



HAL
open science

Le café-concert dans la grande presse, ou la crise du feuilleton dramatique

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Le café-concert dans la grande presse, ou la crise du feuilleton dramatique. Presse, chanson et culture orale au XIXe siècle, Nouveau monde éditions, pp.14, 2012. hal-00910179

HAL Id: hal-00910179

<https://hal.science/hal-00910179>

Submitted on 27 Nov 2013

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.

Le café-concert dans la grande presse, ou la crise du feuilleton dramatique

La date de 1867 peut être retenue comme *terminus a quo* des relations distantes et passionnelles nouées entre le feuilleton dramatique et le café-concert. D'une part, l'autorisation donnée aux salles de café de présenter des spectacles de chanson en costumes et avec accessoires contribue à brouiller les frontières des genres et à abattre quelques hiérarchies ; ces spectacles en plein essor s'inscrivent de fait dans le champ dramatique, ce spectacle fût-il *infra* ou *para*-théâtral. D'autre part, les cafés-concerts cherchent désormais à se concilier les faveurs de la grande presse, à trouver dans la critique dramatique à la fois une reconnaissance officielle et une chambre d'écho à fonction publicitaire. En octobre 1867, l'Alcazar convie ainsi la presse, non pour un défilé de chansons, mais pour deux premières représentations d'opérettes : « C'est la première fois qu'un café-concert invite toute la presse à l'une de ses soirées », note le critique Francisque Sarcey, qui a répondu à l'appel de l'Alcazar, dans son feuilleton du *Temps*. Il constate à l'occasion le « développement extraordinaire » pris en quelques années par ces « singuliers établissements ». Ce mouvement conciliant de Sarcey s'inverse toutefois très vite en un refus, dans les colonnes de ce même feuilleton. Les termes de ce refus méritent d'être reproduits *in extenso* puisqu'ils émanent du feuilletoniste bientôt le plus écouté de France :

Je me suis rendu à l'invitation de l'Alcazar. Ce n'est pas qu'au fond j'espère grand'chose pour le moment de ces sortes de spectacles. Ils ne peuvent être que grossiers, et tels que les exige ce public peu délicat de buveurs de bocks. Je sais bien qu'il y a une école de critiques qui mènent grand bruit de l'art populaire, des manifestations de l'art populaire, qui parlent de l'âme du peuple, de l'instinct artistique du peuple. Ce sont là des prétextes à belles phrases. L'art est une plante éminemment aristocratique, qui ne pousse et ne fleurit que dans des terrains privilégiés ; le goût n'est pas seulement un instinct vif de la beauté : c'est encore, c'est surtout le fruit d'une longue et délicate culture ; c'est un affinement de la civilisation. Il faut donc renoncer à l'illusion de rencontrer un chef-d'œuvre égaré dans ces Eldorados¹.

Sarcey demeure fidèle aux ambitions premières du feuilleton dramatique, telles que les a posées le créateur du genre à l'orée du XIX^e siècle : Julien-Louis Geoffroy justifiait sa tâche de sélection artistique et d'évaluation esthétique par l'explosion de l'offre et de la demande théâtrales dans les années révolutionnaires². Face à cette démocratisation des spectacles et à

¹ *Le Temps*, « Chronique théâtrale », 14 octobre 1867.

leur renouvellement rapide, force était selon l'illustre Folliculus³ d'imposer un guide, chargé d'orienter et d'éduquer, de rappeler les bonnes traditions et de former le goût. Contribuer à « l'affinement de la civilisation », pour reprendre l'expression de « l'oncle » Sarcey, telle est la mission du feuilleton, lequel ne saurait condescendre à accompagner, ou pire à favoriser, des spectacles réputés sans ordre ni règle, marginaux ou inférieurs, dénués d'enjeu intellectuel ou culturel. Si le théâtre, matière première du feuilleton dramatique, se définit par la prédominance du verbe ou le règne du *logos*, un spectacle sensuel comme celui du café-concert, produit de l'égalitarisme démocratique, ne saurait offrir qu'un plaisir clandestin, tout physique, jugé inférieur. Le critique Jules Lemaitre, dans le *Journal des Débats* du 23 novembre 1885, prend ainsi ses distances avec son collègue Francisque Sarcey, qu'il juge « un peu dur pour ces établissements de plaisirs modestes » ; mais il ajoute, non sans hésitation, comme mu par une tentation délicieuse et périlleuse à la fois : « [...] tout cela forme un spectacle lamentable, mais qui n'est pourtant pas sans douceur. C'est un grand bain de sottise que l'on prendrait. Il y a des gens qui goûtent là un plaisir d'ironie facile, et aussi un plaisir d'encanaillement. Mais il convient de se défier, car, à la longue, on sentirait naître en soi un imbécile qui s'amuserait de la même façon que les autres⁴. » Ce grand bain démocratique est facilité selon Lemaitre par le vide culturel et l'absence d'exigence intellectuelle du café-concert, où l'on « n'a besoin d'aucun effort pour suivre et comprendre ce que dégoisent les artistes⁵ ». Cette dimension *infra*-artistique est rachetée par la liberté dont on y jouit, loin des rituels vestimentaires et mondains toujours fastidieux des théâtres : « Au café-concert, on entre comme on est, quand on veut, comme dans un moulin⁶ », pour s'adonner à quelques plaisirs interdits dans les salles de théâtre : boire et fumer. Vingt ans plus tard, c'est le même abandon lascif aux jouissances collectives que défend l'un des successeurs de Sarcey, le critique André Brisson, dans *Le Temps* du 2 juillet 1906 :

C'est bien une torpeur, un vague assoupissement qui s'empare de vos sens, quand vous êtes assis dans un des fauteuils des *Ambassadeurs* ou de l'*Alcazar*. J'avoue que cet

² Voir *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, n° 7, mai 2008, « Poétiques journalistiques », sous la dir. de Marie-Ève Thérénty, en particulier « Julien-Louis Geoffroy et naissance du feuilleton dramatique », p. 163-180.

³ Sur ce surnom, voir, dans le même numéro, l'article de Jean-Noël Pascal, « Le Cul de jatte et le Folliculaire : Luce de Lancival contre Geoffroy », *ibid.*, p. 183-197.

⁴ *Journal des Débats*, 23 novembre 1885, article repris dans : Jules Lemaitre, *Impressions de théâtre*, 2^e série, Paris, Librairie Lécène et H. Oudin, 1888, p. 291, « Les cafés-concerts ». Le présent article, qui ne vise bien sûr à aucune exhaustivité, se fonde principalement sur la lecture croisée des feuilletons de Lemaitre (lus dans le recueil *Impressions de théâtre*) et de Sarcey (lus directement dans les pages du quotidien *Le Temps*). Rappelons que Sarcey fut responsable de la chronique théâtrale du lundi, au rez-de-chaussée du *Temps*, du 3 juin 1867 au 8 mai 1899 ; Jules Lemaitre fut feuilletoniste au *Journal des Débats* du 2 novembre 1885 au 27 juillet 1896.

⁵ *Impressions de théâtre*, 2^e série, *op. cit.*, p. 288.

⁶ *Ibid.*

engourdissement est assez voluptueux. Vous avez le cerveau vide, les nerfs amollis et détendus, les paupières mi-closes. Vous percevez de loin des paroles vagues, des phrases de valse rythmées par des cuivres, des airs yankees aux brusques déhanchements ; vous discernez les cuisses court vêtues, des cascades de cheveux jaunes, des tortillis de hanches et des fouillis de dentelles ; vous vous abandonnez lentement à un abrutissement non exempt de douceur⁷.

L'accusation récurrente dirigée contre ces établissements de plaisir est, conséquence logique, celle de l'immoralité des paroles et des poses. Celles-ci font, de son propre aveu, rougir Sarcey. Il regrette, après une soirée passée au Carillon en 1897, « de ne pas avoir en main l'éventail dont ces dames ne songent pas à se servir⁸ ». « Ineptes », « canailles », « pornographiques », telles sont les épithètes qui naissent sous sa plume chaque fois qu'elle évoque les chansons lestes ou grivoises, délices du « gros » public. Quant aux chansons satiriques, elles paraissent outrées dans leur raillerie et ont le tort, aux yeux du conservateur et respectueux Sarcey, de n'épargner aucun homme politique : « Au moins les mazarinades du temps passé se croyaient-elles tenues d'être spirituelles » note-t-il, avant de regretter que la censure ait « désarmé » face aux établissements de la butte Montmartre : « Elle attend sans doute que de l'excès du mal sorte une réaction inévitable⁹. » La position se fait explicitement réactionnaire.

Outil de classement et de contrôle, le feuilleton se trouve confronté à l'éclatement d'une culture de masse, mobile et affranchie des règles passées, face à laquelle le critique ne peut ni totalement se taire – ce serait être sourd et aveugle à la nouveauté – ni continuellement dénoncer – au risque de rompre le dialogue avec son lectorat, que le feuilleton a aussi pour mission de fidéliser. La solution provisoire consiste pour le feuilletoniste à remplir, à côté de son magistère ancien, la mission de découvreur de talents. La seule noble raison, pour le critique institutionnel, de se rendre dans ces salles jugées inférieures est d'aller y dénicher quelques talents prometteurs. Sarcey se justifie ainsi dès son article d'octobre 1867 :

[...] c'est là, sur ces scènes infimes, que trouvent à débiter les apprentis vaudevillistes, les compositeurs inconnus, les jeunes acteurs. Notre métier est précisément de démêler, dans le nombre, ceux qui ont du mérite, de les signaler aux directeurs et au public. On a bien vite fait, quand on va trois ou quatre fois par semaine au spectacle, de connaître le répertoire et le personnel des théâtres parisiens ; c'est plus bas, dans les bouis-bouis, dans les cafés-concerts,

⁷ Cité par François Caradec et Alain Weill, *Le Café-Concert, 1848-1914*, Paris, Fayard, 2007, p. 116. Les références des citations données dans cet ouvrage sont souvent lacunaires.

⁸ *Le Temps*, 1^{er} mars 1897.

⁹ *Ibid.*

ou même sur les scènes de banlieue, qu'il y a espérance de pêcher, en eau trouble, un peu de nouveau¹⁰.

Près de trente ans plus tard, le 18 novembre 1895, Sarcey donne à ses lecteurs la même justification et exprime le tiraillement intérieur du feuilletoniste, toujours partagé entre ces deux rives du spectacle parisien, le théâtre et le café-concert : « Je trouve juste, si je rencontre dans un de ces spectacles quelque nouveauté piquante, de rendre aux auteurs et au directeur le service de les signaler au public. Et, de l'autre côté, je crains d'écarter ce même public des théâtres qui, à mon sens, font œuvre meilleure, qui ont plus de charges, et de qui l'on exige davantage¹¹. » Pris dans ce dilemme, Sarcey déclare ne se rendre au café-concert que par devoir professionnel, pour découvrir, soutenir et informer. Il demeure toutefois attaché aux distinctions et aux hiérarchies fondatrices du feuilleton et de sa mission séculaire. Il ne saurait être question pour lui de s'abandonner aussi facilement que son collègue Lemaitre et de communier indistinctement « avec la foule dans la bêtise universelle¹² ».

Un autre obstacle est lié à la rhétorique propre au feuilleton dramatique, tel que l'a forgée Geoffroy et telle qu'elle perdure jusqu'au premier quart du XX^e siècle. Le théâtre étant, dans la tradition aristotélicienne, soumis à un poème dramatique, et obéissant aux lois de l'action unifiée, le feuilletoniste rend compte, en priorité, d'une action et d'une intrigue, dont la cohérence et la lisibilité constituent le premier critère d'évaluation artistique. Il se livre donc, au cœur de son feuilleton, au résumé ou au compte rendu, équivalent de ce que l'on appelait autrefois « l'extrait¹³ ». Cela suppose évidemment une action dramatique à dominer, une intrigue à esquisser – autant d'éléments pris à la part verbale, littéraire, du spectacle, et non à ses « accessoires » visuels ou sonores. Or, même s'il se rapproche de l'opérette ou du vaudeville, le café-concert relève d'abord de la culture orale ; l'enfilade des chansons, au mieux unies par le mince fil narratif de la revue, laisse le feuilletoniste désarmé : l'âme du feuilleton, le compte rendu, ce très sûr moyen de remplir lignes et colonnes, perd toute raison d'être. On voit ainsi Jules Lemaitre, face à une revue de Gyp en 1889 dans les salons du Helder, décider de renoncer au protocole du feuilleton et à son sacro-saint résumé : « Je devrais essayer maintenant de ramener à quelque semblant d'unité les sentiments manifestés par Loulou dans sa capricieuse Revue. Mais elle me rirait au nez si, non content de m'être

¹⁰ *Ibid.*, 14 octobre 1867.

¹¹ *Ibids*, 18 novembre 1895, feuilleton consacré « Au Chien-Noir, chansons nouvelles ».

¹² J. Lemaitre, *Impressions de théâtre*, 2^e série, *op. cit.*, p. 299, « L'Alcazar d'été » (feuilleton du *Journal des débats*, 12 juillet 1886).

¹³ Sur la rhétorique du feuilleton et les fonctions du résumé, je me permets de renvoyer à mon article « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral », dans *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, sous la dir. de Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, Paris, PUPS, coll. « Theatrum Mundi », 2008, p. 21-30.

livré sur sa mobile personne à de présomptueuses tentatives d'analyses, je prétendais maintenant la synthétiser¹⁴ ! ». La suprême intelligence de Lemaitre lui permet de se sortir de ce mauvais pas grâce à une pirouette ironique.

L'absence d'intrigue et de charpente consiste le grief premier adressé par Sarcey à ces spectacles informes, lui qui s'est fait le théoricien de la « pièce bien faite », construite sur le schéma des comédies de Scribe, elles-mêmes héritières des comédies d'intrigue de Picard et de Beaumarchais. Le café-concert, comme le spectacle de cabaret, lui paraissent dès lors insaisissables tant ils sortent de ses catégories ordinaires et de sa culture. Il est par exemple étonnant, en février 1896, de voir Sarcey découvrir le Chat-Noir et n'y percevoir que la continuation des divertissements de son enfance, rapprochant les spectacles d'ombres chinoises de la vieille lanterne magique : s'il reconnaît qu'il y aussi loin des « naïves figures projetées par la vieille lanterne magique sur un drap blanc, que d'une pièce de Molière jouée rue Richelieu au guignol des Champs-Élysées¹⁵ », il opère la comparaison, faute de mieux, afin d'apprivoiser un spectacle inouï qui en définitive lui échappe. Il procède de même face à l'enfilade des chansons de café-concert, ne sachant quel étalon prendre pour en mesurer la valeur – puisqu'une telle *mesure* est attendue du critique. L'étalon le plus aisé à mobiliser, et aux yeux de Sarcey le plus pertinent, est offert par le vaudeville et ses couplets, érigés en modèles. À cette aune, le spectacle de café-concert est souvent jugé inférieur, dénué de sens et de nécessité, et surtout de *tenue* : au Concert-Européen comme au Concert Duclerc, Sarcey n'entend, en septembre 1896, qu'« un ramas d'inconcevables inepties, dont quelques-unes sont ordurières », et il ajoute : « Si un théâtre de vaudeville s'avisait de donner une pièce qui en son genre fût aussi parfaitement idiote, on ne l'écouterait pas jusqu'au bout¹⁶. »

Sarcey ne cesse alors de prédire le nécessaire et inéluctable *devenir dramatique* du spectacle informe du café-concert, condamné à revenir dans le giron du *vrai* théâtre, à texte et à intrigue. L'oracle Sarcey visitant l'Eldorado et l'Alcazar se dit persuadé que les cafés-concerts deviendront vite « des théâtres comme les autres », dont le succès se fondera sur une pièce ou un acteur, et sur les conditions ordinaires, dans la salle, de l'écoute et de l'attention : « Le jour où le directeur sera sûr de faire autant d'argent sans fournir de bière ou de café, il les retranchera bien vite, et la suppression du cigare ne tardera pas à suivre¹⁷. » Vingt ans après, la position de Sarcey apparaît à peu près identique. S'il rend compte d'une revue comme *Tout*

¹⁴ J. Lemaitre, *Impressions de théâtre*, 4^e série, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1892 (7^e édition), p. 343 (*Journal des Débats*, 14 janvier 1889), « Gyp au Théâtre des Marionnettes », « Salons du Helder : Théâtre des Marionnettes françaises. *Tout à l'égoût*, revue en quatre tableaux, par Gyp ».

¹⁵ *Le Temps*, 24 février 1896.

¹⁶ *Ibid*, 21 septembre 1896, « Réouverture de divers cafés-concerts ».

¹⁷ *Ibid*, 14 octobre 1867.

autour de la tour à la Scala, c'est certes parce que cette salle « monte peu à peu du rang de café-concert à celui de théâtre¹⁸ ». Mais l'analyse est des plus désinvoltes : « Je n'y ai pas de scène à signaler d'une façon plus particulière. La revue est assez gaie dans son ensemble ; on s'y remue, on s'y démène beaucoup. Le mouvement empêche qu'on ne s'ennuie¹⁹. » La même réticence s'exprime le 10 décembre 1888 face aux *Caricatures de l'année*, revue donnée à l'Alcazar : faute d'auteurs et faute d'acteurs, « l'Alcazar est en train de compromettre une idée pour laquelle j'ai bien longtemps et vivement combattu : l'élimination progressive de la chanson au café-concert et le retour au vaudeville à couplets » – ce bon vieux vaudeville, qui porte « à travers le monde », selon le feuilleton du 7 janvier 1895, « le renom de notre goût, de notre grâce et de notre gaîté²⁰ ». Sarcey, qu'il est trop facile de caricaturer dans la position du conservateur, n'est pas le seul à attendre une telle évolution de la chanson. Dans son feuilleton de *La Presse*, en 1897, Aurélien Lugné-Poe en appelle lui aussi au devenir théâtral du café-concert, saluant la direction de *l'Eldorado*, lorsqu'elle vise « à une forme plus littéraire de spectacles » avec une pièce d'après *Hup-Frog* d'Edgar Poe²¹. Mais il s'agit plus généralement pour le critique et metteur en scène de promouvoir un théâtre « littéraire et artistique » contre toute forme de « théâtre habile » assimilé à un « sport » – tel, selon lui, le théâtre de Victorien Sardou. Sous la plume de Lugné-Poe, le café-concert comme le music-hall ne livrent le plus souvent que « la marée montante des stupidités déshabillées et malpropres », tandis que les grands cafés et « tous les bouis-bouis du Bas-Montmartre » n'offrent que des « ordures²² ».

Le relevé de tous les feuilletons de Lugné-Poe publiés dans *La Presse* durant la saison 1897-1898 montre le rejet, hors de cet espace hebdomadaire consacré au genre dramatique, du café-concert et des spectacles de cabaret : si le Grand Guignol a droit de cité dans le feuilleton, seul le comique londonien Little Tich, des Folies-Bergères, vient arracher Lugné-Poe aux théâtres à texte, et le faire méditer sur l'essence du rire selon Baudelaire²³. Jules Lemaitre, en revanche, tient à faire des spectacles de cafés-concerts et de leur compte rendu

¹⁸ *Ibid.*, 26 novembre 1888, « À la Scala : *Tout autour de la tour*, revue en deux tableaux, de MM. Bataille et Sermet ».

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Sarcey dit juste : le vaudeville est un des principaux produits d'exportation de la France au XIX^e siècle. Voir *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, sous la dir. de Jean-Claude Yon, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.

²¹ *La Presse*, « Huit jours de théâtre », 3 mai 1897.

²² *Ibid.*, 4 avril 1898.

²³ « Il n'y a pas que du monstre dans l'épanouissement des grâces de M. Little Tich ; il m'apparaît qu'il y a de plus des attitudes volontairement flegmatiques, des trouvailles qui esthétiquement sont neuves et qui provoquent un rire de bon aloi. En riant, en m'amusant de Little Tich, je ne pouvais m'empêcher de songer à ce que Baudelaire dit du rire, et c'est épouvantable pour les gens joyeux et gais. » *La Presse*, « Huit jours au théâtre », 17 janvier 1898.

un outil de fidélisation de son lectorat, le moyen aussi de fonder avec lui, en quelques moments de l'année, une connivence amusée : en août 1888, il s'adresse à ses lecteurs en ces termes : « Si, rompant avec mes plus chères habitudes, je ne vous ai parlé, cette année, ni de la foire de Neuilly, ni des cafés-concerts des Champs-Élysées, c'est que nous n'avons pas encore eu d'été²⁴. » La saison estivale, pauvre en créations théâtrales, ouvre un espace dans le feuilleton pour les spectacles non dramatiques et les divertissements situés en marge des théâtres. En juillet 1886, Lemaitre profite de ce qu'il appelle « les vacances de l'art dramatique » pour rendre compte longuement des « soirs d'été » passés à l'Alcazar : « Le café-concert est, avec le cirque, le seul spectacle qu'on puisse supporter en cette saison » - les vertus émoullientes de la chaleur favorisent les plaisirs sans prétention, « ces grossières bagatelles » qui « ne fatiguent point l'intelligence²⁵ ».

La revue des cafés-concerts occupe dès lors une place marginale dans le feuilleton. Elle se trouve reléguée à la fin, ou fait office de remplissage en cas de pénurie théâtrale. Que le drame qui devait occuper un feuilleton tout entier soit suspendu ou censuré au dernier moment, et il ne reste plus au feuilletoniste qu'à se lancer dans la digression acrobatique ou dans l'évocation des dernières chansons de café-concert : c'est le cas du feuilleton de Lemaitre le 13 juin 1887, alors que le drame de Jules Amigues, *La Comtesse Frédégonde*, vient d'être interdit aux Variétés : « Je vous parlerai donc un peu des cafés-concerts, puisque ce sont les seuls spectacles qui nous soient encore permis²⁶ ». Les positions liminaires, en tête du feuilleton, sont rares pour le café-concert, sauf s'il s'agit de se débarrasser rapidement d'un matériau secondaire. Le 28 janvier 1895, le feuilleton de Sarcey dans *Le Temps* s'ouvre sur cette formule : « Expédions d'abord les menues brouilles de la semaine, pour être tout entier ensuite au nouveau drame de François Coppée, qui poursuit à l'Odéon sa triomphale carrière » (il s'agit de *Pour la couronne*). Le 14 octobre 1867, après avoir entamé son feuilleton par la question du café-concert, Sarcey enchaînait avec la suite en ces termes : « Revenons aux vrais théâtres [...] ». Près de trente plus tard, le 11 février 1895, la formule reparait presque à l'identique, « Rentrons dans le vrai théâtre », après l'évocation d'une visite au Parisiana sur le boulevard Montmartre. La semaine suivante, le 18 février 1895, la revue des cafés-concerts s'ouvre par la formule désormais rituelle « Expédions vite ce qui nous reste à dire des théâtres à côté » - expression empruntée au titre de l'ouvrage d'Adolphe Aderer,

²⁴ J. Lemaitre, *Impressions de théâtre*, 3^e série, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1900 (7^e édition), p. 369, « À l'Alcazar d'été » (6 août 1888).

²⁵ J. Lemaitre, *Impressions de théâtre*, 2^e série, *op. cit.*, p. 297.

²⁶ *Ibid.*, p. 307.

collaborateur du *Temps*, ouvrage publié en 1894, et préfacé par un Sarcey condescendant pour l'amateurisme aimable des théâtres de société²⁷.

C'est pourtant le même Sarcey qui lançait un appel vibrant à la réouverture des cafés en septembre 1870, au nom de la gaité parisienne, même en pleine débâcle : « Est-ce que Paris, sans magasins étincelants, sans cafés ouverts, sans plaisirs, sans gaieté, est encore Paris ? Ce n'est plus qu'un grand Carpentras²⁸. » Et le 21 septembre 1896, dans un mouvement de confession autobiographique caractéristique de l'écriture feuilletonesque, Sarcey révèle sa proximité *de fait* avec le café-concert : « Comme j'habite moi-même sur la butte, à quelques pas du Moulin-Rouge, - notez, je vous prie, que c'est le Moulin-Rouge qui s'est installé près de chez moi - tous ces cafés-concerts m'invitent à titre de voisin, et moi, bon homme, j'y vais, laissant pour ce soir-là ma chère Comédie-Française ». Le tropisme qui dirige les pas de Sarcey vers la butte sacrée est souvent contraint ; le critique ne se trouve pas moins lié par son surnom au cabaret du Chat-Noir : n'est-ce pas Salis, directeur de l'établissement, qui a surnommé Sarcey « l'oncle », lequel entretient avec son « neveu », « l'illustre cabaretier », quelques échanges à distance, par feuilleton interposé ?

Mais le voisinage ne vaut pas adhésion publique, et, faute d'intrigue à résumer ou d'auteur à saluer, le feuilletoniste en goguette dans les cafés-concerts se rabat sur l'évocation des seuls interprètes. Une certaine désinvolture est parfois de mise dans l'évocation des chanteurs, comme ceux du Trianon-Concert du boulevard Rochechouart évoqués par Sarcey le 18 novembre 1895 : « Beaucoup de jolies femmes, dont quelques-unes chantent juste [...] » ; « Il y a là un beau garçon, nommé Maréchal, qui chante je ne sais plus quel rondeau d'une voix puissante et fraîche. » Si le nom de la chanson échappe, du moins le nom de l'interprète a-t-il les honneurs du feuilleton. La grande presse joue, par ce biais, un rôle essentiel dans l'accompagnement de la carrière de quelques interprètes ainsi pleinement reconnus, tels Paulus ou Polin, Victorine Demay ou, bien sûr, Thérésa. Sarcey célèbre ainsi la « vraie nature » de Polin, « sans prétention ni recherche » mais « d'une drôlerie inconcevable » : « Quand on pense que personne ne connaît Polin qui, sans avoir l'air d'y prendre garde, met en joie toute la salle de l'*Eden-Concert*²⁹ ! » Thérésa est également défendue par Sarcey, qui viendra, à la fin de sa carrière, soutenir la « guinguette fleurie » ouverte par l'artiste grâce à une conférence : *L'Illustration* du 1^{er} avril 1899 montre le critique, assis à sa table de conférence, derrière Thérésa debout en train de chanter. La « diva populaire », ou « l'héroïque cantatrice » comme la surnomme le feuilletoniste Jean-Jacques

²⁷ Adolphe Aderer, *Le Théâtre à côté*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1894.

²⁸ *Le Temps*, 27 septembre 1870.

²⁹ Cité par F. Caradec et A. Weill, *Le Café-concert*, op. cit., p. 304.

Weiss, prédécesseur de Lemaitre au *Journal des Débats*, donne lieu sous la plume de ce dernier à tous les jeux d'agrandissement héroï-comique, la modestie de « la salle en bois peint du faubourg Poissonnière », l'Alcazar d'hiver, accueillant celle que Longin aurait malheureusement oublié dans son *Traité du sublime*³⁰ ! Le recours à cette catégorie esthétique dispense le feuilletoniste de définir exactement le talent artistique de Thérèse, saisi seulement, au-delà d'une voix affaiblie et « voilée³¹ », par son effet sensoriel sur le public : « l'intensité du frisson physique » qui court « le long de [ses] moelles³² ». Et Weiss d'évoquer les trois « frissons sacrés » éprouvés en sa vie, face à l'accent tragique de Rachel, puis à l'énergie de *La Marseillaise* entonnée par « cinq ou six mille voix » pendant la nuit du 23 au 24 février 1848, et enfin à la force de Thérèse chantant un chant de révolte dans *la Boulangère* aux Variétés. Se construit, par ce rapprochement entre la tragédienne et le peuple révolté, l'allégorie vivante de « la grande populace » et de « la sainte canaille³³ », à laquelle ne manquent plus que les paroles de Béranger pour réveiller le peuple parisien au prochain 14 juillet.

Mais l'allégorie se doit d'être incarnée dans la chair voluptueuse de la chanteuse, du moins aux yeux d'un Jules Lemaitre. L'excentrique Victorine Demay, la « femme athlète » interprète du « Piston d'Horace » et de la « Vase des pieds de cochon », inspire au critique, en 1888, un portrait où la rondeur des formes tranche avec le coupant de la voix, où la mollesse voluptueuse du corps exposé en scène s'allie à la violence pénétrante de la diction : « Plantureuse et foisonnante, elle a une trogne hilare, toute en avant arrondie comme une pomme, une grande bonté dans la bouche, une joie irrésistible dans les yeux, une voix bien timbrée, sans bavure, singulièrement mordante et coupante, qui vous entre dans l'oreille avec la netteté d'une balle à pointe d'acier, – et gaie avec cela³⁴ ! ». Lemaitre, à la grande différence de Sarcey, assume parfaitement la dimension érotique du plaisir du café-conc', lui qui « confesse » aux lecteurs ses « désirs les plus secrets » et avoue fixer son attention sur les « fossettes » d'Anna Thibaut à l'Alcazar d'été, pendant que celle-ci « chantonne, sans bouger, d'une voix très douce et comme endormie, des choses qu'il n'est nullement nécessaire d'entendre et de comprendre³⁵ [...] ». La somnolence hypnotique décrite par Lemaitre n'est rien moins qu'un voluptueux abandon aux *stimuli* visuels et sonores.

³⁰ Jean-Jacques Weiss, *Trois années de théâtre, 1883-1885*, Paris, Calmann-Lévy, 1893, t. II, chap. IX, p. 136.

³¹ *Ibid.*, p. 144.

³² *Ibid.*, p. 139.

³³ *Ibid.*, p. 142.

³⁴ Cité par F. Caradec et A. Weill, *op. cit.*, p. 171.

³⁵ J. Lemaitre, *Impressions de théâtre*, 3^e série, *op. cit.*, p. 374-375 (6 août 1888).

La défense ou le soutien de quelques artistes privilégiés, élevés à la pleine reconnaissance nationale dans le rez-de-chaussée du grand journal, ne va pas toutefois sans ambiguïté ni arrière-pensée : tel artiste découvert par le feuilletoniste est vite enjoint de s'élever au-dessus des gaîtés faciles du café-concert et de rejoindre les vrais théâtres. C'est ainsi pour la défense d'un artiste, Zeller, que Lugné-Poe daigne, le 3 mai 1897 dans *La Presse*, rendre compte d'un spectacle de l'Eldorado ; mais il espère voir ce comédien s'arracher aux tapages vulgaires, infra-artistiques, du café-concert : « Des interprètes de l'Eldorado, je n'en vois qu'un à retenir, parce que celui-là me semble promettre un artiste pour le drame épique, c'est M. Zeller. Le premier tableau lui doit une grande part de son succès. Si les spectatrices de l'Eldorado ne l'arrachent pas à l'art dramatique, ce sera certainement bientôt un artiste précieux ».

Mais lorsqu'ils sont pleinement reconnus dans leur art, et célébrés dans leur cadre originel du café-concert, les interprètes s'élèvent sous la plume des critiques au rang de chanteurs authentiquement populaires. Comme l'avait signalé Sarcey en 1867, le café-concert joue un rôle décisif dans la réflexion grandissante autour d'un « théâtre populaire » émanant mystérieusement du « peuple », parisien ou national. Le caractère informe et dénué de style de la chanson devient un critère de valeur artistique aux yeux de Jules Lemaitre. Ce dernier ne regrette « qu'à moitié » la disparition de la « chanson littéraire », artificielle et ridicule dans sa prétention au style : « La chanson littéraire était parfois bien déplaisante ; il y traînait d'horribles élégances de style, et les pires chansons de Béranger sont celles où il s'est le plus appliqué, celles dont on disait autrefois que c'étaient des odes plutôt que des chansons. J'aime mieux, pour ma part, qu'une chanson ne soit pas "écrite" du tout³⁶ [...] ». Là s'atteint la « poésie spontanée et anonyme », analogue selon lui « à la poésie des aèdes et des trouvères » : « car ces chansons de Paris, il semble que personne ne les ait faites, et qu'elles soient sorties toutes seules des pavés, tant elles traduisent naturellement la grivoiserie et l'irrévérence et, d'autres fois, la sensiblerie du peuple et de la petite bourgeoisie de la bonne ville ! ». Et Lemaitre de citer un échantillon de ce qu'il nomme « poésie spontanée », et quelques vers qui « sentent Paris et charment les Parisiens » : « C'est lui l'pus rigolo / De tout'la rue du Château-d'Eau³⁷ ! ». Sa pensée se précise par les formules « grain de fantaisie » et « souffle de lyrisme funambulesque » appliquées à ce refrain, qualifié d'« admirable » :

Il a un œil qui dit (*ter*)

³⁶ *Ibid.*, 2^e série, p. 208-209 (12 juillet 1886).

³⁷ *Ibid.*, p. 304.

Qui dit à son voisin : « J't'emmène à la campagne ! »

L'autr' lui répond : « Va-s-y » (*ter*),

L'autr' lui répond : « Va-s-y ; moi je reste à Paris³⁸ ! »

Lemaitre s'attache parallèlement à établir des filiations, rattachant en 1885 la chanson moderne à cette matrice que constitua, sous le second Empire, l'opérette Offenbachienne, avec ses décompositions syllabiques, son traitement ludique du matériau langagier et ses détournements parodiques des modèles classiques :

La blague s'est principalement épanouie dans l'opérette et l'opérette a engendré la chanson d'aujourd'hui. « Le roi barbu qui s'avance / Bu qui s'avance », « Sur le mont Ida trois déesses », « la Gantière et le Brésilien », sont des types et des modèles nouveaux. M. Ludovic Halévy, neveu de l'auteur de la *Juive*, et membre de l'Académie française, se trouve un des pères spirituels de la chanson de café-concert³⁹.

La parenté avec l'opérette vaut pour Lemaitre légitimation esthétique et culturelle par le feuilleton, quitte à contredire le mythe de l'origine inconnue et de la naissance spontanée de la chanson de Paris développée en même temps.

Cette légitimation opérée, l'allusion grossière et la scatologie sont acceptées sans hypocrisie morale par le même feuilletoniste. La chanson scatologique a pour elle l'ascendance Rabelaisienne et la saveur de l'enfance : « [...] ce comique-là, cher à Rabelais, est celui que les enfants comprennent le plus tôt et qui les divertit le plus⁴⁰ ». La chanson peut dès lors à nouveau être célébrée pour son caractère français, manifestation de quelque génie national (lent glissement du populisme au nationalisme), rappelé dans le vibrant article nécrologique que Lemaitre consacre à Victorine Dumay. Le critique fait de celle-ci, à l'instar de la Thérèse « tragique, épique, immense⁴¹ », une « institution nationale », d'un classicisme digne de la Comédie-Française⁴². Il l'oppose aux interprètes de l'art américain, tel Paulus et son « espèce de fantaisie brutale et sans nuances, qui ébranle assez fortement les nerfs ; [...] sorte de comique macabre et effréné, un comique de clown autant que de chanteur [...]»⁴³. Ce

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Cité par F. Caradec et A. Weill, *op. cit.*, p. 91. L'auteur de *La Juive* (1835) est le compositeur Fromental Halévy.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁴¹ J. Lemaitre, *Impressions de théâtre*, 2^e série, *op. cit.*, p. 293 (23 novembre 1885).

⁴² « Classique, elle l'était, dans son ordre, autant en vérité que les plus doctes sociétaires de la Comédie-Française », *ibid.*, 4^e série, p. 346 (14 janvier 1889).

⁴³ *Ibid.*, 2^e série, p. 292 (23 novembre 1885).

« spectacle philosophique » n'a plus rien de la chanson populaire née au coin d'une borne, fécondée par le pavé de Paris, qui « sent à plein les rues et le peuple de Paris⁴⁴ » - pour reprendre les termes et les images de Lemaitre, mythographe du café-concert, critique *impressionniste* des chansons réputées spontanées, jaillies de quelque *âme collective*.

Les relations de Sarcey et de Lemaitre avec la chanson sont passionnelles, tendues, sous-tendues d'arrière-pensées, ponctuées de ruptures et de revirements. On pourrait se demander toutefois si l'incompatibilité du feuilleton et du café-concert n'est pas plus profonde, et si le développement de cette culture orale de masse ne programme pas, à terme, la fin du feuilleton dramatique, institution médiatique, théâtrale et littéraire. On l'a vu, la vogue du café-concert bouscule les rituels du spectacle parisien, fondé sur le renouvellement plus ou moins rapide, selon les saisons et les circonstances, de l'affiche. La parution hebdomadaire du « feuilleton du lundi » correspond à une certaine capacité d'absorption de la nouveauté dramatique. On sait néanmoins combien le temps du feuilleton et celui des théâtres se désaccordent souvent, que les affiches se répètent, laissant le lundiste démuni, ou que leur renouvellement s'accélère brutalement, laissant à peine le temps au feuilletoniste de voir les spectacles nouveaux, le forçant à déléguer, à différer, ou à faire semblant⁴⁵. La multiplication des cafés-concerts, atteignant le chiffre de 360 établissements en 1885⁴⁶, l'éclatement de leurs spectacles, le rythme frénétique de leurs numéros menacent plus encore le feuilleton dans sa périodicité et dans sa délimitation formelle. Le 21 septembre 1896, Sarcey se lamente dans les colonnes de rez-de-chaussée du *Temps* : « Je finis par confondre dans mon souvenir toutes les revues qui ont passé devant mes yeux, et par les mêler en une seule et vaste salade ». Déjà en 1885, Lemaitre remarquait, un peu découragé : « [...] on chante, dans chaque café-concert, vingt-cinq ou trente chansons par soirée, et le répertoire se renouvelle souvent⁴⁷ ». Le café-concert se laisse davantage capter par la chronique, par les brèves, par les rubriques « du lendemain ». Il contribue de la sorte à détruire l'institution du feuilleton, non seulement le protocole du compte rendu et de l'évaluation savante, mais surtout celui du jugement à distance, et à froid.

Dans la dernière décennie du XIX^e siècle, les théâtres se trouvent de fait débordés sur leurs *à-côtés* par la vogue, non plus des scènes secondaires et des spectacles de curiosité

⁴⁴ *Ibid.*, p. 318 (13 juin 1887).

⁴⁵ Voir « Le cothurne étroit du journalisme : Théophile Gautier et la contrainte médiatique », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 30, année 2008, en particulier le chapitre « Le temps dramatique de la presse : combler les vides du feuilleton ».

⁴⁶ Chiffre donné par F. Caradec et A. Weill, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁷ *Le Temps*, 23 novembre 1885.

qu'un Gautier avait déjà su absorber dans le feuilleton⁴⁸, mais des cafés-concerts. Dans son ouvrage sur *Le Théâtre à-côté*, Adolphe Aderer rappelle les données de l'enquête sur la situation des théâtres menée en 1894 par différents journaux :

En somme, les Parisiens consacrent chaque année la même somme d'argent à leurs plaisirs. Les tableaux des recettes pendant les vingt dernières années le prouvent clairement. Mais, première vérité, le Parisien d'aujourd'hui fréquente moins le théâtre et davantage le café-concert... Il trouve le café-concert moins coûteux : il y est à son aise. Pour quarante sous, il est bien placé au café-concert ; pour le même prix, il est très mal logé au théâtre.

Et Aderer de conclure : « [...] pendant que le café-concert se remplit, le théâtre voit diminuer sa clientèle⁴⁹ ». Le feuilleton dramatique se trouve forcé d'entériner les choix d'un public qu'il peine à guider sur le chemin du théâtre à texte et à action. Il lui reste alors, puisque tel est son rôle élémentaire, à établir des distinctions et des hiérarchies, de façon à maintenir son pouvoir (sa tutelle ?) sur le public et sur les spectacles. Aderer rappelle ainsi, dans son ouvrage de 1894, que la Société des auteurs et compositeurs de musique a divisé, pour la perception des droits, les cafés-concerts en deux catégories : le « premier ordre » accueille alors le Bataclan, la Cigale, l'Eden-Concert, l'Eldorado, ou encore la Scala ; le « deuxième ordre » comprend le Divan japonais ou le Divan russe, la Taverne gauloise ou la Taverne parisienne, les Pavillons du Chemin de Fer, du Lac ou de Puebla. Francisque Sarcey procède souvent de même, établissant un classement à l'intérieur même des cafés-concerts de premier ordre, par exemple dans son feuilleton du 23 septembre 1895 consacré à la réouverture de la Scala : « Il paraît que, pour les amateurs, la Scala est infiniment plus *chic* et plus *select* que l'Eldorado. La Scala, surtout les jours de réouverture, c'est le rendez-vous de la haute gomme ». Il reproche de même au Chat-Noir, auquel il finit par se rendre en février 1896, de recevoir « trop de gens chics » et de constituer « une curiosité pour les provinciaux et pour les étrangers⁵⁰ ». La hiérarchie opérée par Sarcey est plus généralement fondée sur des critères moraux : dans les dernières années de son magistère critique, le feuilletoniste célèbre « la Boîte à musique », « nouveau boui-boui » de la rue de Clichy, où la « revue » est « très convenable et assez amusante⁵¹ » (12 avril 1897), ou le Tréteau de Tabarin, où la malice des

⁴⁸ Voir Théophile Gautier, *Critique théâtrale*, t. I (1835-1838) et t. II (1839-1840), éd. de Patrick Berthier, dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2007-2008.

⁴⁹ A. Aderer, *Le Théâtre à côté*, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁰ *Le Temps*, 24 février 1896.

⁵¹ *Ibid.*, 12 avril 1897.

couplets qui « blagent » le Président de la République est « inoffensive », où l'esprit est « bon enfant⁵² ». Rien n'y est susceptible d'effaroucher le vieil Oncle.

Une extension du champ de « l'art dramatique » est bien mise en œuvre par la prolifération de ces nouveaux modes de divertissement public. L'expression englobe désormais toute forme de spectacle scénique, musical, littéraire, visuel, intellectuel ou sensoriel. Lorsque paraissent les deux premiers volumes d'*Impressions de théâtre* de Jules Lemaitre, la *Revue d'art dramatique* commente : « Les conférences de l'Odéon, l'Académie, les cafés-concerts, le Conservatoire, la chorographie, la pantomime, la prestidigitation, l'illusionnisme, le cirque, le Chat-noir et jusqu'à la foire de Neuilly, rien n'échappe à cette critique sagace, à laquelle rien de ce qui peut être de l'art dramatique n'est étranger⁵³. » C'est reconnaître combien le café-concert participe d'un mouvement plus général non seulement de décloisonnement des genres, mais d'hybridation des spectacles : la distinction entre spectacle dramatique, né d'un texte et fondé sur une action continue, et les spectacles musicaux à numéros, de pur divertissement, tend à s'estomper dans un commun abandon synesthésique des spectateurs. La nouvelle culture républicaine et démocratique tantôt justifie, tantôt explique aux yeux des feuilletonistes, ces conservateurs des hiérarchies anciennes, la confusion des valeurs, l'effacement des repères et l'aplatissement des perspectives esthétiques. Le constat d'un nivellement du goût face à des spectacles interchangeables est certes amer pour le critique qui reconnaît là la défaite de son magistère. Mais le feuilleton, s'il renonce bientôt à *instruire*, peut continuer à *entretenir*, à alimenter la sociabilité parisienne. Peu importe alors l'aliment des jouissances publiques, si la foule trouve à bon compte des émotions prolongées par le feuilleton. L'on voit alors un Jules Lemaitre se convertir bon gré mal gré au relativisme moderne :

Je crois bien que ce public ne rapporterait rien de plus d'un vaudeville de Meilhac que d'une chanson de Paulus ; et toute l'émotion esthétique dont il est capable, une romance amoureuse ou patriotique la lui procure aussi pleinement qu'une tragédie de Racine. Alors à quoi bon le gourmander sur ses habitudes ? Je serais presque fâché qu'il y renonçât⁵⁴.

Olivier Bara, Université Lyon 2, UMR « LIRE » (CNRS-Lyon 2)

⁵² *Ibid.*, 17 janvier 1898.

⁵³ *Revue d'art dramatique*, 15 avril 1888, p. 249.

⁵⁴ J. Lemaitre, *Impressions de théâtre*, 2^e série, *op. cit.*, p. 290 (23 novembre 1885).