

Chanson, prostitution (3 octobre 2015)

Si j'ai bien compris, le Musée d'Orsay a demandé à Nathalie Joly de concevoir un spectacle de nature osée. Elle est partie donc, des deux piliers de la chose : le sexe et l'argent.

Comme vous l'avez peut-être noté dans ce récital, il est sans cesse question d'argent. On l'oublie trop souvent, la prostitution est un commerce, un commerce de brutale extraction, comme celui des mines ou des esclaves. Il convient donc de commencer par là, et d'appliquer à ces femmes dites de mauvaise vie la grille de lecture des échanges de marchandises.

Le récital a commencé avec une chanson populaire du 19^e siècle, *La Pierreuse consciencieuse*, une chanson paillardes, très explicite. « *Pour quatorze sous, la main dans la poche, même sous l'œil du flic qui me r'garde en d'ssous/J'astique le dard du typ' le plus moche, la main dans la poche pour quatorze sous* ». J'arrête là, car je n'ai pas de talent de diseuse et en plus j'en rougirais.

Mais que le désir, l'argent, la dépense, l'avarice, aient à voir avec le sexe, au sens freudien, est une évidence.

Après avoir reçu la commande d'Orsay, Nathalie Joly m'a expliqué qu'elle avait demandé des conseils à ses amis de La Société psychanalytique de Paris, qui avait soutenu en 2008, par fidélité aux émerveillements de Sigmund Freud, *Je ne sais quoi*, le premier de trois spectacles que la comédienne a consacré à la Yvette Guilbert, chanteuse et comédienne née en 1865 et morte en 1944.

Nathalie y chantait et lisait des lettres échangées entre le père de la psychanalyse et cette chanteuse tragédienne, muse de Toulouse-Lautrec, figure phare du cabaret Le Chat Noir.

Ses amis freudiens lui conseillèrent alors de regarder vers les salles de garde des hôpitaux, où des mâles éduqués se défoulent en braillant des obscénités, telle cette *Pierreuse* aux tarifs fixes. Dans la même veine, Nathalie Joly a proposé une relecture de *La Grande Pine* (fin du 19^e siècle) et de *l'Aviateur*, inscrite au répertoire du théâtre forain.

Au rayon des échanges monétaires, très précis également, le *Catalogue des prix d'amour de Mademoiselle Marcelle Lapompe*, censé dater de 1915, « *Minette bout à bout, l'homme entre les jambes de la femme ... 3,05* » (sous).

C'est bien, un siècle plus tard ce rapport au « cash » qui définit la figure de la « bitch », la pute afro-américaine du rap, qui trône au centre des préoccupations des musiques urbaines d'aujourd'hui, du Bronx aux « bailes » funk des favelas brésiliennes. C'est la pute du rap, qu'on utilise, sans même avoir de la payer, car le dollar, le biffe-ton attire, tout comme les biscoteaux, les poses de caïds, les grosses bagnoles, les *grilzs* en diamant, les pendentifs en or, et les promesses de bon coup. Pour certains, les femmes sont des chiennes, mais encore et toujours des mamans et des putains.

Pour d'autres, elles sont malignes, futées. Le « *maria gazolina* » des favelas brésiliennes, qui flirtent avec les trafiquants à cause de leur pouvoir d'achat, se rapportent facilement à *La lorette de la veille* – dont le génie est de « *partout être aimable à la fois* » de Gustave Nadaud, un

goguettier. En 1887, la lorette débarque à Paris pour dégommer la grisette, fille aux mœurs dites légères recrutée dans les métiers de la couture, à une époque où la morale fait encore loi, du moins en apparence.

La grisette est une indépendante qui, entretient, par exemple, un étudiant de bonne souche, mais éventuellement fauché, lui offrant une sorte de bourse d'étude, pour tenter de l'épouser ensuite. D'autres, les lorettes, avaient plusieurs amants et se faisaient entretenir par petits morceaux (l'un payait l'appartement, l'autres les toilettes et les chapeaux, le troisième, les voitures).

La difficulté de la traduction en chanson de l'exposition « Splendeurs et Misères, 1850-1910 », était de faire coller les dates : la grande époque de gloire des chansons sur la prostitution est plus tardive que le créneau proposé au Musée d'Orsay. La chanson réaliste des années 1930 s'est massivement emparée de la figure de la misère et s'est enfoncée dans le sentiment : le sujet compassionnel allait comme un gant à un courant artistique qui remettait le peuple souffrant au centre de ses thèmes.

Il a fallu mélanger. Nous avons entendu des airs du Second Empire (1852-1870) comme *La lorette de la veille*, il y a la chanson d'Aristide Bruant *A Saint-Lazare*, composée en 1886, créée en 1887 par Eugénie Buffet, reprise cent fois, et même par Véronique Sanson sur la scène de l'Olympia en 1989.

C'est la lettre d'une putain à son mac, qu'elle adore comme Dieu et son papa, alors qu'elle est soignée à la prison-hôpital de Saint Lazare, rue du faubourg Saint-Denis, là où les Mœurs obligent les filles à passer la visite médicale. Elle y est pour cause de syphilis – Toulouse-Lautrec en a fait un petit croquis, très touchant, une sorte de bretonne à coiffe écrivant sur un bureau d'écolier avec un encrier. Que vous avez sans doute vu dans l'exposition. Toulouse Lautrec avait aussi peint *La Visite Médicale* en 1894 – des filles raflées, les jupes remontées jusqu'au derrière.

Tout cela évidemment pourrait virer au pathétique. Mais l'axe choisi par Nathalie Joly n'est pas celui-là. Ces femmes ont un ton, des airs de liberté, de la fierté en tout cas. Et Yvette Guilbert est passée par là. Yvette Guilbert a une importance majeure.

Nathalie Joly a consacré trois spectacles au répertoire d'Yvette Guilbert. Le premier s'intitulait un *Je ne sais quoi*, dix-neuf chansons créées par la « diseuse fin de siècle » dont certaines restées célèbres (*Le Fiacre, Madame Arthur, La Glu*), étaient entremêlées à la lecture d'extraits de lettres échangées entre 1926 et 1939 avec un admirateur impénitent, Sigmund Freud.

Le père de la psychanalyse l'avait découverte en 1889 au cabaret l'Eldorado, grâce aux conseils de Mme Charcot, dont le mari, spécialiste de l'hystérie, avait attiré à Paris le médecin viennois. Resté coi à l'écoute de *Dites-moi si je suis belle*, chanson narcissique chantée sur une mélodie tortueuse du XIVe siècle, il ne la quitta plus des yeux et de la pensée.

Yvette Guilbert, la « diseuse fin de siècle » était la reine de la nuit, passant du Moulin Rouge au Divan Japonais, où un

aréopage de célébrités venait l'écouter. Elle était née pauvre, fille de couturière, en 1867, elle fut combattive comme l'était la Gervaise de l'*Assommoir* de Zola, mais elle réussira. Car elle gère ses affaires, mue par la haine des « marchands d'artistes ». Elle a grandi parmi « les pauvresses », c'est là qu'elle a appris son art « en vivant toutes les détresses de la vie » et veut le chanter.

Yvette Guilbert construit un répertoire, elle compose aussi, comme par exemple la célèbre *Madame Arthur*, écrit par Paul de Kock, ou encore *L'éloge des vieux* ou encore *La Buveuse d'absinthe* sur un poème cruel pour les femmes perdues de Maurice Rollinat – on se référera en guise d'illustration à *L'Absinthe* d'Edgar Degas, peint en 1875, plus encore qu'à *La Buveuse d' Absinthe* de Picasso (1901), deux toiles exposées à Orsay.

Elle se bat contre la représentation de la femme dans le Caf'Conc, ce café concert qui assouvi la soif d'amusements réclamés dans une France en voix d'industrialisation massive, avec ses bourgeois repus et ses riches arrogants.

Yvette Guilbert, l'intelligente, la femme libre aux longs gants noirs, à la taille élégante, croquée sans relâche au Chat Noir par Toulouse-Lautrec, naviguait dans un monde extrêmement masculin, et refusait précisément de se trémousser au Café Concert.

En 1897, la plus moderne des chanteuses d'antan épousa un autre Viennois, biologiste, Max Schiller. Plus tard, Freud accrocha à son mur, à côté du portrait de son amie l'écrivain Lou Andreas-Salomé, celui de cette femme qui fascina Paris et bien au-delà, jusqu'à ce qu'elle tombe malade en 1900 –elle

reviendra dix ans plus tard avec un tout autre répertoire, composé de chansons plus littéraires, comportant des reprises de poésies anciennes et modernes, ainsi que des chansons du Moyen Âge.

Freud entretint une passionnante correspondance avec la « diseuse fin de siècle », unique en son art du parlé-chanté et du théâtre en scène. Yvette Guilbert, disait Freud, changeait sans cesse de registre - drame, humour, personnages louches, prudes, voyous, femmes trahies, femmes cruelles, femmes naïves, etc. – quand, poursuit Freud, Charlie Chaplin, « joue toujours le même rôle, celui du garçon souffreteux, pauvre, sans défense, maladroit, mais pour qui finalement tout tourne bien. Or, pensez-vous que pour jouer ce rôle il lui faille oublier son propre moi ? Au contraire, il ne représente jamais que lui-même, tel qu'il était dans sa pitoyable jeunesse », écrit Freud à Max, le mari de « Madame Yvette ».

A propos d'Yvette Guilbert, qui a une trentaine de « femmes » à son répertoire, Freud reçoit cette réponse de Max Schiller : « Yvette Guilbert a une formidable énergie de concentration, une sensibilité très forte, une imagination tout à fait extraordinaire. A cela s'ajoutent une capacité d'observation considérable, et enfin, une volonté monumentale de créer dans le vrai, fût-ce à ses dépens. » Elle s'empare ainsi de mots jusqu'à lors interdits aux femmes.

Yvette Guilbert chantait certes la perte des femmes, mais elle avait « un je ne sais quoi » qui fascinait et elle savait y faire. Pour convaincre le directeur du Concert Parisien de la programmer, elle fait imprimer à ses frais vingt mille affichettes qui seront placardées dans tout Paris, avec un slogan : « Yvette Guilbert. La diseuse fin de siècle. » Le résultat sera fulgurant.

En 1992, la cantatrice Hélène Delavaut, avait introduit Yvette Guilbert au Musée d'Orsay, entonné *Quand on vous aime comme ça* et *l'Eloge des vieux*, à l'occasion d'une exposition consacrée à Toulouse-Lautrec. Elle était accompagnée par Irène Aïtoff, pianiste classique, et accompagnatrice d'Yvette Guilbert pendant les dernières sept années de ses prestations. D'Yvette Guilbert, la musicienne disait : « Un texte écrit n'est pas le principal, l'essentiel c'est ce qui est en dessous, ce qu'il faut deviner. (...) Quand elle chantait *Le Voyage à Bethléem*, elle frappait à une porte, silence. A une seconde porte, silence. Et tous ses silences étaient différents. Ça m'a servi pour les opéras de Mozart. »

Dans son récital Nathalie Joly a emprunté à sa trilogie Yvette Guilbert (*Je ne sais quoi*, 2008, *En vl'à une drôle d'affaire*, 2012, *Chansons sans gêne*, 2015, à voir bientôt à la Cartoucherie), y ajoute une nouveauté, la *Bonne mère* –qui est mauvaise- de Leon Xanrof, l'auteur du *Fiacre* et de *Partie Carrée*. On y voit aussi le film muet d'Alice Guy, *Le piano irrésistible*, tourné en 1907, un film de femme, gai, joueur.

Au fil du récital, nous aurons compris que les frontières sont ténues entre celles qui « font les fortifs » et celles qui arrondissent des fins de mois en galante compagnie (« *La fortune vient en dormant, mais pas seule* », disait la Belle Otero, grande courtisane de la Belle Epoque). Tout est question de paiement en nature.

Nathalie Joly joue sur les anachronismes, convertissant *Ouvre*, chanson fétiche de Suzy Solidor en 1934, en une bossa nova sensuelle, loin des dangers de la syphilis et des macs. La chanson réaliste de la première moitié du XX^e siècle s'est largement nourrie du quotidien des miséreux et des travailleurs de la rue.

On y trouve logiquement pléiade de synthèses en trois minutes trente de la vie des prostituées : les jours de poisse sans clients, les drames, les maladies, la soumission obligatoire, etc. Un coffret de trente-six chansons réunies par André Bernard a d'ailleurs été publié par le label patrimonial Frémeaux & Associés.

Il rétablit la vérité sur la condition des filles de joie. Sur le trottoir ou dans les maisons closes, ces enfants de la misère et du plaisir ont inspiré les poètes et les auteurs. Des chanteuses exceptionnelles par leur voix, leur sens du drame – Nitta-Jo, Fréhel, Lys Gauty, Suzy Solidor, Damia, Berthe Sylva, Renée Lebas – ont chanté ces concentrés de vie commune, assortis de commentaires charitables.

Nous sommes loin ici de la vision libérée et contemporaine de la prostitution qui sous-entend que la femme y trouverait son compte et sa liberté. Les temps sont cruels, et les macs encore plus. L'auteur compositeur Léo Daniderff (1878-1943) y voit les signes d'une terrible destinée (*A la dérive*, une chanson interprétée par Georgette Kerlor, en 1929), et une attraction fatale pour l'ennemi, le mac. « *D'un signe il a fait d'moi sa femme / J'n'étais qu'une loque je n'pensais plus / Une bête en rut sans cœur sans âme / Alors tristement sans savoir comment / Je me suis sentie partir à la dérive / Il a fait d'moi une fille de rien* ».

C'est clair. Et tout y passe, les racoleuses des boulevards extérieurs, les gamines et les vieux messieurs, tout est exposé sans tabou, crûment, avec son lot de désespoir et de filouterie. Ainsi *Sous le pont noir* (Raoul Moretti – Lucienne Boyer), admirablement chanté par Fréhel en 1933, avec les filles de quatorze ans , « *Mais on devine à leurs appâts / Qu'les mois d'nourrice, ne comptent pas* ».

A la jonction du réalisme et de la chanson de variété, Edith Piaf, enfant de la rue, fut élevée dans le bordel normand tenu à Bernay par sa grand-mère. Les filles de joie étaient ses amies, ses nourrices. En 1936, dans le film *La Garçonne*, elle reprend un thème parallèle à celui de la prostitution : la drogue, et la déchéance qui en découle : « *Le bonheur quotidien / Vraiment ne me dit rien / La vertu n'est que faiblesse / Y voit sa fin dans le ciel / Je préfère la promesse / Des paradis artificiels* ».

Elle reviendra sur ce thème avec les subtilités qui vinrent gommer la rudesse du réalisme début de siècle (*L'Accordéoniste, Milord...*). Ailleurs, de célèbres prostituées fondèrent des genres. Le fado par exemple, créé par La Severa, qui chantait dans les tavernes de la Mouraria et mourut de tuberculose après avoir eu de nombreux amants célèbres. Au Mexique, Chavela Vargas, connaîtra la gloire en 1961 après des années passées à boire dans de miteuses tavernes avec une chanson, *Macorina*, célébrant une légendaire prostituée cubaine du début du XX^e siècle.

Dans l'histoire, la prostituée fut une figure fondatrice. La Malinche, l'Indienne qui fut l'amante du conquistador Cortes, avec qui elle engendra un bâtard, est une métaphore de la nation mexicaine, métisse, et trahie.

La Malinche n'était pas une catin, mais presque, elle céda à la puissance et à la richesse. Elle trahit. Parfois, ces femmes ont même de l'âme, celles que décrit Albert Londres dans son voyage à Buenos-Aires, qui explique la naissance du tango dans ce milieu cosmopolite des bars, comme ceux que fréquenta plus tard le Cap-Verdienne Cesaria Evora, pauvre, très pauvre, et sensible, forcément sensible aux arguments des hommes riches.

Ces filles de joie, et surtout les tenancières de bordel internationaux, sont souvent françaises – on regardera à nouveau Joana Francesa, le film du Brésilien Carlos Diegues où Jeanne Moreau est patronne de lupanar, et chante les magnifiques chansons de Chico Buarque.

Après la phase dramatique, la traite des blanches, le droit à jouir de son corps est mis en avant par les défenseurs de la prostitution comme régulateur des marges. En 1970, Barbara, qui a abondamment repris les chansons de Xanroff par exemple, participe à *Madame*, comédie musicale conçue par Remo Forlani.

Que raconte la pièce ? C'est un bordel déserté "Le sphinx d'or" en Afrique équatoriale, où règne Madame la veuve de Monsieur, entourée de son fidèle domestique noir Mardi de la Chandeleur. Se croisent des êtres aux titres déchus et aux vies décadentes, tous sous le charme de Madame. Le Bouc un ex planteur, Bernique un ex douanier, Nantes un ex soldat de carrière... Un jour débarque un bel italien vivant de trafics en tous genres. Madame le charme, il disparaît. Jules César le policier assisté d'un brigadier trouvent dans la cave ils découvrent cinq corps d'hommes, tous des amants de Madame.

CHANSON

Avec Jean-Pierre Gesbert au piano, à qui a échu la tâche d'interpréter *La Raie*, de Dranem.

Où sont les femmes ? Où sont ces femmes, alors que les tabous ont sauté au profit de la loi du marché ? La réponse est apportée en rap et R& B, et nous viennent en tête Beyoncé et Nicky Minaj, deux Américaines pour qui le physique devient un atout d'égalité et de domination. Jusqu'à susciter un débat sur les nouvelles figures du féminisme.

Ici, le déshabillage est de règle. Petit à petit, les femmes se sont montrées nues, et la pudibonderie des années d'après-guerre a été effacée, à coup de publicités attirantes par la suggestion du sexe, avec des femmes, « *chosifiées, vues et traitées comme des objets pour le plaisir et les caprices d'un tiers* » écrit la cinéaste féministe Tanya Steele , après une couverture du magazine *GQ* où Beyoncé posait en très petite tenue et en commentaires de la chanson *Drunk In Love*, qui contient une allusion très claire aux violences exercées par Ike sur sa femme Tina Turner.

Plus que la prostitution, en quelque sorte normalisée, c'est la violence faite aux femmes qui est aujourd'hui au cœur des débats. C'est triste, mais c'est ainsi. Depuis quelques dizaines d'années, le corps et son culte se sont invités dans le débat. Beyoncé, suivant le parcours de Madonna fait de la sensualité une arme de guerre, comme les Femen des seins nus.

La chanteuse Beth Dido disait : « *Divine et Madonna ne correspond peut-être pas à l'idée qu'on se fait des féministes, mais moi, enfant qui les voyait à la télévision, le message que j'en recevais était absolument féministe : c'est normal d'être*

bruyante, fière, un monstre social, et d'aimer quand même son corps ».

La rappeuse Nicki Minaj, 32 ans, née à Trinidad-et-Tobago, élevée dans le Queens new-yorkais, s'est glissée dans le monde ultra-masculin du rap avec les armes qui lui ont été fournies par la nature : son métissage, ses attributs féminins, et son « *flow* » imparable, déroulé avec une désinvolture guerrière.

Du lourd, beaucoup de « *fuck* » et de « *bitches* », à la limite de l'indécence, mais que sauve le côté clownesque de la surdouée Nicki Minaj, sa détermination à « *baiser* » avec qui elle l'entend, beaucoup ou pas du tout.

Nicki Minaj affirme en images, que « son cul lui appartient », et se moque dans le clip *Anaconda* des stéréotypes du rap. Elle, comme Yvette Guilbert, contrôle tout : son image, son flow, son argent, sa communication et sa sexualité.

Dans le clip de *Only*, en parfait décalage avec les paroles qui apparaissent en surimpression, plein écran, une Nicki Minaj virtuelle se glisse, chevelure déployée, seins en attaque et fesses montagneuses, entre les rangs de soldats figés par l'ordre militaire. On l'aperçoit également grimée en Führer, elle s'est excusée, après les vives protestations de la communauté juive, en arguant du droit au second degré, de même qu'elle s'était excusée devant la communauté afro-américaine après avoir détourné une photo iconique du leader Malcom X, où figurait deux mots tabous « *nigger* » et « *ass* », le cul des Nègres, ce qu'elle revendique comme l'essence de son art.

Nathalie	Joly,	chant	et	conception
Jacques	Verzier,	mise	en	scène
Jean-Jacques		Gernolle,		scénographie
Maïté		Goblet,		peinture
Claire		Risterucci,		costumes
Nathalie		Joly,		chant
Jean-Pierre		Gesbert,		piano
Louise		Jallu,		bandonéon
Bénédicte		Charpiat,		danse
Production : Compagnie Marche la route				