



HAL
open science

L'expérience partagée au café-concert du XIX e siècle

Nathalie Coutelet

► **To cite this version:**

Nathalie Coutelet. L'expérience partagée au café-concert du XIX e siècle. Etudes littéraires, 2023, Franchir le quatrième mur, 51 (3). hal-04135230

HAL Id: hal-04135230

<https://hal.science/hal-04135230v1>

Submitted on 20 Jun 2023

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.

L'expérience partagée au café-concert du XIX^e siècle,

Nathalie Coutelet

Université Paris 8, Unité de recherche Scènes du monde

Le café-concert, nouvelle forme de divertissement qui s'impose au milieu du XIX^e siècle, tire sa particularité – et son succès – de la fructueuse alliance entre débit de boissons et offre spectaculaire. Dans la première partie de son histoire, les costumes, décors et accessoires lui sont interdits, les interprètes sont tenus de se produire en tenue de ville, en solo et ne peuvent *dire* un texte. La nouvelle réglementation de 1867, qui assouplit les interdits, entraîne une modification des programmes et une gamme élargie de propositions¹. Surveillé par la censure et par la police des mœurs, honni par les uns comme lieu de débauche et/ou de bêtise, encensé par les autres comme symbole de la gaieté parisienne, le café-concert se multiplie à Paris, qui « boit, mange et dort au café-concert² », mais aussi en province³. Dauzats, dans une enquête de 1896, en dénombre 274 à Paris⁴ et tous les guides conçus pour les étrangers et les provinciaux les signalent en bonne place parmi les divertissements offerts par la capitale.

Le quatrième mur n'y existe pas comme au théâtre ou même au music-hall, puisque les tours de chant, parfois complétés par des attractions diverses après 1867, n'impliquent aucune relation fictionnelle entre scène et salle et, par conséquent, aucune nécessité de séparer réel et

¹ Voir Concetta Condemni, *Les Cafés-concerts. Histoire d'un divertissement*, Paris, Quai Voltaire Histoire, 1992.

² A.-P. de Lannoy, *Les Plaisirs et la vie de Paris. Guide du flâneur*, Paris, Librairie L. Borel, 1900, p. 78.

³ Voir par exemple Jean-Christophe Diedrich, « Un loisir urbain, les cafés-concerts en Lorraine allemande et française 1870-1914 », Robert Beck, Anna Madœuf (dir.), *Divertissements et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, coll. « Perspectives historiques », 2013, p. 225-242.

⁴ Dauzats, enquête du *Figaro illustré*, 1896, cité par Maurice Talmeyr, « Cafés-concerts et music-halls », *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juillet 1902, p. 159.

fiction⁵. La chanson donnée en spectacle – à entendre, à voir et à ressentir – forge une distinction entre interprètes et spectateurs. Lieu de sociabilité par excellence, spectacle dont la vogue ne se dément pas jusqu’au début du XX^e s., le café-concert semble avoir généré des dispositifs originaux, ainsi que d’autres modes de réception et de relation. Familièrement surnommé le « caf’conc », le « beuglant » ou le « caboulot », ce type d’établissement autorise – voire encourage – les interactions entre public et artistes et floute la frontière ordinaire qui délimite les espaces. L’engouement qu’il a suscité réside sans doute dans cette formule relationnelle inédite, promesse de libertés prohibées dans les autres lieux de spectacle.

Continuités spatiales

Le dispositif frontal, caractéristique du théâtre et du music-hall au XIX^e siècle, n’est pas omniprésent dans les cafés-concerts, qui recourent parfois à d’autres installations. Certains lieux présentent une continuité entre scène et salle – si l’on peut dire, tant les deux espaces sont entremêlés – entre artistes et publics. Il en est ainsi des établissements modestes qui ne possèdent aucune scène et dans lesquels les artistes se produisent au milieu des spectateurs attablés. Précisons qu’initialement la chanson, pour être *entendue*, n’exige pas d’être offerte aux *regards*, ce qui justifie les diverses combinaisons spatiales⁶. Ouvrard, vedette du caf’conc’, se remémore « les pauvres chanteurs [qui] avaient beaucoup de peine à se frayer un passage au milieu de tous ces gens buvant, fumant et crachant⁷ » et André Chadourne, auteur d’une histoire des cafés-concerts, souligne l’intérêt pour les « plus modestes bourses » d’un

⁵ Dans le cadre de cette étude, nous n’aborderons pas la revue, qui construit une dramaturgie. Nous renvoyons sur ce point au numéro dirigé par Olivier Bara, Romain Piana et Jean-Claude Yon, « En revenant à la revue. La revue de fin d’année au XIX^e siècle », *Revue d’Histoire du Théâtre*, n° 266, trimestre 2, 2015.

⁶ En 1848, les « véritables musiciens » refusant d’être vus dans ce type de lieux, la directrice des Ambassadeurs, M^{me} Varin, les « plaça sur une estrade entourée de planches, afin de les cacher. André Sallée, Philippe Chauveau, *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, p. 11.

⁷ Ouvrard, *La Vie au café-concert. Étude de mœurs*, Paris, Imprimerie Paul Schmidt, 1894, p. 90. Interprète et auteur de chansons, il a connu le succès comme comique troupier.

lieu qui « ne comporte ni étiquette ni recherche de mise ou de tenue⁸ ». Dès l'origine, les classes sociales les moins favorisées sont conviées au café-concert, abordable financièrement et humainement. Les établissements mixent volontiers le spectacle et les consommateurs, comme pour mieux symboliser son accessibilité. Le Géant, situé boulevard du Temple, doit ainsi son nom à sa spécialité : l'exhibition de géants qui, « trois ou quatre fois par soirée », passent « entre les tables⁹ ». La toile de Joseph Traviès de Villers qui représente le *Café des Aveugles au Palais-Royal* vers 1840¹⁰ présente un espace dédié aux musiciens, repérable par le rouge du rideau, mais totalement intégré à l'ensemble de la salle.

Plusieurs lieux, en guise de scène, installent une simple estrade, très proche des tables destinées aux publics et accompagnée parfois d'un simple piano. Eugène Héros, dans sa chronique, note « l'installation [...] tout à fait primitive : quelques planches posées sur des tréteaux » aux Champs-Élysées, vers 1840 ou encore la « simple estrade autour de laquelle on disposa des tables et des chaises¹¹ » au Café-Concert des Ambassadeurs. Le pianiste, souvent juste en-dessous de l'estrade, constitue un trait d'union avec la salle et les premiers fauteuils des « consommateurs [qui] se trouvent immédiatement derrière [lui]¹² ». La « promiscuité des beuglants de province¹³ » persiste au début du XX^e siècle et contraint de repenser les relations entre artistes et spectateurs.

Certes, parmi les cafés-concerts, parisiens ou provinciaux, figurent de vastes établissements, dotés d'une véritable scène et instaurant un rapport assez proche de celui du théâtre ou du

⁸ André Chadourne, *Les Cafés-Concerts*, Paris, E. Dentu, 1889, p. 2.

⁹ Eugène Héros, « Les cafés-chantants – Les cafés-concerts – Les music-halls », *La Rampe*, n° 140, 13 avril 1919, p. 8.

¹⁰ La toile, attribuée à Traviès de Villers (Charles Joseph) est conservée au Musée Carnavalet de Paris, P1465.

¹¹ Eugène Héros, *op. cit.*, p. 8.

¹² Ouvrard, *op. cit.*, 1894, p. 60.

¹³ R. Maxevilliers, « Chanteuse et sous-off », *L'Art lyrique de Lyon*, n° 5, 1^{er} mai 1905.

music-hall, comme la Scala, l'Eldorado ou l'Alcazar d'hiver¹⁴. Il faut enfin mesurer la distance qui sépare la naissance du café-concert, au milieu du XIX^e siècle, et les très nombreux lieux qui s'ouvrent jusqu'au tournant du XX^e siècle, souvent plus élaborés en termes architecturaux et plus soucieux de rompre avec l'image du « beuglant » ou du « caboulot », pour se rapprocher des édifices théâtraux. En 1881, l'inauguration du Concert des Ternes révèle ainsi « trois galeries », ainsi qu'une salle « charmante et bien décorée », dotée de « dorures¹⁵ ». L'usage est alors celui de la rupture nette entre les deux espaces, matérialisée par « la rampe qui n'est pas encore électrique » et une « toile de fond [qui] représente immuablement le parc de Versailles avec ses fontaines¹⁶ ».

Le paysage spectaculaire de l'époque comporte en outre quelques lieux atypiques, qui proposent une immersion totale dans un univers. Les cabarets du Ciel, de l'Enfer ou du Néant, ainsi, n'offrent pas la traditionnelle relation scène-salle, mais un moment partagé. S'ils appartiennent au registre des cabarets artistiques, associés au quartier de Montmartre¹⁷, leurs modes de fonctionnement sont proches de ceux des cafés-concerts. Aucun tarif d'entrée n'est exigé et les spectateurs consomment en étant entourés par le spectacle. Boulevard de Clichy se trouve par exemple L'Enfer, dont la porte en forme de gueule béante marque l'entrée dans le jeu fictionnel. L'intérieur, en forme de grotte étroite, intrique les tables et les attractions spectaculaires, des « damnés [qui] dansent une danse infernale, une chaudière où « mijotent » des individus, au son « des airs de guitare et de mandoline¹⁸ » joués par des artistes aux costumes infernaux. Sur le même boulevard, le cabaret du Néant joue sur le décor de squelettes et de crânes, de tables-cercueils et de candélabres et ne possède pas de scène. Ces

¹⁴ L'Eldorado, boulevard de Strasbourg (1858), contient 1500 places ; l'Alcazar d'hiver, faubourg Poissonnière (1860), en contient autant ; Ba-Ta-Clan, boulevard du Prince-Eugène (1864) en propose 2000, selon André Sallée et Philippe Chauveau, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ Saint-Ball, « Au café-concert », *Le Progrès artistique*, n° 183, 4 novembre 1881, p. 3.

¹⁶ André Négis, « Caf'Conc'. Essai de résurrection », *La Rampe*, n° 577, 1^{er} février 1933, p. 6.

¹⁷ Voir à ce sujet Laurent Bihl et Julien Schuh, « Les cabarets montmartrois dans l'espace urbain et dans l'imaginaire parisien, laboratoires des avant-gardes et de la culture de masse (1880-1920) », *Contextes*, n° 19, 2017, <https://doi.org/10.4000/contextes.6351>, consulté le 22 juin 2021.

¹⁸ *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, Quai des Grands-Augustins, 1927, p. 101.

cas-limites permettent d'envisager une inclusion des publics au sein d'un univers fictionnel qui joue sur le frisson et la peur, sorte de prélude au Grand-Guignol¹⁹. Mobilier, consommations, costumes des serveurs, tout est mis en place pour que la venue au cabaret se transforme en expérience, en simulation inoffensive de mort. Dès lors, aucune rupture dans le pacte fictionnel n'est observée et, au contraire, le dispositif est construit pour renforcer l'illusion²⁰.

S'il semble important d'inclure ces cabarets dans la réflexion menée, ils ne sont pour autant pas représentatifs des cafés-concerts dont la spectacularité repose avant tout sur le tour de chant, sans la moindre ébauche de fil narratif²¹. Le programme est affiché et visible pour le public ; il comporte les titres des chansons et les tarifs des consommations :

Des deux côtés de la scène un écriteau annonce le titre du prochain morceau et le nom de l'interprète. Une fois l'œuvre entendue, on glissera un autre indicateur, et ainsi de suite jusqu'à la fin du spectacle²².

Cette pratique, qui va disparaître au fil des années²³, supplée – avantageusement pour le public – le programme payant des théâtres ; elle concrétise cependant une mise à distance des spectateurs, à l'opposé de l'immersion créée par les cabarets de l'Enfer ou du Néant, mais aussi de cette mixité précédemment évoquée. Ces panneaux indicatifs rappellent au public sa position spectatorielle et concrétisent la frontière qui le sépare des artistes. Cette rupture est toutefois atténuée par la fumée qui recouvre l'ensemble de l'espace. Les témoignages contemporains s'accordent sur la description d'un « air saturé » et « irrespirable », des

¹⁹ Voir Agnès Pierron, *Les Nuits blanches du Grand-Guignol*, Paris, Seuil, 2002.

²⁰ Voir Catherine Bouko, « Le théâtre immersif : une définition en trois paliers », *Sociétés*, n° 34, 2016/4, p. 55-65.

²¹ Olivier Bara montre les difficultés des critiques face à cette absence de dramaturgie, pour rendre compte d'une pratique orale. Olivier Bara, « Le café-concert dans la grande presse, ou la crise du feuilleton dramatique », Élisabeth Pillet et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle*, Nouveau monde éditions, 2012, hal-00910179, consulté le 17 juin 2021.

²² André Chadourne, *op. cit.*, p. 216.

²³ Il est difficile de donner une date précise, mais cette pratique qui est celle des premiers cafés-concerts n'apparaît plus dans les descriptions à la fin du XIX^e siècle. Tous les établissements d'y recourent pas, en particulier les plus modestes.

« brouillards qu'occasionnent les cigarettes et les pipes²⁴ ». Contrairement aux usages du théâtre, en effet, il est possible de fumer au café-concert et cela n'est pas là l'un de ses moindres atouts. Ouvrard, dans ses mémoires, évoque également la salle « envahie d'une fumée épaisse, d'un brouillard intense » qui empêche de « distinguer ce qui se passe devant soi²⁵ ». Concrètement et symboliquement, cette fumée matérialise la communauté de l'espace partagé par les artistes et les spectateurs.

Parmi les spécificités du café-concert figurent encore la possibilité de se mouvoir à sa guise et d'adopter un comportement moins codifié qu'au théâtre. Comme le note l'auteur de *l'Almanach des cafés-chantants*, c'est là l'un « des attraits des cafés-concerts²⁶ », qui promettent un divertissement plus libre et plus simple. Les relations entretenues par les publics avec le spectacle et les artistes, dès lors, sont également dénuées de retenue et reposent en grande partie sur la proximité spatiale, vocale et corporelle.

Circulations et interactions

La formule même du spectacle de café-concert implique des circulations, des artistes comme des publics. Contrairement au théâtre ou aux revues, les spectacles sont continus et n'imposent aucun horaire. Le public vient et part quand bon lui semble, boit ou dîne pendant le spectacle, ce qui modifie considérablement le régime d'attention :

Vous arrivez le chapeau sur la tête, le cigare à la bouche, la canne ou le parapluie en main, flanqué d'une nourrice, d'enfants ou d'un chien, vous poussez la porte et vous voilà dans la salle ; point d'agents, de buralistes, de contrôleurs, point de vestiaire, point de contremarques à échanger.

Sur le seuil, vous regardez la salle et vous allez librement à la place qui vous convient, sans être assiégé par des ouvreuses ou des surveillants.

Une fois installés à votre choix, vous vous placez sur un siège mobile, de la façon la plus commode.

Alors seulement le garçon vous offre ses services, des allumettes et vous apporte la consommation demandée.

²⁴ Raoul, « Le café-concert », *La Gaieté, journal-programme*, n° 10, 1^{er} janvier 1887.

²⁵ Ouvrard, *op. cit.*, p. 59.

²⁶ Jules Celès, *Almanach des cafés-concerts*, Paris, Brouillet et Goulon, 1869, p. 56.

Vous tournez et retournez votre chaise, vous prenez vos aises, de face, de profil ou le dos à la scène, vous causez, vous buvez, vous fumez, vous lisez, vous êtes attentif ou distrait, joyeux ou grave, sans qu'on ait rien à vous dire²⁷ ».

La relation du public aux numéros est discontinue, ce qui oblige les artistes à rivaliser d'ingéniosité pour capter l'attention. Le spectacle, par ailleurs, peut se trouver dans la salle, si l'on en croit les innombrables faits divers relatés par les journaux. En 1868, ainsi, aux Ambassadeurs, alors que Marguerite Baudin donne son tour de chant, une tentative d'assassinat a lieu : un vendeur de programmes, mécontent de la concurrence déloyale d'un confrère qui propose des éventails, le frappe de sa canne-poignard²⁸. En 1896, à l'Eden-Concert de Rouen, chahuts et bagarres répétés troublent le cours des soirées et le directeur doit appeler un sergent pour ramener le calme²⁹. Ces quelques exemples démontrent les insolites qualités dont les artistes doivent faire preuve pour se produire ; beaucoup d'entre eux ont salué le caractère formateur de ces expériences parfois difficiles, comme Thérèse, qui doit surmonter à l'Alcazar un groupe de « cinq ou six jeunes gens qui boivent beaucoup, fument énormément et causent tout haut de leurs petites affaires³⁰ ». André Négis en conclut qu' « il fallait avoir de la gueule en ce temps-là et de la poitrine³¹ » afin de couvrir les bruits et de résister à des ambiances houleuses. Le « beuglant » doit son « épithète bovine³² » à la nécessité de surpasser le volume sonore du public.

Le système économique spécifique du café-concert, dont l'entrée est libre³³, nécessite une communication directe entre scène et salle, car les artistes doivent originellement quêter leur

²⁷ Jules Celès, *op. cit.*, p. 56

²⁸ P., « C'est Léonore ! », *La Petite Presse*, n° 838, 4 août 1868, p. 4.

²⁹ Albert Crombet, « Rouen – Eden Concert », *L'Art lyrique et le music-hall*, n° 1, 1^{er} janvier 1896, p. 11.

³⁰ Eugène Héros, « Les cafés-chantants – Les cafés-concerts – Les music-halls », *La Rampe*, n° 140, 13 avril 1919, p. 11.

³¹ André Négis, *op. cit.*

³² Émile Gouget, *L'Argot musical. Curiosités anecdotiques et philologiques*, Paris, Librairie Fischbacher, 1892, p. 47.

³³ Le *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, Édition photographique, 1899, p. 64, mentionne que la pratique de l'entrée libre, compensée par la nécessité de consommer, perdure par exemple au Concert de l'Horloge, où le

rémunération auprès des spectateurs. Dès 1893, les pétitions se multiplient afin d'obtenir l'interdiction de cette pratique, déjà mise en place par les municipalités « de Bourges, d'Amiens, de Nevers, de Troyes, etc.³⁴ » ; à Boulogne-sur-Mer, le maire défend aux artistes de « circuler ou s'arrêter dans la salle, sous quelque prétexte que ce soit » et stipule que « les quêtes sont absolument défendues³⁵ ». Ces protestations et interdictions émanent en partie des syndicats qui déplorent la situation professionnelle indigne réservée aux artistes, contraints de quémander une rétribution auprès des consommateurs.

Les associations moralisatrices s'inquiètent en outre des activités prostitutionnelles liées aux cafés-concerts, considérées notamment par les autorités comme de hauts lieux de trafic sexuel. Lors de la quête, certains établissements demandent aux artistes féminines d'être « en robe très courte et en corsage décolleté », de « frôler les hommes, de subir toute les plaisanteries grossières, tous les attouchements outrageants³⁶ ». Un dessin d'Ibels, publié dans *l'Assiette au beurre*, illustre cette pratique en dévoilant le décolleté généreux de l'artiste féminine et sa hanche envahie par la main d'un consommateur³⁷. Le texte publié dans le numéro retrace l'engrenage pour les naïves jeunes filles rêvant de la carrière lyrique, qui doivent pousser les clients à consommer, voire les entraîner dans un salon privé ou la chambre qui leur est réservée. Ego estime que ces entreprises sont des « bazars les plus achalandés de ces dames », dans lesquels on peut observer une « télégraphie compliquée qui s'établit entre le public et les chanteuses³⁸ ». La suspicion d'activités prostitutionnelles est renforcée par l'usage de la corbeille, décor vivant de femmes nommées poseuses ou « balayuses de

bock est à 0, 40 f. à l'apéritif et à 0,50 f. en soirée. Les autres établissements, en revanche, affichent un prix d'entrée.

³⁴ « Texte de la pétition », *La France théâtrale*, 1^{er} octobre 1893.

³⁵ « Arrêté réglementant la Tenue des Cafés-Concerts, etc. », *L'Express du Nord et du Pas-de-Calais*, 21 août 1895. Voir Marie-Ange Rauch, *À bas l'égoïsme, vive la mutualité*, Saint-Denis, PUV, coll. « Théâtres du monde », 2015, p. 25-62.

³⁶ H. R., « Au café-concert. La traite des blanches », *La Lanterne*, n° 9133, 25 avril 1902, p. 2.

³⁷ Ibels, « La quête », *L'Assiette au beurre*, n° 273, 23 juin 1906, p. 1040.

³⁸ Ego, *Bouis-Bouis, bastringues et caboulots de Paris*, Paris, P. Tralin, 1861, p. 119.

planches », dont « plus d'une correspond cavalièrement du regard avec les gandins placés à l'orchestre³⁹ ».

Cependant, la communication entre scène et salle peut être plus directe, lorsque les « carottes, les trognons de choux et les pelures d'orange pleuvent sur la scène⁴⁰ » ou que « des œufs crus⁴¹ » sont lancés sur la robe d'une chanteuse. Cette attitude pour le moins spontanée de spectateurs qui entendent bien décider des programmes est assez proche de celle du public des théâtres de quartier ou de province⁴², conspuant certains acteurs et s'arrogeant une compétence critique décisive. Mayol se souvient ainsi de ses débuts, au Palais de Cristal de Marseille, dans la chanson empruntée à Paulus, *Allez... circulez*, et d'un trac paralysant qui le faisait bafouiller ; le public, alors « hurlait, sur l'air populaire des lampions : Cir-cu-lez ! Cir-cu-lez ! » puis « Fais ta malle⁴³ ». Yvette Guilbert, l'une des étoiles du café-concert, connut pourtant les mêmes déboires à ses débuts, au Casino de Lyon :

- Oh ! là ! là ! est-elle plate, elle a tout laissé dans ses malles !

Pendant deux ou trois minutes, j'entendis des moqueries sur mon corsage, trop plat ! Je ne perdis pas la tête et je chantai. Soudain, sur l'air des Lampions : « Où sont ses tétons ? où sont ses tétons ?... » et les pieds des étudiants scandaient ces paroles cocasses ; alors que d'autres répondaient : « Ils sont dans sa malle ! Ils sont dans sa malle ! ». Il me fallut sortir de scène, au milieu de ma chanson⁴⁴.

Le public crée ses propres divertissements, au détriment des artistes débutants en particulier.

Alfred Delvau note, dans son *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, qu'au café-concert de la Contrescarpe, la foule « n'écoute pas ce qui se chante sur l'estrade, puisqu'elle

³⁹ André Chadourne, *op. cit.*, p. 21. Lorge, directeur de l'Eldorado en 1861, supprime la corbeille, mais d'autres établissements maintiennent cette pratique durant plusieurs années.

⁴⁰ Henri Duvernois, « La vie à côté. Notes d'un passant », *La Presse*, n° 1626, 9 novembre 1896, p. 6.

⁴¹ Tarnel [Tranel], « Chronique. Le café-concert », *L'Art lyrique et le music-hall*, n° 4, 16 février 1896, p. 2.

⁴² Voir Florence Naugrette, « Physiologies de spectateurs de province au XIX^e siècle », *Le Public de province au XIX^e siècle*, Actes de la journée d'étude organisée par Anne-Sophie Leterrier, Université d'Artois, 2007, Publications numériques du CÉRÉDI, n° 2, 2009.

⁴³ Félix Mayol, Charles Cluny, *Les Mémoires de Mayol*, Paris, Louis Querelle éditeur, 1929, chap. III, http://www.dutempsdeserisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/mayol/memoires/mayol_memoires_intro.htm, consulté le 5 juin 2021.

⁴⁴ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie (Mes mémoires)*, Paris, Grasset, 1927, http://www.dutempsdeserisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/guilbert_yvette/memoires/volume_01/guilbert_memoires_01_03.htm, consulté le 2 juin 2021.

chante elle-même dans la salle⁴⁵ ». Ce public se pose encore en impitoyable censeur, condamnant par exemple la présence sur scène d'une parente de Gambetta en créant « un tel vacarme, avec l'accompagnement obligé de cris de bêtes et d'appels sur l'air des Lampions⁴⁶ » qu'aucune parole de ses chansons ne fut entendue. Un client de Parisiana, en 1898, confie à la revue *l'Art lyrique et le music-hall* que Jacquet, prononçant quelques vulgarités, a été sifflé par le public, se substituant à la censure qui « avait laissé passer cela⁴⁷ ».

Face à cette toute-puissance des spectateurs, les artistes développent des stratégies afin d'imposer leur numéro ou leur tour de chant, avec une « force d'attraction » et un « magnétisme⁴⁸ » jugés nécessaires par Yvette Guilbert. Berthelier ainsi, rue de la Contrescarpe, pour couper court au vacarme, s'adresse à l'assemblée en ces mots : « Je vous demande pardon. Je m'aperçois que ma chanson vous empêche de causer ; je me retire⁴⁹ ». Cette réplique suffit à lui assurer un succès de rires et l'oreille attentive du public. La contenance, l'humour et le sens de la répartie sont des qualités nécessaires aux artistes, peut-être même encore davantage que le talent vocal. L'improvisation, du public comme des interprètes, constitue un élément essentiel de la relation spécifique du café-concert. Marguerite Duclerc, aux Ambassadeurs, est réputée pour « interpeller les spectateurs qui manquent d'enthousiasme » en leur criant : « Vous pourriez bien m'applaudir, tas de cochons !⁵⁰ ». Comme le démontre Marine Wisniewski⁵¹, ces artistes sont avant tout des *performeurs*, dont la valeur dépend essentiellement, non pas de leur voix, mais de leur personnalité et de l'interprétation proposée. On peut ajouter à ces indispensables qualités le

⁴⁵ Alfred Delvau, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Paris, Bonaventure et Duckssois, 1862, p. 273.

⁴⁶ Henry Fouquier, « Chronique », *Le XIX^e siècle*, n° 4002, 16 décembre 1882.

⁴⁷ « La censure. Suite et interviews », *L'Art lyrique et le music-hall*, 1^{er} janvier 1898, p. 3.

⁴⁸ Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson*, Paris, Bernard Grasset, 1928, p. 149.

⁴⁹ Pierre Véron, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 6 octobre 1888, p. 211.

⁵⁰ Apelles, « Marguerite Duclerc », *L'Art lyrique et le music-hall*, n° 45, 22 novembre 1896, p. 3.

⁵¹ Marine Wisniewski, « Les voix sans grain de café-concert : paradoxe d'une réception critique », *Romantisme*, n° 192, 2021-2, p. 57-66.

sens de l'improvisation et un aplomb suffisant pour contrer les invectives, de même que l'art d'adresser le discours et d'impliquer le public⁵².

Selon Eugène Héros, ces interactions se passaient généralement « dans la bonne humeur », comme aux Ambassadeurs, où « les artistes eux-mêmes se prêtaient aux plaisanteries⁵³ » lancées par le public. L'ambiance peut parfois être moins chaleureuse, puisque Paulus un soir, « agacé de ne pouvoir se faire entendre », s'est arrêté pour jeter à l'assistance : « Si vous voulez chanter avec moi, chantez en mesure N. de D... !⁵⁴ ». En 1880, à la Scala, le chanteur est allé plus loin dans la manifestation de son mécontentement envers un spectateur qui, « chaque fois qu'il paraissait en scène [...] se mettait à déployer son journal et à le lire avec une obstination évidemment systématique⁵⁵ ». Paulus a modifié les paroles de sa chanson pour attaquer directement l'indélicat, avant de l'injurier à sa sortie de scène, amenant l'offensé à porter plainte et à obtenir des dommages-intérêts. Ces exemples ne sont pas isolés et témoignent d'une réciprocité dans les échanges entre scène et salle, d'une relation complice ou conflictuelle, qui traduit l'absence de frontière étanche entre les artistes et les publics et une force de la proxémique.

Valérien Tranel, à propos de la prestation de M^{lle} Laroche à la Gaîté-Rochechouart, prétend qu'elle sait « se mettre en communication avec son public et y choisir ses têtes », concluant que, pour la chanson *La Crémaillère*, c'est « la moitié du succès, car il faut presque que le spectateur donne la réplique⁵⁶ ». Il est d'usage au café-concert que le morceau aimé du public soit « repris en chœur par la multitude avec accompagnements de coups de pied, de cliquetis

⁵² Élisabeth Pillet, « Une forme de culture orale urbaine au XIX^e siècle : le café-concert », Marie Blaise, Sylvie Triaire, Alain Vaillant (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains. Paroles vives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « Collection des littératures », 2009, p. 293-310.

⁵³ Eugène Héros, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴ André Négis, *op. cit.*, p. 6. Paulus est notamment associé à la chanson *En revenant de la revue* (Scala, 1886) et il a dirigé quelques années le Ba-Ta-Clan (1892-1897).

⁵⁵ El Cadi, « Chronique de l'audience », *Gil Blas*, n° 67, 24 janvier 1880.

⁵⁶ Valérien Tranel, « Revue des Concerts de Paris », *L'Art lyrique et le music-hall*, n° 1, 1^{er} janvier 1896, p. 8.

d'étain et de cristal⁵⁷ ». Plus qu'une *écoute* attentive, il s'agit pour chaque spectateur de *vivre* intensément le numéro et de le prolonger, voire de se l'approprier et de participer ; ce processus est indispensable à la création proposée par les interprètes.

Thérèse, dans ses mémoires, décrit son expérience au Café Moka, où, « lorsque le chanteur avait fini sa romance, il venait sans façons se mêler⁵⁸ » aux parties de cartes ou de dominos. C'est ce que reproche d'ailleurs Maurice Talmeyr au « beuglant », animé selon lui par un artiste qui « n'est pas un professionnel » et « s'improvise⁵⁹ ». Si un tel amateurisme a pu exister aux débuts du café-concert et persister parfois dans de très modestes établissements, il ne reflète pourtant pas la professionnalisation des chanteurs, corrélée à l'industrialisation musicale⁶⁰. La porosité des rôles d'artiste et de spectateur se traduit aussi dans cette compétence attribuée au public qui, lorsque les artistes « détonent », est capable de les avertir d'un « Attention Polyte, tu fais faux !⁶¹ ». Tutoiement, interpellation et direction de l'interprétation sont ainsi des attributs inhabituels dans la relation spectaculaire, propres au café-concert.

Le café-concert, une création collective ?

Le café-concert propose un espace-temps partagé et repose sur une interaction forte entre artistes et publics. Si le régime attentionnel du théâtre constitue une sorte d'horizon pour nombre d'établissements, qui souhaitent se départir des interactions continues et des franchissements de la ligne, il n'est majoritairement pas de mise dans les cafés-concerts du XIX^e siècle. Sans doute l'attrait manifesté par les populations pour ce type de lieu réside-t-il

⁵⁷ André Chadourne, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸ *Mémoires de Thérèse, écrits par elle-même*, Paris, E. Dentu, 1865, p. 207.

⁵⁹ Maurice Talmeyr, *op. cit.*, p. 162.

⁶⁰ Voir le développement consacré à « l'espace médiatique », presse et affiches pour les artistes du café-concert, qui permettent une commercialisation accrue des chansons, par Marine Wisniewski, art. cité.

⁶¹ J. Villemagne, « Promenade dans les cafés-concerts. Le Cheval blanc », *Les Fantaisies parisiennes. Courrier artistique*, n° 34, 28 janvier 1866, p. 135.

d'ailleurs en grande partie dans la liberté de mouvements et de paroles comme dans le partage de l'espace et des répliques. La notion de seuil ou de quatrième mur n'y existe qu'en pointillé, pour magnifier au contraire l'expérience vécue collectivement ; cette forme si proche de nos spectacles contemporains est donc, rétrospectivement, incroyablement moderne. Le café-concert ne propose bien évidemment pas de création collective, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais l'implication des spectateurs et l'improvisation des artistes face à leur public dessinent une forme artistique élaborée de façon unique avec l'assemblée. Si tout spectacle dépend en partie de sa réception, le café-concert repose intégralement dans ce *hic et nunc* partagé par les interprètes et les spectateurs.

Progressivement, ces usages disparaissent et le café-concert se transforme en abandonnant certaines de ses spécificités, comme l'entrée libre, la continuité du programme ou les échanges récurrents entre artistes et publics. Plus proche du théâtre ou du music-hall, plus onéreux, il conserve un auditoire fervent, mais moins décisif dans le déroulement du programme. Peut-être est-ce là l'origine de la nostalgie éprouvée par de nombreux auteurs, déplorant le « caf'conc' » d'antan⁶², alors que les formes ultérieures ont remis le public à sa place – muet et cantonné à la salle – et sommé les artistes de se concentrer uniquement sur leur prestation. L'expérience partagée du café-concert a vécu.

Bibliographie

- Apelles, « Marguerite Duclerc », *L'Art lyrique et le music-hall*, n° 45, 22 novembre 1896.
Bara Olivier, Piana Romain, Yon Jean-Claude (dir.), « En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIX^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 266, trimestre 2, 2015.
Bara Olivier, « Le café-concert dans la grande presse, ou la crise du feuilleton dramatique », Élisabeth Pillet, Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle*, Nouveau monde éditions, 2012, hal-00910179.
Bihl Laurent, Schuh Julien, « Les cabarets montmartrois dans l'espace urbain et dans l'imaginaire parisien, laboratoires des avant-gardes et de la culture de masse (1880-1920) », *Contextes*, n° 19, 2017.

⁶² En témoignent les articles qui célèbrent la mémoire du café-concert dans la première moitié du XX^e s. et déplorent sa transformation en revue, en music-hall ou en théâtre. C'est le cas de la série d'articles publiés dans *Comœdia* par Jean d'Herbenoire durant l'été 1923, sous le titre « Recherches sur le café-concert » ou encore d'André Négis, *op. cit.* et d'Eugène Héros, *op. cit.*

Celès Jules, *Almanach des cafés-concerts*, Paris, Brouillet et Goulon, 1869.

Chadourne André, *Les Cafés-Concerts*, Paris, E. Dentu, 1889.

Condemni Concetta, *Les Cafés-concerts. Histoire d'un divertissement*, Paris, Quai Voltaire Histoire, 1992.

Delvau Alfred, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Paris, Bonaventure et Ducksssois, 1862.

Ego, *Bouis-Bouis, bastringues et caboulots de Paris*, Paris, P. Tralin, 1861.

Fouquier Henry, « Chronique », *Le XIX^e siècle*, n° 4002, 16 décembre 1882.

Guide des plaisirs à Paris, Paris, Quai des Grands-Augustins, 1927.

Guilbert Yvette, *La Chanson de ma vie (Mes mémoires)*, Paris, Grasset, 1927.

Guilbert Yvette, *L'Art de chanter une chanson*, Paris, Bernard Grasset, 1928.

Héros Eugène, « Les cafés-chantants – Les cafés-concerts – Les music-halls », *La Rampe*, n° 140, 13 avril 1919.

Ibels, « La quête », *L'Assiette au beurre*, n° 273, 23 juin 1906.

Lannoy A.-P. de, *Les Plaisirs et la vie de Paris. Guide du flâneur*, Paris, Librairie L. Borel, 1900.

Mayol Félix, Cluny Charles, *Les Mémoires de Mayol*, Paris, Louis Querelle éditeur, 1929.

Maxevilliers R., « Chanteuse et sous-off », *L'Art lyrique de Lyon*, n° 5, 1^{er} mai 1905.

Mémoires de Thérèse écrits par elle-même, Paris, E. Dentu, 1865.

Naugrette Florence, « Physiologies de spectateurs de province au XIX^e siècle », *Le Public de province au XIX^e siècle*, Actes de la journée d'étude organisée par Anne-Sophie Leterrier, Université d'Artois, 2007, Publications numériques du CÉRÉdI, n° 2, 2009.

Négis André, « Caf'Conc'. Essai de résurrection », *La Rampe*, n° 577, 1^{er} février 1933.

Ouvrard, *La Vie au café-concert. Étude de mœurs*, Paris, Imprimerie Paul Schmidt, 1894.

Pillet Élisabeth, « Une forme de culture orale urbaine au XIX^e siècle : le café-concert », Marie Blaise, Sylvie Triaire, Alain Vaillant (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains. Paroles vives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « Collection des littératures », 2009, p. 293-310.

Raoul, « Le café-concert », *La Gaïeté, journal-programme*, n° 10, 1^{er} janvier 1887.

Sallée André, Chauveau Philippe, *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985.

Saint-Ball, « Au café-concert », *Le Progrès artistique*, n° 183, 4 novembre 1881.

Talmeyr Maurice, « Cafés-concerts et music-halls », *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juillet 1902, p. 159-184.

Tranel Valérien, « Revue des Concerts de Paris », *L'Art lyrique et le music-hall*, n° 1, 1^{er} janvier 1896.

Véron Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 6 octobre 1888, p. 211.

Villemagne J., « Promenade dans les cafés-concerts. Le Cheval blanc », *Les Fantaisies parisiennes. Courrier artistique*, n° 34, 28 janvier 1866.

Wisniewski Marine, « Les voix sans grain de café-concert : paradoxe d'une réception critique », *Romantisme*, n° 192, 2021-2, p. 57-66.

Nathalie Coutelet, *L'expérience partagée au café-concert du XIX^e siècle* – Résumé

L'histoire du café-concert est associée au développement industriel de la chanson, mais on a plus rarement étudié les relations très spécifiques qui unissent artistes et spectateurs. La formule mise en place dans ces établissements autorise de grandes libertés pour les interprètes comme pour le public, dont le plaisir provient, en grande partie, des interactions continues. Plus qu'un spectacle, il s'agit d'une expérience vécue et partagée, sans frontière véritable entre scène et salle.

Abstract

The café-concert's history is associated with the industrial development of music, but the very specific relations between artists and spectators have more rarely been studied. The formula implemented in these establishments allows great freedoms for performers as well as for the public, whose pleasure

comes, in large part, from continuous interactions. More than a show, it is a lived and shared experience, without any real border between stage and audience.

Nathalie Coutelet, MCF HDR au département Théâtre de l'Université Paris 8, s'intéresse aux formes minorées de l'histoire des spectacles des XIX^e et XX^e s. Elle a publié *Un Théâtre à côté : La Grimace. De la Belle Époque aux Années folles*, Le Coudray, Otrante, 2020 et *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère*, Saint-Denis, PUV, coll. « Théâtres du monde », 2015.