

Fréhel: une héroïne naturaliste de la chanson et du cinéma de l'entre-deux-guerres

Olivier BOURDERIONNET
University of New Orleans

ABSTRACT

This article examines the relationship between naturalism and “la chanson” of the French interwar years, through the study of the singer Fréhel, an outstanding music hall figure, whose physical presence and strong personality were extensively exploited in film during the 1930s. This study traces the influence of naturalism on the songs of Aristide Bruant and analyzes its manifestations in the context, often very nostalgic, of the post-war “spectacle.” The case of Fréhel stands out due to a mimetic phenomenon between the trajectory of the singer and that of the women she embodied on screen, or other women who are represented in the films. This study attempts to show how naturalism in the “chanson” of this period is raised to the performative level, erasing the distinctions between a public personality and the private life of the artist.

Sitôt qu'on est tenté de réfléchir au rapport entre chanson et littérature, en l'occurrence, pour le sujet qui nous occupe ici, entre le naturalisme et la chanson des années 1920 et 1930, resurgit la question de la légitimité de la chanson dans le panthéon littéraire. Nul n'ignore en effet que le genre de la chanson, si l'on se cantonne au canon littéraire portant sur la période qui mène de la Renaissance à nos jours, fait figure de parent pauvre de la poésie, et qu'il faut remonter bien plus loin, jusqu'à la chanson de geste, jusqu'aux troubadours et aux trouvères, ou encore jusqu'à la Grèce antique pour lui trouver des lettres de noblesse. Depuis la fin du Moyen-Âge, et dans les siècles plus proches de nous, le genre de la chanson se signale d'abord par son appartenance au registre de la poésie basse, toujours classée dernière parmi les genres poétiques pratiqués à la Renaissance; elle se distingue par son éclectisme, son absence de rigueur formelle, ses thèmes légers, satiriques, frondeurs (mazarinades), patriotiques, révolutionnaires ou grivois. En marge des formes nobles alliant texte et musique, telles que le chant religieux ou l'art lyrique, la chanson s'est construite, de siècle en siècle comme un art populaire mais aussi comme un exercice littéraire récréatif.

Ainsi, s'intéresser à l'objet “chanson” dans le cadre d'études littéraires exige de prendre en compte tant son aspect protéiforme que sa position liminaire qui fait d'elle un lieu d'échange entre expression populaire et culture savante. Selon le principe de “bricolage” analysé par Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien*,¹ il est possible d'envisager la production de chansons populaires comme l'appropriation et la transformation des codes d'un langage dominant. Ainsi, la chanson fait parfois figure “d'arrière garde” de grands mouvements littéraires: on a vu les auteurs de chanson poétique des années 1960 être désignés comme “les enfants naturels du surréalisme,”² alors que d'autres ont noté les “effets imitatifs du naturalisme” dans la chanson réaliste des années

¹ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien* (Paris: Gallimard, 1990) xxxviii.

² Voir Lucienne Cantaloube-Ferrieu, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60: Trenet, Brassens, Ferré... ou les “enfants naturels” du surréalisme* (Paris: Nizet, 1981) 376-80.

1930.³ Mais il faut également prendre en compte le phénomène inverse qui voit les représentants de la culture livresque aller chercher dans l'inventivité de l'expression populaire, et souvent dans la chanson, une source d'inspiration. La fascination pour la tournure populaire ne date pas d'hier, et l'on se rappelle qu'au XVII^e siècle, La Bruyère reprocha à Marot et Rabelais "d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits,"⁴ alors qu'au siècle suivant le chansonnier, dramaturge et poète Jean-Joseph Vadé, surnommé "le Corneille des Halles" inaugura le style "poissard" en introduisant dans les salons littéraires, le langage du peuple qu'il avait étudié sur les marchés et dans les guinguettes. Plusieurs générations plus tard, influencées par l'esprit des goguettes, le club des Hydropathes d'Émile Goudeau, assidûment fréquenté par Jean Richepin, Charles Cros, Jules Laforgue, remit au goût du jour une forme de poésie empruntant au langage populaire, déclamée en public, parfois chantée, teintée d'humour et de raillerie. Le cercle des Hydropathes, un peu trop tapageur même pour le Quartier Latin, s'installa à Montmartre, à l'occasion de l'ouverture du cabaret du Chat Noir, en 1881. Et si l'on se souvient que c'est dans ce même Chat Noir que les chansonniers Jules Jouy (passé de la Lice Chansonnière aux Hydropathes) et Aristide Bruant ont pris résidence, peu après son ouverture, on comprend à quel point le Montmartre bohème des dernières décennies du XIX^e siècle, tant par sa vie nocturne que par les nombreux journaux et revues qui y sont publiés alors, a contribué à brouiller les frontières entre poésie et chanson.⁵ Un exemple de cet esprit d'ouverture se retrouve chez un poète comme Paul Verlaine dont les recueils regorgent de "chansons," même si le terme y est utilisé par le poète de façon métaphorique (des compositeurs d'opérettes et de chant lyrique comme Reynaldo Hahn ne s'y sont pas trompés) et dont certaines pièces comme "L'ami de la nature," pastichant le parler populaire sur un ton qui évoque le café-concert, se voient publiées dans la revue *Le Chat Noir*.⁶ La lecture des premiers vers de ce poème (composé en 1868) révèle d'emblée cette recherche stylistique qui allait devenir la marque propre du travail de Jehan Rictus et d'Aristide Bruant⁷:

J'crach' pas sur
 Paris, c'est rien chouett'!
 Mais comm' j'ai une âm' de poèt',
 Tous les dimanch's j'sors de ma boît'
 Et j'm'en vais avec ma compagne
 À la campagne.
 Nous prenons un train de banlieu'
 Qui nous brouette à quèques lieu's
 Dans le vrai pays du p'tit bleu.
 Car on n'boit pas toujours d'champagne
 À la campagne.

³ Stéphane Hirschi: *Chanson: L'Art de fixer l'air du temps: de Béranger à Mano Solo*, vol. 6 (Paris: Les Belles Lettres, 2008) 157.

⁴ Jean de la Bruyère, avec commentaires et notes par O. Caron, *Des ouvrages de l'esprit* (Paris: s.n.,1909) 67.

⁵ Bruant se rendra propriétaire du lieu quelques années plus tard (lors du déménagement du Chat Noir) et le rebaptisera le Mirliton, cabaret dont on trouve une description dans *Paris* d'Émile Zola sous le nom de "cabinet des horreurs." Émile Zola, *Les Trois Villes* (Paris: Charpentier, 1898) 273-75.

⁶ *Le Chat Noir: organe des intérêts de Montmartre* 23 août 1890: A9, N449.

⁷ Louise Rypko Schub, "La chanson naturaliste: Aristide Bruant, ou le revers de la Belle Époque," *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 28 (1976): 195-212.

On s'accorde donc sur l'idée que le cabaret montmartrois, lieu d'une rencontre entre populisme, naturalisme et divertissement, sous la figure tutélaire du chansonnier-entrepreneur Aristide Bruant, a accouché d'un nouveau genre de chanson littéraire – très tôt baptisé "chanson réaliste ou naturaliste"⁸ – qui connaîtra un essor spectaculaire au XXe siècle et particulièrement durant l'entre-deux-guerres, période à laquelle nous aimerions nous intéresser ici. Parallèlement à son élaboration dans le cadre plus artistique du cabaret montmartrois, la chanson réaliste ou naturaliste de l'époque se développe aussi de façon significative sur la scène des cafés-concerts, plus formatée, où se presse un public mélangé. Philippe Luez analyse le phénomène de la façon suivante:

Parler de naturalisme dans la chanson de café-concert consiste principalement à suivre la vogue populaire d'Émile Zola au fil de la parution de ses *Rougon-Macquart*. Rien de surprenant à ce que la chanson de café-conc', genre éphémère par excellence, cherche à coller à l'actualité et à la mode, souvent, toutefois, de façon ironique et totalement extérieure. Frédéric Robert dans son *Zola en chanson, en poésie et en musique* a relevé un grand nombre de chansons de café-concert, mais pratiquement aucune de cabaret montmartrois, mettant Zola en scène ou évoquant des personnages de ses romans.⁹

De son côté, René-Pierre Colin rappelle qu'à partir de 1879, le mot naturalisme est très à la mode au café-concert puisqu'on peut entendre à L'Alcazar d'été ou aux Ambassadeurs, de "faux Lantier en costume de gommeux chanter 'je suis naturaliste.'"¹⁰ Bien évidemment, les frontières entre café-concert et cabaret ne sont pas étanches, puisque des artistes comme Bruant évoluent dans les deux sphères. Eugénie Buffet, considérée aujourd'hui comme une des toutes premières chanteuses réalistes du café-concert parisien, aurait entrepris de mettre en scène un personnage de prostituée après avoir assisté au tour de chant d'Aristide Bruant au Chat Noir. Elle aurait créé son personnage de "pierreuse," celle qui foule le pavé, en allant observer la façon dont marchaient et s'habillaient les prostituées au travail. À propos d'Eugénie Buffet, Lucienne Cataloube-Ferrieu fait la remarque suivante:

Ces chanteuses qui ont nom Fréhel, Germaine Lix, Irène de Turcy, Damia poursuivent l'œuvre d'Eugénie Buffet [...] les existences en marge qu'elles incarnent, pour être nées dans *Les Misérables*, n'en ont pas moins été modelées par É. Zola et les Goncourt, avant d'être finalement transmises à la chanson réaliste par l'intermédiaire de Bruant dont le "naturalisme nouveau" est toujours influent.¹¹

On l'aura compris, l'opération par laquelle la chanson est devenue "réaliste" ou "naturaliste" relève donc principalement d'une approche esthétique et d'une stylisation, dégagées de la préoccupation scientifique et philosophique du projet de Zola ou des Goncourt, même si une certaine conscience sociale est loin d'en être absente. Mais au delà de ce travail de stylisation entamé par Aristide Bruant et Eugénie Buffet, la chanson d'inspiration naturaliste a continué son évolution et s'est vue transcendée par des personnalités marquantes dont la plus célèbre est sans aucun doute la chanteuse Fréhel.

⁸ Si le terme de chanson réaliste est plus usité aujourd'hui, la critique de la fin du XIXe siècle ne différencie pas clairement les termes "réaliste" ou "naturaliste" à propos de cette chanson moderne. Voir *Reflets poétiques et artistiques du XIe au XIXe siècle. Chansons et poésies légères* (Paris: Gabriel de Gonet, s.d.) 5.

⁹ Philippe Luez, "Sapho, Montmartre et le naturalisme," in Alban Ramaut et Jean Christophe Branger, eds., *Le Naturalisme sur la scène lyrique* (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004) 36.

¹⁰ Cité dans Pierre-Jean Dufief, "Le naturalisme: une révolution esthétique," in *Le Naturalisme sur la scène lyrique* 19.

¹¹ Cataloube-Ferrieu 29.

Née en 1891, Marguerite Boulc'h, dite Pervenche, puis Fréhel, constitue un maillon entre ce double héritage du café-concert et du cabaret montmartrois et le music hall de l'entre-deux-guerres. Enfant très tôt livrée à elle-même, elle débute sa carrière à cinq ans, comme chanteuse de rue, accompagnant un vieil homme aveugle. À quatorze ans, sous la protection de la Belle Otéro, elle obtient son premier engagement à l'Univers, Avenue de Wagram sous le nom de Mlle Pervenche. En 1908, elle interprète au Moulin Rouge dans la revue d'été, des chansons de Jean Richepin et se fait désormais appeler Fréhel, en référence à ses origines bretonnes. Sa carrière est lancée, on la surnomme "la belle liane." Le public apprécie la simplicité et l'intensité émotionnelle qui caractérisent son interprétation. Un critique écrit: "elle chante le trottoir parce qu'elle en est la fleur authentique."¹² Cependant, suite à des déboires sentimentaux (une déconvenue amoureuse avec Maurice Chevalier qui la délaisse pour Mistinguett), elle sombre dans sa dépendance à l'alcool et à la morphine. À cette période, Fréhel met sa carrière en suspens, s'absentant de Paris pour aller rejoindre la duchesse Anastasia à la cour du Tsar de Russie en 1913. Elle passe la guerre à Bucarest, en Roumanie et se retrouve un peu plus tard à Constantinople, d'où elle est rapatriée par le Ministère des Affaires Étrangères en 1923. Près de onze années d'abus d'alcool et de drogue à l'étranger l'ont rendue méconnaissable et sa dépendance à la morphine a atteint un niveau de gravité extrême. Commence, cependant, une nouvelle carrière où on la présente à l'Olympia, comme "Fréhel, l'inoubliable inoubliée." La nouvelle Fréhel, déjà vieillie et empâtée, reconquiert progressivement son public, rafraîchit son répertoire et renoue avec le succès tout en multipliant les apparitions dans des films, à partir des années 30. Après la Deuxième Guerre mondiale, sa seconde carrière s'essouffle alors que sa santé se détériore. Fréhel tombe dans l'indigence et meurt en 1951 dans un hôtel de passe de la rue Pigalle.

Outre les chansons dansantes célébrant le plaisir de l'accordéon et du bal musette, figurent, dans le nouveau répertoire que se constitue Fréhel au cours des années 20 et 30, les drames de l'enfance négligée, de la prostitution, du vice et du crime. Les textes des chansons se confondent de façon troublante avec la trajectoire personnelle de la chanteuse. Les titres de ces chansons parlent d'eux-mêmes "Comme un moineau," "À la dérive," "Sous la blafarde," "J'ai le cafard," "La coco," "Je n'attends plus rien."¹³ Nombre de ses chansons mettent en scène un personnage féminin qui parle à la première personne. Au "je" de la première personne se mêle un intertexte autobiographique implicite, accentué par les effets de l'interprétation. D'autres chansons sont écrites à la troisième personne et font intervenir des personnages masculins criminels ("L'obsédé"), des groupes ("Les filles qui la nuit") ou bien concernent des drames familiaux ("Pauv' grand"). Dans l'ensemble de ces pièces tragiques, les protagonistes sont frappés par le déterminisme social et souffrent de pathologies héréditaires. En cela, ils ressemblent aux personnages de *L'Assommoir* ou de *La Bête humaine*, œuvres dans lesquelles, pour reprendre la formulation de Dufief, "[l]e personnage est la proie des fatalités conjuguées d'un milieu hostile et d'une hérédité chargée qui fait peser sur lui une tare initiale, forme laïcisée du péché originel."¹⁴ La chanson mélodramatique "Pauvre grand" (1930) mettant en scène un homme atteint d'une maladie mentale qui vit avec sa mère et finit par assassiner celle-ci en constitue un bon exemple. Les vers du premier couplet présentent ainsi la situation: "les rebouteux disaient de lui / il a le sang chaud dans la cervelle / la maladie

¹² Citation non attribuée dans la biographie de Fréhel publiée par le Hall de la Chanson, Centre National du Patrimoine de la Chanson, Web. 6 oct. 2016 <www.lehall.com/evenement/.../frehel/docs/biographie_frehel.doc>.

¹³ Toutes les références aux chansons de Fréhel renvoient au double CD *Fréhel* (Paris: EMI Music France, 1997), à l'exception de "La zone," "Je n'attends plus rien": *Fréhel Anthologie 1930-1939*, 2 CD (Paris: Frémeaux et Associés, 1999) et de "j'ai le cafard": *Fréhel: l'inoubliable inoubliée: succès et raretés 1909-1930*, CD (Paris: Chansophone, 1990).

¹⁴ Dufief 31.

n'est pas mortelle / mais il faut pas lui faire d'ennuis.'" Au fil de la chanson, malgré les soins et la patience résignée de sa "bonne mère," "pauvre grand," lors d'une promenade en barque, jette sa mère à l'eau et la noie, comme le fait Laurent, meurtrier de Camille, l'époux de Thérèse Raquin dans le roman éponyme de Zola publié en 1867.

Or, si comme le rappelait Lucienne Cantaloube-Ferrieu, Fréhel, dans la mouvance d'Eugénie Buffet, "incarne des personnages modelés par Zola et les Goncourt,"¹⁵ force est de reconnaître qu'un pas considérable a été franchi dans le degré de dramatisation. Dans le but d'affiner sa composition, Eugénie Buffet avait, dit-on, exploré le monde des prostituées selon une démarche naturaliste. Fréhel, pour sa part, n'a nul besoin d'aller fréquenter les rues sombres afin de s'imprégner de ce qui s'y passe puisqu'elle y a grandi et a été le témoin de la prostitution de sa propre mère. L'écart entre l'univers de ses chansons et sa propre expérience de femme est souvent réduit au minimum. Il faut cependant garder à l'esprit, qu'à la suite de Buffet, Fréhel peut s'inscrire dans un genre maintenant établi et ainsi "mettre à profit," en quelque sorte, les stigmates de sa jeunesse et de sa vie d'excès. Sa propre mère ayant eu recours à la prostitution, elle a, quant à elle, échappé à cette extrémité grâce à la Belle Otéro qui l'a prise sous sa protection. Alors qu'on connaît bien ses problèmes de toxicomanie, elle chante "je prends de la coco." De même, lorsqu'elle raconte, dans la chanson "Comme un moineau," avoir grandi sur le pavé, livrée à elle-même dès son plus jeune âge, il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'une épreuve qu'elle a traversée, tout comme celle d'avoir perdu un enfant en bas-âge, évoquée dans la chanson "Toute seule."¹⁶ On ne sera donc pas surpris que l'écrivain et critique Robert Miquel dans son histoire de la chanson, propose une distinction entre "chanson réaliste" et "chanson vécue," l'une utilisant le "folklore des bas-fonds" et l'autre faisant part d'un drame personnel.¹⁷

La redevance de cette chanson des années 30 à l'esthétique naturaliste se manifeste donc dans des textes nourris de littérature et de situations parfois même rencontrées dans les romans de Zola, mais accompagnées d'une dramatisation qui met en valeur une certaine authenticité dont la biographie de l'interprète se porte garante. D'abord noté, nous l'avons signalé, à propos de la Fréhel d'avant l'exil, ce phénomène est bien évidemment exacerbé par le physique de celle qui cherche à relancer sa carrière en retournant "sur les planches." La chanteuse joue à présent des traces visibles laissées sur son corps par les épreuves qu'elle a traversées. La reconquête du public à cette époque bénéficie d'un moyen de distribution en plein essor, le cinéma, qui parallèlement au phonographe et à la radio, fait la part belle à la promotion de chansons. Le public qui n'a pas accès au music hall, prend ainsi connaissance du physique et du personnage de Fréhel. Pour les seules années 30, celle-ci apparaît, généralement le temps d'une seule chanson, dans pas moins de quatorze films.¹⁸

Du point de vue du "marketing," on l'aura compris, le personnage de Fréhel, dans l'entre-deux-guerres, se reconstruit en exploitant à la fois le caractère sensationnel de sa vie privée, la curiosité du public pour les figures excessives et tragiques, et enfin la nostalgie naissante pour un Paris populaire du début du siècle dont la chanteuse réaliste apparaît comme un vestige. "L'inoubliable

¹⁵ Cantaloube-Ferrieu 29.

¹⁶ "Comme un moineau" fit aussi partie du répertoire de la jeune Édith Gassion qui ne s'appelait pas encore Édith Piaf. Découverte par Louis Leplée, elle se vit affublée du surnom "la môme piaf" (en argot parisien, un "piaf" est un petit oiseau) vraisemblablement en raison de son physique en parfait accord avec la métaphore du moineau dans la chanson qu'elle interprétait.

¹⁷ Robert Miquel [Romi], *Gros Succès et petits fours: La Chanson, du café dansant au microsillon*, Avant-propos de Marcel Pagnol (Paris: Serg, 1967) 247.

¹⁸ Pour une étude détaillée du personnage de Fréhel au cinéma, voir Kelly Conway, *Chanteuse in the City: The Realist Singer in French Film* (Berkeley: University of California Press, 2004) 91-117.

inoublée” a donc élaboré, à partir de son “come back” de 1925, un répertoire dans lequel se déploie un complexe jeu de miroirs entre une écriture d’inspiration naturaliste, les échos de ses propres frasques et le caractère imposant d’un physique marqué par les épreuves et la douleur. À cela il faut ajouter, avant toute chose peut-être, la fonction émotive de la voix, qui, chez Fréhel comme chez Édith Piaf, semble assurer que le public, informé ou non, et privé de l’image et des artifices de la mise en scène, n’en est pas moins touché par la seule puissance de l’interprétation. Ainsi Stéphane Hirschi peut-il résumer ce phénomène performatif, à propos de Piaf: “les malheurs de la figure-chanteuse rejoignent ceux de la femme qui lui donne corps, les deux douleurs se rejoignant dans leur relai médiatique [...] De corps du spectacle, la chanson s’est concentrée en expression sonore.”¹⁹

Il demeure que pour Fréhel comme pour Édith Piaf, la construction du répertoire est le fruit d’un travail d’équipe où chacun apporte son expertise. Plusieurs paroliers et plusieurs compositeurs (qui écrivent également pour d’autres artistes) leur proposent des chansons et en produisent pour elles, sur commande. Certaines chansons auront un caractère autobiographique, souvent prescrit par les interprètes elles-mêmes, alors que d’autres célèbreront le “folklore des bas-fonds” avec ses “apaches” et ses bals musettes, alimentant le thème, toujours singulièrement porteur dans la chanson, quels que soient l’époque ou le genre, de la nostalgie.

En effet, outre le spectacle de la douleur, de la “chanson vécue” dont Fréhel peut se targuer d’être la figure la plus emblématique des années 30, elle représente aussi, selon Ginette Vincendeau, l’archétype de la chanteuse réaliste nostalgique.²⁰ Vincendeau rappelle que la dimension nostalgique, qui traverse les textes de toute la chanson réaliste des années 30 porte souvent sur une construction imaginaire d’un Paris qui n’est plus. Le Paris de la “zone,” des “fortifs,” du Montmartre d’autrefois, est évoqué avec un sentiment de perte et de regret ressenti dans un présent douloureux. Si Fréhel incarne cette dimension nostalgique avec tant de force, c’est bien évidemment aussi, comme le remarque Kelly Conway, parce que son répertoire joue tant sur cette nostalgie d’un Paris d’autrefois qui disparaît, que sur un retour impossible à une période plus heureuse de sa vie, celle qui a précédé son exil et sa déchéance.²¹

Dans une très célèbre scène de *Pépé le Moko* de Julien Duvivier, amplement analysée par Vincendeau et par Conway, on peut voir et entendre Fréhel, aux côtés de Jean Gabin.²² Celle-ci chante une chanson qu’elle avait déjà enregistrée en 1928 (pour Idéal Saphir) puis ré-enregistrée en 36 pour Columbia. Le personnage interprété par Fréhel est celui d’une ancienne prostituée, battue par son compagnon, qui s’appelle Tania. À la suite d’une nuit passée à attendre le retour de ce même compagnon, qui a probablement été arrêté par la police, Tania explique à Pépé (Jean Gabin) que lorsqu’elle “a le cafard,” elle aime “changer d’époque” en écoutant les vieilles chansons qu’elle chantait autrefois. Le public comprend alors que Tania a eu dans sa jeunesse une carrière au music hall. Tania poursuit: “je regarde ma photo et m’imagine que je suis devant la glace. Je remets un de mes anciens disques du temps où j’avais tant de succès, à La Scala, boulevard de Strasbourg.” Elle actionne ensuite la manivelle du phonographe et dépose l’aiguille de lecture sur un disque en disant: “je paraissais en scène dans un décor champêtre avec un projecteur rouge braqué sur mon visage pâle et je chantais.” À ce moment commence l’audition du disque que la caméra relie directement avec la photographie de Mlle Pervenche (Fréhel en 1905) que l’on peut voir sur le mur. Cependant la chanson jouée par le phonographe n’a été enregistrée, en réalité,

¹⁹ Hirschi 164.

²⁰ “The Mise-en-Scène of Suffering: French Chanteuses Réalistes,” *New Formations* 3 (1987): 115.

²¹ Conway 100-01.

²² Voir le film *Pépé le Moko*, réal. Julien Duvivier, 1936.

que quelques années avant le tournage du film. Le texte de la chanson “Où est-il donc?” parle d’un Montmartre d’autrefois qui disparaît peu à peu sous les yeux d’une personne qui y a connu une certaine douceur de vivre malgré sa pauvreté. Ginette Vincendeau signale, à tort, que la chanson est véritablement contemporaine de l’image de 1905, suggérant un effet de mise en abyme où Fréhel aurait la nostalgie d’une époque où, s’appelant Pervenche, elle chantait déjà une chanson nostalgique. Cela signifierait que la nostalgie d’un Montmartre en voie de disparition aurait déjà eu cours dans la chanson des années 1900, ce qui n’est pas avéré. En réalité, la chanson a été composée vingt ans plus tard, après guerre, au milieu des années 20, et la période dont il est question semble bien être celle du Chat Noir et de l’âge d’or de Montmartre: “Nous chanterons, pensant à Salis, ‘Montmartre, ton De Profundis!’”²³ Comme à son habitude, car il dispose de ce luxe, le cinéma manipule le récit en superposant plusieurs temporalités, créant ainsi une contemporanéité artificielle. Le propos nostalgique de la chanson porte sur un Montmartre d’autrefois pour Fréhel/Tania, mais vraisemblablement pas sur un passé plus lointain dont mademoiselle Pervenche regretterait la disparition. La situation est quelque peu brouillée ici, du fait que le mouvement de caméra et le dialogue invitent le spectateur à associer le discours de la chanson entendue avec l’image de la jeune Fréhel en Pervenche, qui, on l’a souligné, n’a cependant pu interpréter cette chanson.²⁴ Le mythe nostalgique de la Belle Époque ne commence d’ailleurs à se constituer qu’aux alentours des années 30, la crise économique aidant, alors qu’une classe d’âge ayant eu vingt ans au tournant du siècle commençait à contempler, de loin, le temps révolu de sa jeunesse.²⁵

Autre signe que le thème est à la mode, la nostalgie d’un Montmartre perdu est à nouveau déclinée dans une autre chanson plus tardive de Fréhel, “La chanson des fortifs” (1938). Le morceau, qui frappe par sa dimension autoréférentielle, regrette la disparition du “décor de toutes les chansons” “des poètes en guenilles,” “des héros des chansons d’Aristide Bruant.” Il y est question de Nini (probablement l’héroïne fictionnelle de la fameuse chanson de Bruant “Nini peau de chien” [1889]) et de Casque d’Or (Amélie Elie, 1878-1933), deux évocations nous renvoyant encore une fois à cette nostalgie pour un Montmartre du tournant du siècle.

Or, si comme l’écrit Conway,²⁶ la scène de Tania dans *Pépé le Moko* constitue une forme de synthèse de ce que la figure de Fréhel incarne pour le cinéma des années 30, il est également utile d’analyser une apparition antérieure de la chanteuse au côté d’un Gabin encore débutant au cinéma, dans *Cœur de lilas* (1932).²⁷ Fréhel y joue déjà le rôle d’une prostituée vieillissante qu’on appelle “La douleur.” Après une vingtaine de minutes d’exposition où l’on apprend qu’un meurtre a été commis et qu’une prostituée du nom de “Lilas” (Marcelle Romée) a été soupçonnée puis relâchée, un impressionnant plan séquence s’ouvre par un fondu au noir auquel vient se superposer le son d’un orgue de barbarie, son que l’on associe à un type de musique de rue qui a disparu après la Première Guerre mondiale. Lorsque les premières images de la séquence apparaissent, on voit une main qui

²³ Rodolphe Salis fut le fondateur et propriétaire du cabaret du Chat Noir entre 1881 et 1897.

²⁴ Au delà du thème de la nostalgie, l’aspect théâtral de la scène mérite d’être noté au passage, car il semble souvent négligé dans les commentaires critiques. Avant la chanson, on voit Fréhel en plan moyen (comme on pourrait l’apercevoir sur la scène d’un music hall) se mouvoir à la façon d’une actrice du cinéma muet, avec des gestes quelque peu exagérés, dans un décor simple, aux accessoires rares, qui évoque une scène de théâtre. La gestuelle, la tenue vestimentaire, l’expression du visage (cette fois en plan rapproché), tout participe d’un ensemble qui fait de la chanteuse une actrice, et de la chanson un genre aussi proche du théâtre qu’il ne l’est de la poésie. La figure de Marianne Oswald, influencée par l’expressionnisme allemand et admirée des Surréalistes sur la scène du Bœuf-sur-le-toit, représente une autre manifestation d’un phénomène qui allait continuer à se développer plus tard dans les cabarets “rive gauche” notamment avec Juliette Gréco, Jacques Brel et Barbara.

²⁵ Voir le Livret de *Fréhel Anthologie 1930-1939*, éd. Éric Remy, 2 CD (Paris: Frémeaux et associés, 1999).

²⁶ Conway 101.

²⁷ Voir le film *Cœur de lilas*, réal. Anatole Litvak, 1932

actionne la manivelle du rideau de fer d'un café, sur la vitre duquel se découvrent peu à peu les mots "bal musette." La caméra poursuit son traveling latéral le long de la façade du café. Se succèdent ensuite quelques personnages de rue, homme en casquette, jeunes filles, et un mendiant aveugle qui actionne cette fois la manivelle d'un "limonaire" (orgue de barbarie) portatif. Poursuivant son traveling, la caméra dévoile, dans une succession de plongées et de contre-plongées, une rue étroite et sombre aux escaliers sordides où se pressent des prostituées, un gendarme, des ivrognes. La voix de Fréhel prend le relais de l'orgue et entame "Dans la rue" dont voici le couplet d'ouverture:

Dès qu'on a vu se barrer le soleil
Tous les jours, c'est pareil
Sans hâte, on descend sur le trottoir
Pour chercher les coins noirs
Fuyant le regard des flics
On a des espoirs de fric
Princesse de la boue
Reine de la gadoue
Fleur de pavé qui s'enroue

La caméra procède maintenant à un traveling avant dans une ascension des escaliers, offrant des plan rapprochés aux cadrages surprenants, sur les filles des rues et leurs clients. Un plan superposé fait progressivement apparaître Fréhel, à son balcon, en déshabillé, en train de lessiver ses bas. Le spectateur découvre en elle, l'interprète de la chanson qui accompagne la scène depuis son début. Ainsi se poursuit la chanson qu'elle chante en faisant des mimiques moqueuses: "Et si le client n'est pas content / Et qu'il râle en sortant / On lui dit 'Mon p'tit, la prochaine fois / Je m'mettrai des bas de soie.'" La caméra quitte la chanteuse, balaie la façade avant de filmer, en une spectaculaire contre-plongée, la rue où se promènent des couples, clients du bal musette. Un rapide fondu enchaîné passe à une vue sur les toits – un ciel nuageux et des cheminées d'usine dont les plans se superposent en transparence – au plan de rue précédent où l'on découvre progressivement la façade de "l'Hôtel des bons Auvergnats." C'est dans ce même hôtel à la réputation douteuse, voisin du bal musette que l'on retrouvera un peu plus tard "La douleur," sous les traits de Fréhel, aux côtés de "Martousse" (Gabin). Ainsi que dans *Pépé le Moko*, où elle jouait une femme accablée par la fatalité du sort, Fréhel dans *Cœur de Lilas*, joue un rôle qui résulte d'un amalgame entre son statut de vedette du music hall, le monde de la rue qui peuple son répertoire, la rudesse de son physique, et les épreuves de son enfance. On la nomme simplement "La douleur." Le cinéma qui prend peu à peu le relais du music hall suit les règles de celui-ci, en maintenant les artistes dans des "numéros" auxquels le public s'attend. Il est naturel que le scénario incorpore pour Gabin (autre chanteur de music hall) comme pour Fréhel des séquences musicales où le spectateur retrouve les deux acteurs dans leur personnage de scène. Avec "La même caoutchouc" qu'elle interprète avec Gabin dans la salle du bal musette, Fréhel dévoile un côté moins dramatique de son personnage, sans abandonner le terrain de la sexualité. En superposant ce que Vincendeau a appelé "la mise en scène de la douleur," c'est-à-dire la douleur qui caractérise le répertoire réaliste, à sa propre douleur, Fréhel s'est construit un personnage quasi romanesque, à la ville comme à l'écran, qui entre en résonance avec le réalisme poétique du cinéma français des années 30.

Ayant consacré une bonne partie de notre étude à l'analyse du rayonnement du personnage de Fréhel à l'écran, nous avons insisté sur la dimension dramatique de ses rôles. Il faudrait toutefois rendre justice à la veine humoristique et auto-parodique qui traverse son répertoire car celle-ci constitue une autre partie considérable de son identité artistique. L'univers des bals musette, des "fortifs" et de la

“zone” peuplée d’orphelins, de prostituées, souteneurs et autres condamnés à mort est devenue une source d’inspiration inépuisable pour les héritiers de Bruant qui signent les textes de Fréhel: Lucien Boyer, Armand Foucher, Marc Hély, Michel Vaucaire, Maurice Vandaire, Cyril Berger, Francis Carco, et bien d’autres. La peinture des bas-fonds, toujours teintée de drame, contient aussi son comptant d’humour et de satire. Les premiers visés sont bien évidemment les bourgeois décrits comme des créatures curieuses se mouvant dans Paris, la nuit, à la recherche de sensations fortes et dont les signes extérieurs de richesse s’observent dans leurs habitudes de consommation et d’habillement: brasseries huppées, fourrures, bijoux. “Gandins en pelisse, poules de luxe aux diams éblouissants” (“Sous la blafarde”). Le mépris pour l’espèce à part que constitue le bourgeois, proie facile des restaurateurs avides comme des truands aux abois, s’inscrit dans une forme de discours de classe convenu, dont le populisme apparaît soumis à la recherche d’un effet satirique bien plus qu’à une démarche contestataire.

Parallèlement, la faune qui arpent le pavé est présentée comme un monde à part avec son folklore, jouissant de liberté, de plaisirs simples (bal musette, vin ordinaire) et se suffisant à lui-même. Certes, on envie au bourgeois son argent, mais on n’aspire pas à l’imiter. On découvre les groupes et leur habitus grâce à l’inventivité dont font preuve les paroliers dans leur maniement du sociolecte des bas-fonds. La chanson “La zone” (J. Jekyll/M. Hély), un modèle du genre, enregistrée par Fréhel en 1933 offre ainsi toute une zoologie de la population des fortifications, avec de surcroît, une référence à la démarche naturaliste: “Les savants qui voudraient étudier nos coutumes / s’raient bien obligés d’constater / qu’la grenouille du trottoir et l’poisson du bitume / n’arrivent pas à s’acclimater / sur la zone, bien sûr que la faune / n’est pas celle de tous les pays / on y chasse en guise de bécasse / du rat, d’la puce et de la souris.” L’utilisation du langage argotique crée un effet de défamiliarisation pour l’auditeur, qui doit concentrer son attention pour suivre et tenter de déchiffrer un vocabulaire qui ne lui est pas habituel.²⁸ La verdeur du vocabulaire, les tournures de phrases et les images employées entraînent l’auditeur dans une aventure du langage qui transforme la chanson en une expérience à la fois humoristique et exotique. Bien évidemment, la “gouaille” de Fréhel, ainsi que son accent des faubourgs confèrent aux paroles qu’elle interprète une marque d’authenticité qui en redouble l’efficacité. Rappelons à ce propos que l’esprit du Chat Noir et du Mirliton de Bruant a toujours cotoyé la farce et que le répertoire de ce dernier met en scène les bas-fonds en insistant sur tout ce qui rend à la fois sensationnel et savoureux le parler des criminels. Les enregistrements effectués par Bruant attestent également de cette stylisation du parler populaire à laquelle il doit, en partie, son succès. Pour ce qui concerne Fréhel, dont l’accent est véritablement “du cru,” le comique réside parfois dans le fait qu’elle cherche à attirer l’attention sur sa façon de forcer le trait. Cette distanciation humoristique qui caractérise son interprétation a probablement eu un effet considérable sur le public, toujours sensible à un éventail d’émotions. À l’écran, sa dimension comique se déploie naturellement dans *Cœur de lilas*, par exemple, lorsqu’elle apparaît chantant “Dans la rue,” savonnant ses bas et faisant des mimiques moqueuses, ou plus tard dans une autre scène du film, lorsqu’elle interprète avec Gabin “La môme caoutchouc.”

S’il persistait encore un doute sur l’essence naturaliste de la figure de Fréhel comme personnage de fiction romanesque qui s’est construit à l’aide d’un étonnant collage d’origines populaire, d’expériences vécues, de vulnérabilité, et de mise-en-scène de soi, il resterait peut-être à méditer sur ce que la chanteuse confiait dans des mémoires publiées en feuilleton dans la presse spécialisée dans les célébrités, quelques années avant sa disparition:

²⁸ “grenouille”: prostituée, “poisson,” “poisse”: proxénète, “souris”: fille.

La complainte de ma vie... Et comment n'appellerais-je pas ma vie une complainte, moi qui depuis l'âge de cinq ans, n'ai cessé de pousser la romance, moi qui à cinq ans paraît-il, sans rien savoir de l'existence, faisais passer dans mes chansons toute la misère du cœur humain, toute la frénésie de l'amour et toute sa tristesse. Coups durs, coups de cafard, joies, triomphes et déchéances, ma vie roule tout cela pêle-mêle. Un seul moment me retrouve chaque soir pareil à moi-même, c'est celui où devant la rampe tout fait silence en moi; où à l'être tumultueux que je suis, se substitue l'image que le public s'est faite de moi: Fréhel, la complainte de Paris. J'ai eu de bons instants et d'autres atroces, j'ai été pauvre, j'ai été très riche, j'ai fait des folies et même des bêtises, j'ai aimé avec passion et détesté avec force, j'ai roulé ma bosse ici et là, j'ai vu beaucoup de choses. En somme ça ne fait pas une trop mauvaise complainte...²⁹

Ce passage très formaté, fait apparaître comment la fusion entre l'artiste et son image (celle "que le public s'est faite [d'elle]") et celle qu'elle-même a contribué à créer s'opère à plusieurs niveaux, dans la performance, mais aussi dans un métadiscours. Les contours qui délimitent la figure publique et la personne privée ont disparu à jamais pour laisser la place au mythe. Fréhel mourra bientôt seule, dans une misérable chambre de la rue Pigalle comme on meurt dans une chanson de Bruant.

En forme de conclusion, nous aimerions citer Pierre-Jean Dufief:

Le naturalisme a connu une postérité durable qui a perpétué son souci du document brut, son goût pour les foules, pour les marginaux, son paradoxal intérêt pour la banalité du quotidien, sa psychologie comportementale. Le cinéma populaire, les films de Renoir, le roman américain, Steinbeck, Dos Passos, sont largement redevables du naturalisme qui ne se réduit [donc] pas à un court moment de la vie littéraire française entre 1864 et 1887...³⁰

Il nous paraît que dans cette évocation d'exemples de premier ordre pourrait aisément figurer la chanson de l'entre-deux-guerres et plus précisément le nom d'une de ses figures les plus attachantes: Marguerite Boulc'h, dite Fréhel.

²⁹ Voir "La complainte de ma vie," dans le numéro 31 du magazine *Point de vue – Images du monde* publié le 6 janvier 1949.

³⁰ Dufief 32