

**Le « cas » Marianne Oswald et la critique musicale :
La construction du personnage artistique depuis ses multiples perspectives**

Eugénie Tessier

Thèse déposée à l'École des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention de
la Maîtrise ès Arts en musique avec spécialisation en études des femmes

Directeur : Professeur Christopher Moore

Université d'Ottawa – University of Ottawa
Juillet 2019

© Eugénie Tessier, Ottawa, Canada, 2019

RÉSUMÉ

Fondée sur l'approche proposée par Philip Auslander (2004), cette thèse est centrée sur la construction du personnage artistique de la chanteuse française Marianne Oswald (1901-1985), la relation dialogique qu'elle entretient avec ses publics et sa présence à travers la mémoire et l'histoire culturelle. Aujourd'hui méconnus, son non-conformisme, son style vocal parlé-chanté, sa nature engagée et sa force polarisante inspirent une importante élite artistique à Paris et lui valent le titre d'artiste la plus discutée des années 1930 dans la presse. À travers les concepts d'authenticité et de féminités, tels que relevés dans la presse artistique, l'autobiographie de la chanteuse et son répertoire musical, cette recherche explore l'incidence des rapports de réciprocité qui s'exercent entre le personnage, le public et la mémoire sur la réception et la création d'une multiplicité de représentations du personnage artistique et suggère que Marianne Oswald a tenu un rôle transformationnel dans l'histoire musicale et culturelle française.

ABSTRACT

Based on Philip Auslander's (2004) approach, this thesis is centered around the artistic persona construction of French 1930s singer Marianne Oswald (1901-1985), the dialogical relationship with her audiences, as well as her presence through memory and cultural history. Today almost forgotten, her nonconformism, *parlé-chanté* vocal style, politically engaged and polarizing nature, inspired an important part of the Parisian artistic elite and earned her the title of the most discussed singer of the 1930s in the artistic press. Through the concepts of authenticity and femininity, as observed through the artistic press, the autobiography of the singer and her musical repertoire, this research explores the impact of reciprocal relations between artistic persona, audience and memory on the reception and the multiplication of representations of the persona. This thesis suggests that Marianne Oswald played a transformational role within French musical and cultural history.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur, le professeur Christopher Moore, qui m'a incité à poursuivre cette recherche et qui a toujours cru en la pertinence de celle-ci. Je suis reconnaissante pour sa passion, ses conseils et pour toutes les opportunités d'enrichissement professionnel qu'il m'a offert ces dernières années.

J'étends d'ailleurs ces remerciements à toutes mes professeures universitaires qui m'ont fortement inspirée, appuyée et avec lesquelles j'ai énormément appris. Un merci particulier à la professeure Geneviève Bazinet, qui m'a épaulé dans cette aventure universitaire depuis la toute première année. Merci à la professeure Julie Pedneault-Deslauriers pour ses judicieux commentaires lors de l'évaluation de ce travail. J'aimerais également souligner ma profonde gratitude envers la professeure Jada Watson, en qui j'ai eu la chance de trouver une mentor et une confidente.

Des remerciements particuliers vont à Madame Janine Marc-Pezet qui a toujours jovialement répondu à mes nombreuses questions et qui m'a partagé un nombre important de documents issus de ses archives et des archives personnelles de Marianne Oswald, ceux-ci ayant considérablement contribué à cette recherche.

Merci aux membres de ma famille; ma mère, Claude Lachaîne, mon père, Michel Tessier et ma soeur, Mireille Tessier, qui sont une immense source d'inspiration pour moi. Je suis profondément reconnaissante pour leur appui et pour l'intérêt sincère qu'ils portent envers mes études universitaires. Merci à mes grands-parents, Rachèle St-Denis Lachaîne et Edmond Lachaîne pour la curiosité qu'ils ont portée envers cette recherche et pour les nombreux livres tirés de la bibliothèque personnelle de mon grand-père, qu'il a volontiers mis à ma disposition.

Il me faut souligner l'incalculable valeur du soutien et du rôle qu'a joué Sylvain Bérubé, mon plus grand complice, durant ces deux dernières années. À défaut de ne pouvoir exprimer la profondeur de ma gratitude envers lui, je le remercie pour son infinie générosité, sa patience et sa présence.

J'aimerais finalement remercier l'École de musique et l'Université d'Ottawa, le Régime de bourse d'études supérieures de l'Ontario et l'Équipe musique en France de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique pour leur appui financier tout au long de ce processus.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	<i>ii</i>
ABSTRACT	<i>iii</i>
REMERCIEMENTS	<i>iv</i>
TABLE DES MATIÈRES	<i>v</i>
LISTE DES FIGURES	<i>vii</i>
INTRODUCTION	1
Quelques éléments biographiques	1
Problématique	6
Résumé des chapitres	7
CHAPITRE 1 : Cadre théorique et méthodologie	9
Cadre théorique	9
Personnage artistique	10
Mémoire collective et histoire culturelle	16
Critique musicale	22
Méthodologie	26
Analyse de contenu	26
Période à l'étude	27
L'autobiographie	28
CHAPITRE 2 : Parcours et contexte sociohistorique	33
Période Allemande (1901-1932)	34
Marianne Oswald et la culture de Weimar	34
Le théâtre et le cabaret berlinois	35
<i>Entartete Musik</i> et la fin d'une époque	40
Période Française (1932-1985)	43
Le <i>music-hall</i> et l'image de la femme	43
Le Bœuf sur le toit	45
La chanson réaliste	50
La chanson sociale et le réalisme socialiste	53

CHAPITRE 3 : Le public et la question de l'authenticité	58
Le paradoxe de l'authenticité	60
Représentation personnifiée du « vrai »	62
Gilles et Julien face à Marianne Oswald	67
Au-delà du réalisme	70
La femme objet	71
Plus réelle que le monde réel ?	73
Réciproquer l'authenticité	79
Conclusions	84
CHAPITRE 4 : Le personnage incarné et l'exemple d'« Anna la bonne »	87
« Anna la bonne » vue par Jean Cocteau et Marianne Oswald	88
Interpréter « Anna la bonne »	92
« Anna la bonne » contre la bourgeoisie	93
Réflexions sur la féminité	95
« Anna la bonne » au(x) féminin(s)	98
Évolution du personnage artistique : Le rôle de la presse	101
Conclusions	110
CONCLUSION	112
Une chanson féminine ?	113
Marianne Oswald au-delà des années 1930	116
BIBLIOGRAPHIE	119
ANNEXE A - Modèle d'analyse de Philip Auslander (tableau original)	129
ANNEXE B - Paroles de la chanson « Anna la bonne »	130

LISTE DES FIGURES

Chapitre 1 :

Fig. 1.1 : Considérations méthodologiques (Tessier) 10

Fig. 1.2 : Traduction du modèle d'analyse de la performance musicale (Auslander) 12

Chapitre 3 :

Fig. 3.1 : Marianne Oswald photographiée au Bœuf sur le toit 48

Chapitre 4 :

Fig. 4.1 : Marianne Oswald photographiée dans son costume pour « Anna la bonne » 91

Fig. 4.2 : Marianne Oswald et Jean Cocteau photographiés pour « Anna la bonne » 91

INTRODUCTION

La scène culturelle et musicale populaire française des années 1930 est indubitablement marquée par l'importante présence des femmes. Bien qu'une multiplicité et une diversité de chanteuses aient participé à l'essor culturel méconnu¹ de cette décennie, le « cas » de la chanteuse Marianne Oswald, comme on viendra à le surnommer dans la critique musicale de l'époque, en est un saisissant et remarquable à plusieurs égards. Son personnage artistique, comme j'y ferai référence tout au long de cette recherche, nous permet de nous pencher et d'articuler certains des enjeux importants découlant de cette période, ce que nous observerons principalement à travers la presse musicale qui s'y est fortement intéressée. Ce personnage s'insère d'abord au cœur de certaines des nouvelles problématiques se manifestant sur la scène musicale populaire de l'entre guerre, notons les avancées technologiques comme le disque, le cinéma et la radio, mais également à un moment où les tensions sociales et politiques s'immiscent de manière considérable au cœur des débats artistiques.

Quelques éléments biographiques

Marianne Oswald (1901-1985), ou Sarah Alice Bloch-Kahn, est née dans la ville de Sarreguemines en Lorraine, alors que ce territoire était toujours annexé par l'Allemagne. Orpheline tôt à l'adolescence, elle prend vite contact avec le théâtre par l'entremise de sa famille éloignée et de son entourage. Ayant habité à Strasbourg et Munich, c'est finalement à Berlin que sa carrière de chanteuse et d'actrice aurait débuté. Elle côtoie déjà les grands

¹ Barbara L. Kelly et Christopher Moore, « Introduction: The Role of Criticism in Interwar Musical Culture », dans *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy*, dir. Barbara L. Kelly et Christopher Moore. (Woodbridge : The Boydell Press, 2018), 1.

de l'époque de Weimar, apparaissant à titre de figurante dans une représentation de la pièce *Les Drapeaux*², avec la mise en scène d'Erwin Piscator, et dans d'autres pièces de Max Reinhardt, où elle aurait notamment doublé l'actrice Elizabeth Bergner³.

Tôt dans sa carrière, déterminant déjà certaines composantes intimement liées à la représentation de son personnage public, l'artiste choisit son nom de scène. Elle s'arrête d'abord sur son nom, marquée par le personnage Oswald Alving de la pièce de théâtre *Les Revenants* d'Henrik Ibsen, auquel elle aurait assisté à Strasbourg avec sa cousine.⁴ Oswald, c'est également un nom d'origine germanique assez commun en Alsace-Lorraine, d'où elle est originaire, et qui crée une superposition significative avec le prénom Marianne, donné à cette figure féminine emblématique qui représente la République de France et son peuple. Issue de la Révolution française, elle personnifie La Liberté, brandissant le drapeau de la France dans le tableau « La Liberté guidant le peuple » d'Eugène Delacroix; la liberté, particulièrement en ce qui a trait aux disparités socioéconomiques des classes, devenant d'ailleurs un thème important au cours de la carrière de Marianne Oswald. Le choix de ces noms est un geste discret qui évoque ses origines à la fois germaniques et françaises et est un acte de démonstration de la volonté de rapprochement entre ces deux nations, sentiment qu'exprime la chanteuse tout au long de sa carrière.

Les détails de la venue et de l'ascension de Marianne Oswald en France restent cependant obscurs. Celle-ci a vite obtenu une réputation d'arriviste, déterminée à s'immiscer rapidement dans les cercles artistiques parisiens et à travailler avec les grands

² Marianne Oswald, *Je n'ai pas appris à vivre* (Paris : Domat, 1948), 358.

³ Michel Bolchert, « Marianne Oswald, vers une (im)possible reconnaissance » (Mémoire, Université des sciences sociales Grenoble II, 1992), 6.

⁴ *Ibid.*, 194-198.

auteurs, compositeurs et affichistes de l'époque. À cet effet, Michel Bolchert parle du « harcèlement des auteurs »⁵ qu'aurait pratiqué Marianne Oswald. Dans ses mémoires, l'affichiste de réputation Paul Colin raconte la première visite de Marianne Oswald à son atelier en 1934, une « lettre de recommandation » de Jean Cocteau et Louis-Léon Martin à la main : « Je m'appelle Marianne Oswald. J'étais, il y a deux jours, à Hambourg. Je chante. Je n'ai pas l'intention de perdre ici mon temps. Pouvez-vous, dans votre atelier, me faire entendre par des journalistes, des artistes de votre connaissance ? »⁶

Arrivée à Paris entre 1931 et 1932, on l'entend d'abord chanter *En m'en foutant et Pour m'avoir dit je t'aime* d'André Mauprey, musiques respectivement de Didier Mauprey et Robert de Machiels, sur un disque enregistré par la maison de disque Salabert⁷. Elle signe ensuite un contrat avec Columbia Records France et enregistre à la fin de l'an 1932 *Le grand étang* de Jean Tranchant et Arthur Honegger et les chansons traduites en français par André Mauprey de *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, soit *Surabaya Johnny*, *Le chant des canons* et *La fiancée du pirate*. Le directeur de la division française de Columbia Records, Jean Bérard, organise alors le 11 février 1933 une séance d'écoute privée avec « des critiques et amis de la musique mécanique pour leur faire entendre Marianne Oswald, qui est encore une inconnue du grand public parisien. »⁸ S'ensuivent ainsi les premières critiques du disque de la chanteuse, ce qui lui ouvrira la porte du cabaret Chez Sidonie (tenu par l'artiste interdisciplinaire Sidonie Baba), du Théâtre Falguière et

⁵ *Ibid.*, 16.

⁶ Paul Colin, *La croute : Souvenirs*, (Paris : Éditions Table ronde, 1957), 117-118. Il est à noter que le passage complet dans les mémoires de Paul Colin est sujet à d'importants anachronismes. La date indiquée dans celui-ci est 1928, alors que les événements décrits sont mieux situés en l'an 1934.

⁷ Michel Bolchert, *Op. cit.*, 44. Référence : Salabert 3148.

⁸ « Disque : Courrier », *L'Intransigeant*, 12 février 1933.

surtout, du Bœuf sur le toit, où une importante élite artistique, dont Jean Cocteau, Arthur Honegger et Darius Milhaud, lui écrit ses premières chansons.

La chanteuse est alors rapidement promue au statut de vedette grâce à ce que nommeront certains dans la presse une violente, mais habile publicité⁹. Elle est diabolisée par la presse d'extrême droite, subissant les effets brutaux de l'antisémitisme impétueux de l'entre-guerre, le même qui la poussa à quitter l'Allemagne et qui participera à lui faire fuir la France pour les États-Unis en 1939. Elle est cependant fortement appuyée par une partie de l'élite artistique, à qui elle inspire plusieurs chansons à caractère fortement littéraire, et par la presse socialiste et communiste, qui lui impose rapidement le titre de militante pour leur cause. Ce sont notamment ces échanges répétés dans la presse et les parfois violentes bagarres qui éclataient durant ses spectacles qui lui vaudront le titre de « l'artiste la plus discutée »¹⁰ dans la presse durant la première moitié des années 1930.

La presse décrit sa voix comme étant nasillarde, rauque et discernable à cause de son fort accent germanique qui sera beaucoup critiqué par certains. C'est surtout l'utilisation du style parlé-chanté, qui place une importance distinctive sur le texte, qui marque les interprétations de l'artiste et la distingue de ses homologues à ce moment. Évoquant le *Sprechgesang* et pour certains, l'expressionnisme allemand, le chant de Marianne Oswald rappelle également la tradition de la diseuse en France, popularisé par Yvette Guilbert au début du XX^e siècle. Ce composé stylistique devient incontestablement la marque de commerce de la chanteuse tout au long des années 1930, tout comme sa capacité à polariser les foules.

⁹ Gustave Fréjaville, « Le “cas” Marianne Oswald », *Comoedia*, 22 janvier 1934.

¹⁰ Paul Brach, « Attractions : Marianne Oswald », *Marianne*, 7 février 1934.

Pourtant, son nom est aujourd'hui pratiquement inconnu du grand public. Comme le chercheur Aaron Prevots le dénonce¹¹, les femmes de cette époque, dont Marianne Oswald, ont eu une incidence importante sur la chanson française durant ces années, mais leurs contributions ne sont pratiquement jamais considérées comme ayant tenu un rôle transformationnel au sein de l'histoire culturelle, que ce soit au sein de la culture populaire, mais surtout au sein des travaux universitaires. Elles chantent dans les grands galas du Casino de Paris, dans les music-halls ou au cabaret. L'espace musical populaire est largement occupé par ces femmes qui redéfinissent leur rôle au sein de cette industrie et de cette société, alors empreinte d'un contexte socioculturel et politique précaire. Leur participation à cet espace influe de manière importante sur la tradition de la chanson française qui continue de s'épanouir aujourd'hui.

J'entends par espace musical pour cette époque, à la fois la salle de spectacle, mais aussi le disque, la radio et le cinéma, auxquelles les chanteuses sont fortement associées à ce moment. L'avènement, puis la démocratisation de ceux-ci durant l'entre guerres ont transformé les méthodes de consommation de la musique et ont offert aux artistes de nouvelles plateformes pour y diffuser leur travail. En plus des effets importants de la technologie sur la transformation de l'industrie du divertissement à ce moment, le fonctionnement même des salles de spectacle se reforme petit à petit pour imposer aux publics français ce que certains critiques musicaux plus traditionalistes qualifient de « vedettes improvisées »¹². Surtout, l'apparition du vedettariat et l'influence des méthodes de publicisation ont eu pour effet d'encourager la construction, la concrétisation et

¹¹ Aaron Prevots, « Gender Criticism and Popular Music Studies: Envisioning Women Artists and Why France Begg to Differ », *Women in French Studies*, 19 (2011) : 108-119.

¹² Gustave Fréjaville, « Veut-on tuer le café-concert qui vient de renaître ? », *Comoedia*, 15 janvier 1934.

l'individualisation des personnages artistiques des artistes sur la scène musicale. Certains notent également que ce processus a eu pour effet de centraliser la culture de masse au détriment de la culture régionale.¹³ C'est notamment ce qu'observe le chercheur David Looseley dans son étude d'Édith Piaf, mais bien avant celle-ci, d'autres femmes sont dépeintes comme figures emblématiques auprès des publics. Nommons Fréhel et Damia, deux des principales instigatrices de la chanson réaliste d'entre-guerres, mais aussi Joséphine Baker et Suzy Solidor, qui repoussent les comportements conventionnels liés à leur genre, à la fois musical et sexué.

Problématique :

Si Marianne Oswald est d'intérêt dans le cadre de cette recherche, c'est que sa présence sur la scène musicale française permet, pertinemment, de se pencher sur les thèmes soulevés jusqu'à présent, principalement la question de l'avènement du vedettariat et l'effet de celui-ci sur la construction du personnage artistique; de la présence des femmes sur la scène musicale et du rôle qu'elles y tiennent; et conséquemment, de la pérennisation de leurs contributions au sein de l'histoire et de la mémoire culturelle.

L'objectif principal de ce travail est de se pencher sur le cas particulier de Marianne Oswald afin de mieux comprendre, d'abord, le processus et les éléments qui participent à la construction du personnage artistique, mettant en quelque sorte à l'épreuve le modèle d'analyse du personnage artistique tel que proposé par Philip Auslander, dont il sera question dans le premier chapitre. Il s'agit également de porter une attention particulière au rôle que tiennent les publics, dans notre cas principalement représenté à travers la presse

¹³ David Buxton, « Le rock, le "star-system" et la montée de la société de consommation » , *L'Homme et la société*, 1 (1982) : 155.

musicale écrite, sur celle-ci. En second lieu, je prends en considération l'évolution, la transformation ou la pérennisation du personnage artistique à travers le temps et dans la mémoire culturelle, soit par le biais de l'autobiographie de la chanteuse, de la presse et des mémoires ou écrits de son entourage. De manière plus implicite et pour tenter de répondre à l'appel de Prevots, je propose dans cette recherche de réhabiliter la place des femmes dans l'histoire culturelle française et en prenant l'exemple de Marianne Oswald, de réimaginer le rôle transformationnel qu'ont tenu les femmes, il s'agit dans notre cas d'une interprète, sur la scène musicale.

Résumés des chapitres :

Dans le premier chapitre, je présente en détail chacune des considérations théoriques et méthodologiques qui structurent cette recherche. J'identifie d'abord chacun des concepts qui me permettent de répondre à la question de recherche présentée ci-dessus et je profite de ce moment pour démontrer l'intérêt du cadre théorique dans le cas particulier de Marianne Oswald. Finalement, je discute de certaines implications méthodologiques en lien avec l'utilisation de l'autobiographie et de la recherche archivistique.

Le deuxième chapitre sert de mise en contexte historique et culturel. Inspirée de la structure proposée par Auslander, je présente certains des éléments pertinents quant au contexte socioculturel des années 1920 en Allemagne, aussi connu comme étant la période de Weimar, et celle du début des années 1930 en France. Ainsi, je mets en lumière les contributions artistiques des artistes et des milieux artistiques auxquels Marianne Oswald a participé tôt dans sa carrière. Les informations révélées par la chanteuse dans son

autobiographie me permettent de souligner les événements jugés importants par celle-ci, ainsi que mieux comprendre sa perspective et son souvenir de ces derniers. La deuxième moitié de ce chapitre s'intéresse plutôt aux conventions des genres musicaux auxquels peut être associée la chanteuse et aux traditions historiques qui s'y rattachent. Il est d'abord question de la chanson réaliste, le genre principalement interprété par les femmes à ce moment, et la chanson sociale et réaliste-socialiste, qui se rapprochent davantage du genre interprété par l'artiste controversée.

Dans le troisième chapitre, je me concentre sur la question de l'authenticité. Nous le verrons, l'authenticité est une caractéristique importante, voire essentielle pour les chanteuses réalistes au début des années 1930. À travers une analyse rigoureuse de ce concept à travers la presse et au sein des discours portés par et sur l'artiste à cet effet, il est possible d'en faire ressortir différents narratifs sur le personnage artistique de Marianne Oswald ainsi que de tirer des conclusions plus précises sur l'importance du public dans la construction de celui-ci.

Le quatrième, et dernier chapitre s'intéresse à l'importance du répertoire musical dans la construction du personnage artistique et aux effets que peut avoir le fait d'incarner des personnages dans ses chansons à la fois sur la construction de son personnage, mais aussi sur la réception de celui-ci par les publics. J'y discute par le fait même de la question de la féminité, un caractère peu évoqué de façon explicite durant la carrière de Marianne Oswald, mais qui sous-tend largement le discours construit à propos d'elle et que la chanteuse suggère elle-même dans son autobiographie et dans les entrevues qu'elle a offertes au début de la décennie.

CHAPITRE 1 : Cadre théorique et méthodologie

Cadre théorique

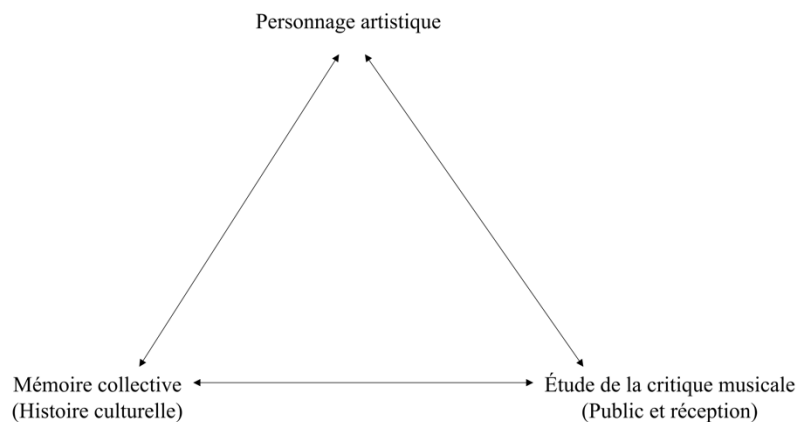
Cette recherche se trouve à l'intersection de trois considérations méthodologiques. D'abord il est question de la construction du personnage artistique, principalement inspirée du modèle d'analyse proposé par Philip Auslander¹. En second lieu, l'étude de la presse musicale me permet d'observer de plus près la création d'un rapport dialogique s'exerçant entre l'artiste et ses publics, principalement représentés à travers la presse musicale. Les auteurs de ces critiques musicales sont ainsi considérés comme une source documentaire importante décrivant les publics dans leurs résumés des spectacles de la chanteuse, mais sont également compris comme étant membres à part entière d'un public construit rétrospectivement. La troisième intersection prise en compte est celle de la mémoire et de l'histoire culturelle, qui servent principalement de cadres théoriques permettant la mise en relation des diverses sources documentaires sur un plan intersubjectif.

Comme je le démontre dans la figure ci-dessous par le biais de flèches à double têtes, cette recherche considère que le personnage artistique, la critique musicale et la mémoire collective tiennent une influence réciproque l'un sur l'autre. Comme nous le verrons, le passage du temps et les différents mécanismes sociaux qui influent sur ceux-ci peuvent les pousser à faire l'objet de reconception dans le cadre d'une analyse. Par exemple, cette étude s'intéresse à l'effet de la réception sur la construction du personnage artistique, ce qui peut avoir comme conséquence de transformer ou d'actualiser celui-ci à la lumière d'une analyse contemporaine qui prend en compte des discours marginaux ou

¹ Philip Auslander, « Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto », *Contemporary Theatre Review* 14, n°1 (2004) : 1-13

qui n'ont précédemment pas été considérés. La redécouverte d'un personnage artistique peut également influencer sur la façon dont nous concevons une certaine période historique ou encore un courant artistique donné dans la mémoire collective, dans notre cas, il s'agit du rôle qu'a joué la chanteuse Marianne Oswald dans l'évolution de la chanson française. De cette façon, la réciprocity des rapports qui s'exercent entre ces trois considérations méthodologiques aiguille ma recherche en m'encourageant à prendre en compte les multiples retombées qu'une analyse peut présenter.

Figure 1.1 : Considérations méthodologiques pour cette recherche et démonstration de la réciprocity des rapports qui s'exercent entre eux.



Personnage artistique

En 2004, Philip Auslander considère que le champ d'études de la performance musicale reste peu exploré, particulièrement si on le compare aux études de la performance théâtrale, bien que le travail du musicien soit principalement celui de l'interprète. Le chercheur explique que cette négligence à l'égard de la musique au sein des études de la performance pourrait être due au fait que les études théâtrales ont généralement ignoré la musique, ce qui a eu pour conséquence d'effacer cette discipline des études sur la performance, puisque celles-ci émergent historiquement des études théâtrales. Il souligne

cependant que les musicologues ont eux-mêmes négligé cet aspect fondamental, ce qu'il décrit comme étant symptomatique d'une culture musicale qui met l'accent sur l'objet musical (soit la partition en tradition musicale classique et l'enregistrement en musique populaire) plutôt que sur ses interprètes et qui considère que l'interprétation musicale ne participe pas pleinement au processus créatif d'une œuvre. Sous la forme d'un court manifeste, Auslander explore la question de la performance musicale populaire (bien qu'elle puisse se transposer à l'étude de la musique classique) en mettant directement au centre de l'étude le musicien, ou l'interprète, lui-même², une approche qu'il récupère des travaux de Christopher Small³. De cette façon, l'approche de Small permet de redéfinir le rôle et la valeur de l'interprète dans le processus créatif. Auslander s'inspire également des recherches de Susan Fast,⁴ qui réussit pleinement d'après lui à combiner les méthodes d'analyse propres aux disciplines de la musicologie, des études culturelles et des études de la performance. Pertinemment, celle-ci explore les façons dont les moyens d'expression et de représentation, notamment à travers la réception d'un groupe ou d'un artiste, participent à la production de significations culturelles. C'est finalement Simon Frith et son livre

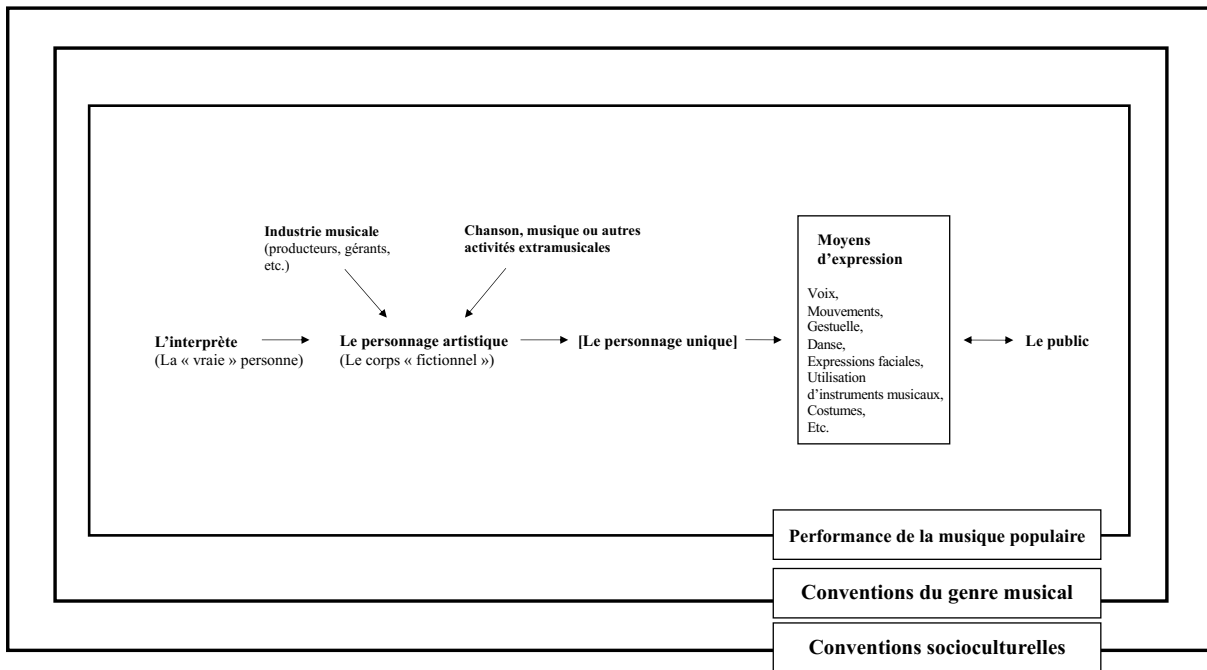
² De façon assez surprenante, Auslander ne cite à aucun moment les travaux d'Edward T. Cone directement, chercheur qui a pourtant lui aussi travaillé sur la question du personnage artistique, s'intéressant particulièrement au personnage reflété par le compositeur à travers sa musique. Je pourrais expliquer cette omission en soulignant que contrairement à Auslander, Cone met effectivement la musique, ou la partition, elle-même au centre de ses considérations plutôt que ses acteurs, qui agissent en quelque sorte en périphérie à celle-ci et qui existent en position hiérarchique les unes par rapport aux autres. Ainsi, il reflète d'une certaine façon l'antithèse de l'approche proposée par Auslander, il aurait été intéressant de lire la critique de l'auteur à cet effet, ce qui aurait participé à promouvoir un dialogue plus complet en ce qui concerne spécifiquement les études musicologiques - plutôt que principalement théâtrales. (Edward T. Cone, *Composer's Voice* (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1974); Edward T. Cone, *Hearing and Knowing Music: The Unpublished Essays of Edward T. Cone*, dir. Robert P. Morgan (Princeton : Princeton University Press, 2009).

³ Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Hanover : University Press of New England, 1998).

⁴ Susan Fast, *In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music* (Oxford ; New York : Oxford University Press, 2001).

fondateur *Performing Rites: On the Value of Popular Music*⁵, qui lui permettent de réfléchir à la musique populaire en tant que performance dans le contexte des études culturelles.

Figure 1.2 : Modèle d'analyse de la performance musicale développé par Philip Auslander⁶ (d'après ma traduction en français).



Auslander appuie visuellement l'approche qu'il propose à l'aide d'un graphique synthétique où il présente les divers éléments qui doivent faire partie de nos considérations lorsque nous étudions le personnage artistique, ou la performance musicale (voir la Figure 1.2 ci-dessus). Je ferai fréquemment appel à cette figure tout au long de ma recherche. Les deux premières couches d'analyses servent de cadres contextuels. Le premier sous-tend

⁵ Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1996).

⁶ Philip Auslander, *Loc. cit.* : 11. La figure originale en anglais et plus détaillée se trouve en Annexe A.

toute l'analyse, il s'agit du contexte socioculturel dans lequel s'insère l'objet d'étude et d'après lequel il doit être pris en compte. Dans le cas de Marianne Oswald, ce cadre peut être de nature politique, il peut également faire référence aux normes sociales attribuées aux femmes ou encore aux circonstances affligeant les communautés juives à ce moment. Le deuxième cadre rassemble les conventions du genre dans lequel participe l'artiste en question. Ceci dit, l'artiste peut être actif au sein d'une multitude de genres musicaux de façon simultanée, Marianne Oswald par exemple ne peut être placée dans une seule catégorie puisque les chansons qu'elle interprète sont à la fois considérées comme appartenant au genre réaliste ainsi qu'au réalisme-socialiste (dont il sera question dans le premier chapitre). Nous le verrons tout au long de ce travail, la nature engagée du répertoire et du caractère de Marianne Oswald, rappelons-le, une femme immigrante et juive, participe fortement à forger son personnage artistique. C'est entre autres l'intersection à laquelle se trouve ce personnage artistique qui complique sa classification auprès des publics de l'époque. Inévitablement, comme Auslander le souligne, ces deux cadres contextuels évoluent et se transforment à travers la carrière d'un artiste.

En se concentrant sur la performance musicale elle-même, contenue dans le cadre central de sa figure, Auslander explique qu'elle inclut les contributions de tous les acteurs participant à sa complétude. Pour le bien de notre recherche, ceux-ci incluront les paroliers et compositeurs des chansons de Marianne Oswald ou encore les critiques musicaux qui participent explicitement à médiatiser l'artiste dans les journaux par exemple. Il est également question de se pencher sur l'intérêt du répertoire et des activités extramusicales de l'artiste dans la construction de ce personnage artistique. En se basant sur la théorie de

Frith⁷, qui propose que le chanteur, comme l'acteur au cinéma, est sujet à une « double promulgation »⁸, c'est-à-dire qu'il exprime à la fois une figure publique (qu'Auslander nomme le personnage artistique et qui d'après lui tient le rôle prépondérant dans l'analyse) et un personnage incarné (dont la traduction en français du terme *character* a été suggérée par Serge Lacasse⁹), Auslander suggère que le chanteur est sujet à une troisième couche, ou en ses termes, un troisième « signifié », soit la « vraie » personne. Sur cette question, j'argumenterai que la vraie personne est inaccessible, d'abord parce qu'il est difficile, voire impossible, de la définir objectivement et parce que du moment où un élément caractéristique de celle-ci se déplace dans le domaine public, elle doit être comprise comme faisant partie inhérente du personnage artistique. Cette dernière réflexion m'amène à parler de l'importance de la réception et du public dans la construction du personnage artistique.

Dans son approche sur l'analyse du personnage artistique, Auslander s'intéresse principalement aux significations que crée l'interprète et aux moyens par lesquels il parvient à les exprimer. Ceci dit, il explique ne pas se concentrer sur la réception de la musique et du personnage artistique par les publics, une approche qu'il considère comme davantage pertinente dans le contexte des études culturelles (*cultural studies*). Il argumente cependant, comme on peut le voir dans sa figure sur la performance musicale (voir la Figure 1.2), que l'auditoire peut lui aussi s'approprier de moyens d'expression, comme l'interprète, et ainsi, communiquer directement ou indirectement avec celui-ci. Cependant, il ne semble pas mettre pleinement à profit la relation dialogique vers laquelle il pointe explicitement dans ce graphique en se servant d'une flèche à double tête.

⁷ Simon Frith, *Op. cit.*

⁸ Philip Auslander, *Loc. cit.* : 6. « Double enactment ».

⁹ Serge Lacasse, « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem », *Protée* 34, n° 2-3 (2006) : 11-26.

L'approche que je privilégie dans mon étude de Marianne Oswald, bien qu'elle cherche à mettre en son centre l'interprète, plutôt que la musique elle-même, diverge de celle proposée par Auslander sur ce point. J'avance qu'il est nécessaire de se pencher activement sur la réception de l'interprète afin de mieux comprendre la complexité des significations qu'ils créent. De mon point de vue, les significations d'une œuvre ne peuvent prendre pleinement leur sens que si elles sont reçues, ce qui n'échappe pas complètement à Auslander, mais qui est habilement souligné par David Looseley. Comme j'en discuterai plus longuement dans le troisième chapitre de cette thèse, la même définition s'applique à la question de « l'authenticité » d'un artiste, que je considère d'ailleurs être un moyen d'expression en soi.

Une convergence importante peut être observée entre l'approche proposée par Auslander et celle de Looseley qui, en étudiant la figure d'Édith Piaf, suggère aussi que le personnage artistique est sujet à ce qu'il nomme la « fabrication », menant ultimement, dans son cas, à sa mythification. Contrairement à Auslander, qui évite de complexifier la construction du personnage artistique en se penchant directement sur le rôle de la réception dans celle-ci, Looseley privilégie une approche qu'il qualifie d'historico-culturelle. Le fait d'emprunter une telle stratégie pour l'étude d'une figure artistique signifie pour lui de s'intéresser principalement à ses origines, son évolution, ses contradictions et surtout, sa signification culturelle¹⁰, ce qui se rapproche sur plusieurs points des objectifs explicités par Auslander et dont j'ai discuté plus tôt. Pour Looseley, la question de la mémoire collective, particulièrement des « lieux de mémoire » inspirés des théories de Pierre Nora, fait partie de façon intégrale de son analyse de la chanteuse. Celle-ci permet dans son cas

¹⁰ David Looseley, *Edith Piaf: A Cultural History* (Liverpool : Liverpool University Press, 2015) : 21.

d'observer la fabrication du personnage artistique d'Édith Piaf selon ses multiples réceptions auprès des publics et surtout, à travers différentes périodes historiques.

Semblablement à Looseley, je me penche sur le cas de Marianne Oswald comme personnage artistique « fabriqué » ou « construit », soit à la fois au moyen de ses propres méthodes de représentations (pensons ici, comme Auslander, à son entourage, à son répertoire musical et à ses activités extramusicales, mais aussi à son autobiographie), mais également d'après les représentations que les publics lui ont imposées et qui ont influé à la fois sur son personnage artistique durant sa carrière, mais aussi au sein de la mémoire collective. Contrairement à Édith Piaf, qui fut symboliquement intronisée au sein de la mémoire culturelle française, Marianne Oswald en a plutôt été effacée. Pour cette raison, comme nous le verrons ci-dessous, le concept de la mémoire collective joue un rôle différent dans le cadre de cette recherche.

Mémoire collective et histoire culturelle

Par définition, la mémoire collective est considérée comme étant un processus social par lequel l'ensemble des acteurs d'une communauté mnémonique (par exemple la famille, le groupe ethnique ou encore la nation) représente son passé. Semblablement, la mémoire culturelle est le reflet des mémoires qui émanent directement des pratiques culturelles institutionnalisées. La chercheuse Barbara Misztal donne pour exemple à cet effet le film, les monuments ou encore les statues¹¹, dans notre cas, on pourrait également considérer le disque et les affiches de spectacles comme exemples de ces pratiques culturelles dans l'industrie musicale. S'intéressant au concept de communautés

¹¹ Barbara A. Misztal, *Theories of Social Remembering* (Maidenhead : Open University Press, 2003) : 12.

mnémoniques et en se concentrant spécifiquement sur les contextes où la musique joue un rôle central, des sociologues et musicologues ont restructuré et élargi sa définition afin d'y incorporer la question de la ritualisation et de l'utilisation de la musique dans des contextes de commémoration collective (à échelle locale et nationale) et plus près de l'utilisation dont j'en ferai durant cette recherche, au sein de l'industrie ou de scènes musicales dans leur ensemble¹².

Dans le cinquième chapitre de son livre *Theories of Social Remembering*¹³, Barbara Misztal propose une réflexion importante sur les définitions et les approches méthodologiques qui séparent les concepts de mémoire et d'histoire, mettant notamment en relation les théories du sociologue français Maurice Halbwachs, un des premiers à avoir théorisé ce concept, et Pierre Nora, qui a notamment influencé le travail de Looseley. Simplement dit, la principale distinction entre les concepts de mémoire et d'histoire se trouve dans la nature subjective du premier, du fait qu'elle se base principalement sur les expériences vécues par les individus, alors que les ambitions de la deuxième reposent plutôt sur une enquête, souvent de nature positiviste, des faits qui veulent être considérés « universaux ». On considère également qu'une approche historiographique par rapport au passé permet d'en retracer un fil de narration linéaire alors qu'une approche basée sur la mémoire crée un sentiment d'atemporalité face au passé et qui par conséquent, peut avoir

¹² Catherine Strong, *Grunge Music and Memory* (Farnham : Ashgate Publishing Ltd, 2011) ; Ben Green, « Whose riot? Collective memory of an iconic event in a local music scene », *Journal of Sociology* 55, n°1 (2019) : 144-160.

¹³ Barbara Misztal, *Op. cit.*

tendance à le mythifier. Je citerai pour exemple à cet effet les observations de Looseley par rapport à la figure d'Édith Piaf au sein de la mémoire collective¹⁴.

Comme Misztal le démontre, la relation qui unie ces deux approches, et non seulement qui les distingue, est complexe puisque l'histoire « combine à la fois le subjectif et l'objectif (puisque'elle représente à la fois les choses qui se sont passées et la narration des choses qui se sont passées) et à cause de la nature dilemmatique de l'objet d'étude de la mémoire (puisque la mémoire marque la continuité dans la préservation du passé et transforme le passé dépendant des préoccupations du présent) »¹⁵. Ainsi, la mémoire collective, tout comme l'histoire telle qu'elle le souligne, sert à « refléter, programmer et structurer le présent »¹⁶ et est constamment portée à être réimaginée « avec chaque nouvelle identité et chaque nouveau présent »¹⁷. En poursuivant cette réflexion, Ben Green souligne que l'ambiguïté sous-tendant la définition et le rôle de ces deux concepts reposent entre autres sur l'idée que la mémoire collective est en partie façonnée par une compréhension historique du passé, alors que les institutions historiques reconnaissent de plus en plus la mémoire collective et individuelle¹⁸.

¹⁴ David Looseley, *Op. cit.*, 189. Par exemple, celui-ci souligne à quel point le personnage artistique d'Édith Piaf fut mythifié au sein de la mémoire collective, de la même façon d'après lui que ceux de Jeanne d'Arc et Victor Hugo.

¹⁵ Barbara A. Misztal, *Op. cit.*, 100. « However, since history combines objective as well as the subjective (as it means both: the things that happened and the narration of the things that happened), and because of the dilemmatic nature of memory's object of study (as memory marks the continuity in the preservation of the past and alters the past in terms of the concerns of the present), the relationship between the two is far from simple. »

¹⁶ *Ibid.*, 13. « ... reflects, programs and frames the present ».

¹⁷ *Ibid.*, 14.

¹⁸ Ben Green, *Loc.cit.*, 210.

Citant les travaux de Tara Brabazon¹⁹, Green souligne que la musique (spécifiquement populaire) « médie la mémoire à la fois de façon à construire et couper transversalement les formes traditionnelles de mémoire collective »²⁰. Étayant l'intérêt du concept de « contre-mémoire », aussi appelée mémoire populaire, développé par Michel Foucault, Misztal remet en question l'autorité du rôle traditionnellement imputée à l'historien, qui dans une position privilégiée, a participé à forger la mémoire hégémonique. D'une perspective critique, elle souligne le rôle qu'a tenu cette pratique de conservation historique sur les groupes minorisés, ce que d'autres chercheuses, dont Helen Davies, Catherine Strong et Sara Iglesias ont mis à profit dans leurs propres recherches sur la place des femmes et des juifs dans l'histoire de la musique.

Dans ses travaux sur la culture du grunge des années 1990 par exemple, Catherine Strong rend compte de la transformation du discours sur la place qu'ont occupée les femmes sur cette scène musicale, passant à la fois par leur oubli chez les amateurs de l'époque interviewés et leur effacement dans l'histoire du grunge alors que celles-ci y étaient en fait très présentes et que ce genre musical prônait des valeurs d'égalité. Les concepts « d'oubli », ou d'effacement, et de « remémoration » sont centraux au processus de mémoire collective d'après Strong. Elle souligne par exemple les stratégies employées par la critique musicale dans la manipulation ou la déformation de figures féminines, dans son cas Courtney Love, qui ont servi à démoniser et finalement invalider la présence de telles femmes sur cette scène musicale. Semblablement, Helen Davies a rendu compte de l'effacement des femmes de l'histoire de la musique rock depuis les années 1960 et

¹⁹ Tara Brabazon, *From revolution to revelation: Generation X, popular memory and cultural studies* (Aldershot: Ashgate, 2005).

²⁰ Ben Green, *Loc. cit.*, 210. « ... mediates memory in ways that both build and cut across traditional forms of collective memory ».

l'influence que peut avoir la presse quant à la construction d'un discours sur la crédibilité, l'authenticité et l'intérêt des femmes, qu'elles soient musiciennes ou musicophiles, dans ce que sont considéré des genres musicaux « sérieux ». Avec une approche semblable à Davies, Sarah Iglesias²¹ démontre par quelles stratégies littéraires certains auteurs et musicologues ont tenté d'effacer les contributions de compositeurs et d'intellectuels juifs durant l'Occupation allemande en France. Elle souligne par exemple un article d'André Coeuroy paru en 1943 dans le journal d'extrême droite *Je suis partout*, dans lequel il souligne les contributions artistiques de tous les membres du Groupe des Six et évite simplement de nommer Darius Milhaud, le seul compositeur juif du célèbre regroupement parisien. On observe d'ailleurs une stratégie semblable dans un article concernant Marianne Oswald. L'auteur Lucien Rebatet de l'*Action française*, qui collaborera lui aussi dans *Je suis partout*, écrit en 1934 qu'il n'aurait « jamais songé à en parler si le snobisme ne s'en était pas mêlé ... »²². Comme Coeuroy, Rebatet cherche ironiquement à éviter de participer à une médiatisation constructive des artistes juifs. Articulant en quelque sorte une image spécifique de la figure du « Juif », une définition qui répond à leur agenda antisémite, ils contribuent efficacement à leur effacement de la mémoire culturelle.

De cette façon, le fait de prendre en compte la contre-mémoire et de souligner les perspectives marginales dans la construction d'un fil de narration historique en permet d'abord la complexification et, d'après Misztal, l'enrichissement général²³. Permettant une intersubjectivité plus diversifiée, cette approche veut mettre à profit à la fois les mémoires

²¹ Sara Iglesias, « Penser la musique, penser la race ? L'antisémitisme chez les musicologues et critiques musicaux sous l'occupation », *Revue d'Histoire de la Shoah* 1, n° 198 (2013) : 347-362.

²² Lucien Rebatet, « Les Concerts : Marianne Oswald », *L'Action française*, 20 janvier 1934.

²³ Barbara Misztal, *Op. cit.*, 62.

individuelles, qui, dans cette recherche, seront principalement observées à travers l'autobiographie de Marianne Oswald (qui sera problématisée dans la section méthodologie de ce chapitre) et la presse musicale, et la contextualisation, ou pour reprendre les termes de Misztal, la « confirmation » de celles-ci, en la faisant dialoguer avec d'autres, soit en mettant ces sources documentaires en relation.

En me basant sur la définition offerte par Misztal, je propose dans cette recherche de considérer tout particulièrement la critique musicale comme étant un membre important de la communauté mnémonique qu'on pourrait définir comme étant l'industrie musicale. Comme Misztal l'explique, la mémoire collective rassemble à la fois ce qu'elle qualifie de mémoires « collectivement partagées », qu'on pourrait expliquer dans notre cas comme étant le souvenir d'un événement (comme un spectacle de Marianne Oswald) où plusieurs critiques se trouvaient, ainsi que la mémoire « collectivement commémorée », qui représente une mémoire reconnue par la collectivité, mais dont tous les membres n'ont pas nécessairement fait l'expérience²⁴. Comme nous le verrons, la presse participe de façon active au processus de canonisation des référents communs, par exemple, en s'appuyant sur des figures homologues à Marianne Oswald comme Damia, Fréhel et Mistinguett, mais aussi de plus anciennes comme Yvette Guilbert, pour discuter des nouveautés et de l'évolution de la chanson, mais aussi, comme je l'ai souligné plus tôt, en déterminant ce qui doit et ne doit pas apparaître dans les journaux. Elle exerce donc une force autoritaire sur le processus de remémoration et d'effacement et ce sont ultimement ces procédés qui participent à façonner la mémoire collective permettant à Marianne Oswald d'exister au sein de l'histoire culturelle.

²⁴ *Ibid.*, 13.

Critique musicale

La critique musicale est l'une des principales sources documentaires alimentant cette recherche. Dans le cas de Marianne Oswald, je considère que celle-ci permet de synthétiser l'intérêt des deux considérations méthodologiques présentées ci-dessus. D'abord, la critique musicale, de par la nature de ses activités, participe au processus d'oubli et de remémoration essentiel à la mémoire collective. Le rôle des critiques musicaux au sein de l'industrie musicale est d'abord de décrire, de commenter et, d'évidence, de documenter les événements musicaux auxquels ils assistent. De cette façon, les critiques choisissent, délibérément ou non, de présenter les attractions et les nouveautés musicales qu'ils ont jugées pertinentes ou au contraire, qu'ils cherchent à discréditer sur la scène publique. Ainsi, d'un point de vue personnel, ces auteurs expriment leurs opinions et leurs impressions, s'arrêtant sur la présentation d'une sélection d'éléments propres à chaque représentation, soit la salle et la date où celle-ci fut présentée, le répertoire musical, la voix ou le physique de l'artiste, son habillement, sa mise en scène ou encore les décors utilisés. Certains nous permettent de nous mêler à la foule, de mieux comprendre la réception de l'artiste par le public d'une salle donnée ou encore, d'en apprendre davantage sur quelques épisodes anecdotiques liés à ces représentations musicales. À noter également qu'une nouvelle pratique issue de l'entre guerres est celle de la critique du disque, qui permet parfois de rendre compte de la transition entre la scène et le phonographe ou encore simplement de la « phonogénie »²⁵ de certains genres musicaux et artistes.

²⁵ Dérivé du terme « photogénique » pour désigner une musique qui se porte particulièrement bien au disque. L'un des instigateurs de cette pratique est Dominique Sordet de *L'Action française* qui y tient une chronique du disque régulière à partir de 1927 intitulée « L'édition phonographique », ou simplement « Le phonographe ». D'après Sordet, la musique jazz est un exemple de musique phonogénique parce que ses rythmes et ses accords mécaniques se transposent bien sur la « machine parlante », contrairement à la musique contemporaine de l'époque qui était au contraire trop dense et complexe. Sordet mettra d'ailleurs sur pied

À travers ces critiques musicales, le chercheur en apprend à la fois sur l'artiste ou l'espace musical qui fait l'objet de sa recherche, mais également sur l'auteur de ces textes lui-même, soit sur son style littéraire, ses intérêts, mais aussi sur ses motivations, qu'elles soient artistiques ou politiques. Christopher Moore démontre notamment comment les idéologies politiques d'une presse quotidienne donnée peuvent directement affecter le contenu des critiques musicales des auteurs y collaborant. Les questions de race, de religion et même de genre influencent le ton de ces critiques, particulièrement auprès des critiques musicaux d'extrême droite, comme ce fut le cas pour Lucien Rebatet et Dominique Sordet du journal *L'Action française*²⁶. Ceux-ci ont tendance à employer, comme Davies, Strong et Iglesias l'ont démontré, certaines approches visant à dénigrer le travail des femmes et des personnes faisant l'objet de xénophobie, de racisme ou d'antisémitisme œuvrant dans le milieu artistique de cette époque. Nous pourrions l'observer tout au long de ce travail, particulièrement dans le chapitre discutant de l'authenticité, la critique dite non partisane (ou centriste) et celle issue de journaux de gauche ne sont pas exemptes de ces mêmes considérations. De cette façon, lorsqu'un critique musical dresse le portrait du public « oswaldien »²⁷ dans les salles de spectacle où se présentait Marianne Oswald, ou encore lorsqu'on nous parle simplement d'elle, de ses disques ou de sa présence scénique, une composante nécessairement subjective et qui nécessite d'être contextualisée restent intrinsèques au travail des critiques musicaux.

avec le critique Émile Vuillermoz un concours annuel du disque, « Le prix Candide », dans le journal *Candide*. Dominique Sordet, « Le phonographe : Phonogénie », *L'Action française*, 29 novembre 1929.

²⁶ Christopher Moore, « Nostalgia and Violence in the Music Criticism of *L'Action française* », *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy*, dir. Barbara Kelly et Christopher Moore, (Woodbridge : Boydell Press, 2018), 44.

²⁷ La première utilisation de ce terme date, à ma connaissance, d'un article de Pierre Varenne, « Marianne Oswald chez Georgius », dans *Paris-Soir* en date du 30 janvier 1934.

C'est pourquoi la question de l'intersubjectivité, également soulignée par Barbara Misztal en ce qui concerne la mémoire collective, devient intéressante. En mettant en rapport les différents écrits au sujet de Marianne Oswald, il devient possible d'en retirer soit un consensus, dont l'effet est de confirmer les événements décrits, ou encore un débat²⁸ qui permet de souligner la multiplicité de perspectives à son sujet. C'est finalement l'ensemble de ce corps littéraire qui peut être considéré comme un outil de recherche intéressant, voire indispensable pour l'étude de figures artistiques comme Marianne Oswald et pour celle de la construction de son personnage artistique.

À cet effet, il convient également de discuter de l'autorité des critiques en ce qui a trait à la musique elle-même. Isabelle Mayaud et Séverine Sofio proposent une typologie afin de catégoriser le type de critiques œuvrant sur la scène musicale, dans leur cas, principalement du XIX^e siècle. Elles suggèrent que trois catégories existent avant la Première Guerre mondiale : les artistes (qui d'après elles ont comme principales motivations de soutenir ou de discréditer des tendances esthétiques et musicales qui se rapportent aux leurs), les marchands experts (dont les opinions sont motivées par « l'intérêt commercial ») et finalement les critiques, soit tous les auteurs qui n'entrent pas dans une des deux autres catégories²⁹. En parlant spécifiquement de la critique de la musique classique, Michel Duchesneau avise cependant que les critiques musicaux pratiquant le métier durant l'entre guerres diffèrent des critiques dont discutent Mayaud et Sofio.

²⁸ Barbara L. Kelly et Christopher Moore, « Introduction », dans *Music criticism in France, 1918-1939: authority, advocacy, legacy* (Woodbridge : The Boydell Press, 2018), 3.

²⁹ Isabelle Mayaud et Séverine Sofio, « La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines », (*S. & R.* 40, 2015) : 11.

Comme il le démontre, davantage de compositeurs ou de professionnels de la musique s’immiscent dans les colonnes hebdomadaires³⁰.

Ce n’est pourtant pas le cas en ce qui concerne la musique et les autres types de divertissement populaires. Dans le cas de Marianne Oswald, une majorité des critiques s’intéressant à elle n’ont pas nécessairement d’expertises ou de formation musicale. Ce sont plutôt des critiques littéraires, comme les nomme Duchesneau, et ceux-ci sont sujets à promouvoir des éléments périphériques aux questions strictement relatives à l’esthétique musicale. D’autres participent cependant à professionnaliser la critique de musique populaire, particulièrement quant au music-hall et à la scène musicale populaire dès le début des années 1920, ce qui est notamment le cas de Gustave Fréjaville, d’André Legrand-Chabrier et Louis-Léon Martin qui se sont intéressés de près ou de loin à cette nouvelle venue entre 1933 et 1934.

De cette façon, le fait de considérer les textes des critiques musicaux de cette époque comme savoirs situés et de faire interagir ceux-ci entre eux et directement avec leur environnement historique permet de les placer au cœur d’une « “écologie d’acteurs” à l’intersection de différents mondes sociaux interpénétrés et en constante évolution »³¹. En d’autres mots, l’hétérogénéité des expériences et des expertises des auteurs prenant part à la construction du personnage artistique de Marianne Oswald permet à la fois de le complexifier, mais aussi de permettre au chercheur de pleinement concevoir la critique musicale sur le plan individuel et collectif³².

³⁰ Michel Duchesneau, « Music Criticism and Aesthetics During the Interwar Period: Fewer Crimes and More Punishments », *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy*, sous la dir. de Barbara Kelly et Christopher Moore, Boydell Press : 23.

³¹ Isabelle Mayaud et Séverine Sofio. 2015. « La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines ». *S. & R.*, 40 : 11.

³² *Ibid.*

Méthodologie

Analyse de contenu

Cette recherche est principalement motivée par l'analyse de contenu. Elle regroupe d'abord une sélection importante de textes primaires, dont les écrits biographiques et autobiographiques, les textes issus de la presse musicale de l'époque et les textes des chansons interprétées par l'artiste. Ces documents, datant majoritairement d'entre 1930 et 1950, sont pour la plupart inédits et mis en relation pour la première fois dans ce travail grâce à un considérable travail de recherche archivistique. Alors que la majorité de la cueillette de données s'est déployée sur la banque de données numérique de la Bibliothèque nationale de France (BnF), Gallica, certains documents, tels que les lettres personnelles, des photographies et tout autre type de documents non disponibles en ligne, ont été consultés à la BnF (salle des Arts et spectacles) et auprès de la collection personnelle des archives de Marianne Oswald, alors détenue par Madame Janine Marc-Pezet au moment où cette recherche fut complétée³³.

Ce travail fait également appel à la thématization de la littérature secondaire, soient des textes scientifiques traitant principalement de la scène musicale française et de la place des femmes à cette époque. Ce corpus littéraire me permet d'abord de contextualiser la production des textes primaires³⁴ et participe au processus d'intersubjectivité me permettant de rester critique à l'égard des données et de m'encourager à faire prévaloir la représentation d'une multiplicité de perspectives. Je privilégie donc l'approche d'Artemisa

³³ Mme Janine Marc-Pezet a depuis confié ces archives à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC, Ardenne, France).

³⁴ Reiner Keller, « L'analyse de discours du point de vue de la sociologie de la connaissance. Une perspective nouvelle pour les méthodes qualitatives », Acte du colloque *Bilan et perspectives de la recherche qualitative*, Hors série n° 3, 2007.

Flores Espinola quant à la production de connaissances, qui stipule qu'une multitude de points de vue scientifiques est nécessaire afin d'arriver à un consensus et pour valider ou légitimer une connaissance³⁵. La prise en compte de la mémoire collective, dont des mémoires individuelles, me permettra notamment d'inclure des perspectives non scientifiques, issues de la période d'étude elle-même, afin d'approfondir le compte rendu des événements dont il sera question.

Période à l'étude

La carrière de Marianne Oswald s'est étalée bien au-delà d'une seule décennie. Elle continue d'offrir des spectacles de chant aux États-Unis durant et après la Deuxième Guerre mondiale, collaborant par exemple avec Langston Hughes, qui lui offre la chanson « King Kong Blues », mais surtout, elle s'y découvre des talents d'animatrice de radio. Elle reste près de l'élite artistique qui l'a fait connaître à ses débuts, même à son retour en France en 1947. Son cercle d'amis, c'étant d'ailleurs bien élargi au fil des ans, lui prépare une série d'émissions hommage à la radio la même année, un acte de mémoire important à la figure qu'elle a incarnée durant les années 1930. Nommons entre autres Jean Cocteau, Jacques Prévert, Albert Camus et René Char³⁶ qui participent tous à ce projet. Le retour de Marianne Oswald au sein du tour de chant est cependant infructueux, la scène musicale d'après-guerre étant maintenant marquée par les chanteuses néo-réalistes, comme Juliette Gréco et Édith Piaf et le public français développant également une fascination pour les auteurs-compositeurs-interprètes masculins, dont Charles Trenet et Georges Brassens.

³⁵ Artemisa Flores Espínola, « Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du 'point de vue' », *Cahiers du Genre* 53, n°2 (2012) : 99-120.

³⁶ Pour qui elle enregistre la chanson *L'écolière* pour un court métrage du même nom en 1956.

Cette dernière décide alors de réorienter sa carrière vers la radio, pour laquelle écrit plusieurs émissions destinées aux enfants, dont *Terre des enfants*, qu'on pouvait entendre sur la chaîne de Paris-Inter, et la télévision, pour laquelle elle produit plusieurs émissions jeunesse, dont *Les deux coquines*, mettant en vedette une jeune Catherine Ringer.

Cela dit, pour circonscrire l'étendue de ce travail de maîtrise, je me concentre sur sa carrière musicale à Paris entre les années 1932-1939, portant une attention particulière à ses trois premières années d'activité et au discours mouvant entourant son personnage pour les années subséquentes. Cependant, je m'appuie sur des textes primaires issus d'après la Deuxième Guerre mondiale afin d'étayer les exigences en rapport à l'étude du personnage artistique au sein de la mémoire collective. C'est d'ailleurs le rôle qu'y tiendra l'autobiographie dans cette recherche.

L'autobiographie

Durant un séjour chez l'artiste visuelle Mimi Pearce dans l'état de New York³⁷, Marianne Oswald parvient à compléter l'écriture de son autobiographie *One Small Voice*³⁸. Ce texte, sur lequel la chanteuse avait commencé à travailler dans les restaurants de Paris en rédigeant sur des bouts de nappes lorsqu'elle y était assise seule, sera publié pour la première fois en anglais en 1945 alors que celle-ci est en exil aux États-Unis. Albert Camus, alors en voyage pour des conférences, découvrit le texte de Marianne Oswald et la lui fait traduire en français, y voyant une opportunité importante de faire reconnaître le texte autobiographique de la chanteuse en France. *Je n'ai pas appris à vivre* fut donc publié en

³⁷ Marianne Oswald, *Je n'ai pas appris à vivre* (Paris : Éditions Domat, 1948) : 15-16.

³⁸ Marianne Oswald, *One small voice* (New York : Whittlesey House, 1945).

1948 à Paris. Il va donc sans dire que cette autobiographie est particulièrement significative dans la reconstruction du personnage artistique de Marianne Oswald à la fin des années 1940, au moment où celle-ci se positionne à titre d'auteurice et productrice radiophonique et télévisuelle jeunesse.

Philippe Lejeune décrit l'autobiographie en 1975 comme étant un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »³⁹. L'utilisation du terme « récit » afin de définir l'autobiographie se rapporte au fait que ce genre littéraire permet d'organiser une série d'événements, habituellement d'un ordre chronologique, de façon à ce que celle-ci puisse raconter une histoire. Dans le cas de l'artiste, il s'agit de raconter la genèse de son personnage public. Dans le même train d'idée, le genre littéraire est identifié comme relatant d'événements passés en employant le terme « rétrospectif ». L'auteur fait allusion au fait que ce type d'objet se situe dans un espace temporel complexe puisqu'il s'exprime à travers de multiples couches de temps.

Comme l'explique Christopher Moore en citant Paul J. Eakin, l'autobiographie raconte simultanément deux récits. Le récit primaire, ou la première couche de temps, existe au moment où il a été vécu, alors que le second représente le moment d'où ce premier est raconté, soit de la deuxième couche⁴⁰. Dans *Je n'ai pas appris à vivre*, l'auteurice ne nous situe jamais de façon précise au sein de la première couche, soit par l'utilisation de dates ou en explicitant son âge, ce qui se rapproche d'une certaine façon de plus près au récit

³⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris : Seuil, 1975) : 14.

⁴⁰ Christopher Moore, « Constructing the Monk: Francis Poulenc and the Post-War Context », *Intersections: Canadian Journal of Music* 32, n° 1-2, 2012 : 222.

fictionnel. Un lecteur aguerri ou simplement connaisseur peut conclure à l'aide d'informations obtenues à l'extérieur du texte que l'autobiographie débute en 1900 ou 1901, puisque l'artiste raconte les événements menant au jour de sa naissance, et s'étant jusqu'à l'année 1930 ou 1931, lorsqu'elle quitte finalement l'Allemagne pour la France. D'autres indices importants nous permettent de situer l'artiste à travers sa jeunesse, soit les appuis textuels relatant des politiques historiques de l'Alsace-Lorraine. Oswald, en racontant sa propre histoire, fait intuitivement référence aux événements importants liés à l'annexion de sa région natale à l'Allemagne, comme la venue et la sortie de la milice allemande, et conséquemment, à sa réappropriation par la France en 1919. En se fiant à ces indices, il nous est possible d'estimer la période où les événements racontés sont situés. Pour lire l'autobiographie, il est donc nécessaire pour le lecteur de signer, symboliquement, un contrat avec l'autrice qui stipule que les faits qui y sont présentés sont compris comme étant véridiques. Contrairement à la fiction, que Lejeune définit comme étant une lecture « indépendante de ce que le lecteur sait de l'auteur »⁴¹, la lecture de l'autobiographie repose sur cette volonté de l'autrice de raconter sa vérité et au lecteur d'en tirer ce qu'il en veut.

Marianne travaille à l'écriture de ce texte de la fin des années 1930, soit à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale, jusqu'à sa publication en 1945 (et 1948 pour la version française). Cela dit, Peggy Whitman Prenshaw propose la réflexion suivante en parlant du rôle de la narratrice d'une autobiographie : « "elle" est toujours celle qui écrit, un soi plus âgé, dont l'âge plus mature, les expériences de vies et le moment historique contemporain façonnent sa perspective du passé »⁴². Ce dernier point souligne une piste de réflexion

⁴¹ Philippe Lejeune. 1980. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil : 33.

⁴² Peggy Whitman Prenshaw, *Composing Selves : Southern Women and Autobiography* (Louisiana State University Press : Baton Rouge, 2011) : 5. « ... she is always the self who is writing, an older self, whose

importante quant à l'étude de l'autobiographie. Eakin, propose de se questionner sur la réelle identité du « Je » qui est employé dans ce genre littéraire. À quoi la première personne réfère-t-elle vraiment dans le texte autobiographique ? Propre à l'approche analytique qui nous intéresse, celui-ci suggère que les souvenirs racontés par l'auteur ne sont que le reflet des sentiments vécus tels qu'ils sont inscrits dans la mémoire de celui-ci. C'est-à-dire que le passé qui est raconté est reconstruit d'après une vérité qui ne peut qu'être propre à son auteur⁴³.

Il serait toutefois possible d'argumenter que l'autobiographie s'exprime au sein d'une troisième couche temporelle, soit celle où se trouve le lecteur qui reçoit ce travail. Dans mon cas, l'interprétation de l'autobiographie de Marianne Oswald doit effectivement, comme nous venons de le voir, s'exprimer par ma compréhension de l'époque où les événements racontés sont situés (de la première couche), du moment où Marianne Oswald se situe lorsqu'elle les raconte (de la deuxième couche), mais également par une prise de conscience de la composante herméneutique de mes analyses qui sont inévitablement influencées par ma propre position. Bien que ces informations auxiliaires soient importantes pour arriver à une compréhension plus approfondie des éléments discutés dans le texte, il revient au lecteur de s'en informer, ou pas. Comme la chanteuse qui construit le sentiment d'identité lui étant propre, je participe également, à titre de lectrice, à imaginer et à reconstruire rétrospectivement l'autobiographie et les événements qu'elle contient en relation avec le « Je » que l'autrice exprime dans son texte. Le « Je » créée dans

more mature age, life experiences, and contemporaneous historical moment at the time of composition shape her perspective upon the past. »

⁴³ Paul John Eakin, « What Are We Reading When We Read Autobiography? », *Narrative* 12, n° 2 (2004) : 125.

l'autobiographie est donc confronté à toute préconception qu'a le lecteur du narrateur. Il semble que, comme Eakin et Lejeune l'ont souligné de façon implicite, la relation entre le texte, l'auteur et son lecteur soit donc indissociable, tout comme la chanteuse, son répertoire et son public.

Il faut donc retenir que l'utilisation de l'autobiographie dans cette recherche repose à la fois sur ce contrat symbolique qui représente la vérité promise par l'autrice, mais qu'il fera également l'objet d'une lecture critique de ma part. D'une perspective éloignée, il est question de tenter de distinguer les éléments romancés de son récit des éléments vérifiables, ou qui peuvent faire l'objet d'un processus de confirmation comme nous l'avons vu avec Misztal.

CHAPITRE 2 : Parcours et contexte sociohistorique

La carrière musicale de Marianne Oswald se sera échelonnée sur une quarantaine d'années, mais comme nous le verrons tout au long de ce travail, elle est particulièrement active et prolifique durant les années 1930 en France alors qu'elle y développe sa carrière de soliste. Cependant, celle-ci n'aurait peut-être pas eu lieu sans la carrière qu'elle a d'abord menée en Allemagne avant son premier exil où, semblablement à sa carrière en France, elle côtoie certains des plus grands noms de l'époque de Weimar.

Pour mieux comprendre la carrière musicale de Marianne Oswald et conséquemment, mieux positionner son personnage artistique au sein de la scène musicale populaire française des années 1930, je propose d'abord de nous pencher sur le contexte sociohistorique et culturel propre aux années d'initiation de la chanteuse à l'industrie du divertissement, soit les années 1920 en Allemagne. C'est notamment à cette époque où Oswald termine son éducation primaire et entame sa carrière d'actrice dans les théâtres de Hambourg chez Max Reinhardt, et à Berlin avec Erwin Piscator. En deuxième lieu, je me penche sur les premières années de la décennie suivante en France où je retrace ses premières représentations grâce à la presse, ce qui me permet de mieux comprendre les circonstances entourant son arrivée à Paris vers 1932. Ainsi, en retraçant son parcours professionnel, en notant les collaborations importantes d'Oswald au cours de ces deux décennies et en les contextualisant au sein de leur paysage historique, culturel et politique, il nous est possible d'appréhender de façon plus intégrale la construction du personnage artistique de Marianne Oswald au sein même des conventions socioculturelles propres à

celui-ci (voir la Figure 1.2 - Modèle d'analyse de la performance musicale, Philip Auslander¹).

Période allemande (1901-1932)

Marianne Oswald et la culture de Weimar

Suite au décès de ses parents, alors qu'elle est jeune adolescente, Marianne Oswald quitte Sarreguemines, village lorrain, puis Strasbourg en Alsace, pour la ville de Munich où elle terminera son éducation, puis finalement pour le nord de l'Allemagne où différents membres et amis de la famille l'accueillent temporairement. Tout ce trajet entre Munich, Hambourg et Berlin permet à Oswald de participer à un réseau artistique important au cours des années 1920. Elle y côtoie notamment deux metteurs en scène d'influence et novateurs de l'époque, soit Max Reinhardt, un des grands maîtres du *Kammerspiel*², Erwin Piscator dans les théâtres épiques allemands et interprétera en français des chansons tirées de *Die Dreigroschenoper* (l'*Opéra de quat'sous*) de Bertolt Brecht et Kurt Weill dès 1932, signant un contrat d'enregistrement exclusif entre 1932 et 1937 avec Columbia Records, Jean Bérard en étant à ce moment le directeur. Elle devient également membre du *Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger*, une coopérative syndicale pour les artistes allemands.

¹ Philip Auslander, « Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto », *Contemporary Theatre Review* 14, n° 1 (2004) : 11.

² Courant artistique des années 1920 présent à la fois au théâtre et au cinéma. En français, il est également connu sous le terme « théâtre de chambre », faisant également référence à la *Kammermusik* (musique de chambre). Réactionnaire, le théâtre de chambre est plus intime, naturel et symbolique que les pièces développées par le mouvement expressionniste.

Cette période marquante et initiatrice dans la vie professionnelle de la jeune Marianne Oswald coïncide avec les années de la République de Weimar, une époque révolutionnaire et exceptionnellement transformative pour les arts et la culture populaire en Allemagne. Initiée par la fin de la Première Guerre mondiale et par l'abdication du Kaiser Guillaume II en 1918³, l'époque de Weimar est marquée par le travail de nombreux intellectuels, dont bon nombre servent toujours de référence dans les milieux des sciences et technologies, des sciences politiques et de la sociologie. Dans le monde des arts, les artistes issus de différents milieux, qu'ils se retrouvent au cinéma, au théâtre, dans les cabarets ou encore dans les salons d'art visuel, parviennent à exprimer de façon importante les transformations qui s'exercent au sein de la culture et au cœur même des mœurs du peuple allemand. Agissant comme des espaces de dissémination, certains de ces milieux d'expression et de rassemblement populaires, comme les cinémas et les théâtres, avaient recours à l'imagerie de la révolution prolétarienne pour partager le discours marxiste et communiste⁴. C'est ce que mettront à profit Erwin Piscator, Bertolt Brecht et Kurt Weill dans le milieu du théâtre musical et dont il sera question un peu plus tard.

Le théâtre et le cabaret berlinois

Marianne Oswald connaît un début de carrière productif au cours des années 1920 en Allemagne. Pourtant, celle-ci ne laisse pratiquement aucune trace de son passage dans les grands cabarets berlinois ni de ses collaborations. L'artiste a toujours revendiqué le fait

³ La République de Weimar sera défaite avec l'arrivée d'Adolf Hitler à titre de chancelier en 1933.

⁴ Corey Ross, « Cinema, Radio, and "Mass Culture" in the Weimar Republic: Between shared Experience and Social Division », dans *Weimar Culture Revisited*, dir. John Alexander Williams (New York : Palgrave MacMillan, 2011) : 26. L'auteur explique que le coût d'entrée pour ce type d'événement, particulièrement le cinéma, était très peu dispendieux, ce qui en faisaient d'excellents espaces de communications avec la population visée par ces mouvements.

d'être française durant les années 1930⁵. Malgré le fait que son certificat de naissance indique qu'elle est née en territoire Allemand et qu'elle ait grandi pour la plupart en Allemagne, Oswald niera son statut d'Allemande durant ses premières années de carrière en France et elle évitera de parler en détail de ses souvenirs de jeunesse dans la presse, même dans un article où Louis Léon-Martin y présente les grandes lignes de sa vie⁶. Semblablement, elle efface presque toute entière sa carrière musicale de son autobiographie. Ne parlant que très peu de son passage au cabaret berlinois et au théâtre de Berlin, elle laisse cependant quelques indices intéressants qui nous permettent de mieux comprendre sa relation à l'industrie du divertissement durant ces années.

Dans l'autobiographie *Je n'ai pas appris à vivre*, traduite de l'anglais (*One Small Voice*, 1945) et publiée en France en 1948, Marianne Oswald révèle plusieurs éléments importants par rapport aux événements l'ayant menée à poursuivre sa carrière d'actrice et de chanteuse. Étonnamment, c'est son opération à la gorge, qui l'avait laissée complètement muette pendant plusieurs mois, qui a convaincu la jeune Marianne Oswald qu'une carrière de chanteuse au théâtre serait possible et depuis ce moment, elle ne rêvait d'aucune autre chose. D'ailleurs, Oswald est très choyée durant sa jeunesse puisqu'elle prend conscience du monde des arts dès un jeune âge. Elle raconte notamment les épisodes où sa cousine Gaby l'amenait au théâtre de Strasbourg, ce qui lui permit entre autres de trouver son nom d'artiste⁷ ou encore lorsque son médecin l'invitait au théâtre de Berlin

⁵ René Guetta, « Marianne Oswald », *Marianne*, 19 juin 1935.

⁶ Louis Léon-Martin, « Marianne Oswald enfant martyr risqua sa vie pour chanter... », *Paris-Soir*, 14 août 1938.

⁷ Marianne Oswald, *Je n'ai pas appris à vivre* (Paris : Domat, 1945) : 192.

pour la décourager de poursuivre ce rêve à cause du mutisme causé par son opération, une tentative finalement futile et qui eu l'effet contraire sur la jeune Oswald⁸.

Déterminée et peu ébranlée par l'idée qu'elle ne recouvrerait peut-être pas la voix, Oswald poursuivit ses ambitions de travailler au théâtre et dans la chanson. Elle se souvient des nombreuses fois où, au théâtre, elle pouvait apercevoir des figurants sur la scène, convenant que ceux-ci n'avaient pas besoin de parler sur scène, elle crut bon d'y tenter sa chance. Après avoir passé du temps au *Kammerspiele*⁹ de Hambourg, où elle double entre autres la célèbre actrice Elisabeth Bergner¹⁰, elle se rend à Berlin où elle aurait chanté vers 1919 dans un cabaret littéraire, inspiré des modèles parisiens, tenu par une dénommée Miss Baba Toc¹¹ avant de finalement apparaître comme figurante dans différents théâtres de Berlin. À l'aide d'une dénommée Ericka Leingast, décrite par Marianne Oswald comme l'une des grandes actrices de Berlin¹², Oswald fit ses débuts parmi les figurants du Théâtre Central, dont le propriétaire était à ce moment Erwin Piscator.

En quelque sorte les initiateurs du théâtre épique, Bertolt Brecht et Erwin Piscator sont aujourd'hui reconnus pour leur travail en lien avec le mouvement prolétaire de cette époque. Le théâtre épique, par sa forme narrative, cherche à provoquer une activité intellectuelle et critique chez le spectateur. Il veut voir son auditoire se confronter

⁸ *Ibid.*, 356.

⁹ Le théâtre *Kammerspiele* de Hambourg, et non pas le mouvement artistique dans ce cas.

¹⁰ Hélène Hazera, « Marianne Oswald », *Libération*, 28 mai 1992.

¹¹ Marianne Oswald, *Op. cit.*, 363. Cette information est tirée directement de l'autobiographie d'Oswald. Pour une plus longue discussion sur cette question, veuillez-vous référer à la note de bas de page 44 de la page 47-48.

¹² Steven Bach, *Marlene Dietrich: Life and Legend* (Minnesota : University of Minnesota Press, 2001), 482-483. Il pourrait ici s'agir de Erika Meingast, une actrice autrichienne ayant fait carrière principalement à Berlin. Elle serait par exemple apparue dans des pièces de théâtre à Berlin en 1924 avec Marlene Dietrich, *A Midsummer Night's Dream* de William Shakespeare, et *Wenn Der Neue Wein Wieder Blüht* de Björnsterne Björson.

directement à l'objet exprimé par le spectacle et ainsi, réussir à se forger une opinion de celui-ci. Son célèbre opéra *Die Dreigroschenoper*, sur lequel il collabore avec le compositeur Kurt Weill en témoigne, c'est principalement en réaction à la croissance de la culture de commercialisation et au capitalisme dans son ensemble que Bertolt Brecht choisi de composer pour un théâtre prolétaire. De cette façon, leurs pièces sont interprétées par des travailleurs, et non des acteurs, et s'adressent directement à un public prolétaire¹³.

Dans son autobiographie, Marianne Oswald explique à cet effet que « M. Erwin » revendique un théâtre abordable où les meilleures pièces qu'il a offertes sont communément à la portée de tous. Marianne Oswald témoigne notamment de sa volonté de permettre aux classes populaires de se réappropriier des espaces au sein de la société. D'après ses souvenirs, Piscator aurait fait l'achat de son théâtre pour la somme de trois millions de marks, il l'aurait cependant revendu à un marchand de ferraille pour la plus modique somme de deux millions de marks¹⁴. Comme l'explique Corey Ross, plusieurs des centres artistiques à cette époque, comme les cinémas par exemple, se veulent des centres de rassemblement et de dissémination pour la révolution communiste où on encourage la participation des prolétaires, mais ceux-ci restent en grande partie financés ou parrainés par l'élite alliée à la cause¹⁵.

Le théâtre épique est intimement lié aux luttes des classes ouvrières allemandes durant les années 1920¹⁶ et s'organise en quelque sorte en réaction à l'expressionnisme

¹³ John Rouse, « Brecht, Bertolt », *The Oxford Encyclopedia of Theater and Performance*, dir. Dennis Kennedy. Oxford University Press, 2003. <https://www-oxfordreference-com.proxy.bib.uottawa.ca/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-544>.

¹⁴ Marianne Oswald, *Op. cit.*, 358.

¹⁵ Corey Ross, *Op. cit.*, 26.

¹⁶ Jacques Poulet, « Épique théâtre », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theatre-epique/>

allemand. Sans me lancer dans une analyse trop détaillée des théâtres expressionnistes et épiques, il importe de mentionner que contrairement au théâtre expressionniste, le théâtre épique cherche à mettre en lumière une critique de la société politique et historique qui dépasse les cadres du simple divertissement et de la « psyché » de l'individu¹⁷. De cette façon, Piscator et Brecht mettent tous deux en scène des pièces de théâtre ancrées dans des événements historiques ou politiques d'actualité, ce qui ultimement leur permet de partager les idéologies communistes¹⁸.

Chez Piscator, Marianne Oswald explique avoir été figurante pour la pièce intitulée *Les Drapeaux* lors de son passage au théâtre de Berlin. La pièce, située à Chicago aux États-Unis, met en lumière l'histoire de travailleurs pendus sur la place publique alors que les bourreaux sont hués par la foule qui se doit de les regarder exécuter leurs confrères¹⁹. En plus d'une sélection réfléchie du choix des pièces de théâtre montées par Piscator, celui-ci sera des premiers en Allemagne à intégrer des techniques cinématographiques ainsi que la projection d'images à ses mises en scène. Il le fera non dans le simple but de choquer ou d'impressionner le spectateur, mais plutôt dans celui de lui présenter « la totalité de l'image du monde politique » qu'il tente de dépeindre avec l'oeuvre²⁰. Pour Piscator, comme ce fut également le cas pour Brecht et Kurt Weill qui utilisent les mêmes techniques en musique, le théâtre sert réellement d'instrument de propagande.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Pierre Giraud, « Piscator Erwin - (1893-1966) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/erwin-piscator/>

¹⁹ Marianne Oswald, *Op. cit.*, 358

²⁰ Bryan Gilliam, « Stage and Screen: Kurt Weill and Operatic Reform in the 1920s », dans *Music and Performance During the Weimar Republic*, dir. Bryan Gilliam, 1-12. (Cambridge : Cambridge University Press, 1994), 3.

Ce dernier exemple, puisqu'il découle des mémoires de Marianne Oswald, permet d'exemplifier le type d'événements ayant fortement marqué la chanteuse durant l'écriture de son autobiographie. Il témoigne d'abord de sa collaboration avec Erwin Piscator, qui est vraisemblablement l'une de ses premières expériences professionnelles. Il permet également de témoigner de la conscience qu'avait celle-ci des actions engagées de Piscator et de l'importance qu'elle y accorde, comme je l'ai souligné plus tôt, du fait que l'artiste a fait le choix d'incorporer cet extrait dans son autobiographie et qu'elle reste habituellement discrète sur ses expériences en Allemagne. Il pourrait également marquer un choix conscient de reformuler ses positions socialistes après la Deuxième Guerre mondiale puisque l'autobiographie n'est parue qu'en 1946.

Entartete Musik et la fin d'une époque

Entre les années 1929 et 1933, un nombre important d'artistes issus de tous les domaines culturels et scientifiques fuient l'Allemagne. Certains, comme Marianne Oswald et Kurt Weill quittent l'Allemagne pour la France où la scène musicale est particulièrement effervescente, d'autres, se dirigent plutôt vers l'Angleterre ou les États-Unis, qui accueillent une communauté importante de juifs à New York durant cette période. En parlant de son départ d'Allemagne, Oswald aura tendance à banaliser le contexte sociohistorique et politique de la fin des années 1920 et du début des années 1930 qui l'auront ultimement poussé à s'exiler. À ce titre, Louis Léon-Martin, en détaillant les grandes lignes de la vie de la chanteuse, note dans *Paris-Soir* l'importante influence du régime nazi sur le départ de la chanteuse, expliquant cependant que celle-ci rêvait de la scène parisienne « bien avant que Hitler eût imposé à l'Allemagne son régime étouffant et

totalitaire »²¹. La chanteuse prétextera, tant dans son autobiographie que dans les différentes entrevues qu'elle offre tout au long de sa carrière, que ce qui la poussa réellement à quitter l'Allemagne pour la France fut son rêve de chanter dans la Ville Lumière, et de façon plus pragmatique, un accident de voiture.

Les effets de la montée du régime nazi sur l'industrie du divertissement se font sentir de façon significative dès le début des années 1930, notamment dû à la croissance d'une censure extrême qu'elle impose sur les théâtres et les cabarets musicaux. On qualifie de « *Entartete Musik* » (musique dégénérée) un nombre important d'œuvres musicales et de compositeurs ayant notablement marqué la culture allemande durant la période de Weimar. Au tournant de cette décennie, la musique et l'opéra seront notamment qualifiés d'« enjuivés » et le régime national-socialiste forcera la fermeture de l'opéra de Berlin en 1931²². Dès sa nomination comme ministre de l'Intérieur et de l'Éducation populaire du Land de Thuringe, Wilhelm Frick promulgue un décret contre « la culture nègre », soit toute musique d'influence jazz et américaine, et ordonnera que l'on cesse d'interpréter les œuvres de Paul Hindemith²³, qui a également été licencié de son poste de professeur de composition au Conservatoire de Berlin en 1933²⁴. La censure et même la destruction des œuvres d'autres artistes juifs ou jugés « dégénérés », dont celles de Weill et Brecht, se prolongeront durant toute la décennie et seront marquées sous le Troisième Reich par la publication du *Lexikon der Juden in der Musik* (lexique des juifs en musique) paru en 1940

²¹ Louis Léon-Martin, « Marianne Oswald enfant martyr risqua sa vie pour chanter... », *Paris-Soir*, 14 août 1938.

²² Elise Petit et Brunet Giner, « Entartete Musik : musiques interdites sous le III^e Reich » (Paris : Collection Horizon, 2015), 39-40.

²³ *Ibid.*

²⁴ Laure Schnapper, « La musique « dégénérée » sous l'Allemagne nazie », *Raisons politiques* 14, n° 2, (2004) : 159.

et réédité en 1943. On offrait notamment dans ce recueil prohibitionniste le nom de tous les compositeurs juifs et marxistes, soit tout musicien dit dégénéré, ainsi qu'une liste de leurs oeuvres.

Grâce à un « coup de chance », Marianne Oswald quitte l'Allemagne pour Paris en 1932. Des frais d'assurance à la suite d'un accident de voiture lui permettent d'amasser assez d'argent pour se payer le voyage en train et lui assurer quelques sous pour vivre une fois arrivée. Ayant beaucoup profité du réseau artistique allemand pour lancer sa carrière, elle développa celle-ci pendant environ une dizaine d'années avant de se rendre à Paris où son accueil sera inégal. Oswald garde beaucoup de ressentiment envers l'Allemagne jusqu'à son décès en 1985, ne détaillant que très peu ses expériences musicales et théâtrales dans son autobiographie, comme nous l'avons vu, et n'offrant aucun portrait clair de sa carrière jusqu'à son arrivée en France.

Elle ira jusqu'à se soumettre au mariage arrangé en 1934 pour finalement se défaire de la nationalité allemande et se naturaliser Française. Ce mariage, avec un dénommé Marcel Colin, fut exécuté discrètement le 19 juillet 1934 et la paire divorcera le 29 mars 1943²⁵, alors que la chanteuse est toujours en exil aux États-Unis. À son retour des États-Unis après la Deuxième Guerre mondiale, Oswald ira à Berlin donner des conférences pour y apporter « le message des poètes français aux Berlinoises » et consacre également un spectacle aux « Poètes de la résistance allemande » dans un effort de rapprochement entre la France et l'Allemagne²⁶. Ainsi, elle vient peut-être finalement à terme avec son identité complexe, influencée à la fois par ses origines juives, lorraines et allemandes.

²⁵ Roland Schneider, « L'hommage de Sarreguemines à Marianne Oswald », *DNA*, 2 juin 1991.

²⁶ « Sarreguemines : L'hommage à Marianne Oswald », *DNA*, 2 juin 1991.

Période française (1932-1985)²⁷

Le music-hall et l'image de la femme

La richesse de la vie culturelle parisienne de l'entre guerres s'exprime d'abord par son caractère hétéroclite et par la diversité artistique qu'elle offre. Les « années folles » qui ont succédé à la Première Guerre mondiale sont marquées dans la mémoire collective comme étant l'époque de la fête, de la luxure et de l'excès. Le style hautement *glamour* des chanteuses issues du music-hall, dont les figures de proue Mistinguett et Joséphine Baker, a marqué l'imaginaire de cette époque, en ce qui concerne la mode, mais aussi la musique et le cinéma. Celles-ci témoignent également des mentalités hédonistes et de la culture de consommation qui se développe durant toute cette décennie²⁸. D'un autre côté, la porosité des murs des salles de spectacles notamment avec la popularisation de la T.S.F. et de l'industrie du disque permet aux spectateurs tout comme aux artistes de partager la musique et d'entendre une multiplicité de styles beaucoup plus commodément. On voit par exemple l'influence de la musique américaine et afro-américaine, dont le jazz et la musique latine, prendre une place importante dans les cabarets, une influence reconnaissable à la fois dans les milieux musicaux populaires et classiques.

La situation des femmes est complexe durant l'entre guerres, soit au sein de la communauté artistique comme pour tous les autres espaces publics, et ce, notamment dû au fait que celles-ci vivent une période d'émancipation importante. Mistinguett et Joséphine Baker sont demeurées emblème de la femme bourgeoise affranchie en France

²⁷ Précisons que cette période fut entrecoupée par un exil aux États-Unis durant la Deuxième Guerre mondiale, soit entre 1939-1947.

²⁸ Mary Louise Roberts, *Civilization Without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927* (Chicago : University of Chicago Press, 1994).

tout comme l'avènement de la « femme moderne », affichée dans les médias derrière la roue d'automobiles, de bateaux et même d'avions²⁹. Elle se rapproche incontestablement de la *Neue Frau* Allemande³⁰. Cette femme moderne fut également communément encapsulée sous la désignation de « garçonne », notamment mythifiée dans la littérature³¹ et particulièrement populaire durant les années 1920, notamment avec les vêtements de Coco Chanel et dont bien des chanteuses populaires, comme Suzy Solidor et Marlène Dietrich ont plus tard au cours des années 1930 su tirer avantage. Le fait de réimaginer la multiplicité de « féminités » possibles dès les années 1920 a permis à la France de mieux comprendre les changements se produisant au niveau de la réorganisation sociale des genres³². En parallèle à la masculinisation de la femme au sein des luttes communistes en Allemagne et l'image de la *Neue Frau*, la garçonne française remet en question la place qui lui est accordée sur la sphère publique et s'approprie des traits traditionnellement masculins pour y parvenir.

²⁹ Whitney Chadwick et Latimer, Tirza True, *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars* (New Brunswick : Rutgers University Press, 2003), 1.

³⁰ La « Neue Frau » (nouvelle femme) allemande des années 1920 dresse en quelque sorte la table pour l'esthétique de la figure « garçonne » française avec laquelle Joséphine Baker avait expérimenté à la fin des années 1920. Exploitée par l'industrie de la mode, cette image de la femme aux cheveux taillés, à la jupe écourtée ou encore au tailleur; une femme indépendante et libérée sexuellement est très présente dans les médias, au cinéma et de façon générale dans la sphère publique. Elle représente une forme de modernité et s'installe dans l'imaginaire et dans la mémoire collective comme étant un symbole visuel important de la femme et de ses ambitions émancipatrices à cette époque. Mila Ganeva, 2008, *Women in Weimar Fashion*, Camden House, New York : 24-25. Pour une plus ample discussion sur le rôle et l'image de la *Neue Frau* allemande : Atina Grossmann, « Girlkultur or Thoroughly Rationalized Female: A New Woman in Weimar Germany? », dans *Women in Culture and Politics: A Century of Change*, dir. Judith Friedlander, et al. (Bloomington : Indiana University Press, 1986).; Sara Ann Sewell, « The Party Does Indeed Fight Like a Man: The Construction of a Masculine Ideal in the Weimar Communist Party », dans *Weimar Culture Revisited*, dir. John Alexander Williams, (New York : Palgrave Macmillan, 2001).

³¹ Katherine Shingler, « Portraits of the Garçonne as Artist: Gender and Creativity in French Fiction of the Années Folles », *Modern & Contemporary France* 26, n° 4 (2018) : 396.

³² Whitney Chadwick et Tirza True Latimer, *Op. cit.*, 9.

Le Bœuf sur le toit

Réelle demeure de l'avant-garde artistique et intellectuelle parisienne, le Bœuf sur le toit est un emblème culturel français important de l'entre guerres. Créé par Louis Moysès en 1922 et nommé d'après le ballet du même nom de Darius Milhaud écrit à son retour d'un voyage en Amérique du Sud, le bar-cabaret est le lieu de rencontre d'un nombre important d'artistes issus des milieux entre autres musicaux, théâtraux, littéraires et visuels. L'expression « faire le bœuf » ou « faire un bœuf », ce qui signifie communément l'acte d'improviser ou de jouer de façon impromptue et quasi organisée en groupe³³, tient directement ses origines du nom du cabaret le Bœuf sur le toit où l'atmosphère était propice à ce genre d'activité. On y présentait régulièrement de nouvelles créations et les musiciens, classiques comme populaires, s'adonnaient à l'improvisation de chansons et de pièces musicales dont les influences pouvaient passer de la musique latine à celle américaine, dont tout particulièrement le jazz.

Marianne Oswald, qui faisait ses débuts sur la scène parisienne, y chante ses premières chansons en 1932, reprenant les airs de l'*Opéra de quat'sous*, traduit en français par André Mauprey, et y est engagée comme « chanteuse maison » en 1933³⁴. C'est dans ce contexte qu'elle crée la chanson « Mon Oncle Eustache » (enregistrée sous le titre « Mon oncle a tout repeint » en 1933 pour le film *Dans les rues*), dont les paroles ont été écrites par Jean Nohain et la musique composée par Hans Eisler. L'auteur Henri Philippon raconte qu'invités par Jean Cocteau dès leur arrivée au cabaret, Darius Milhaud et Arthur

³³ En anglais et au canada français, on utilise plutôt le terme « jam session » ou « jammer » pour désigner ce type d'activité.

³⁴ Michel Bolchert, « Marianne Oswald, vers une (im)possible reconnaissance » (Mémoire, Université des sciences sociales Grenoble II, 1992), 6.

Honegger se sont joints à Oswald sur scène pour l'accompagner au piano³⁵. Ces collaborations impromptues au Bœuf sur le toit mèneront à l'écriture de deux chansons, chacune écrite pour Marianne Oswald et interprétées pour la première fois dans ce cabaret. Elle enregistre en 1933 « Le grand étang » d'Honegger, mais ne laissera aucune trace sonore de la chanson « Le funeste retour, op. 123 », composé pour elle par Milhaud sur un texte canadien-français du 17^e siècle, et qu'elle aurait d'abord créée au Bœuf sur le toit³⁶.

La chanteuse n'est que peu ou pas discutée par la presse la première année³⁷ de son arrivée en France, malgré la sortie d'un premier disque qu'elle aurait enregistré en juin 1932 avec la compagnie de disque Salabert, sur lequel on pouvait l'entendre chanter « En m'en foutant » et « Pour m'avoir dit je t'aime » d'André Mauprey³⁸. C'est plutôt la sortie de son deuxième disque avec Columbia Records à la fin de l'année 1932, sur lequel elle interprète « Le grand étang » et « La complainte de Kesoubah » de Jean Tranchant ainsi que « Le chant des canons » et « La fiancée du pirate » de Brecht et Weill, qui lui permet de faire une entrée remarquée dès les premiers mois de l'année 1933. Le journal *L'Intransigeant* couvre régulièrement les succès de son disque et de ses représentations au Bœuf sur le toit et au cabaret Chez Sidonie, tenu par Sidonie Baba³⁹ (Ève Solange Terrasson-Duvernon), elle aussi chanteuse de music-hall et qui était elle-même journaliste à *L'Intransigeant*. De ses premières représentations chez Sidonie Baba, on parle déjà de son maquillage grossier, de l'âpreté de sa voix et de l'agressivité de son caractère, mais on

³⁵ Henri Philippon. « Accompagnateurs de marque », *L'Intransigeant*, 11 juin 1933.

³⁶ Paul Collaer, *Darius Milhaud*, trad. Jane Hohfeld Galante San Francisco : San Francisco Press, Inc., 1988), 341.

³⁷ Je n'ai trouvé ni article, ni source stipulant que des articles de presse seraient parus à son sujet en 1932.

³⁸ Michel Bolchert, *Op. cit.*, 44.

³⁹ Serge Veber, « Cabaret - Chez Sidonie », *L'Intransigeant*, 26 avril 1933.

remercie surtout la directrice du cabaret de présenter cette « grande artiste étrangère »⁴⁰. Un autre journaliste discute des premières réactions du public aux Folies Wagram quelques semaines plus tard : « C'était tellement fantastique et sépulcral que le public, médusé, en est resté comme "deux ronds de flanc" et n'a pas réagi. »⁴¹ Sur la première et deuxième page de *Comoedia*, elle fera également l'objet d'un article important de Paul Achard en juin de 1933 qui étaye l'importance de cette artiste en la décrivant comme étant la vraie représentation de ce qu'est en esprit l'an 1933⁴².

Les événements qui lui ont permis d'acquérir une place aussi importante au sein de cette institution dès son arrivée en France me sont inconnus, cependant, Marianne Oswald était réputée pour son caractère cru et confiant. Michel Bolchert note d'ailleurs que celle-ci s'adonne régulièrement au « harcèlement des auteurs »⁴³, une technique d'approche qui lui aura peut-être permis de s'immiscer plus facilement au cœur de l'élite allemande et française. Elle témoigne elle-même de sa grande confiance et de sa motivation sans limites dans son autobiographie lorsqu'elle raconte ses débuts au cabaret de Miss Baba Toc⁴⁴, qui a été mentionné brièvement plus tôt dans ce chapitre. Sans gêne et sans peur, elle raconte

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Lucien Descaves, « Folies Wagram », *L'Intransigeant*, 4 mai 1933.

⁴² Paul Achard, « Le Faux 1933 et le vrai », *Comoedia*, 19 juin 1933.

⁴³ Michel Bolchert, *Op. cit.*, 16.

⁴⁴ Marianne Oswald, *Op. cit.* 364-365. Naturellement, plusieurs éléments de l'autobiographie de Marianne Oswald sont romancés, j'en discuterai plus amplement dans le dernier chapitre de ce travail. Il me semble ici convenable de douter de la chronologie des événements telle qu'elle est décrite par Oswald. Suite aux recherches que j'ai menées sur cette dénommée Miss Baba Toc, très peu, sinon aucun indice ne nous permet de corroborer l'existence de cet établissement ou de cette personne. Serait-il possible qu'Oswald raconte en fait ses débuts au cabaret littéraire de Sidonie Baba en 1932 ? Il s'agit d'une des premières salles de spectacles où on peut entendre Marianne Oswald en 1932, quelques semaines avant son entrée au Bœuf sur le toit. Oswald décrit Miss Baba Toc comme étant à la fois journaliste, poète et récitatrice, « le tout en une seule personne ». Par coïncidence, la description de cette femme « petite et maigre » aux yeux pâles, aux « cheveux couleur de paille qui étaient coupés courts... » (à la page 363 de son autobiographie), correspond entièrement à Sidonie Baba, qui occupa elle aussi chacune de ces professions au cours de sa carrière.

s'être présentée pour une audition et explique même avoir menti sur son âge afin d'obtenir une place dans le tour de chant du cabaret⁴⁵.

Figure 3.1 : Photographie de Marianne Oswald au Bœuf sur le toit en 1933, à la gauche se trouve Damia et la droite Jean Sablon⁴⁶.



Comme elle parvient à le faire en Allemagne avant son départ, Marianne Oswald se crée un réseau artistique important à ses débuts en France. Le succès qu'elle connaît au Bœuf sur le toit lui permet de faire des rencontres qui seront fondamentales au succès qu'elle connaît durant les années 1930 et pour le reste de sa carrière musicale. Une photo d'elle au Bœuf sur toit (ci-dessus, Figure 3.1), où on remarque son regard strictement dirigé vers l'œil de la caméra, la dépeint assise sur une banquette et se faisant petite entre la célèbre chanteuse réaliste Damia, dont elle emprunte certains attraits, et Jean Sablon, un chanteur français notamment inspiré par le jazz et le style *crooner* américain. Suite au décès

⁴⁵ Presque âgée de dix-huit ans à ce moment, elle explique que l'âge majeur était plutôt vingt-et-un an. C'est ce qu'elle inscrit sur le formulaire de consentement, au même moment où elle choisit officiellement le pseudonyme « Marianne Oswald ».

⁴⁶ Brissonneau (Firme), *Comédiens, curiosa, Marianne Oswald et ses amis, autographes, dessins, photographies, livres anciens et modernes*. Paris : G. Martin, 2005. CV-9883, Salle Richelieu (manuscrits - magasin) de la Bibliothèque Nationale de France, Paris, France.

de Fréhel en 1951, chanteuse qui avec Damia a profondément marqué la chanson réaliste, Oswald nous raconte dans un article publié dans le journal *Combat*, sa première rencontre avec cette icône de la chanson française, mais dresse également un portrait de ce cabaret emblématique. La citation ci-dessous sert enfin d'excellente revue des divers éléments discutés plus tôt :

Jamais je n'oublierai parmi les grandes rencontres de ma vie mon premier contact avec Fréhel lors de mes débuts à Paris. Cela se passait au célèbre cabaret du Bœuf s'le toit en l'an 1933 - ce cabaret à la mode était alors installé dans un sous-sol rue de Penthièvre - tout que Paris comptait de voyageurs des Arts et des Lettre, des Cosmopolites de tous les coins de la terre y faisaient un tour et c'est aussi là que débutèrent Jean Sablon, Elsie Houston la chanteuse brésilienne à la voix de canard et l'incomparable Yvonne George... Cela se passait la soirée de mes débuts au Bœuf s. le Toit. Arthur Honegger m'accompagna ma Chanson " Les Grands Étangs" Darius Milhaud... et parmi une foule amassée dans cette petite salle, un illustre poète (sic) qui me confia ma première chanson parlée "Anna la Bonne", voisinait avec le future Arc en Ciel de la Haute Couture Française, Christian Dior - : Jean Cocteau... Je commençai ma première chanson : Imabaya (sic) Johnny... seuls, les applaudissements libèrent. Une bonne main potelée s'avança vers moi. Une femme de forte taille au visage alourdi d'un double menton s'approchait... Vas-y ma petite, disait une voix rauque continues comme ça tu en as dans les tripes... Tu peux être fière ma petite Marianne me disait-il c'est Fréhel qui t'a parlé... Le souvenir de Fréhel me poursuivait... Fréhel avait cessé de vivre⁴⁷.

La chanson réaliste

La scène musicale populaire parisienne de l'entre guerres est fortement marquée par la chanson réaliste. Bien qu'elle fût principalement popularisée par les chanteuses de l'entre guerres, ce genre émerge d'abord des cafés-concerts vers 1880 et cause en quelque

⁴⁷ Marianne Oswald, « Dernière rencontre avec Fréhel », *Combat*, 1951.

sorte la disparition de la chanson sociale, que Dutheil-Pessin définit à ce moment comme chanson populaire⁴⁸. Cherchant à se défaire du caractère dissident de leurs prédécesseurs, Aristide Bruant, Eugénie Buffet et Yvette Guilbert menèrent l'avènement de la chanson réaliste et contribuaient de ce fait à faire éclater le genre qui fut l'une des sources d'inspiration principales des chanteuses du XX^e siècle. Ce genre musical, et particulièrement les femmes qui l'interprètent, est devenu largement associé à une image spécifique de la France (comprendre ici plutôt celle de la vie parisienne), comme l'explique Ginette Vincendeau, qui s'intéresse à la vie prolétaire, qui mythologise certains quartiers, mais qui ultimement correspond au sentiment de nostalgie par rapport à ces espaces exprimés par ses publics⁴⁹.

On entend par réaliste l'expérience miséreuse, nostalgique et authentique vécue par ces femmes, qui ne chantent pas, contrairement à la chanson sociale que j'aborderai ci-dessous, une critique de la société qui leur impose un statut socio-économique défavorable, mais plutôt sur les thèmes de l'amour, de la souffrance et du deuil. Principalement interprétée par des femmes d'un registre profond allant de mezzo-soprano à contralto, les voix des chanteuses réalistes, en passant par Damia, Fréhel, Yvonne George, Marie Dubas, Lys Gauty ou encore Berthe Sylva, bien avant Édith Piaf, se veulent le symbole sonore de l'individu brisé par l'alcool, la maladie, la pauvreté et la misère⁵⁰. Souvent sans aucune formation professionnelle, leur voix aux qualités nasillardes se rapproche des particularités de la voix parlée, ce qui en fait d'excellentes communicatrices. Plusieurs des chanteuses

⁴⁸ Catherine Dutheil-Pessin, « Chanson sociale et chanson réaliste », *Cités* 3, n° 19 (2004) : 32.

⁴⁹ Ginette Vincendeau, « The Mise en Scène of Suffering : French Chanteuses Realistes », *New Formations* 3 (1987) : 107-108.

⁵⁰ Kelley Conway, *Chanteuse in the City* (Berkeley : Berkeley University of California Press, 2004), 9.

réalistes sont issues de la classe ouvrière et ont grandi dans un contexte de pauvreté important, sujettes à la prostitution par exemple, et ce sont ces expériences réelles qui participent à la construction du fil de narration de l'authenticité qui caractérise leurs interprétations scéniques. Elles sont perçues comme étant « vraies », comme ayant « vécu » et démontrant une forme de résilience face à leur situation. Comme Joëlle-André Deniot le démontre, « la sémiotique des voix devance alors la sémantique des paroles »⁵¹. La puissance symbolique de ces voix s'additionne en fait à la présence scénique et à la façon dont se présentaient publiquement ces femmes.

Outre la voix, leur physionomie doit également être représentative de l'expérience qu'elles tentent de raconter. De cette façon, les chanteuses réalistes s'opposent en quelque sorte aux normes de beauté de l'époque telles qu'elles sont définies par Conway : des petites femmes aux cheveux blonds, possédant des courbes « et le visage félin partagé par Florelle, Annabella, Colette Darfeuil et Nadia Sibirskaia »⁵². Contrairement aux femmes qu'on peut apercevoir au music-hall ou au cinéma qui cadrent mieux avec cette définition et qui représentent une classe plus bourgeoise, le corps des chanteuses réalistes doit être le miroir de leur expérience vécue et permet conséquemment de matérialiser le symbolisme de leur voix. Leur corps amaigri, mais dont les muscles sont bien visibles, ou encore leur teint pâle qui, à cette époque, représentait le manque d'épanouissement et le mal d'être⁵³,

⁵¹ Joëlle-Andrée Deniot, « En bordure de voix, corps et imaginaire dans la chanson réaliste », *Volume !* 2, n° 2 (2003) : 45.

⁵² Conway, *Op. cit.*, 9. « ... and the cat-like face shared by Florelle, Annabella, Colette Darfeuil, and Nadia Sibirskaia. »

⁵³ Claudine Sagaert, *L'histoire de la laideur féminine* (Paris : Imago, 2015) : 149.

sont représentatifs de la difficulté vécue par la classe ouvrière. C'est ce que Ginette Vincendeau qualifie simplement de la « mise en scène de la souffrance »⁵⁴.

Bien qu'il soit davantage question d'authenticité dans le chapitre qui suit, il faut tout de même noter que cette question est d'une importance particulière dans le cas des chanteuses réalistes, et qu'elle est complexe. Comme Conway le souligne, certaines de ces chanteuses, dont deux des instigatrices du genre, Yvette Guilbert et Eugénie Buffet, pouvaient être aperçue le soir à suivre des prostituées afin d'en copier leur habillement et leurs manières, puisqu'elles même n'en avaient pas fait l'expérience, alors qu'Aristide Bruant était reconnu pour avoir inventée de toute pièce des histoires sordides qui attiraient un public bourgeois, plutôt que celui qui faisait l'objet de ses textes⁵⁵. Conway soulève brièvement la façon dont la chanson réaliste, qui rappelons-le, a majoritairement été écrite par des hommes⁵⁶, a insidieusement encouragé les femmes à promouvoir des messages de nature misogyne et violente à leur propre égard. Une incohérence semble donc exister entre les idées exprimées dans ces textes et les personnages qu'affichent les grandes chanteuses de cette époque sur la scène musicale, soit celles de femmes résilientes qui persévèrent malgré l'adversité. Cette image est placée en position de dichotomie avec les paroles de chansons qui naturalisent par exemple la violence conjugale et qui promeuvent des idéaux patriarcaux et machistes du rôle de la femme, un rôle se limitant majoritairement à la relation qu'elles entretiennent avec « leur homme » ainsi que celui que les femmes occupent au sein de la vie privée.

⁵⁴ Ginette Vincendeau, *Loc. cit.*

⁵⁵ Conway, *Op. cit.*, 47-50.

⁵⁶ Damia par exemple a chanté les textes de Jules Jouy, Fréhel ceux de Vincent Scotto et plusieurs autres durant les années 1930 chanteront les textes de Maurice Yvain, Jacques Prévert et bien d'autres.

Comme il s'agissait du genre principalement interprété par les femmes durant l'entre-guerre, mise à part le music-hall de Joséphine Baker et Mistinguett, c'est peut-être sans surprise qu'on ait souvent considéré Marianne Oswald comme étant une chanteuse réaliste au début des années 1930 dans la presse. Son répertoire compte d'ailleurs certains titres qui ont été partagés par des chanteuses réalistes, pensons par exemple à « Embrasse-moi » de Jacques Prévert et Wal-Berg qu'elle créa en 1934 et qui fut reprise par Agnès Capris (1936) et Édith Piaf (1940). D'autres titres, comme la chanson « Mes sœurs n'aimez pas les marins » (1935) de Jean Cocteau aurait bien pu être chantée par Suzy Solidor, qui interprétait la chanson des marins. Pourtant, ses plus grandes chansons et celles avec lesquelles on associe le plus fortement la chanteuse (ou son personnage artistique), qu'on pense à « La chasse à l'enfant », « Jeu de massacre », « Anna la bonne », etc., relèvent plutôt d'un autre genre.

La chanson sociale et le réalisme socialiste

On peut dire de la musique classique française qu'elle a implicitement livré des messages politiques depuis le XIX^e siècle, soit avec les forts courants de nationalisme chez les compositeurs classiques de l'époque romantique et au cours du XX^e siècle, particulièrement durant l'entre-guerre⁵⁷. Du côté de la musique populaire, la chanson sociale, bien au contraire de la chanson réaliste (genre qui est, avec réserve, considérée comme étant apolitique par différents auteurs), est caractérisée, dès ses débuts au XIX^e siècle, par des textes politiquement engagés, révolutionnaires et contestataires. Intéressant

⁵⁷ Jane F. Fulcher, « Musical Style, Meaning, and Politics in France on the Eve of the Second World War », *The Journal of Musicology* 13, n° 4 (1995) : 425-453. ; Michel Duchesneau et al., *Musique et Modernité en France, 1900-1945* (Observatoire international de la création musicale : Université de Montréal, 2006).

notamment la classe prolétaire, il s'agissait du genre principalement entendu dans les cafés-concerts et les goguettes de cette époque. Jules Jouy (1855-1897) en fut l'un des grands auteurs avec Jean Baptiste-Clément (1837-1903), principalement connu pour avoir écrit le texte de la chanson « Le temps des cerises », et Charles Gille (1820-1856). Les textes mis en musique de Jules Jouy, dont sa célèbre chanson *La veuve*, furent également réinterprétés par les chanteuses réalistes, dont Damia, durant les années 1920.

Comme Catherine Dutheil-Pessin le souligne, cette chanson est presque uniquement associée à la voix masculine et à des émotions qu'elle qualifie d'« actives ou réactives »⁵⁸, contrairement à la chanson réaliste qui est souvent contemplative et nostalgique. D'ailleurs, pour elle, la transition de la chanson sociale à la chanson réaliste à la fin du XIX^e siècle marque principalement le passage de la voix masculine à la voix féminine dans la chanson française. Sur la question de la matérialité du spectacle, outre la voix de ses interprètes, Dutheil-Pessin note que cette transition marque la fin de la chanson comme objet de revendication et le début de celle-ci comme moyen de divertissement. Elle transforme ainsi la relation qu'entretient le public avec le chanteur, soit vers une « dans lequel la chanson devient un spectacle, une représentation, l'objet d'une interprétation. »⁵⁹, ce qui permet également de souligner le rôle crucial qu'a joué le café-concert dans l'avènement du vedettariat ou de la starification.

Les voix de la chanson sociale appartiennent à cet univers de lutte et de revendication et fonctionnent comme *analogon* de l'action ; voix graves, fortes, scandées, lancées à l'adresse de l'autre, l'ennemi, le patron, le bourgeois, le puissant, le traître, ou à l'adresse des autres, ceux qu'il faut appeler, emmener avec soi, soulever, mettre en route. Voix

⁵⁸ Catherine Dutheil-Pessin, *Loc. cit.*, 39.

⁵⁹ *Ibid.*, 32.

insurrectionnelles, voix-cri, portant haut et loin cette emphase du refus, soutenues par des rythmes, marches, valse, mettant en valeur la scansion ou le mouvement d'entraînement⁶⁰.

Marianne Oswald n'a formellement jamais été associée à ce mouvement musicolittéraire du XIX^e siècle, bien que plusieurs liens soient à faire, à commencer par l'esthétique vocale définie par Dutheil-Pessin dans la citation ci-dessus qui rappelle fortement celle de la chanteuse. On a cependant suggéré un rapprochement entre sa chanson et le mouvement réaliste-socialiste français qui a émergé en France entre 1934 et 1936⁶¹, soit durant l'apogée de la chanteuse. L'auteur Louis Aragon fut l'une des figures principales à préconiser et à insister sur l'importance de ce mouvement⁶². En 1936, il publie un article dans le journal *L'Humanité*, dans lequel il se réjouit d'entendre Marianne Oswald « redonne[r] sens à l'expression *réaliste* qui dans la fumée des cafés-concerts et des music-halls s'était dégradée à de faibles histoires de gigolettes » et dont le répertoire de chansons « fait en quelque sorte renaître la chanson à une vie que celle-ci avait perdue »⁶³. De cette façon, il fait implicitement référence au répertoire de la chanson sociale, comme discuté par Dutheil-Pessin, soit la chanson française popularisée dans les goguettes et les cafés-concerts qui précèdent l'avènement de la chanson « réaliste », telle qu'elle est entendue aujourd'hui. Citant les chansons « Jeu de massacre » et « La chasse à l'enfant », l'auteur reconnaît la force de ces textes qui mettent en scène et qui s'adressent au « peuple entier ». Dans sa définition, ce genre principalement littéraire est, comme l'explique Philippe

⁶⁰ *Ibid.*, 39-40.

⁶¹ Philippe Olivera, « Aragon, « réaliste socialiste » : Les usages d'une étiquette littéraire des années Trente aux années Soixante », *Dans Sociétés & Représentations* 1, n° 15 (2003) : 229-246.

⁶² Christopher Moore, « Socialist Realism and the Music of the French Popular Front », *The Journal of Musicology*, 25 n° 4 (2008) : 478.

⁶³ Louis Aragon, « Marianne Oswald : Le réalisme en chanson », *L'Humanité*, 12 mars 1936.

Baudorre, « plus qu'une esthétique nouvelle, le réalisme socialiste donne donc à l'artiste une fonction voire un statut social »⁶⁴. Semblablement aux mouvements du théâtre épique allemand des années 1920, ces œuvres sont comprises comme ayant une fonction à la fois pédagogique et propagandiste.

À la différence du réalisme socialiste, qui s'inspire du mouvement soviétique et dont les objectifs sont de promouvoir les idéologies communistes, la chanson de Marianne Oswald ne cherche pas, du moins jusqu'à ce qu'elle s'associe officiellement au Front Populaire en 1936, à exprimer la plateforme politique d'un mouvement en particulier. Les exemples utilisés par Aragon lui-même dans son article, lorsqu'il cite les chansons « Jeu de massacre » et « La chasse à l'enfant », sont pertinents pour démontrer la versatilité de ses textes, puisque le premier dénonce la futilité de la guerre, sans en nommer une en particulier, alors que la deuxième, bien qu'elle réfère à un événement spécifique, emploie des stratégies littéraires semblables. Tel que l'explique Dutheil-Pessin, « la chanson sociale commente, accompagne, réagit à l'événement, parfois le précède, elle prend part, prend acte. »⁶⁵

J'argumente ainsi que la chanson de Marianne Oswald, bien qu'au croisement du mouvement réaliste-socialiste et de la chanson réaliste, est en quelque sorte un exemple précoce, quoique résonnant, de la réémergence de la chanson sociale. Cette chanson sociale prendra cependant le nom de « chanson à texte » après la Deuxième Guerre mondiale et comme chez Marianne Oswald, nous le verrons dans le prochain chapitre, mettra un accent

⁶⁴ Philippe Baudorre « Le réalisme socialiste français des années Trente : un faux départ. » *Sociétés & Représentations*, 1(15), 2003 : 16-17.

⁶⁵ Catherine Dutheil-Pessin, *Loc. cit.*, 39.

privilegié sur le texte plutôt que sur la musique de manière à faire refléter au premier plan les messages engagés qu'il recèle. Pour reprendre les exemples cités par Cécile Prévost-Thomas, la chanson sociale d'après-guerre est principalement marquée par les textes de Jacques Prévert⁶⁶, Louis Aragon, Pierre Mac Orlan, Raymond Queneau, ou Jean-Paul Sartre, les deux premiers nommés étant actifs durant les années 1930 et qui collaborent déjà avec Marianne Oswald à ce moment. Les interprètes principales de ce mouvement, toujours d'après Prévost-Thomas, sont Pia Colombo, Juliette Gréco, Renée Lebas, Hélène Martin, Catherine Sauvage, Christine Sèvres, Francesca Solleville, et Cora Vaucaire⁶⁷. Plusieurs d'entre elles reconnaîtront d'ailleurs l'influence de Marianne Oswald sur leur travail⁶⁸.

⁶⁶ Pierre Weisz, « Langage et imagerie chez Jacques Prévert », *The French Review* 43, n° 1 (1970) : 34. Jacques Prévert est considéré comme étant un poète populaire, se proclamant « ouvertement anarchiste, incroyant et iconoclaste », comme l'explique Weisz. C'est ce qui lui doit une réception mitigée chez les critiques, et peut-être ce qui fit le succès de ses collaborations avec Marianne Oswald.

⁶⁷ Cécile Prévost-Thomas, « Chanson française : Between Musical Realities and Social Representations », *Made in France*, dir. Gérôme Guibert et Catherine Rudent, (New York : Routledge Global Popular Music Series, 2018) : 127.

⁶⁸ *Marianne Oswald, une flamme, un cri*, réalisé par Yannick Delhayé. (2014, Ego Productions, France 3 Lorraine-Champagne-Ardenne : Vimeo, 2014).

CHAPITRE 3 : Le public et la question de l'authenticité

*Chaque être qui ressent a
un personnage scénique dans la peau :
il l'exprime ou il ne l'exprime pas :
Marianne Oswald*

- Paul Achard, 1933

Marianne Oswald s'est fortement distinguée des autres chanteuses françaises actives sur la scène musicale au début des années 1930. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, elle n'incarne pas la figure traditionnelle de la chanteuse réaliste, autant physiquement, vocalement que stylistiquement. La chanteuse réaliste, comme son titre l'évoque bien, se devait d'être une représentation authentique de la vie miséreuse, aussi bien au niveau socioéconomique qu'à travers sa vie amoureuse. Cette authenticité devait non seulement s'exprimer dans leurs chansons et leurs interprétations vocales et scéniques, mais devait également être représentée par leur corps, amaigri par la faim et musclé par le travail manuel. Ce corps témoignait donc de leur « vécu » et agissait comme une marque importante dans la construction d'une image authentique de la situation précaire qu'elles personnifient. La domesticité supposée des textes de leurs chansons dévoile l'indigence qui les affligent, ou les ayant affligées dans le passé et ce caractère nostalgique, présent à la fois dans les textes de chansons que dans leur interprétation vocale, résonnait particulièrement bien avec le public français qui se trouvait dans des situations similaires.

Marianne Oswald a pour sa part souvent été comparée aux chanteuses réalistes dans la critique musicale. Marthe Hanau explique à cet effet que son répertoire est « à l'extrême gauche, beaucoup plus que celui de Damia », qui chantait par exemple les textes du poète social Jules Jouy. Pourtant, sa chanson au début des années 1930 n'est pas nostalgique, elle

ne raconte pas ses malheurs personnels et ne divulgue pas ses troubles amoureux. Cela ne l'empêche pas d'être considérée comme fortement authentique et sincère pour une grande partie de la presse et du public. Évoquant ses origines allemandes, Louis Léon-Martin écrit : « ... un art peut-être point de “chez-nous”. Mais l'art n'est point d'ici ou d'ailleurs, et il sied de lui rendre hommage dès qu'il se manifeste, surtout lorsque cet art est, comme ici, le reflet lucide de contemporaines apparences. »¹ Interprétant d'abord les chansons de Brecht et Weill, dont la « Fiancée du Pirate » et « Le chant des canons » de l'*Opéra de quat'sous*, et peu après « Le jeu de massacre » de George Henri-Clouzot et Maurice Yvain et « Le grand étang »² de Jean Tranchant et Arthur Honegger, qui s'articulent au sein des idéologies anticapitalistes et antimilitaristes de l'époque, le répertoire de Marianne Oswald s'est rapidement immiscé dans celui des réalistes socialistes. Paul Achard écrit à son sujet en 1933 : « Parce qu'elle incarne brutalement, mais avec une exactitude saisissante, tout un côté de notre époque. Ici, ce n'est plus l'histoire dite “vécue”, c'est la chienne de vie dans toute son horreur. »³ Elle s'impose pour ces auteurs comme étant l'interprète d'une réalité extensive à la sienne.

Je reviens donc ici à la figure de Philip Auslander (Figure 1.2). La flèche à double tête sous-entend que le rapport qui s'exerce entre le personnage artistique et son public est dialogique. J'ai argumenté que cette relation complexe s'exprime au-delà des simples moyens d'expression de l'interprète, je me permets donc dans ce chapitre d'aborder plus

¹ Louis Léon-Martin, « Aux Folies Wagram “Marianne Oswald” », *Paris-Midi*, 12 mai 1933.

² Suzanne Nicolitch, « Un chant révolutionnaire : Peuple tondu », *Le Populaire*, 17 janvier 1934. Suzanne Nicolitch écrit un article complet sur la chanson « Le grand étang », révélant qu'il s'agit d'un chant de révolte populaire issu du XIV^e siècle. Réjouit de la force du texte et de l'interprétation que Marianne Oswald en fait, elle écrit ce texte en s'adressant directement à ses « camarades » communistes : « *Peuple, que fais-tu ? Réveille-toi !* ».

³ Paul Achard, « Le faux 1933 et le vrai », *Comoedia*, 19 juin 1933.

en détail cette question à l'aide d'exemples. Dans le cadre de l'étude du personnage artistique de Marianne Oswald, l'imbrication de trois acceptions du concept d'authenticité nous permet de mieux comprendre la relation complexe qui s'exerce entre auteur-interprète-public. 1) Premièrement, j'explore les moyens d'expression de l'interprète, particulièrement la voix et le corps dans le cadre de performances scéniques telles que relevées par la presse, en corrélation avec l'énonciation de l'authenticité reçue. 2) En deuxième lieu, je me penche plus profondément sur l'idée que l'authenticité est à la fois reçue et produite par le biais d'un échange entre l'interprète et son auditoire. À travers cette discussion, j'aborde le caractère considéré inhumain, voire immatériel de la chanteuse tel que perçu par la presse et la façon dont celui-ci témoigne de son authenticité « utilitaire » pour la cause prolétaire dans la critique gauchiste. Pour approfondir cette question, je m'intéresse à la composante virtuelle intrinsèque au processus d'authentification, c'est-à-dire les négociations qui s'effectuent entre la chanteuse et les critiques afin de définir l'expérience prolétaire. 3) Finalement, je réfléchis à l'authenticité d'une perspective où celle-ci n'émane pas directement de l'interprète, mais plutôt du public qui doit la recevoir.

Le paradoxe de l'authenticité

L'authenticité est généralement comprise comme étant le reflet de la sincérité profonde d'un individu face à son expérience et de son habileté à la communiquer. Le cas de l'interprète musical est particulièrement intéressant puisque comme nous l'indique Philip Auslander, celui-ci est composé de multiples couches de personnalités qui interagissent avec différents partis (auteurs, paroliers, producteurs, personnages, etc.) dans

sa construction identitaire⁴. Ainsi, la sincérité qu'il exprime n'est pas nécessairement personnelle, en fait, elle n'est que la synthèse de l'expression de ces différents partis et témoigne ironiquement de la composante artificielle de l'authenticité de l'interprète, ce que David Looseley qualifie de personnage « fabriqué »⁵ ou « imaginé »⁶, notamment en référence à la chanteuse Édith Piaf. Tel un acteur dans un film, la première couche de personnalité est intangible, il s'agit de la « vraie personne » qui incarne publiquement son personnage artistique. Pour l'interprète musical, c'est à travers ce personnage artistique, et les multiples couches qui le composent, que le public percevra sa vraisemblable authenticité. Il ne faut pas oublier que dans certains contextes, l'interprète musical, comme l'acteur au théâtre et au cinéma incarne lui aussi d'autres personnages dans ses chansons. Cette question sera davantage abordée dans le prochain chapitre.

J'entends donc l'authenticité comme étant un construit caractérisé par les négociations établies entre l'auteur et le compositeur⁷ (dans un contexte où ceux-ci sont distincts et indépendants de l'interprète), l'interprète et le public. Cette relation dialogique est par conséquent fondamentale pour notre conception de ce phénomène. Alors que le travail de l'interprète consiste en essence à exprimer un sentiment, une histoire ou encore une expérience que lui aurait partagé l'auteur, le rôle du public est de recevoir et corollairement, de faire sens de cette expression d'après sa propre perspective. Pour

⁴ Philip Auslander, « Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto », *Contemporary Theatre Review* 14, n°1 (2004) : 6.

⁵ David Looseley, *Edith Piaf: A Cultural History* (Liverpool : Liverpool University Press, 2015), 16.

⁶ *Ibid.*, 45.

⁷ J'utiliserai à partir de maintenant seulement la terminologie « auteur » afin d'identifier le duo « lyriciste et compositeur » afin d'alléger le texte. Il faut ainsi comprendre l'auteur comme étant soit à l'origine du texte, de la musique et possiblement même de l'interprétation dans le cas d'un auteur-compositeur-interprète. Dans notre cas, ceux-ci seront toujours considéré comme distinct puisque Marianne Oswald n'a agit uniquement qu'à titre d'interprète.

reprendre les termes de Looseley, l'artiste ne se construit : « que dans le creuset de la consommation publique. »⁸

Représentation personnifiée du « vrai »

Dans un article intitulé « Le vrai 1933 et le faux »⁹, Paul Achard parle de l'avènement de Marianne Oswald sur la scène musicale Française comme étant la vraie représentation de ce qu'est ou de ce que doit être l'an 1933. Une idée appuyée par d'autres auteurs dont Paule Malardot qui écrit : « Et bien ! Toute Marianne Oswald est là et je dirai, toute la signification de cet art extraordinaire, qui synthétise merveilleusement notre époque ... »¹⁰. Étant plus indulgent dans sa critique à l'égard de l'*Opéra de quat'sous*, Achard y dénonce en fait la superficialité d'œuvres comme l'opéra-ballet *Les sept péchés capitaux* de Bertolt Brecht et Kurt Weill (costumes de C. Rudolph Neher) dont le « chiqué » de :

... cette longue plainte théâtrale peut tromper les petites femmes affolées d'histoires dites "vécues" : couplets sur la sexualité, les stupéfiants, les tares physiologiques, philosophiques et sociales, les maisons closes littéraires, etc... tout le stock d'importation internationale à bon marché, sans oublier le petit refrain de revanche sociale et de mortalité prolétarienne pour gens qui viennent de manger du foie gras. [...] Ce "chiqué"-là ne peut pas tromper les véritables artistes et les gens intelligents...¹¹

Oswald apparaît pour lui comme une figure authentique qui ne fait pas qu'interpréter les textes des chansons prolétaires qu'elle chante, mais qui en a réellement compris le message profond, au-delà du simple vécu. Pour Achard, « ce qui heurte en

⁸ David Looseley, *Op. cit.*, 45. « ... the imagined Piaf was only forged in the crucible of public consumption. »

⁹ Paul Achard, « Le Faux 1933 et le vrai », *Comoedia*, 19 juin 1933.

¹⁰ Paule Malardot, « Femmes aujourd'hui : Marianne Oswald », *Femmes de France*, 12 novembre 1933.

¹¹ Paul Achard, « Le Faux 1933 et le vrai », *Comoedia*, 19 juin 1933.

Marianne Oswald ce sont ses moyens d'expression [...] à peu près inutilisables. » L'auteur conçoit le personnage d'Oswald sur la scène musicale comme étant l'expression inévitable de l'éprouvante réalité française. Elle le fait par le biais d'un physique « brut et brutal. Trop vrai pour être beau » et d'une voix « presque inécoutable, rauque, dure, antithéâtrale. »¹² Ainsi, son physique et sa voix participent fortement à construire un narratif de l'authenticité qui suivra la chanteuse durant toute la décennie. Achard entrera d'emblée dans sa réflexion en comparant Marianne Oswald aux « Ballets 1933 », ou les nouveaux ballets composés par des artistes comme Bertolt Brecht et Kurt Weill durant cette année et qui se voulaient révolutionnaire et d'actualité. D'après le critique, il y a le groupe : « qui croit "être à la page", et l'autre qui l'est sans le vouloir, peut-être même sans le savoir ... »¹³ Marianne Oswald fait partie de ce second, ce qui est la démonstration explicite, pour l'auteur, de la profondeur de l'authenticité de cette chanteuse : être d'intérêt sans chercher à l'être.

Alors qu'il était fortement apprécié d'auteurs comme Achard, le ton accusateur plutôt que nostalgique de ses interprétations ainsi que son physique « grossier » n'entraîne pas l'unanimité auprès des critiques musicaux. Celui-ci véhicule une image plus crue de la pauvreté et de la misère que ses homologues chanteuses, ce qui représente pour certains auteurs de la presse française, une marque de différence qui ne pouvait se résumer que par une incompréhension du personnage artistique d'Oswald. Ce fut le cas pour des auteurs tels que Gustave Fréjaville, qui s'exprimait « Je n'aime pas beaucoup ce que je ne comprends pas. La voix de Marianne Oswald est un bruit désagréable à l'oreille »¹⁴. D'autres, comme Guy Laborde, sont d'accord : « Est-ce sensibilité que de scander

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Gustave Fréjaville, « Le "cas" Marianne Oswald », *Comoedia*, 22 janvier 1934.

violemment, de heurter chaque mot comme s'il fallait le briser ? » Pourtant, ce sont ces mêmes remarques, en plus du caractère dissident de la chanteuse, qui intéressent une partie importante de la presse et du public parisien :

L'ascension de MO a été rapide : venue d'Allemagne l'an passé, elle a, malgré - ou peut-être à cause de son physique ingrat, de sa voix d'exception - conquis d'emblée un public spécial, à l'avant-garde de l'extrême mode, une sorte de coterie mondaine. [...] Il y a chez cette artiste une sincérité sans séduction et sans apprêt, une âpreté douloureuse qui sont peut-être le secret de son action sur un certain public¹⁵.

Servant en quelque sorte d'affirmation pour démontrer son originalité et la sincérité de ses interprétations, le « physique ingrat » et l'« âpreté » de sa personnalité publique permettent à cette nouvelle venue d'apparaître comme une représentation « authentique » de la classe ouvrière. L'autrice Marthe Hanau¹⁶, aussi connue sous le pseudonyme Parisienne 1934 dans le journal *Noir et Blanc*, s'intéresse tout particulièrement au concept d'authenticité chez Marianne Oswald : « Elle est humaine et stylisée, profonde pour les snobs et pleine de grands effets pour le public, métaphysique et sensible. [...] Quand elle chante “Jeu de massacre”, elle nous émeut parce qu'elle-même croit que c'est arrivé. Elle est vraie. »¹⁷ À travers ses moyens d'expression, la chanteuse parvient à émouvoir le public

¹⁵ Montboron, « Cirques, music-halls et cabarets : Le nouveau spectacle de l'Alcazar », *L'Oeuvre*, 17 janvier 1934.

¹⁶ Marthe Hanau (1886-1935) fut une figure très controversée durant les années 1920 et 1930. Surnommée « la banquière des années folles », elle fut impliquée dans un des plus grands cas de fraude durant l'entre guerres. Occupant des positions traditionnellement réservées aux hommes, ayant parfois l'habitude de se vêtir d'habits masculins pour effectuer son travail de banquière, Hanau était ouvertement bisexuelle. En plus de contribuer comme journaliste dans différents journaux économiques, dont *La gazette du franc* et *Forces : Journal de finances* mis sur pied différents journaux, elle met sur pied le journal en 1934 *Écoutez-moi*. Pour une plus ample discussion sur la vie de Marthe Hanau, consultez ses biographies : Dominique Desanti, *La Banquière des années folles : Marthe Hanau* (Paris : Fayard, 1968); Diane Gabrysiak, « A Woman in a Man's World: La Banquière, Money, Transgression and the World of High Finance », *Studies in French Cinema*, 15 n° 3 (2015) : 225-236.

¹⁷ Parisienne 1934, « Un succès... Boeuf : Marianne Oswald chez les snobs », *Noir et Blanc*, 7 juin 1934.

et c'est ce partage émotionnel qui lui permet d'affirmer sa sincérité à la fois envers le texte et la musique qu'elle interprète, mais aussi envers le public.

Dans l'extrait de presse ci-dessus, Marthe Hanau ne fait pas de distinction entre la personne, le personnage artistique de Marianne Oswald et le personnage que celui-ci incarne lorsque Oswald chante un texte particulier¹⁸. Ainsi, l'habileté que détient la chanteuse d'amalgamer ces trois identités au sein d'une même illusion sur la scène est un élément important dans la fabrication de son rapport avec l'auditoire. À cet effet, René Guetta avoue s'y être fait prendre lui aussi dans un article rédigé en 1935 :

Je buvais un verre avec Marianne Oswald pour la première fois. [...] Je ne la connaissais pas. Comme tout le monde, je l'avais entendu chanter "Anna la bonne" et je l'avais applaudie. Je m'imaginai alors que Marianne Oswald était une personne longue, maigre, lente, qui brandissait un porte-cigarettes et qui toutes les trois minutes se précipitait au lavabo pour se faire une piqûre de morphine. Car Marianne Oswald, en scène, avait l'air d'une droguée, d'une anémique ou d'une folle !

Or, dans la pénombre du petit bar, un considérable whisky fit surgir immédiatement mon bon sens et j'oubliai toutes les idées préconçues que j'avais eues dans des moments de sobriété pour ne contempler qu'une femme qui gagne sa vie en chantant, et qui probablement chantera lorsqu'elle n'aura plus à gagner sa vie¹⁹.

Peut-être le style parlé-chanté de Marianne Oswald lui a-t-il permis de se positionner plus près de son public et de ce fait, brouiller les frontières entre son personnage artistique, les personnages qu'elle incarne dans ses chansons et le public. Si Hanau et Guetta avait du mal à faire la distinction entre la personne et le personnage, c'est peut-être

¹⁸ Pour une discussion plus approfondie sur la distinction entre le personnage artistique et le personnage incarné, voir le prochain chapitre qui traitera de cette question en prenant pour exemple la chanson *Anna la bonne* de Jean Cocteau.

¹⁹ René Guetta, « Marianne Oswald », *Marianne*, 19 juin 1935.

parce qu'Oswald s'adressait à eux de façons similaires sur scène comme hors de la scène : « Elle détache les syllabes comme elle fait pour certaines chansons, un a-ca-dé-mi-cien ! » explique Pierre Ducrocq suite à un entretien qu'il tenu avec elle en 1935²⁰.

Tout au long de sa carrière, le caractère parlé-chanté de ses interprétations a non seulement dérangé par son esthétisme dit expressionniste, mais j'argumente ici que sa voix a particulièrement provoqué le public parce qu'elle se rapproche davantage des méthodes de communication usuelles qu'on emploie par exemple en conversation ou lorsqu'on offre un discours. Ainsi, le choix de déclamer le texte plutôt que de le chanter, au sens propre du terme, a pour effet d'accorder une plus grande importance au texte qu'à la musique elle-même. La voix sert conséquemment à édifier le texte à travers l'interprétation et l'expression, plutôt que le contraire, ce qui a pour conséquence de directement confronter le public à celui-ci.

Cette question repositionne ma réflexion directement au centre de l'argument explicité par Joëlle-Andrée Deniot²¹. La sémiotique des voix, en parlant précisément des chanteuses réalistes, devance pour elle la sémantique des paroles puisque l'auditoire, dans sa réception de la chanson, est principalement touché par l'intimité et la force des moyens d'expression des interprètes qui éclipsent ou surpassent le sens littéraire du texte. Ce constat n'est pas entièrement faux pour Marianne Oswald, mais il faut y apporter une certaine nuance. Dans la critique musicale, c'est non seulement sa voix qui provoque de vives réactions, à la fois chez ses supporters que chez ses détracteurs, mais souvent de

²⁰ Pierre Ducrocq, « Marianne Oswald déclamera-t-elle une Prière pour la Paix ? », *Ordre*, 22 octobre 1935.

²¹ Joëlle-Andrée Deniot, « En bordure de voix, corps et imaginaire dans la chanson réaliste ». *Volume !* 2, n° 2 (2003) : 45.

manière équivalente, le contenu de ses textes. Ainsi, on fait tout aussi explicitement mention du caractère expressif de sa voix et de son corps, ou de ses moyens d'expression, que de la signification inhérente de ses interprétations des textes de Prévert, Cocteau et Henri-Clouzot par exemple. Corollairement, la sémiotique des voix permet d'approfondir et d'élargir les significations d'une chanson, restituant ainsi l'agentivité de l'interprète du texte et de la musique, parce qu'elle lui attribue un sens unique, ainsi que celle des auteurs et compositeurs, tout en permettant la participation de l'auditoire dans la construction de cette signification.

Gilles et Julien face à Marianne Oswald

Le duo Gilles et Julien, qui œuvrait alors au même titre que Marianne Oswald sur la scène musicale comme groupe anticapitaliste et communiste, a de façon générale été mieux reçu par la presse que cette dernière. Composé de Jean Villard (Gilles) et d'Aman Maistre (Julien), le duo a surtout présenté ses œuvres au théâtre. Leurs costumes, principalement noirs, ainsi que le jeu d'éclairage sur scène ne révèlent que leur visage et leurs mains. Ce mode de présentation n'est pas sans ressemblances aux chanteuses réalistes de l'époque et sera plus tard également repris par les Frères Jacques. Bien que leurs textes explicitent des critiques sévères contre le matérialisme, avec « Le dollar », ou encore contre Adolf Hitler, dans « Le vampire de Faubourg », le duo a toujours paru beaucoup moins controversés et plus habile qu'Oswald dans la presse. Fréjaville écrit « Le répertoire de Marianne Oswald ne me plaît guère ; ce n'est pas ce qu'il pourrait avoir de non conformiste

ou de révolutionnaire qui pourrait me gêner : l'ardeur juvénile de Gilles et Julien, par exemple, a cassé plus de vitre et j'ai applaudi de tout mon cœur ... »²².

Le répertoire lui-même n'est pas la principale cause des critiques à l'égard de Marianne Oswald pour certains auteurs puisque ces trois artistes ont partagé leur répertoire et ont abordé des thèmes similaires dans leurs chansons; le duo masculin ayant notamment repris la chanson « Le jeu de massacre » dès 1934, et Marianne Oswald ayant chanté leur titre « Ils étaient trois » la même année. Outre leur répertoire musical respectif, leurs costumes sur scène et même leur sexe (quoiqu'il s'agit d'une question importante à ne pas omettre et dont je continuerai de discuter plus tard dans ce chapitre), un élément particulier distingue ces artistes; la musique elle-même et leur style d'interprétation.

Alors que les chansons d'Oswald sont caractérisées par leur style parlé-chanté, celle de Gilles et Julien est beaucoup plus chantante, ce qui définit en outre leur caractère sarcastique et moqueur plutôt que complètement sérieux. Musicalement, leur interprétation de « Le jeu de massacre » diffère de la version créée par Oswald. Comme celle de leur homologue, leur interprétation met aussi à profit la voix parlée pour créer certains effets stylistiques. Cependant, elle reste principalement marquée par une déclamation plus mélodieuse et, à leur avantage, le fait qu'ils soit deux leur permet d'entrecouper les passages parlés par des harmonies ou des voix secondaires qui renvoient l'auditeur plus efficacement vers la musique. Contrairement à Oswald, elle n'apparaît pas accusatrice dans sa déclamation. Pour reprendre l'idée formulée par Edward T. Cone, la musique est un mode de représentation à travers lequel un personnage se réalise, cela a pour conséquence

²² Gustave Fréjaville, « Le “cas” Marianne Oswald », *Comoedia*, 22 janvier 1934.

d'influencer notre perception de ce dernier²³. C'est peut-être ce qui a influencé la critique de l'auteur Sad du journal communiste *Commune*, dans lequel il écrit : « Les admirateurs de Marianne Oswald connaissent déjà *Le Jeu de massacre*; Gilles et Julien chantent avec une extraordinaire violence cette chanson dans une version extrêmement améliorée. »²⁴

En sommes, le physique et la voix des chanteuses sont considérés comme étant particulièrement importants pour parvenir à véhiculer une certaine forme de sincérité chez l'interprète musicale. En considérant l'évolution du personnage artistique durant les années 1930 (alors que la chanteuse est trentenaire), il est entendu que le corps vieillissant de Marianne Oswald est en pleine transformation. En renvoyant au personnage de Marie tiré de *l'Opéra de quat'sous* de Kurt Weill et que Marianne Oswald incarna à ses débuts en France, Jeannine Delpeche renvoie de manière évidente l'importance du corps et de son esthétique dans l'expression de l'authenticité. Elle fait notamment allusion à la prise de poids de l'artiste en 1935, alertant la chanteuse des causes que celle-ci aurait sur sa crédibilité : « On imagine mal une Fiancée du Pirate joufflue et plantureuse »²⁵. Pour Delpeche, comme pour beaucoup d'autres auteurs qui se sont penchés sur le cas des chanteuses réalistes de l'époque, une Marianne Oswald plus corpulente ne peut pas efficacement représenter la misère et la pauvreté.

²³ Edward T. Cone, *Composer's Voice* (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1974), 32.

²⁴ Sad, « Deux grands artistes révolutionnaires », *Commune*, janvier 1935.

²⁵ Jeannine Delpeche, « Les humoristes s'amuse », *Marianne*, 10 juin 1935.

Au-delà du réalisme

Nous avons vu qu'une grande partie de l'authenticité perçue de l'artiste passe par sa voix et son corps. L'authenticité émane donc en grande partie des moyens d'expression communiqués par l'artiste à son public. Conséquemment, le public décide si l'artiste démontre une forme de sincérité ou non à travers ses multiples moyens d'expression. Cela dit, en plus de déterminer si l'artiste est authentique ou non, l'audience peut également imputer à cette artiste un rôle ou des qualités qui vont au-delà des actions menées par le personnage artistique lui-même. Comme certains artistes et membres de l'élite intellectuelle qui appuient Marianne Oswald durant les années 1930, beaucoup des critiques musicaux qui en font la promotion et les éloges dans leurs écrits se positionnent idéologiquement à gauche et voient en la musique de cette artiste une occasion de promouvoir leur programme politique. Certains sont explicitement motivés par des idéologies politiques communistes et socialistes, principalement par l'entremise de leurs journaux qui servent d'organes politiques pour ces partis, mentionnons à cet effet les journaux *L'Humanité* et *Le Populaire*. Ainsi, à cause de son répertoire engagé, de ses moyens d'expression, sa force communicatrice et la vive publicité qui a fait connaître l'artiste, Marianne Oswald a beaucoup été appropriée et instrumentalisée par cette gauche politique durant ces années puisqu'elle servait de figure particulièrement efficace pour populariser leurs idéaux.

Pour ce faire, la presse et l'entourage de Marianne Oswald utilisent un langage particulier pour caractériser son personnage. On ne parle pas seulement d'une chanteuse, qui dans l'esprit réaliste recompose en chanson l'expression de la vraie vie, mais plutôt d'un symbole, d'une sorte d'entité qui incarnerait parfois quelque chose de plus grand que

le monde « réel ». Comme nous le verrons avec les exemples qui suivent, les auteurs et autrices tendent à objectifier Marianne Oswald afin de parvenir à leurs fins, mais cette objectification n'est pas d'ordre sexuel, plutôt, elle dessert le discours idéologique de ces derniers. La création d'un vocabulaire permettant d'imager et romancer le rôle de la chanson et de l'artiste sur la scène publique s'est concrétisée tout au long de la décennie de manière à profondément marquer son personnage artistique et le souvenir qu'en a le monde culturel aujourd'hui.

La femme objet

Sans aucun doute, l'une des expressions les plus couramment utilisées dans la presse pour parler de la vigueur de Marianne Oswald est le qualificatif « flamme », ou « feu », qui apparaît dès les premiers mois de l'an 1933 dans les journaux *L'Intransigeant* et *Paris-Midi*, un terme qui suivit l'artiste toute sa carrière et bien au-delà. Serge Verger parle déjà de la « flamme magnifique dans les yeux, dans le corps » de cette « très grande artiste étrangère » qui faisait ses débuts Chez Sidonie en avril 1933²⁶. Telle une preuve du poids qu'a pris ce terme, Louis Léon-Martin²⁷, auteur pour les journaux quotidiens *Paris-Soir*, *Paris-Midi* et le *Petit-Parisien* ainsi que fervent admirateur et défenseur de la chanteuse dès ses débuts, inspirera le titre du documentaire produit par Yannick Delhaye en 2014, *Marianne Oswald : Une flamme, un cri*²⁸. Le terme sera d'ailleurs à nouveau utilisé pour parler de sa chevelure, d'abord par l'autrice Colette dans *Le Journal*. À cet effet, bien d'autres ne manquent pas de souligner le roux de ses cheveux, à travers lequel se dessine

²⁶ Serve Veber, « Cabarets », *L'Intransigeant*, 24 avril 1933.

²⁷ Louis Léon-Martin, « Aux Folies Wagram : Marianne Oswald », *Paris-Midi*, 12 décembre 1933.

²⁸ *Marianne Oswald, une flamme, un cri*. Réalisé par Yannick Delhaye (2014, Ego Productions, France 3 Lorraine-Champagne-Ardenne : Vimeo, 2014).

un certain symbolisme. Fréjaville parle de ses « cheveux raides et broussilleux, d'un rouge suspect »²⁹, Desgrieux explique qu'elle est « coiffée d'une tignasse d'un acajou agressif »³⁰, mais de façon plus saillante, Alexandra Pecker parle du rouge de Marianne Oswald comme étant tout à fait emblématique : « C'est le drapeau rouge, rouge comme sa crinière, rouge comme sa bouche, comme le sang, le drapeau des révoltés, des opprimés, des écœurés, des humiliés. »³¹ Une citation qui inspira peut-être Anita Estève dans le journal *Le Populaire* quelques semaines plus tard : « Ses lourds cheveux rouges semblent alors un drapeau de la vengeance que sa voix rauque rappelle. Plus que jamais elle est le symbole de tout ce qui est déchiré, meurtri, piétiné, sans espoir, la rage au ventre et au cœur. »³² En 1935, René Guetta mythifie, voire sacralise, la coiffe de Marianne Oswald : « Son petit chapeau se tenait en équilibre sur ses cheveux rouges qui forment autour de son visage blanc de pierrot une auréole de feu »³³.

Jean Cocteau, en 1937, fait en quelque sorte la synthèse des expressions employées au cours des dernières années. Le feu de Marianne Oswald, c'est le feu « des incendies, du petit bout d'andrinople qui signale les routes dangereuses, du fanal, de la lanterne des maisons closes, de la colère qui enflamme un visage et du mégot »³⁴. Ce feu est caractérisé par la couleur rouge comme celle du drapeau communiste. Cependant, Cocteau se désole de constater que le rouge que portent les militants communistes est rarement authentique; il est rose, pourpre, orange, mais jamais à proprement dire rouge. « Le faux rouge ne trompe

²⁹ Gustave Fréjaville, « Le "cas" Marianne Oswald », *Comoedia*, 22 janvier 1934.

³⁰ Desgrieux, « À Paris tous les deux », *Candide*, 18 janvier 1934.

³¹ Alexandra Pecker, « Marianne Oswald et le cinéma », *Comoedia*, 10 janvier 1934.

³² Anita Esteve, « Marianne Oswald devant le public », *Le Populaire*, 2 mars 1934.

³³ René Guetta, « Marianne Oswald », *Marianne*, 19 juin 1935.

³⁴ Jean Cocteau, « Des goûts et des couleurs », *Ce soir*, 21 septembre 1937.

ni les grenouilles, ni les trains de banlieue » explique-t-il, soulignant à nouveau l'importance de la sincérité dans l'action revendicatrice. « Marianne Oswald est rouge. [...] C'est sa couleur naturelle... Rouge elle vint au monde, rouge elle demeure... » et pourtant, « la politique n'est point son affaire »³⁵ tient-il à préciser. Employant la même stratégie que Paul Achard, dont il a été question plus tôt, Cocteau cherche à confirmer la sincérité de Marianne Oswald en expliquant qu'elle ne cherche pas à être authentique, mais qu'elle l'est peut-être malgré elle.

Plus réelle que le monde réel ?

On observe ainsi à travers la presse, particulièrement chez les auteurs associés aux journaux gauchistes de l'époque et chez ceux qui appuient fermement l'artiste, une tendance à rattacher un symbolisme particulier à Marianne Oswald. Ce symbolisme s'exprime surtout par sa capacité de véhiculer des réalités intangibles, quoique bien « réelles ». Les derniers exemples montrent comment les auteurs ont employé la comparaison pour parler d'Oswald et des significations que crée son art. Les exemples qui suivent ont le même objectif, soit d'authentifier et dans une certaine mesure, d'instrumentaliser l'artiste au sein des luttes prolétaires, mais comptent sur une stratégie et une terminologie différente pour y parvenir. Ces auteurs s'appuient entre autres sur le concept de réalisme en chanson.

Contrairement aux chanteuses réalistes, dont le nom du genre implique une forte association au monde « réel », Oswald ne semble pas être aussi facilement catégorisable dans la presse, bien que son répertoire musical contienne des textes qui appartiennent à ce

³⁵ *Ibid.*

genre, dont certains seront repris par Fréhel, Germaine Lix et Agnès Capri. Alors que les chanteuses réalistes adoptent souvent un point de vue interne dans la narration des événements qui les affligent, les textes interprétés par Marianne Oswald adoptent un point de vue souvent omniscient, d'après la perspective d'un personnage qui décrit des événements plus qu'il ne les vit. C'est notamment le cas de certains de ses plus grands titres : « Le chant des canons », « Le jeu de massacre », « La chasse à l'enfant » et « Appel »³⁶ par exemple. Ces chansons critiquent des oppressions ou des violences d'ordre systémique, particulièrement celles liées aux luttes des classes. Pour cette raison, le réalisme de Marianne Oswald dépasse le cadre du réel ou du matériel pour certains auteurs : « On a cru qu'elle était réaliste : quelle plaisanterie ! Le réel, pour Marianne Oswald, n'est qu'un motif. »³⁷ D'après René Viamant, on ne peut être certain de la nature humaine de la chanteuse : « Marianne Oswald, qu'est-ce ? Une chanteuse ? Une femme ? Un être humain ? Non, autre chose... mais quoi ? »³⁸ Outre les messages engagés de ses chansons, c'est également le corps de la chanteuse qui rappelle quelque chose qui n'est pas humain, mais qui pourtant se veut paradoxalement être une représentation matérielle du côté sombre de l'humanité : « Lorsqu'elle étend les bras horizontalement, ses mains ont l'air d'être le prolongement de son âme. Lorsqu'elle lève le poing verticalement, avec un certain tremblement, c'est une part de son être qui lance la vengeance, avec la rapidité d'une mitrailleuse. »³⁹ L'autrice Anita Esteve exprime cette idée en d'autres mots :

Sa mince silhouette a quelque chose d'irréel dans la coupe médiévale de sa robe qui fait d'elle une figure héraldique, une Notre Dame de

³⁶ Respectivement écrits par Bertolt Brecht (traduction en français d'André Mauprey), Henri-Georges Clouzot, Jacques Prévert et Jean Tranchant.

³⁷ O. Richard, « Marianne Oswald aux Folies-Wagram », *Audace*, février 1934.

³⁸ René Viamant, « Qu'est-ce ? », *Avant-scène*, 1 septembre 1934.

³⁹ O. Richard, « Marianne Oswald aux Folies-Wagram », *Audace*, février 1934.

l'étouffante misère humaine. Ses gestes et ses cris sont dignes de figurer dans quelques pièces atroces de Shakespeare. Marianne Oswald se défend de faire de la politique : mais créée pour la chanson âpre, son talent et son physique la désignent tout particulièrement pour la lutte⁴⁰.

En objectifiant l'interprète, c'est-à-dire en lui attribuant des qualités matérielles (comme celui du drapeau ou de la couleur rouge) et même immatérielles (comme le fait qu'elle dépasse la réalité), les auteurs obscurcissent le caractère humain de la chanteuse, ce qui rend plus facile son instrumentalisation au sein des luttes socialistes et communistes. On ne pense plus à la chanteuse comme étant une personne qui réfléchit, mais comme un objet réfléchi qu'on peut manipuler pour ses propres biens. L'effet de son instrumentalisation n'est pas complètement négatif, d'abord, comme je l'ai mentionné plus tôt, il n'est pas d'ordre sexuel et l'artiste a profité de cette médiatisation pour concrétiser son implication au sein de ces luttes vers l'année 1936 lorsqu'elle s'est associée plus officiellement au Front Populaire et lorsqu'elle s'est activement engagée après la guerre à propager « le message des poètes » partout en Europe. Malgré l'important entourage de Marianne Oswald, le fait d'être reconnue comme figure engagée, rattachée à l'élite artistique et aux cercles socialistes et communistes, lui cause des contrecoups importants dès le début de sa carrière.

On parle de la chanteuse la plus discutée sur les affiches publicitaires, mais cette discussion prend parfois un goût amer pour Oswald. Dans les salles de spectacles, les critiques, en ayant été témoins, relatent des batailles physiques qui s'exercent entre ses admirateurs et ses détracteurs dans la salle de spectacle.⁴¹ Des violences psychologiques, telle la réception de lettres injurieuses, d'insultes lancées durant ses spectacles et la

⁴⁰ Anita Esteve, « Marianne Oswald devant le public », *Le Populaire*, 2 mars 1934.

⁴¹ Gustave Fréjaville, « Le "cas" Marianne Oswald », *Comoedia*, 22 janvier 1934.

publication de critiques virulentes à son égard, affectent profondément la chanteuse. Oswald raconte à Alexandra Pecker qu'elle s'est évanouie après un spectacle où elle pouvait entendre des femmes insulter son apparence à haute voix. Même si la journaliste tente de la rassurer, Marianne Oswald ne peut que se demander : « ... mais si cela dure longtemps encore, mes nerfs résisteront-ils ? Je suis comme un chien fatigué. »⁴²

Le 27 février 1937, la chanteuse survit à une tentative de suicide. Comme on peut le lire dans le journal *L'Humanité*, elle aurait écrit et envoyé plusieurs lettres destinées à ses amis proches avant d'ingérer une grande quantité de comprimés de gardénal. Dans ce même journal, on explique que l'on croit que sa dépression serait « due à des raisons intimes »⁴³. Dans le journal *Paris-soir*, Gaston Bonheur partage la transcription de la lettre qu'aurait reçue par pneumatique le journal, une lettre écrite à la main par « cette Marianne », qu'ils attendaient pour déjeuner ce matin-là :

Avec mon affection et toute ma tendresse, au revoir ! Ne me grondez pas de cette lâcheté d'ailleurs la seule dans ma vie, mais il ne m'était plus possible de gâcher mes forces dans la lutte quotidienne, lutte injuste et indigne de mes chansons. Pourtant vous savez, mes amis, combien mon succès augmentait d'engagement en engagement, ici et en province et en Afrique avec mes beaux poèmes, sans chichi. Mon coeur est déchiré. Si j'avais senti, mais seulement un tout petit peu, s'affaiblir mon contact avec le public, je n'aurais pas osé me suicider ! Oui, je dis osé. Et vous me comprenez. Ce qui me répugnait, ce qui me répugne, c'est la lutte médiocre, imbécile, basse, les contrats, l'asservissement de l'art et c'est la seule raison de mon départ...⁴⁴

⁴² Alexandra Pecker, « Marianne Oswald et le cinéma », *Comoedia*, 10 janvier 1934.

⁴³ « Marianne Oswald tente de mettre fin à ses jours en absorbant du gardénal », *L'Humanité*, 28 février 1937.

⁴⁴ Gaston Bonheur, « La vie désespérée de Marianne Oswald », *Ce Soir*, 1 mars 1937.

Comme le rapporte Bonheur dans cette transcription, Oswald souligne le succès grandissant qu'elle connaît auprès de différents publics, à la fois en France comme à l'international. Elle y révèle cependant que c'est cette popularité croissante et surtout le pouvoir et la place qu'a prise l'industrie de la musique sur son art qui l'ont troublé. À cet effet, notons que Marianne Oswald a toujours réclamé le travail et l'art avant toute chose. Dans l'article de Pecker cité plus tôt, on peut lire : « La seule chose au monde qui compte pour moi c'est mon art. Si je croyais en Dieu, je serais entrée au couvent sans hésiter, car je n'admets pas de demi-croyances. Je me suis donnée à l'art avec la même ferveur, avec la même dévotion qu'une religieuse se donne à Dieu. »⁴⁵ D'ailleurs, c'est ce que Cocteau soulignera lui aussi en 1937 : « La politique n'est point son affaire. Son affaire, c'est le travail, le travail pour lequel son âme de chanteuse flambe et se consume. »⁴⁶

En septembre 1937, quelques mois après l'événement, un article paraît dans le journal communiste *Ce soir*, dont le directeur, Louis Aragon, est un fervent supporteur de Marianne Oswald⁴⁷. On peut y lire : « Qui a poussé Marianne Oswald au suicide ? »⁴⁸ Pour répondre à cette question, l'auteur cite un autre article où un directeur d'un cahier hebdomadaire, qui n'est pas nommé, aurait révélé les motivations politiques derrière la « cabale » qui affligeait toujours Marianne Oswald à ce moment :

⁴⁵ Alexandra Pecker, « Marianne Oswald et le cinéma », *Comoedia*, 10 janvier 1934.

⁴⁶ Jean Cocteau, « Des goûts et des couleurs », *Ce soir*, 21 septembre 1937.

⁴⁷ Correspondance. Oswald, Marianne 1934-1970. MN-135, Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale de France, département des Arts du spectacle. On retrouve dans les archives de Marianne Oswald situées à la Bibliothèque Nationale de France plusieurs lettres non datées écrites par Louis Aragon destinées à différents producteurs de films et acteurs Anglais, dont Rosamund Lehmann et Molinier Corniglion (Édouard Corniglion-Molinier). Dans ces lettres envoyées en 1951, Aragon parle des difficultés que connaît et qu'a connue Marianne Oswald : « Elle qui ne sait même pas ce que c'est que la politique est prise là-dedans avec seulement pour se défendre des chansons. » Il implore ces derniers de lui faire un bel accueil à Londres et vante ses mérites d'actrice au cinéma : « Speak with her, see what you can do with her, not for her, but for us, for the whole world. »

⁴⁸ « Allo ! Paris... : Qui a poussé Marianne Oswald au suicide », *Ce soir*, 14 septembre 1937.

Les premiers succès grisent vite, et malgré - ou peut-être à cause de cela - les mirlitonades de M. Cocteau à son endroit (sic), Marianne Oswald orienta son répertoire vers un internationalisme classé et militant (sic). La réaction ne tarda pas, et le bon public moyen de nos salles, qui n'admet pas qu'au nom de l'art on tende à un apostolat de réunion publique, se hérissa quelque peu. Au cours de ses tournées, Marianne Oswald se vit fermer certaines grandes villes. À la Baule, à Genève, on se battit dans la salle. Il n'était plus question d'art.

Et ce fut le drame. Car l'ambiguïté vite décelée de son genre nouveau - en l'espèce son exaspération politique, et ses affinités déclarées (sic) - faussaient entièrement l'expression artistique qu'elle recherchait devant un public conquis devant l'amère beauté de son art, mais résolument hostile à toute ingérence politique extrémiste d'importation étrangère et révolutionnaire (sic). Et Marianne Oswald alla de déception en déception. Elle crut à la « kabale » avec un k, alors que ce n'était que jugement populaire judicieux⁴⁹.

Critiquant le fait que ce directeur « essaie de faire retomber sur l'artiste elle-même la responsabilité des désordres causés par une poignée de fanatiques, de sectaires et d'antisémites », l'auteur cherche à démontrer comment le public parisien n'aime pas, au contraire, qu'on censure des artistes au nom de leurs penchants politiques et que ceux-ci ne les intéressent pas de toute façon. Je soulignerai donc ici l'utilisation maladroite de sa tentative de suicide comme prétexte pour perpétuer un discours politisant la chanteuse et son travail. De cette façon, la presse parisienne continue de profiter de la chanteuse, de son image et du symbolisme contenu dans l'évocation de son nom à ce moment, de façon à entretenir, construire, voire remodeler son personnage artistique et le souvenir que le public a de celui-ci.

⁴⁹ *Ibid.*

Jean Cocteau, dans le même article cité plus tôt, discute également de cette « cabale » qui agit contre Marianne Oswald, mais sans la nommer, il aborde peut-être plus adroitement ce sujet sans chercher à instrumentaliser cet épisode particulièrement personnel de la vie de la chanteuse. Semblablement, pour marquer et célébrer son retour sur la scène à la fin de la même année, Pierre Lazareff nous parle d'une « Marianne Oswald ressuscitée »⁵⁰. Il souligne, tout en évitant de nommer l'événement directement, le rôle transformateur qu'a pu avoir cet épisode sur sa façon de se présenter et sur son approche artistique :

Elle apparaît. Ce sont toujours ses cheveux de cuivre amoncelés comme un orage, mais ce n'est plus sa longue traîne noire d'où dépassait deux mains plus vivantes que deux ramiers. Marianne Oswald ne porte plus le deuil en elle-même. Tant attendue, elle paraît inattendue. Ce n'est pas Marianne Oswald revenant, c'est Marianne Oswald ressuscitée. On dirait qu'après la tragédie où aboutissait nécessairement son appareil funèbre, est née une autre Marianne oswald, plus dépouillée, plus nue, plus à portée de coeur. [...] On dirait que quelque chose de clair s'est levé dans son âme⁵¹.

Réciproquer l'authenticité

Un thème intéressant revient périodiquement dans la critique qui appuie Marianne Oswald, soit celui de la réception de son art par les publics français. J'ai défini la relation dialogique qu'entretiennent le public et Oswald à la fois dans la construction du personnage artistique, mais aussi dans la détermination de l'authenticité de celui-ci. Comme je l'ai démontré, la critique musicale a fortement remis en question ou mise à profit l'authenticité

⁵⁰ Pierre Lazareff, « Marianne Oswald ressuscitée », *Paris-soir*, 13 octobre 1937.

⁵¹ *Ibid.*

de Marianne Oswald, mais celle-ci s'est également intéressée à l'authenticité du public lui-même pour expliquer sa popularité, ou au contraire, son incompréhension auprès de celui-ci. Marthe Hanau écrit à son lectorat du journal *Écoutez-moi* : « Vous irez entendre Marianne Oswald, vous serez parmi les enthousiastes. Ceux qui haïssent Marianne Oswald, sont ceux-là qui remplacent par des masques les visages de la vie. Ils se cabrent devant la vision véridique qu'une artiste leur impose. »⁵²

C'est surtout après une série de spectacles offerte par Marianne Oswald au music-hall Le Bobino en novembre 1934 qu'on soulève la question du public. La salle de spectacle Le Bobino fut d'abord un café-concert, puis un music-hall de réputation à Paris durant l'entre-guerre. Celui-ci est beaucoup discuté dans la presse, en partie pour sa programmation variée, où se sont notamment produits Damia, Lucienne Boyer, Gilles et Julien, et d'autres, mais plus particulièrement pour son public. Contrairement à d'autres music-halls contemporains comme l'A.B.C ou l'Européen, plusieurs auteurs, dont Émile Cerquant, Pierre Varenne et Marthe Hanau, s'entendent pour dire que Le Bobino accueille une audience plus engagée et plus à l'écoute, surtout puisque leur chanteuse fétiche y est particulièrement bien reçue. D'ailleurs, Cerquant rassure la chanteuse qu'elle n'a plus rien à craindre puisqu'« elle n'a plus qu'à continuer en faisant confiance au public populaire comme ce public lui fait confiance. »⁵³ Gustave Fréjaville du journal *Comoedia* applaudit d'emblée les méthodes de production de la salle de spectacle qui en plus de sa programmation régulière, invite hebdomadairement une cohorte d'amateurs à monter sur leur scène pour y tenter leur chance. Cela permet d'après lui une approche plus « loyale »

⁵² Marthe Hanau, « Marianne Oswald aux Noctambules », *Écoutez-moi*, 6 octobre 1934.

⁵³ Émile Cerquant, « Le café-concert : A Bobino », *L'Humanité*, 6 novembre 1934.

à la production d'artistes professionnels, car « C'est le public qui fait les vedettes. »⁵⁴ Hanau écrit le 3 novembre 1934, quelques jours avant les débuts d'Oswald sur cette scène : « Bobino est pour les vedettes une épreuve. Les faux talents n'y trouvent pas de grâce devant un public aux réactions fraîches et promptes, qui sait, en revanche, faire un succès à l'art humain et profond. »⁵⁵ Suivant ses premières représentations au Bobino, on peut lire dans la presse qu'elle trouve auprès de ce public « le plus sympathique et le plus chaleureux accueil. »⁵⁶ En faisant notamment référence aux multiples « lettres anonymes abjectes » dont elle faisait l'objet à ce moment, Pierre Varenne écrit en sa défense : « Mais le public, le vrai, celui qui vibre et sent acclame Marianne Oswald, qui chaque fois qu'elle chante se crucifie... Et le reste ne compte point. »⁵⁷

En considérant le public comme étant vecteur d'authenticité au même titre que l'artiste elle-même, il est possible de mieux comprendre la relation dialogique qui s'effectue entre ces deux parties (et plus implicitement, les acteurs agissant plus près de l'artiste elle-même) dans la construction du personnage artistique. À cet effet, Helen Davies explore indirectement cette question lorsqu'elle discute des stratégies employées par la presse musicale rock des années 1960 à 2000 dans la caractérisation des publics, ou plus spécifiquement des groupes d'admirateurs, et l'effet de ce processus pour la réception des artistes dans la mémoire collective, portant une attention particulière aux répercussions qu'il a eues sur les femmes⁵⁸. Davies discute de quatre groupes d'amateurs de musique; les

⁵⁴ Gustave Fréjaville, « Veut-on tuer le café-concert qui vient de renaître ? » *Comoedia*, 15 janvier 1934.

⁵⁵ Marthe Hanau, « Marianne Oswald à Bobino », *Écoutez-moi*, 3 novembre 1934.

⁵⁶ Émile Cerquant, « Le café-concert : A Bobino », *L'Humanité*, 6 novembre 1934.

⁵⁷ Pierre Varenne, « Marianne Oswald au Bobino », *Paris-Soir*, 8 novembre 1934.

⁵⁸ Helen Davies, « All rock and roll is homosocial: the representation of women in the British rock music press », *Popular Music*, 20, n° 3 (2001) : 301–319.

« Teenyboppers »⁵⁹, les femmes dans les sous-cultures, les admirateurs de musique « sérieuse » et les « groupies ». Comme Davies l’explique, ces catégories de musicophiles se distinguent principalement par le discours construit par les auteurs de presse à leur égard. En discutant des publics de Marianne Oswald, je me concentrerai sur les concepts d’admirateur de musique dite sérieuse et des groupies, bien que l’application du terme « groupie » différera de la définition offerte par Davies parce qu’elle s’articule dans un contexte différent.

D’abord, sur les admirateurs de musique sérieuse, Davies remarque qu’il s’agit d’un groupe très masculinisé et qui se caractérise par son intellectualité, ce qui en fait un public « désirable » pour un artiste. Pour reprendre les exemples partagés lorsque j’ai discuté du public du music-hall Le Bobino, il est possible de rendre compte des stratégies des auteurs en faveur de l’artiste pour légitimer son art et implicitement leurs propres opinions à propos d’elle. Contrairement aux exemples énoncés par Davies, les auteurs qui discutent de Marianne Oswald ne tentent pas de masculiniser ce public, qui reste neutre. Semblablement, Montboron parle d’une « cohorte de jeunes et fidèles “oswaldiens” qui fait à l’artiste une “entrée” » à chacun de ses spectacles. Cependant, d’autres auteurs se tournent vers la féminisation du public afin d’en démontrer l’inintelligence ou réduire les musiques qui les intéressent au titre de simples objets de consommation. Cela sera entre autres mis à profit par des supporteurs d’Oswald pour dénigrer le travail d’autres artistes. Je reviens à une citation de Paul Achard que j’ai mentionnée plus tôt dans ce chapitre. Pour défendre l’intérêt de Marianne Oswald sur la scène musicale parisienne en 1933, celui-ci

⁵⁹ Terme qui aurait émergé durant les années 1960 et qui réfère souvent de façon péjorative aux adolescentes qui suivent de près toutes les modes culturelles (musique, vêtements, etc.).

la comparait à d'autres œuvres qui se voulaient révolutionnaires et contestataires, soit les « ballets 1933 », particulièrement les opéras-ballets de Bertolt Brecht et Kurt Weill comme « Les Sept péchés capitaux ». En parlant de la superficialité de ces œuvres, Achard a recours à la féminisation du public, ainsi qu'à son embourgeoisement, pour discréditer la valeur intellectuelle et artistique de celles-ci :

... cette longue complainte théâtrale peut tromper les petites femmes affolées d'histoires dites "vécues" : couplets sur la sexualité, les stupéfiants, les tares physiologiques, philosophiques et sociales, les maisons closes littéraires, etc... tout le stock d'importation internationale à bon marché, sans oublier le petit refrain de revanche sociale et de mortalité prolétarienne pour gens qui viennent de manger du foie gras⁶⁰.

Achard considère que puisqu'elle intéresse un public majoritairement féminin, cette musique ne peut être « sérieuse », ce qui fait écho aux observations de Davies. En parlant d'autres artistes féminines, O. Richard du journal *Audace* tente de décrédibiliser le travail de chanteuses de music-hall afin d'élever le « génie » de Marianne Oswald : « En sommes, à côté des pauvres petites femmes qui viennent zézayer des refrains ineptes en levant la jambe, elle apparaît comme un génie de la chanson, comme un génie du geste. »⁶¹ Ultimement, la question de l'authenticité du public reste centrale chez les admirateurs d'Oswald. À ceux qui critiquent les origines étrangères de la chanteuse afin d'en dénigrer le travail, Louis Aragon leur répond : « Le vrai peuple de France [...] a depuis longtemps et mieux que les papiers officiels consacrés en Marianne Oswald la *Chanson française*, profondément humaine, simple ... »⁶²

⁶⁰ Paul Achard, « Le Faux 1933 et le vrai », *Comoedia*, 19 juin 1933.

⁶¹ O. Richard, « Marianne Oswald aux Folies-Wagram », *Audace*, février 1934.

⁶² Louis Aragon, « Le réalisme en chanson », *L'Humanité*, 3 décembre 1936.

Conclusions

J'ai discuté tout au long de ce chapitre de l'authenticité perçue ou reçue, à la fois celle de l'artiste et de son public. J'ai également démontré comment cette authenticité peut être construite, dans notre cas, celle-ci a notamment servi à instrumentaliser l'œuvre artistique de la chanteuse dans le cadre des luttes prolétaires. Barbara Lebrun souligne elle aussi dans sa recherche la façon dont le concept d'authenticité, bien qu'il soit au cœur de l'imaginaire réaliste et essentiel aux personnages de ses interprètes, peut être complètement fabriqué. Les chanteuses réalistes, représentant en quelque sorte la personnification même de la misère, de la pauvreté ou de la vie dure, ont toutes une histoire personnelle tragique qui a fortement été mise à profit par la presse « sensationnaliste » et dont elles font chacune échos dans leurs propres chansons, ce que Kelley Conway qualifie d'intertexte autobiographique⁶³. Lebrun explique que « leur choix délibéré d'interpréter des chansons qui racontent des histoires de vies similaires aux siennes solidifie l'impression que l'auditeur est témoin d'une transition parfaite entre la vie et la scène »⁶⁴. Pourtant, comme elle le précise, ces artistes n'incarnent pas toujours cette réalité au quotidien, en citant Conway, Lebrun donne pour exemple l'excellent « sens de marketing » de Fréhel et le fait que celle-ci était très consciente de son personnage public.⁶⁵ Elle y mentionne également les « recherches » qu'entreprenaient Eugénie Buffet et Yvette Guilbert dans les quartiers

⁶³ Kelley Conway, *Chanteuse in the City: Realist Singer* (Berkeley : Berkeley University of California Press, 2004), 95.

⁶⁴ Barbara Lebrun, « Authenticity and Nostalgia in Chanson Néo-réaliste », dans *Protest Music in France : Production, Identity and Performance* (Aldershot : Ashgate, 2009), 43. « ... their deliberate choice to interpret songs that narrated similar life stories to their own solidified the audience's impression that they were witnessing a seamless transition between life and stage. »

⁶⁵ Kelley Conway, *Op. cit.*, 95.

de prostituées pour préparer leurs chansons, afin de copier leurs manières et leur habillement, n'ayant elles-mêmes jamais connu cette expérience⁶⁶.

Comme Buffet et Guilbert, Marianne Oswald imite ou tente de recréer une certaine image de la classe ouvrière. Comme elle le raconte dans son autobiographie, celle-ci n'a pas connu une enfance particulièrement difficile d'un point de vue financier; ses parents étant propriétaires d'un magasin de tissus, habitant une maison respectable, ayant grandi avec une cuisinière, ayant côtoyé les écoles privées de son village, etc. À Paris, elle est reconnue pour ses affiliations à l'élite culturelle et, comme nous l'avons vu, celle-ci participe largement à créer et défendre l'authenticité de la chanteuse. De cette façon, Marianne Oswald ne correspond pas à la représentation qu'avaient précédemment créée les chanteuses réalistes de la classe ouvrière à travers leurs chansons et leur vécu. Son répertoire et ses spectacles ne sont pas nécessairement adressés à un public d'ouvriers, ce qu'Oswald semble accepter tôt dans sa carrière : « Le vrai public, l'élite et le spectateur en casquette, il m'aime »⁶⁷. Ainsi, Oswald perçoit le public qui l'appuie comme étant principalement issu de la classe bourgeoise, comme son entourage proche et toute la presse qui écrit à son sujet. On pourrait donc douter de la justesse avec laquelle tous les acteurs impliqués dans la performance de la musique de Marianne Oswald conceptualisent la classe ouvrière et le rôle que doit y tenir Oswald.

L'analyse que j'ai proposée tout au long de ce chapitre permet peut-être plutôt de mettre en lumière la façon dont l'élite imagine les mouvements prolétaires et les réalités « miséreuses » de ses membres. Cette dernière citation de Marthe Hanau, ironiquement une

⁶⁶ Barbara Lebrun, *Op. cit.*, 43.

⁶⁷ Alexandra Pecker, « Marianne Oswald et le cinéma », *Comoedia*, 10 janvier 1934.

banquière reconnue pour un scandale de fraude important, exemplifie avec finesse cette idée. L'autrice considère que Marianne Oswald, « l'anarchiste de la chanson »⁶⁸, est une artiste paradoxale dont l'entourage, et peut-être elle-même, ne comprend pas la réelle responsabilité et signification de son personnage : « Ce public de snobs qui a "fait" Marianne l'écoute au Boeuf sur le toit avec beaucoup moins d'attention que le peuple de Bobino. [...] Mais ce qu'il y a de plus amusant au monde, c'est de voir les capitalistes applaudir cette communiste de la chanson. »⁶⁹

⁶⁸ Marthe Hanau, « Le théâtre ; Marianne Oswald », *Écoutez-moi*, 19 mai 1934.

⁶⁹ Marthe Hanau, « Marianne Oswald aux Noctambules », *Écoutez-moi*, 6 octobre 1934.

CHAPITRE 4 : Le personnage incarné et l'exemple d'« Anna la bonne »

Dans ce chapitre final, j'explore la question du personnage incarné (*character*) dans le processus de performance musicale et plus spécifiquement, dans la construction du personnage artistique de Marianne Oswald. Comme nous le verrons, celui-ci est à la fois inspiré du personnage artistique qui l'incarne et inversement, peut contribuer à titre d'accessoire, à façonner ce dernier et sa réception par les publics. Pour développer l'idée proposée par Auslander, selon laquelle on ne voit pas simplement le personnage incarné qui est au centre du récit, mais en réalité le personnage artistique qui l'interprète¹, je considère qu'une relation dialogique complexe, qui peut évoluer à travers la carrière d'un artiste, existe entre son personnage artistique et les personnages incarnés.

Je prends ici pour exemple le personnage d'Anna la bonne, tirée de la chanson éponyme écrite par Jean Cocteau en 1934 pour Marianne Oswald. À travers cette analyse, il sera possible de mettre en lumière les idées avancées par Auslander selon lesquelles le personnage incarné devient indissociable de son interprète². Comme nous le verrons dans les écrits issus de la presse, la réception de ce personnage met également en lumière d'autres aspects intéressants du personnage artistique de Marianne Oswald, particulièrement en ce qui a trait à la « féminité ». En me penchant sur ses moyens d'expression, plus spécifiquement la voix (auquel j'ai accès depuis un enregistrement musical³) et le corps (dont des indices nous sont révélés à travers des portraits dessinés ou

¹ Philip Auslander, « Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto », *Contemporary Theatre Review* 14, n°1 (2004) : 9.

² Philip Auslander, « Musical Personae. » *The Drama Review* 50 n° 1 (2006) : 101-102.

³ Marianne Oswald, *Chansons françaises des années 1900 : Marianne Oswald* (2015) [CD audio] France : Mon patrimoine musical collection. (1:18:07)

photographiés ainsi que dans la presse), sur des passages marquants tirés de son autobiographie et sur des entrevues publiées dans la presse, il est possible de mettre en lumière un fil de narration particulier, parfois paradoxal, autour de la question de la féminité chez Marianne Oswald. En me concentrant sur la presse artistique et sur certains des thèmes qui en ressortent, je démontre comment le personnage artistique de Marianne Oswald a évolué au cours des années 1930, et j'incorpore une analyse de son autobiographie afin d'y intégrer la perspective rétrospective de Marianne Oswald sur ces questions.

« Anna la bonne » vue par Jean Cocteau et Marianne Oswald

Oswald a beaucoup été critiquée dans la presse entre 1933 et 1934 pour sa voix non orthodoxe. La presse qui désapprouve d'elle lui reproche entre autres son ton agressif et rauque, à la fois symptomatique de son propre caractère et de l'opération à la gorge qu'elle a subie à l'adolescence. Malgré les opinions divergentes à son sujet au cours de sa carrière, tous les critiques s'entendent au moins sur une chose, « elle dit plus qu'elle ne chante »⁴. Cela est vrai de ses interprétations des airs de l'*Opéra de quat'sous*, qui en comparaison à l'enregistrement beaucoup plus lyrique du « Chant des canons » de Florelle dans l'adaptation cinématographique française d'André Mauprey de 1931, est marquée par une déclamation beaucoup plus saccadée des syllabes et qui ne suit pas avec précision la mélodie attendue. Son interprétation de « La complainte de Kesoubah » de Jean Tranchant entre 1932 et 1933 se distingue, par exemple, de l'enregistrement de Germaine Lix, qui l'a

⁴ O. Richard, « Marianne Oswald aux Folies-Wagram », *Audace*, février 1934.

elle aussi chanté en 1933 et qui emploie dans sa version une voix beaucoup plus lyrique malgré le style syllabique de la chanson.

Ainsi, la création de la chanson « Anna la bonne » de Jean Cocteau en 1934, chanson écrite pour Marianne Oswald, permet de mettre pleinement à profit le style vocal particulier de l'artiste qui rappelle entre autres quelques influences allemandes, dont le *Sprechgesang* (parlé-chanté) et qui s'apparente au style des diseuses françaises des années 1920. Cocteau lui écrit ce poème qui « n'est pas une chanson, c'est une histoire... »⁵ qui est exclusivement parlée et qui, en réponse au poème *Annabel Lee* d'Edgar Allan Poe, écrit en 1849, raconte d'une perspective complètement différente, soit celle de l'amoureux veuf, l'histoire d'une belle et jeune femme qui « ne vivait avec aucune autre pensée que d'aimer et d'être aimée de moi »⁶. Alors que le poème de Poe nous invite à faire la connaissance de cette Annabel Lee d'après le regard de son amoureux, Cocteau s'intéresse plutôt au regard de sa bonne, Anna. Dans les deux cas, Annabel Lee, objet de convoitise et source de jalousie, est assassinée. Chez Poe, les anges qui jalouaient l'amour qu'elle partageait avec le narrateur du poème auraient soufflé un vent glacial sur la jeune femme menant à son décès, alors que chez Cocteau, l'adulation que porte Anna la bonne pour sa maîtresse Annabel Lee se solde par une convoitise si profonde que celle-ci l'assassine en lui administrant une trop grande quantité de médicaments pour dormir : « Vraiment, ce n'est pas soi qui tue, Le coupable, c'est notre main ». N'étant que la bonne, Anna vante son

⁵ M. H. Berger, « deux productions de Jean Cocteau », *L'Excelsior*, 28 janvier 1934. L'extrait ci-dessus est de Jean Cocteau lui-même, interviewé par l'auteur de l'article.

⁶ Ce poème fut traduit en français par Stéphane Mallarmé.

immunité à sa maîtresse décédée en lui révélant qu'« on cherche ailleurs les assassins » puisqu'elle n'est qu'Anna la bonne, « celle qu'on sonne »⁷.

« Anna la bonne » est interprétée pour la première fois par Marianne Oswald à la toute fin du mois de janvier 1934 Chez Georgius (aussi connu sous le nom du Théâtre de la Gaîté Montparnasse) ainsi que dans le cabaret parisien l'Alcazar. « Marianne Oswald recroquevillée sur une chaise l'a dit simplement, le visage angoissé et réfléchi »⁸. Comme ce dernier extrait de presse et l'image ci-dessous (Figure 4.1) le démontrent, Marianne Oswald interprétait cette chanson seule sur scène, simplement dotée d'une chaise et d'un costume de ménagère. D'autres sources parlent plutôt d'une mise en scène où la chanteuse est étendue dans un escalier de quelques marches⁹. En parlant de ce costume, Cocteau explique sa vision de la mise en scène d'« Anna la bonne » dans l'hebdomadaire *VU*, un journal illustré d'où la première image ci-dessous est tirée. Celle-ci se devait initialement d'être plus dépouillée :

« C'est ma faute si la salle peut se méprendre. Il ne fallait pas costumer la chanteuse ni la mettre dans un élément de décor. Je tombe dans l'erreur qui consisterait à costumer "La Fiancée du Pirate", de Weill, lorsque la chanson ne se chante plus au théâtre. Il faut, du reste, réparer cette erreur, jouer la chanson entre deux autres et se contenter d'une chaise. »¹⁰

⁷ Le texte complet de la chanson « Anna la bonne » se retrouve en Annexe B.

⁸ Anita Esteve, « Marianne Oswald devant le public ». *Le Populaire*, 2 mars 1934.

⁹ Paul Brach, « Attractions : Marianne Oswald », *Marianne*, 7 février 1934.

¹⁰ Jean Cocteau, « Marianne Oswald - Anna la bonne », *VU*, 28 février 1934.

Figure 4.1 Marianne Oswald qui interprète *Anna la bonne*, vêtue de son costume de ménagère et simplement dotée d'une chaise pour la mise en scène.



Figure 4.2 Marianne Oswald, dans son costume pour *Anna la bonne*, et Jean Cocteau, photographiés lors d'une des représentations de la chanson parlée.



De nombreux critiques musicaux racontent à leur façon la création de cette chanson qu'on avait efficacement publicisée et qui suscitait beaucoup d'anticipation chez les admirateurs de Cocteau et d'Oswald. Une courte entrevue avec elle, qui suivait d'ailleurs un entretien avec Cocteau qui discutait de la création de la chanson sans trop de détails, révèle l'impatience d'un de ceux-ci à l'idée d'entendre une nouvelle chanson.

- Vous allez bientôt créer une chanson de Jean Cocteau?
- Oui... mais je ne veux pas en parler... Je ne suis peut-être pas « commerciale », mais puisque je crois qu'il vaut mieux ne pas raconter avant, je ne parlerai pas...
- J'en serai très triste, mais que faire ?¹¹

Cette entrevue révèle également l'attitude d'indifférence, en apparence du moins, qu'exprimait Marianne Oswald envers les stratégies publicitaires des salles de spectacles

¹¹ M. H. Berger, « deux productions de Jean Cocteau ». *L'Excelsior*, 28 janvier 1934.

dans lesquelles elle se présentait. À cet effet, Oswald s'était attiré les foudres de certains auteurs en 1934. Gustave Fréjaville du journal *Comoedia* méprisait largement les « vedettes improvisées »¹² qui s'imposent sur la scène musicale au profit d'autres chanteuses d'expérience qui, elles, auraient mérité leur place sans « appareil publicitaire destiné à faire violence au succès »¹³. Guy Laborde fera écho à ces commentaires dans le journal *Le Temps* plus tard la même année, dénonçant lui aussi la popularité de Marianne Oswald comme exemple du vedettariat et de la starification de jeunes chanteuses « qu'une propagande habile cherche à imposer »¹⁴.

Interpréter « Anna la bonne »

Comme le texte est déclamé et non à proprement dire chanté, j'aborderai ici la question de l'interprétation vocale de l'œuvre telle qu'exécutée par Marianne Oswald. Nous le verrons, l'artiste utilise différentes techniques qui proviennent à la fois du chant et de la voix parlée. Les stratégies d'interprétations vocales et physiques participent efficacement à créer un narratif bien particulier. D'abord, cette chanson s'insère bien dans le répertoire musical qui critique les habitudes matérialistes de la bourgeoisie, dont d'autres artistes de l'époque, comme Gilles et Julien, ont également contribué. J'argumente que la chanson, telle qu'interprétée par Marianne Oswald, formule également une critique de l'idéal féminin tel qu'il est compris par le rapport qui s'exerce entre les personnages d'Anna la bonne et d'Annabel Lee, deux figures représentant une forme différente de la féminité.

¹² Gustave Fréjaville, « Veut-on tuer le café-concert qui vient de renaître ? », *Comoedia*, 15 janvier 1934.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Guy Laborde, « Chronique du music-hall », *Le Temps*, 30 août 1934.

« Anna la bonne » contre la bourgeoisie

En interprétant « Anna la bonne », Marianne Oswald cherche à dénoncer les inégalités qui existent entre la classe bourgeoise, ici représentée par le personnage muet d'Annabel Lee, et les classes plus démunies et asservie, dont Anna la bonne serait issue de par la nature de son travail. À ce niveau, cette chanson s'inscrit au répertoire d'Oswald comme une autre marque de son appui à cette cause, notamment après les chansons tirées de *l'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill et « Le grand étang » de Jean Tranchant et Arthur Honegger qu'elle a chantés en 1933. Contrairement à celles-ci, la chanson « Anna la bonne » se démarque du fait qu'elle est exclusivement parlée, soit de façon délibérée. Seule une courte introduction musicale, en forme de java, annonce l'entrée de la voix. La java, un style musical particulièrement populaire dans les années 1920 au music-hall, est une danse au rythme ternaire et qui est principalement motivé par la mélodie de l'accordéon et d'un accompagnement rythmique et harmonique au piano. Elle pouvait communément être entendue dans les chansons de Mistinguett et Georgius au music-hall, mais également chez les chanteuses réalistes comme Fréhel et plus tard, Édith Piaf. Comme Ben Green le souligne en citant Tia DeNora, « la musique est un média temporel qui structure les expériences au fur et à mesure qu'elles se produisent, n'exprimant pas seulement les émotions, mais les pourvoyant d'une forme esthétique par laquelle elles sont reconnues et partagées sur un plan socioculturel »¹⁵. De cette façon, elle permet non seulement de rendre compte de l'état d'esprit dans lequel on peut retrouver le personnage

¹⁵ Ben Green, « Popular music in mediated and collective memory », dans *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, dir. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy et Zelmarie Cantillon, (London : Routledge, 2018), 209.

au moment où il apparaît dans une chanson, mais également de le situer et de lui créer un caractère particulier qui va au-delà du texte lui-même.

Le thème musical de l'introduction dans la tonalité de La mineur ne sera entendu à nouveau qu'à la toute fin de la chanson alors que la chanteuse s'exclame d'un ton pensif : « Elle devait partir sur son yacht pour Java. La Java ! On y va. On y va... On y va ! ». Dans son interprétation de ces quelques vers, Marianne Oswald renvoie son auditeur au caractère souvent nostalgique de la java de cette époque, pensons à « La java des bonheurs passés » de Georgette ou encore « La java bleue » de Fréhel. Cependant, pour « Anna la bonne », il ne s'agit pas d'un sentiment de nostalgie par rapport aux moments heureux du passé, mais plutôt une moquerie dirigée à l'endroit d'Annabel Lee, qui maintenant décédée, ne pourra plus voyager vers Java, cette ville située en Indonésie qui était une destination de vacances exotiques particulièrement prisée par la bourgeoisie européenne à cette époque¹⁶. C'est donc la musique, et l'absence de celle-ci, qui permet de complexifier à la fois le personnage d'Anna et le texte qu'elle déclame.

Le message implicite soulevé ici s'inscrit bien dans le discours des auteurs de gauche qui cherchent à instrumentaliser la chanson de manière à ce qu'elle reprenne « son véritable rôle dans la lutte »¹⁷. Par cela, Anita Estève du journal *Le Populaire*, tout comme d'autres auteurs, cherche à ce que la chanson permette au public français de faire face aux troubles systémiques, particulièrement économiques, auxquels ils sont eux-mêmes sujet. L'auteur Louis Aragon en fait le point central d'un article rédigé dans le journal *Humanité*

¹⁶ Robert Cribb. « International Tourism in Java, 1900-1930 ». *South East Asia Research* 3, n° 2 (1995) : 193-204.

¹⁷ Anita Estève, « Marianne Oswald devant le public », *Le Populaire*, 2 mars 1934.

en 1936, Marianne Oswald « ... redonne un sens à l'expression *réaliste*... »¹⁸
Symboliquement, Anna la bonne assassine sa maîtresse, la figeant dans le temps et l'espace, de manière à ce qu'elle ne puisse plus échapper à la réalité sur son yacht à Java.

Réflexions sur la féminité

Outre son message à caractère anti-bourgeois, l'analyse de la chanson « Anna la bonne » sert de point d'entrée pour se pencher sur une question qui avait jusqu'à ce moment peu été abordée dans sa carrière et son répertoire, soit celle de la féminité. Ce concept est au contraire très présent dans son autobiographie *One Small Voice*, et qu'elle traduit en français en 1948, *Je n'ai pas appris à vivre*. À travers son interprétation d'« Anna la bonne », Marianne Oswald emploie des stratégies d'interprétations, particulièrement au niveau vocal, qui lui permettent de formuler une critique ironique de l'hétérogénéisation de l'image et du rôle de la femme dans la société. En me penchant d'abord sur cette question dans son autobiographie, je suggère que l'interprétation de cette chanson durant les années 1930 a en quelque sorte permis à Marianne Oswald, à travers cette collaboration avec Jean Cocteau, de répondre aux commentaires de la presse souvent sexistes à son égard.

« Pourquoi les parents veulent tant avoir une fille ou un garçon ? »¹⁹ demande-t-elle dans son autobiographie. Avant sa naissance, sa mère, qui espérait fortement un garçon, avait dépensé une somme importante sur un trousseau neuf contenant des articles vestimentaires de couleur bleue pour annoncer l'arrivée de son nouveau-né. Gênée par la naissance d'une deuxième fille plutôt que d'un bébé de sexe masculin, Marianne Oswald

¹⁸ Louis Aragon, « Marianne Oswald ou le réalisme en chanson », *Humanité*, 3 décembre 1936.

¹⁹ Marianne Oswald, *Je n'ai pas appris à vivre* (Paris : Domat, 1948), 19.

raconte que sa mère lui confiait qu'elle avait été adoptée, trouvée dans les ordures et délaissée par des bohémiens²⁰. Une relation difficile et marquée par le mépris, à la fois de sa mère et de sa soeur, poussera la jeune Marianne Oswald à se rapprocher de la cuisinière de la maison, Catherine.

« Catherine m'aimait. Elle me le disait si souvent que je lui demandais : « "Qu'est-ce que j'ai bien pu faire pour que Maman, elle, ne me le dise jamais ?" Alors que Catherine marmottait des choses incompréhensibles entre ses dents. "Tu es ma fille, Marianne, me disait-elle, et mon *chez-moi* est aussi le tien." »²¹

Catherine servit en quelque sorte de figure maternelle pour la jeune Marianne, cette cuisinière qui ne savait pas cuisiner avec qui elle se noue d'amitié tout au long de sa jeunesse. C'est elle qui lui apprendra ses premières chansons et avec qui elle discutera, à défaut de pouvoir le faire avec sa mère et sa soeur, du fait d'être femme et de la féminité²².

À la petite école, Oswald se joint à la chorale du jardin des enfants. Elle fut moquée par les autres élèves parce que sa voix était grave et ne ressemblait pas à celle des autres filles, elle rappelait plutôt celle d'un garçon. La directrice de la chorale, qui trouvait pourtant qu'elle avait une jolie voix, lui permit de se joindre au groupe des garçons, faisant même d'elle la directrice des troisièmes voix²³. Peu troublée par les rires de ses collègues, Oswald raconte dans son autobiographie qu'elle était au contraire très fière de sa voix à caractère masculin. À cet effet, elle explique qu'elle exagérait souvent cette caractéristique à la maison, tentant d'une certaine façon d'attirer l'attention et de plaire à sa mère qui était

²⁰ Marianne Oswald, *Op. cit.*, 26.

²¹ *Ibid.*, 93-94.

²² *Ibid.*, 94. « Jamais Maman ni Madelaine ne se montrèrent toutes nues devant moi. Ce n'était pas la même chose avec Catherine. Elle me laissait toujours, quand je voulais, assister à ses *faire toilettes*, et bien souvent elle m'expliquait que le nu était la seule chose vraie dans la vie. »

²³ *Ibid.*, 31-32.

alors fâchée par le sexe féminin de sa benjamine. Outre sa voix, on trouve que la jeune Marianne a une démarche et un physique inappropriés. Frau Keller, la directrice de l'Institut des jeunes filles de Munich où Oswald terminera son éducation à l'adolescence, lui fit souvent remarquer son manque d'élégance. Keller espérait bien que ses leçons de danses allaient lui permettre de devenir « un peu plus féminine, un peu plus gracieuse »²⁴.

Ainsi, Oswald réfléchit beaucoup au fait d'être fille et d'être femme en racontant les péripéties de sa jeunesse. Elle s'exclame : « Il y a quelque chose de cassé en moi n'est-ce pas? »²⁵ abordant la question de ses premières menstruations. Dans les multiples espaces où elle a grandi, Oswald fut encouragée, voire contrainte à se conformer à l'image de la fille et de la femme dite appropriée ou correcte. Envoyée à l'Institut d'éducation scientifique et mondaine pour jeunes filles de la bonne société²⁶, médicamentée durant ses menstruations pour la calmer et éviter de la rendre nerveuse et fragile²⁷, confrontée à l'image archétype de la femme nue dont lui parlait Catherine, la féminité était alors un idéal vers lequel il fallait constamment tendre, qu'il lui fallait atteindre, plutôt qu'une chose qui se vit et qui s'exprime de multiples façons. L'artiste a sans aucun doute légué l'anticonformisme au genre féminin qu'elle exprimait durant son enfance au personnage artistique dont nous avons pu être témoins durant les années 1930. Ce qui fut également transmis au personnage artistique d'Oswald, c'est justement cette confusion autour de ce que peut être la féminité et le besoin de provoquer et réformer tout en recherchant l'assentiment et l'affection des autres.

²⁴ *Ibid.*, 279.

²⁵ *Ibid.*, 275.

²⁶ *Ibid.*, 232.

²⁷ *Ibid.*, 275.

« Anna la bonne » au(x) féminin(s)

De cette perspective, la chanson « Anna la bonne » est particulièrement intéressante. Bien que les propos exprimés dans son autobiographie aient été formulés par une Marianne Oswald à ce moment quadragénaire, il est intéressant de les considérer dans le contexte du personnage artistique qui est constamment en évolution.

En se penchant sur le texte de la chanson « Anna la bonne », on peut rapidement se rendre compte que celui-ci participe à construire un fil de narration qui tend à objectifier le personnage d'Annabel Lee. D'une perspective analytique, le personnage d'Annabel Lee représente véritablement le personnage féminin typique décrit par Laura Mulvey dans son livre *Visual Pleasure and Narrative Cinema*²⁸. Il s'agit du personnage sexualisé dont le seul rôle est d'être contemplé et admiré, soit par un ou plusieurs des acteurs au sein du récit ou encore par le spectateur qui regarde l'œuvre. Ce personnage ne participe donc pas activement à l'action dont il est l'objet. Alors que la question du regard masculin (male gaze) a beaucoup été traitée dans les études visuelles, l'étude des paroles de chansons, bien qu'elles offrent un terrain d'étude fertile pour traiter de ce concept, n'a que très peu été abordée d'après Mark A. Flynn²⁹.

En se basant sur la théorie de Mulvey, le personnage d'Anna la bonne tiendrait le rôle habituellement attribué aux personnages masculins, soit celui de l'observateur. Ainsi, la particularité du récit d'« Anna la bonne », c'est que la narratrice est elle aussi femme et que contrairement aux personnages féminins typiques, elle se trouve directement au cœur

²⁸ Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1989), 19.

²⁹ Mark Flynn, Clay Craig, Christina Anderson et Kyle Holody, « Objectification in Popular Music Lyrics: An Examination of Gender and Genre Differences. », *Sex Roles* 75, n° 3 (2016) : 165.

de l'action de ce récit. De ce fait, outre l'expérience d'une disparité socio-économique qui la place en position de subordination à sa maîtresse, elle représente un type de personnage féminin entièrement autre, qui ne répond pas aux normes établies.

Comme une matriochka russe, le personnage d'Anna interprète, ou imite, le deuxième personnage sous-entendu de l'histoire, soit Annabel Lee, sa maîtresse. À deux reprises dans le texte de la chanson, Anna interprète les paroles d'Annabel Lee, ce que la chanteuse Marianne Oswald explicitera par le biais d'une technique vocale précise. Lorsqu'elle déclame les paroles qu'aurait dites la maîtresse à sa bonne : « Ma petite Anna, Voulez-vous me verser dix gouttes? Dix, pas plus! », Oswald se sert d'une voix légère, pratiquement chuchotée. Ce faisant, en mettant à l'œuvre deux traits paralinguistiques³⁰ facilement discernables et reconnaissables, elle crée un contraste important avec la voix d'Anna, qui elle est très articulée, sévère et monotone. L'utilisation de la voix chuchotée d'Annabel Lee par sa bonne Anna est en fait une moquerie à l'égard de ce personnage. Elle sert entre autres à dépeindre l'image d'une femme sensuelle, jeune, innocente, typique de la représentation de l'« ingénue » dans la littérature occidentale³¹. Alexandra Apolloni explique qu'elle représente l'espace liminal entre la fille et la femme, particulièrement au niveau de l'expression vocale. Plus figurativement, la portée de sa voix, tout comme l'omniprésente absence de son corps dans le récit et dans la mise en scène de la chanson « Anna la bonne », ne prend pratiquement pas de place, autant bien dans le texte comme dans l'espace sonore.

³⁰ Fernando Poyatos, *Paralanguage : A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound* (Amsterdam : J. Benjamins, 1993).

³¹ Alexandra Apolloni, « Authority, Ability, and the Aging Ingénue's Voice » dans *Voicing Girlhood in Popular Music, Performance, Authority, Authenticity*, dir. Jacquelin Warwick et Allison Adrian, 143-167. (New York : Routledge, 2016), 145.

On pourrait d'ailleurs citer pour exemples quelques chanteuses qui se sont servies de cette technique vocale, soit de façon sincère ou de manière à parodier, pour interpréter des personnages typiquement « féminins » semblables. Dans la chanson « Si petite » (1933), Lucienne Boyer y incarne sans aucun doute l'ingénue par son air innocent et son timbre de voix aérien. Les paroles de cette chanson rendent également compte de la fragilité et de l'effacement du corps de la femme : « Je me sens, dans tes bras, si petite, Si petite, auprès de toi, Que tu peux, quand mon cœur bat trop vite, Le briser entre tes doigts ». Marie Dubas, dans la chanson comique « J'suis bête », qui dépeint une femme qu'on peut facilement manipuler et qu'on peut exploiter sexuellement, a elle aussi recours à cette technique vocale pour personnifier l'innocence et la naïveté de ce personnage.

En contraste, on reconnaît d'emblée la voix d'Anna par sa monotonie, sa sévérité et sa déclamation très articulée de chacune des syllabes qu'elle prononce, par exemple « Je commets un a-ssa-ssi-nat » ou encore « Si ... Bref ... J'é-tais celle qu'on sonne ». La monotonie de sa voix est parfois momentanément interrompue par des accents sonores calculés sur des mots soigneusement choisis. Cette technique permet à l'interprète de complexifier le fil narratif qui est au premier plan.

Sans doute, vous étiez trop bonne
Trop belle et même trop jolie
[...]
Vous étiez toujours si polie
Et peut-être un peu trop polie

Le sous-texte des deux extraits ci-dessus porte l'auditeur à percevoir les qualités qu'attribue la bonne à sa maîtresse comme étant négatives, comme étant des défauts plutôt que des qualités sincères. Le travail de Marianne Oswald sur les inflexions dans sa voix et

dans l'articulation précise de certaines syllabes et de certains mots participe à renforcer ce narratif. En accentuant la prononciation de l'adverbe « trop » dans ces extraits, Oswald souligne l'aversion d'Anna la bonne pour l'irréprochabilité du caractère d'Annabel Lee. De la même manière, l'utilisation d'une inflexion calculée sur le mot « encore » dans l'extrait ci-dessous, soit la répétition du refrain, pointe vers un fil narratif complètement différent. Cette fois, l'utilisation de cette technique dévoile la convoitise d'Anna la bonne, complexifiant ainsi sa relation avec sa maîtresse puisque cette dernière ne présente plus seulement du mépris par rapport au fait d'être belle et riche, mais dévoile un sentiment profond de pouvoir lui ressembler.

Mademoiselle Annabel Lee
Depuis que vous êtes morte
Vous avez encore embelli

Évolution du personnage artistique : Le rôle de la presse

Pour récapituler, j'ai démontré comment la chanson *Anna la bonne* permet à la fois de formuler deux critiques sociales, soit contre les habitudes matérialistes de la bourgeoisie et d'un stéréotype de la féminité, mais également de laisser paraître la complexité du rapport qu'entretient le personnage d'Anna avec ces deux idéaux. Ce même fil de narration peut également être observé chez Marianne Oswald, entre autres dans l'évolution de son personnage artistique entre 1933 jusqu'à 1939, soit dans sa relation à la presse artistique et au public, particulièrement en ce qui a trait à la question de la féminité.

La presse qui l'appuie ou qui la suit est pratiquement unanime au cours des années qui suivent les tout premiers spectacles de Marianne Oswald à Paris. Oswald est

« transformé, idéalisée »³², dévoile Anita Esteve. Elle apparaît « plus modeste dans l'assaut qu'elle donne »³³, du moins depuis son expulsion de la Suisse d'après Guy Laborde. Le 18 septembre 1934, après une courte série de spectacles offerte à Genève en Suisse qui aurait causé un tumulte important dans les salles à cause de ses chansons socialement et politiquement engagées, Oswald se voit refuser l'accès à ce pays : « Le conseil fédéral suisse a pris un décret interdisant à la chanteuse Marianne Oswald l'entrée en Suisse, sous prétexte qu'elle aurait à son répertoire des chansons à tendances sociales trop prononcées. »³⁴ À la suite de ces événements, Marcel Aymé du journal *Marianne* souligne la force de ses moyens d'expression : « Pour que la Suisse se fût sentie menacée dans son équilibre par une simple voix de femme, il fallait un chant atroce, d'une violence à rendre intenable un délégué de l'Union soviétique à Genève. »³⁵

Vers 1935, alors qu'elle fait ses débuts dans les grandes salles du music-hall, dont le célèbre A.B.C. où toutes les grandes chanteuses, passant par Damia et Édith Piaf, pouvaient y être entendues à la fin des années 1930, on raconte une Marianne Oswald toujours fougueuse, mais de plus en plus bienséante. Le 3 février 1935, Germaine Grey écrit :

« Elle apparut en 1933, tel un personnage lunaire sorti du cabinet du docteur Caligari : visage laid et douloureux, regard de bête traquée, chevelure flamboyante, bouche sensuelle et amère, voix râpeuse et amère pleine de râle et de révolte. Elle est aujourd'hui mieux coiffée, mieux habillée. Ses gestes sont moins saccadés. Elle est plus humaine dans un répertoire plus monotone³⁶.

³² Anita Esteve, « Marianne Oswald devant le public », *Le Populaire*, 2 mars 1934.

³³ Guy Laborde, « Théâtre : Chronique du music-hall », *Le Temps*, 2 octobre 1934.

³⁴ « La Suisse interdit l'entrée à la chanteuse Marianne Oswald », *L'Humanité*, 19 septembre 1934.

³⁵ Marcel Aymé, « Jeu de massacre », *Marianne*, 10 octobre 1934.

³⁶ Germaine Grey, « Marianne Oswald », *Marianne*, 3 février 1935.

Marianne Oswald tente dès 1934 de reformuler son personnage sur la scène musicale française, changeant d'abord son attitude sur scène et en incorporant des chansons moins provocantes à son répertoire en 1935, telles que « Embrasse-moi » de Jacques Prévert et Wal-Berg et « Évidemment bien sûr » de Jean Variot et Christiane Verger qui s'adonnent bien au répertoire réaliste, ou encore « Le bateau ivre » de Louis Sauvatsky et Francis Chagrin et « Mes sœurs n'aimez pas les marins » de Jean Cocteau qui s'apparentent à la chanson de marins. Ce phénomène ne serait pas exclusif à Marianne Oswald d'après Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet. En citant Andrea Oberhuber, elles expliquent que contrairement aux hommes qui s'exercent dans le même milieu, les femmes tendent à mieux réussir :

“...lorsqu'elles rencontrent les attentes du public, qu'elles recourent aux images et aux modèles traditionnels” ou encore quand elles en viennent à recomposer au cours de leurs performances scéniques, une image de la féminité (vêtement, mise en scène) lorsque leur engagement artistique ou politique les renvoie trop aux représentations du masculin. »³⁷

Cette tendance s'observe non seulement dans l'évolution du personnage artistique de Marianne Oswald au cours des années subséquentes, mais également dans le discours que porte la presse à son égard. Pierre Barlatier écrit en 1936 : « Elle se bat pour défendre, telle une mère ses petits, des chansons qu'elle a longtemps portées en elle... Marianne Oswald est de ces rares artistes dont on puisse dire qu'elle progresse sans cesse. »³⁸ Claudine Sagaert, dans son livre *Histoire de la laideur féminine*, rappelle qu'historiquement,

³⁷ Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet, « Musique et genre en sociologie », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 25, n° 1 (2007) : 192.

³⁸ Pierre Barlatier, « De l'A.B.C. à Mogador - Marianne Oswald », *Comoedia*, 21 novembre 1936.

les femmes étaient vouées à remplir leur rôle maternel dans la société et qu'elles ne pouvaient pas revendiquer leurs « droits, une certaine égalité, un autre statut social... »³⁹ Ainsi, en renvoyant le caractère militant de la chanteuse à un rôle traditionnellement féminin, soit celui de la mère, il tente de rendre plus digestible son personnage artistique en lui soustrayant ce qu'il aurait de plus « masculin ».

Existant en quelque sorte en parallèle au personnage artistique de Marianne Oswald, Anna la bonne représente la femme révoltée, pour reprendre les termes de Sagaert⁴⁰. Elle explique que « les femmes qui prennent part à la politique pour réclamer des droits semblables à ceux des hommes sont montrées hideuses. » Anna la bonne qui s'avance contre la bourgeoisie dans la chanson, semblablement à Oswald qui s'avance sur cette question durant sa carrière, permet de caractériser « le laid », non seulement par son caractère physique (dont on ne nous révèle aucun trait dans le texte), mais plutôt par son sens moral⁴¹ - prête à tuer pour exprimer son point de vue. Cela dit, nous avons vu tout au long de ce travail que la chanteuse ne correspond pas aux normes de beauté établies. À cet effet, Louis-Léon Martin, dans le journal *Paris-Midi* nous explique que : « Maintenant vous savez que si Marianne Oswald est laide, sa laideur est intelligente »⁴².

La presse, qu'elle soit « pour » ou « contre » elle, a beaucoup discuté de Marianne Oswald parce qu'elle la considérait atypique, tant physiquement, qu'artistiquement. Dans le chapitre précédent, j'ai notamment discuté de l'objectification de la chanteuse par la presse, celle-ci lui ayant attribué des qualités à caractère inhumain, telle que sa dite

³⁹ Claudine Sagaert, *L'histoire de la laideur féminine* (Paris : Imago, 2015): 107.

⁴⁰ *Ibid.*, 106.

⁴¹ *Ibid.*, 108.

⁴² Louis Léon-Martin, « Aux Folies Wagram "Marianne Oswald" », *Paris-Midi*, 5 décembre 1933.

bestialité ou en se rapportant au symbolisme du mégot de cigarette pour parler de la force visuelle qu'offrent son corps et de ses cheveux pour les luttes socialistes et communistes. Tous ces éléments permettaient essentiellement à ses supporters d'authentifier sa voix et son personnage afin qu'elle puisse incarner la figure idéale pour représenter « le pauvre monde »⁴³ qui lui ressemble. Tout cela était fortement valorisé et encouragé entre 1933 et 1934. Ses amis, dont Cocteau et Prévert, continueront à les lui attribuer bien après les années 1940.

D'un autre côté, les détracteurs d'Oswald parlent d'une disgraciée dont les manières n'ont rien pour divertir. Son accent, ses allures et ses gestes, qui leur rappellent le cinéma expressionniste allemand, n'ont rien de français et c'est souvent avec des intentions nationalistes, antisémites et sexistes, de façon plus implicite, qu'ils formulent leurs commentaires. Et si Marianne Oswald ne se disait pas française, la critique serait-elle moins virulente à son égard ? Lucien Rebatet, critique à *L'Action française*, s'indigne devant le succès qu'on attribue à « cette petite juive »⁴⁴. Pour cet auteur d'un antisémitisme profond, les influences allemandes et juives de la chanteuse, en plus de ses chansons à caractères antimilitaristes et du « bolchevisme » dont elle fait preuve, se matérialisent notamment à travers son apparence :

« Il ne suffit pas de s'écrier qu'on se répugne à laideur rousse et blafarde de cette petite Juive, à ce partie pris morbide de grossièreté. [...] La fille cynique et véhémement des chansons de Mme Marianne Oswald, nous la connaissons de reste. Elle a traîné dix ans dans le cinéma allemand. [...] La gesticulation de Mme Marianne Oswald matérialise le bolchévisme larvé du compositeur Kurt Weill. Cette exaspération malade du lieu commun ne

⁴³ Marianne Oswald, *Op. cit.*, 10. Extrait de la préface écrite par Jacques Prévert.

⁴⁴ Lucien Rebatet, « Les concerts : Marianne Oswald », *L'Action française*, 20 janvier 1934.

pouvait manquer d'être sémite, mais c'est avec la complicité de l'esprit germanique qu'elle devait prendre forme. »⁴⁵

S'en suivront d'autres critiques aux connotations antisémites et xénophobes, dont Guy Laborde du journal *Le Temps* : « Qu'on le veuille ou non, il y a des différences raciales qui ne s'atténuent que très lentement »⁴⁶. En réponse à ces attaques, Marianne Oswald réitère sa nationalité française dans une entrevue offerte en 1935. Elle déplore les insultes qu'on lui a jetées depuis son arrivée et explique qu'on a mal compris ce qu'elle faisait, alors qu'elle ne comprenait pas qu'on ne la comprenait pas :

« Je comprends très bien qu'un visage comme le mien, qu'une voix comme la mienne, que mon accent allemand, n'aient pas séduits les quelques pauvres vieux idiots qui étaient alors à la tête des théâtres d'attractions. Mais on m'a insultée et on m'a traitée de « boche », ça ce n'était pas dans le programme pas vrai ? Ce mot, vingt ans après la guerre, est grotesque, être « boche » n'était pas une insulte avant Hitler. Or, si j'ai un accent, c'est l'accent de la ville où je suis née. Sarreguemines. Je suis de Sarreguemines, en France. »⁴⁷

Comme la chanteuse le souligne dans cet extrait, le fait qu'elle soit de descendance juive et qu'elle soit originalement de nationalité allemande prend une place prépondérante dans la critique qu'elle recevait à la fois de la presse, mais également d'autres acteurs de la scène musicale, dont les directeurs de théâtres. Ainsi, ces caractéristiques qui appartenaient à Sarah Alice Bloch, ou la « vraie » personne derrière le personnage artistique de Marianne Oswald, ont transgressés du domaine du privé à la sphère publique. En d'autres mots, elles sont désormais comprises comme faisant partie intrinsèque des deux

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Guy Laborde, « Théâtre : Chroniques du music-hall », *Le Temps*, 24 juillet 1934.

⁴⁷ René Guetta, « Marianne Oswald », *Marianne*, 19 juin 1935.

entités qui la compose, soit la vraie personne et le personnage artistique. Ultiment, cela permet de démontrer que le personnage artistique est à la fois construit et défini par la personne qui incarne ce personnage, comme nous l'indique Auslander avec son modèle, mais qu'il peut également enchâsser d'autres caractéristiques que pourrait lui attribuer le public qui le reçoit.

Gustave Fréjaville, un important critique du music-hall dont j'ai discuté plus tôt, dédie un article entier à celle-ci le 22 janvier 1934 dans lequel il critique la violence publicitaire qui a fait vivre la chanteuse depuis son arrivée en France l'année précédente au détriment d'autres chanteuses véritablement françaises. Contrairement à Rebatet, Fréjaville rassure d'emblée le lecteur qu'il n'entend aborder les origines étrangères de la chanteuse « que dans la mesure où elle permet d'éclairer des questions dépassant sa personnalité ! [...] Nos campagnes pour le music-hall international nous garantissent contre tout soupçon de xénophobie et de chauvinisme. »⁴⁸ Pourtant, dans l'extrait qui suit, les caractéristiques physiques et vocales de Marianne Oswald qui rappellent les cultures étrangères de la chanteuse déplaisent à Fréjaville. C'est d'ailleurs pourquoi celui-ci se réjouit qu'Oswald soit enfin parvenue à renoncer à certaines d'entre elles :

« ... cette affreuse "composition" de poupée caligaresque, ce masque de lépreuse obtenu par un grossier maquillage, ces cheveux raides et broussailleux, d'un rouge suspect, cette robe courte, large aux épaules, étriquée du bas, cette raideur saccadée, ces gestes d'estropiés et aussi, il faut le dire pour ne pas méconnaître son effort, ce terrible accent d'outre-Rhin qui empêchait cette paradoxale diseuse de chansons françaises de faire entendre à nos oreilles une seule phrase de son texte, tout cela, peu à peu, a été amélioré, abandonné, corrigé... »⁴⁹

⁴⁸ Gustave Fréjaville, « Le cas de Marianne Oswald », *Comoedia*, 22 janvier 1934.

⁴⁹ *Ibid.*

Ainsi, pour Fréjaville, la francisation de Marianne Oswald s'effectue majoritairement par la féminisation de celle-ci, notamment en se conformant petit à petit aux attentes de beauté de ses contemporaines du tour de chant. Il fallait se dépouiller de son maquillage grossier, de ses cheveux mal coiffés, améliorer sa posture et la fluidité de ses gestes : « Il eût mieux valu faire tout ce travail de “décapage” avant de se présenter comme vedette de la chanson française. »⁵⁰ Fréjaville souligne qu'en se dessaisissant de son héritage et de ses influences allemandes, il semble davantage possible pour Oswald de s'immiscer sur la scène musicale française et à se commercialiser, étant désormais plus digeste pour le grand public français. En parlant plus précisément de son répertoire engagé, Fréjaville souligne que « ce n'est pas ce qu'il pourrait avoir de non conformiste ou de révolutionnaire qui pourrait me gêner : l'ardeur juvénile de Gilles et Julien, par exemple, a cassé plus de vitres et j'ai applaudi de tout mon cœur... »⁵¹ En la comparant à Gilles et Julien, qui comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent partagent certains titres de leur répertoire avec Marianne Oswald, Fréjaville laisse sous-entendre un certain biais par rapport au fait qu'un duo composé de deux hommes véhicule plus efficacement leur discours revendicateur que cette interprète.

À travers ces nombreuses critiques, Oswald se défend de ne pas être commerciale, tel qu'elle l'explique dans une citation révélée plus tôt en 1934⁵². Elle dénonce fortement les critiques qui ne s'intéressent qu'à ses qualités superficielles plutôt qu'au travail qu'elle présente. Le regard du public à cet égard lui est particulièrement irritant : « Les existences ratées, vraiment ratées, ceux-là m'en veulent. Vous vous rendez compte qu'il y a des

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² M. H. Berger, « deux productions de Jean Cocteau », *L'Excelsior*, 28 janvier 1934.

femmes qu’elles viennent ici pour me regarder sous le nez. Mais ça m’importe... »⁵³ Dans le même article, l’autrice Maggie Guirale nous offre plus de détails à cet effet, révélant qu’on pouvait entendre des femmes dans la salle s’écrier : « Qu’elle est laide, mon Dieu!... ».

La réaction impétueuse et méprisée de la chanteuse à l’égard de ces femmes, et par extension aux critiques qu’elle a reçue dans la presse et ailleurs, semble confirmer le désintérêt qu’elle porte envers les simples apparences physiques. Sa réaction, plus tôt le même mois, avait cependant été toute autre : « Un soir, comme je paraissais en scène, deux femmes ont dit intentionnellement à haute voix “Oh! c’qu’elle est moche !” Je me suis raidie, j’ai chanté mieux que d’habitude, mais en sortant de scène, je me suis évanouie. »⁵⁴ En 1935, Oswald réplique à propos de ce même public : « Le public est chic. Il a payé le droit de venir rouspéter. Ce qui me dégoûte, ce sont les potins de coulisse. »⁵⁵ Un peu plus d’un an après avoir condamné les comportements du public envers elle, on remarque déjà l’attitude changeante d’Oswald à l’égard de son personnage public et de sa relation à son auditoire. En 1937, Pierre Barlatier atteste de l’assagissement de celle-ci durant un spectacle au Bobino et écrit de son attitude envers le public : « Elle semble dire : “Spectateurs, mes amis, me revoilà, je voudrais tant vous plaire !” »⁵⁶.

À cet égard, Jean Cocteau met à nouveau à profit le style vocal parlé-chanté, devenu la véritable signature artistique de Marianne Oswald durant sa carrière avec la chanson *La Dame de Monte-Carlo* enregistrée en 1936. Dans celle-ci, tous les versets sont parlés sans

⁵³ Maggie Guiral, « Le cas de Marianne Oswald », 21 janvier 1934.

⁵⁴ Alexandra Pecker, « Marianne Oswald et le cinéma ». *Comoedia*, 10 janvier 1934.

⁵⁵ René Guetta, « Marianne Oswald », *Marianne*, 19 juin 1935.

⁵⁶ Pierre Barlatier, « Marianne Oswald est la vedette d’un programme particulièrement brillant », *Comoedia*, 19 novembre 1937.

accompagnement musical alors que les refrains chantés sont instrumentalisés. La plus grande place accordée à la musique dans cette deuxième chanson parlée a notamment eu pour effet de rendre plus accessible au grand public cette musique de Marianne Oswald et fait écho à son répertoire de moins en moins engagé dont j'ai discuté plus tôt. Presque un quart de siècle après avoir été enregistrée sur disque à la mi-1934, la chanson « Anna la bonne » est reprise dans le cadre d'un court métrage expérimental de moins d'une dizaine de minutes. *Anna la bonne*, réalisée par Claude Jutra en 1958, met en vedette Marianne Oswald qui interprète toujours la bonne, au côté de la mannequin américaine Dorian Leigh Parker, qui incarne sa maîtresse, supposée d'une beauté sans fin que la mort ne peut qu'améliorer, comme on peut l'entendre dans le refrain. La reprise de celle-ci dans ce court métrage témoigne de la continuelle pertinence du texte de Cocteau dans une société où des disparités socio-économiques persistent et où les standards de beauté imposés aux femmes continuent d'être remis en question.

Conclusions

Je conclurai ce chapitre avec une citation de (Sidonie-Gabrielle) Colette, publiée dans *Le Journal*. Irritée par la critique qui en voulait au non-conformisme de la chanteuse et qui l'attaquait à coup d'insultes sur son apparence, l'autrice cherche à ce que se réapproprient du « laid » les femmes et à ce que soit redéfini ce terme :

Noire sur noir, Marianne Oswald chante. Une publicité habile, d'ailleurs bienveillante, lors de ses débuts au cabaret, parla de sa "laideur bestiale" de sa "face monstrueuse". Quel observateur superficiel a prétendu que la que "la beauté passe, mais la laideur reste" ? Méfions-nous : sous une chevelure de feu, Marianne Oswald au long corps devient belle. Versons

un pleur sur l'instabilité de tout ce qui tire, de la scène ou de l'écran, une réputation : Maë West est en train de maigrir⁵⁷.

Pour récapituler, ce chapitre a permis de mettre en lumière, à travers une lecture du poème « Anna la bonne » et de son analyse musicale, l'utilisation du personnage incarné dans l'interprétation d'une chanson et plus précisément, le rôle que celui-ci peut jouer dans la construction du personnage artistique. L'analyse de cette chanson m'a permis de discuter des possibles imbrications entre la personne, le personnage artistique et les personnages qu'il incarne, notamment en me concentrant sur la question de la féminité. À cet effet, j'ai démontré comment le corps de la chanteuse devient indissociable du personnage qu'elle incarne et comment les sujets soulevés par un personnage incarné peuvent refléter certaines caractéristiques propres au personnage artistique lui-même. S'il ne s'agit pas d'un thème central dans les discussions entourant la chanteuse Marianne Oswald, j'ai voulu, dans ce chapitre, démontrer comment la question de la féminité sous-tend beaucoup des discours portés à son égard et comment celle-ci s'imisce de façon distinctive dans son travail. Finalement, une analyse continue des textes issus de la presse artistique, en me concentrant spécifiquement sur les questions soulevées ci-dessus, m'a permis de constater de quelle manière la réception du personnage artistique peut elle aussi influencer sur la construction du personnage artistique.

⁵⁷ Colette, « Premières Parisiennes », *Le Journal*, 26 novembre 1933.

CONCLUSION

*Je n'ai pas appris à vivre
ou
Les Aventures de Marianne qui pleure et de Marianne qui rit
Un livre absolument pas du tout réaliste
comme la vie dans un rêve
comme un rêve dans la vie*

- Jacques Prévert, 1948

Venue de l'Allemagne, alors pratiquement inconnue du public français, Marianne Oswald s'impose sur la scène musicale parisienne comme figure incontournable de la chanson durant les années 1930. C'est du moins ce qu'en pensent certains critiques musicaux de l'époque, alors que d'autres tentent, peut-être avec succès, de décrédibiliser le travail de celle-ci. J'ai souligné tout au long de ce travail la nature polarisante de cette chanteuse controversée. À cet effet, la capacité à diviser les opinions s'est articulée de nombreuses façons, nous l'avons vu entre les camps des « pour et contre », dont certains membres du public expriment physiquement et violemment leurs positions durant les spectacles, mais aussi avec ces critiques musicaux qui n'ont pas tardé à partager leur avis dans les journaux. On ne s'entend pas d'abord sur la question de son esthétique vocale et scénique, notamment à cause de sa voix aux distorsions étranges et aux accents d'Outre Rhin. On remet également en question sa crédibilité, à savoir si elle parvient à représenter une forme authentique de la chanson française ou encore s'il ne s'agit que d'un feu de paille, d'où elle obtient le qualificatif de « vedette improvisée »¹, telle que l'a péjorativement dénommée le critique de music-hall Gustave Fréjaville. Un consensus

¹ Gustave Fréjaville, « Le "cas" Marianne Oswald », 22 janvier 1934.

n'existe d'ailleurs pas non plus chez ses supporteurs. Je l'ai démontré en discutant de son authenticité perçue et construite, certains voient en Marianne Oswald une fervente militante populaire, alors qu'elle-même et d'autres, comme Jean Cocteau² et Maurice Verne³, refuseront de lui attribuer un rôle politique sans discréditer la portée de son travail.

À travers ces débats, cette héritière du brechtisme et de la chanson sociale s'est démarquée par ce que j'ai défini comme étant le personnage artistique. Inspirée du modèle d'analyse de la performance musicale de Philip Auslander, il a été question dans cette recherche de mettre celui-ci à l'épreuve à la fois pour en démontrer l'efficacité, mais également pour le développer, en traitant de manière très attentive la réception du personnage artistique tout en étudiant l'aspect temporel et transformationnel. À cet effet, l'étude d'Édith Piaf menée par le chercheur David Looseley fut inspirante puisqu'il prend également en compte l'intérêt du public et de l'entourage de la chanteuse dans la « fabrication » du mythe et de son image publique, mais aussi la question de sa pérennisation dans la mémoire collective. En ce qui concerne Marianne Oswald, c'est plutôt la question de son effacement de la mémoire culturelle, malgré sa forte présence médiatique, l'originalité et la portée de son art, qui a inspiré cette enquête.

Une chanson « féminine » ?

Il n'est peut-être pas étonnant que la musique de Marianne Oswald ait été confondue avec de la chanson réaliste. Nous en avons discuté, il s'agissait du genre musical féminin dominant toute la première moitié du XX^e siècle et auquel on associait

² Jean Cocteau, « Des goûts et des couleurs », *Ce soir*, 21 septembre 1937.

³ Maurice Verne, « Music-hall », *L'Intransigeant*, 7 novembre 1934. « Le danger de Marianne Oswald, c'est de croire que son apparition devient un événement politique. [...] Je crois que la politique a d'autre chose à faire en ce moment que de s'occuper d'une chanteuse de café-concert. »

majoritairement les femmes du tour de chant s'exerçant dans les salles de spectacles, d'abord au café-concert puis au music-hall. L'esthétique sobre, personnelle et nostalgique de la chanson réaliste était alors idéale dans un contexte où l'intime *caf'conc* prospérait. Pourtant, dès le début des années 1920, l'avènement du music-hall, avec sa flamboyance et sa variété artistique, transforme la scène musicale, instaurant par exemple la starisation et l'individualisation des artistes.

Malgré ce qu'a voulu faire croire la presse musicale à son lectorat, il m'a semblé insuffisant tout au long de ce travail de simplement catégoriser le répertoire de la chanteuse au sein de la chanson réaliste. Il en a été question, la majorité de ses plus grandes chansons s'apparentent davantage à la tradition sociale, entendue comme étant pratiquement disparue depuis les années 1870⁴. L'arrivée de son répertoire sur la scène musicale française coïncide avec celui du duo Gilles et Julien, qui privilégient, comme Oswald, une chanson à caractère engagé, actuel et critique à l'égard des inégalités sociales. Comme la presse musicale a permis d'en rendre compte, la musique de ces derniers fait l'objet d'une réception généralement beaucoup plus favorable que la chanteuse. Informés à la fois par le contexte socioculturel et les conventions du genre musical, nous avons attribué cette disparité au style d'interprétation divergent des artistes, mais également aux sous-entendus liés au sexe féminin de la chanteuse. Cette analyse a notamment permis de rendre compte du discours genré tenu par une partie de la presse quant à la capacité et la crédibilité d'une femme à exprimer efficacement des textes de nature engagés. Oswald sera pourtant réellement l'une des précurseurs de la résurgence de la chanson sociale, ou de la chanson

⁴ Catherine Dutheil-Pessin, « Chanson sociale et chanson réaliste », *Cités* 3, n° 19 (2004) : 32.

à texte entre autres promeut par Léo Ferré, Georges Brassens et Jacques Brel après la guerre.

Notons finalement à cet effet que nous avons également observé la présence d'autres femmes non conformistes sur la scène musicale. Le répertoire comique, par exemple, de Marie Dubas pourrait participer à complexifier, comme j'ai voulu le faire avec l'analyse du répertoire de Marianne Oswald, l'hétérogénéité des genres musicaux accessibles et pratiqués par les femmes durant les années 1930.⁵ Il pourrait également s'agir d'une occasion importante de contribuer à la restitution de l'agentivité des interprètes féminines dans le processus de création artistique et d'élargir nos considérations en ce qui a trait à ce qui peut être considéré dans ce type d'analyse. Rappelons que Jean Cocteau, qui écrit « Anna la bonne » en 1934 pour Marianne Oswald, considère que sa participation au processus créatif fut aussi, sinon plus importante que la sienne : « D'une petite "chanson parlée" de moi, assez médiocre, elle a fait une œuvre célèbre »⁶. De cette façon, la reconnaissance des femmes sur la scène musicale de cette époque et de leurs multiples et diverses contributions à la chanson française pourrait permettre de réimaginer, en marge du discours hégémonique et comme preuve de l'importance de la prise en compte de la contre-mémoire dans l'étude de l'histoire culturelle, le rôle transformationnel qu'elles ont tenu à ce moment.

⁵ Je soulignerai à ce sujet la recherche d'Isabelle Marc qui s'est intéressée à la chanson comique en France d'après la Deuxième Guerre mondiale à nos jours. « Une affaire de femmes : la chanson comique en France », *Çédille* 9, 2013 : 359-373.

⁶ Jean Cocteau, « Des goûts et des couleurs », *Ce soir*, 21 septembre 1937.

Marianne Oswald au-delà des années 1930

Il a été possible de constater à quel point une multiplicité de formes de représentations du personnage artistique de Marianne Oswald, mais aussi de discours, a été portée sur celui-ci. Ils ont à la fois été soutenus par l'artiste elle-même, par son entourage et par la presse artistique. Ces discours et formes de représentations ont fait l'objet de réévaluations tout au long de sa carrière au sein de l'industrie du divertissement. Je l'ai souligné dans le premier chapitre de cette recherche, Marianne Oswald reste active musicalement et artistiquement durant son exil aux États-Unis. Elle renonce par exemple au nom Oswald à ce moment, dissimulant davantage ses liens avec l'Allemagne en privilégiant plutôt celui de Marianne Lorraine⁷, en hommage à son patelin natal. Il s'agit d'une preuve importante des efforts constants de la chanteuse de réarticuler son personnage artistique en réponse au public devant lequel elle se présente.

Avec son autobiographie, d'abord présentée en anglais au public américain, puis en français avec certaines modifications ou omissions importantes⁸, Oswald représente son personnage sous un nouveau jour, soit en se dépeignant comme autrice et non seulement comme interprète musicale. La publication de ce livre présente pourtant deux effets distincts. L'artiste, en dévoilant en autant de détails son enfance, invite son lectorat à s'immiscer au cœur même de ses souvenirs personnels et de ses expériences vécues. Elle le fera tout en choisissant et manipulant soigneusement ceux-ci afin de se représenter

⁷ Albert Camus lui donnait également le surnom de Marianne « Courage ».

⁸ Notamment l'omission complète du dernier chapitre présent dans la version originale *One Small Voice*, où la chanteuse conclut son autobiographie en racontant la création de la chanson *La chasse à l'enfant*, dont elle initia l'idée avec Jacques Prévert. La présentation du récit menant à son départ de l'Allemagne pour la France, tel que son accident de voiture et ses échanges avec ses proches, est également écourté.

d'après une perspective complètement consciente de l'image publique qu'elle désire afficher après la guerre.

S'il ne s'agit que de quelques exemples de l'évolution du personnage artistique de Marianne Oswald issu d'après la guerre, d'autres mériteraient une attention particulière afin de déterminer comment l'artiste, par des procédés semblables, continue d'articuler et de transformer son propre personnage artistique tout au long de sa carrière. Ceci pourrait inclure par exemple le contenu des émissions de radio écrites et produites par Marianne Oswald, *La Terre des enfants*, et ceux des émissions de télévision produites par celle-ci durant les années 1950 et 1960. Il serait également tout à fait intéressant de se pencher sur l'événement hommage posthume tenu à Sarreguemines en 1991, dont l'inauguration d'une plaque à son nom à l'endroit même où celle-ci est née. Cet événement a donné lieu à une série importante d'articles de journaux reconnaissant cette chanteuse oubliée et qui ne sera redécouverte à nouveau qu'en 2014 avec le documentaire musical de Yannick Delhaye⁹. Sur la construction, voire la pérennisation, du personnage artistique de Marianne Oswald par son entourage et par le public, j'ai parlé brièvement de la série d'émissions radiophoniques organisée par ses amis à son retour des États-Unis, mais il pourrait également être question du court métrage *Quelqu'un crie*, réalisé par Marcel Bluwal en 1954 et dont le texte fut écrit par Albert Camus, où Marianne Oswald joue son propre rôle et qui met en quelque sorte en scène sa lutte personnelle et artistique. Une telle enquête pourrait dévoiler l'état du personnage artistique dans les mémoires de ses proches, de ses admirateurs et d'autres membres de cette communauté l'ayant découvert à ce moment. Par

⁹ *Marianne Oswald, une flamme, un cri*, réalisé par Yannick Delhaye (2014, Ego Productions, France 3 Lorraine-Champagne-Ardenne : Vimeo, 2014).

le fait même, elle pourrait offrir une perspective nouvelle sur Marianne Oswald dans la mémoire collective et démontrer comment celui-ci est construit dans un « présent » alternatif, ou simplement, un contexte socioculturel différent.

Les questions de la mémoire culturelle et de la temporalité du personnage artistique furent omniprésentes tout au long de cette recherche. Dans notre cas, la presse artistique, en plus d'être un outil essentiel dans l'étude de la réception du personnage et conséquemment de sa construction, a également été prise en compte pour confirmer l'intérêt de son rôle dans le processus de remémoration et d'effacement. Comme je l'ai notamment démontré à travers les travaux de Barbara Misztal, ces derniers constituent les principaux éléments permettant à la fois de façonner la mémoire collective et ultimement, à Marianne Oswald de s'inscrire dans l'histoire culturelle. En plus de son entourage, de son répertoire et des personnages incarnés qu'elle a interprétés, la presse musicale a permis à Marianne Oswald d'acquérir et de s'approprier de différents symboles qui lui permettent de se démarquer tout au long de sa carrière. Cette « anarchiste de la chanson »¹⁰, « cette petite juive »¹¹, cette flamme et ce cri¹², cette « voix des autres voix »¹³, cette petite sœur des poètes, cette Marianne; c'est finalement cet amoncellement d'interprétations, de représentations et d'imaginaires qui définissent ce qu'on comprend aujourd'hui comme étant le personnage artistique dans l'ensemble de sa complexité.

¹⁰ Parisienne 1934, « Un succès... Bœuf : Marianne Oswald chez les snobs », *Noir et Blanc*, 7 juin 1934.

¹¹ Lucien Rebatet, « Les concerts : Marianne Oswald », *L'Action française*, 20 janvier 1934.

¹² Louis-Léon Martin, « Aux Folies Wagram : Marianne Oswald ». *Paris-Midi*, 12 décembre 1933.

¹³ Marianne Oswald, *Je n'ai pas appris à vivre* (Paris : Domat, 1948), 11. Extrait de la préface de Jacques Prévert.

BIBLIOGRAPHIE

Apolloni, Alexandra. « Authority, Ability, and the Aging Ingénue's Voice » dans *Voicing Girlhood in Popular Music, Performance, Authority, Authenticity*, sous la direction de Jacquelin Warwick et Allison Adrian, 143-167. New York : Routledge, 2016.

Auslander, Philip. « Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto ». *Contemporary Theatre Review* 14, n° 1 (2004) : 1-13

_____. « Musical Personae. » *The Drama Review*, 50 n° 1 (2006) : 100-119.

Baudorre, Philippe. « Le réalisme socialiste français des années Trente : un faux départ ». *Sociétés & Représentations* 1 n° 15 (2003) : 13-38.

Bach, Steven, *Marlene Dietrich: Life and Legend*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2001.

Bolchert, Michel. « Marianne Oswald, vers une (im)possible reconnaissance ». Mémoire, Université des sciences sociales Grenoble II, 1992.

Brabazon, Tara. *From revolution to revelation: Generation X, popular memory and cultural studies*. Aldershot : Ashgate, 2005.

Buxton, David. « Le rock, le "star-system" et la montée de la société de consommation » ». *L'Homme et la société*, 1 (1982) : 151-178.

Chadwick, Whitney et Latimer, Tirza True. *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2003.

Cohen, Sara. « Musical Memory, Heritage and Local Identity: Remembering the Popular Music Past in a European Capital of Culture ». *International Journal of Cultural Policy* 19, n° 5 (2013) : 576-594.

Collaer, Paul. *Darius Milhaud*. Traduit et édité par Jane Hohfeld Galante. San Francisco : San Francisco Press, Inc., 1988.

Colin, Paul. *La croute : Souvenirs*. Paris : Éditions Table ronde, 1957.

Cone, Edward T. *Composer's Voice*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1974.

_____. *Hearing and Knowing Music: The Unpublished Essays of Edward T. Cone*. Édité par Robert P. Morgan. Princeton : Princeton University Press, 2009.

Conway, Kelley. *Chanteuse in the City: Realist Singer*. Berkley : Berkeley University of California Press, 2004.

Cribb, Robert. « International Tourism in Java, 1900-1930. ». *South East Asia Research* 3, n° 2 (1995) : 193-204.

Davies, Helen. « All rock and roll is homosocial: the representation of women in the British rock music press ». *Popular Music*, 20, n° 3 (2001) : 301–319.

Deniot, Joëlle-Andrée. « En bordure de voix, corps et imaginaire dans la chanson réaliste ». *Volume !* 2, n° 2 (2003) : 41-53.

DeNora, T. *Music in everyday life*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

Desanti, Dominique. *La Banquière des années folles : Marthe Hanau*. Paris : Fayard, 1968.

Duchesneau, Michel. « Music Criticism and Aesthetics During the Interwar Period: Fewer Crimes and More Punishments ». Dans *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy*, sous la direction de Barbara Kelly et Christopher Moore, 17-42. Woodbridge : The Boydell Press, 2018.

Duchesneau, Michel et al., *Musique et Modernité en France, 1900-1945*, Observatoire international de la création musicale, Université de Montréal, 2006.

Dutheil-Pessin, Catherine. *La Chanson réaliste. Sociologie d'un genre : le visage et la voix*. Paris : L'Harmattan, 2004.

_____. « Chanson sociale et chanson réaliste ». *Cités* 3, n° 19 (2004) : 27-42.

Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography: Studies in the Arts of Self-Invention*. Princeton : Princeton University Press, 1985.

_____. « What Are We Reading When We Read Autobiography? ». *Narrative* 12, n° 2 (2004) : 121-132.

Espínola, Artemisa Flores. « Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du 'point de vue' ». *Cahiers du Genre* 53, n°2 (2012) : 99-120.

Fast, Susan. *In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music*. Oxford; New York : Oxford University Press, 2001.

Flynn, Mark, Clay Craig, Christina Anderson et Kyle Holody. « Objectification in Popular Music Lyrics: An Examination of Gender and Genre Differences. ». *Sex Roles* 75, n° 3 (2016) : 164-176.

Fulcher, Jane F. « Musical Style, Meaning, and Politics in France on the Eve of the Second World War ». *The Journal of Musicology* 13, n° 4 (1995) : 425-453.

Gabrysiak, Diane. « A Woman in a Man's World: La Banquière, Money, Transgression and the World of High Finance ». *Studies in French Cinema*, 15 n° 3 (2015) : 225–236.

Ganeva, Mila. *Women in Weimar Fashion*. Rochester : Camden House, 2008.

Gilliam, Bryan. *Music and Performance During the Weimar Republic*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

Green, Ben. « Whose riot? Collective memory of an iconic event in a local music scene ». *Journal of Sociology* 55, n°1 (2019) : 144-160.

_____. « Popular music in mediated and collective memory ». Dans *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, sous la direction de Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy et Zelmarie Cantillon, 208-2016. London : Routledge, 2018.

Grossmann, Atina, 1986, « Girlkultur or Thoroughly Rationalized Female: A New Woman in Weimar Germany? ». Dans *Women in Culture and Politics: A Century of Change*, sous la direction de Judith Friedlander, et al., Bloomington : Indiana University Press, 1986.

Iglesias, Sara. « Penser la musique, penser la race ? L'antisémitisme chez les musicologues et critiques musicaux sous l'occupation ». *Revue d'Histoire de la Shoah* 1, n° 198 (2013) : 347-362.

Keller, Reiner. « L'analyse de discours du point de vue de la sociologie de la connaissance. Une perspective nouvelle pour les méthodes qualitatives ». Acte du colloque *Bilan et perspectives de la recherche qualitative*, Hors série n° 3, 2007.

Kelly, Barbara L. *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*. Rochester : University of Rochester Press, 2008.

Kelly, Barbara L. et Christopher Moore. *Music Criticism in France, 1918-1939 : Authority, Advocacy, Legacy*. Woodbridge : The Boydell Press, 2018.

Kershaw, Angela. *Forgotten Engagements: Women Literature and the Left in 1930s France*. Amsterdam : Rodopi Editions, 2007.

Kershaw, Angela et Angela Kimyongür. *Women in Europe Between the Wars: Politics, Culture and Society*. Burlington : Ashgate, 2007.

Kewe, Tristant. « Chanter sa vie : Autobiophonie ». *French Forum* 33, n° 3 (2008) : 89-104.

Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1996.

Gilliam, Bryan. *Music and Performance During the Weimar Republic*. Cambridge University Press, 1994.

Giraud, Pierre. « Piscator Erwin - (1893-1966) ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/erwin-piscator/>

Marc, Isabelle, « Une affaire de femmes : la chanson comique en France ». *Çédille*, 9 (2013) : 359-373.

Lacasse, Serge. « Stratégies narratives dans “Stan” d’Eminem ». *Protée* 34, n° 2-3 (2006) : 11-26.

Lebrun, Barbara. *Protest Music in France : Production, Identity and Performance*. Aldershot : Ashgate, 2009.

_____. « René, Ginette, Louise et les autres : nostalgie et authenticité dans la chanson néo-réaliste ». *French Politics, Culture & Society* 27, n° 2 (2009) : 47-62.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

Looseley, David. *Edith Piaf: A Cultural History*. Liverpool : Liverpool University Press, 2015.

Marc, Isabelle. « Une affaire de femmes : la chanson comique en France ». *Çédille* 9 (2013) : 359-373.

Mayaud, Isabelle et Séverine Sofio. « La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines ». *S. & R.* 40, 2015.

Misztal, Barbara A. *Theories of Social Remembering*. Maidenhead : Open University Press, 2003.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1989.

Moore, Christopher Moore. « Socialist Realism and the Music of the French Popular Front ». *The Journal of Musicology*, 25 n° 4 (2008) : 473-502.

_____. « Constructing the Monk: Francis Poulenc and the Post-War Context ». *Intersections: Canadian Journal of Music* 32, n° 1-2 (2012) : 203-230.

_____. « Nostalgia and Violence in the Music Criticism of L’Action française ». Dans *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy*, sous la direction de Barbara Kelly et Christopher Moore, 43-62. Woodbridge : Boydell Press, 2018.

Neuman, Shirley. *Autobiography and Questions of Gender*. London : Frank Cass & Co. Ltd., 1991.

Olivera, Philippe. « Aragon, « réaliste socialiste » : Les usages d'une étiquette littéraire des années Trente aux années Soixante ». *Dans Sociétés & Représentations* 1, n° 15 (2003) : 229-246.

Oswald, Marianne. *One small voice*. New York : Whittlesey House, 1945.

_____. *Je n'ai pas appris à vivre*. Paris : Édition Domat, 1948.

_____. *Dernière rencontre avec Fréhel* (manuscrit autographe), Paris, 1951.

Ory, Pascal. *La belle illusion*. Paris : Plon, 1994.

Petit, Elise et Brunet Giner. « Entartete Musik : musique interdites sous le III^e Reich ». Paris : Collection Horizon, 2015.

Poulet, Jacques. « Épique théâtre ». *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theatre-epique/>

Poyatos, Fernando. « Paralinguistic Qualifiers: Our many voices ». *Language & Communication* 1, n° 3 (1991) : 181-195.

_____. *Paralanguage : A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*. Amsterdam : J. Benjamins, 1993.

Prenshaw, Peggy Whitman. *Composing Selves : Southern Women and Autobiography*. Louisiana State University Press : Baton Rouge, 2011.

Prevots, Aaron. « Gender Criticism and Popular Music Studies: Envisioning Women Artists and Why France Begg to Differ ». *Women in French Studies*, 19 (2011) : 108-119.

Prévost-Thomas, Cécile. « Chanson française : Between Musical Realities and Social Representations ». *Made in France*, sous la direction de Gêrôme Guibert et Catherine Rudent, 125-135. New York : Routledge Global Popular Music Series, 2018.

Prévost-Thomas, Cécile et Hyacinthe Ravet. « Musique et genre en sociologie ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 25, n° 1 (2007) : 175-198.

Read, Geoff. *The Republic of Men: Gender and the Political Parties in Interwar France*. Bâton-Rouge : Louisiana State University Press, 2014.

Rearick, Charles. *The French in Love and War: Popular Culture in the Era of the World Wars*. New Haven : Yale University Press, 1997.

Roberts, Mary Louise, *Civilization Without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*. Chicago : University of Chicago Press, 1994.

Ross, Corey. « Cinema, Radio, and “Mass Culture” in the Weimar Republic: Between Shared Experience and Social Division ». Dans *Weimar Culture Revisited*, sous la direction de John Alexander Williams, 23-48. New York : Palgrave MacMillan, 2011.

Rouse, John. « Brecht, Bertolt ». *The Oxford Encyclopedia of Theater and Performance*. Sous la direction de Dennis Kennedy. Oxford University Press Online, 2003.

<https://www-oxfordreference-com.proxy.bib.uottawa.ca/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-544>.

Sanos, Sandrine. *The Aesthetics of Hate: Far-Right Intellectuals, Antisemitism, and Gender in 1930s France*. Stanford : Stanford University Press, 2012.

Sagaert, Claudine. *L'histoire de la laideur féminine*. Paris : Imago, 2015.

Schnapper, Laure. « La musique « dégénérée » sous l'Allemagne nazie ». *Raisons politiques* 14, n° 2 (2004) : 157-177.

Shingler, Katherine. « Portraits of the Garçonne as Artist: Gender and Creativity in French Fiction of the Années Folles ». *Modern & Contemporary France* 26, n° 4 (2018) : 395-411.

Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover : University Press of New England, 1998.

Strong, Catherine. *Grunge Music and Memory*. Farnham : Ashgate Publishing Ltd, 2011.

_____. « Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture ». *The Journal of Popular Culture* 44, n° 3 (2011) : 398-416.

Sewell, Sara Ann. « The Party Does Indeed Fight Like a Man: The Construction of a Masculine Ideal in the Weimar Communist Party ». Dans *Weimar Culture Revisited*, sous la direction de John Alexander Williams, 161-182. New York : Palgrave Macmillan, 2001.

Vincendeau, Ginette. « The Mise en Scène of Suffering : French Chanteuses Realistes ». *New Formations* 3 (1987) : 107-128.

Weisz, Pierre. « Langage et imagerie chez Jacques Prévert ». *The French Review* 43, n° 1 (1970) : 33-43.

RÉFÉRENCES AUDIO et VIDÉO

Oswald, Marianne. *Chansons françaises des années 1900 : Marianne Oswald* (2015) [CD audio] France : Mon patrimoine musical collection. (1:18:07)

Anna la bonne. Réalisé par Claude Jutra. 1958, Les Films du Carrosse.

Marianne Oswald, une flamme, un cri. Réalisé par Yannick Delhaye. 2014, Ego Productions, France 3 Lorraine-Champagne-Ardenne : Vimeo, 2014. Disponible en ligne : <https://vimeo.com/103716510>

DOCUMENTS D'ARCHIVES

Texte manuscrit. Brissonneau (Firme), *Comédiens, curiosa, Marianne Oswald et ses amis, autographes, dessins, photographies, livres anciens et modernes*. Paris : G. Martin, 2005. CV-9883, Salle Richelieu (manuscrits - magasin) de la Bibliothèque Nationale de France, Paris, France.

Correspondance. Oswald, Marianne 1934-1970. MN-135, Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale de France, département des Arts du spectacle.

ARTICLES DE PRESSE

« Allo ! Paris... : Qui a poussé Marianne Oswald au suicide ». *Ce soir*, 14 septembre 1937.

« Disque : Courrier ». *L'Intransigeant*, 12 février 1933.

« La Suisse interdit l'entrée à la chanteuse Marianne Oswald ». *L'Humanité*, 19 septembre 1934.

« Marianne Oswald tente de mettre fin à ses jours en absorbant du gardenal ». *L'Humanité*, 28 février 1937.

« Sarreguemines : L'hommage à Marianne Oswald ». *DNA*, 2 juin 1991.

Achard, Paul. « Le Faux 1933 et le vrai ». *Comoedia*, 19 juin 1933.

Aragon, Louis. « Marianne Oswald : Le réalisme en chanson ». *L'Humanité*, 12 mars 1936.

Aymé, Marcel. « Jeu de massacre ». *Marianne*, 10 octobre 1934.

Barlatier, Pierre. « De l'A.B.C. à Mogador - Marianne Oswald ». *Comoedia*, 21 novembre 1936.

_____. « Marianne Oswald est la vedette d'un programme particulièrement brillant ». *Comoedia*, 19 novembre 1937.

Berger, M. H. « deux productions de Jean Cocteau ». *L'Excelsior*, 28 janvier 1934.

Bonheur, Gaston. « La vie désespérée de Marianne Oswald ». *Ce Soir*, 1 mars 1937.

Brach, Paul. « Attractions : Marianne Oswald ». *Marianne*, 7 février 1934.

_____. « Attractions : Balieff sourit ». *Marianne*, 29 novembre 1933.

Brisacq, Robert. « Un dimanche de pluie avec Marianne Oswald ». *Volonté*, 22 octobre 1935.

Cerquant, Émile. « Le café-concert : A Bobino ». *L'Humanité*, 6 novembre 1934.

Cocteau, Jean. « Marianne Oswald - Anna la bonne ». *VU*, 28 février 1934.

_____. « Pourquoi j'ai composé de la musique ». *Paris-Midi*, 6 avril 1935.

_____. « Des goûts et des couleurs ». *Ce soir*, 21 septembre 1937.

Colette. « Premières Parisiennes ». *Le Journal*, 26 novembre 1933.

Delpeche, Jeannine. « Les humoristes s'amuseant ». *Marianne*, 10 juin 1935.

Descaves, Lucien. « Folies Wagram ». *L'Intransigeant*, 4 mai 1933.

Desgrieux. « À Paris tous les deux ». *Candide*, 18 janvier 1934.

Ducrocq, Pierre. « Marianne Oswald déclamera-t-elle une Prière pour la Paix ? ». *Ordre*, 22 octobre 1935.

Esteve, Anita. « Marianne Oswald devant le public ». *Le Populaire*, 2 mars 1934.

Fréjaville, Gustave. « Le "cas" Marianne Oswald ». *Comoedia*, 22 janvier 1934.

_____. « Veut-on tuer le café-concert qui vient de renaître ? ». *Comoedia*, 15 janvier 1934.

Grey, Germaine. « Marianne Oswald ». *Marianne*, 3 février 1935.

Guetta, René. « Marianne Oswald ». *Marianne*, 19 juin 1935.

Guiral, Maggie. « Le cas de Marianne Oswald ». 21 janvier 1934.

- Hanau, Marthe. « Marianne Oswald aux Noctambules ». *Écoutez-moi*, 6 octobre 1934.
- _____. « Marianne Oswald à Bobino ». *Écoutez-moi*, 3 novembre 1934.
- _____. « Le théâtre ; Marianne Oswald ». *Écoutez-moi*, 19 mai 1934.
- Hazera, Hélène. « Marianne Oswald ». *Libération*, 28 mai 1992.
- Henri Philippon. « Accompagnateurs de marque ». *L'Intransigeant*, 11 juin 1933.
- Laborde, Guy. « Chronique du music-hall ». *Le Temps*, 30 août 1934.
- _____. « Théâtre : Chronique du music-hall ». *Le Temps*, 2 octobre 1934.
- _____. « Théâtre : Chroniques du music-hall ». *Le Temps*, 24 juillet 1934.
- Lazareff, Pierre. « Marianne Oswald ressuscitée ». *Paris-soir*, 13 octobre 1937.
- Legrand-Chabrier, André. « La foire aux variétés : Tour de chant avec ou sans piano ». *Ce Soir*, 17 octobre 1937.
- Léon-Martin, Louis. « Aux Folies Wagram “Marianne Oswald” ». *Paris-Midi*, 12 mai 1933.
- _____. « Marianne Oswald enfant martyr risqua sa vie pour chanter... ». *Paris-Soir*, 14 août 1938.
- _____. « Aux Folies Wagram : Marianne Oswald ». *Paris-Midi*, 12 décembre 1933.
- Malardot, Paule. « Femmes aujourd’hui : Marianne Oswald ». *Femmes de France*, 12 novembre 1933.
- Montboron. « Cirques, music-halls et cabarets : Le nouveau spectacle de l’Alcazar ». *L’Oeuvre*, 17 janvier 1934.
- Nicolitch, Suzanne. « Un chant révolutionnaire : Peuple tondu ». *Le Populaire*, 17 janvier 1934.
- Oswald, Marianne. « Dernière rencontre avec Fréhel ». *Combat*, 1951.
- Parisienne 1934. « Un succès... Boeuf : Marianne Oswald chez les snobs ». *Noir et Blanc*, 7 juin 1934.
- Pecker, Alexandra. « Marianne Oswald et le cinéma ». *Comoedia*, 10 janvier 1934.

Rebatet, Lucien. « Les concerts : Marianne Oswald ». *L'Action française*, 20 janvier 1934.

_____. « Les concerts ». *L'Action française*, 27 janvier 1934.

Richard, O. « Marianne Oswald aux Folies-Wagram ». *Audace*, février 1934.

Sad. « Deux grands artistes révolutionnaires ». *Commune*, janvier 1935.

Schneider, Roland. « L'hommage de Sarreguemines à Marianne Oswald ». *DNA*, 2 juin 1991.

Sordet, Dominique. « Le phonographe : Phonogénie ». *L'Action française*, 29 novembre 1929.

Varenne, Pierre. « Marianne Oswald chez Georgius ». *Paris-Soir*, 30 janvier 1934.

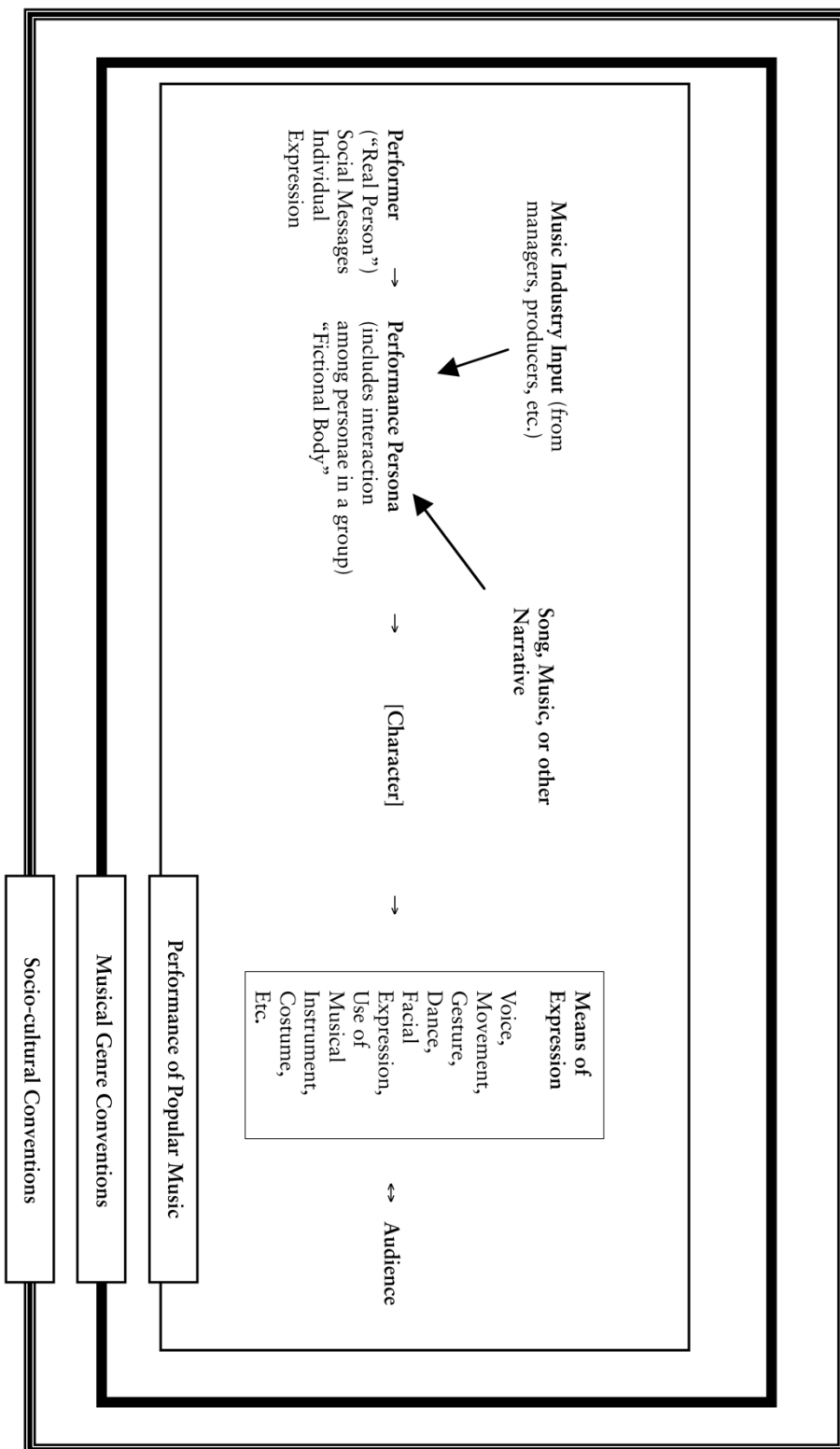
_____. « Marianne Oswald au Bobino ». *Paris-Soir*, 8 novembre 1934.

Veber, Serge. « Cabaret - Chez Sidonie ». *L'Intransigeant*, 26 avril 1933.

Verne, Maurice. « Music-hall ». *L'Intransigeant*, 7 novembre 1934.

Viamant, René. « Qu'est-ce ? ». *Avant-scène*, 1 septembre 1934.

ANNEXE A - PHILIP AUSLANDER (2004), A MODEL OF POPULAR MUSIC PERFORMANCE



ANNEXE B : PAROLES DE CHANSON

« Anna la bonne », Jean Cocteau (paroles et musique)

Ah, Mademoiselle!

{Refrain:}

Ah, Mademoiselle!

Mademoiselle Annabel

Mademoiselle Annabel Lee

Depuis que vous êtes morte

Vous avez encore embelli

Chaque soir, sans ouvrir la porte

Vous venez au pied de mon lit

Mademoiselle, Mademoiselle

Mademoiselle Annabel Lee

Sans doute, vous étiez trop bonne

Trop belle et même trop jolie

On vous portait des fleurs comme sur un autel

Et moi, j'étais Anna, la bonne

Anna, la bonne de l'hôtel

Vous étiez toujours si polie

Et peut-être un peu trop polie

Vous habitiez toujours le grand appartement

Et la chose arriva je ne sais plus comment

Si. Bref, j'étais celle qu'on sonne

Vous m'avez sonné une nuit

Comme beaucoup d'autres personnes

Et ce n'est pas assez d'ennui

Pour... enfin... pour qu'on assassine

Nous autres, on travaille, on dort,

Les escaliers... les corridors

Mais vous, c'étaient les médecines

Pour dormir "Ma petite Anna,

Voulez-vous me verser dix gouttes?

Dix, pas plus!" Je les verse toutes

Je commets un assassinat

Que voulez-vous, j'étais la bonne

Vous étiez si belle, si bonne

Vous receviez un tas d'gens

Vous dépensiez un tas d'argent

Et les sourcils qu'on vous épile

Les ongles et le sex-appeal!

{Refrain}

Vous croyez que l'on me soupçonne

La police, les médecins

Je suis Anna, celle qu'on sonne

On cherche ailleurs les assassins

Mais vos princes, vos ducs, vos comtes

Qui vous adoraient à genoux

Plus rien de ces gens-là ne compte

Le seul secret est entre nous

Vous pensez que je m'habitue?

Jamais. Elle viendra demain

Vraiment, ce n'est pas soi qui tue

Le coupable, c'est notre main

"Dix gouttes, Anna, mes dix gouttes"

Et je verse tout le flacon

Ah! Cette histoire me dégoûte

Un jour, je finirai par sauter d'un balcon

Et cet enterrement! Avez-vous une idée

De ce qu'il coûte au prix où revient l'orchidée?

Elle devait partir sur son yacht pour Java

La Java!

On y va. On y va... On y va!