

Jacques Protat
Université de Bourgogne

LE CABARET NEW-YORKAIS CONTEMPORAIN **Conservatoire de la chanson populaire américaine classique**

Le cabaret est un genre peu médiatisé, son importance économique directe est faible. Parlez de *cabaret* à un Américain, il y a peu de chance qu'il comprenne immédiatement de quoi vous lui parlez, d'autant que ce mot n'a été adopté par les acteurs mêmes de cette scène que depuis deux ou trois décennies. Précisons donc d'emblée l'objet de notre étude : nous parlerons d'un art de la scène où prime l'intimité de l'échange avec le public, et en particulier des chanteurs, qui puisent largement dans le répertoire des *standards*. Plusieurs styles sont présents, de la country aux musiques actuelles, mais les grands auteurs classiques de la chanson populaire sont majoritairement représentés dans des arrangements qui vont de l'accompagnement jazzy au jazz lui-même. Après avoir replacé la production de la chanson populaire américaine classique dans une perspective socio-historique, nous tenterons de déterminer dans quelle mesure certains aspects du cabaret new-yorkais sont une transposition des principes fondateurs du cabaret artistique européen, et comment son rôle de conservatoire des *standards* peut être concilié avec les visées esthétiques de ses défenseurs.

Classic American Popular Song

La chanson populaire américaine classique (*classic American popular song*) est un genre conservateur par définition, aux antipodes de la subversion, et une forme cultivée de divertissement. Elle correspond historiquement à l'un de ces moments clés de la musique populaire où un consensus semble s'établir « naturellement » autour d'un genre musical dominant. Richard Middleton, dans son ouvrage sur l'étude de la musique populaire,¹ utilise la notion

1. Richard Middleton, *Studying Popular Music* (Milton Keynes/Philadelphia : Open University Press, 1990) : 12-15.

d'hégémonie du théoricien italien Antonio Gramsci pour dessiner trois périodes de changement radical de la « situation » socioculturelle liée à la musique populaire britannique au cours des deux siècles précédents, qui ont abouti par deux fois à un moment de stabilité au cours desquels l'acceptation de valeurs communes par une grande majorité d'acteurs et de consommateurs culturels peut être décrite comme une « hégémonie culturelle ».²

Dans un premier temps, la révolution bourgeoise et le développement de l'économie de marché produisent de nouveaux styles musicaux associés à la nouvelle classe dominante. Dans le domaine de la chanson, l'écriture pour l'opérette ou pour le piano de la maison bourgeoise « lutte » contre celle des chansons de rue, et le milieu du XIX^e siècle est une période de stabilité, d'équilibre, de « congruence de la technique, du répertoire et de la pratique musicale à travers l'opérette, la chanson bourgeoise, les fanfares, les mouvements de chant choral et le music-hall, à présent soumis à une organisation plus rationnelle ».³ L'analyse de la situation française à la même époque par Jean-Claude Klein évoque une évolution parallèle et permet un premier éclairage sur l'importance du lieu de diffusion :

Dans le même temps, les agents de recouvrement de la S. A. C. E. M. , la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, fondée en 1850 [...] inaugurent leur chasse aux chanteurs et musiciens ambulants, qu'ils veulent contraindre, non sans difficultés, à acquitter un droit sur toute exécution d'une œuvre chantée ou jouée en public, ainsi que sur sa vente sous forme de cahiers ou de feuilles volantes. Ainsi justice, police et milieux professionnels concourent-ils à rabattre la chanson de la rue et la musique populaire vers le café et le bal, lieux qui présentent à leurs yeux le triple avantage d'une surveillance plus aisée, d'une moralisation de la rue et d'une forme de mercantilisation plus conforme à l'esprit d'entreprise capitaliste alors en plein essor. Cet enfermement produisit des effets profonds sur la production et la pratique de la chanson. Il généralisa l'association chanson-spectacle, accentua la transformation de l'auditeur-participant en spectateur, rendit plus rigide la séparation, matérialisée par celle de la scène et de la salle, entre l'interprète et le public, et accrédita le rapport marchand qui lia désormais spectacle de chanson et public.⁴

Selon Middleton, la seconde rupture est due à l'émergence de la « culture de masse », conjointement à celle des structures monopolistiques, et ceci dès les années 1890. La culture s'internationalise et la domination du

2. Le recours à de tels schémas d'analyse n'est ni indispensable, ni exclusif d'autres outils. Il est cependant très largement répandu dans l'étude universitaire de la musique populaire, du fait de l'influence dominante des *cultural studies*. Aussi retiendrons-nous ici à titre d'exemple cette grille d'interprétation qui, bien que réductrice, a le mérite de permettre une vision synthétique de ces développements historiques.

3. Middleton 13.

4. Jean-Claude Klein, *La Chanson à l'affiche : Histoire de la chanson française du café-concert à nos jours* (Paris : Éditions du May, 1991) : 15.

modèle anglo-américain pointé à l'horizon, l'Europe en particulier adoptant dès la première guerre mondiale les rythmes du ragtime, puis du jazz, mais également les chansons populaires états-uniennes. L'hégémonie culturelle qui suivit a produit pendant une trentaine d'années — des années 20 aux années 50 — le répertoire de ce qu'on appelle parfois « the Great American Songbook »: les chansons produites pour la vente directe de partitions aux chanteurs et orchestres par les auteurs de Tin Pan Alley, ainsi que celles produites pour les spectacles de Broadway ou les films de Hollywood, sont construites selon des codes relativement rigides, et les variations stylistiques sont exceptionnellement ténues dans l'histoire de la musique populaire. Robert Christgau décrit comment cette tradition a conquis et conservé sa place dans la musique populaire :

Blues and country are still cordoned off commercially in the '20s. Sustained by rubes without money, they'll make their move 20 years later. But "race music" also signified "jazz", which as a loosely defined genre soon lent its deracinated name to the "age", and closely coexisted with a Tin Pan Alley then starting to peak with the harmonically ambitious pantheon composers of so-called classic American popular song. Since even today it's commonplace for literate ignoramuses to claim a monopoly on artistic worth for the Berlin-Gershwin-Porter-Rodgers axis, there's a temptation to accentuate the negative about musical comedy song, [...]. But from "Always" to "Body and Soul"⁵ to "Hello Dolly" to "Send in the Clowns" (would you believe maybe "Don't Cry for Me, Argentina"?), it stands as a titanic cultural achievement by hundreds of composers and lyricists whose great songs number in the thousands. And however overrated pop chord changes' legerdemain, they are a precondition of bebop and hence all postwar jazz.⁶

La troisième rupture date des années 50 avec le rock 'n' roll et le recentrage de la production sur le marché des jeunes, Richard Middleton nomme le moment actuel celui de la « culture pop », sans toutefois se prononcer sur la nature de l'hégémonie culturelle qui a pu naître. Peut-être l'analyse historique montrera-t-elle qu'une quatrième rupture a déjà eu lieu avec les musiques électroniques et les modifications drastiques des modes de production musicale, conjointement à l'informatisation du monde occidental.

Quoi qu'il en soit, l'âge d'or de la chanson populaire américaine classique est révolu depuis un demi-siècle et cet article pose la question de la cohérence de sa pérennité dans le cabaret avec la philosophie affichée de ce même cabaret new-yorkais. En termes simples, nous pourrions dire que chaque époque adopte un ou plusieurs genres musicaux qui semblent dominer à

5. Pour une étude de la chanson « Body and Soul » en tant qu'exemple de cette tradition, on peut lire Jacques Protat, « Body and Soul : la chanson » <<http://www.ac-dijon.fr/pedago/music/bac2001>>.

6. Robert Christgau, « 100 Years of Ragged Beats and Cheap Tunes : Let's Get Busy in Hawaiian », *The Village Voice*, 5-11 January 2001 <<http://www.villagevoice.com>> .

la fois le marché musical et les pratiques musicales.⁷ Bien sûr, cela ne signifie nullement que les autres genres disparaissent ou soient rendus insignifiants : le blues et la musique country étaient pratiqués dans les années 30 par des groupes sociaux spécifiques, et leur influence n'était déjà pas négligeable. Pour prendre un exemple d'origine européenne, la valse viennoise est un genre musical qui semble ne jamais devoir disparaître. Le millénaire qui commence voit coexister un nombre croissant de sous-genres de musique populaire, et la domination dans un milieu très spécifique, celui du cabaret new-yorkais, du modèle de la chanson populaire américaine classique, n'est pas en soi un phénomène surprenant. Toutefois, comme nous le verrons, la tradition du cabaret artistique va à l'encontre d'un tel conservatisme et, si le cabaret new-yorkais ne s'inscrit pas ostensiblement dans cette tradition, son histoire et le discours dominant de sa critique semblent aller dans le sens d'une telle inscription.

Le cabaret artistique

Un cabaret, dans sa définition française habituelle, est un lieu qui présente un spectacle (chansons, attractions diverses) et où le public peut boire ou se restaurer. Comme le rappellent Geneviève Beauvarlet et Lucien Rioux, « sous le vocable cabaret, on rassemble ordinairement des lieux fort différents, qui vont de la boîte de nuit pour touristes en goguette à la grande salle pour spectacles somptueux, en passant par les minuscules « boîtes à chansons » rescapées de la rive gauche parisienne ».⁸ Le terme américain désigne un restaurant de taille modeste qui propose de courts programmes de spectacle vivant. La différence principale avec un night-club est le fait qu'on ne danse pas dans un cabaret. Mais le cabaret est également une catégorie spécifique du spectacle vivant. Tout d'abord un spectacle présenté régulièrement sur une scène de cabaret devient par définition un *floor show*,⁹ spectacle de cabaret, et donc « du cabaret ». Mais le mot désigne, pour les acteurs et le public de cet art particulier, un art de la participation ou le rapport au public est déterminant, plus encore que le lieu utilisé.¹⁰ Ce lieu peut être un cabaret, mais aussi

7. Marché et pratiques ne se confondent absolument pas, et l'un des débats qui animent la réflexion sur les musiques populaires est précisément la question de l'objet qui doit être étudié. Quelle sens donner aux chiffres des ventes de supports enregistrés ? Quel poids donner à chacun des modes de consommation et de production musicale pour examiner l'importance de tel ou tel artiste ou genre ?

8. Geneviève Beauvarlet et Lucien Rioux, « Cabarets et cafés-théâtres », in André Sallée et Philippe Chauveau, éd., *Music-hall et café-concert* (Paris : Bordas, 1985) : 46.

9. Ainsi appelle-t-on un spectacle donné dans la salle (*floor*) ou sur la piste de danse (*dance floor*) d'un cabaret ou d'un nightclub.

10. Il s'agit d'un usage assez récent du mot *cabaret* qui n'est pas forcément reconnu en dehors de la *cabaret community* au sens large.

un restaurant ou un bar, ou encore un petit théâtre. Le critère absolu est la possibilité d'une interactivité constante avec le public : la disposition du lieu et son ambiance doivent favoriser la naissance d'une certaine intimité. Cette appellation désigne à la fois des spectacles de comédie et des représentations de chanteurs accompagnés d'une petite formation. Nous nous intéresserons ici principalement à cette deuxième catégorie.

Le cabaret moderne naît à Paris en 1881 avec le Caveau du Chat Noir, cabaret montmartrois et premier cabaret artistique, « rencontre au sommet de la chanson et de la bohème artistique », ¹¹ et déjà plus artistique et intellectuel que le café-concert. ¹² Aristide Bruant établit au Mirliton à partir de 1885 les bases de la tradition de la chanson de cabaret. ¹³ A l'instar de Rodolphe Salis, du Chat Noir, qui « avait pour habitude d'ironiser pompeusement sur ses clients », Bruant injurait son public, ¹⁴ préfigurant la relation houleuse faite de provocation pas toujours bon enfant qui allait caractériser une bonne partie du cabaret du siècle suivant. Lieu de rencontre et d'expression des artistes de toutes les avant-gardes, le cabaret s'épanouit à Berlin, Munich et Vienne. Racheté par Bruant, Le Cabaret des Assassins devint Le Lapin Agile sur un jeu de mot du peintre de l'enseignement : « Là peint A. Gill » et fut pendant une dizaine d'années le repaire de Picasso, Apollinaire, Max Jacob, Roland Dorgelès, Francis Carco... et un lieu de création artistique sur le mode de l'humour bohème et du canular.

Ailleurs en Europe, les mouvements de l'avant-garde artistique s'inspiraient du cabaret, avec ou sans le lieu adéquat : comme le rappelle l'historienne du cabaret Lisa Appignanesi, c'est le cas pour le fondateur italien du Futurisme, Filippo Tommaso Marinetti : sa conception du théâtre « futuriste », qui devient « synthétique » en 1915, puis « à surprises » en 1921, se situe « entre la *Commedia dell'arte* et le spectacle de cabaret ou de caf'conc' ». ¹⁵ Elle était fondée sur le spectacle de variétés et l'enchaînement rapide et varié d'événements surprenants et provocants, brisant les barrières entre public et artistes. ¹⁶ L'agressivité de ces chantres de la violence qui souhaitaient faire table rase de tout héritage culturel et devaient rejoindre plus tard les rangs de Mussolini poussait en effet à l'extrême la provocation typique du cabaret artistique et la remise en cause de tous les préceptes de l'art officiel et académique. Le *Manifeste des Musiciens Futuristes* de Balilla Pratella

11. Klein 51.

12. Lisa Appignanesi, *Cabaret: The First Hundred Years* (New York : Grove Press 1984) : 11.

13. Appignanesi 30.

14. Beauvarlet et Rioux 46.

15. Gérard-Georges Lemaire, *Futurisme* (Paris : Éditions du Regard, 1995) : 100.

16. Appignanesi 64-72, qui fait allusion au *Manifeste du Music-Hall*, rebaptisé dans la revue *Lacerba*, *Déclaration futuriste sur le théâtre de variété* (1^{er} octobre 1913) » [Lemaire 98].

recommandait ainsi aux jeunes compositeurs de quitter les conservatoires pour apprendre en liberté et pouvoir ainsi créer hors des normes établies.¹⁷ Si les soirées futuristes annoncent les *happenings*¹⁸ Dada, leurs expériences de performances sans acteurs — faites d'effets sonores et lumineux — allaient au-delà des limites du cabaret qui donne toujours la primauté au contact avec l'artiste.¹⁹ Karen Pinkus a comparé point par point le mouvement futuriste au mouvement punk (« no future ») : sa brève remarque sur la rupture des barrières entre artiste et spectateur est fort évocatrice :

The Futurists traded insults with respected members of the town they visited, objects were thrown on stage, and performers and spectators engaged in gobbing, an act that later became a punk trademark (although according to John Lydon, *nee* Rotten, it all started not as a planned program to break down traditional performer/spectator boundaries, but because of his sinusitis).²⁰

Le mouvement artistique le plus durablement lié à l'histoire du cabaret est sans doute Dada : né dans le Cabaret Voltaire de Zurich pendant la première guerre mondiale, il s'est épanoui ensuite à Paris et Berlin. Comme les Futuristes, Tristan Tzara souhaitait « libérer l'imagination des chaînes de la tradition. » Mais à l'inverse des futuristes, les Dadaïstes glorifiaient la vie et voulaient créer un art contre la guerre et l'esprit même qui l'avait causée. « Si le théâtre était une institution d'état où l'on applaudissait des créatures distantes articulant les sentiments des autres, le cabaret était vivant : les créateurs étaient physiquement présents en tant qu'artistes, proches des spectateurs que la provocation pouvait amener à participer au spectacle à tout moment. »²¹

L'Âge d'Or du cabaret artistique, dans Paris et Berlin des années 20 et 30, nous est bien connu : Le Bœuf sur le toit permit à Aragon d'utiliser la chanson comme outil de protestation politique.²² « C'est l'atmosphère Bœuf sur le toit mêlée à celle de la boîte d'Agnès Capri que l'on va retrouver dans les cabarets « rive gauche » qui vont faire la gloire de Saint-Germain-des-Prés. »²³ Pour Lisa Appignanesi, c'est en Allemagne que le cabaret prend réellement forme, et qu'il « émerge dans la plénitude de son potentiel satirique et artistique ». ²⁴ *L'Ange bleu* de Josef von Sternberg (1929) est une évocation fidèle du *Amüsierkabarett* de cette période, lieu de distraction érotique sans grand

17. Balilla Pratella, « Manifesto of Futurist Musicians » (traduction anglaise, traducteur et date nd.), <<http://www.unknown.nu>>.

18. Ce terme est anachronique, mais évocateur.

19. Appignanesi 73-74.

20. Karen Pinkus, « Futurism: Proto Punk ? », <<http://www.unknown.nu>>.

21. Appignanesi 79.

22. *Ibid.* 91.

23. Beauvarlet et Rioux 47.

24. Appignanesi 94.

rapport avec le cabaret artistique décrit jusqu'ici, mais qui est attaché pour toujours dans l'inconscient collectif au substantif « cabaret ». Minoritaires mais actifs, les cabarets artistiques allemands étaient des lieux de critique satirique des événements, des conventions, des institutions ... jusqu'à ce que le régime nazi mette fin brutalement à leurs activités. Ces *Kabaretten*, les milieux artistiques radicaux et expérimentaux, comme la branche allemande du mouvement Dada, entretenaient des liens étroits et s'influençaient mutuellement. L'intelligentsia allemande de l'entre-deux guerres était particulièrement perméable à l'influence de la culture populaire américaine. La chanson américaine pouvait faire l'objet de satire, mais elle était plus souvent simplement reproduite, ou traduite — on pense par exemple aux *Comedian Harmonists*. Selon Lisa Appignanesi, la réception favorable de cette chanson étrangère par l'avant-garde artistique peut s'expliquer en partie par son désir « d'intégrer le populaire dans ce qui était essentiellement une tradition artistique élitiste », or, plus que l'Allemagne, « l'Amérique avait une culture populaire authentique ». ²⁵ Il est vrai que le caractère « fabriqué », ou « standardisé » de certaines chansons de Tin Pan Alley était moins perceptible que leur relative sophistication et leur fort pouvoir de séduction. Surtout ce qui primait était leur succès populaire, élément essentiel dans la conquête d'un plus large public par les partisans de la Nouvelle Objectivité, entre autres. La forme du cabaret et la chanson américaine étaient donc des outils parfaitement adaptés pour des artistes tels Kurt Weill ou Bertolt Brecht, dont le théâtre épique privilégiait le fragmentaire — élément clé du spectacle de cabaret. L'effet de distanciation prôné par Brecht implique une relation de complicité avec le public qui est également typique du cabaret, comme l'est la « pauvreté » de la scène où quelques objets symbolisent le décor. Brecht ouvrit d'ailleurs son propre cabaret en 1922, *Die Rote Zibebe*. ²⁶

Nous arrêtons là l'histoire du cabaret artistique, cette esquisse suffisant à montrer qu'il est historiquement le lieu des anticonformismes, de la remise en cause des acquis culturels, de la politique de la table rase, et de la subversion des valeurs établies. Pour revenir à Gramsci un instant, nous dirons qu'il est un lieu d'opposition systématique aux hégémonies. Une communauté qui choisit pour s'identifier un terme aussi chargé symboliquement peut-elle lui associer des valeurs diamétralement opposées ? Le cabaret artistique ne s'implanta jamais tel quel aux Etats-Unis, mais nous allons voir que, si le cabaret new-yorkais contemporain n'en est pas l'héritier direct, il est allé puisé à des sources si proches qu'une influence importante est plus que probable.

25. *Ibid.* 129.

26. *Ibid.* 131.

Le cabaret new-yorkais

Les ancêtres immédiats du cabaret new-yorkais sont les *speakeasies* de la Prohibition, qui contournaient la loi en se dénommant *nightclubs* et en distribuant largement des cartes de membres. Des artistes étaient fréquemment engagés pour donner à ces lieux un air de respectabilité — on retrouvait là le piano des salons bourgeois — et pour que l'ambiance soit propice à la consommation. Helen Morgan se fit un nom dans ces lieux. Au cours des années 20 et 30, c'est à Paris que l'art du cabaret new-yorkais vint trouver une touche d'élégance, dans le cercle des artistes et intellectuels américains expatriés (l'auteur-compositeur et millionnaire Cole Porter faisait le voyage régulièrement, comme de nombreux musiciens, d'autres firent de très longs séjours, tels Gertrude Stein, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald ou John Steinbeck). La chanteuse Bricktop tenait un club rue Pigalle où ils se retrouvaient nombreux pour écouter des chanteuses comme Mabel Mercer, qui devint une des très grandes figures de la scène du cabaret.²⁷ Au moment même où le cabaret artistique connaissait son plus grand épanouissement à Paris, les créateurs du cabaret new-yorkais venaient y chercher l'inspiration ; mais l'histoire de cette relation reste à écrire.

Si les Américains venaient à Paris, quelques Français partaient pour New York, dont le pouvoir de fascination grandissait. Herbert Jacoby, après avoir été pendant quelques mois l'attaché de presse du Bœuf sur le Toit, ouvrit en 1937 Le Ruban Bleu à New York, amenant une part d'élégance et de goût français qui eut une grande influence sur le style général du cabaret new-yorkais (il avait essayé la formule et le nom pour une salle au-dessus du Bœuf, où se produisirent, entre autres, Bricktop et Mabel Mercer).²⁸ Si le genre évolua, ce type de lieux de divertissement cultivé et intimiste ne connut pas pour autant un succès retentissant : « avant 1945, les six ou sept clubs de ce genre qui ouvrirent à New York étaient éclipsés par des lieux plus ostentatoires »,²⁹ de grandes salles avec revues grandioses et orchestres prestigieux.

Pour James Gavin, l'Âge d'Or du cabaret new-yorkais est une période qui commence en 1945 avec une explosion de la demande pour des lieux plus intimistes. Au cours des années 50 se développa dans ces clubs un art de l'interprétation des chansons populaires alliant subtilité et profondeur, même si les chanteurs travaillaient souvent dans des conditions désespérantes, dans la fumée et le bruit incessant des conversations de fêtards inattentifs. « Quand

27. James Gavin, *Intimate Nights : The Golden Age of New York Cabaret* (New York : Lime-light Editions, 1992) : 8-9.

28. Gavin 25-7.

29. *Ibid.* 9.

les clients attablés n'étaient pas saouls ou amoureux, ils étaient cependant d'une intelligence et d'une sophistication au-dessus de la moyenne, et les artistes en tenaient compte dans la création de leur spectacle. Les chanteurs paraient à la recherche de chansons de Broadway injustement négligées ; les auteurs de sketches faisaient des satires de films, de la télévision, de livres ou de pièces dont les subtilités échappaient souvent au spectateur moyen ».³⁰

New York avait ravi à Paris le titre de capitale culturelle du monde, et la nombreuse élite new-yorkaise se sentait investie d'une mission qui allait de paire avec la nécessité de s'exposer à la Culture, quitte à devoir faire face à une certaine frustration. Dans ses ambitions culturelles et sociales, le cabaret des années cinquante n'était pourtant pas comparable au cabaret artistique de la lignée Dada, ni au théâtre brechtien: « Les comiques essayaient rarement de vous éclairer politiquement ou sociologiquement ; leur but était de distraire,... [mais] avec une sophistication rarement atteinte avant eux. »³¹ L'exception la plus notable est sans doute la figure de Lenny Bruce.

Après le déclin que James Gavin situe vers 1963, de nombreux cabarets ayant fermé autour de cette date, il y eut des regains d'intérêt du public, mais également des changements dans la composition de ce public. Après la sortie du film *Cabaret* en 1972, de nombreux clubs furent ouverts dont la politique artistique s'adressait ouvertement au public gay.³² D'autres clubs courtoisaient une clientèle plus âgée, jouant sur le répertoire de la nostalgie. Mais dans l'ensemble, la chanson populaire américaine classique ne faisait plus recette, et la concurrence de la télévision semblait attirer trop vite les comiques de talent qui ne travaillaient plus longtemps dans des lieux trop petits devenus trop chers du fait de l'escalade des loyers. Le sida aussi fut la cause indirecte de nombreuses fermetures au début des années 80. Les New-yorkais sortaient de moins en moins, peu certains d'aller voir un spectacle qui vaille la peine de quitter leur poste de télévision. Seules quelques valeurs sûres continuèrent de vivre de leur art dans les années 80. Quand Mabel Mercer mourut en 1984, « ceux dont le cœur était acquis à l'âge d'or des boîtes de Manhattan virent là la fin d'une époque ».³³ D'autres reprirent pourtant leur carrière au cours des années comme Barbara Cook (en 1974), Julie Wilson (en 1984), Rosemary Clooney (au premier plan en 1987) après des tragédies personnelles que Deborah Grace Winer décrit dans un essai bibliographique curieusement construit mais assez captivant et révélateur.

30. *Ibid.* 12.

31. *Ibid.* 15.

32. *Ibid.* 303.

33. *Ibid.* 337.

What has provided the climate for these women to come once again to the fore has been the resurgence of American standard pop, a repertory based in jazz and show music that predated rock and roll and is now again showing up everywhere in the mass consciousness. With the music, the cabaret scene has undergone a renaissance in cities across the country. [...] I define it simply as live performance in an intimate setting—another word for the nightclubs, saloons, and other after-dark spots of years past. While cabaret's rebirth has enabled veteran performers to find new audiences, a great deal of the scene's activity and drive emanates from young performers and songwriters.³⁴

Ce que Deborah Grace Winer appelle « American standard pop », c'est cette même tradition de chanson bien faite qui dominait les années 30. Si le cabaret connaît une période de relative prospérité, il la doit en grande partie à un plus grand intérêt de la part du grand public pour ce répertoire, intérêt à la fois entretenu et utilisé par la publicité, le cinéma et la production musicale de jazz et de variété. Le cabaret ne nage donc pas à contre-courant. Il ne se situe pas aujourd'hui à la marge d'un *mainstream* culturel, en opposition à une quelconque hégémonie.

Renaissance du cabaret new-yorkais

Cette « renaissance » du cabaret, que James Gavin ne voyait pas venir en 1990, est largement attestée dans la presse américaine. Des organisations telles MAC, la Manhattan Association of Cabarets and Clubs (macnyc.com), ou la Fondation Mabel Mercer, des magazines tels *Cabaret Scenes* qui paraît chaque mois depuis janvier 1996 (CabaretScenes.com) des sites comme Cabaret Hotline Online avec sa lettre d'information (svhamstra.com), City Cabaret (citycabaret.com) ou Cabaret.Org (cabaret.org) sont à la fois des indicateurs et des moteurs essentiels de sa vitalité. Le discours de la *cabaret community* reste toutefois mitigé sur les dimensions exactes du succès actuel de la scène du cabaret, et surtout sur la possibilité pour ses acteurs de vivre de leur art.

Ainsi, le critique Stephen Holden, dont Deborah Grace Winer dit qu'il est « The Man in cabaret circles »,³⁵ annonçait en décembre 1998 la fermeture du « plus prestigieux cabaret de la ville, Rainbow and Stars », ouvert en 1989, et de « la seule radio de New York dédiée à la musique populaire pré-rock », WQEW, après six ans de fonctionnement en « synergie » avec Rainbow and Stars : « Ce qui sera absent des ondes, c'est un idéal de courtoisie illustré par des chanteurs populaires faisant passer les émotions personnelles les plus profondes avec des voix intimes ». ³⁶ Ces deux pertes graves sont pour lui la

34. Deborah Grace Winer, *The Night and the Music: Rosemary Clooney, Barbara Cook, and Julie Wilson, Inside the World of Cabaret* (New York : Schirmer Books/Simon & Schuster Macmillan, 1996) : ix.

35. Winer 70. Il faut noter que tous deux travaillent pour le *New York Times*.

conséquence de la loi du marché, et de la domination des media par la télévision, qui considère toujours le cabaret comme « old hat », dépassé. La qualité n'était pas toujours de mise, et la programmation générale de WQEW évitait toute prise de risque, elle « diluait ce que le principal D. J. de la station, Jonathan Schwartz,³⁷ appelle la musique classique américaine dans le kitsch », se reposant sur les hit-parades du passé au lieu de faire œuvre critique, et n'atteignait pas le niveau d'exigence des vingt-cinq heures d'antenne hebdomadaires de Schwartz. Mais ces disparitions ne remettent pas en cause le regain d'intérêt pour la pop classique, puisque d'autres lieux intimes de sa diffusion apparaissent ou prospèrent.

Devotees of traditional pop could discern a continuity between older and younger generations of performers, and a genuine if tenuous sense of a traditional pop music community was established. [...] As much as the station and the club will be missed, however, it would be foolish to pretend that their simultaneous disappearance will mean that paradise has been lost. [...] The demise of WQEW and Rainbow and Stars hardly means that it's all over for traditional pop in New York. The cabaret scene flourishes at Cafe Carlyle, the Oak Room of the Algonquin Hotel, the Firebird Cafe, Eighty-Eight's and other clubs. Last night a brand new mid-level Manhattan club, the Garrick Gaieties, opened in the Mayfair Hotel [...T]he instant demand for the American Songbook series suggests that the market for traditional pop is larger and hungrier than many like to imagine.³⁸

New York est plus que jamais au cœur de la scène du cabaret, ne serait-ce que du fait de la présence des quotidiens qui font et défont les carrières des artistes de music-hall, et de leurs critiques : un engagement dans un des grands clubs de Manhattan sera généralement une opération déficitaire pour le chanteur, mais il est essentiel dans ce circuit d'avoir « fait » une série de dates dans la capitale du cabaret, pour pouvoir gagner sa vie, assez modestement, en chantant sur des navires de croisière, pour des soirées privées et dans d'autres salles beaucoup plus rémunératrices du territoire américain. Les données économiques du cabaret font en réalité de nombre de ces lieux des *vanity showcases*, et l'on parle de *vanity production* comme on parle de *vanity publishing* pour la publication à compte d'auteur : les artistes s'y produisent à leurs frais, assurant leur propre promotion, et le public est constitué principalement de leur famille, de leurs amis et relations. Certains cabarets fonctionnent même exclusivement sur ce modèle, y trouvant un équilibre financier à bon compte, puisque les artistes font leur propre promo-

36. Stephen Holden, « Critic's Notebook : The Memory of Love's Refrain. Standards Lose Two New York Outlets. But the Music ? They Can't Take That Away », *The New York Times*, 16 December 1998, <<http://www.archives.nytimes.com>>.

37. Fils du compositeur Arthur Schwartz et spécialiste de Sinatra.

38. Holden.

tion et leur assurent une salle remplie, qui paye son entrée et ses deux consommations obligatoires. Si le cabaret se situe à la marge d'un système, c'est donc surtout de celui du show business : sa logique économique se rapproche de celle des clubs de jazz, son éthique est celle d'un art exigeant, et son esthétique rappelle certaines voies du théâtre.

Vers une médiologie du cabaret new-yorkais

Bob Harrington rédigeait des critiques de théâtre et de cabaret pour *Nightlife* quand l'éditrice Sherry Eaker le recruta en 1984 au sein de l'hebdomadaire professionnel *Back Stage*, où il créa la chronique « Bistro Bits », un mélange de critiques, d'informations et de conseils pour les artistes de cabaret. Son implication dans le domaine du cabaret et son dévouement à la cause du cabaret lui valurent de recevoir à titre posthume en 1993 le Lifetime Achievement Award, l'un des Bistro Awards qu'il avait lui-même instaurés. Il lui arrivait d'écrire aux artistes débutants pour leur prodiguer ses conseils lorsqu'il sentait qu'ils n'étaient pas suffisamment préparés pour que leur spectacle puisse faire l'objet d'une critique dans les règles. Comme la plupart des artistes qu'il étudiait et conseillait, il ne vivait pas de son art, mais avait un emploi plus rémunérateur dans les services sociaux. Il décrit son propre investissement comme étant de la même nature que celui des artistes : des gens qui font de leur mieux, et pour qui gloire et richesse sont secondaires. La chronique « Bistro Bits » continue sous d'autres plumes. Les Américains, on le sait, aiment symboliser le poids des membres de chaque communauté par de récompenses, et Sherry Eaker aussi reçut la sienne en 1994, un prix de la Manhattan Association of Cabarets and Clubs.

Sherry Eaker a réuni et édité les conseils de Bob Harrington, initialement publiés dans sa rubrique, en 2000, huit ans après la mort de leur auteur, dans *The Cabaret Artist's Handbook*.³⁹ Les lignes qui suivent font largement référence à cet ouvrage pour analyser les principes artistiques généralement acceptés dans ce microcosme culturel.

Sherry Eaker écrit que le cabaret est « une forme théâtrale dans laquelle on ne vous attribue pas un rôle, où le seul rôle à jouer, c'est *vous-même* ». ⁴⁰ Nous reviendrons sur la notion du rôle joué par l'artiste de cabaret, mais nous pouvons trouver là dans un premier temps une distinction utile pour replacer le cabaret dans le vaste champ du spectacle vivant musical. Un chanteur de revue ou de comédie musicale est l'interprète d'un rôle ; la formule du concert

39. Bob Harrington, *The Cabaret Artist's Handbook*, ed., Sherry Eaker (New York : Back Stage Books/Watson-Guptill Publications, 2000).

40. « *Cabaret is a kind of theater in which there's no typecasting, where there's no role to play except yourself* » [Harrington 12.]

implique une certaine distance au public qui est le spectateur peu impliqué d'une représentation pour laquelle le chanteur invente un personnage, projection fantasmagique et fortement codifiée. Un récital met en avant un artiste, mais dont la responsabilité première est de s'effacer devant la musique, d'être l'interprète, le véhicule d'un message qui n'est pas le sien propre, mais appartient à l'humanité. Même quand le récital met en scène un auteur-compositeur-interprète, le public reste spectateur d'une construction artistique dont le « quatrième mur » ne peut être qu'occasionnellement fissuré. Le chanteur de cabaret jouerait par contre son propre rôle, se révélant au contact direct du public et en interaction avec lui :

Success in cabaret is measured by how well you break down that fourth wall entirely. If theater is voyeuristic, cabaret is *participational*. Audience energy affects cabaret far more than it does any other art form. [...] In cabaret, audience rapport is the bottom line. [...] All art involves the audience, but cabaret acknowledges it. [...] Cabaret is almost entirely an individual, one-on-one experience. Singers and comics in cabaret are not just performing, they're relating.⁴¹

Finalement, même si un spectacle de cabaret se présente *a priori* sous la forme d'un récital, c'est l'objet même de la représentation, sa finalité, sa philosophie qui diffèrent : « Dans un récital ou un concert, c'est la musique qui compte. Dans le cabaret, ce sont les mots et l'attitude. »⁴²

Sherry Eaker comme Bob Harrington parlent pour le cabaret d'une forme de théâtre, et cette catégorisation convient naturellement aux spectacles de comédie, qui vont de la *stand-up comedy* à la revue satirique. Il est plus délicat de saisir en quoi ce qui se présente comme un récital de chansons populaires reliées entre elles par un « baratin » (*patter*) sur les circonstances de leur compositions, des considérations sur la vie ou des notes autobiographiques peut être relié au domaine du théâtre, plutôt qu'au domaine plus général du spectacle vivant. L'objet des remarques qui suivent est d'ébaucher une situation du discours sur l'art du cabaret new-yorkais à l'intérieur du discours théorique sur le théâtre.

Les critiques et les artistes de cabaret insistent volontiers sur la « vérité » de la relation qui doit naître dans une salle de cabaret. Une autre vérité, la véracité, la ressemblance au modèle était déjà le critère suprême d'appréciation de la beauté artistique selon Diderot, pour qui la représentation idéale devait confondre le spectateur, qui devait croire à la réalité de ce qui lui était (re)présenté. Et pourtant, après quelques années de réflexion, le « vrai » selon le même Diderot ne se confond plus avec le « réel » : il s'agit plutôt de la conformité « avec un modèle idéal imaginé par le poète et

41. Harrington 14-15.

42. *Ibid.* 15.

souvent exagéré par le comédien ». ⁴³ Celui-ci doit jouer « de réflexion », après une froide observation, et doit se garder de toute sensibilité. La convention qui lie acteur et spectateur fait de ce dernier la victime consentante d'une duperie, ou du moins d'une illusion dont l'acteur serait l'artisan froid et calculateur. Dans cette *mimesis* naturaliste, aucun effet de distanciation ne doit venir troubler la fascination exercée par le comédien. Le personnage selon Diderot doit maintenir l'illusion de sa propre réalité en ignorant la présence du public, ⁴⁴ ce qui se traduit pour l'acteur par l'immersion dans sa fiction et une technique de jeu favorisant la position voyeuriste du spectateur. Le théâtre de répertoire préserve le maintien de cette *mimesis* ; l'art du cabaret, comme le théâtre-laboratoire de Grotowski ou le théâtre épique de Brecht, est fondé au contraire sur une certaine complicité avec le public.

Selon Bob Harrington, le chanteur de cabaret doit se révéler suffisamment pour que les spectateurs le quittent après une heure de spectacle avec le sentiment qu'ils le connaissent personnellement. Mais pourtant, comment croire que le chanteur de cabaret puisse exprimer quelque vérité que ce soit le concernant ? Il ne s'agit pas pour lui de raconter au public son enfance, et moins encore de lui dresser la liste de ses goûts et dégoûts. L'artiste de cabaret doit se construire un personnage qui n'est pas sans rappeler le rôle de l'acteur grotowskien : « Grotowski, s'il élimine le *personnage*, c'est-à-dire le piège mimétique, ne renonce pas au *rôle* en tant que forme structurée, donc déchiffrable. » ⁴⁵ C'est le sens du mot *persona* qu'emploie Bob Harrington : ce n'est pas une entité pré-existante choisie pour l'artiste par lui-même ou son metteur en scène dans un catalogue de personnages existants (Frank Sinatra, Billie Holiday, Mabel Mercer, le personnage de Susie dans *Susie et les Baker Boys*, ou celui interprété par Annie Ross dans *Short Cuts*). C'est au contraire un personnage construit par l'acteur à partir de ce qu'il est, de son rapport au monde, du répertoire qu'il s'est choisi, et de ce qu'il veut faire passer de lui à l'aide de ce répertoire. ⁴⁶ Il n'interprète pas un rôle, mais élabore un

43. Roubine 58-59 ; Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in Roubine 67.

44. Jean Caune, *Acteur-Spectateur : une relation dans le blanc des mots* (Saint-Genouph : Librairie Nizet, 1996) : 66.

45. Roubine 163.

46. Dans l'apport du vécu d'un artiste à la profondeur des émotions ressenties de part et d'autre, il est utile de distinguer expression et perception, expérience et information. Les déboires personnels des artistes de premier plan sont largement connus parce que médiatisés. Cette information du public, quand elle est orchestrée, est bien sûr d'abord un outil marketing destiné à maintenir l'intérêt des fans, mais elle n'est pas sans conséquence sur la performance artistique. Les traumatismes inhérents à toute existence viennent potentiellement ajouter de la profondeur au message véhiculé de plusieurs manières : d'une part, l'artiste a la ressource d'y puiser pour construire son personnage et donner une plus grande authenticité aux sentiments qu'il cherche à transmettre ; d'autre part son public reçoit différemment les signaux émotionnels d'une personne dont il pense connaître les failles ; enfin ces deux éléments interagissent si l'artiste sait que le public sait, qu'il en joue : il peut alors y avoir connivence, complicité.

personnage qui est « une 'partition', c'est-à-dire un système formalisé de 'signes' qui permettront à l'acte de dévoilement d'être lisible, contrôlé et réitéré. »⁴⁷

Today's cabaret shows depend as never before on the authenticity of the on-stage persona, [...] it's not just the songs or the collaborating musicians that make for a good cabaret act: It's a willingness to accept, and to share with an audience, genuine revelations about oneself.⁴⁸

Mais le cabaret n'en reste pas moins un cas particulier du show business, et le spectacle ne serait pas ce qu'il est sans une part de nécessaire hypocrisie :

Yes, your act should be you and it should be how you feel. But — and this is a big but — it has to be a you that an audience can accept. [...] If you're pretty, the last thing people want to hear is that you have love problems.⁴⁹

L'intimité nécessaire, opérante, du cabaret, évoque par ailleurs la confidentialité du Théâtre-Laboratoire de Grotowski, pour qui la proximité était un principe fondateur :

Il convient donc de supprimer toute distance entre l'acteur et le spectateur, d'éliminer la scène, d'abolir toute frontière. Que ce qu'il y a de plus violent se joue face à face, que le spectateur soit à portée de main.⁵⁰

L'exigence que chaque acteur établisse par le contact avec chaque spectateur un lien singulier, qu'il parvienne au dévoilement personnel, les notions mêmes d'« irradiation du spectateur » et surtout d'« authenticité », au cœur de la théorie grotowskienne, trouvent un écho dans l'insistance de Bob Harrington sur l'indispensable authenticité, l'honnêteté de l'artiste de cabaret. Les principaux obstacles à l'authenticité selon Grotowski sont l'exhibitionnisme et le narcissisme. Comme l'explique Jean-Jacques Roubine, « l'acteur exhibitionniste joue *pour* le spectateur. Il cherche à le flatter, ou à le provoquer.... Ce faisant, il tombe dans la facticité. Dans la simulation et la dissimulation. L'acte de dévoilement en devient truqué, inauthentique, inutile.... L'acteur narcissique occulte le spectateur. Il se substitue à lui, et joue pour soi seul. »⁵¹

Il y a un *bon public* de cabaret selon Harrington, qui n'a pas peur qu'on s'adresse à lui directement et qu'on sollicite sa réaction émotionnelle, or le public du cabaret est constitué en grande partie des artistes eux-mêmes, et, pour

47. Roubine 164.

48. Elizabeth Kendall, « Cabaret Comeback : Breaking Through Clouds of Cultural Amnesia, a New Flock of Nocturnal Warblers is Reinventing Classic American Song », in *Civilization*, February/March 1999, <<http://www.britannica.com>>.

49. Harrington 117.

50. Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre* (Paris : La Cité-L'Âge d'homme, 1968, in Roubine 165).

51. Roubine 162-163.

les nombreux artistes non confirmés qui occupent la scène new-yorkaise, des noms de leur carnet d'adresses. Il n'est pas différent en cela du public des clubs de jazz,⁵² mais une telle composition ne peut qu'être favorable à la convivence nécessaire.

A good cabaret performer opens up, thereby allowing the audience to open up as well. And a good cabaret audience puts itself in the performer's hands for an hour. [...] Cabaret demands attention, demands involvement, and demands emotional response.⁵³

Plus qu'une qualité d'écoute, ce qui est attendu du public est une aptitude à laisser monter en lui ses propres émotions, à être finalement un « partenaire actif de l'acteur » comme l'entendait Grotowski. « Le spectateur doit non seulement accepter, mais désirer le dévoilement de l'acteur. Il doit s'engager sincèrement et activement à ses côtés. »

Si le cabaret est bien un « théâtre du pauvre », en ce sens que l'artiste de cabaret doit généralement dépenser beaucoup plus d'argent qu'il ne peut espérer en gagner, et donc sacrifier son confort financier à l'autel de son art, il n'est pas le « théâtre pauvre » de Grotowski auquel tout peut être sacrifié sauf la relation acteur-spectateur.⁵⁴ Le cabaret ne se réduit pas à cette relation, même si elle est centrale. Oui, tout comme l'acteur grotowskien, au terme d'un « travail de dépouillement », l'artiste de cabaret « se livre à une exploration de son univers intérieur », doit « se retrouver seul et nu face à lui-même et au spectateur » pour accéder au « dévoilement personnel ».⁵⁵ Il y a donc une ressemblance intéressante entre le cabaret idéal selon Bob Harrington et le théâtre idéal selon Grotowski. La différence fondamentale concerne sans doute la place du texte, du personnage et de leur médiation : « dans le cabaret, vous faites beaucoup plus que chanter. Vous communiquez par la chanson ».⁵⁶ Une totale absence de médiation ne serait envisageable qu'avec le spectateur disponible, formé et motivé qu'idéalise Grotowski. Nous pourrions appliquer à l'artiste de cabaret ce que Jean Caune dit de l'acteur en général :

Entre l'acteur et l'image du personnage qu'il propose au spectateur se construit une médiation fondée sur la base d'une permutation circulaire. Le spectateur est en relation avec un personnage dont la vie et la réalité est de

52. Le public des clubs de jazz français est « composé d'un quart de musiciens professionnels et près de 40% de musiciens amateurs ». Ludovic Tournier; *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle* (Paris : L'Harmattan, 1999) : 64.

53. Harrington 15-16.

54. Roubine 161.

55. *Ibid.* 162. Jean-Jacques Roubine parle du comédien en général, et non de l'artiste de cabaret.

56. Harrington 96.

pure fiction. Mais la force de cette fiction est d'autant plus grande que l'acteur l'a nourrie de sa propre vie.⁵⁷

Puisqu'il y a médiation, la question de la place accordée au texte doit être posée. Il semble que le cabaret soit une forme artistique permettant à la fois le dévoilement personnel de l'acteur et la transmission d'un patrimoine, le chanteur nourrissant son personnage aux sources de « sa propre vie » en même temps qu'au répertoire qu'il sélectionne, étudie et assimile.

Un conservatoire créateur

L'histoire du cabaret européen nous laisse l'image de lieux où les forces créatrices des élites artistiques les plus « subversives » ont pu trouver un terrain d'expérimentation, grâce à la nature des publics concernés — un nombre restreint d'artistes et d'intellectuels réceptifs à la remise en cause des valeurs établies. Au début de ce siècle,

The cabaret was a natural environment for the avant-garde. Spectacle was of its essence, and the avant-garde needed to make a spectacle of itself in order to be heard. Its artistic dissent paralleled the cabaret's parody of entrenched values, both social and artistic.⁵⁸

Du simple fait de la faible jauge des salles, toute forme de cabaret se situe nécessairement à la marge du show business, et donc à l'abri des intérêts économiques et politiques qui déterminent largement les programmations et les options artistiques des lieux de diffusion. En cela, le cabaret new-yorkais ne diffère pas du cabaret artistique, mais il est par contre d'un conservatisme étonnant, tant dans son répertoire que dans son approche de la performance.

Si l'avant-garde théâtrale du XX^e siècle a lutté contre la tyrannie du texte, le théâtre de répertoire est resté bien vivant, et le culte du texte (Copeau, Jouvet, Vilar... pour la France) reste dans l'esprit du public plus prégnant que les concepts liés à la notion d'un théâtre théâtral, pour laquelle la construction du sens mettrait à égale contribution texte, metteur en scène, acteur et public.⁵⁹ C'est un culte similaire qui est voué au répertoire de la chanson populaire américaine classique par une grande majorité d'acteurs de la scène du cabaret new-yorkais. La recherche d'un répertoire parfaitement adapté est un des préceptes essentiels édictés par les critiques de cabaret : le chanteur doit

57. Caune 209.

58. Appignanesi 64.

59. Tant que les professeurs de français de nos collèges et lycées resteront les principaux formateurs du public, on imagine difficilement après tout qu'il puisse en être autrement, puisque la démarche du public scolaire consiste très généralement et « naturellement » à confronter la lecture du texte faite en classe à la lecture nécessairement parcellaire, subjective et donc « fausse » de l'acteur.

construire un spectacle cohérent, qui ne se réduit surtout pas à un enchaînement de chansons qui lui plaisent, sont dans son registre vocal, et que le public apprécie. Un spectacle de cabaret n'est pas un tour de chant. Chaque pièce doit être étudiée avec soin, et plusieurs approches sont possibles et cumulables : recherche à la source pour trouver l'édition originale, étude de la comédie musicale originale pour avoir connaissance de son insertion dans l'ensemble et de l'intention originale des auteurs, récitation du texte pour saisir le message indépendamment de l'effet de sa mise en musique...

At what point in the composer's or lyricist's career was it written? This may be extremely relevant if you're doing a theme show and trying to group songs. None of this may be absolutely necessary [...]. But consider this: Every choice you make when interpreting a song is a distortion of the songwriter's original intent — it has to be, by the very nature of things. And there's nothing wrong with that per se. It's part of what keeps popular music alive. But you have some obligation[s] to the past when you borrow from it today, and one of those obligations is to respect the material.⁶⁰

Une telle démarche doit éviter à l'interprète une « erreur de jugement ». Ensuite seulement, il doit s'appropriier chaque chanson en élaborant avec son directeur musical ou accompagnateur un arrangement qui lui permettra d'exprimer sa vision de l'œuvre. Cette obligation de « respect du texte » (*material*) est intimement liée à « la raison d'être du cabaret [qui] est de garder vivante la grande musique ».⁶¹ Il ne s'agit cependant pas de s'effacer devant une œuvre, pour n'être que le véhicule des intentions de l'auteur, et le texte n'est que l'outil indispensable à la révélation de soi, à l'éveil des émotions en soi-même et chez l'auditeur, à une communication authentique, quasi fusionnelle. Aussi, et bien que la satire sociale ou politique en soit ostensiblement absente, certains exégètes du genre vont jusqu'à voir dans les meilleurs spectacles une attitude qui s'approche de la déconstruction:

I begin to see how these cabaret folk fit in with today's culture. What they're doing, at their best, is not nostalgia, but a kind of critically conscious excavation work. Any musician has to find a suitable, workable repertory; but these performers are also reexamining the styles of the past. Harnar's '50s show all but deconstructs the subject of cold war-era "whiteness" via clever patter about his suburban childhood.[...] By way of comparison, isn't visual artist Cindy Sherman doing much the same thing when she photographs herself, retooled to fit familiar pop images? And what about all the current literary memoirs by younger writers? These singers are writing their own metaphoric autobiographies through the medium of the songs.⁶²

60. Harrington 94.

61. « *The raison d'être of cabaret is to keep great music alive* » [Harrington 95].

62. Kendall.

Après tout, le répertoire n'est pas tout, et il ne suffit pas de constater que celui du cabaret new-yorkais est constitué en grande partie de chansons d'avant-guerre pour conclure que cette scène est un conservatoire stérile. Le « piège du dualisme » selon Jean Caune, c'est croire que la scène réalise le texte, et que l'écriture détermine la représentation, que « ce qui est transmis au spectateur serait une « lecture » du texte par le metteur en scène, lecture dont l'acteur serait le porte-voix. » Inversement, quand cette relation duale est inversée, « la gestualité passe au premier plan, et le mot vient simplement préciser ou achever l'action physique ». ⁶³ Pour lui, « l'objet artistique transmis ... n'est pas le texte mais une forme et une relation qui intègrent le texte et le transforment », ⁶⁴ et ce qui se passe sur une scène gagne à être étudié en remplaçant l'acteur et le spectateur à leur place de créateurs de sens, dans une approche proprement médiologique. Comme l'indique Régis Debray en préface : « Ce qui est porté à la scène est recréé par la scène. La médiation spectaculaire n'est pas le transfert au dehors d'un dedans des mots mais organisation matérielle d'un sens collectivement négocié ». ⁶⁵

Plus qu'un conservatoire, Deborah Grace Winer voit d'ailleurs dans le cabaret new-yorkais un terrain de reproduction de la pop classique ou de jeunes artistes la cultivent, et ou de nouveaux auteurs continuent de l'écrire... dans le respect de la tradition.

Cabaret and jazz-based pop music are the same. The standard pop sound track to *Sleepless in Seattle* becomes the number-one selling sound track of the summer, and all over the country people tap their feet to big-band TV commercials for chocolate chip cookies. But the ecological breeding ground for all of it is a group of clubs, mostly in New York, where the music is disseminated by veterans and cultivated by young performers, where new writers write, and where audiences gain new familiarity. ⁶⁶

Le cabaret new-yorkais, comme le cabaret artistique historique, est semble-t-il perçu par ses acteurs comme un lieu de création et d'expérimentation, « the frontier of expression through entertainment, the "no-man's land" where talent and skill meet an open-minded audience ». ⁶⁷ Cet article est l'ébauche d'une étude de plus grande envergure. L'une des tâches que nous nous assignons sera de confronter cette affirmation à deux « réalités » au moins : d'une part, la réalité statistique de la perception par les agents de cette communauté de leur rôle (conservation et/ou création, préservation et/ou

63. Caune 50-51.

64. Caune 15.

65. Régis Debray, « Préface », in Caune 10.

66. Winer 70.

67. Harrington 16.

expérimentation) ; d'autre part, notre jugement nécessairement subjectif des enjeux et performances artistiques.

Pour reprendre les termes du titre de ce numéro de *Cercles*, nous pourrions dire que, si le cabaret artistique parvenait à la subversion par la distraction, le cabaret new-yorkais semble parvenir, plus sagement, à la création par la conservation.