

Variété(s) au cabaret de l'Écluse : de la gravité du spectacle de divertissement

Variety at the Cabaret de l'Écluse: serious entertainment!

Marine Wisniewski

Volume 43, numéro 3, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1016852ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1016852ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Wisniewski, M. (2012). Variété(s) au cabaret de l'Écluse : de la gravité du spectacle de divertissement. *Études littéraires*, 43(3), 141–153.
<https://doi.org/10.7202/1016852ar>

Résumé de l'article

Au cabaret de l'Écluse, lieu de sociabilité et de distraction né sur la rive gauche de la Seine à Paris, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le spectacle discontinu et ses numéros variés, qui affichent une insignifiante légèreté, ne semblent guère s'offrir comme espace de symbolisation du social. Pourtant, la socialité du spectacle de cabaret apparaît dès lors que l'on envisage la configuration même de la représentation, agencement modulable de productions artistiques hétérogènes. C'est aux résonances, qui apparaissent d'une création à l'autre, que revient alors la possibilité de faire advenir un discours social, en relation étroite mais toujours oblique avec les deux grandes crises sociopolitiques des années 1960, la guerre d'Algérie et les révoltes de Mai 1968.



Variété(s) au cabaret de l'Écluse : de la gravité du spectacle de divertissement

MARINE WISNIEWSKI

Là où la légèreté nous est donnée, la gravité ne manque pas¹.

*Je chante pour passer le temps
Oui pour passer le temps je chante²*

Lorsque Francesca Solleville fredonne ces vers d'Aragon³ sur la petite scène exigüe et sans profondeur du cabaret de l'Écluse, séduite par le souffle de légèreté et d'inconséquence qui anime le poète, c'est l'ensemble du spectacle auquel elle prend part qu'elle semble caractériser. Lieu de sociabilité et de distraction, où les clients venus partager un verre en fin de soirée se transforment en spectateurs intermittents au gré des numéros variés qui tissent le fil discontinu d'une représentation mouvante, le cabaret affiche en effet une frivole mobilité que semble imposer son statut de divertissement. Le temps y « passe » sans demeurer, distrait et oublié, pris de court par les interruptions fréquentes d'un spectacle morcelé. Ni la voix du chanteur, ni le rire de l'humoriste, ni le geste du mime, ni même l'esquisse du dessinateur, trop fugaces, n'accrochent un présent dont ils contournent volontiers l'actualité. Quelle ébauche du social et du politique, quelle projection historique le spectacle de cabaret, que sa forme déliée et sa visée divertissante s'attachent à déraciner de l'espace politique et du cadre sociohistorique qui l'ont vu naître, peut-il néanmoins entreprendre ? Quelle présence au monde un objet qui se définit de façon autotélique — par le chiasme, geste de clôture symbolique, le chant d'Aragon et de Solleville ne semble trouver de justification en dehors de lui-même — peut-il cependant manifester ? En dépit de son insignifiance affichée, de ses rengaines

1 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1988, p. 261.

2 Louis Aragon, « Je chante pour passer le temps », *Le Roman inachevé, L'œuvre poétique V*, Paris, Livre Club Diderot, 1980, p. 548.

3 Le poème d'Aragon est mis en musique par Léo Ferré en 1961.

ressassées et de ses « p'tits airs galvaudés⁴ » volontairement anachroniques, nous tenterons de découvrir ce que le spectacle de cabaret⁵, qui semble pourtant se refuser à en traiter explicitement, révèle du social et du politique, « parce qu'[il] est processus esthétique et non d'abord parce qu'[il] véhicule tel ou tel énoncé préformé [...], parce qu'[il] se réfère à telle ou telle réalité⁶ ». Il s'agira dès lors d'envisager la « socialité » du spectacle de cabaret moins par l'entremise des textes isolés, fuyants et lacunaires qui ne le composent que partiellement, que par sa configuration même. Nous tenterons de comprendre comment un agencement modulable de productions artistiques hétérogènes peut porter en lui l'inscription du social et s'offrir comme espace de symbolisation.

Du music-hall au cabaret : variétés recomposées

En 1945, alors que la création dramatique trouve un nouveau souffle que lui inspirent le scandale du second conflit mondial et le naufrage démocratique, le monde du spectacle de divertissement est en crise en raison de l'attitude adoptée par ses plus célèbres représentants vis-à-vis du pouvoir nazi. Les chanteurs et artistes que le music-hall, les premiers enregistrements discographiques et quelques essais radiophoniques avaient placés sous le feu des projecteurs dans les années 1930 sont nombreux à poursuivre leur activité malgré l'Occupation allemande et à répondre parfois aux exigences de Berlin qui leur réclame des tours de chant. Maurice Chevalier prolonge ainsi ses revues au Casino de Paris en 1941 et 1942, fredonnant des airs — « Ça sent si bon la France⁷ » ou « La Chanson du maçon⁸ » — qui évoquent un bonheur national inaltérable que la situation historique contredit pourtant de façon criante. Il va jusqu'à chanter en Allemagne, dans un camp de prisonniers, tandis qu'Édith Piaf effectue deux tournées outre-Rhin, imitée par Fréhel et Lys Gauty. Dès l'été 1944, ces artistes sont jugés avec sévérité par le Comité d'épuration des professions dramatiques et lyriques⁹. Certains, comme Léo Marjane, Georges Guétary, Tino Rossi ou encore Suzy Solidor, sont arrêtés et emprisonnés pour quelques

4 « Trois petites notes de musique » (paroles de Henri Colpi et musique de Georges Delerue), interprété à l'Écluse par Cora Vaucaire et Marc et André.

5 Notre propos se fondera sur l'étude spécifique du cabaret de l'Écluse, ouvert de 1951 à 1974 au 15 quai des Grands-Augustins à Paris, qui nous a paru pouvoir représenter l'ensemble des cabarets artistiques qui quadrillent la rive gauche de la Seine après la Seconde Guerre mondiale. Voir, à ce propos, l'ouvrage de Gilles Schlessler, *Le Cabaret « Rive-gauche » (1946-1974)*, Paris, L'Archipel, 2006.

La notoriété et l'existence particulièrement longue de l'Écluse ont aidé un travail de recherche que la dimension éphémère du spectacle de cabaret rend délicat. Le caractère hétérogène et insaisissable de notre objet exige donc prudence et nuance dans la formulation de nos analyses que nous présentons comme des hypothèses.

6 Claude Duchet, « Introductions. Positions et perspectives », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3.

7 Paroles de Louiguy et musique de Jacques Larue, 1941.

8 Paroles de Maurice Chevalier et Maurice Vandaire, musique de Henri Betti, 1941.

9 L'humoriste Pierre Dac n'a pas attendu la Libération pour jeter l'opprobre sur Maurice Chevalier qu'il accuse de collaborer avec l'Allemagne. En 1943, au micro de Radio Londres, il entonne une parodie d'un des succès de Chevalier, « Ça fait d'excellents Français » : « Et tout ça, ça fait de mauvais Français / Pour lesquels il n'est / Que le porte-monnaie. / Faut

semaines et d'autres, comme Jean Tranchant ou Lys Gauty, sont mis à l'index après la guerre¹⁰. Si Maurice Chevalier échappe de peu à l'épuration¹¹, tout le monde du spectacle de divertissement, engourdi pour un temps, est frappé du soupçon amer de la frivolité, d'autant que son absence d'implication politique pendant la guerre contraste avec les actions résistantes menées par des poètes et applaudies à la Libération par ceux-là même qui fustigent l'inconséquence du music-hall. Louis Aragon, Paul Éluard et Robert Desnos ont en effet rejoint en 1942 les réseaux de la Résistance, mais c'est surtout par leur activité artistique qu'ils ont contribué à la dénonciation du scandale nazi¹². S'ils parlent d'amour — en 1943, Éluard écrit *Sept poèmes d'amour en guerre* — ce n'est pas sur un air de rengaine imperturbable comme les vedettes de music-hall, mais pour désigner au contraire la blessure d'un monde et d'une conscience ébranlés. Le titre du recueil collectif de textes engagés publié clandestinement en 1943 par Pierre Seghers, Paul Éluard et Jean Lescure, *L'Honneur des poètes*, annonce l'aura dont disposeront ces écrivains à la Libération, salués, admirés et écoutés du fait de leurs prises de position pendant la guerre. C'est le genre même de la poésie qui suscite un engouement accru ; au sortir de la guerre, « la poésie a atteint une extension unique au cours du XX^e siècle¹³ ». La soirée donnée en l'honneur des poètes résistants le 27 octobre 1944 au Théâtre-Français, en présence du général de Gaulle, le montre, et le lancement par Pierre Seghers d'une collection de poche consacrée aux « Poètes d'aujourd'hui » le confirme. Les premiers numéros, qui se vendent à quinze mille exemplaires en un an, sont significativement dédiés à Éluard et à Aragon¹⁴.

La naissance des cabarets sur la rive gauche de la Seine à la fin des années 1940 procède de cette situation historique et politique. L'agencement de leur spectacle semble en effet influencé par la disgrâce qui frappe le music-hall, d'une part, et par l'écho renouvelé dont jouit la poésie, d'autre part. Le cabaret propose une soirée de divertissement où se succèdent des performances composites — il emprunte son

savoir être opportuniste / Afin d'sauvegarder ses p'tits intérêts, / Et ils sont mis / À grands coups de Vichy / Au régime collaborationniste » (cité par Bernard Laujon, *Maurice Chevalier, le chéri de ses dames*, Paris, Éditions du Moment, 2011, p. 103).

10 Voir Robert Aron, *Histoire de l'épuration : le monde de la presse, des arts et des lettres (1944-1953)*, Paris, Fayard (Les grandes études contemporaines), 1975.

11 C'est notamment grâce à un article d'Aragon en sa faveur paru dans *Ce Soir* le 9 octobre 1944 que le « chéri de ses dames » est absous à la fin de la guerre.

12 Voir Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes (1940-1945)*, Paris, Seghers, 2004 et la revue *Europe*, n° 543-544 « La poésie et la résistance » (juillet-août 1974).

13 Jean-Yves Debreuille, « L'écriture poétique en quête d'un référent », dans *La Littérature française sous l'Occupation*, Actes du colloque de Reims (30 septembre – 2 octobre 1981), Presses universitaires de Reims, 1989, p. 169. Cet engouement est bien sûr à nuancer. À l'intérieur même du champ poétique, des voix dissonantes s'élèvent contre la promotion exclusive d'une poésie jugée utilitaire, dénoncée par Benjamin Péret dans *Le Déshonneur des poètes* : « Il n'empêche que le public avait répondu » (Jean-Yves Debreuille, « L'écriture poétique en quête d'un référent », dans *La Littérature française sous l'Occupation*, op. cit., p. 181) et redécouvert par son entremise un intérêt massif pour la poésie.

14 Ces deux exemples sont donnés par Jean-Yves Debreuille, « L'écriture poétique en quête d'un référent », dans *La Littérature française sous l'Occupation*, op. cit., p. 169.

architecture au modèle du music-hall, fondé sur un principe de variété¹⁵ — mais y intègre une dimension poétique¹⁶. La poésie entre en scène à l'Écluse et dans les autres cabarets de la rive gauche, d'abord insérée comme un mode d'expression parmi d'autres, au même titre que le geste du mime ou la voix du chanteur, avant de devenir progressivement une notion transgénérique désignant le spectacle dans son ensemble. Les variétés sans gravité du music-hall se dessinent ainsi au cabaret un nouveau visage qui rend compte d'une lecture dynamique des équilibres bouleversés du monde artistique de l'après-guerre. Alors que le music-hall, attentif à l'impact visuel de ses attractions, ne s'y était guère intéressé, la devise adoptée par le cabaret de l'Écluse — Chansons-Théâtre-Poésie¹⁷ — témoigne de l'accueil nouveau de la poésie en scène. Sur la petite estrade du 15 quai des Grands-Augustins, on récite des poèmes dès l'ouverture de l'établissement. En mars 1952, les Escholiers, Pierre Vaneck et Serge Sauvion, scandent des extraits du *Testament* de Villon, et les Faux Frères, en octobre, font entendre le « Bal des pendus » de Rimbaud. Les poèmes de la Résistance trouvent surtout une place de choix au cabaret, ainsi lesté du poids symbolique qui avait manqué au music-hall. Entre les vers de Villon et les énumérations truculentes de Rabelais, Pierre Vaneck n'oublie pas l'appel à la veille martelé par Éluard dans « Au nom du front parfait profond¹⁸ » et « Couvre-feu¹⁹ ». Les fréquents hommages rendus à Federico García Lorca, poète fusillé par les antirépublicains au début de la Guerre d'Espagne, icône de la résistance artistique et de la liberté martyre, manifestent une même conscience historique et politique. Franco ayant interdit la diffusion des œuvres de Lorca en Espagne jusqu'en 1953,

15 « La variété, terme aujourd'hui galvaudé, souvent synonyme de facilité, a été la clef de voûte de la composition de nos spectacles [...]. Bien que différent parce qu'interrompu par le service des boissons aux tables, notre spectacle était conçu dans un esprit proche de celui du music-hall » (Marc Chevalier, *Mémoires d'un cabaret : l'Écluse*, Paris, La Découverte, 1987, p. 20).

16 La poésie fait historiquement partie intégrante du spectacle de cabaret. Le Chat noir, pionnier du genre, ouvert en 1881 à Montmartre, se démarquait en effet des cafés-concerts alors en vogue par la composante poétique de ses soirées. Il transformait ainsi la formule de variétés déjà largement éprouvée aux Ambassadeurs et à l'Eldorado en faisant appel à de jeunes poètes invités à lire leurs vers en public entre deux chansons à la mode. Cependant, l'originalité du cabaret artistique tel que l'invente Rodolphe Salis, créateur du Chat noir, fait long feu, et après avoir produit quelques émules, la formule s'épuise. Les cabarets de la Belle Époque délaissent la poésie pour l'effet visuel, rivalisant avec les revues de music-hall, ou le propos satirique — les chansonniers de la Butte se consacrent à la caricature politique. Les cabarets qui voient le jour après la Seconde Guerre mondiale retrouvent donc l'accent poétique de leur ancêtre montmartrois, ce que peut en partie expliquer la situation historique, qui donne à la poésie un écho public sans précédent.

17 Cette formule est inscrite sur les encarts publicitaires et les cartes visites du cabaret, dont nous avons trouvé des exemplaires dans le fonds d'archives de l'Écluse conservé à la Bibliothèque nationale de France.

18 Paul Éluard, « Au nom du front parfait profond », *Les Sept poèmes d'amour en guerre* [1943], *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968, p. 1186-1187.

19 Paul Éluard, « Couvre-feu », *Poésie et vérité* [1942], *op. cit.*, p. 1108.

les récitations du *Chant funèbre pour Ignacio Sanchez*²⁰ et de la « Romance de la peine noire²¹ » par Ève Griliquez, de janvier à avril 1953, constituent ainsi des actes de résistance symboliques. La poésie marque durablement le spectacle de cabaret qui, le souvenir de la guerre s'éloignant, ne la délaisse pas pour autant. Monique Morelli, en 1966, rappellera aux spectateurs les vers de « L'Affiche rouge » d'Aragon, tandis que Francesca Solleville donnera de nouveau voix aux *Sept poèmes d'amour en guerre* et à « Couvre-feu » d'Éluard en 1969, plus de quinze ans après Les Escholiers.

La perception et la réception de la poésie au cabaret se modifient cependant progressivement jusqu'à ne plus identifier un genre isolé. À partir de 1953, les poèmes ne sont plus seulement récités, entre un numéro de mime et un tour de chant, mais de plus en plus souvent intégrés aux autres productions, ce qui donne lieu à des créations hybrides comme *De temps et d'espace*, proposé à l'Écluse en juin 1958 par Brigitte Sabouraud et Jean-Jacques Aslanian. Les poèmes de Du Bellay, Brecht, Lorca, Desnos, Larbaud et Hikmet y sont travaillés par les intonations d'Ève Griliquez et de Teddy Vrignault, et par le chant de Caroline Cler qui les fredonne, accompagnée à la guitare par Jean Borredon. Les gestes du mime Willy Spoor et les projections de la lanterne magique d'Éleanor Farwell complètent le chant et prolongent les échos des textes, soutenus par la variété des modes d'expression convoqués²². Sur ce modèle, la poésie s'associe fréquemment à la chanson ; les artistes mettent en musique et font entendre des textes initialement prévus pour une diffusion écrite. Hélène Martin compose ainsi une mélodie pour « La Fin de l'amour » de Paul Fort, avant de se consacrer aux œuvres de Jean Genet. James Ollivier propose quant à lui en 1968 un tour de chant en forme d'anthologie et entonne sur des airs de son invention « Le Figuier²³ » d'Aragon, « Marennes-Cancalle²⁴ » et « La Famille Dupanard de Vitry-sur-Seine²⁵ » de Desnos, ou encore « Chevaux de bois²⁶ » de Paul Verlaine. Le sketch d'humour et la poésie s'associent également volontiers dans une perspective souvent parodique. Les Frères Ennemis, Teddy Vrignault et André Gaillard, se distinguent en 1954 par leurs adaptations burlesques de poèmes, comme « Le Doigt de Dieu » de Georges Fourest²⁷, « Le Lion » de Catulle Mendès²⁸ et « L'Abat-

20 Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías*, 1935. La traduction, sous le titre *Chant funèbre pour Ignacio Sanchez*, date de 1945. Voir Federico García Lorca, *Poésies II*, Paris, Gallimard, 1954.

21 *Id.* Federico García Lorca, « Romance de la pena negra », *Romancero gitano*, 1928. La première traduction française, par Jules Supervielle, date de 1935.

22 Après avoir été représenté à l'Écluse, ce spectacle est donné au petit théâtre de Lutèce. Il est commenté par François des Aulnoyes, « Autour de minuit. De Brigitte Sabouraud à l'aube », dans *Combat*, 24 avril 1959.

23 Louis Aragon, « Le figuier », *Le Fou d'Elsa* [1963], *L'Œuvre poétique VI*, Paris, Livre Club Diderot, 1981, p. 493-494.

24 Robert Desnos, *De silex et de feu* [1930], *Œuvres*, Paris, Gallimard, (Quarto), 1999, p. 582-583.

25 Robert Desnos, « La famille Dupanard de Vitry-sur-Seine » [1938], *op. cit.*, p. 841-842.

26 Paul Verlaine, « Chevaux de bois », *Romances sans paroles* [1874], Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 2002, p. 101-103.

27 Georges Fourest, « Le Doigt de Dieu », *La Négresse blonde* [1909], Paris, Éditions Kra, 1930, p. 65-66.

28 Catulle Mendès, « Le Lion », *Poésies II*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p. 46-47.

jour » de Paul Gélardy²⁹, mis à distance par des gestes et une diction comiques et par le choix d'accessoires rudimentaires qui ruinent le travail métaphorique du texte. Ainsi assimilée à d'autres modes d'expression, la poésie en vient à être perçue comme un principe transgénérique et à définir, non plus seulement une composante mais l'ensemble du spectacle de cabaret. Les notions de chant et de poésie se confondent ainsi volontiers à l'Écluse. « L'Âme des poètes » de Charles Trenet et « Je chante pour passer le temps » d'Aragon, interprétés successivement par Léo Noël et Francesca Solleville en 1961, rendent compte de ce glissement lexical et conceptuel permis par la proximité entretenue sur scène entre chansons et poèmes. Malgré son titre, « L'âme des poètes » évoque un mode de transmission oral caractéristique de la chanson populaire, dont Léo Noël, sous ses frusques de chanteur des rues et accompagné de son limonaire, est un interprète privilégié³⁰. Le chanteur, qui ne se départit pourtant pas d'une légèreté et d'une inconséquence affichées, se pare au gré de son refrain de l'honneur attaché à l'appellation de poète, qui semble alors désigner de façon indistincte, mais non pas anodine, l'amateur de vers et le compositeur de mélodies. Ce glissement paraît d'autant plus manifeste qu'il opère également dans le texte d'Aragon, proposé lors du même spectacle, où le poète renommé se plaît à désigner modestement son activité créatrice³¹. Cette progressive indistinction provoquée par l'agencement même du spectacle, qui encourage les rapprochements hétérogènes, trouve un écho dans le discours de presse. Le terme de « poésie » et l'adjectif « poétique » y désignent sans distinction les divers genres spectaculaires considérés. On salue ainsi la chanteuse Cora Vaucaire « en qui tout est poésie³² » et la dimension « poétique, sans être hermétique ou ennuyeuse³³ » de la chanson « Ophélie » de Maurice Fanon. Les marionnettistes ont eux aussi leur part de poésie. *Les Ombrelles et parapluies* d'Yves Joly racontent « une histoire d'amour

29 Paul Gélardy, « L'Abat-jour », *Toi et moi* [1885], Paris, Stock, 1960, p. 19-20.

30 Longtemps, longtemps, longtemps

Après que les poètes ont disparu

Leurs chansons courent encore dans les rues

La foule les chante un peu distraite

En ignorant le nom de l'auteur

Sans savoir pour qui battait leur cœur

Parfois on change un mot, une phrase

Et quand on est à court d'idées

On fait la la la la la la

La la la la la la

(Charles Trenet, « L'âme des poètes », *L'Âme des poètes. Dimanche prochain*, Columbia, 1951. 1 disque : 78 t).

31 Je chante pour passer le temps

Petit qu'il me reste de vivre

Comme on dessine sur le givre

Comme on se fait le cœur content

À lancer cailloux sur l'étang

Je chante pour passer le temps

(Louis Aragon, « Je chante pour passer le temps », *Le Roman inachevé*, op. cit., p. 547).

32 Maurice Ciantar, « Paris la nuit. Cora Vaucaire à l'Écluse », *Combat*, 23 novembre 1954.

33 Michel Lancelot, « L'Europe en chantant », *Combat*, 11-12 janvier 1964.

empreinte de poésie et de fraîcheur³⁴ », tandis que le Théâtricule de Jean-Paul Hubert est jugé « original, amusant, poétique, espiègle³⁵ ». Quant à André Tahon, à la tête de la Compagnie des Marottes, il est proclamé « poète de la marionnette³⁶ ». Enfin, les Trois Horaces, mimes « masqués de blanc, tels des clowns enfarinés », présentent un numéro « poétique et charmant³⁷ ». Ces discours louangeurs signalent l'évolution de la réception du spectacle de divertissement et témoignent du travail formel effectué par le cabaret qui, estompant les frontières génériques et s'appuyant sur la notion de variétés pourtant étroitement liée au music-hall, annexe l'honneur des poètes. Se construit ainsi une forme de spectacle qui répond à la crise du monde de la chanson au lendemain de la guerre par un agencement spécifique modifiant à son tour sa perception par le public et son mode de réception.

Discours de l'interstice : l'exemple du conflit algérien (1961)

En jouant précisément d'une composition hétérogène, le cabaret met à distance l'accusation de légèreté qui frappait les spectacles de variétés dont la succession rapide de numéros imaginée pour des spectateurs distraits empêchait le sens de se développer et de demeurer. Dès lors, il ne s'agit plus de proposer des performances sans suite, mais de tirer parti des espaces interstitiels pour faire jaillir un sens neuf que peut produire la collusion inédite et toujours renouvelée de modes d'expression distincts. La poésie, qui modèle l'architecture d'une soirée de cabaret par le contrepoint qu'elle apporte d'abord aux autres modes d'expression, puis par l'unité, fût-elle construite, qu'y puise l'ensemble hétérogène, souligne un travail nouveau et décuplé du sens. Alors même que les vedettes de music-hall s'étaient vu reprocher leur mutisme coupable face au danger nazi et la frivolité de leurs rengaines bavardes, le spectacle de cabaret fait du silence, ménagé entre des numéros se refusant souvent à toute prise de position politique explicite, l'espace d'épanouissement d'une résistance. C'est donc l'agencement formel du spectacle qui met en œuvre un discours, à dévoiler. Ainsi, au tournant des années 1960, alors que Claude Vinci, qui a déserté en 1956 les rangs de l'armée française engagée en Algérie³⁸, se produit quotidiennement sur l'estrade de l'Écluse, les spectacles proposés par le cabaret ne s'élèvent pas explicitement contre le conflit algérien. En 1961, ni les airs de flamenco entonnés par Carmen Requeta ni *La Cornerie espagnole* des marionnettistes Dougnac ne semblent faire éclore un quelconque discours de la situation sociale et politique qui les encadre. Du plain-chant ne se dégage aucun message explicite. Si quelques chansons déploient un propos pacifiste, celui-ci reste

34 Maurice Ciantar, « Paris la nuit. À la Rose Rouge », *Combat*, 28 janvier 1954.

35 R.-J. Courtine, « La Tête de l'Art », *Une semaine de Paris*, du 14 au 20 septembre 1966, p. 75.

36 Gérard Marinier, « Avec André Tahon et sa compagnie des Marottes, un poète de la marionnette est né », *La Croix*, 20 novembre 1953.

37 R.-J. Courtine, « Chez Gilles », *Une semaine de Paris*, du 19 au 25 février 1966, p. 77.

38 Voir le récit de sa désertion et l'énoncé de ses positions militantes : Claude Vinci, *Les Portes de fer : ma guerre d'Algérie et ma désertion*, Paris, Le Temps des cerises, 2002.

très général³⁹ et la plupart des textes présentés sur scène semblent plutôt exhiber leur refus de tout ancrage sociohistorique défini, comme « Je chante pour passer le temps » et « L'Âme des poètes ». La structure de la rengaine de Trenet⁴⁰ et l'effet de circularité créé par le chiasme chez Aragon⁴¹ soulignent la nonchalance du chant « un peu distrait », « vagabond », dont les mots et les phrases ne disent autre chose que « la, la, la, la ». Cette imprécision affichée parcourt l'ensemble du spectacle qui écarte ainsi la tentation d'un discours ancré et transparent. Nombreux sont les numéros qui délaissent toute esquisse du temps présent et rappellent avec nostalgie les linéaments d'une époque ancienne et enfuie. Marc et André exhument la langue oubliée de Marot dans un « Rondeau⁴² » et Léo Noël ravive d'un tour de manivelle l'image désuète d'un vieux Paris, parcouru entre deux guerres par les joueurs de limonaire et transformé par le regard du premier cinéma⁴³. Il chante significativement des airs anciens de cafés-concerts, datant du début du siècle. « Nuits de Chine », « Dans les jardins de l'Alhambra », « La Femme aux bijoux » ou encore « Du gris⁴⁴ », rendu célèbre par Fréhel en 1923 et par Berthe Sylva en 1925, résonnent ainsi comme de lointains souvenirs. Même « Actualités⁴⁵ », entonné par Marc et André, fait figure de leurre. Malgré son titre, la chanson, régulièrement programmée au cabaret, reste inchangée depuis sa création en 1951, et ne présente à l'auditeur qu'une succession d'images atemporelles, figées par un présent d'éternité⁴⁶. Le choix délibéré d'une parole anachronique, qui ne peut demeurer dans le présent, est relayé par le spectacle muet de marionnettes d'Yves Joly. Sa *Tragédie* s'achève par la combustion des feuilles de papier qui constituaient les personnages de son drame dont la trame ne peut que se dissoudre à l'instant même de sa formulation, immédiatement frappée d'inactualité.

39 Citons par exemple « La Colombe » (paroles et musique de Jacques Brel) chantée par Pia Colombo et « Liberté » (paroles de Maurice Vidalin et musique de Charles Aznavour) interprétée par Barbara.

40 La chanson est scandée par un refrain lui-même habité par la répétition : « Longtemps, longtemps, longtemps / Après que les poètes ont disparu / Leurs chansons courent encore dans les rues ».

41 « Je chante pour passer le temps / Oui pour passer le temps je chante ». Chaque strophe ménage par ailleurs un effet de clôture significatif, commençant et s'achevant par le même vers.

42 Mis en musique par Georges Delerue.

43 Il chante notamment « Sous les ponts de Paris » (paroles de Jean Rodor et musique de Vincent Scotto, 1914), « À Paris dans chaque faubourg » (paroles de René Clair et musique de Maurice Jaubert, 1932), « Le Mendiant de Charonne » (paroles et musique de Marc Fontenoy, 1948), « L'Orgue des amoureux » (paroles de Francis Carco et musique de Varel et Bailly, 1949).

44 Sur des paroles de Ferdinand-Louis Bénech et des mélodies d'Ernest Dumont. Ces chansons ont été créées entre 1910 et 1920.

45 Paroles d'Albert Vidalie et musique de Stéphane Golmann.

46 « Le soleil luit / Sur les villes et sur les champs ». L'effet de circularité produit par ces deux vers, qui ouvrent et concluent le texte, contribue à la suspension temporelle, que parachève l'utilisation récurrente de participes présents, qui semblent prolonger indéfiniment les visions décrites : « Un enfant bleu / Dans son berceau de bois blanc / Fermant ses yeux innocents / Meurt tout doux tout doucement ».

Le spectacle de cabaret renonce donc à la clarté d'un message formulé et déplace la production du sens du plain-chant à ses résonances. C'est à l'écho tissé d'une performance à l'autre que revient la possibilité de faire advenir un réseau de significations en relation étroite mais toujours oblique avec le prolongement sociohistorique qui soutient le spectacle. En effet, bien qu'habité par les images largement nostalgiques qu'égrènent les chansons qui le composent, ce dernier n'en délivre pas moins un certain regard sur le monde contemporain. Le sketch de Robert Rocca et Jacques Grello qui ouvre la soirée en janvier 1961, est ainsi consacré à un rappel des actualités du mois en cours, parmi lesquelles la poursuite de la guerre d'Algérie tient une place importante⁴⁷. Ces informations circonstanciées se voient infliger une relecture comique. Le prisme déformant de l'humour entretient le décalage avec le monde contemporain que construit par ailleurs l'ensemble du spectacle, tout en esquissant cependant une possible ligne d'interprétation à même de donner sens aux numéros qui vont suivre et de les inscrire dans un tissu discursif. Présent de façon inaugurale bien que détournée dans le propos de Rocca et Grello, le spectre de la guerre d'Algérie rayonne tout au long de la soirée et investit la béance temporelle entretenue par des performances anachroniques qui retentissent alors de façon renouvelée. Leur pouvoir de symbolisation apparemment dérisoire est donc transformé par les liens ténus qui jaillissent entre elles et s'épanouit dans les interstices que le silence y a ménagés. En 1961, du fait de l'agencement formel du spectacle dans lequel ils s'insèrent, les poèmes de Résistance de Desnos récités par Olivier Hussenot⁴⁸ trouvent de nouvelles perspectives signifiantes et participent à l'élaboration composée et hétérogène d'un discours neuf. Confrontés au rappel pourtant infléchi par l'humour d'une actualité conflictuelle, ces poèmes, écrits pour un autre combat, indignés par une autre guerre, font entendre une révolte des plus vibrantes⁴⁹ dans le sillage et à rebours du sketch d'humour qui les précède. Si le registre comique adopté par Rocca et Grello semblait se jouer d'une situation politique qu'ils paraissaient traiter avec légèreté et inconséquence, les échos ménagés avec d'autres numéros élaborent au-delà de tout propos explicite un discours souterrain d'insoumission qui, pour n'être pas ancré, n'en est pas moins consistant et manifeste.

47 Les deux humoristes rappellent l'échec de Guy Mollet qui n'a pu endiguer le conflit algérien dans les années 1950, et évoquent le départ en Espagne du général Salan, favorable au maintien de l'Algérie française.

48 Olivier Hussenot récite « Les Gorges froides » (*C'est les bottes de sept lieues cette phrase « Je me vois », 1926*), « P'Oasis » (*Corps et biens, 1930*), « Les Quatre sans cou » (1934), « L'Anémone qui régnait sur la mer » (*Le Parterre de Hyacinthe, 1932*), « Au temps des donjons », « Le Cimetière », « L'Épithaphe » et « Sol de Compiègne » de Desnos. Ces cinq derniers textes sont des poèmes résistants. « Au temps des donjons » est publié dans *État de veille* en 1942, alors que Desnos vient de rejoindre le réseau résistant « Agir ». « Le Cimetière » et « L'Épithaphe » paraissent dans *Contrée* en 1944, recueil préparé par le poète avant son arrestation, dont le titre est à entendre comme un appel à la révolte. « Sol de Compiègne » est l'un des derniers poèmes de l'auteur, daté du 28 mars 1944 et paru dans une revue clandestine.

49 Voir par exemple, le premier quatrain de « L'Épithaphe » de Desnos : « J'ai vécu dans ces temps et depuis mille années. / Je suis mort. Je vivais, non déchu mais traqué. / Toute noblesse humaine étant emprisonnée / J'étais libre parmi les esclaves masqués ».

Par ailleurs, ce maillage du spectacle tissé de dénonciations indirectes offre des significations étonnantes à d'autres productions dont le sens et l'intention sont apparemment très éloignés de la colère provoquée par le scandale du conflit algérien, grâce aux résonances qui apparaissent brusquement, au gré des mises en présence, des juxtapositions, des contacts et des interférences. Le motif de l'attente amoureuse s'insère ainsi dans la trame du discours subversif. Amplement développé par Barbara, il irradie tout à la fois dans les textes qu'elle compose — il s'agit de la principale thématique de « Dis, quand reviendras-tu ? », qui place la locutrice en état de veille permanent par sa modalité interrogative récurrente — et dans les pièces qu'elle emprunte à d'autres auteurs. « Pénélope », de Georges Brassens, et « Litanies pour un retour », de Jacques Brel esquissent un chant fragile du désir, suspendu à une absence. Or, ces chansons qui, indépendamment les unes des autres, ne font entendre que les variations ponctuelles de scénarios amoureux éprouvés par des voix individuelles, s'inscrivent dans la trame discursive indignée du spectacle dès lors qu'elles entrent en écho avec les performances qui les encadrent. Un réseau serré unit ainsi les textes de Desnos et les interprétations de Barbara. Le chant de l'amante délaissée, qui sonne dans « Dis, quand reviendras-tu ? » comme une lettre intimement énoncée, reproduit même la situation de communication qu'élabore « Les Gorges froides », poème également contruit selon un principe de rupture⁵⁰. Or, ce texte pourtant écrit par Desnos dans les années 1920 avant les heures de clandestinité, parce qu'il côtoie les vers insoumis du « Cimetière » et de « L'Épitaphe », acquiert dans le récital de Hussenot des accents de révolte qui transfigurent son système métaphorique et l'originalité de sa ligne temporelle brisée⁵¹. Par résonances successives, les mots amoureux de Barbara, également accrochés à l'hypothétique espoir du temps futur, peuvent alors participer du fait de la structure plus vaste du spectacle qui les accueille à la construction d'une trame discursive dont la cohérence politique et subversive s'élabore au moyen de ses interruptions⁵². La dimension subversive du spectacle est parachevée par la mise en scène d'Yves Joly qui dénonce la violence et l'oppression. Ses figures de papier représentent un jeune couple d'amoureux menacé par des envieux et finalement découpé par une paire de ciseaux inhumaine, qui semble se mouvoir d'elle-même, les mains du marionnettiste étant dissimulées par la pénombre. La signification polémique de cette tragédie amoureuse que le spectateur peut aisément relier aux vers d'amour de Desnos et à la déchirure intime de Barbara se déploie là encore grâce à l'architecture du spectacle dont la discontinuité cesse d'être un signe d'inconséquence.

50 « Facteur, triste facteur un cercueil sous ton bras [...] / Adieu ! Je vous aimais sans scrupule et sans ruse / Ma Folie-Méricourt, ma silencieuse intruse » (Robert Desnos, « Les Gorges froides », *C'est les bottes de sept lieues cette phrase « Je me vois »*, *Œuvres*, Paris, Gallimard (Quarto), 1999, p. 296).

51 « À la poste d'hier tu télégraphieras / Que nous sommes bien morts avec les hirondelles » (*id.*).

52 Le motif de l'attente amoureuse résonne de la même manière dans d'autres pièces présentées à l'Écluse en cette année 1961. On le trouve notamment développé par Pia Colombo dans « Défense d'afficher » (paroles et musique de Serge Gainsbourg) dont le titre, mis en relation avec le discours subversif qui hante souterrainement le spectacle, peut lui aussi présenter un écho polémique.

1968 sans divertissement : le temps retrouvé

L'agencement formel du spectacle de cabaret, dont la facture hétérogène est modelée par un positionnement social, culturel, politique et historique qui remet en question après la guerre les notions mêmes de variétés et de divertissement, façonne à son tour sa réception. Le réseau protéiforme de significations produit par le cabaret, son travail infatigable de recherche et la parole mouvante de ses artistes transforment en effet l'instabilité coupable du divertissement de music-hall en une disponibilité nouvelle. Les échos qui résonnent entre les performances rassemblées au sein d'un même spectacle enrachent le cabaret et ses productions dans un monde et une société en mutation qu'ils sont désormais aptes à symboliser.

Cela explique peut-être la prise d'autonomie progressive des artistes de cabaret à la fin des années 1960. Ils occupent alors une place originale au sein de mouvements de contestation croissants⁵³, alors même que la forme du spectacle qui les a vus naître est peu à peu frappée de déclin. La disponibilité esthétique construite par la structure encadrante du cabaret permet aux chanteurs, au tournant des années 1970, de se mettre au service de revendications sociales et politiques qu'ils défendent désormais de façon indépendante, dégagés de l'agencement formel qui donnait sens à leurs performances. Alors que l'Écluse — et avec elle l'ensemble des cabarets de la rive gauche et des lieux de spectacle parisiens — ferme ses portes pour deux semaines le 20 mai 1968 afin de soutenir le mouvement de grève générale qui agite alors la France, certains de ses pensionnaires rejoignent les piquets de grève et organisent leurs propres tours de chant sur des tréteaux dont la précarité et la mobilité rappellent à bien des égards la maigre estrade du cabaret. Francesca Solleville, Pia Colombo et son compagnon Maurice Fanon chantent ainsi les textes qu'ils entonnaient à l'Écluse devant les ouvriers des usines Renault à Boulogne-Billancourt et participent avec Francis Lemarque, qui eut lui aussi sa place au 15 quai des Grands-Augustins, à la création du Comité d'action démocratique du spectacle. Grâce à la disponibilité que leur construit leur pratique artistique forgée au cabaret, les artistes de cabaret semblent pouvoir répondre à un certain état de la société auquel ils paraissent à même de donner voix, alors que les acteurs du divertissement spectaculaire d'avant-guerre avaient payé leur légèreté d'un silence imposé.

Cependant, si la mobilité acquise par ces artistes travaille à leur affranchissement, elle semble paradoxalement annoncer la faillite du cadre formel qui les a façonnés⁵⁴ et témoigner d'une évolution des représentations sociales du spectacle de divertissement. En effet, lorsqu'ils se produisent hors du cabaret, les chanteurs ne recherchent plus les échos suscités par les performances voisines. Le sens construit par le spectacle ne se dégage plus des espaces interstitiels mouvants ménagés entre les créations. La voix de l'artiste qui assume désormais seul la position qu'il adopte en société, n'entrant plus en résonance avec d'autres corps et d'autres gestes, assume plus frontalement un discours qui se livre dès lors tout entier dans le moment de sa

53 Leur engagement, de plus en plus manifeste à partir de 1968, concerne principalement le mouvement social du mois de mai d'une part et la dénonciation de l'intervention américaine au Vietnam d'autre part.

54 Les cabarets artistiques de la rive gauche vivent leurs dernières heures à la fin des années 1960. L'Écluse est l'un des derniers à fermer ses portes, en 1974.

formulation. C'est pourquoi Francesca Solleville, forte du retentissement nouveau que trouve sa voix sur les piquets de grève en mai 1968, interprète une fois de retour à l'Écluse des textes plus nettement ancrés dans un présent brûlant que l'auditeur peut identifier sans détour. Les titres mêmes de ses chansons ne laissent guère place au doute et affichent l'objet de leur dénonciation. « Vietnam⁵⁵ » et « Vent d'Amérique⁵⁶ » combattent l'engagement militaire américain en Orient, tandis que « 200 mètres (Mexico 68)⁵⁷ » s'appuie sur le souvenir des récents Jeux olympiques d'été pour déployer un discours antiraciste. Ainsi encadrés par un propos ferme et transparent, *Les Sept poèmes d'amour en guerre* d'Éluard que récite également Francesca Solleville en 1969 perdent alors leur densité signifiante et leur part rayonnante de silence. Ils s'insèrent sans failles et sans restes au sein d'une grille de lecture militante dont l'artiste semble maîtriser absolument toutes les résonances. Il est par ailleurs significatif que la chanteuse parachève son engagement résolu dans le monde par l'interprétation de « Pauvre Boris » de Jean Ferrat. Ce texte fustige le manque de pertinence de certains chanteurs qui se réapproprient « avec quinze années de retard » les propos subversifs de Boris Vian, et renonce ainsi aux potentialités de signification de l'indirect et de l'écart. C'est pourquoi au poème d'Aragon « Je chante pour passer le temps » et à sa revendication de légèreté fredonnés à l'aube des années 1960 succède, dix ans plus tard, comme un écho définitif, le refus de Jean Ferrat, « Je ne chante pas pour passer le temps » :

Il se peut que je vous déplaise
 En peignant la réalité
 Mais si j'en prends trop à mon aise
 Je n'ai pas à m'en excuser
 Le monde ouvert à ma fenêtre
 Que je referme ou non l'auvent
 S'il continue de m'apparaître
 Comment puis-je faire autrement

Sont ici prônés un bras-le-corps absolu de l'artiste et du monde et l'abandon de l'oblique qui caractérisait pourtant le mode spécifique de symbolisation à l'œuvre au cabaret, ainsi progressivement frappé d'inactualité par ses propres artistes. La disponibilité esthétique que ces derniers y avaient apprise devient la voie d'affirmation d'un discours aux prises avec le monde, mais semble renoncer par là même à la variété, qui relançait toujours la quête de sens et interrogeait la possible gravité du spectacle de divertissement.

55 Paroles et musique de Henri Gougaud.

56 Paroles et musique de Pierre Selos.

57 Paroles et musique de Jean-Max Brua.

Références

- ARAGON, Louis, *Le Roman inachevé, L'œuvre poétique V*, Paris, Livre Club Diderot, 1980.
- , *Le Fou d'Elsa, L'Œuvre poétique VI*, Paris, Livre Club Diderot, 1981.
- ARON, Robert, *Histoire de l'épuration : le monde de la presse, des arts et des lettres (1944-1953)*, Paris, Fayard (Les grandes études contemporaines), 1975.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1988.
- CHEVALIER, Marc, *Mémoires d'un cabaret : l'Écluse*, Paris, La Découverte, 1987.
- CIANTAR, Maurice, « Paris la nuit. À la Rose Rouge », *Combat*, 28 janvier 1954.
- , « Paris la nuit. Cora Vaucaire à l'Écluse », *Combat*, 23 novembre 1954.
- COURTINE, Robert-J., « La Tête de l'Art », *Une semaine de Paris*, du 14 au 20 septembre 1966.
- DEBREUILLE, Jean-Yves, « L'écriture poétique en quête d'un référent », *La Littérature française sous l'Occupation*, Actes du colloque de Reims (30 septembre – 2 octobre 1981), Presses universitaires de Reims, 1989, p. 169-182.
- DESNOS, Robert, *Contrée*, Paris, R.-J. Godet, 1944.
- , *État de veille*, Paris, s.n., 1942.
- , *Œuvres*, Paris, Gallimard (Quarto), 1999.
- DUCHET, Claude, « Introductions. Positions et perspectives », dans Claude DUCHET, Bernard MERIGOT et Amiel van TESLAAR (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3-8.
- ÉLUARD, Paul, « Au nom du front parfait profond », *Les Sept poèmes d'amour en guerre* [1943], *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968.
- FOUREST, Georges, *La Négresse blonde* [1909], Paris, Éditions Kra, 1930.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poésies II*, Paris, Gallimard, 1954.
- GÉLARDY, Paul, *Toi et moi* [1885], Paris, Stock, 1960.
- LANCELOT, Michel, « L'Europe en chantant », *Combat*, 11-12 janvier 1964.
- LAUJON, Bernard, *Maurice Chevalier, le chéri de ses dames*, Paris, Éditions du Moment, 2011.
- MARINIER, Gérard, « Avec André Tahon et sa compagnie des Marottes, un poète de la marionnette est né », *La Croix*, 20 novembre 1953.
- MENDÈS, Catulle, « Le Lion », *Poésies II*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892.
- SCHLESSER, Gilles, *Le Cabaret « Rive-gauche » (1946-1974)*, Paris, L'Archipel, 2006.
- SEGHERS, Pierre, *La Résistance et ses poètes (1940-1945)*, Paris, Seghers, 2004.
- TRENET, Charles, *L'Âme des poètes. Dimanche prochain*, Columbia, 1951. 1 disque : 78 t.
- VERLAINE, Paul, *Romances sans paroles* [1874], Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 2002.
- VINCI, Claude, *Les Portes de fer : ma guerre d'Algérie et ma désertion*, Paris, Le Temps des cerises, 2002.