouc*

Cela justifierait en partie le fait que la femme soit présentée, avec beaucoup de distance comique, comme un phénomène de foire :

*Elle se met en vrille
Elle vous fait la chenille
Tout à coup
Les jambes à son cou
Elle s'enroule
S' met en boule
Et se grignote les genoux*

Toutefois, il faut rappeler que cette mise à distance comique appartient aussi à une longue tradition née au Café-concert. *La Femme à Barbe*¹⁵⁹³ de Thérèse ou, à la même période *La Même Catch-Catch* de Fréhel, citée précédemment, s'inscrivent dans cette veine. La performance de Fréhel interprétant cette chanson à l'écran demeure assez inusuelle, moins à cause du discours grivois prononcé et porté par une femme, qu'en raison du

¹⁵⁹³ Chanson d'Élie Frébault et Paul Blaquièrre, créée en 1865 par Thérèse à l'Alcazar d'été : « *Entrez dans mon établissement/Vous n'trouverez pas dans toute la foire/Un phénomène plus surprenant/Que c'te barbe qui fait ma gloire/Vous pouvez toucher n'craignez rien/Ça n'vous restera pas dans la main/Touchez voyez qu'c'est pas des frimes/Et ça n'vous coûte que dix centimes* »

décalage incroyable entre les propos tenus par les interprètes, ceux de Martousse en tête annonçant une « gosse extra », et le physique réel de la chanteuse. Qui plus est, le ton confidentiel, feint en début de chanson, prête encore à sourire :

*Je peux bien vous le dire entre nous
Eh bien, la Môme Caoutchouc, c'est ma pomme !
Oui c'est comme ça qu'on me nomme
D'ailleurs, une guimauve à côté de moi
C'est un vrai morceau de bois
Quant aux fameux serpents
Mon Petit, qu'est ce que je leur rends
Je te ferai la roue
Je m'tirerai les joues
Je bondis comme un ouistiti*

En prenant possession de la chanson et en affirmant être la « môme Caoutchouc », Fréhel annihile dans une certaine mesure l'audace et la verve sexuelle prônée par Jean Gabin. En 1932, Fréhel a quarante et un an, un physique pachydermique et refuse de se plier à la mode du temps. Elle n'a évidemment rien d'une môme au corps gracile et flexible. Ce contraste saisissant provoque évidemment un effet comique reposant sur un décalage grotesque entre la « gosse extra » dont Martousse se vantait d'être l'amant et l'apparition de La Douleur. Fréhel, qui n'était pas dupe de sa beauté perdue, aimait aussi rire d'elle-même. Si elle ne pouvait pas, tel que le clame la môme Caoutchouc « faire le ouistiti », du moins savait-elle faire le singe. Ainsi, lorsqu'elle chante que « la guimauve » à côté d'elle ressemble à un « morceau de bois », elle bonde son torse soulignant un ventre rebondi et flasque.

Le contraste de son interprétation porte encore sur la grande fixité de Fréhel. En effet, la mobilité et les prouesses de son personnage sont très limitées dans l'ensemble du film. La Douleur se déplace très peu de façon générale (c'est un personnage centrée sur l'expression des émotions, comme son nom le suggère, et non sur l'action). Elle ne quitte d'ailleurs jamais l'hôtel ou la piste de dance. La première séquence la fixe sur son balcon, debout et immobile, en train de laver son linge. Elle apparaît ensuite, pénétrant dans le café, mais s'assied immédiatement à une table dont elle ne se lève que pour mettre de la musique ou interpréter *la Môme Caoutchouc*. À la différence de Jean Gabin/Martousse, qui

arpente la piste de danse et bouscule¹⁵⁹⁴ les uns et les autres, Fréhel/La Douleur ne quitte pas son point d'ancrage : elle ne se déplace pas, elle se tient à la marge de la piste. Les seuls mouvements qu'elle émet, sont ceux de ses mains ou de son visage, particulièrement expressif, qui mime et grimace la chanson. Néanmoins, il serait faux de dire que Fréhel est rigide, mais ses postures se résument aux positions populaires que prennent les femmes de la rue prêtes à en découdre : mains sur les hanches, épaules de biais, menton relevé.

Finalement cette absence de déplacement ou cet immobilité partielle, représente deux aspects importants pour la compréhension globale du film et de son univers. Elle symbolise d'abord l'enfermement psychologique et topographique des personnages, circonscrits à un lieu précis, à un univers particulier dont ils ne peuvent s'échapper. Martousse, La Douleur, Lilas figurent non seulement le milieu du divertissement populaire, mais ils appartiennent encore à un monde interlope, celui des filles de joie et des souteneurs. D'ailleurs, si l'idylle entre Lilas et André Lucot échoue, c'est en partie parce que Lucot tente d'extraire Lilas de son milieu populaire, lui qui appartient à celui de la justice et de la petite bourgeoisie. Lorsqu'elle se rend sur l'Île de l'Amour, Lilas, en robe de mousseline et chapeauté, se sent déguisée par Lucot, elle ne se reconnaît pas. De plus, la scène du banquet de mariage sur cette même île, dans laquelle André Luguet puis Fernandel interprètent *Ne te plains pas que la mariée soit trop belle*, laisse clairement apparaître que Lilas n'a pas sa place dans cet univers bourgeois. Comme la mariée, à la mine peu réjouie, Lilas reste muette et en retrait.

D'autre part, pour en revenir plus spécifiquement à Fréhel, la restriction de ses déplacements et mouvements peut aussi symboliser son enfermement personnel dans le genre « réaliste » et souligner son incapacité à s'extraire du mode de vie auquel elle appartient, c'est-à-dire à celui du divertissement populaire, du café-concert et du monde noctambule. Fréhel reste cloisonnée à ce qu'elle connaît. Ce constat est particulièrement flagrant dans un film plus tardif mais néanmoins tourné avant la Deuxième Guerre mondiale : *L'Entraîneuse* d'Albert Valentin.

¹⁵⁹⁴ Si Jean Gabin/Martousse quitte le bar auquel il était assis pour se rendre sur la piste de danse, qu'il traverse entièrement, il faut peut-être apparenter ses déplacements à une tentative de canaliser sa colère. En effet, Martousse s'est battu avec André (l'inspecteur chargé de filer Lilas). Or, il le retrouve attablé auprès de Lilas qui semble subjuguée par sa présence. Martousse, avant de chanter, jette son verre par-dessus le bar, et interprète la chanson l'air renfrogné et pincé, en lançant des regards noirs en direction d'André et de Lilas. Ses déplacements sont motivés par son énervement. Poussant les uns et les autres, il finit par séparer un couple et alpague la femme pour danser avec elle.

3.3.3 *L'Entraîneuse* (1940, Albert Valentin) : Fréhel, chanteuse recluse dans un cabaret mondain

Le film construit son intrigue autour de la trajectoire malheureuse de Suzy¹⁵⁹⁵, entraîneuse dans un dancing à la mode pour une clientèle huppée venue s'encanailler et se divertir aux tables de jeux. La jeune femme, lasse, rêve de pouvoir échapper à son milieu. Un de ses clients, Lormel, lui offre de l'argent pour partir en vacances sur la Côte d'Azur. Dans une très chic pension de famille, celle qui se fait désormais prénommer Suzanne et s'est teinte en blonde, fait la rencontre d'une baronne et des jeunes gens de sa famille, André, Jean, Lucienne et Pierre. Elle tombe amoureuse de ce dernier, intellectuel timide, qui est lui-même épris d'elle. Malheureusement, l'arrivée du père de Pierre, ancien client de Suzy qui la reconnaît malgré ses transformations, vient anéantir l'idylle naissante. Tentant de profiter de la situation, il lui fait des avances, qu'elle refuse. Terrorisée à l'idée que Pierre ne découvre la vérité à son sujet, elle décide de prendre la fuite pour disparaître.

Ce mélodrame très sobre, que pourtant Michèle Morgan détestait, a ceci d'intéressant qu'il est tout entier construit autour de pôles d'opposition significatifs : le Nord et le Sud, (Paris et la Côte d'Azur) ; l'intérieur et l'extérieur (l'étouffant et sombre dancing contre l'éclatant et revigorant bord de mer) ; le monde interlope et populaire du cabaret contre le monde bourgeois bien pensant. Mais ces figures de contrastes apparaissent surtout par le biais de la comparaison entre les incarnations de Morgan et de Fréhel, qui présentent deux modèles de femmes bien différents : l'une jeune, belle, sportive, moderne et mobile ; l'autre passée de mode, dans la force de l'âge, moins attractive physiquement et sans perspective de changements.

A ce sujet, une anecdote de Georges Van Parys dans son journal-souvenir, *Les Jours comme ils viennent*, mérite d'être rapportée. Elle souligne l'écart paradoxal entre le rebut suscité par son physique de vieille matrone et l'émotion (ou la fascination) provoquée inversement par la force d'évocation de son chant, dont les enregistrements sonores ne pouvaient rendre compte¹⁵⁹⁶. Il écrit le 25 août 1938 :

Arrivé depuis deux jours à Berlin, j'ai enregistré ce matin à Babelsberg le play-back de la chanson : L'Entraîneuse. Grosse

¹⁵⁹⁵ Interprétée par la toute jeune Michèle Morgan, âgée de dix-huit ans.

¹⁵⁹⁶ Henri Contet a rendu compte de ce paradoxe : « Je sais que ce qui est gravé sur le disque n'a rien à voir avec ce que l'on pouvait entendre sur la scène d'un music-hall ou dans un cabaret. Sur le disque, tout est mécanique, Fréhel chante comme si elle ne saisissait pas toute la force tragique des paroles. [...] Finalement on obtenait des voix dénaturées. Fréhel avait au naturel une voix beaucoup plus rauque que celle qui nous est offerte sur les disques. » Propos rapportés par A. et N. Lacombe, *op.cit.*, p. 229.

surprise des musiciens allemands en voyant arriver Fréhel. On leur avait annoncé qu'ils allaient accompagner une grande chanteuse française est à la place de la ravissante Divette qu'ils attendaient, c'est une femme plus très jeune, à la crinière rousse en bataille, habillée au « décrochez-moi ça ! » qui se présente à eux. Encore heureux qu'elle ait abandonné son habituel peignoir et les pantoufles qu'elle traîne dans son quartier. Rue Ballu, rue Blanche, rue Chaptal. Je me rends compte que je vais avoir du mal à diriger mes musiciens qui riaient derrière leur pupitre en la considérant d'un air réjoui et quelque peu ahuri.. Fréhel commence à chanter :

*« Dans ce bistro, près de l'écluse,
Je sers à boire aux mariniers.
Je chante, aussi, ça les amuse
Je sais les mots qui font rêver... »*

Sa voix est chaude, un peu râpeuse, le timbre est émouvant, populaire sans être vulgaire. Bien que la plupart d'entre eux ne comprennent pas un mot, je sens que les musiciens sont accrochés. Plus nous répétons, plus l'attention devient soutenue. [...]

*Au refrain la partie est gagnée. Et lorsque j'arrête la répétition pour accorder la pause d'un quart d'heure, ils entourent Fréhel sans la moindre moquerie. Elle les a conquis. Alors, elle se rend compte de ce qui s'est produit, elle me demande de m'asseoir au piano et, pour les musiciens qui font cercle autour d'elle, elle se met à chanter. Je lui accompagne *La Chanson tendre de Carco*. Ils applaudissent à tout rompre. C'est un moment merveilleux pour elle. On reprend l'enregistrement et je ne crois pas qu'elle ait chanté mieux aujourd'hui.*

Bien que Fréhel n'ait que quelques répliques au début du film, son apparition demeure importante à commenter en raison des contrastes projectifs et des résonances que son rôle permet. La chanteuse fait fonction dans le film de double inversé de Suzy, agissant comme une Pythie annonciatrice d'une destinée funeste, à laquelle fait écho son interprétation de *Sans lendemain*¹⁵⁹⁷ : « sans lendemain/, sans rien qui dure/Voilà ma vie depuis toujours ». Dans *l'Entraîneuse*, Fréhel incarne explicitement son propre rôle à l'écran, et non un personnage fictif qui aurait des points de similitude avec l'existence de la chanteuse, comme c'était le cas dans *Pépé le Moko*. D'ailleurs, dès l'ouverture du film, un plan sur le hall d'entrée du cabaret *La Dame de Cœur*, annonce, grâce à une affiche

¹⁵⁹⁷ Paroles de Vaucaire et musique de Georges Van Parys, enregistrée le 2 janvier 1939. Columbia DF 2527 CL 6902-1.

extérieure où son nom de scène est très distinctement mentionné, le tour de chant de Fréhel.

Dans *L'Entraîneuse*, Albert Valentin exploite les poncifs usuels de la chanteuse (la jeunesse, la gloire brûlée, l'amour malheureux) et lui confère aussi une dimension protectrice, bienveillante (fonctions communes aux rôles qu'elle occupe dans *Berlingot et Cie* ou *Maya*). Elle apparaît dans une arrière-salle du dancing, faisant office de loge commune où les filles viennent se reposer. Elle vient de rabrouer l'opérateur qui voudrait que Suzy, épuisée, continue d'accompagner les clients : « T'as pas fini de jouer les maquerelles ! », lance-t-elle. Elle conseille à la jeune femme de partir dans un bel endroit où il serait bon qu'elle prenne l'air, dans le sud, à Rocagnes-sur-Mer (il faut bien sûr entendre Cagnes-sur-mer). Elle lui décrit nostalgiquement une grande forêt de sapins étendue jusqu'à la mer. Elle rajoute qu'on peut y vivre pour presque rien et qu'elle fréquentait cet endroit dans sa jeunesse où elle y a aimé quelqu'un. A la question de Suzy qui lui demande si elle y retourne pour les vacances, elle répond fataliste :

- Oh faut que je chante, moi. Et puis, quand il y a un endroit où on allait quand on était môme, quand on était jolie et qu'on y a aimé quelqu'un...Ben vaut mieux pas y retourner

Cette réplique, outre qu'elle fasse allusion à la vie de Fréhel, souligne plusieurs points importants. Elle accrédite mes précédents propos concernant l'enfermement de la chanteuse dans une existence toute entière claustrée dans les mêmes schémas et modes de vie. Il n'y a aucune perspective de changements. Quand bien même le décor a évolué (d'un hôtel café-concert miteux de *Cœur de Lilas*, elle passe à un dancing chic dans *L'Entraîneuse*), elle n'en demeure pas point chevillée au même milieu interlope, celui associant divertissement et prostitution, dont elle ne peut se défaire. Fréhel est enfermée dans un night-club, comme elle l'est dans l'évocation de sa gloire passée. En cela, la chanteuse incarne une immuabilité versant davantage à la fixité désespérée et sans issue. Tout en elle s'oppose au personnage solaire de Suzy et à son interprète Michèle Morgan. Elle symbolise la nuit, la fixité, Paris, la décrépitude, la solitude. Michèle Morgan représente un nouveau modèle de féminité qui émerge à la fin des années trente, plus athlétique et soignée telle que la couverture du magazine Marie-Claire dont elle fait la une en 1938 la laisse apparaître.

Néanmoins, malgré ses oppositions et ce nouveau modèle de féminité, Suzy/Suzanne échoue à se réinventer une nouvelle vie. Et les répliques de Fréhel prédisent ce revers. La

chanson *Sans lendemain* (piste 27), dont la mélodie ouvre les premières images du film, ne permet aucune illusion quant à la destinée de la jeune entraîneuse ; elle donne immédiatement son ton au film. D'ailleurs, la fascination éprouvée par Suzy pour Fréhel n'augurait pas non plus d'une issue heureuse. A son client fortuné qui voulait s'entretenir avec elle, elle répond : « Ne parlez pas si haut, Fréhel va chanter ! ». La jeune femme est littéralement absorbée par le chant fataliste de Fréhel, consciente dans une certaine mesure d'y lire sa propre destinée de femme prostituée :

*Sans lendemain, sans rien qui dure
Un homme passe et puis s'en va
Sans lendemain, mes aventures
Depuis toujours s'arrêtent là
Jamais l'espoir d'un autre soir
Bonjour, bonsoir, adieu l'amour
Sans lendemain, sans rien qui dure*

*Voilà ma vie depuis toujours
J'en ai connu de toutes sortes
Des mal foutus et des beaux gars
Chaque fois que s'ouvre la porte
Mon coeur se dit "C'est celui-là"
Oui, mais le destin bientôt l'emporte
Comme tous les soirs, je reste là [...]*

Suzy reste dès lors une héroïne irrémédiablement « réaliste », incapable d'envisager son avenir autrement que dans une réalisation affective. Son sort, ou sa bonne fortune, dépend étroitement de sa vie amoureuse. Elle croit ne pouvoir accéder au bonheur que par le biais des hommes, dans la mesure où ils représentent sa seule possibilité d'évasion tant géographique, physique qu'amoureuse. Elle ne se pense jamais comme un sujet volontaire, acteur de sa vie et de ses changements. Ses espérances demeurent subordonnées au bon vouloir masculin. Malheureusement, ainsi que la chanson l'affirme explicitement à Suzy, cet espoir d'évasion n'est qu'un mirage. Une fille à marins (ne fussent-ils que mariniers) reste cantonnée à la solitude et rivée à quai. Son envoutement incantatoire (à la manière du chant des Sirènes) échoue. Pour filer la métaphore mythologique, si Calypso parvint à retenir Ulysse à ses côtés durant sept ans, elle n'est pour sa part qu'un vulgaire succédané de la nymphe, ses captifs ne restant dans ses filets que le temps d'une chanson :

*Dans ce bistrot près de l'écluse
Je sers à boire aux mariniers*

*Je chante aussi, ça les amuse
Je sais les mots qui font rêver
Mais j'essaie en vain toutes les ruses
Car, au bout d'un soir, tous m'ont quittée*

De plus, ce constat d'échec résonne d'autant mieux que le destin de la chanteuse est incarné par Fréhel. Le sentiment d'immutabilité dégage (et revendiquée d'une certaine façon) par la chanteuse, s'apparente finalement davantage à de la stagnation stérile. D'autant plus qu'elle symbolise également la tentative ratée d'exil où l'Ailleurs cicatrisant se transforme en échouage morbide. Le film *Amok* est à ce titre un exemple pertinent. Alors qu'au début des années trente, la chanson « réaliste » change de décor et évolue des bas-fonds parisiens vers les ports ou les bastringues exotiques, il figure la chanteuse réaliste en exilée, nostalgique d'un pays, d'un milieu, d'un amour à jamais disparu.

3.4 Fréhel figure d'exil

L'exil est évidemment un leitmotiv chez la chanteuse dans la mesure où elle l'éprouva concrètement durant la Première Guerre mondiale, en fuyant la France pour l'Europe de l'Est. Plus proche d'un échouage mortifère que d'une expatriation momentanée, Fréhel revint, par la grâce d'une intervention amicale, mais elle fut profondément marquée, ce qu'elle ne cacha jamais. Le cinéma des années trente lui confia donc également le rôle de ces femmes perdues en des contrées lointaines, recluses et condamnées à vivre une existence dans le repli nostalgique d'un passé glorieux, (Tania dans *Pépé le Moko*), d'un homme aimé, d'un quartier, d'une jeunesse etc. Trois de ses rôles figurent des femmes en exil.

3.4.1. *Amok* (1934, Féodor Ozep) : chanteuse en exil

Amok, film adapté de la célèbre nouvelle de Stefan Zweig, *Amok ou le fou de Malaisie*, a conservé dans sa globalité l'intrigue principale : Hélène de Haviland, une femme du monde, veut avorter de son enfant adultérin avant le retour de son mari Jan. Elle se rend chez le docteur Holk, qui, sous le charme hautain d'Hélène et l'emprise du « Amok », n'accepte de l'aider que sous réserve qu'elle se donne à lui. Elle refuse et décide d'être opérée par un médecin chinois. L'intervention est un terrible échec, Hélène décède. A son retour, son époux, soucieux de mieux comprendre les circonstances du drame, réclame une inhumation pour que le corps de la jeune femme soit autopsié dans son pays natal. Se sentant coupable, puisque son refus a entraîné l'avortement raté de la jeune femme, le

docteur Holk provoque l'immersion du cercueil d'Hélène et se noie à son tour.

Dans ce film, Fréhel joue à nouveau le rôle d'une chanteuse, mais elle est cette fois exilée en Malaisie et recluse dans un bastringue glauque dans lequel elle chante pour des marins de tous bords et des coloniaux en mal du pays, venus noyer leur peine dans l'alcool et se divertir. Sa prestation scénique demeure sensiblement la même : surélevée par rapport à un public qu'elle domine de sa hauteur, Fréhel, toujours irrémédiablement statique, interprète *J'attends quelqu'un*¹⁵⁹⁸ (extrait piste 28)

Son rôle de chanteuse « réaliste » a toutefois évolué, comme le décor dans lequel elle prend place et l'homme qu'elle célèbre. Le gangster des faubourgs populaires parisiens est désormais un marin « aux relents d'embruns » qui a troqué son mégot pour un « brûle-gueule », sa pâleur pour un « torse brun », son « air distingué » pour la rudesse et la force. Seul le couteau leur reste en commun, comme leur attitude de mauvais garçons avec les femmes qu'ils côtoient. En effet, l'univers « réaliste » des années trente est désormais celui de la mer, des ports, des femmes de marins, abandonnées à leur sort et à leur faux espoir. Les topoï amoureux restent toutefois les mêmes : Fréhel chante la solitude et le cafard de pauvresses momentanément transfigurées par l'illusion d'une passion amoureuse passagère qu'elles commémoreront mélancoliquement mais avec force et certitude :

*Un soir sur le port où je traînais seule
Mon cafard fourbu dans un cœur trop lourd
Il dit serrant son brûle gueule*

¹⁵⁹⁸ Louis Poterat ; Karol Rathaus. Enregistrée en septembre 1933. Ultraphone 1221 P 76766. Il faut signaler que Fréhel interprète pour le film une seconde chanson, un très joli tango, *La Légende de Bali* (mêmes auteurs). Je ne sais pas à quel moment du film la chanson intervient, ni dans quelle circonstance elle est interprétée. Toutefois, il est question d'un poète qui tombe amoureux d'une étoile illuminant le ciel de Bali. Charmée par lui, l'étoile transperce le ciel pour le rejoindre. La chanson suggère clairement que l'exotisme des lieux, frôlant le merveilleux, légitime les comportements passionnels les plus fous, et dispense donc le docteur Holk, victime impuissante de cette force amoureuse, l'Amok :

*Un soir à ce que raconte un conte,
Perdu sur la mer immense, où dansent
Les reflets pâles de milliers d'astres d'or
Tout seul voguait un poète,
En quête dont ne sait quelle chimère
Et d'une étoile
La plus belle des cieux
Soudain, fut amoureux.*

*Mieux qu'une femme
Tu prends mon âme
Petite flamme
Larme de la nuit
Vers toi j'admire ton pur sourire
Vers les cieux m'attirent et m'éblouit
Vers toi s'envole mon âme folle
C'est toi l'idole de mon cœur chéri
Mieux qu'une femme
Tu prends mon âme
Petite flamme
Étoile de Bali*

*« Viens me donner l'illusion de l'amour »
 Sans savoir pourquoi j'ai connu sa couche
 Son baiser brutal aux relents d'embruns
 Et j'ai gardé sombre et farouche
 Le spleen ardent de son beau torse brun*

*J'attends quelqu'un qui est par-delà les flots,
 J'attends quelqu'un dont le souvenir très chaud,
 Est demeuré tenace dans ma peau,
 J'attends quelqu'un qui savait me serrer
 Dans les liens de ses deux bras musclés.
 D'autres que lui ne sauraient pas m'aimer.
 J'attends quelqu'un qui est parti tout là-bas,
 J'attends quelqu'un qui n'oubliera pas
 Celui que j'aime un jour se souviendra,
 J'attends quelqu'un qui reviendra.*

*Vous qui bourlinguez dans toutes les rades,
 Vous de tous les bouges et de tous les ports,
 Vous l'avez eu pour camarade,
 Des matelots, c'est le plus rude et le plus fort
 D'un couteau rageur, il a sur ma porte
 Gravé Simplement : « À Te revoir un jour »
 Le Rotterdam au loin l'emporte,
 Dites, savez-vous quand il sera de retour*

Cette chanson, une marche rapide, fait évidemment écho à la situation amoureuse des personnages présents dans *Amok*, quand bien même elle peut souligner aussi leur désir inversé. Hélène de Haviland redoute le retour de son mari plutôt qu'elle ne le désire ardemment. La chanson s'adresse davantage au docteur Holk que l'on pourrait interpréter dans cette analyse comme une sorte de double masculin du personnage de la chanteuse incarnée par Fréhel. Dans le bastringue, accoudé au bar, il écoute vaguement la chanteuse, complètement aviné. Cette attente et ce désir de retour de l'être aimé, même impossible, (le rejet par Hélène puis sa mort rendent caduc toute espérance), reflètent son état d'esprit mélancolique et nourrissent ses fantasmes.

De plus, comme pour la chanteuse, l'exil du docteur est un échec complet. Il erre parmi les coloniaux sans parvenir à pénétrer leur univers mondain. Il ne réussit pas mieux d'ailleurs à s'intégrer aux autochtones qu'il fréquente, mourant d'ennui au milieu des femmes indigènes. Frappés d'extrême solitude, tous les deux sont enfermés dans un entre-

deux insoutenable qui les coupe de toute ascension possible. La situation de la chanteuse demeure probablement inchangée par rapport à celle qu'elle pouvait occuper dans un café-concert ou un cabaret parisien. L'espoir de changement grâce à l'Ailleurs lointain et exotique s'avère un échec patent. Seuls les souvenirs, par leur ressassement constant, permettent à d'illusoires espérances d'être maintenues en vie. Toutefois, à la manière du ressac marin, elles échouent et se brisent sur la grève.

3.4.2. *La Maison du Maltais*¹⁵⁹⁹ (1938, Pierre Chenal) : Rosina, mère maquerelle revêche

Quatre ans après *Amok*, en 1938, Fréhel joue un autre personnage d'exilé, fidèle au souvenir d'un marin disparu et largement pleuré, en interprétant le rôle de Rosina aux côtés de Viviane Romance qu'elle retrouve pour la deuxième fois dans la même année (cf. *Le Puritain*). Son personnage figure ici un exil encore plus proche du bannissement que de la simple expatriation. Rosina, ancienne cuisinière à bord du San Gianni où elle rencontra son homme, un marin, échoua après des années de cabotage à Sfax en Tunisie pour y devenir une odieuse mère maquerelle. Les raisons de cet amarrage définitif ne sont jamais livrées. Tout au plus peut-on interroger sa présence sur un bateau lorsqu'on connaît la superstition légendaire des marins (une femme sur un navire portait malheur). Rosina évoque toutefois ses années à bourlinguer aux quatre points cardinaux avec une joie non dissimulée. La nostalgie de sa jeunesse aventureuse ne s'exprime jamais sur le ton de la mélancolie, ni sur celui des regrets. Probablement en raison du fait que ses souvenirs et la fascination pour son marin sont palpables au point qu'ils imprègnent le présent du personnage. Rosina apparaît pour la première fois dans le film en train de rêver. Elle s'agite en murmurant « Parez à virer ». Plus tard, on la voit un anneau à l'oreille et surtout un brûle-gueule au coin de la bouche. Ces attributs maritimes qu'elle arbore comme autant de grigris fétichistes, symbolisent paradoxalement aussi bien sa capacité d'évasion (certes plus psychologique que géographique) qu'une indéniable claustration dans des souvenirs probablement chimériques. A-t-elle seulement jamais « bourlingué »? Au détour d'une conversation avec Safia (Viviane Romance) alors qu'elles préparent leur lessive, Rosina

¹⁵⁹⁹ L'intrigue de *La Maison du Maltais* peut se résumer ainsi : Matteo, le vagabond, est un conteur d'histoires, un vrai poète. Safia est une prostituée, la plus belle de la maison tenue à Sfax par Rosina. Lorsque Matteo rencontre Safia, il croit voir une des créatures de rêve de ses contes et, aussitôt, l'aime à la folie. Touchée par tant d'amour, Safia se donne à cet étrange amant et le suit dans la maison de son père, au bord du désert. Un enfant va naître.

Matteo doit travailler. Mais il se trouve mêlé à une bande de contrebandiers et, un soir, ne peut rentrer auprès de Safia. Celle-ci, chassée par son beau-père et perdue dans le désert, est recueillie par un savant, André Chervin, qui lui propose de devenir sa femme et de le suivre à Paris. Lorsque Matteo revient, la maison est vide et le beau rêve envolé...

A Paris depuis trois ans, Madame Chervin vit la paisible existence d'épouse d'un homme respecté et de mère d'une délicieuse fillette, le passé est loin. Jusqu'au jour où la petite lui raconte l'histoire entendue un après-midi, au square, de la bouche d'un monsieur, nommé Matteo. Il s'avère que cet homme est l'ancien amant de Safia.

Safia décide alors de rencontrer Matteo et lui faire croire qu'elle est toujours prostituée et seule. Le stratagème aurait pu réussir si un certain Rossignol, trop bien informé, n'avait entrepris de monnayer, très cher, son silence auprès de Safia. Celle-ci, affolée, vend ses bijoux et ne peut plus cacher la vérité à Chervin. Le couple va se désagrèger mais Matteo, qui a tout compris et se sait de trop, intervient. Il réconcilie les époux et disparaît dans la mort.

évoque sa jeunesse et avoue avoir eu « de beaux linges ». Cette allusion, outre qu'elle contraste avec l'allure négligée dans laquelle Rosina se trouve (une robe de chambre à carreaux, fermée par un cordon), renseigne partiellement sur sa vie avant Sfax et avant d'être la cuisinière du San Gianni. A-t-elle eu le même passé fortuné que Tania (*Pépé le Moko*) ?

L'exil dans le cinéma des années trente, du moins dans les films que j'ai visionnés, se construit autour de plusieurs motifs récurrents : la scission définitive entre un avant et un après, l'idée d'un impossible retour et l'échec dans la reconstruction d'une vie meilleure. Rosina cumule ces principes qui peuvent d'ailleurs justifier son comportement hargneux. En effet, Fréhel n'incarne pas un personnage sympathique. Lors de sa première apparition en début de film (son personnage disparaît définitivement de l'intrigue après une demi-heure), le spectateur apprend que Rosina a expulsé de sa chambre Greta, malade de la tuberculose, car elle ne payait plus son loyer : « Pas de sous, pas de clés ! », l'entend-on hurler. Elle tient encore un discours cynique sur l'avenir de Greta dont la maigreur lui rappelle celle d'un petit marin, mort trois jours plus tard et jeté aux requins. A plusieurs reprises, Rosina refuse de faire preuve de compassion. A Safia qui lui demande de l'argent pour vivre, elle lui propose de reprendre la prostitution. Ses discours sont également souvent pessimistes : elle ne croit pas en l'amour de Matteo pour Safia, comme elle ne croit pas en la guérison de Greta. « Je ne comprends pas. Elle n'est pourtant pas méchante Rosina. », affirme Greta. Le personnage de Rosina renvoie parfaitement aux dichotomies énoncées précédemment. Capable de rudesse extrême (elle provoque en lui refusant son aide la disparition de Safia dans le désert), elle se montre pourtant soumise et charmante lorsqu'il s'agit d'entretenir un homme. Une scène du film la représente en train de cuisiner une soupe de poisson en interprétant une chanson¹⁶⁰⁰ dont la teneur vaguement romantique contraste avec l'attitude jusqu'alors perçue de Rosina. Puis on la voit revenir tout apprêtée, coiffée, avec une robe et un col à fourrure, servir son repas à « son homme », qui aussitôt la rabroue se plaignant qu'elle a mis trop d'ail dans la soupe. Ce à quoi elle répond par un baiser. Ce comportement paradoxal est significatif des personnages « réalistes » incarnés par Fréhel, forte et faible à la fois, autoritaire mais soumise à l'homme qu'elle croit aimer. Le personnage de Rosina trouve écho dans celui d'Henriette de *la Rue*

¹⁶⁰⁰ Je n'en ai saisi que partiellement le propos que je reproduis : « C'est au mois de mai, t'en souviens-tu Bichette, qu'on s'était rencontrés/le soir du quatre avril/t'avais des grands yeux verts/qui chantaient « alouette » et [suite incompréhensible à l'écoute] »

sans joie. Femmes blessées et humiliées, elles ont perdu toute capacité à l'empathie, probablement parce que dans la faiblesse des autres femmes, elles voient aussi leur propre misère qui leur fait horreur.

3.4.3 *Maya*¹⁶⁰¹ (1949, Raymond Bernard) : exil et déchéance

Le rôle de Fréhel dans *Maya*, est en tous points à l'opposé de celui de Rosina. La chanteuse (qui d'ailleurs ne chante pas, elle ne le peut probablement plus), joue un de ses derniers rôles – elle a cinquante-huit ans – en interprétant le personnage de « Notre mère », une vieille prostituée miséreuse exilée en Orient. Elle apparaît à la vingt-sixième minute du film, assise par terre dans une ruelle semblable à celle de la Casbah dans *Pépé le Moko*. Elle tient une boîte entre ses mains et fait la quête pour la couronne de la fille décédée de Bella (Viviane Romance). Dans ce rôle, Fréhel a beaucoup changé, même si elle conserve son allure générale. Son nez s'est complètement affaissé, elle n'a plus de cloison nasale, et sa voix s'est modifiée, vieillie, abîmée et nasillarde. Elle réapparaît quelques minutes plus tard, dans une casemate avec d'autres prostituées, elle coud des voilettes pour célébrer le deuil de Bella. Ses répliques sont sans intérêt. Son personnage quitte l'intrigue et ne revient qu'à la toute fin du film. Il s'agit moins d'un second rôle que de la figuration pure et simple. Assise par terre, à attendre on ne sait quoi, elle fait partie intégrante du décor de la casbah orientale et n'a pour but que de participer à rendre compte de l'atmosphère ambiante : lugubre et désespérée. Son tout petit rôle, contrit de compassion, en fait un personnage bien fade en comparaison de celui de Rosina dont la méchanceté pouvait se lire comme un bouclier de protection.

Néanmoins, il est intéressant de souligner que le personnage pittoresque de « notre mère » est l'esprit du lieu et fonctionne comme une sorte de révélateur funeste pour Bella. Elle est son double déchu, la prémonition de ce que sera sa vie, si elle ne parvient pas à quitter sa condition de fille et cette ville orientale. En effet, Maya est le nom que donnaient les Hindous à l'illusion, aux apparences trompeuses et par extension à la femme interchangeable que toutes les prostituées incarnaient pour les marins à chaque escale. Bella est Maya, condamnée à attendre la venue d'un autre marin. La fin du film est une

¹⁶⁰¹ Après l'accostage de son cargo, Jean le maître d'équipage, déambule dans les rues du port. Il reconnaît en l'aguichante Bella, une fille qui l'a aimé. Le couple se forme sur cette illusion. Mais à la suite d'un meurtre et de l'assistance qu'elle porte à l'assassin qu'elle connaît, Bella est accusée de complicité. S'ensuit toute une série d'événements qui amèneront Bella à se compromettre. Alors qu'elle fait ses valises pour fuir avec son marin, celui-ci est emmené de force et rapatrié sur son bateau. Bella reste à quai, effondrée. Le film a été entièrement produit par Viviane Romance ; elle y joue le premier rôle.

réduplication de la première image de Bella, symbole de son enfermement. On la retrouve adossée au même mur, prononçant la même litanie, sorte de dialogue virtuel entre un homme, client potentiel et elle-même :

- *Qui attends-tu ?*
- *Toi, ou un autre..*
- *Qui cherches-tu ?*
- *Toi, ou un autre..*
- *Qui es-tu ?*
- *Celle que tu voudras.*
- *Comment t'appelles-tu ?*
- *Comme tu voudras.*

Fréhel, en la personne de « Notre mère », fait figure de Madone désavouée, ayant échoué à protéger ses filles du même sort tragique que le sien. Qui plus est, la chanteuse elle-même, abîmée par une vie d'excès, rend compte avec effroi du destin de celles et ceux qui sont reclus à la marge de la société.

3.5 Fréhel : figure de la marge et des ultra-miséreux

Les derniers films analysés n'appartiennent plus à la période de l'Entre-deux-guerres (tout comme *Maya* d'ailleurs). Néanmoins, j'ai souhaité les intégrer à mon travail pour plusieurs raisons : l'ancrage temporel de leur intrigue pouvait potentiellement se dérouler dans les années trente et rendre compte de son atmosphère ; les codes esthétiques du film versaient en partie dans le courant du réalisme poétique ; il s'agissait des derniers rôles de Fréhel et ses incarnations méritaient d'être commentées, même si elle n'apparaissait que très brièvement à l'écran et qu'elle ne chantait plus.

En effet, Fréhel incarne de vieilles pauvresses miséreuses. Toutefois, à la différence de ses précédentes interprétations, un cran a été franchi dans la pauvreté mais surtout dans l'exclusion. Ces personnages vieillissants et isolés, n'appartiennent plus désormais à une véritable communauté solide : celle des prostituées, des bas-fonds parisiens, du milieu interlope des cabarets ou d'une casbah, par exemple. Or, bien que précaire, celle-ci protégeait ses membres et leur permettait de vivre, même modestement. Les figures incarnées par Fréhel dans *L'Enfer des Anges* et *Un Homme marche dans la ville* ne bénéficient plus d'aucune protection, ils sont livrés à leur propre débrouillardise, bancale et hasardeuse du fait de leur âge avancé : il n'y a plus de corps à vendre, ni de voix pour chanter.

3.5.1 *L'Enfer des Anges* (1939, Christian-Jaque)

En 1939 Fréhel participa au tournage d'un film de Christian-Jaque, *L'Enfer des Anges*, drame social, éminemment sombre et tragique. Ce film n'était pas le premier dans lequel le réalisateur mettait en scène l'enfance malheureuse : il avait adapté en 1938 le roman de Pierre Véry, *les Disparus de Saint Agil*.

L'Enfer des Anges relate l'enfance misérable de Lucien et Lucette, abandonnés de leurs parents, qui trouvent refuge dans un quartier populaire de Paris, sorte de cour des miracles pleine de gamins livrés à eux-mêmes et sur laquelle règne Max, un délinquant. Ils sont recueillis par le Père Laloupe, un clochard. Ils se lient surtout d'amitié avec Jean Baillard, ouvrier misérable mais intègre et honnête qui lutte contre l'injustice sociale sans jamais se départir de sa dignité. Il leur offre sa protection et n'hésite pas à se battre pour Lucien lorsque celui-ci est accusé à tort et emprisonné pour un larcin qu'il n'a pas commis. Lucette voyant Lucien emmené par la police, tente de se donner la mort. Les deux enfants parviennent à échapper à leur destinée funeste et élisent Jean comme père de substitution. Beaucoup de scènes misérabilistes et relatives à l'exploitation des enfants, comme leur envoi au bagne ou en maison de redressement, ponctuent *L'Enfer des Anges*.

Lors de la première du film sur les écrans au cinéma Madeleine, un commentateur radio précise que tous les bénéfices de la représentation seront reversés au secours d'Hiver. Fréhel présente dans la salle – elle doit chanter deux chansons avant que le film ne soit lancé, *Sans lendemain* et *Je n'attends plus rien* – est rapidement interviewée (piste 29). Elle évoque son rôle et les raisons qui l'ont poussées à accepter d'incarner un personnage aussi sordide. Cela lui a permis de « [...] faire comprendre qu'il y a vraiment du malheur chez les tout petits et que ce malheur est si grand¹⁶⁰². » Certes. Si la chanteuse n'est pas forcément douée pour la promotion du film, le cinéaste Christian-Jaque, lui, subjugué par Fréhel, ne manque pas de souligner la qualité de sa prestation et son grand professionnalisme :

J'ai le sentiment d'avoir croisé une grande dame. Une immense artiste qui non seulement était remarquable dans son expression, mais qui en plus se comportait en vieille routière. Toujours exacte, connaissant parfaitement son rôle, elle donnait l'impression d'avoir toujours fait ça.

¹⁶⁰² L'interview de Fréhel se poursuit comme suit : « Il y a une chose merveilleuse c'est de prouver à tout le monde comme il y a des gens méchants sur terre. »

Fréhel interprète donc un petit rôle stupéfiant. Elle est la femme d'un misérable nommé Sulpice, violent et monstrueux. Elle-même caricature de la marâtre ignoble, c'est une traîne-misère, aussi laide et vieille que sale, grossière et mauvaise. Elle apparaît essentiellement au début du film, dans une cahute miteuse, véritable bauge. Elle mange et trempe son pain dans de la soupe, du vin est posé sur la table en fourbi. Levant le nez de son assiette aux cris de l'enfant battu par son père, elle lance à son homme : « Hé bien mon vieux, t'as gagné ! » On n'entend plus aucun bruit, l'enfant est laissé pour mort. « Décidément il nous aura empoisonné jusqu'au bout ton gosse ! Si tu m'avais écouté, on n'aurait pas gardé. Eh bien maintenant qu'est-ce que tu vas en faire ? » Le père porte l'enfant dans sa camionnette, Fréhel les regarde partir, emmitouflée dans une capote sombre. L'enfant, donné pour mort, a survécu à ses blessures mais est devenu amnésique, il rencontre sur son chemin Lucette, qui le baptise Lucien. L'absence de réaction et l'insensibilité du personnage incarné par Fréhel face à la détresse enfantine, sont redoutables. Il contraste intensément avec son rôle nourricier et protecteur, que la chanteuse pouvait figurer dans *Berlingot et Cie* en la personne de Bohémia. Nulle berceuse consolatrice ici bas.

Pourtant, la femme de Sulpice réapparaît dans le film chantant au milieu d'une rue pavée, un nourrisson dans les bras. Elle fait la manche et pour le coup l'enfant n'a d'autre fonction que de susciter l'apitoiement des badauds. L'air qu'elle chantonne ne constitue d'ailleurs pas du tout une berceuse apaisante mais plutôt une plainte pathétique qui peut constituer une sorte de confession intime :

*Je n'ai plus sur moi que mon malheur pour bagages
Je n'ai même plus de droit sur mon cœur et j'enrage
Plus rien ici ne m'attache
Je suis sans pitié, je suis vache
Je me fous de tout
Je n'ai plus de sous
J'ai mis mon cœur au clou [...]*

A la différence du personnage de Jean, dont l'injustice sociale et les humiliations n'ont pas réussi à briser les valeurs humaines, le personnage de Fréhel est dépourvu de morale. Aigrie et haineuse, elle cède au dévoiement et à toutes les combines minables pour lui garantir son pain quotidien. C'est au détour d'une conversation avec son homme que le spectateur apprend que le nourrisson n'est pas à elle, mais à une mère qui le loue pour huit francs. La Sulpice se plaint que le bébé lui casse les bras à force d'être porté et que surtout

il n'est pas assez rentable : « quand je le pince un petit peu, y chiale alors les gens y me donnent un sou. », dit-elle. Elle était plus « pénard avec son gosse à lui ». D'ailleurs, ayant distingué Lucien dans la rue, sans que lui-même amnésique ne la reconnaisse, elle se précipite pour annoncer la nouvelle à son homme dans l'espoir de récupérer cette main d'œuvre providentielle :

Je te dis que je l'ai vu. D'abord, s'il avait été crevé, les journaux y s'en auraient parlé. T'aurais dû aller voir où tu l'avais déposé. Seulement voilà t'as pas de curiosité.

Je conclurai sur la cruauté de ces personnages par un clin d'œil onomastique : leur nom fait finalement moins écho au « Saint » vénéré qu'au terme « supplicié ». D'ailleurs à la toute fin du film, lorsque le père Sulpice tente de récupérer Lucien son fils, celui-ci s'enfuit et se réfugie dans le quartier des enfants « perdus ». Son père, lapidé par les autres enfants, tombe de l'échafaudage sur lequel il s'était réfugié et se tue. Le bourreau devient victime.

3.5.2. *Un Homme marche dans la ville* (1950, Marcello Pagliero)

Dix ans après *L'Enfer des anges* et un an avant sa mort, Fréhel interprète à nouveau une pauvre. Probablement est-elle une ancienne prostituée. Le film se déroule sur les docks du Havre et rend compte d'une passion amoureuse non partagée qui tourne au drame. Jean Sauviot, docker, repousse les avances de Madeleine, mariée à un ivrogne brutal, André Laurent. Elle-même est harcelée par le chef des docks, le grec Robi, à qui elle ne cède pas. Un soir dans une rixe de marins, Laurent est assassiné. Madeleine par vengeance accuse Jean d'avoir tué Laurent, puis, confondue, se suicide. De violentes polémiques, entourèrent la sortie de ce drame social, un peu caricatural :

*Un film qui a soulevé l'indignation des milieux marxistes, qui déplaira aux bourgeois et qui ne peut éviter la condamnation des milieux chrétiens n'est pas un film ordinaire. Surtout quand tous ses détracteurs, s'ils sont de bonne foi, ne peuvent manquer de reconnaître à ce film une incontestable valeur esthétique et une véracité souvent frappante dans la peinture des sentiments.*¹⁶⁰³

La première apparition de Fréhel au bout d'une demi-heure, découvre une vieille dame, amaigrie, cernes sous les yeux, cheveux crépus et mal fagotée. Elle vit dans un baraquement miteux, celui des travailleurs émigrés d'Afrique du Nord et subsaharienne. Elle est d'ailleurs la femme de l'un d'entre eux, Buck. Celui-ci tombe gravement malade.

¹⁶⁰³ Jean-Louis Tallenay, *Radio-Cinéma*, 1950.

Jean lui rend visite et insiste pour qu'il touche une pension, il part se renseigner pour lui au syndicat des dockers. La proximité intime entre la vieille femme et les immigrés africains dont elle partage le quotidien familial en dit long sur son déclassement. A la marge de la marge, elle se voit obligée pour survivre de rejoindre une communauté encore plus fragilisée que celle dans laquelle elle devait évoluer (celle des prostituées des ports). La loi de Marthe Richard concernant la fermeture des maisons closes en 1946, a dissout et éparpillé sa propre communauté. Probablement trop âgée pour quitter l'univers des docks havrais, le seul qu'elle connaisse et auquel elle est attachée, sans autre possibilité pour trouver un travail, elle doit donc s'intégrer à une communauté elle-même mise à la marge et mal reconnue. Paradoxalement, elle figure aussi l'exil en sa propre patrie cette fois.

Si sa première prestation est minime, la seconde l'est plus encore. Son personnage ne quitte jamais le baraquement dans lequel elle semble parquée. Elle veille son compagnon malade, qui est interrogé par la police après que le corps de Laurent a été retrouvé dans le port. Fréhel reste en retrait. Elle ne s'adresse qu'à Jean, pour lui demander un peu d'argent. Son dernier rôle, quand bien même il la tient à de la simple figuration, est extrêmement touchant, car pour le coup, les frontières entre ce que son personnage vit et ce que la chanteuse-actrice éprouve elle-même dans son quotidien, demeurent très poreuses. La fin des années quarante et le début des années cinquante furent très difficiles pour la chanteuse, qui n'était plus du tout dans l'air « swing » et jazzy du temps. Pour le grand public, elle avait plus ou moins disparu, bien qu'elle continuait à se produire dans certains cafés. Ruinée, alcoolique, elle fut à certains moments obligée de vivre de la mendicité et de la charité d'autres artistes.

Conclusion :

Fréhel, bien qu'elle se déclarât souvent hermétique aux avancées technologiques voire aux modes de son temps, fut paradoxalement celle des chanteuses « réalistes » qui négocia le mieux l'arrivée du Septième art et celle du cinéma parlant en particulier. Elle fit en quelque sorte figure de pionnière. Néanmoins, il faut bien avouer que le cinéma des années trente, et en particulier le courant filmique du « réalisme poétique », n'employa jamais la chanteuse dans des rôles de compositions. Bien au contraire, il transféra à l'écran les personnages qu'elle interprétait sur la scène des cafés-concerts. En effet, en 1931 (année du tournage son premier film reconnu *Cœur de Lilas*), Fréhel symbolisait pour tous, le prototype parfait de la chanteuse « réaliste », héritière de Bruant, capable de rendre compte par la seule force évocatrice de son chant tout un univers disparu, celui de la Belle Époque. De plus, son répertoire, qui avait encore gagné en noirceur à la fin des années folles, donnait désormais une place de choix à une voix dolente et désespérée, celle de la prostituée. Elle continuait donc de célébrer les bas-fonds interlopes, la canaille, leurs mœurs et les lieux de leurs divertissements populaires, comme elle prêtait de façon plus intime voix et corps aux figures féminines de la marge. Aussi, le cinéma des années trente dans sa globalité, indépendamment de ses divers metteurs en scène, lui confia-t-il, la quarantaine naissante, les rôles de chanteuses de cafés concerts, de beuglants, de bastringues ou de cabarets, de prostituées ou de mères maquereelles, tantôt viles et vénales, tantôt nourricières et protectrices, de tenancières de taverne ou de patronnes de café-dansant, autoritaires et attractives, de pauvresses en tous genres. Si Fréhel n'obtint jamais de premier rôle (à la différence d'autres chanteuses telle que Lys Gauty¹⁶⁰⁴) et si ses apparitions furent de courte durée, sa puissance évocatrice permit la reconstitution, le temps d'une chanson ou par le biais de quelques répliques, d'une atmosphère singulière teintée de fantasmagories et de nostalgie pour un monde, des mœurs, des pratiques à jamais disparus.

Le cinéma employa encore essentiellement Fréhel pour sa propre projection d'elle-même à l'écran. En effet, les interférences entre son existence personnelle et celle des personnages qu'elle représentait, furent nombreuses et revendiquées. Fréhel jouait Fréhel qui fut Pervenche. Elle incarna donc des femmes déchues, en errance, exilées, repliées dans le souvenir de leur jeunesse glorieuse et désinvolte, sans illusion sur une quelconque

¹⁶⁰⁴ *La Goualeuse*, Ferdinand Rivers.

rédemption. Sa matière biographique nourrit largement les personnages qu'elle interpréta à l'écran, au point d'ailleurs que ses apparitions, plus anodines à la fin de sa vie, finirent par radicaliser ses incarnations : elle fut le symbole tout entier des exclus, du peuple de la marge.

Les personnages féminins pris en charge par Fréhel constituèrent encore des figures de scission voire de contradiction, adoptant une posture souvent dichotomique par rapport à une cassure personnelle. Femmes matures et souvent abîmées par les excès, elles dégageaient néanmoins une force d'attraction sexuelle importante ; autoritaires et capables de la rudesse la plus extrême, elles apparaissaient dans le même temps, faibles et soumises aux hommes desquels elles se pensaient amoureuses. Qui plus est, alors qu'elles vivaient en communauté, elles souffraient pourtant d'une grande solitude. Pour finir, lorsqu'elles accomplissaient leur rêve d'Ailleurs providentiel et salvateur, leur immobilisme ou leur incapacité à aller de l'avant, le transformaient résolument en échouage comme en errance sans issue.




Ainsi, toutes ces raisons énumérées et toutes mes analyses justifient que Fréhel fût la seule de toutes les chanteuses réalistes à figurer dans le dictionnaire d'Olivier Barrot et Raymond Chirac, consacré aux acteurs du cinéma français entre 1930 et 1960 : elle seule se vit octroyer la double casquette de chanteuse et d'actrice. Je conclurai en citant l'article dans lequel ils lui rendent un bel et touchant hommage :

L'apparition de Fréhel, majestueuse, monolithique et pourtant fragile, déclenche toujours une sourde terreur. Cette femme lourde et rongée par un secret désespoir, émeut. On l'a trop vue, à l'écoute du disque usé de Pépé le Moko (Julien Duvivier, 1936) ; on a trop guetté l'instant où la voix lasse vient s'appuyer sur la voix ferme des jours passés, on a trop rêvé sur le svelte portrait qui veille à côté du phono et qui, lui, n'arrive pas à se superposer au corps pesant, à la figure bouffie. Reine de tragédie dans le décor de la casbah, elle emporte dans les plis de ses robes des relents de vieux crimes, des rêves avortés, de l'amertume. Elle parle peu avec un écrasant mépris. Son regard ne reflète que de l'indifférence. La véhémence n'est plus son fait. De la commisération parfois, mais surtout une résignation animale devant la fatalité. Elle a hanté très vite, pas tellement âgée mais si éloignée de sa jeunesse, les Rues sans nom (Pierre Chenal, 1933) et les Rues sans joie (André Hugo, 1938). Elle a connu les bastringues (Le Romand d'un tricheur, Sacha Guitry, 1936), les bouis-bouis (La Maison du Maltais, Chenal, 1938), la




moiteur des boîtes de nuit (L'Entraineuse, Albert Valentin, 1938), la pluie fine sur le pavé (Un homme marche dans la ville, Marcel Pagliero, 1949). Elle a connu la tristesse du mélo (Gigolette, Yvan Noé, 1936), la crainte des bidonvilles (L'Enfer des Anges, Christian-Jacque, 1939), le brouillard de Dublin (Le Puritain, Jeff Musso, 1937) et, toujours, elle est revenue dans le quartier réservé (Maya, Raymond Bernard, 1949). Gonflée d'alcool comme une éponge, elle allait ainsi, fantomatique et essoufflée, de film en film. Sa vie quotidienne, dans ses dernières années, s'harmonisait avec les scénarios qu'elle tournait. Angoisse, débîne, maladie, les souvenirs qui rongent, les soupîrs qui crèvent. Que restait-il à Fréhel : des refrains rabâchés, celui du Moulin de la Place Blanche, et cet autre où elle se moque des « dimanches où l'on met sa robe blanche », mais à la fin duquel elle écrasait peut-être une larme en songeant à tant de candeur pervertie.¹⁶⁰⁵



¹⁶⁰⁵ Olivier Barrot et Raymond Chirac, *Noir et Blanc, deux cent cinquante acteurs du cinéma français 1930-1960*, éditions Flammarion, 2000, p. 249.

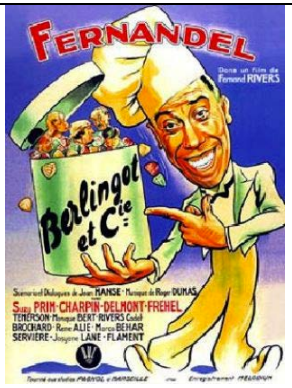


TABLEAU RÉCAPITULATIF DES ROLES TENUS PAR FRÉHEL


Autour du film :	Rôle de Fréhel	Nombre d'apparitions à l'écran	Minutage total	Chansons interprétées par Fréhel
<p>Cœur de Lilas, Anatole Litvak</p> <p>Tiré de la pièce de Tristan Bernard et Charles Henry Hirsch</p> <p><u>Tournage</u> : juillet 1931 <u>Sortie</u> : 13 mars 1932</p> <p>Marcelle Romée (Cœur de Lilas) André Luguet (André Lucot) Jean Gabin (Martousse) Début de Fernandel</p> <p><u>Musique</u> : Maurice Yvain <u>Paroles</u> : Serge Veber <u>Chef d'orchestre</u> : Pierre Chagnon</p>	<p>La Douleur</p> <p>Chanteuse à moitié prostituée mais surtout une femme populaire, délaissée et malheureuse en amour.</p> <p>Fréhel est âgée alors de 40 ans</p>	<p>Trois apparitions :</p> <ul style="list-style-type: none"> • La première à la 23^e minute : on entend d'abord le son de la voix de Fréhel, puis on la voit dans une très petite chambre, se laver. (Durée plus 1mn) • Deuxième apparition vers la 27^{ème} minute. Elle entre dans l'hôtel Charignoul et s'installe à une table avec Martousse. Joue la scène de l'inculpation, puis à la belotte. Assiste à la bagarre entre Martousse et André. S'inquiète pour Martousse, dont elle est amoureuse et qui la rabroue (Durée : 10 : 08) • Troisième apparition à la 47^{ème} minute : Interprète sa chanson en duo avec Gabin (Durée : 55 s) 	<p><u>Durée du film</u> : 90 mn</p> <p><u>Temps de jeu de Fréhel</u> : environ 13 mn</p> <p>Toutes les apparitions de Fréhel sont concentrées dans le premier quart du film</p>	<p>- « Dans la rue » [Maurice Yvain- S.Weber] - « La môme Caoutchouc » [Alexander - Vandair]</p> 
<p>La Rue sans nom, Pierre Chenal</p> <p><u>Tournage</u> en 1933 <u>Sortie</u> : le deux février 1934 Non visionné D'après un roman de Marcel Aimé</p>	<p>La Méhoule</p> <p>Fréhel est âgée alors de 42 ans</p>		<p><u>Durée du film</u> 80mn</p>	<p>- « C'est la Rue sans nom » [Cazaux, Guillermin, Maleville]</p>
<p>Amok, Féodor Ozep</p> <p><u>Tournage</u> : 1933 <u>Sortie</u> : 14 septembre 1934 Film interdit en France. Adapté de la nouvelle de Stephan Zweig</p> <p><u>Dialogue</u> : H. Lenormand Marcelle Chantal Jean Yannel</p> <p><u>Musique</u> : Karol Rathaus Paroles des chansons : Louis Poterat</p>	<p>Une chanteuse occidentale en activité dans un bastringue coloniale, une sorte de bouge à marins</p> <p>Fréhel est âgée alors de 43 ans</p>	<p>Deux apparitions supposées</p> <ul style="list-style-type: none"> • Première apparition : Dans une pagode, chantant « J'attends quelqu'un » (Durée 1 : 50mn) • Deuxième apparition : non visionnée 	<p><u>Durée du film</u> 90mn</p> <p><u>Temps de jeu de Fréhel</u> : Apparaît le temps de deux chansons, mais chacune tronquée à un couplet et un refrain soit environ 3 mn</p>	<p>- « J'attends quelqu'un », [Marche. Paroles Louis Poterat ; musique Karol Rathaus] - « Légende de Bali » [Tango. Paroles Louis Poterat ; musique Karol Rathaus]</p> 

<p>Le Roman d'un tricheur, Sacha Guitry <u>Tournage</u> : fin juin début juillet 1936 <u>Sortie</u> : 19 septembre 1936</p> <p>Sacha Guitry Jacqueline Delubac Pauline Carton Marguerite Moreno</p> <p><u>Musique</u> : Adolphe Brochard</p>	<p>La Rouquine, chanteuse dans un café miteux</p> <p>Fréhel est âgée alors de 45 ans</p>	<p><u>Deux apparitions</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Première apparition, lors de la présentation de l'équipe dans le générique du film. <p>(Durée : quelques secondes)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Deuxième apparition à la 34^e minute : apparaît sur une scène de café, chantant « Vlà pourquoi chaque dimanche » 	<p><u>Durée du film</u> : 77mn</p> <p><u>Temps de jeu de Fréhel</u> : un peu plus de 3mn</p>	<p>«Et Vlà pourquoi» [Sacha Guitry/ A. Borchart]</p> 
<p>Pépé le Moko, Julien Duvivier D'après un roman de Henri Labarthe</p> <p><u>Tournage</u> : en 1936 <u>Sortie</u> : fin janvier 1937</p> <p>Jean Gabin Mireille Balin Line Noro Fernand Charpin</p>	<p>Tania, ancienne chanteuse, exilée.</p> <p>Fréhel est âgée alors de 45 ans</p>	<p><u>Trois apparitions</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Première apparition au bout de vingt minutes de film. Assise sur le seuil d'une porte dans la Casbah, elle s'évente, en revenant sur son passé d'artiste (allusion explicite à sa propre carrière pré-première guerre mondiale) et de femme battue. <p>(Durée : moins d'une minute)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Deuxième apparition (très mineure) : Ecoute Pépé chanter son chant d'amour avec son homme Carlos <p>(Durée : quelques secondes)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Troisième apparition à la fin du film : Tania interprète « Où est-il mon moulin de la Place Blanche ? » <p>(Durée plus de 5mn)</p>	<p><u>Durée du film</u> : 90mn</p> <p><u>Temps de jeu total de Fréhel</u> : 6mn</p>	<p>« Où est-il donc ? » [V. Scotto - L.Carol, A. Decaye]</p> 
<p>Gigolette, Yvan Noe <u>Tournage</u> : en 1936 <u>Sortie</u> : 19 février 1937</p> <p>Florelle Gabriel Gabrio Colette Darfeuil Marguerite Moreno</p> <p><u>Musique</u> de Vincent Scotto</p>	<p>La Chanteuse</p> <p>Fréhel est âgée alors de 47 ans</p>		<p><u>Durée du film</u> : 87 mn</p> <p><u>Temps de jeu de Fréhel</u> : inconnu</p>	<p>« Tout change dans vie », [V. Scotto - P. Maudru]</p>
<p>La Maison du Maltais, Pierre Chenal <u>Tournage</u> : 1938 <u>Sortie</u> : le 21 septembre 1938</p> <p>Viviane Romance Pierre Renoir Louis Jouvet</p>	<p>Rosina, tenancière aigrie d'une maison close à Sfax. Ancienne femme de marin.</p> <p>Fréhel est âgée alors de 47 ans</p>	<p><u>Six apparitions</u> dans la première partie du film uniquement, autrement dit dans toute la partie se déroulant loin de Paris, au Maghreb</p> <ul style="list-style-type: none"> • Première apparition : elle se réveille d'un rêve, à demi-consciente. Echevelée. Dialogue avec Safia. Refuse de donner les clés de la chambre de Greta (une prostituée malade et miséreuse) 	<p><u>Durée du film</u> : 1 :H 20</p> <p><u>Temps de jeu de Fréhel</u> : moins de 6 mn</p>	<p>Ne chante pas</p>

		<p>(Durée : 40 secondes)</p> <ul style="list-style-type: none"> Deuxième apparition : Elle fait la lessive et évoque son passé avec Safia <p>(Durée 1 : 20).</p> <ul style="list-style-type: none"> Troisième apparition : Pas de dialogue. Sur le pas de la porte de son hôtel, en peignoir. Appartient au décor de la Casbah <p>(Durée : 30 secondes)</p> <ul style="list-style-type: none"> Quatrième apparition : Scène d'intérieur, Rosina dans sa cuisine, prépare une soupe <p>(Durée : 1 : 10)</p> <ul style="list-style-type: none"> Cinquième apparition : toujours dans sa cuisine, mais apprêtée, elle reçoit son amant qui la houspille <p>(Durée : 40 secondes)</p> <ul style="list-style-type: none"> Sixième apparition. Chantonne dans sa cuisine. Safia vient lui demander de l'aide et de l'argent. Elle refuse. <p>(Durée 1 : 20)</p> <ul style="list-style-type: none"> Dernière apparition de Fréhel à la 36 mn du film 		
<p>Le Puritain, Jeff Musso Adapté de l'œuvre de Liam O'Flaherty Tournage : 1937 Sortie : le 13 Janvier 1938</p> <p>Jean-Louis Barrault (Ferriter) Viviane Romance (Molly) Pierre Fresnay (le commissaire Lavan)</p> <p>Grand Prix des critiques, dédié à la mémoire de Louis DELLUC, décerné chaque année à la meilleure production française indépendante</p>	<p>Tenancière d'un bar glauque, sorte de Taverne.</p> <p>Fréhel est âgée alors de 47 ans</p>	<p><u>Une seule apparition</u> en fin de film au bout de 1H05 : Patronne d'une taverne elle sert et accueille ses clients. Veille à la paix dans son établissement.</p> <p><u>Durée</u> : plus de 2mn</p> 	<p><u>Durée totale du film</u> : 1H25mn</p> <p><u>Temps de jeu de Fréhel</u> : plus de 2mn</p>	Ne chante pas
<p>L'Innocent, Maurice Cammage Tournage : 1937 Sortie : 12 février 1938 Noël-Noël Madeleine Robinson</p> <p>NON VISIONNÉ</p>	<p>Albertine</p> <p>Fréhel est âgée alors de 47 ans</p>		Durée 1 H 20	
<p>La Rue sans joie, André Hugon Remake du chef d'œuvre de Pabst</p>	Henriette est une couturière, ancienne prostituée,	<p><u>Quatre apparitions</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> Première apparition, très brève dans les dix premières minutes. 	<p><u>Durée du film</u> : 1 H27</p> <p><u>Temps de jeu de</u></p>	- « L'Amour des hommes », Vincent Scotto et Géo Koger

<p>avec Greta Garbo : <i>Die freudlose Gasse</i> <u>Tournage</u> : 1937 <u>Sortie</u> : 13 avril 1938 Dita Parlo (Jeanne de Romer) Marguerite Delval (Mme Geffier) Albert Préjean (Jean Dumas) Line Noro (Marie Leichner)</p> <p><u>Musique</u> : George Auric et Vincent Scotto</p>	<p>chanteuse et « l'homme de mains » de sa patronne, Mme Geffier, mère maquerelle.dans une pseudo maison de couture.</p> <p>Fréhel est âgée alors de 47 ans</p>	<p>Elle cout et doit tenir l'atelier pendant que « Madame » part en rendez-vous (en négociation avec un homme venue chercher des filles)</p> <p>(Durée 35secondes)</p> <ul style="list-style-type: none"> Deuxième apparition : Elle prend les mesures de l'héroïne pour lui confectionner un manteau <p>(Durée 1, 15mn)</p> <ul style="list-style-type: none"> Troisième apparition, la plus conséquente : Henriette observe une fille sur scène chanter <i>L'Amour des Hommes</i>. La patronne se plaint de son interprétation « sans réalisme ». Elle enjoint Henriette à lui expliquer comment s'y prendre : Gros plan sur l'interprétation de Fréhel, émouvante de sincérité. <p>(Durée 4, 38)</p> <ul style="list-style-type: none"> Petites apparitions multiples et très brèves (4) vers les ¾ du film : un crime a été commis dans un appartement de Mme Geffier, qui a peur d'une perquisition dans sa maison. Henriette suggère à sa patronne de tout dire à la police ; menace Jeanne de Rommer pour qu'elle rende l'argent du manteau confectionné et l'accuse du crime. <p>(Durée de ces apparitions fugaces : moins de 5mn)</p>	<p><u>Fréhel</u> : plus de 6 mn pour la première période et plus de 5mn en fin de film soit moins de 12mn</p>	
<p><i>Une Java de Claude Orval</i> <u>Tournage</u> 1938 <u>Sortie</u> : le 20 janvier 1939 Antonin Berval Mireille Perrey Raymond Aimos Mila Parely</p> <p><u>Musique</u> : Vincent Scotto</p>	<p>Tenancière de bar et chanteuse</p> <p>Fréhel est âgée alors de 47 ans</p>	<p>Une seule apparition dans la première moitié du film. N'apparaît que pour chanter</p>	<p>Durée totale du film : 1 H20 <u>Temps de jeu de Fréhel</u> : moins de 3 minutes</p>	<p>- « La Java Bleue », V. Scotto et Géo Koger</p> 
<p><i>Berlingot et Cie, Ferdinand Rivers</i> <u>Tournage</u> : Février 1939 <u>Sortie</u> : 27 Avril 1939 Fernandel Fernand Charpin Suzy Prim</p>	<p>Bohémia, rôle d'une voyante.</p> <p>Fréhel est âgée alors de 48 ans</p>	<p>Quatre apparitions en début de film.</p> <ul style="list-style-type: none"> Première apparition dès le début du film. Elle ouvre la première séquence, en costume de bohémienne. Dans une foire, elle harangue la foule à venir consulter son avenir. <p>(Durée : moins d'une minute)</p> <ul style="list-style-type: none"> Deuxième apparition : Dans sa roulotte, tire les cartes à un jeune 	<p><u>Durée du film</u> 85mn</p> <p><u>Temps de jeu de Fréhel</u> : plus de 8 minutes</p>	<p>« Au ciel il existe une étoile », chanson non enregistrée</p>

		<p>couple, quand Dédé un ex taulard, vient lui chercher querelle, en particulier à Lisa, son assistante. Il la bat. Berlingot (Fernandel) et son ami interviennent pour aider les deux femmes.</p> <p>(Durée : plus de 3 mn)</p> <ul style="list-style-type: none"> Troisième apparition : Bohémia rejoint Berlingot dans un café. Elle sort ses cartes et avoue à Berlingot ne pas savoir lire l'avenir <p>(Durée : plus de 3 mn)</p> <ul style="list-style-type: none"> Quatrième apparition : Berlingot et son ami (Victor et François) annoncent à Bohémia qu'ils changent de métier et font leur adieu (en chanson). <p>(Durée : moins de 2mn)</p>		
<p>L'Enfer des Anges, Christian Jaque <u>Tournage</u> : 1939 <u>Date de sortie</u> : 1941</p>	<p>Une traîne-misère, marâtre ignoble</p> <p>Fréhel est âgée alors de 48 ans</p>	<p><u>Trois brèves apparitions</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> Première apparition au bout de dix minutes de film. Attablée, elle reste insensible aux cris de l'enfant à qui elle ne porte pas secours. <p>(Durée : plus d'une minute)</p> <ul style="list-style-type: none"> Deuxième apparition (au bout de la cinquantième minute environ): Se tient au milieu d'un carrefour de rues pavées, chante une complainte de misère, un nourrisson dans le bras. Allure de pauvre échevelée. Reconnaît in extremis l'enfant qu'elle croyait mort, devenu vagabond, et s'exclame : « le môme crevé » <p>(Durée plus d'une minute)</p> <ul style="list-style-type: none"> Troisième apparition (à la cinquantième minute): Dans son taudis, rapporte à son homme qu'elle a vu l'enfant, vivant. <p>(Durée une quarantaine de secondes)</p>	<p><u>Durée totale du film</u> : 96mn <u>Temps de jeu de Fréhel</u> : plus de trois minutes</p>	<p>Chante les bribes d'une complainte (chanson non-enregistrée, composée pour le film) Pas d'autre informations.</p> 
<p>L'Entraîneuse, Albert Valentin <u>Tournage</u> : 1938 <u>Sortie</u> : 11 janvier 1940</p> <p>Michèle Morgan Gilbert Gil ANDREX</p>	<p>La Chanteuse Joue son propre rôle</p> <p>Fréhel est âgée alors de 47 ans</p>	<p><u>Deux apparitions</u> dans les quinze premières minutes</p> <ul style="list-style-type: none"> Première apparition dès la cinquième minute du film : en conversation en coulisse avec l'entraîneuse Suzy/Morgan <p>(Durée 1 : 35mn)</p> <ul style="list-style-type: none"> Deuxième apparition : sur la scène, interprète <i>Sans Lendemain</i>. <p>(Durée : 50 secondes) Après ce gros plan, Fréhel disparaîtra du film. On la voit une</p>	<p><u>Durée du film</u> 95 mn <u>Temps de jeu de Fréhel</u> : moins de 3 mn</p>	<p>- « Sans Lendemain » [Van Parys et Vaucaire]</p> 

		dernière fois par l'intermédiaire de l'affiche annonçant son tour de chant dans le club		
<p>L'Homme Traqué, Robert Bidal D'après l'œuvre de Francis Carco <u>Tournage</u> : 1946 <u>Sortie</u> : 1947</p> <p>NON VISIONNÉ</p>	<p>Serait le personnage de la Mère Tout le Monde</p> <p>Fréhel est âgée alors de 55 ans</p>			
<p>Maya, Raymond Bernard <u>Tournage</u> : 1949 <u>Sortie</u> : 1949 Viviane Romance Jean-Pierre Grenier Dalio Louis Segnier Jacques Castelot</p> <p><u>Musique</u>: George AURIC</p>	<p>« Notre mère », une vieille prostituée</p> <p>Fréhel est âgée alors de 58 ans</p>	<p><u>Trois brèves apparitions</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Première apparition de Fréhel au bout de 25 minutes de film : assise dans la rue, elle tient une boîte entre ses mains pour la quête d'une couronne d'une enfant décédée. <p>(Durée environ 1mn)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Deuxième apparition, quelques minutes plus tard. Elle réapparaît à l'intérieure d'une casemate avec les autres filles. Elle coût des nippes de deuil et remet à Bella l'argent pour la couronne de son enfant. <p>(Durée : 2mn)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Troisième apparition : simple figuration à la toute fin du film. 	<p><u>Durée du film</u> : 76 mn</p> <p><u>Temps de jeu total de Fréhel</u> : un peu plus de 3mn</p>	<p>Ne chante pas</p> 
<p>Un Homme marche dans la ville, Marcel Pagliero D'après le roman de Jean Mansion <u>Tournage</u> : 1949 <u>Sortie</u> : 1950</p> <p>Grégoire Aslan Ginette Leclerc Robert Dalban Jean Pierre Kerien</p>	<p>Une pauvre, la femme de Buck, un émigré qui vit dans un baraquement miteux sur les docks du Havre</p> <p>Fréhel est âgée alors de 58 ans</p>	<p><u>Deux apparitions</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> • la première au bout d'une demi-heure de film. Dans un baraquement, au chevet d'un travailleur émigré malade • Dernière apparition à la cinquantième minute : Toujours dans le baraquement à veiller le travailleur émigré malade qui est interrogé par la police pour le meurtre de Laurent. Elle demande de l'argent à Jean 	<p><u>Durée du film</u> : 95mn</p> <p><u>Temps de jeu total de Fréhel</u> : moins de 2mn</p>	<p>Ne chante pas</p>

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'origine de ce travail de longue haleine trouve sa germination dans le creuset d'une interrogation initiale suscitée par les incursions recrudescentes et les reprises (dans nos médias contemporains, dans la littérature, au cinéma etc.) de certains refrains de chansons de Fréhel, notamment *Où est-il donc ? Où sont tous mes amants* (voire plus discrètement *Sans lendemain*), mais surtout de *La Java Bleue*, qui pourtant n'était pas la chanson (d'ailleurs une valse) la plus représentative du répertoire de l'artiste. Pourquoi nos mémoires auditives avaient-elles principalement retenu ces titres et pour quelles raisons éprouvait-on encore de la « sympathie » pour cette interprète d'un autre temps ? Dès cette première approche, j'avais l'intuition que la notoriété de Fréhel dépassait largement ces seuls succès et que dans un même temps, ils limitaient nos perceptions d'une chanteuse à la fois trop et finalement mal connue. Il me semblait nécessaire de réfléchir à ce que l'artiste avait incarné en son temps, à ce qu'elle avait représenté et d'examiner comment son répertoire s'inscrivait et avait évolué dans le panorama de la chanson française de l'Entre-deux-guerres, dans la mesure où Fréhel avait eu une trajectoire unique reposant sur l'édification de deux voire trois carrières distinctes. Ses chansons construisaient-elles des réseaux particuliers (de quelque nature que ce soit) et élaboraient-elles des intrications suffisantes pour qu'il y ait motif à évoquer une « œuvre chanson » s'agissant de Fréhel ? Très rapidement il est apparu que le répertoire de l'artiste ne pouvait s'envisager qu'à l'aune de la chanson dite « réaliste », initiée par Aristide Bruant, dans laquelle Fréhel s'était partiellement inscrite depuis la Belle Époque jusqu'à la Première Guerre mondiale. Qui plus est, malgré une césure de dix ans dans son parcours artistique et un retour au départ laborieux dans le tableau des vedettes de la chanson au cœur des années folles, Fréhel incarna à nouveau, avec force et conviction, l'âme d'une chanson « réaliste » qu'elle réactualisa et dont elle devint presque légitimement le chantre naturel. Dès lors, poser l'hypothèse selon laquelle Fréhel pouvait être envisagée comme l'une des muses de la chanson de l'Entre-deux-guerres, ne semblait pas superfétatoire mais au contraire fondamental. Il s'agissait ensuite d'interroger les incarnations de l'artiste (et ses apports) dans les tensions parfois contradictoires de la chanson « réaliste » de la Belle Époque à l'Entre-deux-guerres.

Ces perspectives furent moins évidentes concernant Yvonne George pour des raisons très pragmatiques : non seulement je ne connaissais pas cette chanteuse avant d'entamer mes recherches, mais l'absence d'informations et d'enregistrements en

nombre suffisants fortifièrent ma défiance. De plus, il était difficile d'accéder aisément au répertoire de l'artiste (l'unique CD reprenant ses titres est depuis longtemps épuisé). Pour finir, ma première écoute fut empreinte de scepticisme : une voix si haut perchée et irrégulière ne pouvait s'inscrire dans un répertoire « réaliste ». L'accès à Yvonne George fut donc moins immédiat que pour Fréhel. Néanmoins, les écoutes répétées de ses dix-neuf titres me permirent d'établir plusieurs constats. Tout d'abord, la filiation avec la diseuse Yvette Guilbert, tant sur le plan vocal que dans le registre des chansons interprétées, me parut évidente. Yvonne George pouvait donc potentiellement s'établir dans le genre « diseuse réaliste » et offrir un contraste intéressant avec les qualités vocales et artistiques de Fréhel, plus rugueuses et prégnantes. Qui plus est, la qualité de « muse » d'Yvonne George, au regard de son influence dans l'œuvre de Robert Desnos et la fascination de divers intellectuels et mondains des années folles, était immédiatement soulignée dans les quelques informations délivrées à son propos. Aussi, fallait-il se demander ce qui, chez l'artiste, provoquait cette attirance commune, faisait d'elle une muse d'inspiration, alors même que cette qualité n'était pas immédiatement sensible pour un auditeur contemporain. Il est néanmoins vrai que le magnétisme de sa voix devenait plus évident à chaque nouvelle écoute. Dès lors, la problématique se resserrait presque naturellement autour de ces deux interprètes contrastées et de leur fonction de « muse » pour la chanson « réaliste » de l'Entre-deux-guerres.

Ma méthodologie pouvait dès lors prendre forme en s'appuyant sur celle prônée par Stéphane Hirschi, la cantologie, autrement dit sur l'étude de la chanson dans sa globalité, texte, musique et interprétation. Cette approche s'est également nourrie d'analyses esthétiques situées au carrefour de perspectives littéraires, musicologiques, historiques ou sociologiques. J'ai donc envisagé d'étudier de manière exhaustive (dans la mesure des enregistrements disponibles) les répertoires des deux interprètes selon un aspect tant diachronique que synchronique. Mais Fréhel et Yvonne George avaient eu des carrières bien différentes avant la Première Guerre mondiale : non seulement Yvonne George ne chantait pas, elle s'essayait à la comédie, mais son parcours fut plus laborieux. Elle n'atteignit pas le rang de coqueluche décerné à Fréhel, véritable vedette des Cafés-concerts parisiens du début du vingtième siècle. Aussi, ai-je interrogé en premier lieu la construction des trajectoires artistiques et personnelles de Fréhel et d'Yvonne George, et la façon dont elles se constituèrent un public, dans deux capitales

différentes, et un répertoire artistique : à qui s'adressaient-elles, quelles images véhiculaient-elles etc. Or, bien que leur parcours fût dissemblable voire franchement opposable, il s'est avéré que durant cette période avant la Première Guerre mondiale, les deux artistes posèrent les jalons de leur posture scénique et interprétative à venir. En effet, Fréhel, dont les débuts furent dignes d'un roman feuilleton mélodramatique, participa, par son attitude canaille et gauloise couplée à un répertoire empreint de naturalisme compassionnel véhiculé au préalable par ses aînés, de grivoiseries ou de chansons sentimentales, à la construction d'un mythe populaire, celui de la « Fleur de pavé parisien ». Elle devint donc durant cette période le symbole d'une jeunesse miséreuse, qui, sortie de la rue, aspirait à la gloire et au faste des scènes des Cafés-concerts parisiens. Quant à Yvonne George, si elle eut du mal à percer à Paris avant la Première Guerre mondiale, elle n'en commença pas moins à nouer des relations avec la jeunesse avant-gardiste parisienne et le milieu des « Montparno ». Ce fut probablement dans cette atmosphère artistique bouillonnante et cosmopolite qu'elle cultiva son goût pour l'audace. La déclaration de la Première Guerre mondiale mit momentanément fin aux escapades parisiennes d'Yvonne George qui rentra en Belgique où elle affermit ses activités de comédienne en occupant les grandes scènes des théâtres bruxellois. Elle consolida sa réputation au point de devenir une artiste et une personnalité incontournable dans la capitale. Elle pénétra également les cercles artistiques et mondains belgo-allemands, notamment celui du couple Sternheim, grâce auquel Yvonne George fréquenta plusieurs artistes de renom dont certains lui témoignèrent un engouement passionnel à l'origine de créations littéraires et poétiques, consolidant son statut de muse.

Ainsi, j'ai tenté de démontrer dans une première partie qu'avant la Première Guerre mondiale, les postures lyriques et les répertoires artistiques de chacune de ces deux interprètes, Fréhel et Yvonne George, étaient en cours de germination, chacune testant ses registres, encore hétéroclites, et son aura artistique. Bien que leur trajectoire demeurât différente – l'ascension de Fréhel fut aussi fulgurante qu'allait être violente la chute qui lui succéda alors que le parcours d'Yvonne George, moins accidentel, construisait un réseau de relations cosmopolites solides –, elle se rejoignit toutefois en un point : chacune vécut un exil douloureux, un état d'errance plus ou moins long. Fréhel, à la veille de la Première Guerre mondiale, chemina et disparut pendant dix ans en Europe de l'Est ; quant à Yvonne George, elle fuit à l'armistice vers les Pays-Bas puis

l'Allemagne, sans que l'on sache quoi que ce soit de la vie qu'elle mena pendant deux ans, ni qui elle fréquenta.

Toujours est-il que chacune des deux interprètes, après avoir opéré une sorte de « mue » personnelle ou artistique, réinvestirent les scènes parisiennes à partir des années vingt. Yvonne George débuta la première en apparaissant, dès 1920, cette fois en tant que chanteuse sur la scène de l'Olympia : elle interpréta des chansons issues du Folklore du Moyen Âge ou de la Renaissance. Fréhel, après son rapatriement en France en 1923 dans un état moribond et métamorphosée physiquement, dut attendre 1925 pour effectuer un retour honorable chez Paul Franck. Il semblait dès lors nécessaire d'interroger ce que cette période de fracture et de scission avait engendré pour les deux interprètes : quelles incidences ou quelles transformations provoqua-t-elle ? À l'inverse dans quelles permanences les conforta-t-elle ? Durant cette période d'immédiate après guerre, aucune des deux chanteuses n'atteignit avec aisance la notoriété, ce qui dans une certaine mesure eut pour effet d'obliger Yvonne George comme Fréhel à faire des propositions artistiques différentes de ce qu'elles-mêmes avaient déjà produit, ou de ce qui était alors entendu.

Pour sa part, Fréhel, après avoir tergiversé laborieusement un temps dans la reprise de répertoires hétéroclites et datés, prit le contre-pied des « divertissantes » années folles (les revues de music-hall et les opérettes clinquantes tenaient le haut de l'affiche des divertissements populaires). Elle inscrivit son répertoire dans l'expression noire, mélancolique et introspective d'un « je », le plus souvent féminin et prostituée, en souffrance, reclus à la marge. Cette mise en voix du vague à l'âme, qui ne semblait paradoxalement jamais dans le larmoyant ni dans une tonalité gémissante, eut ceci d'efficace qu'elle se mêlait habilement aux propres échos d'échec de Fréhel. Aussi, la chanteuse cultiva-t-elle ces intersections et incursions intimes, dans lesquelles sa personne privée et publique pouvait se confondre avec la chanteuse interprétée, ce qui conférait à ses interprétations une intensité émotionnelle et une authenticité lyrique incontestables aux yeux (et oreilles) de son auditoire. En ce sens, Fréhel participa à réactualiser le genre « réaliste » en prenant en charge l'expression d'une subjectivité douloureuse (le plus souvent miséreuse et prostituée) et d'une individuation pathétique où « je » ne niait rien de sa détresse mais l'assumait sans complexe à la manière de la posture adoptée par la chanteuse elle-même qui ne chercha jamais à cacher ses déboires. Cette subjectivité dolente fit, au cours des années trente, de la figure de la

prostituée la nouvelle héroïne – et le nouveau cliché – de la chanson « réaliste », puisque jusqu'alors son énonciation, indirecte, avait été effectuée à la troisième personne du singulier et prise en charge le plus souvent par une voix masculine (celle de Bruant). Néanmoins, il n'y eut pas dans le répertoire de Fréhel, comme j'ai cherché à le démontrer, de voix larmoyante ou d'apitoiement, à l'inverse de celui d'autres artistes telles que Berthe Sylva par exemple. Certes le registre était pathétique mais jamais mélodramatique.

De son côté Yvonne George, alors qu'elle avait investi les scènes parisiennes trois ans avant Fréhel, connut un début de carrière très contrasté. Elle ne fit pas l'unanimité parmi le public. Ce ne fut pas tant son répertoire de chansons folkloriques qui gêna l'auditoire (il avait précédemment entendu Yvette Guilbert dans ce registre) que les interprétations qu'elle proposa. Comme je l'ai démontré en analysant les interprétations d'Yvonne George, relayées par les critiques journalistiques de l'époque, la chanteuse fut taxée d'être trop appliquée et besogneuse dans son travail d'analyses des chansons ; on lui reprocha de manquer de naturel et, d'une certaine façon, de téléguidier les spectateurs dans leur réception des œuvres chantées. Qui plus est, son style nourri de son passé de comédienne, riche en nuances expressives, intonations et gestuelles diverses, divisa la critique. Ces observations durent probablement ébranler la légitimité d'Yvonne George à faire une carrière en chansons en France puisqu'elle accepta des contrats aux États-Unis et en Angleterre (où elle triompha d'ailleurs et qui lui permirent d'apporter à son répertoire des standards américains), et qu'elle continua également de se produire au théâtre (notamment avec Cocteau) ou de recevoir des propositions artistiques (Colette aurait aimé qu'elle jouât dans *Chéri*). Qui plus est, Yvonne George ne passait pas pour une chanteuse populaire et accessible, d'autant qu'elle se produisait dans des cabarets chics réputés pour leur exigence, cultivait des amitiés intellectuelles, artistiques et mondaines avant-gardistes et fréquentait les cercles lesbiens. Son style, sa personnalité extravagante, ses mœurs, son genre « garçonne » assumé et son répertoire hétéroclite dérangeaient, surtout qu'elle y introduisit des chansons de marins dans lesquelles elle incarnait leur voix plaintive et miséreuse, ce qui constitua une prise de position complètement inédite. L'audace d'Yvonne George tint donc aussi à ses choix d'incarnation singuliers. Pour comparaison, à la même époque, si Fréhel donnait à entendre une voix dolente et soumise à la fatalité, il s'agissait de celle de prostituées et en aucun cas celle d'une voix masculine dans la désespérance. Cette hardiesse fut

sûrement trop précoce, le public n'était pas encore prêt dans son ensemble à recevoir cette plainte masculine incarnée par la chanteuse. Néanmoins, cette posture courageuse séduisit – Desnos fit un article élogieux à son sujet – et Yvonne George parvint à partir de 1925 à s'imposer efficacement sur les plus grandes scènes parisiennes où elle multiplia les contrats. Cette période correspondit également à celle de ses premiers enregistrements.

La modernité d'Yvonne George s'exprima encore dans la façon dont elle imprima sa marque personnelle à la chanson « réaliste ». Elle l'extirpa de la noirceur et du fatalisme dans lesquels elle louvoyait depuis le début des années vingt, pour y distiller toute la subversion et l'impudence dont elle manquait. Elle balaya les clichés convenus et empoussiérés façon Belle Époque, en proposant le point de vue d'un nouveau modèle de chanteuse, plus corrosive voire perverse ; elle renouvela également le registre de la chanson « réaliste » en y insufflant un comique amer jusqu'alors inédit. Yvonne George fit encore voler en éclats l'idée selon laquelle les chansons « réalistes » ne pouvaient être que l'apanage d'interprètes à la voix puissante et grave, rompue à l'expérience du pavé parisien. Elle triompha encore grâce à quelques romances sombres écrites pour elle par Boyer ou Jeanson, dont le registre macabre et morbide était novateur. Qui plus est, les interprétations d'Yvonne George, enfin émancipées de son rigoureux travail d'analyses, semblaient plus à l'écoute de son tempérament tourmenté et gagnaient en intensité émotionnelle, d'autant que, déjà atteinte par la tuberculose et affaiblie par sa toxicomanie, le lyrisme de la chanteuse se démultipliait. Toujours sur le fil et à la limite parfois de la défaillance, Yvonne George investissait ses incarnations avec une sincérité vibrante. Elle dut toutefois quitter la scène pour se soigner fin 1928 et ne reparut que très parcimonieusement en 1929, passablement affaiblie. Elle ne connut pas les années trente et, d'une certaine façon, l'audace subversive qu'elle avait initiée dans la chanson « réaliste » ne lui survécut pas non plus, puisqu'au contraire la chanson « réaliste » résilia son avant-gardisme momentané pour réinvestir l'élaboration de nouveaux clichés. Yvonne George fut donc une sorte de météore avant-gardiste dans la chanson de l'Entre-deux-guerres et, si aujourd'hui son nom ne résonne plus que pour une poignée de « Happy few », probablement est-ce dû tout autant à sa posture controversée et évanescence – incarnation des audacieuses et extravagantes années folles, la mémoire d'Yvonne George ne leur subsista que difficilement –, à sa personnalité singulière, qu'à son nombre d'enregistrements trop restreints.

Fréhel pour sa part, comme je l'ai mentionné par le recensement de ses activités artistiques diverses, débuta les années trente en multipliant les apparitions sur scène. Elle ouvrit surtout son répertoire à un nouveau style musical, plus allègre et jovial, le musette dans lequel elle célébrait l'accordéon allant jusqu'à lui laisser la primauté sur scène ; elle versa également dans le comique léger voire la parodie, en accord avec sa personnalité burlesque. Dans une certaine mesure la chanteuse participa à nouveau au renouvellement de la chanson « réaliste », qu'elle fit évoluer en des chemins a priori contradictoires, puisque, si Fréhel chantait toujours l'univers stéréotypé, les décors et les personnages des faubourgs parisiens, elle en modifiait la tonalité, en lui insufflant une coloration guillerette salvatrice.

Toutefois, Fréhel n'en continua pas moins de privilégier parallèlement – voire même de radicaliser – les chansons au registre nostalgique et pathétique, qui avaient nourri son répertoire au cœur des années vingt. S'appuyant sur l'expérience d'auteurs-compositeurs aguerris à la production de succès, ou à l'inverse de jeunes poètes innovants et de musiciens habiles à cerner les airs du temps, elle développa ainsi un répertoire contrasté mais dont la logique reposait sur la déclinaison et la préservation d'un seul univers, celui dont elle était issue et qu'elle incarnait : les faubourgs populaires parisiens d'avant la destruction des fortifications. Sa production chanssonnière s'attachait donc à glorifier les traditions, les mœurs, les autochtones, et l'auditoire de la chanteuse, continua de l'attendre en ces voies, autrement dit dans les évocations obsolètes d'un monde d'avant-guerre désormais inexistant mais légendaire. Qui plus est, la sélection de chansons tournées vers la mise en voix des miséreux auxquels Fréhel appartient un temps, permit l'installation d'un processus d'identification efficace, qui fit de la chanteuse l'interprète privilégiée capable de figurer tout un collectif de la marge. Aussi, Fréhel s'imposa-t-elle comme le « Reine des Apaches ». Dès lors, j'ai cherché à démontrer dans mes analyses que Fréhel pouvait constituer à la fois une figure d'anamnèse (dans le sens où elle permettait de ramener à la mémoire un univers désuet) comme une figure d'immuabilité, garante d'un temps disparu, celui de la Belle Époque. Elle incarna alors paradoxalement le jaillissement du souvenir et sa fixité.

Cette représentation de Fréhel trouva sa concrétisation dès le commencement des années trente, grâce au développement massif du cinéma parlant qui alimenta ses scénarii de l'univers de la chanson alors elle aussi en plein essor. Aussi, le cinéma transposa-t-il naturellement sur sa toile le personnage populaire mais désuet de la

chanteuse « réaliste » qui devint un actant essentiel à la reviviscence d'un monde particulier, celui des faubourgs, des beuglants, des hôtels miteux, de la rue. Néanmoins, la transposition de ce personnage au cinéma, ne se limita pas à une stricte absorption, mais soutint au contraire son évolution. Il ne s'agissait plus d'exprimer la réalité stylisée d'une collectivité, celle des filles de joie, qui ne correspondait plus au monde contemporain du moment, mais d'exprimer au contraire la réalité noire d'un « je » féminin en souffrance, souvent accablé par la fatalité, dont le statut et la place au sein de la société avaient été modifiés après la Première Guerre mondiale. Le cinéma transmit et encouragea cette évolution, à valeur en partie testimoniale, sur écran. Dès lors, les films français de l'Entre-deux-guerres employèrent Fréhel, affleurant la quarantaine, dans son propre rôle et pour sa propre projection de chanteuse « réaliste » déchue, abîmée et populaire. Mais il en fit de fait une figure de scission et de paradoxe, en jouant de l'évocation de sa « cassure » personnelle. Fréhel s'incarna sur les écrans dans une posture essentiellement dichotomique, puisque ses rôles évoquaient toujours un personnage de « l'après », délabré, duquel émanaient en filigrane des pans – contraires et complémentaires – de sa personnalité antérieure.

Pour finir, les personnages incarnés par Fréhel eurent aussi pour fonction de susciter – par le biais de la performance du chant – un retour-arrière qui entraînait le spectateur dans la nostalgie d'un monde à jamais perdu et magnifié : le Paris « Belle Époque ». Aussi, Fréhel apparut-elle résolument au cœur des années trente, quelle que soit la nature de ses propositions artistiques, comme la garante mémorielle et absolue d'une époque, d'un milieu, d'un mode de vie, voire d'une topographie, mais surtout d'un patrimoine culturel populaire (urbain et parisien), celui des « refrains d'avant-guerre » et de leur imaginaire. Elle fut en quelque sorte la dernière Voix Apache – légitime – de son temps, que ni Monique Morelli, ni Georgette Plana ou Germaine Montero ne parvinrent tout à fait à faire revivre.

Si j'ai cherché à montrer que Fréhel fut essentiellement une muse d'incarnation pour la chanson et le cinéma de l'Entre-deux-guerres, Yvonne George pour sa part, malgré sa visibilité artistique réduite à une poignée d'années, fut sans conteste une muse d'inspiration à différents égards. Son rayonnement artistique dépassa le domaine de la chanson et investit principalement celui de la littérature. Elle influença dans une moindre mesure des écrivains belges et allemands rencontrés avant la Première Guerre mondiale, mais sa principale évocation se cristallisa surtout autour d'une figure

poétique singulière, née de la passion paradoxale que nourrit Robert Desnos à son endroit. Il s'est donc agi pour moi de révéler comment l'empreinte de cet amour à sens unique, qui s'opéra sur le mode du renoncement voire de la désespérance, s'imprima dans les créations poétiques de Desnos. S'il est communément établi qu'Yvonne George fut la dédicataire et l'inspiratrice des poèmes de *À la Mystérieuse*, son influence dépassa largement ce seul recueil et irradiia dans une certaine mesure l'œuvre entière du poète, où l'artiste transparut souvent en filigrane. Incarnation de l'impossibilité de l'Amour, muse fantasmée et inaccessible, présence spectrale, évanescence et macabre, les évocations d'Yvonne George alimentèrent durant des années le lyrisme poétique de Desnos, dans lequel l'être aimé emprunta ses caractéristiques, certes morcelées, à la chanteuse, qui sans cesse se transmua et que le poète transfigura en Étoile comme pour mieux assurer le relais avec sa seconde muse, Youki, la Sirène, créature fantastique mais charnelle.

Au commencement de ce travail, j'avais fait suivre mon introduction d'explications préliminaires qui revenaient non seulement sur les origines de la chanson « réaliste » et sa terminologie, sujette à caution, mais exposaient également ses enjeux esthétiques et stylistiques depuis le Second Empire jusqu'au début des années trente. J'achèverai donc cette conclusion sur quelques réflexions autour de ce genre particulier, appréhendé par des interprètes féminines, qui commença à tomber en désuétude lors de la seconde moitié des années trente pour être abandonné de façon quasiment définitive après la Seconde Guerre mondiale.

En effet la notion de « réalisme » dans la chanson de l'Entre-deux-guerres fut paradoxalement mouvante et protéiforme, sous couvert pourtant de fixer son ancrage dans le creuset de la tradition bruantienne, célébrant les bas-fonds parisiens et les mœurs des Apaches, érigés au rang de mythe romantique. Cette toile de fond posée, la modification du système énonciatif (déjà enclenchée par le développement de la chanson dite « vécue » aux début du vingtième siècle) resserré autour de l'expression d'une voix dolente et de la subjectivité d'un « je » féminin, figure de la marge miséreuse, accablée mais résignée face au destin, fit évoluer la chanson « réaliste », – alors essentiellement expression d'une chanson de « voyous », de « gangster » – vers une chanson plus intimiste, introspective et sombre, témoignant davantage d'un désarroi personnel que du regret d'un mode de vie perdu. Cette chanson devint selon moi la plainte des femmes du peuple, la transposition de leur mal-être, elles qui, depuis la fin

de la guerre, étaient maintenues dans un statut ambigu, en fragile évolution, et pour qui les années « folles » n'étaient qu'un halo nébuleux et mondain, bien loin de leur univers quotidien miséreux. Aussi, le personnage de la prostituée, symbole de cette frange ouvrière indigente acculée à la dégradation, fut-il transfiguré par la chanson des années trente. Dès lors, la chanson « réaliste », quand bien même son propos n'était pas revendicatif, recueillit en filigrane, comme à son origine d'ailleurs, les échos des changements sociétaux. Si elle continua dans les années trente à évoquer, sur un registre pathétique, les archétypes des lieux de perdutions (désormais délocalisés dans des Ailleurs africains ou orientaux) administrés par le « Milieu » parisien, et à y représenter ses figures marginales, elle s'ouvrit cependant, en ces temps de mutations politiques et sociales, aux célébrations du Front Populaire. La chanson dite « réaliste » de la fin des années trente glissa vers la tonalité allègre de la guinguette, abandonnant Julot, son surin, ses bagarres entre chien et loup au bal du coin, au profit de P'tit Louis, son accordéon, son cabaret de banlieue au bord de l'eau le dimanche après-midi, ce qui correspondit mieux aux attentes du public, qui lui-même avait changé. Elle devint alors une chanson de commémoration, glorifiant soit un univers populaire désormais banlieusard et festif, soit un monde mythologique, interlope, célébré sur fond de nostalgie.

Concernant la figure archétypale de la prostituée, elle perdura quelques temps encore à la veille de la Seconde Guerre mondiale, notamment grâce au répertoire d'Édith Piaf pour qui Raymond Asso écrivit *Elle fréquentait la rue de Pigalle* en 1939. Mais, la fin de leur collaboration cette même année, l'accès de Piaf au vedettariat, son refus de verser « dans les refrains à quatre sous ¹⁶⁰⁶», signa la fin de cette chanson du « trottoir », quand bien même Édith Piaf en chanta les affres ponctuellement après 1945. Qui plus est, après l'armistice, la prostitution et le proxénétisme devinrent en quelque sorte des sujets tabous en complète opposition avec les valeurs pétainistes « Travail, Famille, Patrie ». Aussi, les chansons du « trottoir » n'étaient-elles plus au goût du jour et la voix prostituée, malheureuse et résignée, était priée de taire ses états d'âme : d'autres « réalités » plus terribles préoccupaient les Français. En outre, après la Seconde Guerre mondiale, outre le fait que la plupart des vedettes de la chanson « réaliste » étaient déjà

¹⁶⁰⁶ « [...] Le réalisme vide les salles. Annoncez sur les affiches « Mlle X ou Y, chanteuse réaliste », personne ne viendra. Il ne faut plus écrire sur le « milieu ». Le public n'aime plus qu'on lui raconte les amours de « Toto la Terreur » qui bat sa « régulière » et rentre saoul le samedi soir. [...]», dans « Je n'aime pas les chansons réalistes », *Actu*, 20 juin 1948, interview de Piaf par Pierre Macaigne.

vieillissantes et démodées (sans compter que les influences swing et jazzy du bebop rendirent désuètes la java ou la valse musette), la loi Marthe Robert instigant la fermeture des maisons closes en 1946, entérina le déclin du genre. Pour finir, les répertoires des artistes, désormais beaucoup plus variés, rendirent obsolète le classement des genres en chanson.

Bien sûr, on ne cessa pas pour autant de chanter les faubourgs parisiens (Francis Lemarque fit précisément sa carrière dans ces évocations : cf *La Rue de Lappe*, 1950) ou les mythes du « milieu » d'avant guerre, mais il s'agissait davantage de chansons lyriques et tendres, telle que *La Complainte de la Butte* interprétée par Cora Vaucaire en 1954, ou de reprises élégantes voire sophistiquées, reflétant avec distance une certaine nostalgie du passé, dans laquelle Germaine Montero, Patachou, Monique Morelli ou Catherine Sauvage s'inscrivirent.

Dans notre actualité récente, Agnès Bihl¹⁶⁰⁷ a sorti, le 03 juin 2016, un nouvel album intitulé « Tout fout l'Camp »¹⁶⁰⁸ dans lequel la chanteuse revisite quelques standards de la Belle Époque¹⁶⁰⁹ (*Fille d'Ouvrier*¹⁶¹⁰) – voire antérieure à elle (*Les cinq*

¹⁶⁰⁷ Auteur-interprète et romancière (née en 1974 à Neuilly-sur-Seine), Agnès Bihl est reconnue comme l'une des plus belles plumes de la nouvelle scène française dès ses débuts en 1998 au Limonaire à Paris. Régulièrement invitée aux côtés d'Anne Sylvestre (avec qui elle crée, en mai 2012, un spectacle commun intitulé *Carré de Dame*), Alain Leprest, Thomas Fersen ou Yves Jamait, son deuxième album *Merci maman, merci papa*, produit par Gérard Davoust (qui découvre notamment Renaud et Linda Lemay) la fait connaître du grand public en 2005. Agnès Bihl est également invitée, en octobre et décembre 2007, à se produire en première partie du spectacle de Charles Aznavour, fait marquant puisque le chanteur ne proposait plus de première partie depuis 30 ans, et l'accompagne durant toute sa tournée. Grand Corps Malade, Alexis HK et Didier Lockwood participent à la création de son quatrième album, *Rêve Général*, en 2009. En 2013, Agnès Bihl fait accompagner son nouvel album, *36 heures de la vie d'une femme (parce que 24, c'est pas assez)* d'un livre dans lequel elle adapte chacune de ses chansons en nouvelles.

Humaniste, femme engagée et militante (elle signe le nouveau manifeste des féministes le 02 avril 2011 paru 40 ans après l'appel des « 343 »), les chansons d'Agnès Bihl peignent avec force et réalisme, parfois insoutenable de justesse, une société dont les travers et les inégalités l'indignent : *Viol au vent, Touche pas à mon corps, Silence on meurt, Merci papa, merci maman*, bouleversent les auditeurs.

¹⁶⁰⁸ Album tiré de son spectacle *Cabaret*, créé au Train Théâtre de Porte Les Valences, au printemps 2016, et mis en scène par Yanowski (créateur du *Cirque des mirages*).

¹⁶⁰⁹ Son arrière-grand père aurait été l'un des co-fondateurs, avec Salis, du Cabaret du Chat noir.

¹⁶¹⁰ Chanson de Jules Jouy écrite en 1898 sur une musique de Gustave Goublier. Chanson de veine « sociale » dans laquelle J. Jouy dénonce la condition des filles d'ouvriers condamnées au travail éreintant, à la misère, à la prostitution, donc à la délinquance et la prison :

*A quinze ans, ça rentre à l'usine,
Sans éventail,
Du matin au soir, ça turbine,
Chair à travail.
Fleur des fortifs, ça s'étiole,
Quand c'est girond,
Dans un guet-apens, ça se viole,
Chair à patrons.*

étages¹⁶¹¹) – et de l'Entre-deux-guerres (*Dollar*¹⁶¹²; *Le Tango stupéfiant*¹⁶¹³). Redingote, chapeau haut de forme et canne à la main, rappelant l'un des costumes fétiches de Marlène Dietrich, Agnès Bihl reprend essentiellement – ainsi que le titre le laissait deviner¹⁶¹⁴ – des chansons extraites du répertoire « réaliste » des années vingt et trente, mais dans un style musical qu'elle qualifie elle-même « d'électro-rétro ». Elle interprète en particulier cinq chansons de Fréhel *Du Gris, Ohé les copains, Où sont tous mes amants ?, La Môme catch-catch* et *Sans Lendemain*, (pistes 1-5) qui ont pour point commun, par le biais d'une énonciation « prostituée », de peindre en filigrane le mode d'existence et la condition de la femme dans la société phallocratique du début du XXe siècle. Dès lors, il semble que l'interprète trouve dans ces chansons d'hier décrivant pourtant un monde passé des échos suffisants pour nourrir ses propres engagements politiques et humains. Son regard décalé et parfois ambivalent – son interprétation au premier degré de *Fille d'ouvriers* en est la preuve –, plutôt que de chercher à atténuer les clichés et « excroissances » de la chanson « réaliste », semble vouloir au contraire les amplifier (Cf « La pauvre orpheline homosexuelle, juive et noire avec en plus un œil en moins »), pour mieux donner du relief aux causes qu'elle soutient.

D'autre part, si Agnès Bihl n'a ni la « gouaille » (bien qu'elle ait une signature vocale singulière), ni la stature, ni la trajectoire personnelle de Fréhel, (qui conférait à ses chansons une coloration intimiste reposant sur l'intrication, et la confusion, d'un système énonciatif dans lequel le « je » de la chanteuse se superposait à celui de l'interprète), sa proposition artistique n'en demeure pas moins tout à fait légitime et propose un ensemble cohérent sur l'image de la femme.

Musicalement, le côté « rétro », outre qu'il soit souligné par des repiquages de quelques secondes d'introduction de chansons de Fréhel (comme c'est le cas dans *Ohé les copains* et *La Môme Catch-Catch*), est à mon sens également perceptible grâce à l'univers qu'Agnès Bihl entend recréer. Davantage que « l'atmosphère étrange de vieux cabarets berlinois », expression proposée par la critique journaliste pour la promotion de son album, il me semble que ce soit l'univers de la fête foraine, voire du cirque, chers à Fréhel, qui soient mis en valeur par les arrangements musicaux. Ils

¹⁶¹¹ Chanson écrite en 1830 par Pierre-Jean de Béranger et mise en musique par Devienne. Germaine Montero l'enregistra en 1955.

¹⁶¹² Chanson de Gilles et Julien, 1932.

¹⁶¹³ *Op.cit.* de Carcel et Olive; succès de Marie Dubas en 1936.

¹⁶¹⁴ *Tout fout l'camp* est le titre d'une chanson écrite par Raymond Asso sur une musique de Juél, en 1937. Elle fit le grand succès de Damia et d'Édith Piaf.

semblent conforter ainsi le développement du registre burlesque, au cœur de l'album d'Agnès Bihl. Les deux interprètes se rejoignent ainsi encore dans ce déploiement particulier puisque Fréhel adopta souvent le « burlesque » comme tonalité et posture artistique (voire personnelle) à partir de la seconde moitié des années trente. Adeptes de l'autodérision et peu dupe du caractère caricatural de la chanson « réaliste », Fréhel sut lui éviter de sombrer dans les méandres du mélodrame. Il en est de même chez Agnès Bihl, dont les choix d'interprétation tiennent à l'écart le pathos larmoyant ou déprimant. Néanmoins cette mise à distance n'empêche aucune des deux interprètes de décrire avec justesse des réalités insupportables.

Ainsi, alors même que mon travail développe des analyses autour de deux principales interprètes de la chanson de l'Entre-deux-guerres, Fréhel et Yvonne George, (et qu'il en convoque d'autres tout aussi célèbres Yvette Guilbert, Eugénie Buffet, Emma Liébel, Damia, Marie Dubas, Berthe Sylva, Germaine Lix, Suzy Solidor, Marianne Oswald, etc.), une seule d'entre, selon mon point de vue, fut réellement capable par sa trajectoire artistique et personnelle, de cristalliser toutes les tensions et contradictions de la chanson « réaliste », mais aussi de les incarner pleinement avec une authenticité et une énergie exceptionnelles : Fréhel, à laquelle cette thèse souhaitait rendre hommage.

ANNEXES

**DISCOGRAPHIE, BIBLIOGRAPHIE ET AUTRES SOURCES DE
DOCUMENTATION**

DISCOGRAPHIE

1.1 Artistes

- ARBATZ Michel, *Vous avez le bonjour de Robert Desnos*, édition du Petit Véhicule, ARB C 44 020
- BIHL Agnès, *Tout fout l'camp*, éditions Métropolitaines, 2016.
- BOYER Lucienne, compilation. ENCO49, mcps, 2004.
- BRUANT Aristide, (double CD), Disques Pathé, EMI Music France, 1997
- CHEVALIER Maurice, (compilation). ENCO33, mcps, 2004.
- COMPILATION, *Ma grand-mère est une rockeuse*, Boucherie Production, 1992, 4181
- DAMIA, collection Studio Harcourt, Paris. Chansophone, Mélodie, 2001
- DAMIA, *Tragédienne de la Chanson*, collection Chansophone, 1999.
- DRANEM-GEORGIUS, (compilation). Orphée, 1995 Music Marketing Europe
- FREHEL
- *Fréhel, l'inoubliable et inoubliée. 1909-1930* (1990) : Chansophone 701002
 - *Fréhel, l'inoubliable et inoubliée. 1926-1936* (1991) : Chansophone 113
 - *Fréhel, l'inoubliable et inoubliée. 1927-1934* (1991) : Chansophone 105
 - *Fréhel 1930-1939*, double CD, Frémeaux et Associés, FA 165, 1999. Inclus Livret de 32 pages et 13 photos.
 - *Fréhel* (Compilation). ENCO41, mcps, 2004
 - *Fréhel* (Compilation : double CD). EMI Music France, 1997
 - *L'Hirondelle des Faubourgs*, vingt succès, label Forlane, 16 mai 2012.
- GEORGE Yvonne et KIKI de MONTARNASSE, *Succès et rareté, 1925-1940*, Chansophone 114, A.A.D., 1991.
- GRÉCO Juliette, *Poètes et Chansons, Robert Desnos*, n°980782, EPM, 2003.
- GAUTHY Lys, *20 Chansons inoubliables*, collection d'or. Super Music, 1999.
- JULIETTE, *Deux pianos avec Didier Goret*, EMI, 1998
- LIÉBEL Emma, *Succès et raretés, 1923-1927*, Chansophone n°150, 1995.
- MADOU Cora, *Succès et rareté, 1926-1935*, Chansophone 161
- MELLER Raquel, Chansophone, *Succès et raretés, 1926-1932*, A.A.D., 1996
- MISTINGUETT, *Miss Paris*, ENCO29, mcps, 2004
- MISTINGUETT, *Casino de Paris*. Odeon, 1997 EMI Music France
- MONTANT Yves, *Yves Montant La Chansonnette*, Philips, 830 247-2, 1990.
- MONTERO Germaine, *La Fille de Londres et Chanson de Margaret*, disque 78 tous Le Chant du Monde, PM 1607, 1952 ; *Le Pont du Nord et La Chanson de Bagatelle*, disque 45 tous Pathé, PG 812, 1954 ;
- MONTERO Germaine, *Germaine Montero chante Pierre Mac Orlan*, Pathé, EG 142, 1955 ; *Chante Pierre Mac Orlan n° 2*, Pathé, EG 240, 1956 ; *Chante Pierre Mac Orlan/ Georges Van Parys n°3*, EG 409, 1958.
- MORELLI Monique, *Monique Morelli chante Mac Orlan*, disque compact, EPM, FDC 1088, 1989 (édition augmentée de 7 chansons)
- PIAF Édith, *L'Essentiel*. 2003 Capitol Music, EMI Music France
- PRINTEMPS Yvonne, *Les Voix d'Or*, Marianne Mélodie, réédition 2000

RENAUD, *le P'tit Bal du samedi soir et autres chansons réalistes*, édition Polydor, 1981
SAUVAGE Catherine, *Catherine Sauvage chante Kurt Weil*, Rencontres, Philips, 1964 ;
réédité en 2002 par Mercury France.
SYLVA Berthe, *Les Roses Blanches*, livret de Mathieu Moulin, Sony Music Entertainment,
2000
SCHWARTZ Violaine et LABARRIERE Hélène, *J'ai le cafard*, Innacor 2011.

1.2 Anthologies et album collectifs

Anthologie de la Chanson française enregistrée 1900-1920, Universal, EPM 3017552,
2007.
Anthologie de la Chanson française enregistrée 1920-1930, Universal, EPM 3017553,
2007.
Anthologie de la Chanson française enregistrée 1930-1940, Universal, EPM 3017554,
2007.
Le Bœuf sur le Toit : Swinging in Paris. Reprises de chansons de l'Entre-deux-guerres,
Virgin Classics, 2012
Chansons du trottoir, 1931-1950, Anthologie, BERNARD André. Frémeaux & Associés,
2001
Chanson de la rue, cinq CD, Sélection du Reader's Digest, 2006. ...
*Chansons toxiques : quarante chansons stupéfiantes d'actualité enregistrées à Paris entre
1907 et 1946*, SPEF, P. 1997.
Ma grand-mère est une rockeuse, les Garçons Boucher, Boucherie Production, PolyGram,
1992.
Petit Dictionnaire de la chanson française en 100 titres, (4 CD et un livret de 80 pages),
direction artistique, Jean Buzelin, Frémeaux & Associés, 2006
Swing Accordéon – 1926-1942, Anthologie « Jazz Time », EMI, 1989
Vingt ans de Chanson française, 66 grands succès inoubliables, enregistrements originaux,
EPM 1994, 3VC15

BIBLIOGRAPHIES

1. BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE SPÉCIALISÉE

1.1 Ouvrages sur la chanson française et son contexte ; biographies et autobiographies des artistes

- AMONT Marcel, *Une chanson. Qu'y a-t-il à l'intérieur d'une chanson ?* éditions du Seuil, Paris, 1994.
- AUTHELAIN Gérard, *La Chanson dans tous ses états*, éditions Van de Velde, 1987.
- BAUDELAIRE Charles, *La Chanson réaliste*, éditions L'Harmattan, 1996.
- BAUDY Francis, ORIVEL Sophie, PENET Martin, *Mémoires de guinguettes*, éditions Omnibus, 2004.
- BERNARD A., PENET M., *La Miss, Mistinguett ou la légende du music-hall*, éditions Omnibus, Paris, 2006.
- BERTEAUT Simone, *Piaf*, éditions Robert Laffont, 1993.
- BIZET René, *L'Époque du Music-Hall*, éditions Les Pamphlets du Capitole, 1927
- BLACK Alan, *Yvonne George*, éditions RPM, 2006.
- BLANCHE Jacqueline, *Thérèse, Première idole de la chanson française*, éditions La Fresnaye sur Chédouet, 1981.
- BONNET Gilles, *La chanson poplitteraire*, éditions Kimé, 2013.
- BONNIEUX B, CORDEREIX P, GUILIANI E, *Cents ans de chanson française*, éditions Gallimard, 2004.
- BOROWICE Yves (sous la direction de), *Les Femmes de la chanson, deux cents portraits (1850- 2010)*, éditions Textuel, 2010.
- BOTTET Béatrice et SALACHAS Gilbert, *Le Guide de la Chanson française contemporaine*, Éditions Syros-Alternatives, 1989
- BRÉCOURT-VILLARS Claudine, *Yvette Guilbert, l'Irrespectueuse*, Paris, éditions Plon, 1988.
- BRUNSCHWIG C, CALVET L-J, KLEIN J-C, *Cent ans de chanson française*, éditions Du Seuil, 1972.
- BRUANT ARISTIDE, *Dans la rue, chansons et monologues*, Paris, 1889.
- BUFFET Eugénie, *Ma Vie, mes amours, mes aventures ou Confidences recueillies par Eugène Figuière*, éditions Paris, 1930.
- CALVET Louis-Jean, *Chanson et société*, éditions Payot, Paris, 1981.
- CALVET Louis-Jean, *La Bande-son de notre histoire*, éditions l'Archipel, 2013.
- CANTALOUBE-FERRIEU Lucienne, *Chanson et Poésie des années 30 aux années 60*, éditions A.G Nizet, 1981.
- CARADEC François et WEILL Alain, *Le Café-concert*, Paris, 1980.
- CARCO Francis, *La Belle Époque au temps de Bruant*, éditions Gallimard, 1954
- CHAUVEAU Philippe, *Une Histoire de la chanson française*, éditions de l'Amandier, 1999.
- CHAUVEAU Philippe et SALLÉE Andrée, *Music-Hall et Café-concert*, Bordas 1985.
- CHADOURNE André, *Les Cafés-concerts*, éditions E. Dentu, 1889
- CHEVALIER Maurice, *Ma route et mes chansons, tomes 1 à 4*, éditions Flammarion, 1998.
- CHEVALIER Maurice, *Dans la vie, faut pas s'en faire*, éd. Omnibus, janvier 2012.

CHOLLET Jean-Jacques, *Georgius, l'Amuseur public n°1*, éditions Pirot, 1997.

CLUNY Charles, *Félix Mayol, Mémoires*, éditions Louis Querelle, 1929.

COCTEAU Jean, *Le Cirque et le Music-Hall*, Cahiers Jean Cocteau n°2, éditions Passage du Marais, 2003.

COLLIGNON Mireille, *Alain Souchon, j'veux du léger*, Cantologie 4, éditions Les Belles Lettres, Presses universitaires de Valenciennes, 2004.

CONDEMI Concetta, *Les Cafés-Concerts*, éditions Quai Voltaire Histoire, 1992.

COPANS Johanna, *Le Paysage des chansons de Renaud*, éditions L'Harmattan, 2014.

DAVENSON Henri, *Introduction à la Chanson Populaire française*, éditions La Baconnière, Neufchâtel, 1946 ; rééd. 1982.

DE LA ROCHE Robert, BELLAIR DUBAS François, *Marie Dubas, Comédienne de la chanson*, éditions Christian Pirot, 2003.

DEGHELT Frédérique, *Mistinguett, La Valse renversante*, éditions Sauret, 1995.

DENIOT Joëlle, *Édith Piaf, la voix, le geste, l'icône, esquisse anthropologique*, éditions Lelivredart, 2012.

DILLAZ Serge, *La Chanson sous la IIIe République*, éditions Tallandier, 1991, 314 p.

DONNAY Maurice, *Autour du Chat Noir*, éditions Grasset, 1926.

DUBOIS Claude, *La Bastoche, Bal-musette, plaisir et crime, 1750-1939*, éditions du Félin, Paris, 1997.

DUNETON Claude, *Histoire de la chanson française*, Tome I et tome II, éditions du Seuil, 1998

DUTHEIL PESSIN Catherine, *La Chanson réaliste, sociologie d'un genre*, éditions L'Harmattan, 2004.

FESCHOTTE Jacques, *Histoire du Music-Hall*, Presses Universitaires de France, 1965.

FREJAVILLE Gustave, *Le Music Hall*, éditions du Nouveau Monde, 1922

GAUTHIER Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX e siècle*, éditions Aubier, 1992

GIRODET Françoise, *Polaire, la demoiselle à la rose rouge : regards croisés de ses contemporains*, éditions Giraudet, 2009

GOLMAN G. Herbert, *Fanny Brice, The Original Funny Girl*, Paperback, 1992

GRIMBERT Philippe, *Psychanalyse de la chanson*, éditions Les Belles Lettres, 1996.

GUILBERT Yvette, *l'Art de chanter une chanson*, éditions Grasset, 1928.

GUILBERT Yvette, *La Chanson de ma vie, mes mémoires*. Les Cahiers Rouges, Grasset, 1927.

GUILBERT Yvette, *Mes Lettres d'Amour*, Paris, éditions Denoël et Steele, 1933.

HIRSCHI Stéphane, *Chanson : L'Art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*. Collection Cantologie n° 6, Les Belles Lettres, Presses universitaires, 2008, 298 p.

HIRSCHI S., PILLET E., VAILLANT A., *L'Art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*. Recherches Valenciennes, n°21, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006, 328 p.

HIRSCHI Stéphane (études réunies par), *Les Frontières improbables de la chanson*. Recherches Valenciennes, n°8, Presses Universitaires de Valenciennes, 2001.

HIRSCHI Stéphane (études rassemblées et présentées par), *La Chanson en Lumière*, Colloque international des 24-27 avril 1996 à l'Université de Valenciennes, Lez Valenciennes, n° 21, Presses Universitaires de Valenciennes, 1997

HIRSCHI Stéphane, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Paris, éditions Nizet, 1995.

IBELS André, *La traite des chanteuses*, Société d'Édition et de Publications, Paris, 1906.

JACQUES-CHARLES, *De Gaby Deslys à Mistinguett*, Paris, Gallimard, 1933.

JACQUES-CHARLES, *Cent ans de Music-Hall*, éditions Jeheber, 1956

JEANSON Henri, *Soixante-dix ans d'adolescence*, éditions Stock, 1971

JULY Joël, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, éditions L'Harmattan, 2007

KRÜMM Philippe, *L'Accordéon, quelle histoire*, Parigramme 2012.

LACOMBE, Nicole et Alain, *Fréhel*, collection « voix », éditions Belfond, 1990, 309 p.

LAROCHE Robert (de) ; BELLAIR-DUBAS François, *Marie Dubas, comédienne de la chanson*, éditions Pirot, 2003.

LEBRUN Barbara, *Chanson et Performance, Mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*, éditions L'Harmattan, 2013.

LECLERCQ Pierre-Robert, *Thérèse la diva du Ruisseau*, Paris, éditions A. Carrière, 2006.

LECLERCQ Pierre-Robert, *Soixante-dix ans de café-concert (1848-1918)*, éditions Les Belles Lettres, février 2014.

LEON-MARTIN Louis, *Le Music-Hall et ses Figures*, éditions de France, Paris, 1928.

MAC-ORLAN Pierre, *Chanson pour accordéon*, éditions La Table ronde, 2002.

MARCADET Christian, *Paris en chansons*, éditions Paris Bibliothèques, 2012.

MARTY Ginette, *Johnny Hess, Swing zazou et...sentimental*, éditions El-Ouns, 1997.

MUSEE D'AQUITAINE (ouvrage collectif) *Café concert et Music Hall, de Paris à Bordeaux*, éditions Somogy, décembre 2004

MUSEE TOULOUSE LAUTREC, MUSEES D'AIX-EN-PROVENCE, BNF, *Yvette Guilbert, Diseuse fin de siècle*, Presses de Snoeck-Ducaju & Zoon, 1994, 132 p.

PARÈS Philippe, *Trente-trois tours en arrière et notes en vrac*, éditions Vivarais, Paris, 1978

PAULUS, *Trente ans de Café-Concert*, souvenirs recueillis par Octave Pradels, Société d'Édition et de Publications, Paris 1906.

PENET Martin, *Mémoire de la Chanson*, tome 1 et 2, éditions Omnibus, 2001.

PHILIPPE Pierre, *Le Roman de l'Olympia*, éditions du Toucan, 2009

PIAF Édith, *Ma Vie*, Union générale d'éditions, 1988.

POLAIRE, *Polaire par elle-même*, éditions Eugène Figuière, Paris, 1933

PRIMACK Jacques, *Fréhel, sa vie, ses chansons*, éditions Fortin, Paris, 1992.

RAPAZZINI Franscesco, *Damia, une diva française*, éditions Perrin, 2010.

ROBINE Marc, *Il était une fois la chanson française, des origines à nos jours*, éditions Fayard/Chorus 2004

SACHS Maurice, *Au Temps du Bœuf sur le Toit*, éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1939

SAKA Pierre, *La Grande Anthologie de la chanson française*, éditions Librairie Générale Française, 2001.

SAKA Pierre et PLOUGASTEL Yann, *La Chanson française et francophone*, éditions Larousse, 1999.

SCOTTO Vincent, *Souvenirs de Paris*, éditions S.T.A.E.L., Toulouse, 1947.

SOTIAU Daniel *le Dictionnaire de la Chanson en Wallonie et à Bruxelles*, éditions Mardaga, 1995.

SPYROPOULOS-LECLANCHE Maria, *Le Refrain dans la chanson française*, éditions PULIM, 1998.

VERNE Maurice, *Les Amuseurs de Paris*, Les Éditions de France, 1932

THERESA, *Mémoires de Thérèse écrits par elle-même*, éditions Dentu, Paris, 1865

VERNILLAT F., CHARPENTREAU J., *La Chanson française*. Collection « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, 3^e édition corrigée, 1983, 127 p.

VAN PARYS Georges, *Les jours comme ils viennent*, Paris, éditions Plon, 1969

WANGERMEE Robert (dir.), *Dictionnaire de la Chanson en Wallonie et à Bruxelles*, éditions Mardaga, 1995.

WERMESTER Rémy, *Montéhus, La Lutte en chantant*, éditions Elzévir, 2012.

1.2 Ouvrages sur la chanson et le cinéma ; le cinéma (et ceux qui l'ont fait) ; les arts du spectacle.

ALBERA François, *L'Avant-garde au cinéma*, éditions Armand Colin, 2005.

BAECQUE Antoine (de), *Vive le Cinéma français*, éditions Les Cahiers du cinéma, 2001

BAGIER Guido, « Deux industries – un seul but », dans *Machines parlantes et Radio, Phono-Ciné*, n° 146, janvier 1932.

BARROT Olivier et CHIRAT Raymond, *Noir et Blanc. 250 acteurs du cinéma français 1930-1960*, éditions Flammarion, 2000.

BASILE Giusy et GAVOUYERE Chantal, *La Chanson française dans le cinéma des années trente, Phonographies IV*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1996.

BASILE-M. G. et MONNERAYE, « Le cinéma qui chante et le disque » dans *le Cinéma au rendez-vous des arts. France, années vingt et trente*, Paris, BnF, 1995.

BÉHAR Henri, « Dada-Spectacle », *Vitalité et contradictions de l'avant-garde*, Italie-France, 1909- 1924, Paris, Corti, 1988

CHRISTIAN Gilles, *Le cinéma des années trente par ceux qui l'ont fait ; les débuts du parlant : 1929-1934*, tome I, éditions l'Harmattan, 2001.

CHRISTIAN Gilles, *Le cinéma des années trente par ceux qui l'ont fait ; L'Avant Guerre : 1935-1939*, tome II, éditions l'Harmattan, 2001.

CHRISTIAN Gilles, *Le cinéma des années quarante par ceux qui l'ont fait ; Le cinéma d'Après Guerre : 1945-1950*, tome IV, éditions l'Harmattan, 2001.

CHRISTIAN Gilles, *Le cinéma des années cinquante par ceux qui l'ont fait ; La qualité française : 1951-1957*, tome V, éditions l'Harmattan, 2001.

CONWAY Kelley, *Chanteuse in the City, the Realist Singer in French Film*, University of California Press, 2004.

DELLUC Gille, *Louis Delluc, l'éveilleur du cinéma français au temps des années folles*, éditions Pilotes 24, Paris 2003.

DJEMAA Pascal, *Max Linder, du rire au drame*, Frassy, 2004.

- FORD Charles, *Max Linder*, Paris, Seghers, 1966
- FOREST Claude, *L'Industrie du cinéma en France. De la pellicule aux pixels*, La Documentation française, 2013,
- GHALI Nourredine, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Paris Expérimental, 1995.
- GUÉRIF François, *Ciné miscellanées*, éditions Payot et Rivages, 2007
- HILLAIRET Prosper, *Écrits du Cinéma (1919-1937)*, Paris, 1994.
- HUESCA Roland, *Triumphes et scandales. La Belle Époque des Ballets russes*, Paris, éditions Hermann, 2001.
- MESGUICH Félix, *Tours de manivelles, mémoires d'un chasseur d'images*, éditions Bernard Grasset, Paris, 1933.
- NECTOUX Jean-Michel, *Nijinski*, « Prélude à l'Après-midi d'un Faune », Paris éditions Adam Biro, 1989.
- PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles*, éditions Nathan, 1996.
- PICABIA Francis, *À propos d'Entracte*, manuscrit autographe, in « Sons, scènes et écrans », Emmanuelle Toulet, *Le Cinéma au rendez-vous des Arts*, BNF, 1995, p.136.
- RENIEU Lionel, *Histoire des Théâtres de Bruxelles*, éditions Duchartre et Van Buggenhoudt, Paris, 1928.
- TOULET Emmanuelle (dir.), *le Cinéma au rendez-vous des arts. France années vingt et trente*, Paris, BnF, 1995
- VINCENDEAU Ginette, *Pépé le Moko*, BFI Films Classics, éditions Broché, 1998.
- WANGERMEE Robert, « La Vie musicale à Bruxelles autour du théâtre de La Monnaie », in *La Monnaie entre deux guerres*, Manuel Couvreur (dir.), Cahier du Gram, 2010.

1.3 Articles sur la chanson, cinéma et/ou arts du spectacle

1.3.1 Revues, actes de colloques, cahiers

- ACOT-MIRANDE P., « Pierre Mac Orlan et la Chanson », *Aspects de Pierre Mac Orlan (1882-1970)*, Cahiers du CERCLEF, n°1, 1984
- ADORNO Theodor W. « On Popular music », *Studies in Philosophy and Social Sciences*, n°9, 1941, pp. 17-48
- AUDEGUY Stéphane ; FORREST Philippe, *Variétés : Littérature et chanson*, 2012, Revue NRF, n°601, Gallimard.
- CANTALOUBE-FERRIEU Lucienne, « La présence d'Yvonne George dans Corps et Bien », *Robert Desnos, Corps et Bien, Textuel*, n°16, Paris 7, 1985.
- Les Cahiers de Pierre Mac Orlan*, n°11, *La Chanson*, éditions Prima Linea, 1996.
- DEBON Claude, « Mac Orlan et la chanson », *La Chanson en Lumière*, Lez Valenciennes, n° 21, Presses Universitaires de Valenciennes, 1997
- DENIOT Joëlle-Andrée, « L'intime dans la voix. », *Ethnologie française* 4/2002 (Vol. 32) , p. 709-718.
- FLAMENT Albert, « Tableaux de Paris », *La Revue de Paris*, 02 juin 1928, p. 939.
- JACONO Jean-Marie, « Une chanson, plusieurs sens : Mon légionnaire par Marie Dubas (1936), Édith Piaf (1937), et Serge Gainsbourg (1987) », *Cultures à la dérive, cultures entre les rives*, Königshausen et Neumann, Innsbruck.

JACQUOT Jean, *Revue d'Histoire du Théâtre*, Tome 17, 1965.

KIMMINICH Eva, « Chansons étouffées, Recherche sur le Café-concert au XIXe siècle », *Politix*, n°14, 1991.

LACASSE Serge, « La musique populaire comme discours phonographique : Fondement d'une démarche d'analyse », *Musicologies*, n°2, p.23-39

MAC ORLAN Pierre, « La chanson populaire dans les disques », *Almanach du disque 1953*, éditions Pierre Horay.

MAC ORLAN Pierre, « Réflexions sur la chanson populaire », *Almanach du disque 1954*, éditions Pierre Horay.

ROIG Gérard, *Phonoscopies*, 2004

1.3.2 Articles électroniques

ALBERA François, « L'Assassinat du duc de Guise, produit « semi-fini » ? », 1895. *Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 56 « Le Film d'art et les films d'art en Europe (1908-1911) », 2008, consultable en ligne sur le site 1895.revue.org.

ALBERA François, *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 33 | 2001, mis en ligne le 26 juin 2006. URL : <http://1895.revues.org/106>

BAILEY Peter, « *Conspiracies of meaning : music-hall and the knowingness of popular culture* », Past and present, (1994), 144 : 138-170. <http://past.oxfordjournals.org/>

BLANCKEMAN Bruno ; LOUCIF Sabine FIXXION, (dir), 2012, revue électronique, n°5, « chanson/fiction », <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org>

BOROWICE Yves, « *La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère : l'exemple des années trente* », *Génèse* 4/2005 (n°61), p. 98-117. URL : www.cairn.info/revue-geneses-2005-4-page-98.htm

COUDEVYLLE VUE Audrey, « *Dranem, Georgius et Bobby Lapointe : filiations effilées* », Observatoire Musical Français, Paris Sorbonne, en ligne <http://omf.paris-sorbonne.fr/-Textes-en-ligne->

DENIOT Joëlle-Andrée, « En bordure de voix, corps et imaginaire dans la chanson réaliste, in *Volume! La Revue des musiques populaires*, 2 : 2 | 2003, <http://volume.revues.org/2228>

HIRSCHI Stéphane, *Esthétique de la chanson française depuis 1980*, www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org

JACQUES SCHMITT Thomas Louis, « Scènes primitives. Notes sur quelques genres comiques « hérités » du café-concert », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 61 | 2010, mis en ligne le 01 septembre 2013, accessible sur <http://1895.revues.org/3838>

PENET Martin, « L'expression homosexuelle dans les chansons françaises de l'Entre-deux-guerres : entre dérision et ambiguïté », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2006/4 no 53-54, p. 106-127, accessible sur le site www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2006-4-page-106.htm

PISANO Giusy, « Sur la présence de la musique dans le cinéma muet », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt quinze*, 38|2002, mis en ligne le 31 janvier 2007. URL : <http://1895.revues.org/218>

1.3.3 Journaux consultés, coupures de presse sur l'univers de la chanson et/ou du spectacle

Actu, 20 juin 1943.

(L')Ami du Peuple du Soir, 13 février 1931.

Bonsoir, 24 avril 1923

Ce Soir, 14 novembre 1938.

Comœdia, juin 1908.

Comœdia, 05 octobre 1920.

Comœdia, 06 avril 1930.

Comœdia, 27 avril 1930

Comœdia, mai 1930

Comœdia, 06 octobre 1931

Comoedia, 17 mai 1932.

(Les) Coulisses, n°45, vendredi 25 mai 1928.

(Der) Querschnitt, 4 avril 1924.

(Der) Querschnitt, 5 décembre 1925.

(Der) Querschnitt, 7 mars 1927.

(Der) Querschnitt, 10 juin 1930.

(L') Envers du Théâtre, 16 novembre 1918

(The) Era, 30 janvier 1924

(The) Era, 31 mars 1926

(L') Éventail, 4 mai 1930.

Fantasio, juillet 1908

(Le) Figaro, 13 avril 1913.

(Le) Figaro, 12 mai 1921.

(Le) Figaro, 29 novembre 1926.

(Le) Gaulois, 24 février 1925.

(Le) Gaulois, août 1927

(L')Humanité, 10 novembre 1928

(L') Humanité, janvier 1946

(L') Illustration, article nécrologique de Thérèse, 17 Mai 1913.

(L')Intransigeant, 02 juin 1928

Manchester Guardian, mars 1924

(Le) Ménestrel, 03 décembre 1926.

Mon Ciné, n°481 du 07 mai 1931.

New York Times, 22 novembre 1925.

(Les) Nouvelles Littéraires, 03 mai 1924.

(L') Oeil de Paris, 03 mai 1930

Paris-Midi, Petite Chronique du Music-Hall, 20 octobre 1920.

Paris qui Chante, « Une visite chez Thérèse », 25 septembre 1904
Paris qui chante, 1926.
Paris Soir, 27 avril 1930
Paris Soir, 08 août 1938.
Paris Soir, 5 décembre 1940.
Paris-Soir du Dimanche, 16 février 1936.
Petit Journal, 20 octobre 1907
(Le) Petit parisien, 11 mars 1941, « Confidences d'une artiste : Je chante...Et voilà tout ! », Fréhel.
Point de vue-Images du monde, « Mémoires de Fréhel », n° 31, 6 janvier 1949
Point de vue-Images du monde, « Mémoires de Fréhel », n° 32, 13 janvier 1949
Point de vue-Images du monde, « Mémoires de Fréhel », n° 33, 20 janvier 1949
Point de vue-Images du monde, « Mémoires de Fréhel », n° 34, 27 janvier 1949
Point de vue-Images du monde, « Mémoires de Fréhel », n° 35, 03 février 1949
Point de vue-Images du monde, « Mémoires de Fréhel », n° 36, 10 février 1949
Point de vue-Images du monde, « Mémoires de Fréhel », n° 37, 17 février 1949
Point de vue-Images du monde, « Mémoires de Fréhel », n° 38, 24 février 1949
Point de vue-Images du monde, « Mémoires de Fréhel », n° 39, 3 mars 1949
Point de vue-Images du monde, « Mémoires de Fréhel », n° 40, 10 mars 1949
Point de vue-Images du monde, « Mémoires de Fréhel », n° 41, 17 mars 1949
Pour tous, février 1946.
Qui détective n°211 du 17 juillet 1950
(Le) Quotidien du 30 avril 1930.
Radio-Cinéma, 1950.
Radio magazine, 26 juillet 1936.
(La) Rampe, 01 octobre 1921.
(La) Rampe, 19 juillet 1925
(La) Rampe, janvier 1931
(La) Rampe, avril 1931
Rumeur, 09 septembre 1928.
Rumeur, avril 1931
Le Soir, 30 avril 1928
Le Soir, 30 avril 1930
Le Soir, 07 octobre 1928
(The) Stage, janvier 1924
(The) Stage, 01 avril 1926
Théâtre et Comœdia Illustré, 1^{er} novembre 1924.

1.4 Sitographies sur la chanson

- www.chanson-realiste.com
 - <http://www.delabellepoqueauxanneesfolles.com/> ; « Du Temps des cerises aux Feuilles mortes », site consacrée à la Chanson française de la fin du second Empire aux années Cinquante.

- <http://eduscol.education.fr/chansonsquifontlhistoire/>

1.5 Thèses sur la chanson

CHABOT CANET Céline, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, thèse dirigée par Pierre Saby, soutenue en juin 2013, Université Lumière Lyon 2.

AOKI NATSUKO, *Évolutions stylistiques et implications sociales des chansons réalistes en France*, thèse dirigée par Christian Marcadet, soutenue en juin 2012, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne,.

2 BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

2.1 Œuvres littéraires

- AYMÉ Marcel, *La Rue sans nom*, éditions Gallimard, 1953.
- AYMÉ Marcel, *Œuvres romanesques complètes*, édition La Pléiade, 1989
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, éditions José Corti, 1942
- BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, éditions KRA, 1930, réédité en 1946.
- CARCO Francis, *Montmartre à vingt ans*, éditions Albin Michel, 1938
- CARCO Francis et PICARD André, *Mon Homme*, éditions Ferenczi, Paris 1921.
- COCTEAU Jean, *Opium, Journal d'une désintoxication*, Éditions Stock, 1930.
- COCTEAU Jean, *Portraits souvenir*, collection Les Cahiers Rouges, éditions Grasset, 1935
- COCTEAU Jean, *Mes monstres sacrés*, éditions Encre 1979.
- COCTEAU Jean, *le Numéro de Barbette*, édition Damase, 1980.
- COCTEAU Jean, *Œuvres poétiques complètes*, éditions Gallimard, 1999.
- COCTEAU Jean, *Œuvres romanesques complètes*, éditions Gallimard, 2006
- COCTEAU Jean, *Théâtre complet*, éditions Gallimard, 2003.
- COLETTE, *L'Envers du Music Hall*, éditions Flammarion, 1948.
- COLETTE, *La Jumelle noire*, éditions Fayard, 1991.
- COLETTE, *La Vagabonde*, éditions Albin Michel, 1990.
- COLETTE, *Lettres de la Vagabonde*, éditions Flammarion, 1961
- COLETTE, *Mes Apprentissages (Sido, Les Vrilles de la Vignes)*, éditions Aux sans pareil, 1996
- CREVEL René, *Œuvres complètes*, Tome 1 et 2, éditions de Sandre, 2014.
- DESNOS Robert, *Corps et Biens*, Gallimard 1968.
- DESNOS Robert, *La Liberté ou l'Amour*, suivi de *Deuil pour Deuil*, éditions L'Imaginaire Gallimard, 1962.
- DESNOS Robert, *La Part de la Lionne*, 1928, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1999.
- DESNOS Robert, *Le Troisième manifeste surréaliste*, 1930, *Œuvres complètes*, 1999.
- DESNOS Robert, *Les Voix Intérieures, Chansons et Textes critiques*, éditions Du Petit Véhicule, Nantes, 1987.
- DESNOS Robert, *Le Vin est tiré*, éditions Gallimard, 1943
- DESNOS Robert, *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930*, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Dumas, éditions Gallimard, 1978
- DESNOS Robert, *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas, Quarto Gallimard, 1999.
- DESNOS Youki, *Les Confidences de Youki*, éditions Fayard, Paris, 1999.
- FARRÈRE Claude, *Fumée d'opium*, Flammarion, 1922
- FRANCE Anatole, *Le Petit Pierre*, Calman-Lévy, 1915.
- FRAPPIÉ Léon, *La Maternelle*, Monaco, Imprimerie nationale, 1904
- FRAPPIÉ Léon *La Boîte aux gosses*, éditions C. Lévy, 1907
- FREUD Sigmund, *Pour introduire le narcissisme, La Vie sexuelle*, Paris, P.U.F, 1997, coll. Bibliothèque de psychanalyse.
- GOFFIN Robert, *Souvenir à bout portant*, Institut Jules Destrée, Charleroi, 1979.
- GONCOURT (de) Jules et Edmond, *Germinie Lacerteux*, éditions Flammarion, 1993.

GONCOURT (de) Edmond, *La fille Élisa*, éditions du Boucher, 2002
 HUGO Victor, *L'Homme qui rit*, Univers poche, 2012.
 HUYSMANS Joris-Karl, *Marthe ou l'Histoire d'une fille*, éditions du Boucher, 2002
 IBSEN Henrik, *Hedda Gabler*, Folio Théâtre, 2013
 IBSEN Henrik, *Peer Gynt*, Éditions théâtrales, 1997
 IBSEN Henrik, *Une Maison de Poupées*, Librairie Générale Française, 1990.
 LARBAUD Valéry, *Enfantines*, NRF, 1918
 LÉAUTAUD Paul, *Journal littéraire*, Tome II, Juin 1928-février 1940, éditions Mercure de France.
 LORAIN Jean, *La Maison Philibert*, édition du Boucher, 2007.
 LOTI Pierre, *Le Roman d'un enfant*, Hachette Livre, BNF, 2013
 MAC ORLAN Pierre, *Almanach du Disque*, 1954
 MAC ORLAN Pierre, *La Lumière sourde, Œuvres complètes*, éditions Gallimard, 1971
 MAC ORLAN Pierre, *Montmartre*, éditions Armand de Chabassol, Bruxelles, 1946
 MALOT Hector, *Sans Famille*, Livre de Poche, 2011
 MARGUERITTE Paul et Victor, *Poum, histoire d'un petit garçon*, Plon, 1897
 MARGUERITTE Paul et Victor, *Zette, histoire d'une petite fille*, Paris-Chamerot, 1903.
 MARGUERITTE Victor, *la Garçonne*, éditions Flammarion, 1922.
 MAUPASSANT Guy, *Boule de Suif, La Maison Tellier, suivi de Madame Baptiste, et de Le Port*, Folio poche, 1997
 MAUPASSANT Guy, *L'Abandonné in Contes et Nouvelles*, Arvensa éditions, 1990.
 MAUPASSANT Guy, *l'Histoire d'une fille de ferme, in La Maison Tellier*, Folio Poche, 1999.
 MAUPASSANT Guy, *La Petite Roque*, Livre de Poche, 1999.
 MAUPASSANT Guy, *Le Père in Conte du jour et de la nuit*, Livre de poche, 2012
 MUSSET Alfred (de), *Mimi Pinson, profil de grisette*, éditions Les Cent Bibliophiles, 1899.
 RICHEPIN Jean, *La Chanson des Gueux*, éditions Maurice Dreyfous, 1881.
 RICTUS Jehan, *Les Soliloques du pauvre*, éditions Seghers, Paris, 1971
 ROCHÉ Henri-Pierre, *Carnets*, éditions André Dimanche, 1990.
 SALMON André, *Souvenirs sans fin*, tome 1, NRF, 19
 SCHWARTZ Violaine, *Le Vent dans la bouche*, éditions P.O.L, 2013
 STERNHEIM Thea, *Tagerbücher 1903-1971*, éditions Heinrich Enrique Beck Stiftung, 2002.
 VERCEL Roger, *Le Capitaine Conan*, éditions Albin Michel, 1934.
 ZOLA Émile, *L'Argent*, livre de poche, 2002.
 ZOLA Émile, *Nana*, livre de poche, 1998.

2.2 Biographies et Critiques cités

ARBATZ Michel, *La rue de la Gaîté (une vie rêvée de Robert Desnos)*, éditions Zigzag, 2001
 BARITAUD Bertrand, *Pierre Mac Orlan, sa vie, son temps*, éd. Droz, 1992.
 BEDU Jean-Jacques, *Francis Carco au cœur de la bohème*, éditions du Rocher, 2001
 BERRANGER Marie-Paule, *Corps et bien de Robert Desnos*, folio Gallimard, 2010
 BETHLENFALVAY Marina, *Les visages de l'enfant dans la littérature du XIXe siècle. Esquisse d'une typologie*, Librairie Droz S.A., Genève, 1979.
 BUOT François, *Crevel*, éditions Grasset, 1991.

CAILLOIS Roger, *Anthologie du fantastique*, Gallimard, 1966.

CANTALOUBE-FERRIEU Lucienne, *Les Voix Intérieures*, édition du Petit Véhicule, 1987.

CHEVALIER Louis, *Montmartre du plaisir au crime*, éditions Payot et Rivages, Paris, 1995

DANVAL Marc, *L'Insaisissable Robert Goffin. De Rimbaud à Louis Armstrong*. éditions Quorum, 1998.

DÉCIMO Marc, *Jean-Pierre Brisset, inventeur, grammairien et prophète*, éditions Presses du Réel, 2001.

DESANTI Dominique, *Robert Desnos, le roman d'une vie*, éditions Mercure de France, 1999.

DUPONT Pierre, *Pastiches critiques des poètes contemporains*, Éditions Louis Lemercier de Neuville, 1856.

DUMAS Marie-Claire, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, éditions Klicksieck, 1980

GARELICK Rhonda K., *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton University Press, 2007.

GEORGEL Jacques, *Roger Verceel*, biographie, Éditions Apogée, 2006.

GONTIER Fernande et FRANCIS Claude, *Mathilde de Morny. La scandaleuse marquise et son temps*, Perrin, 2005

GURY Christian, *Charlus (1860-1942), aux sources de la scatologie et de l'obscénité de Proust*, éditions Kimé, 2002

KELKEL Manfred, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, éditions J. Vrin, 1984.

KREMSER-DUBOIS Sabine, *Dramaturgie de la provocation, Carl Sterheim*, éditions Peter Lang, 1991.

LAMY Jacques, *Mac Orlan. L'Aventurier immobile*, éd. Albin Michel, 2002.

LISTA Giovanni, *Loïe Fuller, Danseuse de la Belle Époque*, Hermann édition, Paris 2007.

MEFFRE Liliane, *Carl Einstein (1885-1940), Itinéraires d'une pensée moderne*, aux Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, (2002)

MILHAUD Darius, *Ma Vie heureuse*, éditions Zurfluch, 1998.

PICHOIS Claude et BRUNET Alain, *Colette*, éditions Fallois, 1999

QUAGHEBEUR Marc, *Paul Nougé : Fragments*, éditions Labor, Bruxelles, 1983.

QUELLA-VILLEGGER Alain, *Le Cas Farrère – Du Goncourt à la disgrâce*, Paris, Presses de la Renaissance, mars 1989.

QUELLA-VILLEGGER Alain, *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*, éd. Aubéron, Bordeaux, 1999

SELDES Gilbert, *The Seven Lively Arts*, 1924

SIMON Alfred, *La Planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988

SMOLDERS Olivier, *Paul Nougé, Écriture et caractère. À l'école de la ruse*, Labor, Bruxelles, 1995.

STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'Artiste en saltimbanque*, Éditions Gallimard, Art et artistes, 2004.

STEEGMULLER Francis, *Cocteau*, éditions Buchet-Chastel, 2003.

TESTU François-Xavier, *Le Bouquin des méchancetés, et autres traits d'esprit*, éditions Robert Laffont

TODOROV Tzvedan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970
VAN DE KERCKHOVE Fabrice, *Émile et Marthe Verhaeren – Stefan Zweig, Correspondances*, Bruxelles, éditions Labor, Archives et Musée de la Littérature, 1996.
WIENER Jean, *Allegro appassionato*, éditions Fayard, 2012
ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, éditions du Seuil, 1983.

2.3 Articles généraux

2.3.1 Revues, colloques, cahiers

AUTHIER Catherine, « La naissance de la star féminine sous le Second Empire », in Actes du colloque Les spectacles sous le Second empire, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 27-29 mai 2009, Paris, Armand Colin, 2010.
CAIZERGUES P. et CHANEL P., Les Cahiers de Jean Cocteau, n°2, Documents inédits ou retrouvés, chapitre IV, « De la chanson », Éditions Passage du Marais, 2005.
COQUIO Catherine, « Les derniers Apaches ou qui a peur à Paris vers 1900 », dans *Terreur et représentation*, sous la direction de Pierre Glaudes, ELLUG, 1996.
COSTAZ Gilles, « Mac Orlan et Montmartre », *Aspects de Pierre Mac Orlan (1882-1970)*, Cahiers du CERCLEF, n°1, 1984
DASCHER Ottfried, « Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst" Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, Wädenswil 2011.
DUTHEIL Catherine, « Francis Carco, un passeur de peuple », textes réunis sous la direction de Joëlle Deniot et Alain Pessin, *Les Peuples de l'Art* (tome 2), éd. FRAENKEL Théodore et SAMY Simon, « Biographie de Robert Desnos », Critique, n°3-4, 1946, p.215
FAURE Alain. *Comment se logeait le peuple parisien à la Belle Époque? : Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°64, octobre-décembre 1999. pp. 41-52
HUBERT Roland, *Les Carnets de Thea Sternheim 1914-1918 : For privé, socialisation et engagement en Belgique occupée*. Article actuellement sous presse.
FRAENKEL Théodore, *Critique* n°3-4 août-septembre 1946
FRAENKEL Théodore, « Il y a trente ans », *Simoun*, n° 22-23, 1956.
La Révolution surréaliste, n°9 et 10, octobre 1927.
La Révolution surréaliste, n°12, du 15 décembre 1929.
GULLENTOPS David, « Cocteau et la musique », *Les Cahiers Jean Cocteau*, éditions Michel de Maule, 2006.
PERROT Michelle, « Les « Apaches », premières bandes de jeunes », *Les Marginaux et les exclus dans l'histoire*, Cahier de Jussieu n°5, Université Paris 7
TAMINE-GARDES Joëlle. *Sur quelques procédés de style dans À la mystérieuse de Robert Desnos*, L'Information Grammaticale, n° 25, 1985.

2.3.2 Articles électroniques

DANVAL Marc « Le Doux Géant et le Funambule. L'amitié Goffin-Cocteau » ; Séance publique du 06.03.2004/ [en ligne], Bruxelles, ARLLFB, 2007.
www.artllfb.be/ebibliotheques/seancespubliques/06032004/danval.pdf
JACOTOT Sophie, « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres », *Clio* 1/2008 (n°27), paru sur le site www.cairn.info/revue-clio-2008-1-page-0.htm

PISANO Giusy, « *Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet* », 1895.Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 38/2002, mis en ligne le 31 janvier 2007. URL : <http://1895.revues.org/218>

PISANO Giusy, « *Les années trente entre chanson et cinéma* », 1895.Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 38/2002, mis en ligne le 08 mars 2007. URL : <http://1895.revues.org/357>

2.3.3 Journaux, coupures de presse

L'Actualité, n°31, 18 mars 1877

Comœdia, « Manifeste des Peintres futuristes », 18 mai 1910.

Der Zeit, « Ein Meister des schrägen Expressionismus Friedrich Eisenlohr », Berkholz Stephan, 22 octobre 1993.

(Le) Journal Littéraire du 02 mai 1925

Nouvelles du Temps, 1912.

2.4 Ouvrages sociologiques et historiques

ABBAD Fabrice, *La France des années 20*, éditions Armand Colin, 1993.

ADLER Laure, *La Vie quotidienne dans les maisons closes*, édition Fayard, 2003.

BARD Christine, *les Garçonnes, Modes et Fantômes des Années folles*, éditions Flammarion, 1998.

BARD Christine, *Une Histoire politique du pantalon*, édition Seuil, 2010.

BARD Christine, GROSSIORD Sophie, MIE Asakura, BEAULIEU Mireille, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, éditions Armand Colin, 2001.

CORBIN Alain, *Les filles de nocés, Misère sexuelle et prostitution aux 19^e et 20^e siècles*, éditions Aubier, 1978.

DARD Olivier, sous la direction de Jean-François SIRINELLI, *Les Années 30, Le choix impossible*, Librairie Générale Française, 1999.

DEFERT Louis, *L'Enfant et l'Adolescent dans la société moderne*, Mongredien, Paris, 1897.

DESANTI Dominique, *La Femmes aux temps des années folles*, éditions Stock/Laurence Pernoud, 1984.

FAVETON Pierre, *Les Années vingt*, Paris, Messidor-Temps actuels, 1982.

GAUTHERIE-KAMPKA Annette, *La Colonie allemande de Montparnasse dans les années 1903-1914*, éditions Peter Lang, 1995.

HUBERT Roland, *La « Colonie » littéraire allemande en Belgique 1914-1918*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, coll. « Archives du Futur », 2003.

KADIFA Dominique, *Archéologie de l'Apachisme. Les représentation des Peaux-Rouges dans la France du XIX^e siècle.*, in rhi.revues.org, numéro 4, 2002.

LEVEAU-FERNANDEZ Madeleine, *La Zone et les fortifs*, éd. Le Temps des cerises, 2005.

LEYMARIE Michel, *De la Belle Époque à la grande Guerre*, Librairie Générale Française, 1999.

PARENT-DUCHÂTELET Alexandre-Jean-Baptiste, *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, éditions J.-B. Baillières et Fils, Paris, 1836.

RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, éditions La Découverte, 2002.

WILLEMIN Véronique, *La Mondaine, Histoire et archives de la police des mœurs*, éditions Hoebeke, 2009.

2.5 Ouvrages articles sur la voix

ASSOUN Paul-Laurent, *Le Regard et la Voix*, éditions Anthropos, Paris, 1995.

CORBOZ Michel, *Entretiens avec Antoine Bosshard, L'Alchimie des voix*, éditions La Bibliothèque des Arts, 2001.

DUTHEIL Catherine, VRAIT François-Xavier, sous la direction de Joëlle Deniot, *Dire la voix, Approche transversale des phénomènes vocaux*, éditions L'Harmattan, 2000.

KAZANDJIAN PEARSON Sirvart, *L'Instrument du chanteur : son corps*, éditions Solal, 2005.

KREMER Jean-Marc, *Les troubles du langage, bégaiement, voix cassée, dyslexie, enfants, adultes : les 500 conseils de l'orthophoniste Jean-Marc Kremer*, éditions J. Lyon, Paris, 2005.

RONDELEUX L.J, *Trouver sa voix*, éditions Seuil, 1996.

RUDENT Catherine, « L'étude de la voix dans la chanson française : de la description à l'interprétation », dans *Séminaire interdisciplinaire Chanson. 1998-1999* dir. Christian Marcadet, Université de Paris Sorbonne, Observatoire Musical Français », 2000, p. 85-97.

3 AUTRES SOURCES DE DOCUMENTATION

3.3 Émissions radiophoniques

AVERTY Jean-Christophe, *Les Cinglés du Music-hall*, « Moulin Rouge, 1926 : *Montmartre aux Nues* », émission en deux parties diffusée le 16 octobre 1980 (partie 1) et le 23 octobre 1980 (partie 2) sur Radio France, France Inter ; puis une troisième émission du 12 novembre 1980, consacrée à la totalité des enregistrements d'Yvonne George.

CHAPIER Henri, *Le Divan*, octobre 1989.

DICALE Bertrand, « Ces chansons qui font l'histoire », chroniques diffusées sur France Info.

DROT Jean-Marie, *La Rue de la Gaîté*, du 21 décembre 1963.

FRANCK Nino, « La Chanson de mes villes » mis en ondes par Albert Riéra, RTF, 1960. Sous forme de dialogues entretiens avec Germaine Montero, Mac Orlan.

LAFITTE Nicolas, *Du Caf-Conc' à la Rive Gauche*, émissions du 08 juillet au 30 août 2013 diffusées sur France Musique :

- « Thérèse », 10 juillet 2013
- « Le Chat noir », 12 juillet 2013
- « Yvette Guilbert », 16 juillet 2013
- « Damia », 31 juillet 2013
- « Fréhel », 30 juillet 2013
- « Marie Dubas », 01 août 2013
- « Le Bœuf sur le Toit », 29 juillet 2013
- « L'A.B.C. », 7 août 2013
- « Joséphine Backer », 26 juillet 2013
- « Mistinguett' et Chevalier », 23 et 24 juillet 2013

LE BAIL Karine, *les Greniers de la Mémoire*, du 20 janvier 2008. Diffusion France Musique, archives INA

MEYER Philippe, *La Prochaine fois, je vous le chanterai*, « Marguerite Monnot dans l'ombre de Piaf », émission du samedi 12 octobre 2013, France Inter. Disponible jusqu'au 07/07/2016, 11H.

PARADOU Pascal, « Myriam Boyer dans la peau de Fréhel dans «Riviera» (14 : 26) R.F.I. Culture vive, émission du 12 juillet 2012.

VALRAY Pierre, *Chanson perdues... Chansons retrouvées*, sur Radio Bleue 1989-1999

3.2 Émissions audiovisuelles

« Ces voix que nous aimons », émission du 01 janvier 1965, ORTF

PLESSIS Jacques, *Les Lumières du music hall*, émission de 26mn, La Cinquième/Paris-Première, 1996.

BEZIAT Fabien, *Paris les Années folles*, documentaire, 85mn, (France, 2013) diffusé sur France 3 le 27/11/2013

RIOU Yves, POUCHAIN Philippe, *Chansons de la Belle Époque*, documentaire, 40mn, ARTE diffusé le 12 janvier 2013

REZNIKOFF Dominique, *Les Reines du Music-Hall*, émission du 15 Mars 1969.

3.3 Films, courts-métrage, documentaires sur la chanson, le cinéma, les artistes

CARNÉ Marcel, *Nogent Eldorado du Dimanche*, court métrage muet, Studio des Ursulines, 1929.

CLOCHE Maurice, *Radio* (documentaire de 56 mn), Atlantic film, 1936.

COLLAO Claudia, *Looking For Alice*, Doriane Films, Esperanza Productions, 2008.

ESME Jean (d'), *La Grande Inconnue*, film-reportage Jean d'Esme Production, 1939.

HARRAULT Amélie, *Mademoiselle Kiki et les Montparnos*, production Éliissalde, 2012.

LINDER Maude, *En compagnie de Max Linder*, 1963

SFAR Joann, *Gainsbourg la Vie héroïque*, production One World Films, 2009.

3.4 Filmographie sélective

- *(L')Atalante*, Jean Vigo, 1934.

- *Amok*, Féodor Ozen, 1934

- *(La) Bandera*, Julien Duvivier, 1935

- *(La) Belle Équipe*, Julien Duvivier, 1936

- *Berlingot et Cie*, Ferdinand Rivers, 1939.

- *Casque d'Or*, Jacques Becker, 1952

- *Cœur de Lilas*, Anatole Litvak, 1931

- *Cœurs brûlés*, Joseph Von Sternberg, 1930

- *Dédée d'Anvers*, Yves Allégret, 1948.

- *(L') Enfer des Anges*, Christian Jaque, 1939

- *Entracte*, René Clair, 1924

- *(L') Entraîneuse*, Albert Valentin, 1940.

- *(L') Étoile de mer*, Man Ray, 1928.

- *French Cancan*, Jean Renoir, 1954

- *Gainsbourg la Vie héroïque*, Joann Sfar, 2010

- *(La) Garçonne*, Jean de Limur, 1936.

- *Gigolette*, Yvan Noé, 1937.

- *(La) Goualeuse*, Fernand Rivers, 1938.

- *(Le) Grand Jeu*, Jacques Feyder, 1934.

- *Hôtel du Nord*, Marcel Carné, 1938.

- *(Un) Homme marche dans la ville*, Marcel Pagliero, 1950

- *(Les) Hommes sans nom*, Jean Vallée, 1937

- *(L') Innocent*, Maurice Cammage, 1938

- *(Une) Java*, Claude Orval, 1938

- *M Le Maudit* Fritz Lang, 1931

- *(La) Maison du Maltais*, Pierre Chenal, 1938

- *Marinella*, Pierre Caron, 1936

- *Maya*, Raymond Bernard, 1949

- *(La) Monstrueuse parade (Freak, son titre original)*, Tod Browning, 1932

- *(L') Opéra de quat' sous*, Georg Wilhelm Pabst, 1931

- *Pépé le Moko*, Julien Duvivier, 1936

- *(Le) Puritain*, Jeff Musso, 1938

- *(Le) Quai des brumes*, Marcel Carné, 1938
- *(Le) Roman d'un tricheur* de Sacha Guitry, 1936
- *(La) Rue sans joie*, André Hugon, 1938
- *Sola*, Henri Diamant-Berger, 1931
- *Sous les Toits de Paris*, René Clair, 1929
- *(La) Tête d'un Homme*, Julien Duviver, 1933
- *Un de la Légion*, Christian-Jaque, 1936.
- *Week-ends*, Anna Villacèque, 2014

INDEX

INDEX DES NOMS

A

Abadie Charles : 198
Achard Marcel : 203, 360
Adler Laure : 118
Albera François : 680, 681
Alençon (d') Émilienne : 48
Alexander Maurice : 11, 128, 131, 470, 479, 486, 532, 533, 534, 789
Alexis Paul : 26, 805
Alibert : 366, 368, 443, 475, 605, 721
Alix Victor : 267
Aljalbert Jean : 199
Allain Marcel : 680
Alleridge Harold : 346, 445
Anastasia (Mikhaïlovna, Grande-Duchesse de Russie) : 142
Anderson Margaret : 410
Andrex : 694, 722, 793
Andrieu Pierre : 474
Annabella : 517, 694, 698
Annunzio (d') Gabriele : 679
Antonetti Marisa : 211
Aoki Natsuko : 12, 13, 27, 87, 288, 820
Apollinaire Guillaume : 138, 157, 160, 172, 315, 374
Aragon Louis : 180, 316, 624, 627
Arbatz Michel : 18, 621, 810, 822
Arbuckle« Fatty » : 676
Arcos René : 155
(L')Argentina : 90
Arletti : 694, 713
Arma Paul : 621
Armstrong Louis : 179, 307, 823
Artaud Antonin : 700
Asso Raymond : 158, 471, 488, 489, 518, 804, 806
Astley Philip : 91
Aubert Jane : 605
Aubert Maurice : 706
Aubret R. : 194, 526, 549
Audiard Michel : 320
Audiffred Émile : 366, 533, 694
Auric Georges : 318, 320, 356, 410
Averty Jean Christophe : 149, 335, 339, 352, 827
Avril Jane : 104
Aymard Gustave : 555
Aymé Marcel : 714, 821
Aznavour Charles : 382, 805
Azzola Marcel : 583

B

Bacall Lauren : 305
Bach : 689
Bachelard Gaston : 87, 821
Badoud Lucie (voir à Youki Desnos)
Baker Joséphine : 191, 199, 201, 475, 476, 671, 677, 694
Bakst Léon : 158
Balanchine : 158
Balin Mireille : 734, 790
Banville Théodore : 476

Barbara : 15
Barbette : 316, 677, 821
Barde André : 367
Bareilly A. : 708
Bargen Leplay L. : 510, 519
Baritaud Bernard : 590
Barnes Djuna : 410, 560
Barney Clifford Natalie : 410, 560
Baron Auguste : 687
Barrault Jean-Louis : 722, 725, 791
Bathori : 360
Baudard : 202
Baudelaire Charles : 27, 95, 138, 557, 597, 626, 631, 745, 812
Baugé André : 694, 783
Baur Harry : 698
Baux Pierre : 9, 432
Beach Sylvia : 306, 560
Béart Emmanuelle : 472
Béart Guy : 8
Beatles (Les) : 28
Beaton Cecil : 373
Beaumont Etienne (de) : 174, 313, 315, 373, 398
Beauvoisin Marthe : 181
Becher : 167
Becker Jacques : 115, 828
Bédu Jean-Jacques : 476
Beethoven : 320
Béhar Henri : 327, 815
Beineix Jean-Jacques : 18
Beissier Fernand : 152
Bell Graham : 50
Bénabar : 427
Bénech Louis : 201, 202, 217
Bénia Germaine : 139
Benn Gottfried : 167
Bennett Rusell : 306
Benoit-Lévy Jean : 359
Béranger Pierre Jean : 28, 806
Bérard : 60, 62, 85, 87, 88, 97, 125, 128, 139, 192, 213, 325, 368
Berger Cyril : 193, 201
Berger Rodolphe : 225
Bernard Armand : 698
Bernard Claude : 26
Bernard Raymond : 670, 780, 794, 828
Bernarda : 262
Bernard-Deschamps Dominique : 685
Bernède Arthur : 684
Bernhardt Sarah : 304
Berniaux Désiré : 213
Berr George : 152
Berry Jules : 698
Bertal Marcel : 125
Berteaut Simone (dite Momone) : 462
Bertet Jean : 193, 201
Bethlenfalvay Marina : 39
Berthomieu A. : 689
Bertin J. : 689
Berys José (de) : 443
Bidal Robert : 712, 728, 794

Bise Nora : 356
Bixio Cesare Andrea : 695
Black Alan : 19, 149, 152, 163, 165, 169, 170, 171, 173, 181, 293, 306, 308, 342, 347, 368, 379, 383, 397, 403, 410, 812
Blaquière Paul : 486, 767
Bloch Gabrielle : 376, 666
Bloch Jean : 605
Blondeau Henri : 121, 747
Blondeau Philippe : 590
Bloom Harold : 177
Boccioni Umberto : 157
Boettgen Georges : 456
Bogart Humphrey : 305
Bonnart Mario : 689
Borchard A. : 131, 511, 536, 753, 790
Bordin Gino : 276
Borel-Clerc Charles : 192, 201, 324, 422
Börlin Jean : 327, 444
Borowice Yves : 20, 690, 697, 812
Botrel Théodore : 60, 597
Boucot : 567, 605, 689
Bouin Fred : 74
Boyer Jean : 75, 280, 349, 352, 691
Boyer Lucien : 112, 198, 202, 352, 525, 538
Boyer Lucienne : 320, 322, 323, 347, 353, 366, 368, 447, 448, 449, 450, 476, 495, 538, 810
Boyer Myriam : 9, 827
Brancusi : 316, 328, 378
Brandt Paul : 294
Braque : 154, 158, 168, 172,
Brassai : 328, 709
Brecht Bertolt : 482
Bresson Robert : 359
Breton André : 156, 180, 332, 544, 624, 821
Briand Aristide : 48
Brice Fanny : 306, 307, 813
Brisset Jean-Pierre : 155, 56, 157, 440, 823
Broca Henri : 17
Brook Peter : 488
Brooks Louise : 409, 606
Brooks Romaine : 560
Browning Tod : 93, 828
Bruant Aristide : 26, 31, 61, 75, 84, 113, 132, 134, 189, 190, 193, 262, 263, 264, 464, 490, 504, 522, 555, 557, 591, 605, 671, 795, 810
Bruel Patrick : 15, 320, 472
Brunschwig Chantal : 371, 479, 812
Buffet Eugénie : 13, 32, 61, 104, 195, 196, 197, 199, 202, 263, 422, 522, 590, 699, 700, 807, 812
Borget Paul Henri : 177
Burguet Charles : 196, 699
Burtet William : 216
Buxeuil (de)René : 73, 192, 196, 198
Buzelin Jean : 20, 811

C

Caen Henri : 117
Caesar Irving : 306, 442
Caillois Roger : 643, 823
Caire Réda : 470, 533, 538
Calder Alexander : 17
Cali : 9

Calmettes A. : 679
Calloway Cab : 307
Calvet Louis-Jean : 346, 812
Cammage Maurice : 712, 722, 725, 791, 828
Cantalou-Ferrieu Lucienne : 620
Canudo : 683
Carbutt : 673
Carco Francis : 139, 262, 266, 277, 281, 290, 452, 474, 555, 593, 712, 743, 745, 771, 794, 812, 821, 822, 824
Carné Marcel : 537, 702, 828, 829
Carmencita : 47, 449
Caro-Montel Georgette : 200
Casadesus Gisèle : 8
Casque d'Or : 115, 272, 320, 491, 577, 828
Caradec F. : 54, 55, 812
Carol Lucien : 107, 742
Caron Pierre : 691, 828
Cartoux Paul : 324, 422
Carvey : 97
Cayroux : 225
Cazaux Lionel : 499
Céard Henry : 26
Cendrars Blaise : 172
Chabran : 467
Chadourne André : 210, 579, 812
Chagnon Pierre : 495, 789
Chaillet Marcel : 368
Chantegrelet Raoul : 66, 68
Chapelle Pierre : 122
Chapier Henri : 463, 827
Chaplin Charlie : 97, 676
Charensol Georges : 329
Charles Jacques : 201, 293, 342, 349, 369, 413, 416, 447, 677, 688, 814
Charlus : 96, 122, 564, 823
Charlys : 9, 131, 216, 265, 269, 284, 452, 465, 467, 470, 471, 472, 478, 482, 483, 486, 532
Charpenteau Jacques : 32
Charpin Fernand : 790, 792
Chatau Henri : 121, 747
Chaumette Gabriel : 533
Chauveau Philippe : 200, 349, 368, 446, 812
Chavée Achille : 181
Cheirel Jeanne : 313
Chenal Pierre : 670, 702, 713, 714, 725, 778, 787, 789, 790, 828
Chevalier Maurice : 9, 15, 65, 78, 87, 104, 105, 117, 134, 135, 136, 137, 139, 191, 196, 201, 246, 49, 80, 295, 360, 410, 475, 476, 503, 533, 561, 605, 678, 688, 697, 719, 721, 741, 746, 810, 812
Chevalier Suzanne : 139, 562, 567
Chocolat : 91, 92, 763
Chollet Jean-Jacques : 58, 92, 813
Chomette Henri : 684
Christian-Jaque : 517, 782, 829
Christiné Henri : 58, 60, 96, 349, 563, 705
Ciampi Yves : 700
Clair René : 320, 327, 328, 356, 444, 490, 666, 683, 691, 702, 828
Claudel Paul : 319, 327
Clément Jean-Baptiste : 28, 66
Clifford Grey : 346, 445
Cliquet-Pleyel Henri : 621
Cloche Maurice : 131, 828
Cloërec-Maupas Ernest : 201

Cocteau Jean : 138, 39, 157, 158, 160, 173, 174, 179, 180, 181, 204, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 326, 340, 356, 360, 370, 371, 373, 374, 379, 382, 410, 443, 482, 599, 605, 677, 737, 737, 799, 813, 821, 823, 824
Colette : 23, 45, 48, 94, 103, 312, 313, 334, 409, 421, 443, 554, 557, 558, 561, 562, 567, 568, 570, 572, 573, 574, 576, 577, 586, 599, 605, 617, 704, 722, 790, 799, 821
Collet Henri : 317
Colombier Pierre : 690
Colon Jenny : 611
Colpé Max : 532
Colpi Henri : 489
Combe Jules : 213
Comte Auguste : 26
Contet Henri : 455, 457, 770
Conway Kelley : 13, 14, 697, 698, 743, 815
Cooper Féimore : 555
Cooper Gary : 517
Coots J. Fred : 346, 445
Corbin Alain : 118, 120, 825
Cordy Annie : 488
Costil Étienne : 411
Cottens Victor (de) : 368
Courteline Georges : 679
Couté Gaston : 66, 140
Crevel René : 167, 309, 310, 316, 373, 384, 410, 415, 821
Crommelynck Fernand : 164, 169, 292, 383
Cros Charles : 50
Crosland Alan : 210, 687, 688
Crowder Henry : 371, 624
Cukor George : 311
Cunard Nancy : 371, 375, 624
Cuvillier Charles : 367

D

Dagmar Berthe : 699
Daladier : 531
Dalbret : 57, 58, 74, 112, 114, 116, 122, 454, 515
Dali Salvador : 624
Damia (Carmen) : 9, 10, 13, 15, 33, 70, 74, 82, 84, 95, 97, 101, 121, 122, 128, 132, 134, 138, 139, 178, 188, 193, 197, 198, 199, 200, 201, 208, 211, 25, 229, 230, 246, 264, 273, 284, 289, 297, 305, 306, 322, 326, 349, 366, 368, 418, 419, 422, 430, 437, 450, 451, 454, 457, 482, 488, 489, 495, 514, 522, 523, 531, 538, 586, 589, 605, 689, 700, 703, 704, 705, 706, 710, 758, 806, 807, 810, 814, 827
Dancrey Anna : 46
Daniderff Léo : 9, 96, 97, 125, 193, 201, 202, 214, 264, 465, 474
Daniderff Pierre : 214
Danval Marc : 179, 180, 824
Darcelys : 697
Darcier : 324
Darfeuil Colette : 704, 722, 790
Dario : 92
Darrieux Danièle : 533, 689, 694
Darty Paulette : 61, 160, 354, 368, 449, 638
Darwin Charles : 26
Daudet Alphonse : 198
Daulnay Cécile : 122
Daumier Honoré : 94
De Sica Vittorio : 695
Dearly Max : 75, 82, 104, 112, 114, 116, 117, 136, 349, 605, 689, 739, 759
Debussy Claude : 159
Decaye André : 107, 193, 742

Decourcelle Pierre : 199, 721
 Degeyter Pierre : 28
 Deghelt Frédérique : 137, 813
 Delannoy Marcel : 621,
 Delarue-Mardrus Lucie : 560
 Delaunay Robert : 157
 Delluc Louis : 681, 682, 683, 791, 815
 Delmet Paul : 59, 490
 Delorme Hugues : 103
 Delormel : 61, 107, 112, 567
 Delval Marguerite : 722, 792
 Delyle Lucienne : 15, 488
 Delysia Iris : 211
 DeMille Cecil B. : 682
 Deniot Joëlle : 13, 19, 32, 765, 766, 813, 816, 817, 824, 826
 Desborde-Valmore Marceline : 39
 Desfontaines Henri : 684
 Desgraves Suzanne : 121
 Deslys Gaby : 312, 369, 413, 416, 678, 688, 814
 Desnos Robert : 15, 19, 23, 156, 168, 176, 179, 181, 204, 205, 206, 304, 312, 332, 333, 347, 357, 358, 359,
 370, 372, 374, 375, 378, 379, 380, 382, 383, 385, 386, 395, 410, 411, 414, 421, 430, 439, 526, 619 à 668,
 796, 803, 810, 816, 821 à 824
 Desnos Youki : 292, 316, 622, 623, 652, 653, 658, 659, 660, 663, 664, 669, 803, 821
 Despax Louis : 84, 127, 202, 225, 250
 Dessay Natalie : 427
 Deval Marguerite : 139, 726
 Diaghilev Serge de : 158, 159, 160, 315, 316, 327, 360, 371
 Diamandescu Eugène : 145
 Diamant-Berger Henri : 349, 684, 688, 689, 700, 829
 Diana Laure : 592
 Dickson William : 672
 Dietrich Marlène : 164, 517, 682, 697, 806
 Dieudonné Albert : 199
 Dillaz Serge : 44, 59, 298, 697, 813
 Ditan Karl : 96, 200
 Doisneau Robert : 272, 617, 709
 Dolly Sisters : 677
 Doloire Émile : 193
 Dona Gaston : 42, 675
 Dorian Max : 352, 828
 Doucet Clément : 318
 Doucet Henry : 155
 Doucet Jacques : 6, 372, 624, 660
 Dranem : 58, 60, 104, 128, 191, 192, 262, 325, 533, 563, 605, 620, 675, 688, 719, 810, 817
 Dréan : 121, 92, 349, 447, 689, 748
 Dubas Marie : 9, 33, 139, 194, 276, 284, 294, 322, 419, 457, 471, 476, 488, 489, 517, 521, 538, 592, 605,
 689, 700, 753, 806, 807, 813, 814, 816, 827
 Duchamp Marcel : 157, 308, 318, 328, 391, 392, 410, 684
 Duchamp Suzanne : 318
 Dufleuve Gaston : 8, 140
 Dufrennes Oscar : 332
 Duhamel Georges : 154
 Dulac Germaine : 682
 Dulac Odette : 178
 Dumas Alexandre : 684
 Dumas Marie-Claire : 204, 332, 626, 647, 821, 823
 Dumas Roger : 729, 823
 Dumestre Gaston : 8
 Dumont Ernest : 74, 139, 193, 201, 202, 217, 489

Duncan Isadora : 304, 308, 318
Duneton Claude : 28, 51, 813
Dupont Pierre : 27, 28, 66, 823
Durand Jean : 699
Duras Marguerite : 489
Durey Louis : 318
Duse Eleonora : 304, 331
Dutheil-Pessin Catherine : 12, 13, 258, 813, 824
Duvivier Jean : 8, 10, 107, 164, 230, 305, 488, 491, 517, 520, 534, 537, 540, 671, 685, 689, 698, 700, 702, 705, 722, 725, 730, 734, 748, 787, 790, 828

E

Eastman : 673
Éblinger : 9, 84, 127, 225, 250, 276, 465
Eddy Max : 326, 443
Édison Thomas : 673
Eisenlohr Friedrich : 177, 825
Eisenstein : 682
Einstein Carl : 167, 168, 176, 823
Ellington Duke : 307
Éluard Paul : 180, 332, 620, 624
Elie Amélie (voir Casque d'Or)
Emij : 211
Epstein Jean : 683, 686,
Ernst Max : 624
Esme Jean : 517, 828
Everling Germaine : 318, 383

F

Fairbanks Douglas : 681
Falk Henry : 357
Fallot Charles : 304, 305, 353, 366, 441, 447, 448, 449, 542, 548
Fargue Léon-Paul : 316, 361
Farrère Claude : 138, 554, 557, 558, 593, 595, 596, 598, 821, 823
Faure Alain : 146, 824
Favart Charles Simon : 151
Fernandel : 517, 593, 689, 697, 722, 725, 729, 730, 732, 733, 760, 769, 789, 792, 793
Ferréol Roger : 326, 443
Feuillade Louis : 680, 683, 684, 701
Feyder Jacques : 517, 684, 702, 828
Flament Albert : 369, 816
Flechtheim Alfred : 171, 172, 173, 174, 397, 824
Fleurigny (de) : 96, 253, 465
Florelle : 368, 482, 694, 717, 722, 790
Flouron René : 201, 202
Fokine Michel : 158, 159
Footit : 91, 92
Forcy Maud : 384
Fortugé : 192, 202, 620
Foucher Armand : 193, 201
Foucret Pierre : 349
Foujita (Tsugouharu) : 17, 316, 622, 658, 659
Fox William : 681
Fraenkel Jacques : 6, 372
Fraenkel Théodore : 375, 376, 620, 622, 623, 664, 824
Fragson : 58, 60, 82, 96, 104, 107, 195, 747
France Anatole : 40, 531, 684, 789, 821
Franck Paul : 153, 198, 203, 207, 208, 209, 210, 212, 292, 293, 296, 304, 308, 313, 332, 349, 384, 440, 441, 456, 798

Fratellini (les Frères) : 91, 92, 208, 209, 319
Fred Maguy : 494
Fréjaville Gustave : 113, 94, 296, 341, 345, 352, 384, 408, 417, 476, 582, 813
(Les) Frères Jacques : 488, 489, 592, 688
Fresnay Pierre : 173, 349, 722, 748, 791
Freud Sigmund : 298, 821
Fuller Loïe : 198, 376, 418, 448, 666, 667, 823
Fysher Nilson : 105, 130, 132, 194, 204, 291, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 331, 346, 347, 353, 366, 367, 407, 411, 437, 443, 445, 446, 447, 448

G

Gabaroche Gaston : 128, 538
Gabin Jean : 8, 5, 107, 488, 517, 531, 534, 683, 689, 696, 697, 698, 702, 722, 724, 725, 734, 735, 737, 747, 760, 763, 764, 766, 768, 769, 789, 790
Gainsbourg Serge : 8, 271, 463, 816
Gala (Elena Ivanovna Diakonova) : 53, 196, 294, 379, 437, 449, 450, 451, 459, 542, 544, 545, 546, 584, 624, 627, 748
Gallienne Guillaume : 427
Gamblin Jacques : 8
Gance Abel : 163, 172, 196, 199, 683, 684, 686, 687, 699, 700
Gandarillas Tony : 373
Garat Henri : 694, 697, 698
Garbo Greta : 682, 726, 792
Garland Judy : 311
Gary Rémo : 29
Gassion Édith (voir Piaf) : 462
Gaumont Léon : 675
Gautier Théophile : 53
Gauty Lys : 10, 13, 15, 194, 322, 323, 331, 446, 457, 488, 489, 494, 495, 523, 538, 548, 605, 695, 700, 703, 786
Gavel Eugène : 276
Goethe : 166
Georgel : 74, 106, 107, 109, 114, 117, 139, 192, 193, 201, 217, 281, 311, 341, 342, 343, 450, 475, 585, 823
Georgius : 58, 192, 262, 267, 369, 427, 450, 533, 549, 620, 689, 719, 810, 813
Gérard Frédéric dit « Frédé » : 137, 158, 591, 813
Gershwin Georges : 307, 320
Gilbert Yvhane : 62, 121, 263
Gill André : 51, 690, 812
Gilles (et Julien) : 696, 806
Ghelderode Michel (de) : 169
Gleize Maurice : 700
Gleizes Albert : 156
Goffin Robert : 178, 179, 180, 181, 821, 823, 824
Golder Jenny : 202
Goldin Mitty : 145, 460, 547, 593
Goncourt (de) Edmond et Jules : 26, 40, 43, 199, 578, 595, 596, 821, 822, 823
Gonda François Eugène : 419
Goubert Arsène : 52
Gouges (de) Olympe : 48
(La) Goulue : 104, 557
Goupil René : 483
Gouy d'Arcy François (de) : 378
Gréco Juliette : 204, 271, 382, 476, 489, 592, 621, 810
Grémillon Jean : 683, 702
Grévy Jules : 558
Griffith David W. : 676
Grille d'Égout : 104
Grock : 91

Guilbert Yvette : 9, 13, 32, 53, 56, 62, 139, 178, 195, 198, 263, 296, 298, 299, 300, 306, 324, 368, 420, 421, 464, 522, 557, 563, 568, 597, 688, 796, 799, 807, 812, 813, 814, 827
Gullentops David : 317, 824
Guillermin Pierre : 8, 499, 714, 789
Guitry Sacha : 131, 190, 349, 457, 511, 536, 540, 670, 680, 689, 700, 722, 725, 728, 747, 751, 752, 753, 787, 790, 829
Guy Alice : 675, 687

H

Hachin Édouard : 324
Hahn Reynaldo : 158, 412
Halliday Johnny : 382
Hammett Nina : 371, 372
Hauriac Marcel : 297, 416
Hausenstein : 168
Haussmann Georges Eugène (baron de) : 49, 285
Hayakawa Sessue : 312, 442
Hayet Armand : 334
Hazera Hélène : 207, 414
Hegel Philippe : 369
Heintz F. : 192, 281
Helmer C. : 87, 154
Hély Marc : 79, 305, 321, 441, 465, 478, 533, 538
Hemingway : 305
Hennique Léon : 152
Henrion Paul : 50
Herrand Marcel : 360, 443
Hess Johnny : 483, 814
Himmel : 472
Hirschi Stéphane : 10, 12, 796, 813, 814, 817
Holbane Françoise : 257
Holbein Hans : 307
Holiday Billie : 250
Hollard Robert : 72, 134, 146, 190, 208
Honegger Arthur : 318, 687, 696
Horner Yvette : 273
Hugo Jean : 314, 318, 362, 373,
Hugo Valentine : 314, 316, 362
Hugo Victor : 28, 39, 40, 468, 745, 822
Hugon André : 258, 457, 476, 689, 722, 725, 726, 791, 829
Huysmans Joris-Karl : 26, 54, 822

I

Ibels André : 54, 579, 814
Ibsen Henrik : 152, 154, 822

J

Jacob Max : 172, 173, 178
Jacque Christian : 689, 788,
Jacques-Charles : 342, 349, 369, 413, 677, 678, 688, 814
Jammes Francis : 597
Janssen Pierre-Jules : 673
Jarrel Germaine : 476
Jarry Alfred : 155
Jaubert : 695
Jayet René : 479
Jeanmaire Zizi : 477
Jeanson Henri : 203, 06, 207, 334, 352, 360, 384, 385, 414, 430, 638, 671, 702, 734, 814
Jekyll Joë : 538

Jo la Terreur : 204, 308, 542, 543
Jo Nittâ : 10, 70, 122, 139
Johnson Jack : 134, 307
Jolson Al : 307, 311, 688
Joly Nathalie : 298
Joullot F. : 85, 88, 93, 515
Jouve Pierre Jean : 155, 176, 722, 790
Jouvet Louis : 152, 722, 790
Jouvenel Henry (de) : 576
Jouy Jules : 26, 31, 53, 66, 199, 504, 805
Joyce James : 168
Judic Anna : 564
Juel : 488, 518, 806
Juliette : 317, 427, 620
Junka : 97
Jurgens Ernest : 48

K

Karreys : 209
Kasack Hermann : 170
Keaton Buster : 91, 676
Kelly Gene : 678
Kerlecq (de) Jean : 55
Ketty Mary : 73
Kiberlain Sandrine : 472
Kiki (de Montparnasse) : 16, 17, 8, 179, 333, 356, 388, 409, 414, 605, 667, 669, 810, 828
Kisling Moïse : 17
Kito : 284
Klein Jean-Claude : 371, 479, 647, 812
Knopff Fernand : 166
Koger Géo : 8, 128, 452, 474, 475, 476, 533, 726, 736, 791, 792
Kosma Joseph : 696
Krier Georges : 67
Kupka František : 157

L

Labarrière Hélène : 9, 811
Labbé Marcel : 57
Labry Pierre : 752
Lachman Harry : 689
Lafitte Nicolas : 317, 827
Lagier Suzanne : 53
Lajon Annette : 488
Lamarque Mireille : 595
Lamartine (de) Alphonse : 28
Lamba Jacqueline : 624
Lambert Vincent : 478
Lancret Nicolas : 307
Lang Fritz : 44, 682, 683, 828
Langlois Henri : 683
Lapointe Bobby : 262, 817
Larcher Félix : 152
Larmanjat Jacques : 476
Larbaud Valéry : 40, 822
Larrieu Pierre : 199
Larue J. : 708
Lauder H. : 107
Laure Odette : 488
Laurencin Marie : 172
Laurent C.H. : 199

Laurent Jean : 538
Lavedan Henri : 679
Laverne Henry : 689
Layton : 309, 442, 444
Le Bargy Charles : 679
Le Fauconnier : 157
Leath Vaughn (de) : 660
Léautaud Paul : 476, 822
Lebas Renée : 488, 494
Leblanc Georgette : 410
Leblond Henriette : 62, 97, 196
Lebrun Barbara : 230, 814
Leclercq Pierre-Robert : 50, 53, 54
Lecomte Marcel : 180
Léger Fernand : 328, 360, 410, 683, 684,
Legrand Michel : 461
Lehár Franz : 367
Lehman Maurice : 312, 442
Lekain Esther : 122, 128, 195, 545
Lekain Tony : 684
Lelièvre Leo : 43, 112, 114, 526
Lemaître Jules : 152, 564
Lemarchand Henri : 533
Lemercier Eugène : 59
Lennon John : 28
Lenoir Jean : 70, 193, 201, 232, 311, 327, 341, 346, 352, 357, 411, 413, 430, 454, 456, 465, 495, 497, 533,
638, 695, 704
Léojac : 202
Léonardi Lino : 592
Lepeltier R. : 112, 567
Leplée Louis : 488
Lerich Antoine : 595, 596
Leslie Earl : 293, 349, 447
Lessing Nathan : 166
Lester Alfred : 311, 443
Letellier Hector : 169, 382
L'Herbier Marcel : 359, 683, 684, 703
Lhote André : 157
Libert : 59, 60, 71
Liébel Emma : 73, 74, 84, 127, 139, 140, 178, 188, 197, 200, 201, 202, 225, 311, 326, 341, 342, 422, 454,
807, 810
Limur Jean (de) : 707
Linder Max : 676, 723, 815, 816, 828
Lisraki Paul : 695
Little Tich : 309, 399, 444, 677
Litvak Anatol : 489, 524, 531, 689, 716, 722, 723, 759, 789, 828
Liszt Franz : 320
Lix Germaine : 10, 70, 139, 194, 208, 450, 482, 494, 522, 523, 807
Lléry Pola : 691
Loisel : 53
Lollobrigida Gina : 700
Lorain Jean : 530, 822
Lorge : 52
Loti Pierre : 554, 557, 558, 595, 597, 598, 822, 823
Louis-Marin Léon : 240, 407, 411, 417, 418, 420, 636
Louis Séraphine : 172
Louÿs Pierre : 164, 441, 597
Lubitsch Ernst : 151, 682, 688
Luciani Denyse : 201

Lumière (Antoine et Louis) : 222, 666, 673, 674,
Lumière Jean : 225, 488
Lvovsky Noémie : 8

M

Maar Dora : 624
Mac Orlan Pierre : 9, 23, 172, 488, 517, 520, 554, 555, 588, 590, 599, 810, 817, 824
Mac-Nab : 9
Machin Alfred : 684
Madden Owney : 307
Madou Cora : 194, 200, 201, 215, 297, 322, 810
Maeterlinck Maurice : 166
Magritte René : 180
Maleville M. A. : 499, 714, 789
Mallarmé Stéphane : 152, 178
Mallet Félicia : 421, 522
Malleron Robert : 488
Malloire : 475
Malot Hector : 39, 822
Mandrès Alex : 468
Manès Gina : 706
Manetti : 91
Manse Jean : 729
Marais Jean : 700
Marceau : 534, 592
Marceau Jane : 211, 445, 446
Marcelly : 97, 217, 562
Maré Rolf (de) : 360
Marès Gina : 199
Marèze Jean : 419
Margueritte Paul : 40, 152, 822
Margueritte Victor : 40
Marie de Roumanie : 144, 145, 666
Mario Alcib : 258, 265, 465
Mariquita : 47
Marjac : 122
Martis France : 539
Marty Ginette : 483, 814
Mary-Hett : 263
Mascagni Pietro : 87
Massine : 158, 160, 315
Masson André : 658
Matisse Henri : 158
Maudru Pierre : 126, 475, 717, 721, 790
Maupassant (de) Guy : 26, 822
Maurice Clément : 687
Maye Paul : 79
Mayol Félix : 495, 563, 813
Méaly Juliette : 121, 747
Médebielle Aimée : 200
Medrano : 91
Meerson Lazare : 692
Méliès Georges : 674, 679
Meller Raquel : 191, 201, 348, 446, 810
Mercadier Émile : 58, 60
Mercanton Louis : 699
Mercier René : 121, 533, 539, 691
Mérode (de) Cléo : 48
Mesguich Félix : 48, 674, 816

Messenger André : 163, 190
Metzinger Jean : 157
Meyer Philippe : 488, 827
Meyer Raquel : 293
Meyer-Förster Wilhelm : 151
Michalesco Michel : 666
Michiels Gustave : 46
Milhaud Darius : 307, 308, 317, 318, 319, 320, 410, 696, 823
Milton Georges : 192, 690, 719
Mirande Yves : 117
Mireille : 479, 533, 595, 621, 734, 735, 790, 792, 813, 825
Missy : 560
Mistinguett' : 43, 46, 75, 82, 112, 113, 114, 134, 136, 137, 191, 200, 201, 249, 264, 293, 312, 326, 341, 346, 348, 349, 350, 352, 360, 369, 382, 413, 416, 427, 446, 451, 465, 586, 599, 605, 671, 677, 678, 688, 689, 694, 699, 739, 757, 759, 810, 812, 813, 814, 827
Mocky Jean-Pierre : 734
Modigliani Amedeo : 17
Monaco James V. : 311
Monnier Adrienne : 560
Monnot Marguerite : 9, 452, 471, 479, 488, 489, 505, 518, 827
Montand Yves : 68, 294, 476, 488, 489, 592, 621, 661
Montbreuse Gaby : 88, 125, 192, 320, 322, 353, 447
Montéhus : 37, 57, 65, 66, 67, 68, 69, 78, 83, 84, 146, 190, 203, 208, 213, 238, 481, 533, 541, 557, 593, 815
Montel Sara : 293
Moore George : 371
Mopsa : 167
Morand Paul : 316
Moreau Angèle : 263, 522
Moreau Marcel : 134
Moreau Yolande : 8
Morelli Monique : 266, 592, 802, 805, 810
Moreno Marguerite : 566, 605, 752, 790
Moretti Raoul : 525, 693, 695
Morgan Michèle : 14, 127, 457, 722, 728, 735, 756, 770, 772, 793
Morin Edgar : 693
Morlay Gaby : 163, 196, 605
Mottet Klein Kacey : 8
Mouloudji : 488
Moussinac : 683
Moussorgski : 158
Moysès Louis : 316, 317, 319, 360, 379, 380, 451
Murat Violette : 316, 371, 373
Murena Tony : 272
Murnau Friedrich W. : 682
Musidora : 680, 701
Musset (de) Alfred : 822
Musso Jeff : 722, 725, 729, 788, 791, 828
Muybridge : 673

N

Nadar : 48, 605
Nadja (Delcourt Léona) : 624, 625
Najac Raoul : 152
Napoléon III (Charles Louis Napoléon Bonaparte) : 28, 47, 52, 560, 596
Naville Pierre : 627
Nazelles René : 693
Neri Ennio : 695
Nerval Gérard : 294
Negri Pola : 482

Nibor Yann : 198
Nijinski Vaslav : 158, 159, 816
Noé Yvan : 126, 457, 540, 700, 712, 717, 722, 728, 788, 790, 828
Nöel-Nöel : 305, 441, 545, 548, 615, 689, 712, 722, 791
Nohain Jean : 479, 533
Nougé Paul : 180, 181, 823
Nouhaud : 107
Noir Désir : 28
Noro Line : 726, 735, 790, 792
Nusch (Maria Berz) : 624

O

Oberfeld Casimir : 690, 691
Odornneau M. : 53
Offenbach Jacques : 112
Ogeret Marc : 68
Okolowicz E. : 53
Oller Joseph : 104
Orval Claude : 114, 457, 476, 695, 722, 725, 728, 755, 756, 792, 828
Osmont Louis : 688
Oswald Marianne : 9, 204, 316, 320, 382, 410, 482, 620, 700, 807
Oswald Rémi : 9, 18, 320, 700
Otero Caroline (La Belle Otero) : 47, 48, 49, 66, 574
Ouvrard Gaston : 8, 140
Ozep Féodor : 670, 712, 722, 725, 774

P

Pabst Georg Wilhelm : 482, 828
Pacory Henry : 61
Pacot Léonce : 304, 441
Padilla José : 191, 293, 304, 351, 447
Pagliero Marcel : 722, 728, 729, 784, 788, 794, 828
Pagnol Marcel : 359, 475, 680, 683, 689
Palerme Gina : 349, 447
Paley Nathalie : 179
Palmer Eva : 560
Panis Lucile : 747
Pansaers Clément : 168, 169, 178, 318
Parès Philippe : 300, 356, 359, 407, 490, 695, 814
Parent-Duchâtelet : 119, 120, 825
Parizot Victor : 50
Parlo Dita : 726, 792
Pathé Charles : 349, 353, 676
Patin Jean : 362
Patti Adelina : 56
Paulus : 43, 45, 53, 56, 60, 324, 579, 675, 814
Peltier Raoul : 200
Pénet Martin : 19, 121, 136, 350, 812, 814, 817
Perchicot : 192, 209, 442, 450, 533, 537, 538, 605
Pégury Charles : 272
Pégury Michel : 270
Perret Auguste : 157
Pesenti R. : 507, 512
Pessis Jacques : 207, 593
Piaf Édith : 9, 10, 13, 19, 33, 193, 225, 273, 382, 410, 455, 457, 462, 475, 477, 488, 489, 495, 515, 518, 523, 530, 699, 700, 706, 707, 758, 804, 806, 810, 813, 814, 816
Picabia Francis : 157, 318, 327, 328, 329, 383, 444, 605, 816
Picart-Ledoux Charles : 155
Picasso : 154, 158, 160, 168, 172, 316, 340, 360, 362, 371, 624

Pickford Mary : 681
Pierly Jane : 363
Pierry Marguerite : 305, 441
Pilcer Harry : 192, 249, 677, 689
Pills Jacques : 479, 533, 538, 696
Pipo : 91, 92, 94
Pivot Bernard : 8
Pizella : 353
Plana Georgette : 125, 549, 802
Plessis J. : 73, 410, 827
Poiret Paul : 360, 678
Polaire : 45, 46, 61, 117, 136, 334, 567, 602, 701, 813, 814
Polin : 58, 60, 71, 92, 96, 104, 475, 605, 675
Pompoff : 211
Porter Cole : 320
Poterat Louis : 712, 775, 789
Pothier Charles-Louis : 73, 201
Pottier Eugène : 28, 66
Pouctal Henri : 688
Pougy (de) Liane : 47, 48
Poulenc Francis : 158, 316, 318, 320
Poussigue H. : 510
Préjean Albert : 454, 482, 533, 691, 694, 698, 722, 726, 792
Presley Elvis : 28
Prévert Jacques : 489, 490, 591, 702
Prim Suzy : 732, 792
Primack Jacques : 38, 41, 68, 96, 207, 354, 356, 565, 602, 606, 607, 814
Printemps Yvonne : 190, 810
Privat Jo : 241, 272,
Prokofiev : 158
Proust Marcel : 371
Pujol René : 533, 689, 690, 691, 721

Q

Quella-Villéger Alain : 593, 595, 596, 597, 823
Queneau Raymond : 156
Quincey Thomas (de) : 623

R

Radiguet Raymond : 158, 179, 180
Raimu : 698
Raiter Léon : 73, 272
Randall : 349, 447
Rathaus Karol : 712, 775, 789
Ravel Gaston : 684
Ray Man : 17, 157, 316, 318, 332, 378, 389, 390- 396, 410, 669, 828
Remarque Erich Maria : 177
Renaud : 68, 266, 486, 805, 811
Renard Antoine : 28
Renard Colette : 476, 488, 489, 570
Renoir Jean : 168, 685, 699, 747,
Renoir Pierre, 790
Resca : 101, 562
Revil Rudolf : 538
Reynaud Émile : 673
Reynolds Debbie : 678
Ribodo : 53
Richepin Jean : 29, 37, 75, 76, 77, 78, 238, 305, 541, 604, 743, 822
Rictus Jehan : 29, 30, 266, 504, 822

Rimski-Korsakov : 158, 159
Rivers Ferdinand : 700, 722, 786, 792, 828
Rives Louis : 225
Rivière André (de la) : 667
Robert-Espalieu Emmanuel : 9
Roberty (Robert Hollard) : 72, 74, 75, 82, 100, 102, 118, 203, 456
Robillart V. : 59
Robine Marc : 59, 814
Roché Henri-Pierre : 172
Rodor Jean : 193
Roig Gérard : 45, 207, 225, 357, 454, 480, 499, 817
Roland Hubert : 5, 165, 168, 169, 171, 172, 175, 176, 180, 824, 825
Rolly Jeanne : 313
Romains Jules : 154, 155, 440
Romance Viviane : 14, 698, 722, 725, 778, 780, 790, 791, 794
Ronn Émilie : 9, 96, 97, 100, 121, 128, 214, 264, 474,
Rose Vincent : 311
Rostand Edmond : 679
Rossi Tino : 58, 475, 476, 488, 533, 581, 677, 694, 697
Rouault Georges : 95
Rousseau Julien : 495
Roussel Henri : 192
Rouvray : 526
Roy Jean Claude : 700
Rubens Maurice : 446
Rubinstein : 158
Ruiz Olivia : 9
Russolo Luigi : 157

S

Sablon Ademar : 200
Sablon Germaine : 533
Sablon Jean : 15, 125, 476, 479, 489, 533, 689
Sachs Maurice : 173, 174, 316, 319, 814
Sadoul George : 702
Saint-Gilles : 590
Saint-Saëns Camille : 138
Sainte-Beuve Charles-Augustin : 27
Sainte-Croix Camille (de) : 152
Salis Rodolphe : 31
Sallée André : 200, 368, 812
Sand George : 27
Sardou Victorien : 304
Sarvil René : 366, 721
Sassy : 204, 543
Satie Érik : 61, 160, 300, 327, 340, 354, 368
Sauvage Catherine : 488, 592, 621, 805, 811
Savoy Bert : 306, 442
Schaeffner André : 361, 362
Schickele : 167
(Les) Schlax : 90, 543
(Les Frères) Schlegel : 166
Schoenberger John : 311
Shubert : 346
Schwartz Violaine : 9, 811, 822
Scotto Vincent : 8, 73, 107, 114, 122, 126, 127, 128, 130, 184, 193-196, 201, 202, 214, 215, 225, 241, 266, 276, 278, 284, 366, 452, 465, 474, 475, 488, 528, 533, 537, 563, 689, 695, 717, 721, 726, 736, 742, 790, 791, 792, 815
Scutenaire Louis : 180

Seider Charles : 276, 465, 708
Sellers Georges : 366
Seress Rezso : 419
Sert Misia : 158, 360
Seurat Georges : 64
Severini Gino : 157
Sfar Joann : 8
Signoret Simone : 115
Smith Bessie : 660
Soler : 73
Solidor Suzy : 9, 70, 476, 494, 523, 700, 807
Solleville Francesca : 592
Soupault Philippe : 332, 620, 627
Souris André : 180
Soutine : 17, 172
Souvestre Pierre : 680
Spaak Charles : 702
Spahn Adolphe : 60
Spanos Yani : 204
Spencer Emile : 85
Spyropoulos-Leclanche Maria : 248, 815
Steegmuller Francis : 315, 370, 823
Stein Gertrude : 560
Steinhoff Heins : 689
Stengel Christian : 694
Sternberg (Von) Joseph : 517, 828
Sternheim Carl : 148, 166, 167, 175, 176
Sternheim Thea : 148, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 175, 176, 177, 797, 822, 824
Stollé Léon : 193, 201
Stravinsky : 320, 721
Stroganoff Alfred et Léonid : 221
Stuna Joseph : 664
Sue Eugène : 555
Sulbac : 60
Sylva Berthe : 33, 58, 73, 74, 139, 193, 194, 200, 217, 222, 273, 288, 454, 505, 523, 747, 799, 807, 811
Sylvestre Anne : 805

T

Tabet Georges : 479, 538
Taillefer Germaine : 317, 444
Taine Hippolyte : 25
Tamine-Gardes Joëlle : 640, 824
Tate Harry : 309
Tchaïkovski : 158
Telly Vincent : 121, 128, 324, 411, 422
Tharaud Alexandre : 317, 359, 427
Thérèse : 37, 43, 51, 52, 53, 55, 56, 104, 198, 324, 486, 699, 754, 767, 812, 814, 815, 818, 819, 827
Todorov Tzvedan : 645, 824
Toklas Alice B. : 560
Toulouse-Lautrec : 31, 62, 95, 557, 814
Tourneur Jacques : 689
Maurice Tourneur : 699
Tranchant Jean : 9, 293, 371, 452, 479, 480, 482, 483, 533
Trébitsch Alexandre : 60, 195
Tremolo : 270, 743
Trenet Charles : 410, 452, 479, 483, 533, 539, 694
Triolet Elsa : 624
Tucker Sophie : 660
Tukur Ulrich : 8

Turbet : 9
Turcy Andrée : 139, 140, 194, 494, 523, 586
Tzara Tristan : 318, 328

U

Uhde Wilhem : 172
Utrillo Maurice : 17

V

Vacher Émile : 272
Vacher Louis : 272
Valaire : 241
Valentin Albert : 126, 457, 493, 722, 725, 769, 770, 772, 788, 793
Valladon Emma (voir Thérèse) : 51
Vallée Jean : 517
Valray Pierre : 58, 827
Valroger Suzanne : 195
Valsien Albert : 495
Vandair Maurice : 9, 131, 470, 479, 486,, 789
Van Dongen Kees : 15, 94, 114, 325
Vanel Charles : 698
Van Gogh : 64
Van Parys Georges : 280, 299, 300, 301, 304, 320, 321, 322, 323, 324, 340, 341, 344, 345, 346, 353, 356, 359, 380, 407, 489, 490, 493, 494, 582, 770, 771, 815
Van Rysselberghe Théo : 166
Van Wilder Nelly : 375, 381, 382, 383
Varenne Pierre : 203, 548
Varna Henri : 43, 333, 368, 526, 538, 677
Varney Jean : 61
Vaucaire Cora : 294, 320, 489, 592, 612, 805
Vaucaire Maurice : 8, 59, 479, 489, 490, 533, 538
Vaucaire Michel : 452, 79, 489, 490, 493, 494, 533
Véry Pierre : 782
Veber Serge : 41, 489, 524, 789
Verboom René : 169
Vercel Roger : 554, 558, 578, 580, 582, 583, 585, 822, 823
Verhaeren Émile : 166, 824
Verlaine Paul : 178, 476, 743
Verne Maurice : 38, 41, 118, 308, 559, 577, 586, 746, 815
Vernillat France : 32, 815
Ventura Ray : 349, 486, 533, 689, 696
Viala Line : 534
Viard Karin : 8
Viaud A. : 507
Vidor King : 682
Vigny (de) Alfred : 28
Vigo Jean : 695, 702, 703
Vildrac Charles : 155,
Villacèque Anna : 8, 829
Villard Georges : 116
Villon François : 476, 743
Villon Jacques : 157, 476
Vincent Jack : 306
Vinter Georges : 689
Viseur Gus : 272
Viterbo Max : 141, 198, 411
Vitrac Roger : 627
Vivien Renée : 560
Volterra Léon : 312, 350, 677, 678

Vuillermoz : 560

W

Waag ou Wague Georges : 560

Wagner Héroïse : 18

Wal Berg : 9, 46, 605, 678, 700

Walsh Raoul : 682

Wangermée Robert : 20, 161, 815, 816

Warner (les frères) : 676, 681, 687, 688

Wedderkop Hermann (von) : 171, 173, 175, 178, 386

Weil Kurt : 482, 620, 621, 811

Weill Alain : 812

White Pearl : 680

Whiteman Paul : 311

Wiener Jean : 179, 300, 316, 317, 319, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 422, 444, 621, 696, 721, 824

Willemetz Albert : 97, 191, 325, 349

Willemin Véronique : 119

Willy : 45, 46, 559, 560, 576

Winterhalter Franz : 307

Wolf Jules : 97

Wulschleger Henry : 689

X

Xam : 122

Xanrof : 9, 52

Y

Yvain Maurice : 41, 191, 249, 324, 325, 367, 411, 474, 489, 524, 531, 695, 764, 789

Yoo's Eugène : 276

Z

Zavatta : 91

Zecca : 676

Zidler Charles : 104

Ziegfeld Florenz : 306

Ziquet : 90

Zoka Guy : 706

Zola Émile : 26, 822

Zukor : 676

Zweig Stéphane : 166, 646, 712, 774, 789, 824

Zwingel G. : 512, 538

INDEX DES TITRES DES CHANSONS

A

À Batignolles : 31
Accordéon Java : 273, 545
Adieu Chers Camarades : 337, 339, 340, 352, 366, 443, 447, 448, 623
À Grenelle : 62
Ah ! Je l'attends : 60
Ah ! Les Hoffmann's Girls : 349
Ah ! Les p'tits pois : 533
Ah si vous voulez de l'Amour : 195
Aimez-vous les moules marinières : 489, 538
À la Bastille : 31
À la Bastoche : 219
À la Dérive : 9, 87, 256, 502, 530
À la Roquette : 31, 219
À la Varenne : 537
Alors ce n'est pas fini? : 447
(L')Amant d'Amanda : 59
Américain noir : 46
(L')Amour des hommes : 457, 476, 528, 729, 791, 792
Amour et Tennis : 122
(L') Amour ne dure qu'un temps : 128
Amoureuse : 61
(L') Anatomie du conscrit : 60
À Nogent : 538
À Paris, la nuit : 566,
Appel : 480
Appelez-ça comme vous voudrez : 280
Après la rupture : 59
Arrêter les aiguilles : 454
À Saint-Lazare : 31, 220
Aubade à la Lune : 58
Au Chat noir : 219
Au ciel, il existe une étoile : 729, 792
Au fond du verre : 139
Autour des Usines : 201
Aux quatre coins de la banlieue : 538
Aveux discrets : 60

B

(La) Ballade du Cordonnier : 482
(La) Barque d'Yves : 479
(Les) Barreaux de l'escalier : 43
(La) Baya : 96
(Les) beaux dimanches de Printemps : 538
(La) Belle cubaine : 316
Berceuse du Petit Gueux : 72, 79, 505, 544
Berceuse tendre : 74
(Le) Bistrot de la Prison : 477
Blow The Man Down : 335
(Les) Bœufs : 27
(La) Boiteuse : 43
(Le) Bonheur est entré dans mon cœur : 489
Bonsoir Amie : 241, 242, 544, 545
Bonsoir Madame la Lune : 58
Bonsoir M'amour : 200
Boublitchi : 454

Boudeuse : 61
Brin d'amour 128
(La) Butte Rouge 67

C

C'est à Robinson 538
C'est dans l'nez qu' ça m'chatouille 52
C'est la Guinguette : 284
C'est la Rue sans nom : 714, 789
C'est la valse à tout le monde : 484
C'est la valse des costauds : 258, 259, 276, 465, 544, 545
C'est la vraie de vraie : 277, 280
C'est lui c'est tout : 265, 268, 544, 545,
C'est pour ça qu'on s'aime : 324, 331, 352, 357, 425, 444, 445, 450, 451
C'est pour mon Papa : 690
C'est un mâle 215, 465, 471, 482, 515, 532
C'est un petit bal musette : 536, 537, 540
C'est une Gosse : 97-100, 269
Cach' ton piano 349
(Les) Canards tyroliens : 754
Ça s'appelle l'amour : 689
(La) Carmélite : 97
Ce n'est qu'un drapeau 675
(La) Chaîne : 454
(Le) Chaland qui passe 695, 703
Chand' d'ballons : 88
(La) Chanson d'autrefois : 547, 549
(La) Chanson de Bagatelle : 592
(La) Chanson de Craonne : 200
Chanson de Margaret 810
(La) Chanson des fortifs : 490
(La) Chanson des Ouvriers : 27
Chanson de route : 364
(La) Chanson du Marin du Directoire : 366
(La) Chanson du Pain : 27
(La) Chanson du Vieux Marin, 97
(La) Chanson vécue, 97
Chansons pour accordéons, 592
(Le)Chemin du Moulin, 324
Chemineau chemine, 97
Chez Johnny, 515, 708
(Le) Citron piqué, 590
(Les)Cloches de Nantes, 300, 448, 450
(La) Closerie aux genêts, 60
(Le) Clown, 89-92
Cocaïne : 194
(La) Coccinelle, 97
(La) Coco, 8, 141, 201, 546
(La) Coco la Gueuse, 139
Cocorico, 97
Cœur d'Apache, 225
(Un) Coin de Ciel bleu, 83
Comme un moineau, 45, 74, 237, 238, 505, 549
Comme une fleur, 224, 231, 234, 238, 505, 549
Comme tout le monde, 689 *(La) Complainte de Fantômas*, 620
(La) Complainte de Jean Renaud, 293
(La) Complainte de Kesoubah : 9, 482
(La) Complainte de la Butte, 320, 805
(La) Complainte de Mandrin : 18

Coquin d'amour : 689
Coquin de Printemps, : 675
Corbleu, Marion ! : 293, 294, 441
(La) Corde du Pendu : 482
Couché dans le foin : 533
(Le) Cri des Grévistes : 533
(La) Crise est finie : 533

D

D'amour et d'eau fraîche : 689
Dans la rue : 41, 524, 531, 536, 729, 761, 789
Dans la rue de Lappe : 276, 277, 279, 465, 708
Dans une Guinguette : 286, 468, 535, 545.
(La) Déesse du bœuf gras : 52
(Le) Dénicheur : 97
(La) Der des Der : 491, 494
(Le) dernier Tango : 114
Derrière la clique 510, 520, 521, 548
Derrière l'omnibus : 675
(Le) Dimanche à Nogent : 538
Dis-moi : 199, 454
(La) Diva de l'Empire : 534
Dollar : 697
Doux Caboulot : 284, 476, 538
Du Feu : 139, 523
Du Gris : 74, 188, 193, 217, 218, 221, 229, 437,
Duelliste marseillais : 645

E

Écoutez les mandolines 475
Elle s'est fait couper les cheveux 121, 349, 748
El Relicario : 191, 293
En Douce : 136, 191, 312
En Maison : 523
En m'en foutant : 9
En quatre-vingt-treize : 97
En revenant de la revue : 45
(Les) Enfants et les mères : 53
En voulez-vous des z'homards ? : 60
Ensemble : 224, 546
(L')Escadre d'amour : 482
(L')Escale : 9
(L')Étendard étoilé : 87
(L')Étranger : 488
Et v'là pourquoi : 457, 510, 536, 547, 729, 752, 790
Évidemment bien-sûr : 9

F

Faut tout prendre du bon côté : 617
(La) Fée verte : 138
(La) Femme à Barbe : 52, 767
(La) Femme à la Rose : 201
(La) Femme du roulier : 9
(Une) Femme qui passe : 349
Fenfant d'Amour : 96, 100, 102, 128, 232, 453, 465, 541
Ferme tes jolis yeux : 74
(Les) Feuilles mortes : 489
(Le) Fiacre : 9, 483
(La) Fille aux matelots : 706

(La) Fille de Londres : 592, 810
(Les) Filles des bars : 70
(Les) Filles ont une âme : 523
(Les) Filles qui la nuit : 526, 527, 540, 546, 549
(Le) Fils de la femme poisson : 485, 732
Fini, la chanson d'amour : 225
Five O'Clock Tea : 675
Fleur de Pont : 85
Fleur de Seine : 85
Fleur de Tremplin : 55
Fleur des Alpes : 52
(Les) Fœtus : 9
(Les) Flots bleus : 58
Fou de la Lune : 56
Frou-frou : 121, 747
Fumeur d'opium : 138

G

(La) Garçonne : 193
(La) Garde à la nuit d'Yser : 198
(La) Gardeuse d'ours : 52
C'est mon Gigolo : 306, 454
Gloire au 17^e : 66
(La) Glu : 9
(Les) Goélands : 193, 201
GoodBye Farewell : 335
Gosse de misère : 201, 202
(La) Goualante du Pauvre Jean : 488
(La) Grand cité : 488
(Le) Grand Léon : 273, 274, 275, 482
(La) Grande Chasse : 198
(La) Grande Mélie : 62
(La) Grève des Mères : 66
(La) Guinguette a fermé ses volets : 538
(La) Guinguette au vin, 534

H

Haiti : 694
Hantise, 199, 201, 241, 246, 248, 433, 437, 545
(Les) Hiboux : 515, 516
(L') Hirondelle des Faubourgs : 9, 810
(L') Homme des bars : 489
(L') Homme du Milieu : 267, 270
(L') Hôtel des amours faciles : 194
(Les) Hussards de la Garde : 294, 311, 441, 444
(L') Hymne à l'amour : 488, 489

I

Ici l'on pêche : 479, 533
Il encaisse tout 470, 532, 534, 547
Il est trop tard : 472, 473, 547
Il m'a vue nue : 201
Il n'est pas du Milieu : 215, 259, 269, 465, 544
Impressions de Dancing, Impression de Paris : 341
(Les) Inquiets : 9
(L') Internationale : 28, 538
Irma La Douce : 488
It's a long way to tipperary : 748

J

J'ai bu : 139
J'ai dansé avec l'Amour : 489
J'ai deux amants : 190
J'ai deux amours : 475
J'ai l'Cafard : 9, 84, 127, 199, 224, 225
J'ai ma combine : 690
J'ai passé par là : 53
J'ai pas su y faire : 317, 327, 354, 356, 429, 430, 443, 444
J'ai soif : 139
J'ai vendu mon âme : 192
J'attends quelqu'un : 547, 712, 729, 776, 789
J'en ai marre : 191
(La) Java Bleue : 8, 11, 15, 57, 257, 457, 472, 478, 695, 729, 755
(La) Java de Cézigue : 225
La Java du bonheur du monde : 488
Je cherche après Titine : 97
Je n'ai qu'une seule maman : 74
Je n'attends plus rien : 8, 499, 501, 502, 503, 782
Je ne suis pas bien portant : 533
Je suis pocharde : 62, 139, 298
Je suis rêveuse et fragile : 204, 205, 620
Je te veux : 61, 116, 160, 300, 354
Je rêve au fil de l'eau : 533
Je vends de l'amour : 70
(Le) Jeune homme embarrassé : 107, 111, 212, 216, 765
Jeunesse, 470
Johnny Palmer : 514
J'suis mordue : 515
Julot, y'a que toi : 258, 265, 266, 465

K

Kom Karoline : 60

L

Là-haut sur la butte : 16
(La) Légende de Bali : 547, 712, 728, 789
(La) Légende des Flots bleus : 58
Lilas blanc : 675

M

Ma Chanson : 196
Ma Maison : 225
Ma tête : 199
Madame la Coco : 139
Maison Louche : 488, 489, 510, 512, 523, 540, 547
Maître-Jean : 88
Mam'zelle Pervenche : 57
(La) Marchande de Cigarettes : 351
(La) Marche des P.T.T. 689
Marguerite donne moi ton cœur : 195
Marinella : 475, 533
(Les) Marins de Groix : 16
(La) Mattchiche ou Matchiche : 60, 599
Maruska : 454
Mélodie d'Amour : 127
Mes nuits sont mortes : 482
Mes sœurs n'aimaient pas les marins : 316
Milord : 488

Mimi : 59
Moi j'crache dans l'eau : 479
Moi, j'm'ennuie : 9
(La) Môme Caoutchouc : 531, 533, 549, 724, 729
(La) Môme Catch-catch : 478, 486, 487, 767, 806
(Les) Mômes de la Cloche : 475
Mon Amant de la Coloniale : 518
Mon anisette : 139
Mon Apéro : 488
Mon Dieu : 489
Mon Grand Frisé : 97, 100, 128, 212, 264, 276
Mon Homme : 191, 249, 264, 281, 306, 307, 442
Mon Légionnaire : 471, 488, 489, 518, 753
Mon Meilleur ami : 478
Mon Paris ! Ah ! qu'il était beau mon village : 201
Musette : 283, 454
My Man : 307

N

Ne te plains pas que la mariée soit trop belle : 769
Nini la Gigolette : 62, 263
Nini Peau d'Chien : 32, 190, 219, 263,
Ninon, ma ninette : 488
N'insultez pas les filles : 66, 68, 84, 212, 213
Non, je ne regrette rien : 489
Nous sommes les trouffions : 96
Notre Dame de la Garde : 488
(Les) Nuits : 201

O

Ô Corse, île d'amour : 475
(L')Obsédé : 97, 252, 254, 258, 270, 431, 457, 465, 472, 504, 515, 544, 546
(L') Océan : 60
Ohé les copains : 511, 515, 806
Oh ! Marseille : 357, 363, 448,
On l'appelait « Fleur de Fortif » : 533
On n'a pas tous les jours vingt ans : 73
(L')Orgue des amoureux : 477
O Sole Moi 468
Où est-il donc ? 107, 475, 499, 544, 729, 742, 745, 790, 795
Où sont tous mes amants ? 15, 74, 99, 472, 473, 499, 500, 547, 795, 806
Oui...non : 349

P

(Le) P'tit Bosco : 73, 74, 475
(La) Paimpolaise : 60
Papier buvard : 204, 620, 621
Parlami d'amore Mariu : 695
Parlez-moi d'amour : 495, 697
Pars : 201, 211, 232, 291, 311, 341, 344, 345, 356, 357, 414, 443, 638
(Une) Partie de pétanque : 697
Pauvr' Grand : 456
Pauvre Mimi : 689
(Le) Petit Bossu (La Mort du Petit Bossu ou Le Bossu) : 300-304
(Un) Petit bouquet de violettes : 488
Petit Chagrin : 59
(Le) Petit Louis : 259
(La) Petite Blanchisseuse : 57, 58
(La) Petite Bonne Femme : 122

(La) Petite Marguerite : 107
(La) Petite Tonkinoise : 475
(Les) Petites Bonnes D'Hôtel : 59
(Les) Petits Pavés : 59
Pétronille, tu sens la menthe : 533
Peut-être : 255, 250, 251
(La) Peur ou un Chat qui miaule : 512, 514
(Les) Pieds dans l'eau : 553
Plaisir d'amour : 688
Pleurs de Femme : 84
(La) plus bath des javas : 192
(Le) plus beau Tango du Monde : 366, 475
(Le) Pont du Nord : 592
(La) Possession : 214
Poudre d'Or : 354
(Les) Poupées de minuit : 523
Prends-moi : 467, 547
(Les) Prénoms effacés : 479
Prosper, yop la boum : 128

Q

Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ? : 29, 553
Quand c'est bien fait : 349
Quand je danse avec lui, 276, 689
Quand je suis paf : 139
Quand il joue de l'accordéon 259, 273, 465, 466, 544, 545
Quand il m'écrit : 467, 469, 532
Quand même : 523, 707
Quand nos hommes sont au Cabaret : 324
Quand on a trop de cœur : 270, 545
Quand on s'promène au bord de l'eau : 534

R

(Le) Raccommodeur de faïence : 73
Regardez-vous : 213
(Le) Régiment qui part : 96
Regret : 128
(Le) Retour du marin : 16
(Le) Rêve passe : 60
Rêveuse et fragile : 204
Reviens : 96
Reviens, veux-tu ? : 60
Rien n'est sacré pour un sapeur : 43
Rien ne vaut l'accordéon : 470, 471, 546
Rien qu'une nuit : 201
(La) Rôdeuse de barrière : 193
(La) Rôdeuse de berges : 193
Rosalie est partie : 475
(Les) Roses Blanches : 73, 201, 454, 811
Roule ta bosse : 454
(La) Rue de la Joie : 199, 454, 522, 526, 528, 545

S

Sa robe blanche : 97
(Les) Sabots : 198
Sans lendemain : 8, 457, 490, 494, 549, 771, 782, 793
Sans repentir : 482
(La) Sérénade du pavé : 61
Si je gagnais les cinq millions : 553

Si je ne t'avais pas connu : 436, 447, 450
Si le nez de Cléopâtre : 689
Si les femmes en avaient : 349
Si tu me veux : 523
Si tu veux Marguerite : 60
(La) Silencieuse : 199
Soi-même java : 259, 276, 277, 544, 590
Sombre Dimanche : 538
(La) Soularde : 139
Sous l'Enseigne lumineuse : 523
Sous la Blafarde : 97, 193, 265, 510, 512, 544
Sous la flotte : 488, 489, 505, 540, 547
Sous le Pont noir : 525, 546
Sous les Ponts : 87, 507, 547
Sous les ponts de Paris : 107,
Sous les Toits de Paris : 454, 691
Souviens-toi de ce dimanche : 538
(La) Suppliante : 199
Sur la Riviera : 9, 97
Sur le trottoir : 216
Sur les marches du palais : 16
Swanee : 311, 433

T

T'as pas tort Totor : 690
T'en auras pas l'étrenne : 52
(Le) Tango de Manon : 192
(Le) Tango neurasthénique : 192
(Le) Tango Stupéfiant : 9, 139, 806
Tchi-tchi : 694
Tel qu'il est : 9, 74, 215, 454, 478, 486, 515, 532, 534, 537, 540
(Le) Temps des Cerises : 28
Tendrement : 354
(La) Terre : 53
Tes jolies choses : 216
Tha-ma-ra-boum-di-hé : 46
There is Yes in Your Eyes : 311
Tire ton soufflet : 467, 468, 547
Totor ou le Roman d'un bagnard : 262
(La) Tour Saint Jacques : 324, 443
Tout ça n'arrive qu'à moi : 349
Tout ça ne vaut pas l'amour : 195
Tout change dans la vie : 717
Tout est dit : 482
Tout fout le camp : 488
Tout n'est pas fini, dis ? 352, 414, 447
Tout le long de la Tamise, 16
Toute pâle : 225, 241, 454
Toute seule : 224, 231, 239, 241, 464, 465, 498, 545
Toute une Histoire : 356, 430, 431, 433, 448
(Le) Train fatal : 88
Triste lundi, la chanson qui tue les mites : 533
Trois petites notes de musique : 489
Tu le r'verras Paname : 195
Tu m'oublieras : 454
Tu ne sais pas aimer : 454
Tu voudrais me voir pleurer : 201

V

Valencia : 201, 293, 447
Valparaiso : 324, 331, 334, 335, 336, 337, 339, 356, 358, 363, 419, 433
(La) Valse à l'envers : 201
(La) Valse à tout le monde : 483, 484, 539, 540
(La) Valse brune : 116
(La) Valse Chaloupée : 116
(La) Valse Chavirée : 116, 117
(La) Valse des Costauds : 201, 265, 276, 278, 544
(La) Valse du pastis : 139
(La) Valse renversante : 136, 137
Vas-y Léon : 533
(La) Veuve : 454, 688
Viens Maman : 74
Viens Poupoule : 60
(Les) Vierges : 62
(La) Vigne aux Moineaux : 453
(La) Vipère : 192
(La) Violetera : 191, 201, 293
(La) Voix de Maman : 73, 74
(La) Volerie : 16
Le vrai Jiu-Jitsu : 675
(La) Vraie valse des guinguettes : 284, 286, 544

W

Whispering : 311, 443
Why Don't You Leave Me Alone : 348

Y

Y a d'la joie 533
Y'a des jours où toutes les femmes sont jolies : 689
Y'a tant d'amour : 488
(Les) Yeux de Maman 74,
You Know You Belong To Somebody Else : 310, 311, 344
Youyou sous les Bambous : 122, 123, 522

Z

(La) Zone : 455, 478, 547, 549

INDEX DES ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES

A

(L')Affaire de la rue de Lourcine : 688
(L') Agonie de Jérusalem : 685
(L') Agonie des Aigles : 685
A quoi rêvent les jeunes filles : 684
Amok : 460, 540, 546, 646, 670, 729, 774, 776, 778 789, 828
Angèle : 289
(L')Argent : 43, 688, 822
(L')Arrivée d'un train en gare de la Ciotat : 673
(L')Arroseur arrosé : 673
(L')Assassinat du Duc de Guise : 679
(L')Atlantide : 174
(L')Atalande : 695, 703, 828
Au Bonheur des Dames : 702
(L')Auberge rouge : 683
Au fil des ondes : 700

B

(La) Bande à Bouboule : 690
(La) Bandera : 488, 520,
Barabbas : 684
Bébé : 680
(La) Belle Équipe : 534, 537 698
Belphégor : 684
Ben Hur : 682
(La) Bête Humaine : 702
Berlingot et Cie : 549, 670, 728, 729, 730, 732, 733, 772, 783, 792, 828
(Le) Blanc et le Noir : 689
Bouboule Premier, roi des Nègres : 690
Boum sur Paris : 700
Bout de Zan : 680

C

Cabiria : 679
Casablanca : 196
Casque d'Or : 320, 828
Cet obscur objet du désir : 164
Ceux du ciel : 700
Chacun sa chance : 689
Chantons sous la pluie (Singin' in The Rain) : 678
Chiqué : 689
Cinq minutes de cinéma pur : 684
Cœurs brûlés (Morocco, titre original) : 517
Cœur de Lilas : 540, 546, 670, 724, 728, 729, 733, 750, 755, 759, 772, 789
(Le) Collier de la Reine : 384
Coquecigrole : 689
Costaud des P.T.T : 689
Crainquebille : 384
(Le) Cuirassé Potemkine : 682

D

D'amour et d'eau fraîche : 689
(Les) Derniers jours de Pompéi : 679
(Le) Dernier milliardaire : 689
Deux Gosses : 699
Deux Grandes douleurs : 723
Deux Orphelines : 699

(Le) Diable Boiteux : 349
(Les) Diaboliques : 320
(Le) Dieu du Hasard : 688
Don Juan : 687

E

Embrassez-moi : 689
(L')Empreinte : 117
En compagnie de Max Linder : 676
(L')Enfer des Anges : 549, 728, 781, 782, 784, 788, 793
Entr'acte : 327
(L')Entraîneuse : 126, 457, 490, 493, 548, 725, 728, 729, 750, 756, 769, 770, 771, 772, 773, 792
El Dorado : 703
(L')Escale : 700
(L')Étoile de mer : 332, 669
(Une) Étoile est née (A Star is born, titre original) : 311

F

Fanfan la Tulipe : 320
Fanny : 475
Fantômas : 680
Fantômas contre Fantômas : 680
Faust : 679, 688
(Le) Faux Magistrat : 680
(La) Féerie des ballets fantastiques de Loïe Fuller : 666
(La) Femme du bout du monde : 700
(La) Fête espagnole : 683
Feux de joie : 689
(La) Fille du Puisatier : 475
(Le) Filon du Bouif : 688
Fleur de Paris : 689
French Cancan : 320
(Die) Freudlose Gasse : 726

G

Gainsbourg la Vie héroïque : 8
(La) Garçonne : 700
Gigolette : 457, 461, 540, 547, 712, 717, 722, 790
(La) Goualeuse : 700, 703
(Le) Grand Jeu : 517
(La) Grande Illusion : 305, 702
(La) Grande Inconnue : 517
(The) Great Train Robbery : 676
(Le) Guérisseur : 700
Gueule d'amour : 683

H

(L') Homme au chapeau de soie : 676
(Un) Homme marche dans la ville : 550, 722, 728, 729, 781, 784, 788, 794
(Les) Hommes, quels mufles ! : 695
(Les) Hommes sans nom : 517
(L') Homme Traqué : 712, 722, 728, 794
(L') Hôtel du Nord : 698

I

Ici l'on pêche : 479
(L')Île d'amour : 699
(Les) Incertitudes de Coppélius : 666
(L')Inhumaine : 683

(L')Innocent : 548, 712, 722, 725 791

J

(Une) Java : 114, 457, 476, 548, 670, 725, 728, 729, 750, 755, 792

(The) Jazz Singer : 688

Je chante : 694

Je t'adore, mais pourquoi : 349

Jeu des reflets et de la vitesse : 684

(La) Joueuse d'orgue : 196

Jour de noces : 700

Juve contre Fantômas : 680

L

(Le) Lieutenant souriant : 688

Lights of New York : 688

(Le) Lys de la Vie : 666

M

M le Maudit : 44,

Mademoiselle s'amuse : 349

(La) Maison du Maltais : 548, 670, 725, 728, 729, 735, 764, 778, 787, 790

Marinella : 691, 694

Maya : 670, 728, 729, 731, 751, 764, 780, 781, 788, 794

Méphisto : 689

Metropolis : 683

Million : 356

Mistigri : 689

Mistinguett détective : 689

Monsieur Fabre : 349

(La) Monstrueuse parade (Freak, son titre original) 93

(Le) Mort qui tue : 680

Mystères de New York : 680

N

Naissance d'une nation : 676

Nana : 685, 702

Napoléon : 196, 560, 596, 684, 699, 700, 843

Nogent Eldorado du Dimanche : 537

Nosferatu le Vampire : 683

Notre Dame de Paris : 680

(Une) nuit au Moulin Rouge : 700

O

On purge bébé : 689

(L')Opéra de quat' sous : 482

P

Parade d'amour : 688

Paris chante toujours : 700

Paris qui dort : 685

(Les) débuts d'un Patineur : 676

Pépé Le Moko : 8, 10, 107, 305, 457, 461, 491, 517, 540, 547, 670, 689, 690, 694, 705, 725, 729, 730, 734, 737, 743, 744, 746, 747, 750, 771, 774, 779, 780, 787, 790 816

(Les) Perles de la couronne : 700

(Le) Petit chose : 700

(La) Petite marchande d'allumettes : 685

Poil de carottes : 685

(Le) Port de l'angoisse : 305

Prince Bouboule : 690
(Le) Puritain : 729, 778, 791

Q

Quai des brumes : 829

R

Regain : 689
(La) Règle du jeu : 305
Remorques : 702
(La) Rencontre imprévue : 723
Rigolboche : 53, 689, 694
(Le) Roi des resquilleurs : 690
(Le) Roi du cirage : 690
(Le) Roman d'un tricheur : 511, 670, 725, 728, 729, 747, 750, 751, 753, 790
(La) Roue : 687
(La) Rue sans Joie : 258, 457, 476, 548, 725, 729, 764, 791
(La) Rue sans nom : 460, 546, 547, 712, 713, 714, 715, 716, 718, 722, 729, 789

S

Si j'étais patron : 689
(La) Sortie des usines Lumière : 673
Sola : 700, 706
Sous les Toits de Paris : 454, 670, 691, 692, 693, 829
(La) Souriante Madame Beudet : 683

T

(Les) Temps Modernes : 97, 709
(La) Tête d'un homme : 230, 689, 700, 705
Thérèse Raquin : 702
(Un) tic nerveux contagieux : 723
Topaze : 689
Tout ça ne vaut pas l'Amour : 689
(La) Très Moutarde : 723
(Les) Trois Mousquetaires : 680
Tu m'oublieras : 74, 454, 700, 704, 857

U

Un de la Légion : 517

V

(Les) Vampires : 680
(La) Veuve joyeuse : 367, 688
(La) Vie de garçon : 723
Vingt Mille lieues sous les mers : 674
Visions de rêves : 666
(Le) Voleur de Bagdad : 682
(Le) Voyage dans la lune : 674

W

Week-ends : 8

Z

Zouzou : 566

INDEX DES ŒUVRES LITTÉRAIRES, MUSICALES et ARTISTIQUES

1. Œuvres littéraires (poésie, roman, nouvelle, théâtre etc.)

A

(L')Abandonné : 822
(L') Accord parfait : 163, 441
À la faveur de la nuit : 628, 632, 633, 641
À l'Ouest rien de nouveau : 177
(L') Amour fou : 624
Amok : 460, 540, 546, 646, 712, 725, 728, 729, 789
(L') Anglais fumeur d'Opium : 138
Antigone : 316
Arcane 17 : 624
(L') Argent : 43, 822
Au défaut du silence : 627
(L')Aumonymie : 626
(Une) Aussi longue absence : 489
Au Soleil de Marseille : 366
(L')Aventure : 441

B

(La) Ballade des Loupeurs : 29
(La) Ballade du Rodeur de Paris : 29
(Le) Bal du Comte d'Orgel : 316
(La) Bataille : 585
(La) Bête Humaine : 42, 45
(Le) Bonheur de Jacqueline : 163
(La) Bonne Intention : 163

C

(Un) Cadavre : 627
(Le) Canard Sauvage : 154
(Le) Capitaine Conan : 578, 579, 580, 583, 584
Capitale de la Douleur : 627
Casque d'Or : 320
(La) Casquette (Die Kasette) : 167
C'est les Bottes de Sept Lieues : 332
(La) Chanson des Gueux : 76
(La) Chanson du Forban : 76
Chantefables et Chantefleurs : 621
(Les) Chasseurs de scalp : 555
Chère Espionne : 178, 179, 180
Chéri : 312
Chronique des Pasquier : 155
Chroniques d'outre-chair : 178
(Les) Civilisés : 558
Claudine à l'école : 45, 558
Comme une main à l'instant de la mort : 638
(Les) Confidences : 164, 441
Contes d'Outre-Mer et autres mondes : 595
Corps et Bien : 332, 619, 660, 816
(La) Courbe de tes yeux : 627
Croquis d'Extrême-Orient : 595
(La) Culotte (Die) Hose : 167

D

Dans bien longtemps : 647, 651
(Le) Dernier des Mohicans : 555
Le Désert de Bièvres : 155

(Le) désir, l'amour et la chimère (mimodrame) : 560
Deuil pour Deuil : 332, 631
(Le) Diable au Corps : 316
(Les) Diaboliques : 320
(Le) Dialogue des Bêtes : 561
(Les) Disparus de Saint Agil : 782
Dix-sept histoires de marins : 595
(Le) Document 191 : 312, 405, 442, 636
Dominique aujourd'hui présente : 624

E

Eau-Forte : 29
(Les) Égaréments de Mine : 576
(L')Égout : 29
En avoir ou pas : 305
En Garde : 163, 441
(L')Envers du Music Hall : 557, 570
(Les) Espaces du sommeil : 629, 633, 634, 682
(L') Étoile de mer : 332

F

(La) Femme et le Pantin : 441
Filles de l'onde : 178
(La) Fille du Forban : 76
(La) Fille Élisabeth : 26
Fils de fille : 29
(Le) Fils Prodigue : 158
Fortunes : 661
Fumée d'opium : 138, 595

G

(La) Garçonne : 193
Gaspard de la Nuit : 159
(Das) gläserne Netz : 177
Germinie Lacerteux : 26
(Le) Grand Écart : 380
(Les) Gueux : 28, 76
Gueux des champs : 76
Gueux de Paris : 76

H

Hedda Gabler : 154, 304
Histoire de la marine française : 595
Histoire d'une fille de ferme (nouvelle) : 99
Histoires naturelles : 159
(L') Homme qui rit : 39

I

Idée Fixe : 647
(L')Ingénue Libertine : 561, 576
Impasses (Sackgassen) : 167

J

J'ai tant rêvé de toi : 640
Jean Santeuil : 412
Je suis marin : 595
(La) Joueuse d'orgue : 196
(Le) Journal d'une apparition : 623, 642, 643, 646, 650

(Les) Joyeuses Commères de Windsor : 152

L

Langage cuit : 626

(Le) Livre secret pour Youki : 658

Le « Je ne sais quoi » : 163

(La) Liberté ou l'Amour : 386, 623, 625, 626, 631

M

M. Le Directeur : 441

Ma Gosse : 117

Madame Baptiste : 43

(La) Maison de Poupée : 153, 154

(Le) Maître des Forges : 163, 441

(La) Maison des Hommes vivants : 595

(La) Maison Philibert : 530

(La) Mare au Diable : 27

(La) Marseillaise des Benoît : 29

Marthe ou l'Histoire d'une fille : 26, 54

Mes Apprentissages : 48, 568, 570

Mignonne allons voir si la rose : 652

Mimi Pinson, profil de grisette : 55

(Les) Mômes : 29

Mourir de ne pas mourir : 627

(La) Mystérieuse : 619, 623, 628, 629, 630, 635, 640, 642, 647, 648, 650, 656

N

Nadja : 624, 625

(The) Night of loveless nights : 621, 661

Non l'Amour n'est pas mort : 630, 637

Notre père Trajan : 558

Nous autres Gueux : 76

(Les) Nouvelles Littéraires : 309, 415

O

Ode à Cassandre : 652

Ô Douleurs de l'Amour ! 628, 631

Opium : Journal d'une désintoxication : 138, 139

(Les) Opprimés : 192

P

Paroles des Rochers : 647

(La) Part de la Lionne : 634, 661

(Les) Peaux Rouges de Paris : 555

Pêcheur d'Islande : 558

Peer Gynt : 44

(Les) Petiots : 76, 78, 79, 80

(La) Petite Fadette : 27

(La) Petite fonctionnaire : 163

(La) Petite Roque 43

(Le) Phénix : 624

Pierrot assassin de sa femme : 152

(Le) Plaisir de rompre : 163

Plain-Chant : 316

Poème à Florence : 628

Poésies : 316

R

(La) *Reine joyeuse* : 367
(La) *Retraite sentimentale* : 561
Rhapsodie espagnole : 159
(Le) *Roi d'Yvetot* : 28
Roméo et Juliette : 174, 313, 314, 315, 316, 323
(Le) *Roman inachevé* : 624
(La) *Rose François* : 316
Rose Sélavy : 626
(La) *Rue sans joie* : 258, 457, 456

S

Sablier pour une cosmogonie : 178
Sans famille : 39
Scènes de la vie héroïque bourgeoise (Aus dem bürgerlichen Heldenleben) : 167
Second Manifeste du Surréalisme : 627, 686
Si Tu savais : 628, 639, 640
Siramour : 633
Sirène-Anémone : 619, 655, 656, 658
(Le) *Snob (Der Snob)* : 167
(Les) *Soliloques du pauvre* : 30
Sonnets pour Hélène : 652
Songe d'une Nuit d'été : 152
Souvenirs à bout portant : 130, 178
Souvenirs avant l'adieu : 178
(Le) *Suicidé de la nuit* : 647

T

(Les) *Ténèbres* : 619, 623, 628, 642, 643, 649, 652, 657
Ténèbres, ô Ténèbres : 647
Thomas l'Agnelet : 595
Thomas l'Imposteur : 316
(Les) *Trois Sultanes* : 151
(Le) *Troisième manifeste surréaliste* : 627

V

(La) *Vagabonde* : 559, 560, 561, 563
(Le) *Vendredi du crime* : 647, 650
(Un) *Vénéral* : 29
(Le) *Vent dans la bouche* : 8
(La) *Vie de Bohème* : 151
Vie d'Ébène : 647, 650
(La) *Vie immédiate* : 624
(La) *Vie unanime* : 155
Vieil Heidelberg (Alt Heidelberg) : 151
Vieille Clameur : 647
(La) *Voix de Robert Desnos* : 647, 648, 649
(Le) *Voleur de feu* : 178
Voyou : 29
(Les) *Vrilles de la vigne* : 561

Y

Youki 1930 : 658

2. Œuvres de musique classiques

(Le) *Beau Danube Bleu* : 668
Ma Mère l'Oye : 159
Schéhérazade : 158
(La) *Sonate à la mer* : 595

Tournoiement, Songe d'Opium : 138

3. Œuvres relevant de l'Art du spectacle (Ballet, symphonie chorégraphique, opéra, opérette, minodrame, pantomime etc.)

(L') Après-midi d'un Faune (ballet) : 159, 816
Au Pays du Soleil (opérette) : 366
Boris Godounov (opéra) : 158
Bouche à bouche (opérette) : 367
Cavalliera rusticana (opéra) : 87
Cléopâtre (ballet) : 93, 158
Contes d'Hoffman (opéra fantastique) : 448, 666
Daphnis et Chloé (symphonie chorégraphique) : 159
Dédé : 191
Dieu Bleu (ballet) : 158, 159
(L') Eau à la bouche (opérette) : 356
Là-Haut : 191
Lulu (opérette) : 356
(L') Oiseau de Feu (ballet) : 158, 159
Olive chez les Nègres ou Le Village Blanc (White Village) (opérette) : 361, 365
(L') Opéra de quat' sous (comédie mise en musique) : 482
Pan (mimodrame) : 560
Parade (ballet) : 340
(La) Petite Dame du Train bleu (opérette) : 490
Phi-Phi (opérette), 97, 191, 349
Rêve d'Égypte (mimodrame) : 560
(La) Romanichelle (mimodrame) : 560
(Le) Sacre du Printemps (ballet) : 158, 159, 190
Ta bouche (opérette) : 191
Thamar (ballet) : 159
Un de la Canebière (opérette) : 721
Veuve Joyeuse (opérette) : 367, 688

4. Œuvres relevant des Beaux-Arts incluant la photographie

(L') Accordéoniste de la rue Mouffetard (photographie) : 272
(Un) dimanche après-midi sur l'Île de la Grande Jatte (peinture) : 64
Nu descendant un escalier (peinture) : 157
Œil Cacodylate (peinture) : 204, 308
(Le) Pierrot à la mandoline (peinture) : 94
Tête de Clown tragique (peinture) : 95
(Le) Vieux Clown (peinture) : 94

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	8
Prolégomènes concernant la chanson « réaliste » de la Belle Époque à l'Entre-deux-guerres	25
PREMIERE PARTIE – FRÉHEL ET YVONNE GEORGE, GENÈSE DE DEUX ÉGÉRIES AU PARCOURS OPPOSÉ. CONSTITUTION D'UN PUBLIC ET D'UN RÉPERTOIRE	34
CHAPITRE 1. FRÉHEL, NAISSANCE D'UNE ÉGÉRIE APACHE (1905-1913)	37
1. Pervenche/Fréhel : conditions d'émergence d'une voix	38
1.1 Ancrage romanesque d'une trajectoire « réaliste » inversée : de la misère au conte de fée	39
1.2 Des débuts dans l'air du temps : du coin de rue aux premières scènes improvisées	49
1.2.1 De l'influence de Thérésa	51
1.2.2 Premières expériences artistiques et premier nom de scène	56
1.2.3 Vedettes à la mode 1900	60
2. Constitution d'un premier répertoire et conquête d'un public	64
2.1 Les premières scènes prestigieuses et premiers succès (1908-1910)	65
2.1.1 Son répertoire de cœur : Montéhus l'idole et son influence naturaliste	66
2.1.2 Rencontre déterminante et changement de nom de scène : la mue de Pervenche	71
2.1.3 L'Hommage à Jean Richepin	75
2.2 Vers l'émergence d'un répertoire plus personnel et intimiste (1908-1910)	83
2.2.1 Pervenche Fréhel et la chanson « vécue » : parangon intimiste de la chanson « réaliste »	84
- <i>Fleur de Seine</i> ou l'émoi originel	85
- <i>Le Clown</i> ou la préfiguration inconsciente d'une catastrophe annoncée	89
2.2.2 Premiers enregistrements et premières postures lyriques	96
- <i>C'est une Gosse</i> ou l'incarnation de la condition de filles-mères	98
- <i>Fenfant d'amour</i> , figure de l'inconstance juvénile	100
2.2.3 La Consécration à la Gaîté-Rochechouart (1910)	102
2.3 Ouvertures hétéroclites (1910-1914)	104
2.3.1 La tentation grivoise	106
- <i>Le jeune homme embarrassé</i>	107
- <i>La Petite Marguerite</i>	110
2.3.2 La mode « réaliste » de la Valse des « Apaches »	113
- La Valse chavirée	117
2.3.3 Des romances sucrées et exotiques aux mélodrames d'avant Guerre	121
3. Mise en scène et construction de son personnage lyrique	130
3.1 Fréhel, son public, ses admirateurs : l'art du contraste	131
3.2 Fréhel figure de noceuse : passion amoureuse et excès subversifs	134
3.2.1 Fréhel et Chevalier : un amour à la <i>Nini peau d'chien</i> et <i>Bibi-la-crème</i> ?	134

3.2.2 La passion de la Coco	138
Conclusion du chapitre : exil et déchéance (1913-1922)	143
CHAPITRE 2. YVONNE GEORGE, AVÈNEMENT D'UNE COMÉDIENNE AVANT-GARDISTE (1912-1918)	148
1. Éclosion artistique (1911-1913)	149
1.1 Allée et venue entre deux capitales : la liberté en héritage ?	149
1.2 Difficile émergence ? (1911-1913)	151
1.3 Prémises d'avant-gardisme et collaborations originales ?	154
2. Consécration théâtrale (1914-1918)	161
3. Vedette controversée et muse déjà subversive	165
3.1 De l'influence de Carl et Théa Sternheim	166
3.2 Attirances germanophiles malvenues ?	170
3.3 Premières adulations littéraires : Fascinante Yvonne George	177
Conclusion du chapitre	183
DEUXIÈME PARTIE – SUBVERSION ET INVERSION : FRÉHEL ET YVONNE GEORGE, MUSES « DIVERGENTES » DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES	185
CHAPITRE 1. FRÉHEL : RÉPERTOIRE ET POSTURE ARTISTIQUE EN CONTREPOINT DES DIVERTISSANTES ANNÉES « FOLLES » ? [1923-1929]	188
1. Labeur et reconquête : retour sur scène d'une ancienne égérie déchu	190
1.1 Le retour d'exil : les vedettes populaires parisiennes en 1923	190
1.1.1 Qui incarnait la chanson « réaliste » au début des années vingt ?	192
1.1.2 La Grande Damia	197
1.1.3 Emma Liébel	200
1.2 Fréhel à L'Olympia : « L'Inoubliable et inoubliée » ?	206
1.3 Quels répertoire et posture adopter ?	212
1.3.1 Un répertoire hétéroclite	212
1.3.2 <i>Du Gris</i> : amorces d'une nouvelle chanson « réaliste »	217
2. L'expression noire et novatrice d'une voix dolente	224
2.1 Déclamation assumée d'un mal-être profond	225
2.1.1 Expression des anxiétés de l'Ego : <i>J'ai l'Cafard</i>	225
2.1.2 Abandon, dérégulation et mauvaise rencontre : le fardeau de l'enfance misérable	231
- <i>Comme une Fleur</i> : naïveté juvénile et prostitution	232
- <i>Toute seule</i> : expression du déterminisme social et trajectoire d'une paria	239
2.2 Voix obsessive du souvenir passionnel et expression de la consommation amoureuse	241
2.3 De l'ivresse de la chute à la destruction revendiquée	250
2.3.1 Détruire l'Autre :	250
2.3.2 « Je » part à la dérive	255
3. Voix commémorative et festive d'un microcosme populaire	259
3.1 Dans les échos de Bruant ?	259
3.2 Les Célébrations au Julot, vedette de la Pègre des faubourgs	265
3.3 Odes à l'accordéon et à l'univers du bal musette	271
3.4 L'univers festif et populaire de la guinguette	283
Conclusion : Fréhel, muse de la nouvelle chanson « réaliste » des années vingt	289
CHAPITRE 2. YVONNE GEORGE AU DIAPASON DE LA DÉCENNIE VINGT : EXTRAVAGANCE, AUDACE, FULGURANCE ET INCOMPRÉHENSION	291
1. Débuts chansonniers en demi-teintes (1920-1924)	293

1.1	La difficile conquête du public parisien	293
	1.1.1 Interprétations singulières	296
	1.1.2 <i>Le Petit Bossu</i> : interprétation kaléidoscopique	298
	1.1.3 <i>Les Bateaux parisiens</i>	304
1.2	Artiste cosmopolite et hétéroclite (1922-1924)	306
	1.2.1 Première aventure américaine (1922-1924) et anglo-saxonne (1924)	306
	1.2.2 Retour au théâtre	312
1.3	Reconnaissance du milieu avant-gardiste parisien	317
	1.3.1 Le Bœuf sur le toit	317
	1.3.2 Chez Fysher	320
	1.3.3 L'Olympia	326
2	Consécration et contraste	331
2.1	Gloire et controverse (1925-1926)	331
	2.1.1 Les Chansons de marins	334
	2.1.2 Le triomphe de <i>Pars</i>	341
	2.1.3 New York et Londres : nouveaux engagements triomphaux	346
	2.1.4 Le Moulin Rouge et ses premiers enregistrements	349
2.2	Inconstantes et Chant du Cygne (1927-1929)	356
	2.2.1 Pourquoi si peu d'enregistrements ?	356
	2.2.2 Entre projet avorté, scènes nouvelles : entretien d'un entre-deux accidenté	359
	2.2.3 Excès, souffrance, rémission, illusions (fin 1928-1930)	370
	Yvonne George en portraits	387
3	Subversion et inversion : l'art renouvelé d'Yvonne George	407
3.1	Insaisissable Yvonne George	407
3.2	Une artiste plurielle et funambule	414
3.3	Yvonne George et le renouvellement avant-gardiste de la chanson « réaliste »	422
	3.3.1 Introduction de la perversion assumée en chanson	422
	3.3.2 Noirceur et lyrisme macabre	430
	Conclusion : Yvonne George ou l'avant-gardisme subversif en chanson ?	438
	Tableau récapitulatif des activités artistiques, des tours de chants et des enregistrements d'Yvonne George	440
	 CHAPITRE 3. FRÉHEL, RADICALISATION ET SUCCÈS AU CŒUR DES ANNÉES TRENTE :	452
1.	Intensification d'une présence artistique et scénique	456
2.	Associations professionnelles efficaces	465
2.1	Les briscards de la chanson populaire	465
	2.1.1 Charlys, Vandair et Alexander ou l'enracinement de Fréhel dans le musette populaire entre jovialité et cocasserie	465
	2.1.2 Daniderff et Andrieu ; Scotto et Koger ; Carco : ou l'art de saisir l'air du temps	474
2.2	Fréhel, muse de la jeunesse montante	478
	2.2.1 Incursions poétiques avant-gardistes : De Jean Tranchant à Charles Trenet	479
	2.2.2 Vandair et Alexander	486
	2.2.3 Marguerite Monnot	488
	2.2.4 George Van Parys et Michel Vaucaire	489
3.	Radicalisation d'un répertoire : entre subjectivation d'une voix résignée	496

et préservation d'un patrimoine populaire en obsolescence	
3.1 Fréhel ou l'art de l'effet d'intime : la complainte de sa vie	497
3.2 Fréhel, porte-voix d'un collectif de la marge	504
3.2.1. Traîne-misère et autres parias, le « troupeau des Pas d' chance »	504
3.2.2. Chanson de voyous et évolutions. Des bas-fonds parisiens à la Coloniale	510
3.2.3. Subjectivisation de la voix prostituée	522
3.3 Échos d'allégresse et conclusions	532
Tableau récapitulatif des tours de chants, enregistrements, activités cinématographiques de Fréhel	541
TROISIÈME PARTIE - AU DELÀ DE LA CHANSON : FRÉHEL ET YVONNE GEORGE, UNE AURA ENTRE LITTÉRATURE ET CINÉMA	551
CHAPITRE 1. FREHEL, EGERIE « APACHE » ET FIGURE ROMANESQUE	554
1. Fréhel, « Reine des apaches » dans l'univers romanesque de Colette.	559
1.1 Colette/Renée – Fréhel/Jadin : regards croisés sur l'univers du music hall	561
1.2 Jadin au music-hall : représentation de la Pierreuse Apache	565
1.3 Fréhel/Jadin vue par Colette/Renée : portrait ému d'une jeune première naturellement douée	568
2 Fréhel chez Roger Verceel : une référence anecdotique ?	578
2.1 Une description condensée mais percutante	578
2.2 Une description anodine ?	583
3 Fréhel dans l'œuvre de Pierre Mac Orlan : la voix réminiscente d'un Paris canaille.	586
3.1 Chanteuse authentique au service de paysages parisiens pittoresques	586
3.2 Fréhel interprète de Pierre Mac Orlan ?	590
4 Claude Farrère et Pierre Loti : Fréhel, un lointain souvenir d'orient ?	595
4.1 Claude Farrère et Fréhel : au hasard d'un exil turc ?	595
4.2 Pierre Loti et la chanson populaire	597
Conclusion : Fréhel, une posture d'égérie novatrice ?	599
Fréhel en portraits	601
CHAPITRE 2. LA PRÉSENCE D'YVONNE GEORGE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE ROBERT DESNOS : MUSE INSPIRANTE ET FANTASMÉE	619
1. La Mystérieuse : Femme réelle ou femme rêvée ? Présence évanescence et fantomale	628
1.1 Yvonne George, la destinataire implicite d'un appel incantatoire infructueux ?	629
1.2 Muse bipartite, entre rêve et réalité	633
1.3 <i>À la Mystérieuse</i> : « chansons » d'amour pour Yvonne George ?	635
2. Du Journal d'une apparition au recueil poétique <i>Les Ténèbres</i> : la tentation de l'effacement	643
2.1 Présence fantastique et spectrale dans <i>Journal d'une apparition</i>	643
2.2 <i>Les Ténèbres</i> ou l'inscription poétique de l'anéantissement d'Yvonne George	647
3. La Reviviscence de l'Étoile	655
3.4 <i>Sirène-Anémone</i>	655
3.5 Au delà de <i>Corps et Bien</i>	661
Conclusion du chapitre	666

CHAPITRE 3. FRÉHEL ET LE SEPTIÈME ART : RÔLE ET FONCTION DE LA CHANTEUSE RÉALISTE DANS LE CINÉMA DES ANNÉES TRENTE	670
1. Essor d'une nouvelle expression artistique	673
1.1 Du cinématographe aux prémices de l'industrialisation cinématographique	673
1.1.1. Naissance d'une technique nouvelle : l'avènement du cinéma comme outil de divertissement dans les arts du spectacle	673
1.1.2. Des productions artisanales aux entreprises industrielles : le cinéma, un concurrent crédible aux divertissements scéniques traditionnels	675
1.2 Cinéma : ambitions artistiques et premiers succès commerciaux. Contours et paradoxes d'un nouveau genre	679
1.2.2 De l'apport de la littérature et du théâtre : premières tentatives de culture de masse	679
1.2.3 Les années vingt ou le cinéma comme « art neuf »	681
2. Cinéma et chanson des années trente : destin mêlé et enrichissements mutuels	686
2.1 Du cinéma muet à la révolution du film parlant.	686
2.2 Le film chantant : intrications intimes. Absorption et fusion des genres ?	691
2.2.1. La chanson comme élément diégétique : <i>Sous les toits de Paris</i>	692
2.2.2. Chanson hégémonique : film prétexte au chant	694
2.3 Prolongement et transposition à l'écran des codes traditionnels de la chanson populaire :	696
2.3.1 Préservation et absorption des figures archétypales ?	697
2.3.2 Le cas de la chanteuse « réaliste »	700
3. Fréhel dans le cinéma des années trente : quelles incarnations ?	712
3.1 Hypothèses quant aux œuvres non visionnées	712
3.2 Fréhel ou l'art de la puissance évocatrice	722
3.2.1 Présentation succincte de ses principaux rôles	723
3.2.2 <i>Berlingot et Cie</i> ou comment un refrain élève un rôle entier	730
3.2.3 <i>Pépé le Moko</i> : Fréhel, l'incarnation magnifiée du Passé	734
3.3 Fréhel : quelle(s) chanteuse(s) pour quel(s) lieu(x) de divertissement(s)	751
3.3.1. <i>Le Roman d'un tricheur</i> (1936, Sacha Guitry) : « La Rouquine », chanteuse à soldats façon Belle Époque	751
3.3.2 <i>Une Java et Cœur de Lilas</i> : Fréhel, incarnation à l'écran de l'authentique chanteuse « réaliste » des bas-fonds populaires des années trente	755
- <i>Une Java</i> (1939, Claude Orval) : chanteuse et patronne de Café-concert	755
- <i>Cœur de Lilas</i> (1932, Anatole Litvak) : « La Douleur » chanteuse prostituée pour un hôtel louche	759
3.3.3. <i>L'Entraîneuse</i> (1940, Albert Valentin) : Fréhel, chanteuse recluse dans un cabaret mondain	770
3.4 Fréhel, figure d'exil	774
3.4.1 <i>Amok</i> (1934, Féodor Ozep) : chanteuse en exil	774
3.4.2 <i>La Maison du Maltais</i> (1938, Pierre Chenal) : Rosina, mère maquerelle revêche	778

3.4.3	<i>Maya</i> (1949, Raymond Bernard) : exil et déchéance	780
3.5	Fréhel, incarnation de la marge et des ultra-miséreux	781
3.5.1	<i>L'Enfer des Anges</i> (1939, Christian-Jaque)	782
3.5.2	<i>Un Homme marche dans la ville</i> (1950, Marcello Pagliero)	784
	Conclusion du chapitre	786
	Tableau récapitulatif des rôles tenus par Fréhel	789
CONCLUSION GÉNÉRALE		
ANNEXES		808
DISCOGRAPHIE, BIBLIOGRAPHIE ET AUTRES SOURCES DE DOCUMENTATION		809
	Discographie	810
	Bibliographies	
	1. Bibliographie sélective spécialisée	812
	2. Bibliographie générale	821
	3. Autres sources de documentation	827
INDEX		830
	Index des noms	831
	Index des titres des chansons	850
	Index des œuvres littéraires, musicales et artistiques	863
TABLE DES MATIÈRES		868

Cette thèse entend interroger les œuvres chantées de deux interprètes de la chanson française de l'Entre-deux-guerres : Fréhel (1891-1951), l'une des meilleures représentantes de la chanson dite réaliste, et la très oubliée Yvonne George (1895-1930), adulée de l'intelligentsia parisienne du milieu des années vingt. Dans cette période nuancée (des années folles aux années trente), ces deux interprètes apparaissent elles-mêmes comme des figures de contraste pour la chanson réaliste française. Fréhel, en digne héritière de Bruant, s'impose comme le porte-voix d'un collectif de la marge, tout autant qu'elle incarne une voix féminine dolente et résignée, que le public aime à superposer avec sa propre personne, d'autant mieux que le cinéma des années trente en relaie l'image. Elle est aussi la figure d'un monde révolu : celui de la Belle Époque. Quant Yvonne George, son côté avant-gardiste et éclectique, confère à la chanson réaliste une nouvelle dimension novatrice. La subversion s'installe dans son univers, non plus dans les images convoquées mais dans le contenu du discours véhiculé : la prostituée n'est plus une victime passive mais au contraire, l'agent du malheur qu'elle revendique. Les choix d'interprétation audacieux d'Yvonne George, couplés à une maîtrise parfaite du parlé-chanté, contribuent aussi à ce renouvellement, encore assuré par des collaborations musicales ou orchestrales avant-gardistes. Aussi, l'enjeu de ce travail a-t-il consisté à montrer en quoi Fréhel et Yvonne George purent toutes deux incarner la chanson réaliste dans sa pleine diversité et apparaître comme ses meilleures muses.

MOTS CLÉS : CANTOLOGIE, CHANSON RÉALISTE, FRÉHEL, YVONNE GEORGE, MUSE, ENTRE-DEUX-GUERRES

Our thesis examines songs by two performers of the popular French song during the inter-war period : Fréhel, one of the best representatives of the song we call « realistic », and the very-much forgotten Yvonne George, adored by Parisian intelligentsia in the mid-twenties. In this slightly different period (the roaring twenties to the thirties), these two performers appear as contrasted figures in the French « realist song ». Fréhel, a worthy successor to Bruant has become the voice of a collective margin, as well as embodying a resigned, plaintive female voice, that the public likes to project on her, especialay as the cinema of the thirties relieve this projection. As for boyish Yvonne George, her avant-garde and eclectic side, gives the song an innovative new realistic dimension. Subversion settles into her world, not conveyed by the images but by the content of the spoken text (the prostitute is no longer a passive victim but rather the agent of her own misfortune, that she has chosen for herself). Yvonne George's choice to portray this boldly, coupled with a perfect command of spoken-songs, also contribute to this revival, accompanied by avant-gardist musical and orchestral collaborations. By means of a comparative study of songs sung by these two contrasting performers, this thesis shows how Fréhel like Yvonne George can both portray realist songs in their full diversity and appear both "traditional" muse and "avant-garde" muse.

KEYWORD : CANTOLOGY, « REALIST SONG »; FREHEL, YVONNE GEORGE, MUSE, INTERWAR PERIOD
