



HAL
open science

La Campagne contre "la vulgarité" dans les music halls britanniques (1880-1930)

John Mullen

► **To cite this version:**

John Mullen. La Campagne contre "la vulgarité" dans les music halls britanniques (1880-1930). Musiques sauvages, Jun 2022, Neuchâtel, Suisse. hal-03699989

HAL Id: hal-03699989

<https://hal.science/hal-03699989>

Submitted on 20 Jun 2022

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.

La campagne contre “la vulgarité” dans les music halls britanniques (1880-1930).

John Mullen, Université de Rouen-Normandie

Intervention au colloque « Musiques sauvages », 9-10 juin 2022, Neuchâtel

0 Introduction

1 Respectability - une idée puissante

2 La campagne dans les music halls 1880-1930

3 Y avait-il de la résistance ?

4 Conclusions

La catégorisation de certains produits de la culture populaire musicale comme « sauvages » et transmettant des idées ou des pratiques appartenant à des « classes dangereuses » au sein de la société a une longue histoire. Le gangster rap, le rock and roll, le jazz, le ragtime ont chacun provoqué une peur parmi les défenseurs de la morale avec une M majuscule, souvent des peurs racisées. La panique morale autour du rock n roll aux Etats Unis dans les années 1950 ou autour de la musique house au Royaume Uni dans les années 1980, les dénonciations du jazz avant la deuxième guerre mondiale : les exemples ne me manquent pas. J’ai entendu citer récemment une protestation des années 1970 en France contre les émissions de rock et de pop « ces émissions d’hystériques, de malpropres, de sauvages sortis de la jungle »

Je veux ce matin remonter dans la préhistoire de ce phénomène en Angleterre. On y retrouve une élite qui a peur que les loisirs des couches dominées de la société mettent en cause les valeurs de la civilisation.

Dans le music hall britannique de sa période classique, 1880 à 1930, les « classes dangereuses » sont blanches mais sont supposées être à l’origine d’une menace – *la vulgarité*. Menant bataille contre la vulgarité et en faveur de la *respectability*, la campagne décrivait les dangers de divertissements vulgaires qui empêcherait l’élévation des âmes du peuple ordinaire.

Pour cette campagne, il ne s'agissait pas généralement d'un danger musical, où le relâchement émotionnel ferait mal là où la virtuosité harmonieuse de la musique de prestige sauverait la civilisation.

Il s'agissait davantage d'un danger textuel et gestuel – par lequel les expressions blasphématoires, grivoises ou suggestives pouvaient heurter la sensibilité des plus civilisés dans la salle et encourager le relâchement moral des autres.

La valeur de la *respectability* était extrêmement importante. J'ai laissé ce mot en anglais car il avait un poids dans la culture britannique incomparablement plus fort qu'ailleurs, sans doute lié à l'urbanisation précoce et sauvage suite à la révolution industrielle. Dans l'Angleterre urbanisée, l'église avait infiniment moins de contrôle sur la vie quotidienne qu'en France ou en Italie, où le village dominait encore. C'est sans doute pour cela qu'un moralisme qui n'était pas directement religieux répondait au besoin des élites de sauvegarder les hiérarchies et les stabilités sociales.

Notons tout d'abord que la *respectability* était un concept très flexible, complexe et changeant. Son imprécision faisait partie de sa fonction. Une personne de la classe ouvrière n'avait jamais acquis définitivement le statut de *respectable*.

Ensuite, notons que la *respectability-talk* – des discussions interminables sur qui et quoi était *respectable* constituait un passe-temps majeur dans bien de couches sociales. Robert Roberts, racontant son enfance dans les quartiers pauvres de Manchester montrait comment les pauvres étaient obsédés par la question. Certainement dans la presse spécialisée du secteur de divertissement ; le sujet était inépuisable et omniprésent.

Pour Peter Bailey, historien du music hall, la *respectability* c'était :

Un système de valeurs très spécifique, doté d'un pouvoir normatif considérable, dont la conséquence a été d'incorporer un secteur mineur mais significatif de la classe ouvrière dans le consensus social qui assurait à la société des classes moyennes de l'ère victorienne, ... sa cohésion et sa stabilité.

Le phénomène devint plus massif encore vers la fin du xix^e siècle. L'augmentation du nombre de nouveaux cols blancs dans les magasins et les bureaux avait permis à cette idéologie d'être mieux acceptée par les nouvelles classes populaires, tandis que le succès des luttes syndicales et l'augmentation des droits démocratiques ont obligé les penseurs de l'élite à hésiter avant de rejeter l'idée que les personnes des classes inférieures pouvaient être dignes de respect.

L'historien Geoffrey Best affirme que la *respectability* exerçait « une tendance socialement apaisante, en assimilant les groupes les plus séparés (socialement ou géographiquement) à un culte commun ».

Mais il faut également souligner que cet espoir d'une section de l'élite qu'à travers la *respectability* la masse des ouvriers pourrait être éduquée et profiter du meilleur de la culture, ne provenait pas de la section la plus traditionaliste de la classe dirigeante. La position traditionaliste considérait que les classes populaires étaient naturellement inférieures et incapables de s'éduquer. Pour cette section-là de l'élite, l'école publique gratuite, la popularisation de la culture savante, etc constituait une simple perte de temps. Les tenants des loisirs « respectables et rationnels » venaient de l'aile libérale de l'élite.

L'idéologie de la respectabilité construisait un Autre dénigré, un adversaire, un bouc émissaire. Dans le music-hall, il s'agissait des pourvoyeurs et des amateurs de contenus "vulgaires" ou "indécents".

Même au beau milieu de la terrible Première Guerre mondiale, la préoccupation pour la *respectability* était extrêmement forte. Lena Ashwell, une célèbre actrice, qui organisa en France des centaines de concerts pour divertir et "élever" les troupes, pourvoyant le maximum de culture savante et le minimum de culture populaire expliqua que sa priorité était d'élever le niveau de sensibilité des soldats. Ils pouvaient

mourir, c'était malheureux mais acceptable – mais ils ne devaient pas choisir la vulgarité.

La *respectability* pour l'individu issu des classes dominées était contradictoire et ambiguë. Elle comprenait des éléments de respect de soi - pas d'indulgence excessive dans l'alcool, pas de violence excessive au sein de la famille ou en public, un certain niveau de propreté, et ainsi de suite. Mais elle supposait également de respecter l'hierarchie sociale.

Elle comprenait enfin des éléments ambigus ou intermédiaires tels que le choix de la culture savante et la lecture. La *respectability* imposait la conception que seuls les loisirs correspondant aux goûts de l'élite possèdent une quelconque valeur. En effet, une campagne puissante et efficace a été menée pendant toute la période après 1850 pour s'assurer que les "loisirs" nouvellement trouvés par les travailleurs industriels soient « appropriés ». C'est la période de l'essor massif des musées locaux, des parcs et des bibliothèques, des fanfares et des kiosques à musique, des sociétés chorales, des concerts classiques à un sou, etc.

Ce mouvement a fonctionné en parallèle avec le développement de la *respectability*. Ces éléments constituaient à la fois une amélioration de la vie de la classe ouvrière, en partie en raison de la crainte d'une révolte de la classe ouvrière après le mouvement chartiste (1838-1848) et également une tentative des élites de pacifier la révolte sociale.

Passons à la campagne spécifique dans les music-hall.

À ses origines, dans les années 1850 et 1860, le music-hall était loin d'être respectable, et le grivois avait toute sa place, devant un public généralement masculin. Mais dans les décennies qui suivirent, les théâtres plus grands accueillèrent un public mixte et venant de toutes les couches sociales. Le vulgaire était dénoncé, si rarement défini.

Dans the *London Evening Standard* de 1896, on voit dénoncée une chanson de la vedette Marie Lloyd, dont le refrain était « J'ai demandé à Johny Jones et maintenant je suis au courant ». La narratrice de la chanson est une petite fille, et les paroles suggèrent même que son père fréquente des prostituées.

Peu à peu, le music-hall se transformait. La concentration du capital a produit des théâtres plus grands, et une domination croissante par des chaînes de théâtres telles que les Moss Empires. Les entrepreneurs locaux de music-hall souhaitaient désormais rejoindre les élites locales, alors qu'auparavant, l'image peu respectable de leur secteur les en aurait empêchés. Dans le public également, des sections importantes des nouveaux groupes d'employés de bureau et de commerce voulaient que le music-hall s'accorde avec leurs prétentions sociales modestes mais réelles.

Puisque le music hall ne se vivait pas du tout comme une contre-culture, une bonne partie de la dynamique de la campagne contre la vulgarité venait du milieu lui-même.

Surtout, les propriétaires de music-hall, soucieux d'attirer une clientèle plus aisée et effrayés par les activités des organisations moralistes qui bloquaient parfois le renouvellement des licences de music-hall, se sont lancés corps et âme dans « l'assainissement » du music-hall et ont couru après la *respectability* de manière obsessionnelle. Leurs tactiques étaient multiples.

En construisant des théâtres de variété plus grands, on changeait l'architecture. Des entrées et des couloirs séparés furent fournis, pour accéder au balcon où s'asseyaient les classes populaires. Il n'était plus possible de passer du parterre au balcon. Tout était fait pour que les classes moyennes ne rencontrent pas les classes ouvrières au sein du théâtre.

Deuxièmement les music-halls déplaçaient leurs locaux dans des quartiers plus *respectables* de la ville, et fermaient les promenades soupçonnées d'être des lieux de prostitution.

Troisièmement, La consommation d'alcool était fortement réprimée.

Quatrièmement, les nouveaux music-halls tentèrent d'afficher leur *respectability* en incluant dans leur programme de divertissement des éléments de culture savante. Des extraits des pièces de Shakespeare, ou des extraits des opéras de Wagner ou de Verdi étaient intégrés aux spectacles de la soirée, parmi les chanteurs comiques et les ballades, les danseurs et les acrobates.

Enfin, il y eut une tentative constante de contrôler strictement ce que les chanteurs disaient sur scène, dans le but d'éliminer toute "vulgarité". Il devint courant

d'interdire toute improvisation sur scène et le contrat type en usage en 1907 comprenait la clause suivante :

Tout artiste donnant une expression quelconque à de la vulgarité, ou à des mots ayant un double sens... sera immédiatement renvoyé...

Les programmes du music-hall Britannia demandaient aux spectateurs d'informer le directeur du théâtre de « *toute parole ou action suggestive ou offensante sur la scène qui aurait échappé à son attention* ». Ceci n'était pas inhabituel.

Les associations moralistes étaient très actives. Une certaine Mme Ormiston Chant mena une croisade morale contre la vulgarité dans le music-hall dans les années 1890. Chant critique également les courts ballets qui y furent proposés. « Les danseurs de ballet ne voient pas que l'absence de vêtements est une offense à leur propre dignité. Elles ne se rendent pas compte qu'elles sont exhibées presque dévêtues pour les hommes du salon... »

Le logicien et économiste politique W. Stanley Jevons déplorait la

« tendance ... à la dégradation progressive des divertissements populaires » : lorsque « nos masses anglaises essaient de se divertir », poursuivait-il, « elles le font d'une manière tellement maladroite et vulgaire ».

« Dans l'état actuel des choses, ce sont les plus vulgaires et les plus vicieux qui mènent le goût, et les directeurs de ces établissements suivent passivement. »

Bien que les croisés moralistes n'étaient qu'une minorité et qu'on se moquait régulièrement d'eux, ils avaient un réel pouvoir. Lorsque la licence d'un music-hall devait être renouvelée, ils faisaient souvent pression sur les magistrats pour que les licences soient refusées en raison du faible ton moral d'un établissement.

En novembre 1916, le *Times* rapporte les protestations contre le renouvellement

d'une licence de music-hall :

La demande pour le renouvellement de la licence de musique et de danse pour le New Middlesex Theatre of Varieties fait l'objet d'une opposition car le théâtre proposait des revues « dont les caractéristiques remarquables sont des femmes peu vêtues qui passent par une série d'évolutions vulgaires et impudiques, et des blagues qui ont un double sens indécent ».

. Au début de 1914, un groupe d'évêques déclara dans le Times qu'ils voudraient que ceux qui se rendent au music hall « *n'y trouvent rien qui puisse faire rougir leurs filles ou souiller l'imagination de leurs garçons* ».

Tandis qu'un autre commentateur faisait le lien entre le fort caractère national qu'il faudra avoir pour gagner la guerre, et les dangers des divertissements vulgaires :

« Dans les années épuisantes qui nous attendent, alors que toute notre existence peut dépendre de notre capacité de tirer le meilleur parti des qualités morales et intellectuelles dont la nature nous a dotés, l'énorme gaspillage qu'implique nos formes inférieures de divertissement populaire peut avoir des conséquences désastreuses. »

Les peurs s'appliquaient occasionnellement directement à la musique. En 1913 le critique musical Francis Toye dénonçait le ragtime, qui était pour lui associé à « des danses lascives ou simplement ridicules » accompagnées de « cris ou d'exclamation d'un son dégoûtant »

Il poursuivit :

*« Il existe de vrais rythmes et de vrais mouvements qui s'accordent avec la nature, qui sont sains, et il existe de faux rythmes et de faux mouvements, qui s'allient à l'hystérie, la névrose, et l'instabilité nerveuse en général
Ces interférences délibérées dans la logique naturelle du rythme doivent avoir une influence sur le cerveau ».*

Les artistes résistaient-ils ?

Comment réagirent les artistes face à de telles campagnes ? Il est essentiel de se

rappeler que les chanteurs de music-hall d'il y a un siècle ne se vivaient pas du tout comme la voix des opprimés, comme des représentants d'une contre-culture, et généralement se voyaient comme des showman, pas comme des artistes.

Tous prétendaient être respectables, mais l'obsession et l'anxiété du public concernant les questions de respectabilité ont encouragé un nombre important d'artistes à explorer le sujet en chanson.

L'un des attraits du music-hall était son contenu de classe. Se moquer de l'autorité du policier et du percepteur de loyer et des prétentions du snob étaient très appréciés parmi les classes dominées. Une certaine vulgarité faisait partie de ce contenu, même si elle n'était sans doute pas aussi répandue que ce que pouvait craindre l'imagination débordante des croisés de la morale.

Spécialistes de la transgression modérée

Un petit nombre de stars de la période à partir de 1880 se sont spécialisées dans le suggestif, mais, pour devenir des stars, elles ont dû s'assurer qu'elles n'allaient pas trop loin. Les plus célèbres d'entre eux sont Marie Lloyd, Whit Cunliffe et Harry Champion, trois chanteurs à succès au début du XXe siècle.

Tout d'abord, citons Marie Lloyd

En 1897, une représentante de la branche de pureté sociale de la British women's Temperance Association se plaint d'une chanson interprétée par Marie Lloyd qui suggère que le père de la narratrice fréquente des prostituées. Lloyd a riposté en chantant une chanson dirigée contre les puritains. « Ils ne peuvent pas empêcher une fille d'y penser » comprenant le couplet suivant

Je ne dois pas vous dire ce que j'en entends
Je ne dois pas vous dire ce que j'ai vu
Tout ce qui est risqué doit être abandonné
Alors qu'on m'empêche de faire des clins d'oeil
Je ne dois pas vous dire ce que j'ai entendu

Je ne dois pas dire un seul mot méchant.
Heureusement après tout ça
Qu'on ne peut pas empêcher une fille d'y penser !

Marie Lloyd est l'une des rares personnalités publiques à défendre la suggestivité :

« [Le public] ne paient pas leurs six pence au music-hall pour entendre l'Armée du Salut ! Je n'y peux rien si les gens veulent tourner et déformer mes significations. »

Une de ses chansons au début des années 1900, « Wink The Other eye », a encouragé sa réputation d'audace ; Mais l'audace ne semble aller que jusqu'à suggérer qu'une femme pourrait embrasser un chauffeur de taxi au lieu de payer la course.

Après une victoire à Mafeking dans la guerre en Afrique du Sud, Mary a interprété une nouvelle chanson "Les Filles en Robe Kaki" suggérant que les soldats avaient engendré des enfants illégitimes.

En 1914, les censeurs l'ont obligée à couper deux de ses chansons de son spectacle - l'une d'elles s'intitulait "The Ankle Watch", un numéro comique sur le port d'une montre à la cheville (la montre-bracelet était une invention récente). Elle a dû être coupée parce que l'activité scénique incluait de relever sa jupe afin d'exhiber la montre qui était à sa cheville.

Un certain nombre de chansons du chanteur Cockney Harry Champion étaient de nature suggestive, ouvertes à des interprétations paillardes. « Cover it over quick, Jemima » de 1911 en est un exemple typique. Dans le premier couplet, le sens du refrain « Cover it over quick » est tout à fait innocent, faisant référence à la nécessité de mettre un couvercle sur une casserole. Plus tard dans la chanson, la même phrase fait référence, (sans surprise), à la nécessité de cacher certaines parties de l'anatomie, après que le pantalon du narrateur a été déchiré.

« Ne laissez pas pendouiller tes bretelles » de 1910, « J'avais ma noix de coco à

la main » de 1912 et « Le bout de ma vieille cigare » de 1914 suivent le même schéma. Notons que ces chansons peuvent être rendues plus vulgaires pendant la représentation par l'utilisation du ton de la voix et du geste.

Un soir, après le dîner, alors que je me promenais dans le parc,
Je suis tombé sur une demoiselle, il commençait à faire sombre,
Elle me dit : « Pouvez-vous m'indiquer le chemin, suis allée un peu loin ».
Alors je lui ai bien montré le chemin, avec le bout de mon vieux cigare !

Bien que les partitions imprimées restent au niveau du suggestif, Champion changeait souvent les paroles lorsqu'il chantait en direct afin de s'éloigner un peu plus de la respectabilité. En décembre 1915, le gérant d'un music-hall de Birmingham a dû payer une amende après une plainte concernant trois des chansons que Champion avait chantées sur scène.

Le dernier exemple que je voudrais mentionner de ces artistes est Whit Cunliffe. Ses chansons « Défendons la libre échange – pour les filles ! » 1910, « On m'interdit de chanter des chansons sur des filles » 1912 ou encore « Les Jupes serrées – faut qu'on s'en débarrasse ! » 1915

Conclusion

J'ai voulu présenter cette campagne contre la vulgarité comme un prédécesseur des paniques morales au sujet des musiques populaires plus tardives. Les classes populaires, et, plus tard, plus particulièrement les jeunes, sont surveillées par des élites qui y voient une menace difficile à définir, dans leur expressivité émotionnelle et passionnée.