

Gilles & Julien : une fulgurante carrière de duettistes dans le Paris des années 30

Autor(en): **Marcadet, Christian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue historique vaudoise**

Band (Jahr): **109 (2001)**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-75034>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GILLES & JULIEN

UNE FULGURANTE CARRIÈRE DE DUETTISTES
DANS LE PARIS DES ANNÉES 30

Christian MARCADET

Ce texte est dédié à Évelyne Villard et à A.-M. Julien

Une chanson, ce n'est rien qu'une brève effusion de l'âme. Mais, sur une simple mélodie, elle a enchanté, exalté, consolé, fait rêver des millions d'êtres humains. Elle a sauvé du désespoir les esclaves noirs des deux Amériques ; a soutenu le courage des proscrits, des prisonniers, des humiliés jusque dans les sombres géhennes du III^{ème} Reich. Une petite chanson frêle comme un oiseau, mais parfois immortelle, ce n'est rien que de l'essence de musique, de l'essence de poésie. Une source vive, intarissable, où le peuple vient boire pour apaiser sa soif de justice, d'aventure, d'amour ou de bonheur.

Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi* [1970]

Cette définition de la chanson selon Gilles me semble la plus pertinente introduction à cet article qui vise à expliquer comment les logiques sociales peuvent déterminer et orienter le sens des chansons.

Raisons pertinentes et actuelles d'appréhender la carrière de Gilles et Julien

Si la trajectoire de Gilles et Julien au music-hall est aujourd'hui peu ou mal connue et si leur rôle de précurseur est largement mésestimé, de multiples raisons, selon moi, justifient la redécouverte de ces duettistes :

- Ces artistes accomplirent leur carrière pendant la séquence charnière du développement des industries culturelles [disque et radio notamment].
- Ils occupaient une position médiane intéressante car ils ne figuraient ni parmi les cinq vedettes dominantes ni au nombre des artistes aujourd'hui négligés.
- Pour peu que nous engagions un travail de recherche soutenu, nous avons accès à un fonds documentaire abondant et nous

pouvons encore, avec difficulté, collecter les témoignages d'informateurs ayant connu ces artistes.

– Plus intéressant encore est de savoir que, par leur style insolite [thèmes, ton, rapport au public], ils furent — et demeurent — un modèle de qualité, d'intelligence et de courage.

– Mais, surtout, ce qui nous attache décisivement à leur cas, c'est le fait de postuler et d'établir qu'entre 1932 et 1937 ils furent les piliers fondateurs de la chanson moderne d'auteur — qu'elle soit chantée par l'auteur lui-même ou par un interprète inspiré —, genre qui a depuis dominé le domaine chanson. Les exemples ultérieurs de Charles Trenet, Yves Montand, Léo Ferré, Georges Brassens, et ceux plus récents de Renaud, Jean Guidoni et Allain Leprest en attestent.

Pourtant, Gilles et Julien semblent oubliés. Dès lors, comprendre les raisons de cet oubli totalement injustifié et en partie le réparer constituait l'autre enjeu d'une recherche que j'ai menée entre 1997 et 2000.

Sources et ressources documentaires

Cette étude repose sur l'analyse de l'ensemble des documents disponibles — audiovisuels¹ et écrits, commerciaux ou inédits — relatifs à la période considérée et aux quelques années qui la précèdent et la suivent. J'ai ainsi engagé une recherche approfondie en bibliothèque au département des périodiques et à celui des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France ainsi que sur l'autre source essentielle constituée par le fonds Jean Villard-Gilles déposé aux Archives cantonales vaudoises — grâce à l'attention du directeur, Gilbert Coutaz — et par les archives personnelles de Gilles à Saint-Saphorin — avec le soutien sincère de sa femme, Évelyne Villard. Mais, outre la consultation de ces précieux fonds documentaires, le matériau humain collecté pour cette recherche a également donné de précieuses indications².

¹ Je pense au CD *Gilles et Julien – 1932-1938*, édité en 1992 par Chansophone, qui reprend une bonne moitié de leur œuvre enregistrée. Mais d'autres documents précieux ont été aussi exploités tel le court métrage « Tour de chant », réalisé en 1933 par Alberto Cavalcanti, qui montre de brefs passages de Gilles et Julien en scène.

² Une vingtaine d'entretiens non-directifs, de une à trois heures, avec des informateurs privilégiés ont ainsi été enregistrés entre juillet 1997 et février 2000 auprès de collaborateurs, amis et collègues des duettistes.

1. Cadre historique et déterminants sociaux d'une carrière artistique

1. *Contexte historique, politique et social des années 30*

Deux dates, deux catastrophes, balisent la séquence et lui impriment son cadre de références : la crise économique de 1929 et la déclaration de guerre de septembre 1939. Dans un climat de guerre civile larvée, avec une exacerbation des tensions entre 1934 et 1936, cinq temps forts rythment les années 30 en France :

- La crise économique et les politiques récessionnistes avec leurs effets au quotidien qui provoquent l'accroissement du chômage et des difficultés matérielles dans de larges secteurs de la population.
- Les scandales politico-financiers, ou « affaires », qui révèlent publiquement les multiples imbrications entre la politique, l'économie et le grand banditisme.
- Le coup de force des ligues fascistes pendant les journées de février 1934 et la réaction ultérieure concrétisée par l'union des forces de gauche. Le danger totalitaire est, en apparence, temporairement conjuré.
- L'immense espoir collectif soulevé par le Front Populaire qui dessine un horizon nouveau pour la société française, puis les hésitations et le fracas de l'utopie socialiste contre le « mur de l'argent ».
- L'inexorable montée des périls qui aboutit à la « capitulation » de Munich et sa dérive sociale : irresponsabilité, pacifisme, trahison... Et l'engrenage conséquent : drôle de guerre sans ennemis, sans moyens et sans conviction, cuisante défaite de juin 40 et régime collaborationniste de Vichy.

Nous savons que ces événements exercèrent durablement une influence sur les activités artistiques en leur imprimant une torsion idéologique, mais ils eurent aussi des effets sur les modes de diffusion des œuvres — quand le marché se rétrécit — et sur le contrôle social accru des pouvoirs publics — voire la censure — quand la nécessité politique s'en fit sentir.

2. Influences sociétales et logiques singulières

Si le poids déterminant de la formation économique, sociale et culturelle, dans laquelle les *faits–chanson*³ se déroulent, exerce une pression constante à divers niveaux [économique, politique et idéologique] sur l'ensemble des processus artistiques observés [créatifs, performatifs et réceptifs], nous ne pouvons pour autant postuler que cette influence s'effectue de façon mécanique, univoque et préméditée. Seules des enquêtes de terrain — comme celle-ci — peuvent apporter des réponses à cette délicate question des déterminants sociétaux. Ce type de recherche prend d'autant plus de sens si nous rappelons que les acteurs concernés jouissent toujours d'une certaine liberté, que les influences qu'ils subissent sont multiples et qu'ils ont la faculté de « manœuvrer » sur plusieurs niveaux.

2. 1919-1929 : Une expérience théâtrale féconde dans le sillage de Jacques Copeau

Jean Villard (Gilles⁴) [1895-1982] et Aman Maistre (Julien) [1905-2001] suivirent tous deux une formation théâtrale d'une dizaine d'années dans le sillage de Jacques Copeau : initialement à l'École du Théâtre du *Vieux-Colombier* et ensuite en Bourgogne dans la troupe des Copiaus. Avec le contexte historique et social évoqué, cet enseignement et cette proximité, mentale et physique, avec Jacques Copeau constituent l'autre versant majeur qui détermina l'originalité flagrante de leur *projet créateur*⁵.

³ Par *fait–chanson*, j'entends toute manifestation de quelque nature qu'elle soit, d'ordre social, économique, artistique, événementiel, sémiologique... en rapport direct avec le domaine des chansons, qu'il s'agisse de l'*origine* de ces chansons, pour les processus créatifs, des *performances* – spectacles et prestations – dont elles sont l'objet, et des *impacts* multiples que suscitent leur réception.

⁴ Avec « Gilles », Jean Villard reprend le nom d'un des personnages de comédie qu'il avait brillamment illustré au temps des Copiaus.

⁵ *Projet créateur*: concept développé par Pierre Bourdieu dans l'article « *Champ intellectuel et projet créateur* » in *Temps Modernes*, novembre 1966. Selon l'auteur, ce *projet créateur* « [...] est le lieu où s'entremêle et parfois se contrarient la nécessité intrinsèque de l'œuvre... et les contraintes sociales qui orientent l'œuvre du dehors ». Le projet créateur s'entend ainsi comme un ajustement entre des ressources et des ambitions.

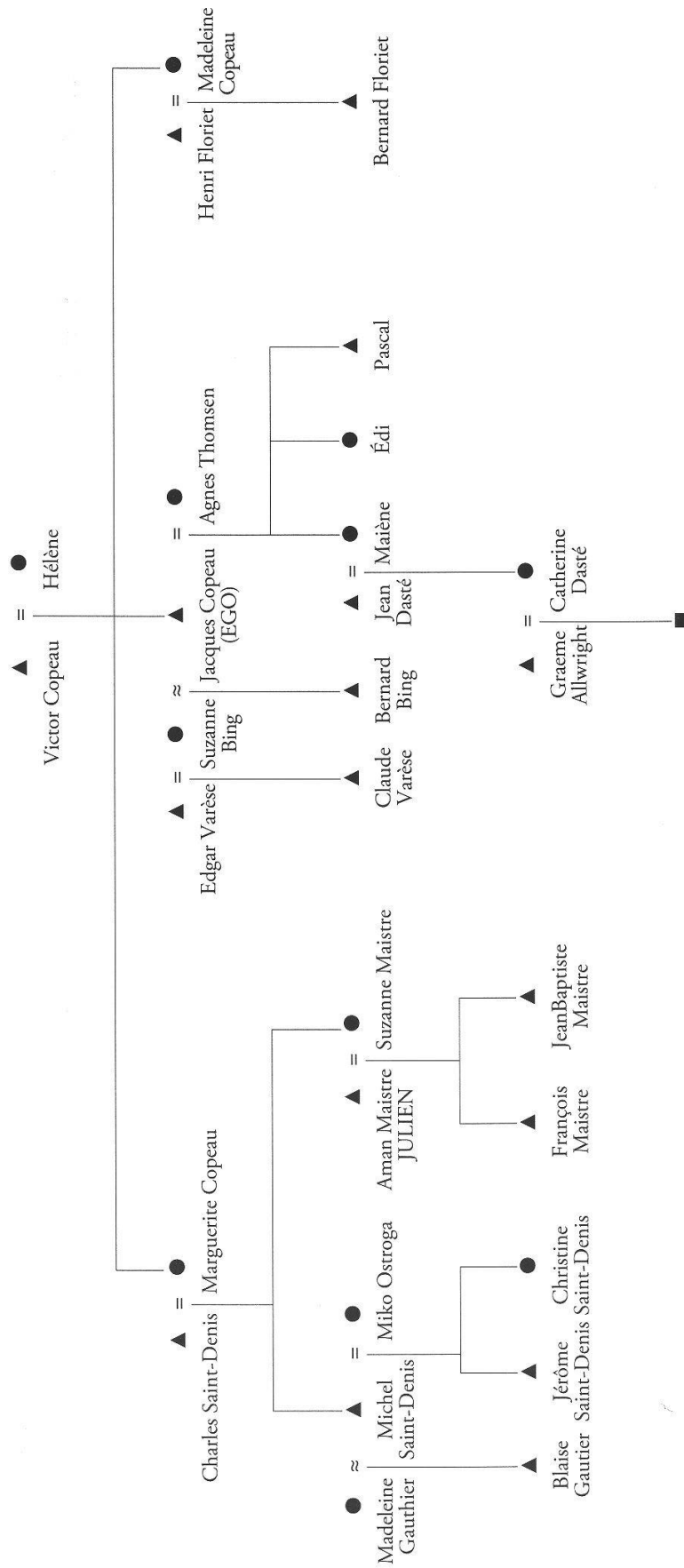


FIGURE 1 : Diagramme de parenté des « Copiaus »

(▲ personne de sexe féminin ● personne de sexe masculin ■ descendance indéterminée
 = alliance matrimoniale ≈ alliance extra-maritale)

1. Jacques Copeau : un théoricien impérieux et irrésolu

a. Une influence persistante

Pour Jacques Copeau, le travail artistique exigeait un absolu dévouement de ses disciples à leur art et à lui-même. Son influence s'exerça durablement sur tous ceux qui furent un temps ses élèves. Gilles, qui a souffert de sa hautaine solitude autant qu'il a profité de son enseignement, en garde des souvenirs émus :

« [...] Copeau était là, qui veillait et faisait régner l'enthousiasme. J'étais émerveillé. Copeau était un prodigieux animateur. Nul mieux que lui n'était capable d'éclairer un texte, d'en extraire toute la substance, d'en communiquer l'intelligence et le sentiment aux comédiens. Il avait horreur de l'emphase, de l'effet pour l'effet, il exigeait la soumission au texte, la simplicité et la vérité. [...] quelle joie de travailler avec un tel maître, d'être une voix dans le chœur. »⁶

Pendant une vingtaine d'années, Copeau domina la scène dramatique française puisqu'il contribua à former les plus hautes autorités du domaine : Charles Dullin et Louis Jouvet qui furent ses premiers adjoints, puis Jean Dasté, Léon Chancerel, Michel Saint-Denis et leurs successeurs Jean Vilar [le futur directeur du *T.N.P.* et du Festival d'Avignon] et Jean-Louis Barrault, parmi d'autres, tous se recommandent de son héritage. Son influence se manifesta également dans d'autres domaines du spectacle tels le mime avec Étienne Decroux, le cirque avec Gilles Margaritis. Gilles, encore :

« Copeau visait à obtenir une maîtrise totale du corps. Il voulait des comédiens qui fussent tout ensemble, et avec une égale perfection, diseurs, chanteurs, danseurs, acrobates, improvisateurs et, reprenant la tradition du drame antique et de la *commedia dell'Arte*, il réinstaura le masque. »⁷

⁶ Cf. Jean Villard-Gilles, *La Chanson, le Théâtre et la Vie*, Mermod, Lausanne, 1944, p. 25-26. [N. B. : Cet ouvrage reproduit le texte d'une conférence donnée par Gilles au *Théâtre de Lausanne*, le 24 janvier 1944.]

⁷ *Ibid.*, p. 28-29.

b. Itinéraire d'un « Patron »⁸ visionnaire

Jacques Copeau [1879-1949] est très tôt motivé par le théâtre et la vie littéraire. Il s'impose comme le grand critique de théâtre de son temps. A ce titre, et fort de ses amitiés avec les hommes de lettres les plus influents [André Gide, Roger Martin du Gard, Jules Romains...], il participe à la création de la *Nouvelle Revue Française* dont il devient le directeur de 1912 à 1914. Mais il ambitionne de prendre une part active à la grande rénovation théâtrale qu'il appelle de ses vœux. Dans la *N.R.F.* de septembre 1913, il publie un manifeste — *Un essai de rénovation dramatique* —, qu'il se destine à mettre en œuvre en fondant, la même année, le théâtre du *Vieux-Colombier*. Dans cet écrit, il développe les grandes lignes de son entreprise :

« [...] Une industrialisation effrénée qui, de jour en jour cyniquement, dégrade notre scène française et détourne d'elle le public cultivé [...] partout le bluff, la surenchère de toute sorte et l'exhibitionnisme de toute nature parasitant un art qui se meurt, et dont il n'est même plus question ; partout veulerie, désordre, indiscipline, ignorance et sottise, dédain du créateur, haine de la beauté ; une production de plus en plus folle et vaine, une critique de plus en plus consentante, un goût public de plus en plus égaré : voilà ce qui nous indigné et nous soulève.

« [...] En fondant le Théâtre du Vieux-Colombier, nous préparons un lieu d'asile au talent futur.

« Le Théâtre du *Vieux-Colombier* groupe à son tour, sous l'autorité d'un seul homme, une troupe de comédiens jeunes, désintéressés, enthousiastes, dont l'ambition est de servir l'art auquel ils se consacrent. Décabotiner l'acteur, créer autour de lui une atmosphère plus propre à son développement comme homme et comme artiste, le cultiver, lui inspirer la conscience et l'initier à la moralité de son art : c'est à quoi tendront opiniâtement nos efforts. »⁹

Et, en conclusion, Copeau précise ses intentions :

« Autant qu'il nous sera possible, nous les appellerons [*les comédiens*] hors du théâtre au contact de la nature et de la vie !

⁸ *Patron* : c'est le terme familier par lequel tous les collaborateurs de Jacques Copeau désignent leur maître et directeur de conscience.

⁹ Cf. Jacques Copeau, *Le Théâtre du Vieux-Colombier, Un essai de rénovation dramatique*, extrait de la *Nouvelle Revue Française*, Paris, 1^{er} septembre 1913, p. 4-14.

« Tenir pour telle ou telle forme décorative, c'est toujours s'intéresser au théâtre par l'à-côté. Se passionner pour des inventions d'ingénieurs ou d'électriciens, c'est toujours accorder à la toile, au carton peint, à la disposition des lumières, une place usurpée ; c'est toujours donner, sous une forme quelconque, dans les trucs. Anciens ou nouveaux, nous les répudions tous.

« [...] Elles favorisent la facilité, le pittoresque, et font verser le drame dans la féerie.

« [...] pour l'œuvre nouvelle, qu'on nous laisse un tréteau nu ! »¹⁰

A la fin de la guerre, Jacques Copeau est mandaté par Georges Clémenceau comme « ambassadeur » de la culture française aux États Unis où il séjourne deux ans. Il rentre épuisé de cette mission et de plus très éprouvé par la défection de Charles Dullin au cours de cette tournée. Il rouvre le *Vieux-Colombier* dont les saisons 1921 et 1922 sont reconnues comme des sommets artistiques rarement égalés. A côté de son théâtre, et encore plus précieuse à ses yeux, Copeau fonde et anime une école destinée à former les comédiens du futur, véritables artistes polyvalents sensés accomplir avec lui cette entreprise de rénovation. C'est là que Jean Villard, engagé initialement comme accessoiriste — sur les recommandations expresses de C.-F. Ramuz et Igor Stravinsky à la suite de sa création du rôle du « Diable » dans *l'Histoire du Soldat* à Lausanne en 1918 —, et Aman Maistre, jeune élève de l'école, se rencontrent et parfont leur initiation.

Pourtant, en dépit des visées avant-gardistes de Copeau, cette expérience resta inachevée car il ne trouva pas les auteurs modernes correspondant à la révolution esthétique projetée. Au moment où il aurait pu — et dû — se comporter en véritable organisateur en mobilisant d'importants moyens matériels et en déléguant son pouvoir à des collaborateurs, il se transforma en penseur inquiet et ne trouva d'autre issue que le « refuge » dans la théorie et la « fuite » en province.

c. A la recherche d'un absolu théâtral

De nombreuses raisons poussèrent Jacques Copeau à quitter Paris et ses gloires faciles : le nouvel abandon d'un de ses lieutenants, Louis Jouvet, la fatigue physique et morale qui l'assailait, la crise religieuse

¹⁰ *Ibid.*, p. 15-19.

quasi mystique qu'il traversait et son échec manifeste en tant qu'auteur — un échec qu'il comprenait et refusait tout à la fois. En septembre 1924, Jacques Copeau annonçait à la presse son souhait de « *se retirer à la campagne* ».

La suite nous concerne directement puisqu'elle se passe en Bourgogne et que nos deux protagonistes, Jean Villard (Gilles) et Aman Maistre (Julien), tiennent un rôle éminent dans le fonctionnement et les réalisations théâtrales de la troupe et qu'ils y effectuent leurs premiers pas de chanteurs.

2. *L'aventure théâtrale en Bourgogne*

a. *Une expérience humaine, artistique et spirituelle*

Les « Copiaus » : c'est le nom donné par les villageois¹¹ aux divers membres de la troupe théâtrale, réunie à l'initiative de Jacques Copeau entre 1924 et 1929, qui sera dans les faits une des premières expériences de théâtre décentralisé. Avec *Le Journal de bord des Copiaus*¹², nous disposons d'un document de première importance pour comprendre ce qui s'est passé en Bourgogne entre les membres de la troupe, la nature de leurs rapports avec le Patron, l'enseignement pratiqué et, enfin, les diverses tentatives théâtrales auxquelles ils s'adonnèrent. Ce journal rapporte de façon quasi exhaustive, quoique assez partielle, la vie du groupe. En effet, les conflits sont minorés et les exigences et hésitations permanentes du Patron ramenées à de simples anecdotes. Les détails les plus triviaux figurent également dans ce registre comme des informations relatives à la santé de chacun, les péripéties scolaires des enfants et les écarts à la discipline comme il est montré plus loin. Nous devons à un spécialiste de l'histoire du théâtre, Denis Gontard, d'avoir présenté et commenté ce document.

Au début de cette aventure, Jacques Copeau réunit la troupe et livre sa déclaration d'intention :

¹¹ Une remarque plusieurs fois rapportée stipule que « copiau » serait une déformation de « copiâ », terme de métier qui pour les bourguignons désigne un cep de vigne.

¹² Cf. *Le Journal de bord des Copiaus, 1924-1929*, édition commentée par Denis Gontard, éditions Seghers, Paris, 1974, 224 p.

« Mardi 4 novembre (1924)

« Le Patron réunit toute la Communauté. Voici les notes d'après lesquelles il leur a parlé :

1. Pourquoi je suis venu ici. J'ai tout abandonné. Je joue la dernière chance de ma vie. Responsabilité de ce qui vous incombe. Perfection du travail et dignité de la vie.

2. Difficultés rencontrées pour réaliser cette chose paradoxale.

[...] 4. Je n'ai forcé personne à venir ici. [...] Je suis en droit de penser que vous acceptez tous notre communauté, dans la bonne et la mauvaise fortune... [...] Pauvreté. Vie dure, pauvre et errante.

5. [...] Il ne s'agit pas de tuer la personnalité mais de la discipliner, ménager, préserver.

Pour soutenir ces vertus deux conditions :

– mettre quelque chose au-dessus de soi...

– Avoir confiance en quelqu'un plus qu'en personne. Discipline.

Ordre.

« Je mets au-dessus de tout la bonté, la charité, avec l'intelligence. La bonne humeur... Pas de jugements précipités. Tout ce qui divise : Caractère, Éducation, Origine. Sympathies ou antipathies instinctives. Opinions politiques. Morales. Les goûts...

[...] 7. Nécessité d'un règlement général. La règle et l'observance de la règle donnent la liberté...

« Il répartit ensuite les services, par corvées, à tour de rôle ou par fonctions... »¹³

Quelques termes magistraux symbolisent ce programme et prennent ici une dimension particulière en accord avec les préoccupations religieuses de Jacques Copeau : « *communauté, disciples, règle et observance de la règle, loi, discipline* » voire « *pauvreté, bonté, charité* ». Au début, trente-quatre personnes entourent Copeau mais ce groupe constitue une charge financière très lourde pour celui qui a été assez imprévoyant de s'engager dans cette aventure collective avec 3.000 francs ! Après quelques tentatives infructueuses pour trouver des mécènes, Jacques Copeau décide abruptement le 22 février 1925 de renoncer et de rendre à tous leur liberté.

La plupart des élèves quittent Mortreuil, mais Jean Villard — qui parvient à trouver des fonds auprès d'amis suisses afin de subvenir aux difficultés matérielles — et Auguste Boverio ne se résignent pas : ils

¹³ *Ibid.*, p. 44-46.

envisagent de continuer l'expérience et forment le noyau d'une nouvelle communauté qui se définit comme une petite troupe. Ils font part de leur décision au Patron, expliquant qu'ils doivent subvenir à leurs besoins familiaux et qu'ils envisagent de donner des spectacles dans les villages voisins. Surpris et intrigué par leur détermination, Jacques Copeau accepte de cautionner cette réorganisation qui ne concerne plus qu'une dizaine de participants qu'il peut superviser et qui lui laisse le temps de continuer ses recherches personnelles. Bien que les conditions d'existence soient assez dures, un équilibre heureux semble s'instaurer un temps qui ménage les sensibilités individuelles et la recherche artistique :

« [...] les Copiaus [...] ont été un instant — dans l'histoire du théâtre — une troupe capable d'imposer de nouveaux moyens d'expression propres à inspirer un poète. Malheureusement leur existence fut trop courte et, surtout, ils n'ont pas connu l'épreuve de Paris. Et leur démonstration, de ce fait, resta sans effet...

« [...] Pourtant, cela n'avait pas mal commencé. Nous avons décidé de faire nous-mêmes entièrement le premier spectacle. Nous voulions essayer de réaliser plus complètement nos premières tentatives de l'école : sortir des sentiers battus et faire appel au masque, au mime, à la danse, au chœur, à la chanson. »¹⁴

Dès l'origine, Jacques Copeau fit régner une discipline rigoureuse sur la communauté et poussa sa vigilance jusqu'à se soucier de chaque détail. Ainsi, par *Le Journal de bord*, prend-on connaissance du type de recommandations que le Patron adressait à ses collaborateurs au moyen de notes de service :

« Jeudi 25 décembre (1924)

« Je rappelle aux élèves qu'il est formellement interdit de s'absenter sans autorisation, soit aux heures des repas, soit aux heures des exercices, leçons ou répétitions et de rentrer le soir après dix heures.

« [...] Il est également interdit aux filles de faire une habitude d'aller au cabaret à moins d'une autorisation spéciale, d'y fumer des cigarettes et d'y boire de l'alcool.

¹⁴ Cf. Cf. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, Édition Rencontre, Lausanne, 1970, 308 p., p. 116-117. N. B. : Une première version de cet ouvrage avait été publiée, en 1954, aux Éditions Payot de Lausanne, sous le titre initial *Mon demi-siècle* (252 p.) ; Gilles décida de compléter celle-ci pour la nouvelle édition de 1970. C'est donc cette édition augmentée que j'utilise comme référence.

« Aucune bicyclette ne peut être mise en service sans l'autorisation de celui ou de celle à qui elle appartient... Jacques Copeau. »¹⁵

« Dimanche 4 janvier (1925)

« Le couvert n'est pas toujours mis avec le soin désirable. Hier soir, les couteaux étaient oubliés.

« On doit reconnaître un élève du Vieux-Colombier à ceci : qu'il fait toujours bien ce qu'il fait.

[...] Lorsque quelque chose n'est pas bien, ils doivent avertir la régie, qui m'en rendra compte. J. C. »¹⁶

Jacques Copeau ne se départira jamais du respect des règles communautaires car, dans un billet daté du 28 octobre 1928, il signifie de nouvelles recommandations au groupe :

« Quand il arrive aux élèves de se servir du gramophone, prière de le faire avec soin, de ne pas oublier de le fermer et de le couvrir, d'en ranger les accessoires, notamment les disques. Cet appareil a une grande valeur, ce n'est pas un jouet... J. C. »¹⁷

b. Une approche globale des arts de la scène

Tout en suivant les enseignements organisés par le Patron, la petite troupe prépare des spectacles qui mêlent comédies du répertoire adaptées par Jacques Copeau [Goldoni notamment], pièces écrites par eux sur des thèmes locaux [*Le cassis*, *Célébration du vin, de la vigne et des vigneron*], parades spectaculaires [*Les Sottises de Gilles* de Thomas Gueulette] et autres divertissements improvisés. Fin 1926, Jacques Copeau repart pour New-York et ne rentrera à Pernand-Vergelesses qu'en mai 1927. C'est pendant cette période que les jeunes gens prennent l'habitude de travailler seuls, libérés de son immixtion fréquente dans leurs activités. Gilles résume ce que fut cette expérience :

« Copeau fut un lanceur de graines. [...] Il faut donc à la fois expliquer son abandon et lui rendre justice.

« [...] Une réussite et un échec ! Échec de l'homme, réussite des idées. Oui, Copeau fut un lanceur de graines, mais ce n'est pas lui qui moissonnera. Il a labouré, ouvert des sillons, semé, et quand il a vu la petite herbe encore verte et fragile sortir de terre, comme une promesse,

¹⁵ Cf. *Le Journal de bord des Copiaus, 1924-1929, op. cit.*, p. 51-52.

¹⁶ *Ibid.*, p. 53-54.

¹⁷ *Ibid.*, p. 148.

son bras est retombé. Il s'en est détourné. Pourquoi ? Fatigue, maladie, orgueil ou fausse humilité, misanthropie, impuissance ou dégoût ? Il y a de tout cela dans son attitude... »¹⁸

L'enseignement ne se limitait pas à la seule expression dramatique mais il embrassait tous les arts du spectacle et il incluait des séances réservées au raccommodage et au repassage... Pour chaque activité, Copeau précisait qui la dirigeait et à qui elle s'adressait en opérant une distinction entre les comédiens aguerris — au nombre desquels Gilles et Julien — et les élèves stagiaires auxquels il devait dispenser des leçons plus personnalisées. Au fil du temps, des aménagements sont apportés à ce programme ; ainsi de nouvelles matières sont-elles enseignées : modelage et danse en juin 1927, et, surtout, mimique, masque, improvisations et jeux qui prennent une place importante à partir de septembre 1928. L'emploi du temps présenté dans le tableau ci-joint¹⁹ (*fig. 2*) est éloquent à cet égard.

Il faudra attendre le début de 1928 pour qu'une autre occasion de travail autonome ne se produise avec la préparation de *La danse de la ville et des champs*. C'est ce spectacle « *sans prétention littéraire* » qui montre le mieux la nature des recherches théâtrales du groupe. Si l'accueil du public local fut assez enthousiaste, Jacques Copeau, qui semblait s'être diverti à la représentation, s'engagea ensuite dans une entreprise de démolition d'une œuvre dans laquelle il n'avait joué aucun rôle.

« Le lendemain, il nous réunit pour la critique. Nous l'attendions avec quelle impatience ! Tout prêts à corriger nos erreurs, à rendre notre spectacle, sur les conseils du maître, encore plus efficace. Mais son visage, tout de suite, nous glaça. [...] Rien ne trouva grâce à ses yeux. Son dernier mot, digne de l'Écclésiaste, plein d'une amère dérision fut : poussière... »²⁰

c. Un projet inabouti

Désormais les jours du groupe sont comptés. Depuis avril 1928, par convenance personnelle, plusieurs membres, et enfin le Patron, ont

¹⁸ Cf. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, *op. cit.*, p. 92-93.

¹⁹ Cet emploi du temps hebdomadaire a été recomposé à partir des éléments figurant dans l'ouvrage de Denis Gontard, *op. cit.*, p. 107-108.

²⁰ Cf. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, *op. cit.*, p. 92-93.

<i>jour</i>	<i>horaire</i>	<i>activité commune</i>	<i>horaire</i>	<i>activités particulières</i>
Lundi	7h.30 / 8h.15 8h.15 / 8h.45 8h.45 / 12h.45 15h./ 19h.30	Exercices physiques Petit déjeuner Travail individuel Travail en commun	8h.45 / 9h.45 10h./ 11h.30	Diction Musique Corporelle
Mardi	7h.30 / 8h.15 8h.15 / 8h.45 9h.45 / 12h.45 15h./ 19h.30	Exercices physiques Petit déjeuner Travail individuel Travail en commun	9h.45 / 11h.15	Exercices dramatiques
Mercredi	7h.30 / 8h.15 8h.15 / 8h.45 9h.45 / 12h.45 15h./ 19h.30 21h.	Exercices physiques Petit déjeuner Travail individuel Travail en commun Soirée	9h./ 11h.	Par groupes avec le Patron
Jeudi	8h.15 8h.30 15h./ 17h. 17h.30 / 19h.30	Petit déjeuner Départ pour Beaune Théorie du théâtre Chant		
Vendredi	7h.30 / 8h.15 8h.15 / 8h.45 9h.45 / 12h.45 15h./ 19h.30	Exercices physiques Petit déjeuner Travail individuel Travail en commun	9h.45 / 11h.15	Exercices dramatiques
Samedi	7h.30 / 8h.15 8h.15 / 8h.45 9h.45 / 12h.45 15h./ 19h.30 21h.	Exercices physiques Petit déjeuner Repassage, travaux ménagers Travail en commun Raccommodage		

FIGURE 2: Emploi du temps hebdomadaire des Copiaus en mai 1926.

cessé de prendre leurs repas à l'auberge. Copeau semble lassé de devoir se partager entre son travail personnel qui prend du retard et l'investissement que nécessite le travail de la troupe. Gilles constate amèrement :

« Le regard de Copeau, quand il lui arrivait de le tourner vers nous, était rarement celui d'autrefois. Ce n'était pas non plus ce regard ouvert, chercheur, paternel, avec lequel il suivait les exercices de « ses enfants » de l'école. C'était plutôt l'œil d'un juge, d'un juge qui se sent

personnellement mis en cause, un œil sévère, dépréciateur, pesant sur le négatif. Il s'éloignait de nous. »²¹

Si le trouble est bien présent dans les consciences, un certain « esprit de famille » empêche encore la plupart des membres de s'opposer aux décisions du Patron. Il suffit de rappeler que cette troupe de comédiens, qui compte encore dix-huit membres en 1927, est aussi une grande famille puisque des liens de parenté réels — d'alliance et de consanguinité — unissent objectivement et subjectivement plus de la moitié des Copiaus à Jacques Copeau lui-même (cf. diagramme de parenté, *fig. 1*). Au début de 1929, Copeau, miné par des préoccupations esthétiques, humaines et religieuses tout à la fois, se lasse de la troupe et à la fin mai il pose sa candidature pour devenir administrateur général de la *Comédie-Française*²².

« Entre lui et nous, la tension s'aggravait jour après jour. [...] Nous devenions méchants, cruels, vindicatifs. Il fallait que nous lui fissions sentir que nous ne marchions plus, que nous voulions vivre. »²³

« Le Patron traversait une crise religieuse. Il était rentré au sein de l'église et manifestait la ferveur un peu envahissante propre aux nouveaux convertis. [...] Cela nous exaspérait... »²⁴

Après cinq années d'expériences, de semi-réussites et de recherches qui porteront ultérieurement leurs fruits, Copeau décide de dissoudre la troupe afin d'avoir les coudées franches.

3. Rayonnement pluriel d'une école des arts de la scène

a. Une explosion de talents

La dissolution des Copiaus en 1929 n'est pas la fin un peu triste d'un grand moment de théâtre, mais plutôt le point de départ d'un épanouissement qui se poursuit encore aujourd'hui. S'il ne peut faire état de réalisations accomplies, le bilan de cette expérience est loin d'être négligeable puisqu'il permit d'explorer des pistes nouvelles comme le

²¹ Cf. Jean Villard-Gilles, *La Chanson, le Théâtre et la Vie*, *op. cit.*, p. 41.

²² Dans les faits, il devient metteur en scène à la *Comédie-Française* de 1936 à 1940 et il en est nommé Administrateur provisoire en 1940.

²³ Cf. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, *op. cit.*, p. 131.

²⁴ *Ibid.*, p. 130.

mime, le masque, les chœurs parlés et chantés... et qu'il provoqua une véritable explosion de talents qui, suivant l'exemple de leurs aînés Charles Dullin et Louis Jouvet, trouvèrent à s'exprimer pleinement quand l'école fut dissoute. Ainsi : Léon Chancerel, qui continua sa route avec la compagnie des Comédiens Routiers, le mime Étienne Decroux qui fonda l'école française du mime, Jean Dasté, qui anima successivement plusieurs troupes théâtrales dont la Compagnie de Saint-Étienne...

b. Les « Quinze » ou la résurgence fugace d'une compagnie talentueuse

En 1929, plusieurs comédiens ayant appartenu à l'École du *Vieux-Colombier* et aux Copiaus [Michel Saint-Denis, Suzanne Bing, Jean Dasté, Jean Villard et Aman Maistre...] décident de se regrouper et de former la Compagnie des Quinze dans la lignée des travaux avec Jacques Copeau. Ils donnent deux saisons remarquées à Paris, en 1930 et 1931, avant de se séparer, des dissensions se faisant jour dans le groupe, malgré — ou à cause de ? — leur passé commun. Nouvelle désillusion ; Gilles reprend son indépendance :

« Ce qui nous intéressait dans la Compagnie des Quinze, c'est cet effort de mise en scène et le peu d'importance que nous attachions au texte, lorsque nous étions en Bourgogne. Depuis, Michel Saint-Denis a changé de conception et nous n'avions plus rien à faire avec lui. »²⁵

Aucun des participants de ces diverses expériences [*Vieux-Colombier*, Copiaus, Compagnie des Quinze] ne sortira « indemne » et chacun, dans le domaine qui le concerne, se sentira dépositaire d'une part de cet héritage. Tous feront toujours preuve d'une conduite morale et professionnelle rigoureuse et invoqueront régulièrement cette appartenance au mythe fondateur. Donnant en temps de guerre une conférence sur le théâtre et les arts de la scène, Gilles, à la manière de Copeau, nous livre le sentiment de ce qu'il entend par « théâtre » :

« [...] jouer, ce n'est pas seulement parler, c'est vivre avec tout son corps, être capable de s'exprimer avec autant de justesse par l'attitude, par le geste que par la parole, tout cela avec naturel... »²⁶

« [...] Ce théâtre [*nouveau*] ...il sera avant tout : actuel, collectif, universel, et bien sûr et d'abord humain !

²⁵ Cf. article de Henri Philippon, *L'Intransigeant*, 2 décembre 1932.

²⁶ Cf. Jean Villard-Gilles, *La Chanson, le Théâtre et la Vie*, *op. cit.*, p. 44.

« Humain, parce que l’homme seul nous intéresse, non pas l’individu, mais la personne humaine, l’être libre, de chair et de sang, mais doué d’une âme qui est en lui le signe de quelque chose de plus haut que lui qui le préoccupe ; actuel ensuite, parce que nous vivons dans notre temps qui est passionnant, plein de bouleversements extraordinaires, mais où, simultanément, des beautés se révèlent, car la vie est plus forte que tout ; collectif aussi, parce que, quoiqu’on fasse désormais, cette reconstruction du monde ne se fera que par un effort commun, une fraternelle solidarité, non pas obscurs comme la termitière, mais clairs, conscients et joyeux comme au temps des cathédrales ; universel enfin, parce que l’homme est relié à tous les hommes par la condition humaine et qu’au-dessus des frontières, des nations et des continents il sent, il cherche et il espère une vérité qui le dépasse.

« Voilà le spectacle auquel nous aspirons... »²⁷

4. Réconciliation tardive

1945 : le voyage de Copeau à Lausanne

Quelques années après les explications orageuses en Bourgogne, Jacques Copeau vient à Lausanne consulter un médecin. Il rend visite à son ancien disciple Jean Villard dans son cabaret *Le Coup de Soleil* et assiste au spectacle qu’y donne celui-ci avec sa nouvelle partenaire, Édith Burger. Gilles est inquiet car il se retrouve en position d’élève devant son ancien maître. Il se souvient :

« Tandis que nous chantions, j’observais Copeau. Il était manifestement heureux. Il eut pour Édith, que je lui présentais, les mots les plus délicatement flatteurs, sa joie paraissait sincère. Il semblait à la fois heureux et fier qu’un de ses disciples eût su transporter dans la chanson — un art qu’il connaissait mal — les enseignements de sa doctrine sans les altérer.

« [...] le surlendemain, je recevais de lui ce petit mot :

Mon cher Jean,

Je ne sais pas si j’ai pu, l’autre soir, te faire comprendre combien j’étais ému, heureux, reconnaissant. Non seulement de ce que tu fais mais surtout de ce que tu es et de l’aimable sobriété de ton art. Ni dans tes gestes et tes attitudes, ni sur ton visage, on ne relève la moindre grimace. Tu es bien Gilles...

²⁷ *Ibid.*, p. 75-76.

« Cette fois, j'avais gagné ! Enfin, j'obtenais mon doctorat ! J'ai gardé pieusement ces lignes dont je suis fier. Elles me donnaient raison. Je n'avais pas trahi l'enseignement d'un maître sévère mais souvent injuste. Copeau dissipait, un instant, mes doutes. Je pouvais me dire que j'avais fait pour la chanson, plus modestement, ce qu'il avait fait pour le théâtre, et que si, en leur temps, Gilles et Julien avaient apporté quelque chose de neuf et de valable dans ce domaine populaire, un véritable rajeunissement dont les sources étaient le jeu et la poésie, c'est que mes chansons avaient pratiqué les premières une brèche dans le mur du conformisme en exprimant enfin autre chose que l'amour sous toutes ses formes, de l'amour-sublime à l'amour coquin et même cochon, thème de toutes les chansons françaises de cette époque ; une brèche à travers laquelle passèrent ensuite Trenet, Édith Piaf, les Compagnons de la Chanson, les Frères Jacques, Yves Montand, sans oublier Mireille, Jean Nohain, Camille François, Michel Vaucaire, H.-G. Clouzot, Jacques Prévert et bien d'autres encore, brèche que tous ensemble nous avons élargie et consolidée victorieusement. »²⁸

A noter que dans ce texte, Gilles, le modeste exemplaire, revendique avec clairvoyance son rôle de précurseur et de modèle dans l'histoire de la chanson française.

5. *En quête de nouveaux horizons artistiques*

a. Les prémisses d'un duo

Ce n'est pourtant pas dans le théâtre mais dans la chanson que Gilles trouva sa voie, celle qui correspondait le mieux à son tempérament et à son inspiration. C'est en Bourgogne qu'il composa ses premières chansons d'inspiration régionaliste et écrivit ses premières « vraies chansons d'auteur » [*Fleur de Paris* et *La P'tit' Nini*]. Aman Maistre, qui effectuait alors son service militaire à Dijon, tenait quant à lui le rôle de chanteur de la troupe quand il était en permission. C'est pendant ces années, où ils parcourent quatre fois par jour la petite route entre leur domicile (Aloxe-Corton) et le lieu de répétition (Pernand-Vergelesses) — au total douze kilomètres par jour —, que Jean Villard et Aman Maistre s'entraînent à chanter tous deux ensemble et s'amuse à reprendre des chants traditionnels et autres chansons à la mode.

²⁸ Cf. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, *op. cit.*, p. 222-223.

Dès lors, leurs débuts au music-hall apparaissent plus comme un prolongement de leurs activités précédentes que comme une nouveauté totale. Mais leurs *performances*²⁹ sont nouvelles parce qu'elles sont les premières du genre, en France, qui croisent le théâtre et la chanson sur les grandes scènes et aussi parce qu'elles sont animées par le projet créateur singulier de Gilles.

b. La voie des chansons

Gilles avait déjà chanté lors de soirées littéraires avant la Première Guerre mondiale. Il le relate quand il évoque sa jeunesse montreu-sienne :

« Ça me plaît, la chansonnette. N'est-ce pas un art qui fait appel à la parole, à la musique, au geste, à la mimique ? N'est-elle pas une comédie en réduction et l'acteur n'y est-il pas son maître ? Me voilà plongeant avec délices dans le répertoire des Fragson, des Mayol, des Polin, des Dranem, gloires de l'époque. Je compose un tour de chant. Gagnebin m'amène à une séance de Belles-Lettres. Je me lance. Ça marche. [...] Soirées inoubliables, bachiques, au milieu d'une équipe particulièrement brillante qui me réclame inlassablement des chansons. »³⁰

Comme nous pouvons en juger, la passion de Gilles pour les chansons ne date pas de 1932. Cette familiarisation avec les répertoires de café-concert sera mise à profit quand il préparera, dans les années 1936 et 1937, plusieurs émissions radiophoniques sur l'histoire de la chanson. Gilles et Julien sont encore deux comédiens de la Compagnie des Quinze quand ils donnent un petit tour de chant à Londres, à l'occasion d'une fête du monde du spectacle, et reçoivent un accueil enthousiaste :

« Sur le bateau du retour [*d'Angleterre*]... nous voguons... vers un monde encore chimérique où nous serions nos maîtres et où personne, sauf le public, ne pourra nous empêcher de dire ce que nous avons à dire et qui sera le fruit de douze ans de travail, d'expériences, de dures épreuves et d'espoirs déçus.

²⁹ *Performance* : concept appliqué ici sur la base des travaux de Paul Zumthor dans son ouvrage *Introduction à la poésie orale* [Le Seuil, 1983], relatifs à l'acte d'énonciation de textes oraux à l'intention d'une audience, émis en situation de scène ou sur des supports réitérables, dans un cadre matériel et symbolique également signifiant. Ainsi tour de chant, disque, émission de radio... sont autant de performances.

³⁰ Cf. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, *op. cit.*, p. 45.

« Quand le bateau accoste à Dieppe, les deux garçons qui franchissent la passerelle ne sont plus Aman Maistre et Jean Villard [...] ce sont déjà Gilles et Julien.

[...] Deux comédiens chantant, au piano, des chansons ! Ça fait un numéro. »³¹

3. 1932-1937 : une carrière artistique exemplaire et multidimensionnelle

« Au music-hall, [...] deux nouvelles étoiles montaient dans le ciel parisien : Gilles et Julien. Anarchistes, antimilitaristes, ils exprimaient les claires révoltes, les simples espoirs dont se satisfaisaient alors les cœurs progressistes. [...] Sur la scène de Bobino, vêtus de maillots noirs, ils firent acclamer Le Jeu de massacre, Dollar et vingt autres chansons. Nous ne fumés pas les moins acharnés à les applaudir. »

Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge* [1960]

Cette citation, extraite d'un ouvrage qui mentionne Gilles et Julien à trois autres reprises, exprime l'impact et l'influence que ces duettistes exercèrent alors dans le monde du spectacle.

1. La réussite immédiate

Leur premier spectacle, en qualité de « duettistes au piano », date d'avril 1932. Jusqu'alors, ils sont totalement inconnus au music-hall. Or, dès cette première scène, André de Richaud, un homme de lettres, leur consacre un article élogieux en première page de *Comœdia*, le quotidien parisien des spectacles :

« Deux comédiens au music-hall

« [...] Nous avons pu juger de la diversité des comédiens de la compagnie des Quinze par les très beaux spectacles montés ces deux hivers par Michel Saint-Denis, mais nous n'aurions pas cru qu'ils puissent aisément passer de la scène au music-hall. C'est pourtant ce que viennent de faire avec un plein succès deux de ces jeunes comédiens, MM. Aman Maistre et Jean Villard qui, sous les noms de Gilles et Julien, se font applaudir par le public populaire du Théâtre de Montrouge.

³¹ *Ibid.*, p. 162-163.

« [...] Il diffère [*leur numéro*] des tours de chants habituels par le style. On sent que ces deux chanteurs sont des comédiens dans le sens le plus noble du terme. Bravo ! »³²

Gilles se souvient de cette première prestation :

« Et nous faisons nos débuts en mai 1932 [*en réalité avril*], au Théâtre de Montrouge [*Paris 14^{ème}*]. Nous avons un répertoire de cinq chansons dont trois de moi. Nous ne cassons rien, mais nous sommes jeunes, gentils, nous chantons juste. Moi, je suis crispé à mon piano, avec un trac fou, et je vois Julien gesticuler comme un moulin à vent. Il est très à l'aise, et ma foi, tout porte. »³³

D'autres articles suivent bientôt ; en octobre, leur première photo est publiée dans *Paris-Midi*, et en décembre ils sont dessinés presque simultanément dans *Comœdia* et *La Volonté*.

Première indication de leur popularité naissante : en quelques semaines, ils sont devenus les coqueluches de la presse de spectacles avisée. Dès lors, mentions, articles, reportages, dessins, photos, affiches, encarts suivront assez régulièrement jusqu'à leur séparation fin 1937. Une première évaluation³⁴, sous réserve de plus ample information, donne une indication concrète de leur notoriété : leur nom figure au moins une fois dans plus de 800 articles ou insertions dans la presse entre avril 1932 et avril 1938.

Fin octobre 1932, un grand événement survient dans leur carrière : plébiscités par les publics de l'*Européen* et de *Bobino*, ils sont engagés in extremis à l'*Empire*, là même où quelques mois plus tôt ils avaient été recalés lors d'une audition. En six mois seulement, ils sont sacrés grandes vedettes.

En presque six ans de carrière, ils donnent entre 800 et 1000 tours de chant — un concert tous les deux jours en moyenne ; ils se produisent six fois en vedettes à l'*A.B.C.*, la salle parisienne de référence, trois fois à l'*Alhambra*, sont des habitués réguliers du music-hall populaire l'*Européen* ; ils enregistrent plus d'une quarantaine de chansons chez *Columbia* et

³² Cf. André de Richaud, *Comœdia*, 21 avril 1932.

³³ Cf. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, op. cit., p. 164.

³⁴ Cette évaluation repose sur la lecture quasi exhaustive de la presse professionnelle disponible et un dépouillement de l'ensemble de la presse quotidienne et hebdomadaire de Paris sur de longues périodes ciblées, tous supports et toutes opinions confondus.

deux chez *Pathé*, et participent au « Hamlet » de Jean Variot, pièce de théâtre phonographique gravée sur douze faces de 78 tours 30 cm [!]; ils animent des centaines d'émissions de radio sur les postes privés et publics entre 1934 et 1937; en outre, plusieurs millions de chansons-tracts de *La Belle France* sont distribuées sur la voie publique en mars-avril 1936 à la veille du Front Populaire... Sur la base de ces éléments et des indices qui dénotent la révolution esthétique qu'ils inaugurent au music-hall, négliger leur position et leur rôle dans la période 1932-1937 relève ou de l'inconséquence ou de l'incompétence.

2. *Les raisons d'un succès populaire*

Ils sont de deux ordres : ceux qui relèvent de leur projet artistique et ceux qui concernent le contexte global de la société et le monde du spectacle dans lequel ils font irruption.

a. *Les moyens artistiques*

Nous devons nous représenter le monde des variétés de l'après-1914-1918 avec ses genres stéréotypés : chanteurs sirupeux et larmoyants, chanteuses dites réalistes vouées à exsuder la misère et les turpitudes humaines, artistes donnant dans le rire veule et gras ou le comique-troupier et, innovation marquante de la période, les grandes revues dans lesquelles les chansons ne sont plus que de charmants accessoires intégrés à une esthétique du mouvement et du rythme. Quelques traits distinguent Gilles et Julien des autres artistes de variétés :

- Une évidence s'impose : Gilles et Julien font autre chose et, de plus, ils le font différemment.
- Ils frappent l'imagination par un profil inédit d'auteurs-compositeurs-interprètes en déphasage avec les rares exemples qui les ont précédés tels Bruant, Fragson ou Georgius.
- En qualité de duettistes, ils pratiquent le genre des voix croisées ou chant en alternance. Le « dialogue chanté » les différencie des autres duos plus enclins à chanter à l'unisson.
- Leur dramaturgie intense suscite un impact brutal et immédiat
- Par la cohérence de leur répertoire et la « totalité » de leur tour de chant, ils créent une image qui leur est propre.

b. ...et les facteurs externes

Gilles et Julien recourent volontiers à l'effet « multi-champ » : scènes prestigieuses, lieux périphériques, cinémas en attractions, théâtres de la ceinture rouge, tournées estivales en province et à l'étranger, disques, émissions de radio, événements parisiens et, enfin, manifestations miliantes. Ainsi :

- Ils bénéficient d'un réseau médiatique bienveillant grâce à des relations privilégiées avec notamment Pierre Lazareff, très actif dans divers organes de presse, et le jeune Jacques Canetti de *Radio-Cité*.
- Les milieux littéraires sont sensibles à leur passé de « théâtraux » et à un répertoire qui par moments flirte avec la poésie.
- Jean Bérard, patron dynamique et cultivé de *Columbia*, joue un rôle de propagandiste efficace grâce à ses entrées dans les milieux artistiques et via les conférences de la Société Charles Cros.
- Ils s'introduisent habilement dans la profession en établissant une relation d'intelligence avec Mitty Goldin, directeur de l'*A.B.C.* et homme fort du spectacle. Leur présence, en début de carrière, à divers galas qui « comptent » [« Cinq à Sept » de *La Rampe*, Gala du Dispensaire Maurice Chevalier...] et un passage de trois mois, fin 1933 — réitéré en 1934 —, au cabaret renommé de la *Lune-Rousse*, jouent en leur faveur. Julien revendique leur réussite « économique » :

« Au point de vue organisation, l'essentiel de nos revenus provenait de ce que j'avais pu négocier un contrat avec la maison Gaumont pour que nous passions dans tous ses cinémas de quartier. J'avais fait un prix en dessous de ce que nous demandions régulièrement, si bien que durant sept ou huit mois de l'année, nous étions assurés de vivre par ce biais là. En plus, nous faisons beaucoup de boîtes de nuit. Nous avons fait toutes les boîtes de Pigalle pendant des mois, et ça rapportait gros, très gros. Nous avons beaucoup de succès là... Et puis il y a eu l'engagement au cabaret de la Lune-Rousse. Nous y sommes restés pendant près d'un an. Enfin, il y avait les tournées, qui nous faisaient rayonner. Il y en avait une à Pâques qui consistait à faire les grandes villes : Marseille, Lyon, Toulon, Nice, Avignon, Lille, Roubaix... dans les grands cinémas où nous restions une semaine. Ensuite, il y avait la tournée d'été qui était celle des casinos. Et là, depuis Ostende jusqu'à Cannes, tous les casinos de l'Atlantique à la Méditerranée donnaient des spectacles. »³⁵

³⁵ Cf. entretien avec A.-M. Julien, 14 octobre 1997.

- Ils assurent une présence régulière sur les ondes avec des émissions de création et en participant à divers concerts et animations³⁶.
- Ils tiennent quelques petits rôles au cinéma — cf. « Le Jour du frotteur », « Tour de chant », « Pour un piano », « Arsène Lupin détective » — dont ils ne se vantent guère mais qui contribuent à leur aura.
- Enfin, à partir de 1935, leur présence à de nombreuses manifestations militantes de gauche — toutes tendances confondues — consacre leur rôle de « porte-chant » d'une jeunesse enthousiasmée par leur répertoire engagé. Comme le souligne Pierre Jamet — un responsable des Auberges de Jeunesse qui deviendra chanteur avec Les Quatre Barbus quelques années plus tard, les membres du réseau « ajiste » naissant reprennent leurs chants les plus toniques³⁷.

Ainsi, alors que rien ne les prédisposait à tenir ce rôle de vedettes « populaires » — ni leur participation à une aventure théâtrale d'avant-garde ni leur origine sociale petite-bourgeoise : le père de Gilles était architecte à Montreux et celui de Julien entrepreneur de pompes funèbres à Toulon —, nos duettistes sont-ils devenus les anti-vedettes des années 30 les plus immensément célèbres.

3. *Les lauriers de la consécration*

Il est aisé de dresser un inventaire des titres de gloire dont ils sont honorés :

- Passages dans les salles les plus célèbres : *Empire*, *A.B.C.*, *Alhambra*, *Bobino*...
- Contrat d'exclusivité chez *Columbia*, la marque phonographique de référence.

³⁶ Cf., par exemple, l'émission « Duettistes » sur *Radio-Toulouse* où ils sont programmés 8 fois sur 25 émissions, entre septembre et décembre 1935, et, surtout, les émissions de création nées à l'initiative de Gilles telles « La Demi-heure de Gilles et Julien » et « La France en chansons » sur *Paris PTT*, « À travers la chanson » sur le puissant poste régional *Radio-Toulouse* ou, entre le 21 septembre 1936 et le 8 février 1937, la série rétrospective « Trente ans de chansons », diffusée sur le *Poste Parisien*, pour laquelle Gilles écrit une vingtaine de scènes parlées et chantées qu'il présente avec Julien et leurs amis au rythme d'une émission par semaine.

³⁷ Cf. entretien réalisé avec Pierre Jamet le 26 novembre 1997.

- Doublé remarqué — unique la même année — au Grand prix du Disque *Candide* 1933 pour la chanson *Le Beau Navire* — notons que le Prix ne couronne pas *Dollar* ni *Vingt ans* — et pour leur interprétation du « Hamlet » de Jean Variot.
- Soutien unanime et constant des plus exigeants critiques du spectacle et du disque : Louis Léon-Martin, Legrand-Chabrier, Gustave Fréjaville, Pierre Barlatier, jusqu'au très conservateur Dominique Sordet.
- Collaborations régulières avec d'autres hommes de l'art et des lettres : auteurs, comme Camille François, Raymond Asso, Michel Vaucaire, Louis Poterat, Jean Tranchant, Paul Colline... ; compositeurs, tels Maurice Yvain, Joseph Kosma, Christiane Verger... ; cinéastes de renom : Alberto Cavalcanti, Henri-Georges Clouzot... ; hommes de théâtre : Jean Variot, René Morax et le *Théâtre du Jorat*...

4. Ces deux « lascars »³⁸

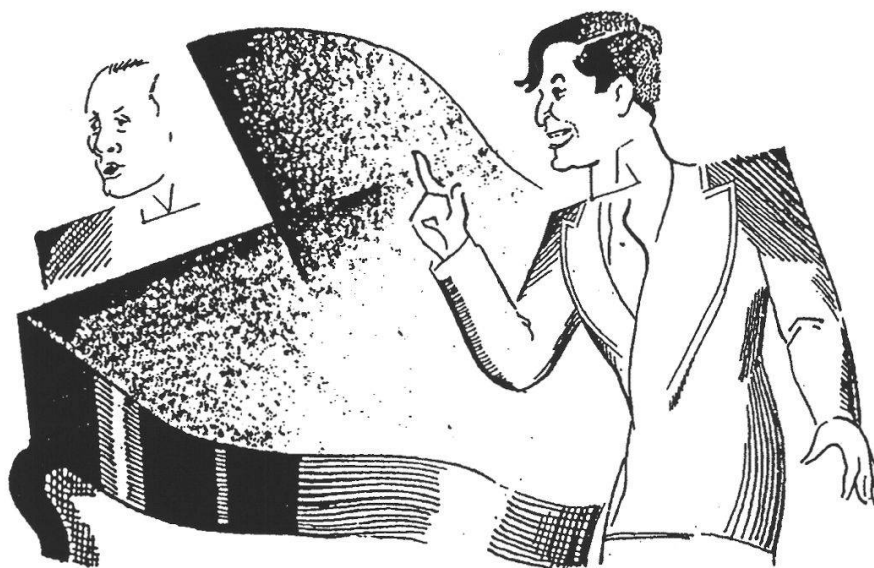
Quelques mots afin de caractériser ces deux artistes qui, à partir de deux fortes personnalités, parvinrent à donner une représentation unie et homogène de leur duo :

a. Gilles

- Sous un abord débonnaire, un tempérament intègre et résolu.
- Poète sensible et écorché qui dissimule mal ses émotions.
- Homme généreux et fidèle qui vécut une succession de ruptures que la vie et les événements lui imposèrent : avec le milieu familial de Montreux, avec Jacques Copeau, son unique patron, avec Julien fin 1937 et avec Édith Burger à la suite de son décès en 1948.
- Ami des plus grands artistes de son temps : C.-F. Ramuz, Ernest Ansermet, H.-G. Clouzot, Robert Desnos, Henri Dutilleux...
- Esprit plus philosophe que gestionnaire. Un grand humaniste comme ses écrits nous le révèlent³⁹.

³⁸ C'est en effet par cette dénomination cavalière que Mitty Goldin, avisé directeur de l'*A. B. C.*, avait baptisé les duettistes sur un programme de son établissement.

³⁹ Je pense ici à ses deux livres de souvenirs et témoignages : *Mon demi-siècle et demi* et *Amicalement vôtre*.



La Rampe, 15 décembre 1932, Émile Hugon



Catalogue général *Pathé*, 1933



Paris-Midi, 6 novembre 1932, Pavil

FIGURE 3 : Série de dessins de presse de Gilles et Julien (1932-1934).

*b. Julien-Arlequin*⁴⁰

- Enfance plus aventureuse et tempérament méridional.
- Séducteur mais avec le sens du panache et de l'abattage.
- Tempérament extraverti et impulsif, à la limite de la provocation, n'hésitant pas à faire le coup de poing pour ses idées et, toulonnais d'origine, à chanter le titre proscrit *Adieu, cher camarade*⁴¹ devant l'Amirauté de Toulon⁴² !
- Filleul de l'artiste de café-concert Mayol, neveu, par alliance, de Jacques Copeau et disposant d'un réseau relationnel étendu dans les médias et le spectacle.
- Touche-à-tout de génie qui réussit dans presque toutes ses entreprises.

Si, comme je l'ai montré, Gilles se dédie tout jeune à exercer une profession artistique et semble prédisposé à choisir les chansons, le cas de Julien semble plus ondoyant ; lui-même avouera plus tard :

« ... quand j'y repense, je n'avais pas une réelle vocation. L'ambition que j'avais de réussir comme comédien était plutôt dictée par un besoin d'évasion, d'être autre chose que moi-même. Partout où j'ai passé, du reste, je me suis appliqué à jouer le rôle de la profession que j'exerçais. [...] Or, pour réussir, il faut croire à fond en soi, se donner à fond. »⁴³

Pourtant, interviewé par un journal vaudois au moment où A.-M. Julien est nommé administrateur de la Réunion des Théâtres lyriques nationaux, Gilles dresse de lui un portrait des plus flatteurs :

⁴⁰ J'ai emprunté à Gilles son qualificatif d' « Arlequin » appliqué à son ancien partenaire, Julien, car c'est ainsi qu'il le décrira dans un article de *Paris-Midi* mentionné plus loin.

⁴¹ Dans certains couplets, ce titre apparaît comme un véritable réquisitoire contre la discipline de fer qui règne dans la Marine nationale. Un extrait :

« *Coup de sifflet du maître* : 'Poste d'appareillage !' /
Autour du cabestan se range l'équipage ;
Un jeune quartier-maître, la garcett' à la main, /
Aux ordres d'un premier-maître nous astique les reins !
 [...] *Jours de fête et dimanches, on nous fait travailler /*
Comm' les bêtes de somm' qui sont chez nos fermiers... »

⁴² Selon le témoignage recueilli le 23 avril 1998 auprès de Suzanne Maistre, sa première femme.

⁴³ Cf. « Julien ou la vie à pleines mains », article signé M. C., paru dans un magazine du 3^{ème} âge non identifié, p. 37.



Comædia, octobre 1934, Pellos



Radio-Magazine, 26 avril 1936, André Girard



Comædia, 30 juin 1936, Silvant

FIGURE 4 : Série de dessins de presse de Gilles et Julien (1934-1936).

« Julien était un garçon extrêmement adroit. Son trait dominant : l'adresse. A l'époque du Vieux-Colombier déjà, il savait tout faire : chanter, jouer, danser, jongler. Il avait un type plastique, le sens du geste, du mime. Il avait beaucoup d'allant, de dynamisme ; il était cordial, ouvert, généreux, avec des hauts et des bas. Il a toujours été au meilleur de sa forme quand des catastrophes s'abattaient sur lui... »⁴⁴

Essayons maintenant de comparer les qualités respectives des deux partenaires :

<i>Gilles</i>	<i>Julien</i>
réserve, tranquille, flegmatique	expansif, habile
en rondeur, délicat, sécurisant	anguleux, racé, instable
la touche d'humeur ou d'humour	la mèche en bataille, arrogante
la voix acide, l'âme du duo	la voix ensoleillée, la sensualité
la séduction du type qui échoue	le séducteur latin
la détermination intérieure	la plastique du mouvement, le visuel
le répertoire, l'auteur, le compositeur	l'homme d'action, les relations publiques
le porteur du projet créateur	l'administrateur

c. Un équilibre toujours menacé entre complémentarité et concurrence

Résultat d'une rare symbiose intellectuelle et artistique, la complémentarité des deux tempéraments joua un rôle intégrateur indéniable. Mais l'extrême tension de leur jeu de scène, alliée à la fatale et stimulante concurrence entre les deux partenaires, pouvait les conduire à des éclats.

Il semble que, par certains côtés [ardeur, exhibitionnisme, plastique, séduction], l'audacieux Julien accomplissait, sur scène, ce que le malicieux Gilles ne pouvait assumer [retenue, circonspection et distanciation obligent]. Tout ceci démontre qu'une telle répartition des rôles exigeait des deux artistes d'être aussi bien admise que comprise ! Quelques décennies plus tard, commentant leurs différences réciproques, Julien se souvient :

« Gilles, explique Julien, représentait pour moi une sorte de vérité. Il avait quelque chose de pur. Moi, j'étais cabotin, je me sentais toujours en représentation. Lui, il était bouleversé par un film, souvent

⁴⁴ Cf. article de Jean-Pierre Krauer, « Gilles nous parle de son ex-partenaire », *Feuille d'avis de Lausanne*, 9 avril 1959.

écorché vif. Il s'échappait parfois sans rien dire pour faire une chanson. Et cet homme qui n'était pas un baraqué, mais un tendre, avait une virulence et une force dans le verbe qui m'enchantait. Pensez à la chanson « *Le Dollar* ». »⁴⁵

Une remarque qu'il traduit de façon plus catégorique dans un courrier adressé à Gilles :

« [...] ce que je trouve remarquable dans ce déroulement d'une existence au cours de laquelle tu nous proposes de te suivre [*Julien vient juste de lire l'ouvrage de Gilles Amicalement vôtre*], c'en est la très étonnante unité. Quand je nous compare je pense en ce qui nous a toujours différencié c'est que tu avais à dire et que j'avais à faire. Tus as dit et bien dit, je crois avoir bien fait. »⁴⁶

5. *Le style Gilles et Julien*

Nous sommes maintenant familiarisés avec les deux personnalités ; il nous reste à comprendre pourquoi et comment leur conjonction va permettre la mise en œuvre d'une totalité aussi homogène.

a. *La totalité signifiante d'un style*

Par style, j'entends le système de signes qui fonde leur tour de chant et qui inclut l'intention, le ton, l'énonciation, la conviction, le mode de communication avec les publics et la représentation voulue de leur personnage. Dans leur cas, la scène, qui s'impose comme le point focal du sens, et leur thématique, orientée sur le social, constituent les fondements éthiques et esthétiques de leur style. Gilles, lui-même, nous donne une idée de ce qu'ils entendaient alors par style et par totalité :

« Dans ce théâtre en noir et blanc, sans décors, sans artifices, je revois encore Julien, sa haute silhouette toujours en mouvement, jouant avec moi ce merveilleux jeu théâtral, auquel nous nous donnions entièrement, de la voix, de l'attitude et du geste, pour tenter d'exprimer, en mêlant l'humour à la poésie, les heurs et les malheurs de l'aventure humaine. »⁴⁷

⁴⁵ Cf. article « Julien ou la vie à pleines mains », *op. cit.*, p. 38.

⁴⁶ Cf. lettre de Julien du 28 décembre 1978, in ACV, PP 607/59 Jean Villard-Gilles.

⁴⁷ Cf. Jean Villard-Gilles, *Les Chansons de Gilles*, éd. Pierre-Marcel Favre, collection Paroles et Musiques, Lausanne, 1981, p. 12.



Dessin pour *Faut bien qu'on vive*



Dessin pour *La Chevauchée d'Attila (?)*

FIGURE 5 : Dessins de Gilles et Julien par Silvant.

Une attitude engagée qui ne pouvait échapper aux commentateurs :

« Gilles et Julien

« [...] Oui, mais il y a Gilles et Julien. Et alors, vive la vie, vive la jeunesse et vive l'amour !

« Gilles et Julien sont partis en guerre contre l'hypocrisie, la lâcheté, la sottise et la méchanceté. Et, pour mener à bonne fin leur noble croisade, ils utilisent les puissants moyens de la satire chantée.

« Avec une verve, une aisance, une habileté qui n'ont d'égaux que leur enthousiasme, ils fustigent les « faiseurs » d'or, les mufles d'après-guerre, les assoiffés d'honneurs. Ils bousculent la fausse poésie du « milieu » comme la monotonie des petites sous-préfectures ; mais ils chantent la joie d'être au monde et d'y voir vraiment clair, comme ils savent aussi chanter la mélancolie des renoncements consentis.

« La bonne soirée que l'on passe en leur compagnie. »⁴⁸

« A Lyon — Gilles et Julien, et puis Mireille au Théâtre des Célestins

« Un piano. Deux garçons décidés vêtus d'un vaste pantalon et d'un chandail noir. Quelque chose de net, de franc, de viril, de sympathique.

« Gilles s'assoit au piano, ou plutôt prendra sur le tabouret dudit piano toutes les positions possibles et à de très rares intervalles celle qu'il est convenu d'appeler assise.

Julien évolue autour de son compère et de l'instrument oblong qui lui sert de siège de temps à autre.

« Après l'audition d'un tel numéro unique, on pourrait être tenté de dire comme toujours en pareil cas : « *Gilles et Julien élèvent le genre d'une telle façon que cela le dépasse* ». Il faut plutôt croire que le genre est assez mal servi et que les paroles et la musique de Gilles, toujours sans aucune prétention, lui donnent toute sa portée, tout son accent véritable, par l'humour, la roserie, le pathétique qui y sont enfermés.

« Une chanson, ça dure trois minutes. Trois minutes, c'est suffisant quand on a quelque chose à dire et qu'on sait comment le dire... »⁴⁹

b. La charge sémantique d'une mise en scène insolite au music-hall

Elle se caractérise par quelques traits singuliers :

⁴⁸ Cf. article de Zemganno [accompagné d'une photo de studio en maillots de marins], rubrique « Spectacles de variétés », *Vendémiaire*, 26 septembre 1934.

⁴⁹ Cf. article Joseph Silvant [texte et dessin], *Comœdia*, 30 juin 1936.

– Un style théâtralisé fondé sur la dramaturgie du spectacle et une gestuelle évocatrice — mise en corps et en espace — basée sur le mouvement, la structure, les enchaînements et les ruptures. Ils donnent vie à des attitudes inédites au music-hall qui visent à la perfection plastique. Visage, regards, mains, gestes sont autant de signes étudiés et maîtrisés. Un journaliste remarque :

« Ils arrivent au pas redoublé. Gilles, la tête légèrement penchée — il semble déjà suivre son jeu sur le clavier — s'incline avec douceur, mais conserve un sourire à demi-sarcastique. Julien se casse en deux, saute sur le piano, s'y assied et tend son masque dur et volontaire vers le projecteur, en défi au soleil.

« La chanson devient poème. Elle est autant animée que dite. »⁵⁰

– La création permanente de personnages de fiction et l'animation des objets, voire des concepts, en continuité avec leurs essais antérieurs sur l'improvisation.

– Le rôle du piano envisagé non comme un accessoire mais comme un véritable troisième personnage. Il convient de noter que, sur son tabouret, Gilles se déhanche, est en perpétuel déséquilibre, et que Julien, lui, s'accoude sur le piano, le côtoie, s'y assied, s'y vautre même, « joue » avec.

– Le recours à des éclairages étudiés. Un héritage de Jacques Copeau selon l'auteur et scénariste Jean-Pierre Moulin⁵¹ mais qui est peut-être introduit après les tournées communes avec Damia [?].

– Une tenue de scène accordée à leur projet, concrétisée par un costume non-conformiste en lieu et place de la tenue classique. A l'origine, ils portaient « l'habit » — smoking, nœud papillon et pochette —, mais il ressentirent une contradiction entre cette tenue bourgeoise et leur répertoire dissident. En 1934 — il y a confusion sur la date exacte —, ils rejettent le frac pour le maillot noir de marins et le pantalon pattes d'éléphant. Pour eux, ce costume n'est nullement une provocation : il fait se fondre les artistes sur le rideau noir d'où seuls émergent les visages, les mains, le clavier... Il n'est pas question pour nos duettistes de simuler les « travailleurs manuels », pas plus qu'ils ne tentent de faire « exotique ».

⁵⁰ Guy Laborde, rubrique « Théâtres » – Chronique du music-hall , *Le Temps*, 26 septembre 1933.

⁵¹ Cf. entretien réalisé le 10 décembre 1997.

– Des accessoires réduits au strict minimum comme les chapeaux et écharpes utilisés pour la parodique chanson de voyous *Faut bien qu'on vive*.

c. *Le mode de communication interactif avec le public*

Les spectacles qu'ils donnent et leur attitude fougueuse incitent le public à réagir. Leur conviction et leur force de persuasion ne laissent pas les auditoires insensibles :

« [...] vif succès, combien mérité. Celui de Gilles et Julien n'est pas moins éclatant. Comment ne pas les acclamer ? Ils nous disent par exemple : « *Ceux qui ont fait la guerre pendant quatre ans veulent-ils qu'on la recommence ?* ». Non, répond la salle en applaudissant à tout rompre. A ce moment, qualité de chanson et talent des interprètes ne comptent plus — évidemment. »⁵²

6. *Le répertoire éclectique et percutant de Gilles et Julien*

a. *Un corpus composite et équilibré*

La marque de l'auteur Gilles s'imprime sur leurs prestations et leur donne une couleur singulière. Gilles s'est expliqué sur sa conception de l'écriture des chansons :

« [...] j'ai besoin de la rime. [...] il n'y a pas d'art sans contrainte. Se plier à des règles qui ne violent pas le bon sens, prendre des raccourcis, forcer l'imagination à trouver les mots essentiels, tordre le cou à l'éloquence, tout cela ressemble à un travail d'horloger, exige une longue patience.

« Grave, léger, sérieux, comique, sentimental, satirique ou poétique, le sujet traité impose un certain rythme, une certaine forme, une certaine métrique... »⁵³

Les quelque 84 chansons répertoriées⁵⁴ — dont 40 enregistrées — du corpus Gilles et Julien se composent de 26 chansons dont Gilles a signé les paroles et musiques — sous le nom de Jean Villard —, auxquelles je rattache ses dix chansons bourguignonnes de l'« avant-

⁵² Cf. article de Pierre Varenne, *Paris-Soir*, 27 octobre 1936,

⁵³ Cf. Jean Villard-Gilles, *Amicalement vôtre*, op. cit., p. 93.

⁵⁴ Voir tableau de l'ensemble des titres de leur répertoire en annexe.

Gilles et Julien » qu'ils reprennent occasionnellement, soit, au total : 36 ; de 20 chansons dont Gilles n'est que le compositeur ou l'adaptateur ; de 27 chansons d'auteurs « découvertes » et appropriées par le duo. Ce corpus est fondamentalement éclectique et efficace car il est conçu pour être partie intégrante des performances. Les dominantes, assez équitablement réparties, en sont les suivantes :

- Thèmes réalistes-poétiques : *Le Chemin des écoliers, La Danse de Mai, Le Vent...*
- Titres parodiques : *En serez-vous ?, Faut bien qu'on vive, La Vierge Éponine...*
- Chansons engagées : *Dollar, Le Jeu de massacre, La Chevauchée d'Attila...*
- Pièces de « néo-folklore » revisitées par l'esprit caustique de Gilles : *Le Bon roi Dagobert, Adieu, cher camarade, La Jolie fille et le petit bossu...*
- Et quelques pochades fantaisistes d'esprit « français » : *J'te veux, Les Six bons bougres, La Vengeance du pendu, Yvon le matelot...*

Ce répertoire se caractérise en outre par une nette évolution depuis une inspiration régionale et ludique conçue pour les soirées des Copiaus [*La Potée bourguignonne, Vive la vigne et les fillettes...*], que Gilles animait musicalement, vers une thématique de plus en plus en prise directe avec la société [*La Belle France, Hommes... 40, chevaux 8...*].

Gilles a suivi des études musicales et ses chansons se coulent sur un support musical traditionnel élaboré qui évite sciemment les rythmes syncopés, qu'il juge inadaptés à sa poétique et trop marqués par les modes.

b. Rôle subversif de la parodie

C'est sans conteste le trait le plus notoire de leur répertoire. Il serait vain — et totalement erroné — de vouloir analyser celui-ci en ne travaillant que sur ces ébauches formelles que sont les textes des chansons ou sur les partitions. Comment pourrions-nous alors interpréter l'ironie, le second degré et toutes les formes plus ou moins déguisées de subversion des matériaux chanson qui ne sont parfois qu'un prétexte au service d'une cosmovision singulière ? Chez Gilles, la parodie s'attaque essentiellement à trois genres sclérosés :

1. La chanson faubourienne stéréotypée

– C'est sa manière de critiquer la rengaine dite réaliste, avec, dans son cas, une nette tendance à laminer le pathos par la moquerie, à noyer le sentimentalisme dans la dignité, à faire émerger le naturel retrouvé mais avec un subtil degré de distanciation et de dérision. D'où les titres pseudo-réalistes comme *La P'tit' Nini, J' te veux, Le Vampire du faubourg...*

2. Le comique-troupier et ses avatars grivois

– La satire s'attaque ici aux répertoires « franchouillards » graveleux [avec des titres tels *L'Incendie, Les Terrassiers, Moi, moi, moi*] que Gilles et Julien « tirent », détournent vers des saynètes appliquées à des situations sociales et des ambiances mondaines de style Troisième République [cf. *Un vwtour de valse* ou *Enterrement de province*]. Le décalage instauré par leur jeu de scène rend grotesque toute forme d'adhésion au premier degré.

Ils « retournent » ainsi la pochade fin de siècle *Un tour de valse* en la situant dans la caste militaire supérieure et lui donnent un sens nouveau corrosif sinon antimilitariste.

3. Le néo-folklore réactionnaire

– Avec eux, la chanson de tradition est passée à la moulinette discrète de la subversion : *La Jolie fille et le petit bossu, Moi, moi, moi, La Marie-Jésus...* Ce répertoire prend une dimension épique théâtralisée ; il est dépouillé de ses oripeaux « traditionnels », figés dans le passé et l'altérité, et s'ouvre à une réalité contemporaine. Afin de couper court à toute interprétation tendancieuse accréditant un penchant conservateur suspect, comme certains historiens de la chanson ont été tentés de le faire⁵⁵, il suffit de réécouter le néo-folklore selon Gilles et Julien et de le replacer dans l'ensemble de leur projet créateur avant de le comparer aux réalisations contemporaines de Yvon Le Marc'Hadour et autres « troubadours » comme Pierre Doriaan qui, eux, illustrent ouvertement le retour pétainiste aux « racines ».

⁵⁵ Voir à ce sujet les commentaires qui figurent dans le manuel *100 ans de chansons françaises* de C. Brunschwig, L.-J. Calvet et J.-C. Klein, Éditions du Seuil, 1972, p. 175, qui précisent que les duettistes se placent « sous le triple signe de la 'qualité', des préoccupations sociales [...], et du retour aux origines de la chanson française [*La Belle France*], [qui] annonce la chanson de Vichy... ».

Systématiquement, le mélodrame et l’amusement gratuit sont sapés par le jeu de scène des duettistes qui cassent la tension instaurée pour introduire une certaine étrangeté ou un rire énorme et décalé. Nous sommes ici confrontés à un genre parodique toujours « sur le fil » qui demande une grande finesse d’esprit dans sa conception et une maîtrise permanente des effets.

c. Un engagement total dans leur art et dans la vie

L’engagement de Gilles et Julien ne résulte ni d’un calcul cynique ni du hasard objectif, il répond à une volonté consciente. Dans un courrier adressé à Gilles le 2 décembre 1963, Julien confirme ce choix :

« [...] Si je m’en rapporte au temps où nous avons décidé de faire ensemble ce tour de chant, c’était d’abord en considération de nos dons de comédiens et ceux-ci sont peut-être encore plus évidents aujourd’hui qu’il y a un certain nombre d’années. C’était aussi parce que le monde de la chanson était dans un état de déliquescence sirupeuse assez analogue à celui de déliquescence bruyante et sans aboutissement que nous constatons aujourd’hui.

Enfin le contexte social favorisait cette position de révolte qui était la nôtre, sans engagement politique précis, mais dans le seul but de défendre des valeurs... »

Gilles et Julien ne traitent jamais des états d’âme personnels ; il n’y a dans leurs propos ni atermoiement ni commisération. Ils nous parlent de l’actualité et des grandes convulsions qui secouent l’humanité [guerre, aliénation, exploitation, fascisme...], ainsi que des travers de la condition humaine [égoïsme, rapacité, hypocrisie...], tout en s’efforçant d’apporter des chutes humoristiques à cette litanie. Gilles et Julien ne jugent ni ne donnent de préceptes, ils constatent amèrement. Gilles résume ce choix éthique autant qu’esthétique :

« [...] si l’on en juge par les titres de mes chansons : *Dollar*, *Les Barrières*, *En serez-vous ?*, j’essayais d’exprimer par la chanson le désordre et la folie de notre temps... »⁵⁶

⁵⁶ Cf. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, op. cit., p. 166.

d. Le monde social selon Gilles et Julien

La simple énumération des titres chantés à la scène [*Dollar, Les Barrières, Tout est foutu, Le Désarmement, La Reprise des affaires, Le Jeu de massacre, La Chevauchée d'Attila, La Chanson des 40 heures* (ou *Chanson des loisirs*)...] suffirait à démontrer l'ancrage social de leur répertoire, mais ce qui donne à celui-ci une dimension différente des mêmes thèmes traités avec un certain cynisme par des auteurs comme Jean Tranchant [*J'ai pas la gueule qui plaît aux riches, Moi, j' crache dans l'eau...*] ou Raymond Asso [*Browning, Tout fout le camp...*] est leur manière de les incarner à la scène, de créer sans équivoque une condensation du sens entre intention, ton, énonciation et conviction. Là où Jean Tranchant réalise un brillant exercice de style, en accord avec son tempérament d'esthète, Gilles et Julien sont définitivement assimilés à leur répertoire. Leur monde de référence est bien la société française contemporaine dans une Europe en proie au doute.

e. Les limites imposées à ce type de recherche

Bien des détails nous font cependant défaut tels : la connaissance des chansons d'entrée et de conclusion, la distinction opérée entre titres fondamentaux et titres occasionnels, la construction même des tours de chant, leurs variations éventuelles... Aucun des témoins consultés — y compris Julien — n'a été en mesure de se rappeler ces éléments factuels qui remontent à plus de soixante ans. A partir des archives personnelles de Gilles, je suis parvenu à trouver quelques informations sur des brouillons de partitions où Gilles avait annoté l'ordre des titres de deux concerts. D'autre part, j'ai pu recueillir d'autres indications, à travers les comptes-rendus de presse. De ces documents, se dégagent des constantes qui montrent que rien n'était laissé au hasard. Ainsi :

- Les titres d'ouverture étaient presque toujours des chansons traditionnelles harmonisées par Gilles comme *Adieu, cher camarade* ou *Le Beau Navire...*
- Les chansons étaient regroupées par séquences de deux ou trois titres sans doute enchaînés directement pour accentuer l'effet tonique qu'ils donnaient à leurs prestations. Ainsi chantaient-ils en bloc : *Le Beau navire / Le Retour / Le Chemin des écoliers*, mais aussi *Les Barrières / Tout est foutu / Dollar*, et encore *Le Vampire du faubourg /*

La Ballade du cordonnier / Les Six bons bougres. Il ressort de ces blocs de chansons que ceux-ci sont agencés selon des thèmes particuliers et qu'ils suivent une progression. Il est permis de parler de « blocs de sens ». Questionné par un journaliste, Gilles précisait :

« Deux acteurs de théâtre deviennent chanteurs

– Gilles : Nos chansons se déroulent comme de petits films. *La chanson de compagnon, La pêche à la ligne* et *Fleur de Paris* forment à elles trois une petite suite que nous n'avons pas placée en vain dans cet ordre dans le programme. »⁵⁷

– Les blocs de chansons (et de sens) ainsi constitués alternaient bloc social tendu et bloc traditionnel ou humoristique ; un bloc poétique suivait naturellement un bloc parodique, etc.

– La deuxième partie de chaque prestation était systématiquement réservée aux titres qui revêtaient une tonalité sociale plus virulente que la première ; les finals de ces blocs « militants » s'achevaient sur un titre emblématique comme *Dollar* ou *Vingt ans*.

– Enfin il convient de noter que la moitié au moins des titres chantés à chaque tour de chant est de tonalité humoristique même si certains sont aussi caustiques. L'humour est bien la dimension dominante du répertoire de Gilles et Julien.

– Le dernier titre, avant le rappel éventuel, est toujours un titre ludique d'inspiration gauloise tel le scatologique *Cas du chasseur à cheval* [répertoire Paulus] ou un titre parodique amusant, en demi-teinte, comme *Le Vampire du faubourg* ou *Parlez pas d'amour*. Lors d'une diffusion radio au *Poste Parisien* en juin 1934, en compagnie de Tino Rossi et de Damia, c'est *Enterrement de province*, autre chanson comique, qui clôt la retransmission d'un tour de chant de cinq chansons.

– Les rappels envisagés sont systématiquement un autre titre amusant. Je peux en conclure que Gilles et Julien quittent toujours la scène sur une touche d'humour. J'ai cependant appris [entretien réalisé avec Julien, en novembre 1997] que, dans la dernière période, ils terminaient leurs prestations avec *La Belle France*.

– La part des chansons écrites et composées par Gilles reste belle puisque les deux-tiers des titres chantés en scène sont de lui et ce choix renforce la cohérence de leur tour de chant.

⁵⁷ Cf. Henri Philippon [article cité], *L'Intransigeant*, 2 décembre 1932.

Grâce aux entretiens réalisés, j'ai encore appris que Gilles et Julien ne faisaient pas de commentaires entre les chansons mais pratiquaient la technique des enchaînements secs, sans attendre que les applaudissements se tarissent, ou qu'il leur arrivait d'engager une sorte de mini-dialogue de théâtre qui introduisait la chanson suivante.

7. Le rôle « musical » de Gilles, mélodiste inspiré

Pour analyser les qualités de musicien de Gilles et de ses collaborateurs musicaux — les compositeurs Maurice Yvain, Jean Tranchant, Christiane Verger et Georges Van Parys —, j'ai eu recours à un long et intense entretien réalisé le 4 octobre 1998 avec un musicien spécialiste de Gilles, Dominique Desmons. Professeur de formation vocale en région, compositeur de musiques de scène et, depuis 1979, interprète — en duo avec Marie-Françoise Rabetaud — du répertoire de Gilles, Dominique Desmons a longtemps étudié les partitions de celui qu'il considère comme un maître. Notre entretien a surtout été axé autour des questions musicales en rapport avec les prestations scéniques de Gilles et Julien :

- De quelle façon Gilles articule-t-il les textes et les musiques ?
- Les musiques de Gilles différent-elles ou non de celles de son temps ?
- Ses compositions ont-elles des effets directs sur la scénographie et sur son style d'accompagnement ?
- En outre, comme Gilles a pratiqué la scène avec trois partenaires différents [Julien, Édith, Urfer], il me semblait utile de comprendre la spécificité de sa carrière éclair avec Julien.

a. Commentaires de Dominique Desmons

« Nous avons passé trois jours à Saint-Saphorin⁵⁸. La dimension humaine de Gilles, c'est quelque chose d'assez extraordinaire, ça se vit dans le quotidien [...] un monsieur extrêmement paisible, tranquille, rayonnant, qui nous attendait sur la place, qui nous a accueillis chez lui avec une simplicité incroyable... qui nous a fait découvrir ses chansons... on a tout de suite senti le philosophe, l'humaniste et aussi le bon vivant ; c'est un terrien, il faut le dire, c'est quelqu'un qui sait allier... qui était loin d'être hors du monde.

⁵⁸ Saint-Saphorin est un petit village de vigneron situé sur le bord du lac Léman entre Lausanne et Vevey ; c'était le lieu de résidence de Gilles dans le canton de Vaud.

« On a été également sensible à ses talents de musicien ; il faut y voir un mélodiste inspiré, dans la pure lignée... il y a une lignée traditionnelle qui nous a fait penser beaucoup à Jacques Dalcroze pour l'inspiration mélodique... [*Joseph Bovet ?*] Oui, Bovet, le fameux chanoine aussi, et, plus loin, le compositeur Gustave Doré, c'est vrai qu'il y a une lignée mélodique assez suisse par rapport à ses inspirations... c'est pour cela que les chansons de Gilles se prêtent à être chantées à deux ou à plusieurs voix.

« Le Gilles pianiste, je le compare un peu alors, avec un jeu pianistique totalement différent, je peux le comparer à Mireille, par exemple, dans le fait qu'il va à l'essentiel, qu'il ne cherche pas d'esbroufe, ses accompagnements restent extrêmement épurés de façon à mettre en valeur le texte et la musique avant tout...

« Il abordait tous les genres... il y a une part de formation autodidacte chez Gilles, c'est l'évidence, tout au moins par rapport à la façon dont il a digéré les choses lui-même. Cela tient à la vie qu'il a vécue dans les années 20 avec Copeau, il y a la théâtralité qui arrive là-dedans, dans la musique... le jeu pianistique est porté par l'impulsion, l'énergie intérieure, alors, ce qui est une démarche totalement différente dans la formation d'un pianiste classique.

« Gilles ne s'est vraiment jamais intéressé aux rythmes à la mode, qui ont évolué... il a traversé la mode yéyé sans s'en préoccuper, etc. Alors, c'est vrai, rythmiquement, on tourne autour de la valse, le tempo de valse tient une place extrêmement importante chez Gilles, beaucoup de chansons sont écrites sur des valses, très peu de tangos, quasiment pas, je pense à *Dollar*, bien sûr, mais très peu de tangos, le récitatif qui est très souvent utilisé chez Gilles, ça c'est quelque chose qui est très courant, ça fait partie des caractéristiques rythmiques... et puis, oh, de ci, de là, on trouve de façon isolée quelques rumbas, des marches aussi, mais des marches plus dans la tradition de ces... qui est arrivé avec les chansons de marins... *La Belle France*, bien sûr, alors avec des originalités. La façon de traiter une valse est unique à Gilles ; Brel s'en souviendra dans *La Valse à mille temps*, c'est évident avec cette accélération. Gilles, c'est le roi des accélérations, sa façon d'interpréter une chanson, c'est de la balancer comme ça, avec un texte extrêmement riche, fourni, qui devrait demander pour les gens, à son époque, deux, trois, quatre auditions afin d'arriver à saisir le sens...

« [...] par contre, des chansons extrêmement rythmiques mais qui ne sont pas liées à la danse, alors ça c'est intéressant, où le rythme est là pour souligner ou pour dresser un décor, c'est le cas, c'est très frappant dans *La Grande nuit du diable*, une chanson qu'il a chantée avec Édith, on ne peut pas danser, le refrain est une valse — on y revient — mais toutes ses chansons de la guerre, ce ne sont que des valses... »

Abordant cette prépondérance de certains rythmes, je demande à Desmons de voir dans le détail comment se répartissaient précisément les « Gilles et Julien ». Un rapide pointage effectué sur 17 titres du CD Chansophone amène plusieurs remarques : une nette prééminence des marches (6) et des valse (6) qui correspond à l'alternance organique déjà signalée entre tension et détente dont Gilles était coutumier. De nouveau, Desmons :

« Alors, est passé par-dessus... ces rythmes et cette façon de s'exprimer qui est directement inspirée du théâtre de Brecht et Kurt Weill... Tranchant aussi a été fasciné par le cabaret berlinois et notamment le théâtre musical de Weill et Brecht. On le sent dans cette chanson de Yvain [*Le Jeu de massacre*]; alors, il y a une chanson aussi qui est extrêmement écrite de Gilles et qui, c'est peut-être la première fois qu'elle nous montre un Gilles audacieux mélodiquement, c'est *La Soif*, harmoniquement... qui fait penser à ce qu'écrit Jean Tranchant à la même époque, c'est *Départ*... [*Desmons chante le début de cette chanson de Jean Tranchant en s'accompagnant au piano*]. On utilise beaucoup d'accords diminués ce qui est plus rare dans les chansons à l'époque, parce que ça donne tout ce côté plus dissonant aussi... travail harmonique extrêmement savant...

« Julien ?, je l'entends meilleur chanteur que Gilles, j'entends une voix plus séduisante, plus veloutée, peut-être moins expressive, mais la façon dont les deux voix se mêlent est assez étonnante puisqu'on ne sait pas très bien qui fait quoi à certains moments. ...il y a un très bon équilibre du fait de ces deux personnalités. »

b. Considérations musicales et sociales

Outre la confirmation de l'impact de ce répertoire et de la richesse mélodique et harmonique de l'œuvre de Gilles, quels enseignements « musicaux » complémentaires tirer de cet entretien ?

- Tout d'abord, la confirmation du choix de Gilles de ne pas coller aux modes musicales et de privilégier le sens des chansons.
- La grande cohérence interne, paroles et musique, de créations conçues par un auteur qui est aussi un vrai musicien.
- Le poids de la tradition chorale suisse dans son style mélodique.
- La spécificité particulière de la première période avec Julien que Desmons distingue radicalement tant du point de vue interprétatif que compositionnel.

– L’unité « musicale » de leurs chansons, aussi bien celles composées par Gilles que celles de Jean Tranchant ou de Maurice Yvain, qui, selon Desmons, « *auraient aussi bien pu être écrites par Gilles lui-même.* »

4. Projet créateur et réception critique de leur œuvre

Après ce détour par la thématique et la musique du répertoire de Gilles et Julien, il me reste à préciser comment leur œuvre fut reçue par les différents publics et la critique concernée.

1. Unanimité élogieuse en leur temps

Phénomène sans précédent : Gilles et Julien font d’emblée l’unanimité des critiques spécialisés et des milieux cultivés.

a. Une couverture médiatique prestigieuse

L’analyse de près d’un millier de documents et matériaux d’escorte [programmes, photographies, encarts...] répartis sur les supports les plus divers m’autorise à formuler les grandes lignes de cette réception critique. Première surprise : l’accueil qui leur est réservé, en quantité et en qualité, témoigne d’un égal enthousiasme — pour des raisons différentes — de tous les bords de l’échiquier politique :

L’Action Française [quotidien royaliste] :

« Les conférences Charles Cros à Lyon

[...] A cette revue, il fallait deux compères qui ne chôment pas : les excellents duettistes Gilles et Julien, lançant au piano un de leurs couplets, bondissant sur le plateau qu’ils surent tenir avec un abattage éprouvé. Un métier appris avec Jacques Copeau ne s’oublie jamais. »⁵⁹

Le Temps [quotidien de la droite « éclairée »]

« [...] La présentation est originale. On sent une volonté d’art qui reconforte. Leur répertoire comprend des airs de tradition et des chansons composées par Gilles sur cette tradition même. Tous deux,

⁵⁹ Cf. Lucien Rebatet, rubrique « Chronique musicale », *L’Action Française*, 31 mars 1934.

avec un sens parfait de la diction, du geste et du silence, sont de très bons orateurs lyriques. »⁶⁰

Le Populaire [quotidien du parti socialiste S.F.I.O.] :

« [...] Il y avait surtout Gilles et Julien, toujours sûrs d'eux-mêmes et qui n'ont pas attendu mai 1936 pour être à nos côtés. On ne se lasse ni de la bonhomie narquoise et délicate de Gilles, ni de l'élan et de l'âpreté de Julien. Et il se dégage, de leur numéro, je ne sais quoi de sain et de vivifiant qui toujours m'enchanté. »⁶¹

Ce Soir [quotidien proche du parti communiste] :

« Le Gala a eu un magnifique succès

[...] C'est avec Gilles et Julien que se termina vers trois heures du matin cet incroyable feu d'artifice. On ne peut pas dire que l'enthousiasme diminuait. Il fallait voir, à cette heure tardive, l'énergie que mit M. Marc Rucart à applaudir la chanson de *La Belle France*, qui remporta un succès égal tout en haut, aux petites places, et parmi les belles dames et les beaux messieurs du parterre. »⁶²

Le Libertaire [hebdomadaire proche de l'Union anarchiste] :

« La Fête de samedi à Wagram

[...] Que dire de nos amis Gilles et Julien toujours si directs, si vrais et aussi si simplement « peuple » sinon qu'ils furent égaux à eux-mêmes dans leurs meilleurs moments, tant par le choix de leurs chansons, que dans leur interprétation. Voilà qui nous change des niaiseries et des ridicules cabotinages de café-concert... »⁶³

En outre, cette réception n'est pas exclusivement parisienniste. Il suffit de compulser — quand cela est possible — les comptes-rendus des journaux de province comme ceux relatifs à leur passage à l'*Alcazar* de Marseille, qui a valeur de test dans les milieux du spectacle⁶⁴, ou de l'étranger : tous apportent de nouvelles preuves de leur réussite et cela sans que nos duettistes aient jamais fait la moindre allégeance aux modes.

⁶⁰ Cf. Guy Laborde, rubrique « Théâtre / Music-Halls », *Le Temps*, 8 janvier 1933.

⁶¹ Cf. Louis Lévy, page « Le cinéma / le théâtre », sous-rubrique « Music-hall », *le Populaire*, 11 septembre 1936.

⁶² Cf. compte-rendu [anonyme] de la « Nuit des Innocents » donnée au *Théâtre de la Gaîté-Lyrique*, au bénéfice des petits enfants d'Espagne, *Ce Soir*, 6 juin 1937.

⁶³ Cf. compte-rendu [non signé], *le Libertaire*, 18 mars 1937.

⁶⁴ Cf. compte-rendu mentionné plus loin, p. 50-51.

A ce sujet, ce n'est pas tant la qualité de leur répertoire ou de leur chant qui leur permet de remporter un franc succès dans cette salle difficile de l'*Alcazar* que leur expérience de la scène acquise au temps des Copiaus. Depuis cette date, ils ont appris à gérer un mode de communication singulier avec leurs publics à base d'humour, de contact direct et de respect profond de l'auditoire. C'est d'ailleurs la raison essentielle pour laquelle, tout au long de leur carrière, ils sont aussi à l'aise dans les lieux chics que sont les casinos des tournées estivales que dans les soirées militantes où leurs sympathies progressistes les amènent à se produire.

Quel que soit le biais emprunté, l'unanimité se fait autour de valeurs remarquables, dont certaines sont quasi inédites : jeunesse, sincérité, courage, intelligence, satire, lucidité... et les rarissimes critiques qui leur sont adressées sont formulées sous l'angle du politique, comme cet extrait [non signé] de l'ultra conservateur *Candide* :

« Gilles et Julien forment un de ces duos à la façon de Pills et Tabet qui ont été fort agréables à entendre. Ces deux artistes sont des « intellectuels » et ils nous le font bien voir, par leur présentation d'abord : assez prétentieusement populaire, et par leur répertoire... Ils ne manquent jamais de chanter une chanson révolutionnaire où le communisme et les Soviets sont à l'honneur.

Ils ont tort. Si l'on transforme la scène d'un music-hall en tréteau de réunion publique, on risque de voir s'introduire des mœurs de meetings au café-concert.

Et les « populistes » Gilles et Julien n'auraient pas toujours lieu de s'en féliciter. »⁶⁵

A signaler toutefois, curieuse exception, qu'ils ne trouvent pas grâce, à leurs débuts, auprès du musicologue André Cœuroy qui, avant de changer d'opinion, les liquide en trois mots : « ...*les duettistes qui ne cassent rien, mais qui font passer le temps* [!] »⁶⁶, alors qu'ils font la une de toutes les rubriques spectacles de la période.

⁶⁵ Cf. rubrique « En scène ! », *Candide*, 19 décembre 1935.

⁶⁶ Cf. chronique d'André Cœuroy, rubrique « Le Théâtre », sous-rubrique *La musique, Paris-Midi*, 10 avril 1933.

b. ... Et une réception ultérieure contrastée

L'accueil postérieur, souvent formulé des dizaines d'années après leur passage-éclair au firmament, est à la fois élogieux et, logiquement, schématique. Il me plaît de mettre en perspective avec les huit cents citations relevées certains historiens du spectacle qui n'y font aucune allusion tels Jacques-Charles, Romi et Jean-Claude Klein. Sans doute une bonne part d'anti-intellectualisme facile ou d'hostilité de nature politique préside-t-elle à ces « négligences » ?

2. Les champs notionnels inventoriés

a. Champs notionnels et blocs de sens

Les termes rapportés ci-après, publiés entre avril 1932 et février 1938, ne sont que des extraits parmi les plus significatifs. La fréquence et la régularité de ces qualificatifs et de leur dérivés (cf. : neuf, nouveau, nouveauté, etc.) réduisent d'autant les effets de contexte. Je rappelle enfin que ce travail repose sur la recension de quelque huit cents articles de presse. Ces extraits résultent du dépouillement quasi exhaustif des quotidiens sur certaines périodes-cibles [avril 1932-juin 1934], sur les séquences de « rentrées » [septembre-octobre et janvier-mars de 1935 à 1937] et enfin sur la période qui couvre leur séparation [septembre 1937 à mai 1938]. Ce dépouillement a été également appliqué aux hebdomadaires nationaux et aux journaux de province qui relataient la présence occasionnelle de Gilles et Julien, tel leur passage à l'*Alcazar* de Marseille en avril 1933 :

« Gilles et Julien

Pour la première fois, un genre bien nouveau abordait la scène de l'*Alcazar* [...] nous voulons parler de Gilles et Julien, duettistes connus dans notre ville par les enregistrements Columbia. L'*Alcazar*, reconnaissons-le, est assez peu leur cadre car leur genre est essentiellement parisien et ne s'adresse pas à la clientèle habituelle de ce music-hall. Je ne veux humilier personne en faisant cette constatation.

« Le public qui vient généralement à l'*Alcazar* y vient pour « rigoler » ou pour voir des tours de force remarquables... Il ne vient pas y chercher des sensations d'Art. Ceci dit reconnaissons que Gilles et Julien ayant joué la partie l'ont brillamment gagnée.

« [...] Applaudis et rappelés chaque jour, Gilles et Julien ont obtenu un très beau succès. Souhaitons pour eux et pour nous les revoir sur une autre scène, ils auront tout à gagner. »⁶⁷

Le décompte plus délicat de la presse « professionnelle » s'est porté en priorité sur les revues qui réservaient des colonnes régulières au spectacle — ce qui excluait la presse à scandales. Tous ces documents ont été photocopiés puis retranscrits sur des fichiers informatiques à des fins de traitement, présent et ultérieur.

Afin d'évaluer quantitativement cette réception critique, j'ai regroupé les termes qualifiants dans des catégories pratiques : les champs notionnels A à N. Ces termes s'organisent en outre autour des trois blocs de sens hégémoniques : celui qui consacre la stupéfiante originalité et l'image publique de Gilles et Julien [bloc (1) : champs notionnels A à D] ; celui qui caractérise leur projet créateur en terme d'esthétique [bloc (2) : champs E à J] ; celui qui est suscité par leur engagement social [bloc (3) : champs K à N].

Voyons dans le détail ces champs notionnels :

(1) Une stupéfiante originalité

A. *Jeunesse – fraîcheur*

– « leur jeunesse, la grande jeunesse de ces interprètes et la fraîcheur de leurs interprétations, on sent un souffle de jeunesse, de paix, de fraîcheur, cette fraîcheur, cette grâce intacte, cette audace innocente, vie, vivacité, sain et vivifiant, élan poétique, poésie, joie, brio, verve, ferveur, force synthétique, cœur, enthousiasme, une poésie vigoureuse qui touche à la vie même, ardents, pleins de vie et de flamme... »

B. *Nouveauté – originalité – modernité*

– « ils sont « autres » que tant d'autres, original, neuf, nouveauté, étonnants, leur esprit d'observation est neuf, l'originalité de leur goût, qualités originales, réussites savoureuses et réellement originales, l'originalité de leur verve satirique, une intelligence très moderne, cet enregistrement [...] ouvre des chemins nouveaux, répertoire heureux et neuf, un son neuf... »

⁶⁷ Cf. article signé C. T., *Tanagra*, 15 avril 1933. N.B. : Cet article est publié avec une photo de Gilles et Julien en tenue de scène : smoking et nœud papillon.

C. *Intelligence – esprit*

– « naturel, non-conformisme, art d'évoquer, répertoire délicatement varié, chanson saine, gaie et volontiers gaillarde, quel tact, quelle délicatesse dans les paroles et la musique, pas de vulgarité, leur intelligence, de l'intelligence et du goût, l'esprit d'observation, chaque chanson est une comédie ou un drame et qu'ils jouent avec la plus sensible intelligence, un répertoire hautain et dramatique, art sans pitié, mais art tout de même, art subtil, un art très raffiné... »

D. *Sincérité – vérité*

– « la noble qualité d'un art sincère, notion de vérité, leur sincérité, ils intéressent par leur sincérité émouvante, qui donc de plus sincère que Gilles et Julien, leur simplicité, sobriété, ils chantent d'abord parce qu'ils ont quelque chose à dire, d'évidence, leur ardeur, force dramatique, noblesse, finesse, audace, audace formelle, efficacité... »

(2) Un projet créateur inédit

E. *Répertoire – exigence – charisme*

– « un répertoire simple, probe, beau, refus des concessions, sans le moindre bluff, du talent et la volonté de leur talent, la meilleure volonté et le plus assuré talent, une impression rare de fini, genre d'attraction au plus haut point de perfection et de charme, refusent de céder à la loi du moindre effort, l'idiotie ni la fadeur n'ont jamais retenu leur attention, ils font toujours preuve de flamme, duettistes rudes, amers, ironiques... »

F. *Émotion – conviction – persuasion*

– « ils nous émeuvent parce qu'ils sont des hommes qui regardent en face les visages de la douleur et de la beauté, ces deux duettistes qui fuient la fadeur, la sentimentalité facile, ils exercent leur verve aux dépens des idées reçues, il émane d'eux un rayonnement, une puissance de persuasion, la scène du music-hall fut un instant troublée par leur intrusion, ils sauvent la vraie chanson, la chanson a retrouvé sa vraie signification qui est de traduire l'esprit d'une époque, ses joies et ses peines, ses aspirations et ses craintes... »

G. *Métier – autorité – aisance*

– « ils ont acquis de l'autorité, sûrs de leur art et de ses possibilités, une remarquable maîtrise, une petite comédie ou un petit drame, qu'ils jouent, qu'ils miment avec un art étonnant, maîtrise de leurs moyens, clairvoyance, un jeu nuancé, rien de mécanique, rien de figé, maîtrise

de soi, une autorité singulière, une aisance sans défaut, puissance de persuasion, la science des attitudes descriptives, un abattage éprouvé, ils furent magnifiquement multiples comédiens tragiques, une espèce de passion de la scène les brûlait... »

H. *Expressivité vocale – éclectisme*

– « ils ont ‘des voix’ : elle est éclatante ou voilée, triste ou folle, orageuse ou priante, sportive ou blessée, toutes les nuances des sentiments, tous les moyens de traduire et d’émouvoir, la forme concise, brutale parfois, par le seul dosage de la couleur et de la force de leurs voix, tantôt séparées, tantôt mêlées au premier plan, tantôt chantantes, tantôt parlantes, utilisées avec une adresse consommée dans leurs trois registres, le lyrique, l’ironique, le pittoresque, ces deux artistes qui savent être tour à tour ironiques, expressifs ou dramatiques... »

I. *Rire – humour – bonne humeur*

– « humoristique, cet humour cruel et généreux, les joies sereines, plein d’esprit et de fantaisie, un répertoire composé de malicieuses chansons pétillantes d’esprit et de bonne humeur, une blague sonore, ce genre d’un comique entraînant et divertissant, jouent à cache-cache derrière le micro pour nous surprendre enfin par une pirouette, il n’est d’auditoire, aussi rébarbatif soit-il, qui ne se laisse gagner par la contagion de leur bonne humeur et de leur esprit, ils semblent se rire de nous, leur rire est toujours un peu amer comme notre rire à nous... »

J. *Présence – mode de communication*

– « les intentions et les finesses sont perçues par l’auditoire, ne laissent personne indifférent, leurs chansons portaient singulièrement, soulevèrent l’enthousiasme de l’auditoire, le public de l’Européen les acclame avec une chaleur significative, le talent, la sincérité communicative des deux interprètes emportent toute velléité d’analyse, le répertoire audacieux et l’interprétation vibrante déchaînent un enthousiasme bien significatif, on brûle du désir de les suivre, de les imiter, on pouvait le prévoir, ils sont allés vers la foule de tout leur cœur, avec une sincérité ardente, ils ont crevé le plafond de la Lune-Rousse... »

(3) Un engagement radical

K. *Courage – fougue – entrain*

– « Ils sont jeunes, pleins de vie et de flamme, audace de la pensée, avec une netteté, une franchise, une lucidité, chanson de plein air et de plein cœur, chantent pour la jeunesse qui veut vivre, véhémence poétique, courage singulier, ardeur, impétueux, vie ardente et chargée de vérité

dépouillée, de la passion et de l'ironie dans toute chansonnette, chanson courageuse, l'élan et l'entrain juvéniles, chantent avec fougue, une chanson où la satire l'emporte... »

L. *Satire – ironie – âpreté*

– « des chants de révolte, nourris de revendications sociales, de cris de rage et de douleur, de cris d'espoir aussi, désespoir, alcool à 90° de leurs chants, violence de la satire, répertoire âpre, sarcastiques, chansons vengeresses et satiriques, ici mépris, là farouche horreur, chansons réalistes ou ironiques, la chanson où l'on rage et celle où l'on rêve, de là le ton qui est mordant, ironique, cinglant, voire parfois corrosif, alertes et bien disants, satire mordante ou satire plaisante, un cri de détresse, qui contient une accusation, une chanson de révoltés... »

M. *Engagement social – révolte*

– « Gilles et Julien [...] n'ont pas attendu mai 1936 pour être à nos côtés, ces garçons qui ne craignent pas de se dire des nôtres, sans avoir l'air d'y toucher, ils griffent le régime, moquent en quelques couplets bien charpentés l'incohérence, la veulerie et la pourriture de notre société, pathétique de la misère et des revendications sociales, deux jeunes artistes qui se moquent des courtisans, des lâches, des idées toutes faites, une chanson pacifiste qui vaut à nos courageux amis les attaques de la réaction, ils s'affirment républicains, ces deux grands artistes proclament crânement chaque soir avec qui ils sont, partis en guerre contre l'hypocrisie, la lâcheté, la sottise et la méchanceté, rendre en quelque sorte cet hommage au courage humain et humaniste de Gilles et Julien... »

N. *Polémistes – littéraires – populistes*

– « attitude excessive, ils sont véhéments et toujours un peu littéraires, 'populistes', ces deux artistes sont des 'intellectuels' et ils nous le font bien voir, ils ne manquent jamais de chanter une chanson révolutionnaire, polémistes également, et avec quelle fougue, raillant les mœurs américaines et le snobisme ridicule, c'est une France 'forte, prospère et heureuse' que Gilles et Julien font marcher d'un pas allègre sur la route qui du fond des âges va vers les aurores libératrices... »
 [N.D.A. : les discours critiques rapportés ici sont ceux de la presse d'extrême droite]

D'autres notions figuraient encore dans ce corpus, mais elles étaient formulées par des périphrases ou par des anecdotes difficiles à comptabiliser. Quant aux valeurs qui n'apparaissaient qu'épisodiquement ou dont la formulation semblait « molle », il ne m'a pas semblé justifié de les établir en vecteurs de référence. Les premiers résultats de ce travail

m'autorisent à dresser un tableau récapitulatif des champs notionnels suivant leur ordre de fréquence :

<i>champ notionnel</i>	<i>nombre d'occurrences</i>
1. rire, humour, joie, bonne humeur (champ I)	109
2. jeunesse, fraîcheur (champ A)	94
3. émotion, conviction, persuasion (champ F)	92
4. intelligence, esprit (champ C)	83
5. nouveauté, originalité, modernité (champ B)	82
6. satire, ironie, âpreté (champ L)	57
7. courage, fougue, vie, entrain (champ K)	53
8. engagement social, révolte (champ M)	52
9. sincérité, vérité (champ D)	40
10. métier, autorité, aisance (champ G)	23

FIGURE 6: Fréquence des champs notionnels

b. Quelques remarques concernant ce tableau

Il est intéressant de constater que, dès le début de leur carrière, Gilles et Julien imposèrent une image conforme à leur projet créateur et que celle-ci se maintint dans la durée. Ainsi : ils ont toujours voulu distraire leurs publics (champ I : classé 1^{er}), dans un esprit jeune (champ A : 2^{ème}), avec conviction (champ F : 3^{ème}) et le plus intelligemment possible (champ C : 4^{ème}) ; eux qui professaient l'originalité (champ B : 5^{ème}), ils ne masquèrent jamais leur critique de la société contemporaine (champ L : 6^{ème} et champ M : 8^{ème}) qu'ils s'efforcèrent d'exprimer courageusement (champ K : 7^{ème}) ; enfin, nul ne pouvait leur contester de le faire avec sincérité (champ D : 9^{ème}) et une rare prestance scénique (champ G : 10^{ème}).

Les chiffres rapportés mettent en évidence un paradoxe. En effet, si le rire occupe une place de choix dans les arts du spectacle, il est pour le moins étonnant, quand nous connaissons le répertoire de Gilles et Julien, qu'il soit le trait le plus éminent qui caractérise leur personnalité ! Qui oserait qualifier ainsi Montéhus, Léo Ferré ou Colette Magny qui ont chacun défendu des répertoires assez analogues ? Pour sa part, Suzanne Maistre — épouse de Julien au temps des Copiaus et de leurs premières années au music-hall — me demande d'insister sur la dimension jubilatoire de leurs performances : « *Ils étaient pleins d'humour avant tout ! Le public se divertissait beaucoup avec eux...* ».

En ce qui concerne la notion de « jeunesse » qui leur est décernée, il convient de rappeler qu'elle s'applique plus à leur répertoire et à leur style « moderne » qu'à leur âge [en 1935, pour mémoire, Gilles a quarante ans et Julien trente-deux⁶⁸]. Mais ce qui peut surprendre dans le monde des variétés, c'est le quatrième terme retenu qui n'a jamais été octroyé aussi généreusement : aucun artiste de leur niveau n'a été, à ma connaissance, loué pour son intelligence et son esprit ! Pour couronner cette tresse de lauriers, signalons la fréquence de la notion de conviction qui subsume courage, force et volonté. Tout juste faut-il regretter que les commentateurs aient, en partie, mésestimé leur apport qualitatif concernant leur maîtrise de la scène et leur autorité lors des performances puisque cette dimension vient en dernière position. Il est parfois dommageable d'être trop en avance sur son temps.

Dernier sujet d'étonnement : à l'exception des commentateurs ouvertement politisés, la dimension engagée de leurs prestations est juste mentionnée sans faire l'objet de commentaires approfondis ou partisans. Ainsi, ce qui aujourd'hui apparaît comme une des plus remarquables innovations de leur projet créateur — faire entrer la conscience sociale dans le monde des variétés — n'est alors aucunement retenu comme primordial. D'où l'extrême fragilité de nos conclusions actuelles.

3. Un autre regard critique édifiant : les dessins de presse

a. Des représentations chargées de sens

La collecte des dessins liés à l'actualité des spectacles est une entreprise difficile à réaliser puisque, pour les réunir, nous sommes contraints de parcourir des collections complètes de périodiques. L'intérêt majeur réside dans la constitution d'une série qui reflète les différentes composantes de l'opinion sur une durée qui fasse sens, eu égard à la carrière des artistes concernés. Parce qu'il visent à mettre en exergue les traits les plus saillants de certains artistes, le dessin de presse et la caricature évoquent, signifient plus qu'ils ne prouvent. Pour peu que nous

⁶⁸ Étant donné leur âge et leur longue expérience professionnelle, nous sommes plutôt éloignés de la « *juvénile révolte* » rapportée par Lucienne Cantaloube-Ferrieu dans *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, A. G. Nizet, Paris, 1981, p. 51.

dispositions d'une série « suffisante » et que nous puissions croiser ces dessins avec les documents photos et les rares bouts de films contemporains, il devient possible, par extrapolation, d'interpréter le style d'un interprète, d'explicitier les effets recherchés et, en partie, d'évaluer le degré de participation du public. Dans le cas de Gilles et Julien, sur une durée de six années et concernant la seule presse parisienne, j'ai dénombré :

- dix-huit caricatures parues dans divers périodiques réalisées par les plus célèbres dessinateurs du moment [Serge, Pellos, Pavil, Georges Bastia...],
- deux dessins publiés dans des catalogues de disques commerciaux,
- deux remarquables affiches grand format d'un peintre-dessinateur célèbre, André Girard,
- une pochette bicolore de disque 78 tours illustrée par le même peintre éditée par *Columbia* qui représentait alors une véritable innovation graphique,
- une dizaine de dessins de Silvant découverts aux Archives cantonales vaudoises, pour la plupart inédits, qui illustrent leur attitude scénique.

Dans ces traits de crayon qui sont autant de lignes de force, le sens intentionnel — tant celui des chanteurs que des dessinateurs — s'impose avec vigueur. Les points de vue suggérés traduisent la « dynamique » et la conviction des deux chanteurs et ces dessins sont bien plus évocateurs que des photos « statiques » réalisées en studio.

b. Des remarques que suscitent cette iconographie

- Il ressort que la série renseigne sur le style interprétatif

En effet, ces caricatures nous montrent deux artistes qui maîtrisaient toutes les possibilités d'un plateau de théâtre et intégraient le décor et les accessoires à leur scénographie. Ils étaient toujours — tous les deux — en mouvement, dans une sorte de chorégraphie orchestrée autour du piano. Ils étaient particulièrement expressifs — comme nous pouvons l'observer dans le détail [visage, mains, gestes...] et l'attitude du pianiste, Gilles, tranchait résolument avec le style piano-voix compassé.

- Les dessins révèlent les ruptures sémantiques significatives

Nous constatons ainsi l'évolution de leur style depuis une intégration en finesse dans le milieu des variétés — soulignée par une attitude respectueuse dont témoignent les premiers dessins : costume

ajusté, visage souriant, coiffure lisse, gestuelle convenable — jusqu'à une prise de risque maximale, en terme de choc spectaculaire, telle que les dessins « machiavéliques » de Pellos⁶⁹ et de Silvant nous la révèlent : tenue de marins, visages crispés, cheveux en bataille, gestes heurtés, tension évidente, monde de référence simulé ouvertement asocial — proxénétisme, pègre, rats de la finance et de la politique. Cette mutation se traduit dans la forme graphique par des dessins plus nerveux, plus incisifs, avec de larges à-plat noirs.

– Ils mettent en évidence deux personnalités distinctes

Cette série nous montre également une spécificité propre à deux artistes qui forment un duo bien singulier. La différence et la complémentarité intelligente des deux protagonistes est particulièrement perceptible dans ces représentations : Julien, le tempérament extraverti, est dessiné tout en angles et en gestes accusés et assurés, et Gilles apparaît discret, tout en finesse, mais son ton caustique et son rôle de maître à penser se perçoivent dans ses mimiques qui affichent une réelle force intérieure.

– D'autres éléments sont encore à relever

...comme leur changement radical de costume de scène quand ils troquèrent les traditionnels smoking et nœud papillon contre une tenue anticonformiste de marin. Cette mutation, déjà signalée, de leur image publique provoqua un certain émoi dans la profession. Cependant, cette tenue fut bientôt imitée — et sans doute édulcorée — par d'autres chanteurs tels les duettistes Charles (Trenet) et Johnny (Hess), dans une période où les répertoires de matelots faisaient florès, que ce soit sur le mode dramatique, descriptif ou fantaisiste⁷⁰.

⁶⁹ René Pellarin dit Pellos [1900-1999] était un célèbre caricaturiste spécialiste des reportages sportifs [boxe, Tour de France, escalade...], collaborateur attitré des quotidiens *L'Intransigeant*, *Le Petit Parisien*, *France Soir* et *L'Équipe*, et dessinateur de bandes dessinées comme *Futuropolis*, *Atomus* ou les *Pieds Nickelés* [qu'il avait repris après le créateur initial, Forton].

⁷⁰ Je fais ici référence à des succès comme *Les Gars de la marine*, *Avant d'être capitaine*, *Johnny Palmer*... ainsi qu'aux nombreuses reprises de chants à hisser ou à virer recueillis et édités en 1927 par le Capitaine Armand Hayet : *Jean-François de Nantes*, *Nous irons à Valparaiso*...

c. Du destin parallèle des chansons et des caricatures

Arts déclarés mineurs — par qui et en fonction de quels enjeux ? —, les chansons et les caricatures partagent nombre de valeurs et de procédés. Les deux genres se veulent brefs et directs et affichent des opinions immédiatement perceptibles. Toutes deux se rejoignent encore dans des procédés créatifs qui relèvent familièrement de l'humour : ironie, parodie, farce, gauloiserie, ambiguïté permanente et propension à recourir aux jeux formels. Avec cette nuance que la prise de risque est nettement plus affirmée dans le cas des chanteurs qui doivent faire face à leurs publics.

4. Signification profonde d'une œuvre

a. Une double légitimité

Par leur refus des onomatopées et du « roudoudou » d'accompagnement familier à Pills et Tabet [cf. les titres évocateurs chantés par ces derniers : *Doudloudou, Aux îles Hawaï, Wa da dala...*], par leur rejet des grossièretés coutumières à d'autres duettistes tels Les Vagabonds Parisiens ou Morelly et Pelot, Gilles et Julien participent d'une entreprise permanente de déminage des lieux communs. Chez eux, la grivoiserie s'efface devant la verve, la démagogie fait place à la responsabilité, la démystification des travers de la société est érigée en éthique. Sur le mode ludique, ils instruisent le plus virulent réquisitoire qui soit contre la bêtise [*Tout est foutu*], le suivisme [*Les Barrières*] ou le snobisme [*En serez-vous ?*]; ils mettent à bas les institutions totalitaires [*Familiale, La Chevauchée d'Attila*], la veulerie [*Le Jeu de massacre, Parlez-pas d'amour*] et, déjà, l'affairisme [*La Reprise des affaires*].

D'où la théorie avancée ici selon laquelle c'étaient bien la conjonction inédite des deux voies de l'intelligence et de l'engagement, toutes deux arc-boutées sur le « social », qui structurait leur attitude professionnelle et qui devait, contre toute attente, les mener au succès.

b. L'intelligence

C'est la caractéristique la plus notoire qu'il convient d'appliquer à Gilles et Julien. Sans doute, leurs études respectives et la formation « totale » acquise auprès de Jacques Copeau les prédisposaient à ne pas

considérer le monde des chansons comme un amusement charmant et futile. Ils firent usage d'une intelligence qu'ils avaient su adapter à leur projet, sans jamais transformer celle-ci en intellectualisme. Avec eux, finesse, esprit français, ton critique conquièrent leurs lettres de noblesse en chansons. Ils ne méprisaient pas la culture légitimée à laquelle ils empruntaient des outils logiques et heuristiques, mais ils étaient conscients des enjeux éthiques auxquels la culture populaire se trouvait confrontée.

La tentation intellectuelle est souvent la voie qui conduit à la récupération et à l'intégration des dissidents à la logique du divertissement. Combien d'esthètes ne succombent-ils pas ainsi aux sirènes de la culture dominante ? Gilles et Julien, eux, n'étaient pas hommes à fléchir.

c. L'engagement social

Ils vécurent cet engagement en symbiose avec la société environnante et le traduisirent par une attitude non-conformiste, sinon libertaire. Ils diffusèrent consciemment des idées et des valeurs en rupture qui correspondaient aux autres réalisations contemporaines de la culture prolétarienne⁷¹. Durant toute leur carrière, ils cultivèrent un rapport de proximité et d'indépendance avec les formations politiques de gauche, même si Julien se souvient d'avoir adhéré à la C.G.T. en 1922. Nul doute qu'ils ne doivent à cette position non dissimulée de « sympathisants » du mouvement ouvrier un trait singulier de leur image de marque.

Quelques événements servent de révélateurs à cet engagement : la provocation de Julien lors du spectacle donné à l'Amirauté de Toulon, la vigilance policière suisse au *Kursaal* de Genève qui valut à tous deux d'être embarqués au poste de police lors des répétitions ou encore leur participation active au festival de l'Union des Syndicats de la C.G.T. au *Vel' d'Hiv'*, le 26 juin 1937 devant près de vingt mille personnes...

⁷¹ Nous pouvons citer à ce sujet : le grandiose *14 Juillet* de Romain Rolland, l'Exposition des Arts et des Techniques à Paris de mai à novembre 1937, les diverses représentations de théâtre ouvrier sous l'égide de la *Fédération du théâtre ouvrier français (ftof)* ou encore la création de la « Maison de la Culture » dirigée alors par Louis Aragon. Pour information, la *ftof* qui regroupait diverses troupes de comédiens amateurs engagés dans le combat politique et qui publiait une revue culturelle, était apparentée à l'A.E.A.R. : Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, créée en 1932 à l'initiative de nombreux intellectuels progressistes, dont Aragon, André Breton, Luis Buñuel, André Malraux, Paul Nizon, Jean Vigo...

Pourtant, si Julien revendique son appartenance précoce aux Jeunes Radicaux-socialistes, il ne montrait, à l'origine, qu'un enthousiasme modéré à l'idée de chanter en scène des titres engagés :

« [...] Il me semble maintenant que tu devrais essayer de lâcher un peu l'actualité pour faire une ou deux bonnes chansons prêtant au jeu : une valse, une marche par exemple avec un sujet actif, une histoire, quelque chose qui marquerait bien notre genre. Il faut bien nous rendre compte de notre originalité et la développer. »⁷²

A signaler encore que leur engagement marque une nette inflexion depuis les galas de bienfaisance de la profession du spectacle en 1932 et 1933 [Gala de l'Union des Artistes, soirée au profit d'un artiste décédé dans la misère...] vers les manifestations du mouvement ouvrier à partir de 1935. Mais cette motivation sincère pour les « *lendemains qui chantent* »⁷³ n'est déjà plus, à la fin 1937, qu'une voie sans issue qui sera bientôt définitivement obturée par Munich, la « drôle » de guerre et l'Occupation.

A titre indicatif, et sur une des rares périodes où il m'a été possible de reconstituer leur carrière « engagée », je mentionne une série de galas militants de 1937 auxquels ils participèrent :

(?) janvier	participation <u>annoncée</u> à la « Fête de Wagram » organisée par l'Union anarchiste [NB : en fait Gilles et Julien ne pourront y être présents]
11 mars	participation à la « Grande Soirée de Solidarité <i>Pour nos Gosses</i> » organisée <i>Salle Wagram</i> par <i>Le Libertaire</i>
10 avril	participation au « Gala Henri Barbusse » à la <i>Salle Pleyel</i>
5 juin	participation à « La Nuit des Innocents » organisée par <i>Ce Soir</i> , quotidien cryptocommuniste, au profit des petits enfants d'Espagne à la <i>Gaîté-Lyrique</i>
6 juin	participation au « Meeting régional de la S.F.I.O. » à <i>Luna-Park</i>
26 juin	participation au « Festival de l'Union des Syndicats C.G.T. » de la Région Parisienne au <i>Vélodrome d'Hiver</i>
9 octobre	participation à « La Nuit de la Liberté » de l'association Le Droit de vivre, dans la grande salle de la <i>Mutualité</i>

⁷² Cf. correspondance de Julien à Gilles, source citée.

⁷³ Expression souvent citée pour paraphraser la formule fameuse utilisée par le dirigeant communiste et intellectuel Paul Vaillant-Couturier dans sa chanson *Jeunesse* [musique de A. Honegger, 1937] : « *Nous sommes la jeunesse ardente... / ...Nous bâtirons un lendemain qui chante* ».

5. Legs éthique et esthétique de Gilles et Julien

1. Une rupture programmée

a. *La faute à qui ? la faute à quoi ?*

Quand elle survient à la fin 1937⁷⁴, après tant de batailles artistiques et de réussites communes, leur séparation fut certainement pénible. Gilles et Julien ne se revirent que de rares fois, souvent pour des raisons de protocole. Pourtant, Aman Maistre–Julien fit appel à Jean Villard–Gilles pour tenir un rôle dans « La Dame de chez Maxim » au *Sarah Bernhardt* et Gilles convia son ancien partenaire à chanter avec lui — et Albert Urfer au piano — trois chansons lors de la sortie de son livre de souvenirs, au *Vieux-Colombier*, en 1963. Diverses raisons déterminèrent la rupture entre les deux acolytes dont le succès ne s'était jamais démenti. Je crois pouvoir en avancer deux qui me semblent primordiales :

- *Une certaine lassitude* engendrée par un travail qui devenait répétitif [Gilles et Julien donnaient environ 200 concerts par an].
- *L'accumulation des difficultés quotidiennes* qui résultaient de quinze années de vie en commun [*Vieux-Colombier*, Copiaus, tournées...] avec l'inévitable confusion entre vie professionnelle et vie privée. Plusieurs témoignages font état de relations interpersonnelles tendues entre les couples respectifs des deux artistes au moment de leur séparation ?

Mais, légitimement, nous pourrions aussi nous inquiéter de leur capacité à se renouveler :

- Avaient-ils achevé leur œuvre en commun ? Nous savons que d'autres travaux artistiques les attendait chacun.
- Disposaient-ils d'un répertoire alternatif plus « consensuel » afin de relancer leur carrière au moment où la société française bascule ? C'est moins sûr.

⁷⁴ Il semble, d'après les recoupements, que la brouille entre les deux artistes soit survenue entre la fin août et la fin septembre 1937 puisque, à partir de septembre, Julien achève seul les dernières émissions de « La France en chansons » à *Paris-PTT*.

– Gilles, le pourvoyeur de chansons, était-il à court d’inspiration ? C’est tout faux, puisque dans l’intervalle 1939-1943 qui suit leur « divorce », Gilles écrit plus de soixante chansons, soit le double de ce qu’il avait produit précédemment, en douze années ! Alors ?

Et si la raison déterminante de cet « essoufflement » était à rechercher également dans le contexte ? Cette séparation qui semble programmée par les événements prend ainsi une dimension sociétale qui signifie le déclin d’une époque. Dans ses souvenirs, Gilles accrédite cette impression :

« Bien entendu, Gilles et Julien poursuivaient ensemble leur tour de chant. Ils allaient de succès en succès, offrant au public, avec leur plus séduisant sourire, l’image d’un tandem parfaitement accordé. Mais il n’en était rien et l’équipe commençait à se désagréger. Tout d’ailleurs se désagrégeait : les êtres, le foyer que j’avais reconstruit amoureusement, et autour de nous le monde. »⁷⁵

Sur cette séparation, les protagonistes sont restés discrets. Pourtant, quelques mois après celle-ci, Gilles s’exprime dans un quotidien — mais sur le mode poétique :

« Au début d’une nouvelle carrière
par Jean Villard-Gilles

Le couple Gilles et Julien s’est séparé. Et Gilles, ayant depuis quelques mois préparé un nouveau tour de chant, le présente ce soir à Bobino. A cette occasion, il a écrit le charmant article que nous publions ci-dessous :

« Depuis cinq ans déjà, à travers le dédale des rues de la grande ville, bras dessus, bras dessous, bondissants et pleins de flamme, Arlequin et Gilles courent l’aventure, cherchent fortune et trouvent ce que la vie veut bien accorder à ceux qui la bousculent joyeusement. Une pichenette sous le nez du notaire [*en référence au Jeu de massacre de H.-G. Clouzot qui figure au répertoire de Gilles et Julien*], un coup de pied au cul à M. Prud’homme, une sérénade à Margot, une grimace au pédant, un pied de nez au pouvoir établi, une chanson d’amour, un refrain à boire, en cent couplets piquants ou tendres, qui s’envolent par-dessus les toits...

Mais les deux compères [...] s’esclaffent et redoublent d’ardeur, font retentir le quartier des échos de leurs chansons et poursuivent leur route. Soudain, au détour d’une ruelle, sur un air de flûte, Arlequin gambade, plonge sous un porche obscur, fait trois petits tours et...

⁷⁵ Cf. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, op. cit., p. 190.

disparaît ! Gilles éberlué se frotte les yeux, appelle : pas de réponse ! Il attend. Personne ! Arlequin est déjà loin. Il est si vif l'animal, si léger, si rapide. Il offre si peu de prise qu'il est vain de le poursuivre. Adieu, Arlequin ! Voilà, tout est dit. Gilles reste seul, seul au milieu de la foule qui passe.

« Mais quoi, la ville est toujours là ; le décor ne s'est pas écroulé, les grotesques se cramponnent toujours à leur place ; les méchants et les sots s'agitent plus que jamais, avec leurs vices, leur orgueil, leur argent, leur luxure ; la comédie continue et là-bas, dans l'ombre, le doux visage de Margot et ses yeux comme des étoiles. Alors, que vas-tu faire, Gilles ?

Prendre ta chanson, bien sûr ! Le monde est vaste. Il est bouleversé, et roule des vagues noires et menaçantes. Nous avons besoin de chansons.

« [...] le deuxième acte est commencé. »⁷⁶

Cette question de la rupture entre les deux chanteurs a aussi été abordée lors de mon entretien avec Dominique Desmons qui me livre son point de vue :

« Julien était quelqu'un d'extrêmement engagé dans son interprétation, qui décèle... une forte personnalité, c'est-à-dire deux fortes personnalités s'affrontant et bon visiblement... [*Desmons esquisse un geste qui laisse entendre un conflit*] Alors, j'ai eu des confidences de Canetti⁷⁷ là-dessus... [...] Canetti m'avait dit :

« Oh ! mais c'est... Gilles écrivait bien les chansons, c'était tout de même le musicien et qui pouvait diriger le groupe, mais ça se passait pas toujours très bien avec Julien, parce que Julien, lui, voulait diriger », « donc il y a eu, à mon avis, une confrontation... »⁷⁸

Julien, quant à lui, confirme la thèse d'une brouille violente — bien que momentanée — qui les conduisait à une rupture « inévitable » :

« C'était quasiment un divorce, explique Julien. Mais c'était inévitable, nous nous étions tout dit. Il fallait se renouveler.

⁷⁶ Cf. Jean Villard-Gilles, *Paris-Midi*, 18 février 1938.

⁷⁷ Jacques Canetti était à l'époque de cette séparation directeur des programmes artistiques de *Radio-Cité*. Il fut par la suite une éminente personnalité du monde des chansons de l'après-guerre et il a eu l'heureuse idée de collaborer à la sortie d'un coffret de sept CD retraçant la carrière de Gilles édité en Suisse avec le concours de la *Radio Suisse Romande* au début des années 90.

⁷⁸ Cf. entretien déjà cité.

« Mais nous avons tant en commun que la séparation ne pouvait durer éternellement. [...] Et à la Libération, nous nous sommes revus. »⁷⁹

Ces « retrouvailles », sensées sceller une amitié inébranlable, n'avaient cependant pas attendu la durée de la guerre pour se concrétiser comme nous le révèle ce courrier de Julien adressé à Gilles dès le 28 août 1939 :

« Je trouve ce matin en rentrant de tournée ta lettre qui me touche infiniment. Je pensais d'ailleurs te rencontrer pour mettre fin à une situation indigne de notre vieille amitié.

« [...] Avons-nous assez cru et lutté ensemble. Je crois comme toi qu'une chose jusqu'à présent a vraiment compté dans notre vie c'est Gilles et Julien.

« [...] peut-être pourrons-nous un jour encore marcher côte à côte sur une route comme jadis à Pernand marquant le pas et chantant ce qui nous passe par la tête. »⁸⁰

Notons que de nombreux autres duettistes se séparent à la même période : Charles et Johnny en septembre 1936 et Pills et Tabet courant 1939. La rupture de Gilles et Julien concorde trop avec le constat amer d'un Front Populaire plus gestionnaire que révolutionnaire, avec le fatalisme et la résignation des démocraties face à la montée des périls en Europe. Ainsi, les considérations finales à propos d'une séparation emblématique changent-elles de sens et, quittant les explications d'ordre individuel ou psychologique, expriment-elles surtout la fin d'un espoir collectif.

b. Un retour plusieurs fois évoqué

J'ai pris tardivement connaissance d'un projet de résurrection du duo Gilles et Julien fomenté dans les années 60 à la suite de la présentation au *Vieux-Colombier*. Si Gilles s'est montré prudent et circonspect devant cette idée, Julien, lui, se voulait très enthousiaste à l'idée de reprendre une carrière au music-hall et il plaçait la barre assez haut. Il semble qu'il ambitionnait de redevenir vedette de la scène. Plusieurs courriers adressés à Gilles, sur une certaine période, l'indiquent ; ainsi cette lettre du 2 décembre 1963 :

⁷⁹ Cf. Article « Julien ou la vie à pleines mains », *op. cit.*, p. 38.

⁸⁰ Cf. correspondance de Julien à Gilles, source citée

« [...] Je dois dire que notre aspect physique, car nous ne sommes plus des jeunes gens, ne me paraissait pas et ne me paraît toujours pas un obstacle car j'ai eu l'occasion de nous voir à la télévision et s'il convient de faire totalement abstraction de ce que notre jeunesse pouvait avoir d'attrait sur le plan d'une certaine sexualité qui n'est pas étrangère au métier de music-hall, notre transformation en hommes mûrs me paraît nous donner davantage de poids, d'autorité, de valeur de persuasion, de force et d'efficacité.

« [...] au-delà de ce problème purement technique que reposerait notre renaissance, reste celui du courage physique, de l'endurance et du combat sans cesse renouvelé et non pas seulement occasionnel. Quant à l'idée de retravailler purement et simplement en vue de disques, il va sans dire que je suis totalement d'accord et prêt à consacrer le temps qu'il faudra. »⁸¹

celle-ci sans date mais certainement de 1964 : « *Et ces possibilités, de disques, entrevues ?* »⁸², et encore celle-là, datée de la Toussaint 1965 :

« [...] et pourquoi pas à cette occasion envisager, en Suisse d'abord, puis à Paris un retour de Gilles et Julien suivant un style à définir et en connaissant ton individuelle évolution. C'est peut-être idiot mais ce serait tellement extraordinaire et merveilleux. »⁸³

Malheureusement pour nous, ce retour envisagé — et encouragé par leur entourage parisien — ne se concrétisa pas, ni au disque ni à la scène. S'ils restèrent tous deux familiers des milieux du spectacle, leur nouvelle carrière allait définitivement les séparer. Une chose est certaine : ils ne refirent ni l'un ni l'autre du « Gilles et Julien ».

2. Gilles et Julien après « Gilles-et-Julien »

Une question préalable s'impose : étaient-ils eux-mêmes des héritiers ? J'écarte d'emblée les duettistes Reyac et Lebas au répertoire assez exotique ou les mièvres Leardy et Verly apparus tous deux vers 1929 et même les sémillants noirs américains Layton et Johnstone qui brillaient depuis les années 20 mais que Gilles et Julien ne connaissaient pas. Grâce au témoignage de Suzanne Maistre, je sais que leur inspiration musicale les apparentait plutôt aux *Comedian Harmonists* dont ils

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

écoutaient les disques ainsi que ceux d'Yvonne George et du ténor français Georges Thill. Leur flagrante originalité demeure indiscutable.

a. Gilles, chanteur soliste frustré

A l'exception des soirées littéraires d'avant 1914, le premier tour de chant de Gilles en solitaire avait eu lieu au *Théâtre du Parc*, à Genève au cours de l'été 1932, mais cet intermède était resté sans lendemain puisque, dès son retour à Paris, il reformait aussitôt avec Julien le duo qui allait « exploser » en cette rentrée 1932. Gilles profita de son séjour helvétique pour écrire certains titres qui allaient faire sensation tels *Dollar*, *Les Barrières* et *En serez-vous ?*

Six ans plus tard, la situation est bien différente puisqu'il lui faut lancer une carrière personnelle. Début 1938, il passe seul à *Bobino* et la critique salue sa prestation :

« Le spectacle de Bobino

[...] Quant à Gilles que je gardais pour la bonne bouche, il paraît désormais sans Julien. Il a gardé son costume populaire de marin pour roman d'aventures littéraires. Il écrase furtivement et avec une émotion contenue, un pleur sur celui qui l'a quitté. Et le voilà reparti pour une brillante carrière. Ses chansons : *Cocktail*, *Monsieur Bébert* et toutes les autres qu'il interprète, c'est lui qui les compose, paroles et musique. Les gestes qu'il place sans effort, l'accompagnement au piano qu'il se donne et le sourire — ironique ou désabusé — qui accompagne le tout, font de chacune de ces œuvrettes une petite comédie complète.

« [...] Gilles, poète, est acclamé par la foule. »⁸⁴

Il enregistre aussi plusieurs titres chez *Columbia* [*La Bourrée du diable*, *Feu Bébert*] qui ne sont pas commercialisés. Un constat surprenant à propos de ces épreuves : seule une écoute attentive permet de discerner que Gilles en est l'unique chanteur. En effet, l'esprit des chansons, l'arrangement et le style vocal sont à ce point identiques à son travail précédent en duo que la différence n'est pas aisément perceptible. En revanche, l'écoute des disques enregistrés par Julien seul, à la même période chez *Polydor*, prouve que son style à lui diffère manifestement de ses gravures antérieures.

⁸⁴ Cf. compte-rendu signé le Machiniste, *Vendémiaire*, 2 mars 1938.

A la déclaration de guerre, Gilles se retrouve mobilisé en Suisse ; il est déprimé par la tournure des événements et accablé par son destin personnel. Sollicité par *Radio-Lausanne*, il saisit l'occasion de renouer le contact avec un public. C'est dans cette même période, fin 1939, qu'il se voit confier une responsabilité dans la troupe « artistique » de l'armée suisse et reprend son tour de chant en solitaire. Pourtant, Gilles ne peut masquer une certaine insatisfaction :

« [...] Depuis le départ de Julien, je chantais seul, mais je regrettais le dialogue qui est encore un prolongement du théâtre. Mes chansons, difficiles, bourrées de texte, gagnent beaucoup à être chantées à deux. »⁸⁵

A l'occasion d'une soirée destinée à distraire et à remonter le moral des soldats, il fait la connaissance de celle qui deviendra sa future partenaire : Édith Burger.

b. Une chanson par semaine ou Gilles, homme de radio

La période 1939-1941 m'intéressait pour comprendre en quoi les nouvelles prestations de Gilles se distinguaient — ou non — de celles de Gilles et Julien. Durant deux années, en solitaire pour la série « Une chanson par semaine » (rebaptisée « La Chanson de Gilles » en novembre 1939) — d'octobre 1939 à septembre 1940 —, et en compagnie de Édith Burger pour « La Chanson expresse » — d'octobre 1940 à septembre 1941 —, Gilles réussit l'exploit de créer une chanson par semaine. Fidèle à son engagement résolu au service de la liberté et de la démocratie, sa thématique oscille entre l'actualité politique [*La marche aux frontières, l'Âge du fer, Le Pauvre cartographe*], l'affirmation des valeurs universelles de tolérance et de générosité [*A une petite fille, Hymne au progrès*], l'humour caustique qui caractérise toute son œuvre [*On s'en fout, on n'est pas d'ici, Drôles de touristes*] et un thème nouveau, autoréférencé : celui de son propre rapport à la radio [*Une chanson, oui mais sur quoi, Chanson pour la radio*]. Profondément affecté par les événements, Gilles trouve cependant la force d'en appeler à un sursaut humaniste :

« Mes amis, relevons la tête... / [...] L'esprit est plus fort que la mort. [*Adieu 39, bonjour 40*] »

⁸⁵ Cf. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, op. cit., p. 202.

L'écoute de ces documents miraculeusement préservés par la *Radio Suisse Romande*⁸⁶, permet de faire une série de remarques relatives à cette période transitoire de sa carrière :

- Gilles était tout à fait capable de mener une carrière de chanteur en solitaire : il possédait un répertoire étendu d'une rare qualité, il avait un grand charisme et surtout il était doté d'une conviction à toute épreuve quant à sa vocation de chansonnier.
- Pourtant, Gilles n'assume pas cette position singulière qu'est le rôle de vedette dévolu aux chanteurs de music-hall. Il considère que le jeu de scène est plus riche s'il est collectif et, à ses yeux, le dialogue lui semble la meilleure formule.
- Un changement fondamental s'opère entre, d'une part, ce qu'il a réalisé avec Julien et qu'il réitère durant cette brève période en solitaire — en termes de continuité stylistique et thématique — et, d'autre part, la nouvelle carrière en duo qu'il engage avec Édith et continuera, plus tard, avec Urfer. Il suffit d'écouter les chansons chantées par Gilles et Julien ou par Gilles seul et les mêmes titres repris seulement quelques mois plus tard avec Édith [*Le Chemin des écoliers, La Villa tout confort, La Marie-Jésus...*] pour le constater : la nouvelle ambiance paraît plus complice, plus délurée et, surtout, moins intense. La présence d'une femme talentueuse et spirituelle apporte une émotion troublante à leur numéro : désormais, il s'agit de distraire autant que d'émouvoir et d'interpeller. Son répertoire devient plus diversifié et plus localiste aussi avec l'apparition du cycle des chansons vaudoises.

A ce tournant de carrière, plusieurs questions se posent qui resteront sans réponse :

- Pourquoi Gilles n'a-t-il pas eu la volonté de risquer une carrière solitaire ?
- Son refus du *star-system* l'a-t-il empêché de se lancer dans l'aventure ?
- Sa réserve habituelle et son émotivité ont-elles pris le dessus sur sa rage de convaincre ?

⁸⁶ Ce sont quelque 64 documents chantés datant de 1939 à 1941, parfois commentés par leur auteur-interprète, qu'il m'a été possible d'écouter à la *Radio Suisse Romande* de Lausanne. Suite à cette fructueuse visite, un CD intitulé *Gilles – inédits à Radio-Lausanne* vient d'être édité, fin 2001, par la Radio suisse romande.

– Une vedette francophone peut-elle faire carrière si elle demeure éloignée de Paris durant près de six années ?

La réponse à cette dernière question est bien connue : après-guerre, des chanteuses aussi réputées que Marie Dubas et Marianne Oswald, réfugiées à l'étranger pendant l'Occupation, ne retrouvèrent jamais leur audience précédente. Seules quelques grandes vedettes qui restèrent en France et qui eurent la possibilité de se produire régulièrement, sans trop se compromettre, purent poursuivre leur carrière.

c. Les autres duos de Gilles

(1) Édith et Gilles

Lors de sa collaboration avec *Radio-Lausanne*, Gilles retrouve Édith Burger, une chanteuse pianiste vaudoise adepte de la formule des duos puisqu'elle avait précédemment chanté avec René Bersin de 1932 à 1937 et avec Pierre Dudan en 1940.

« Dès qu'elle se mit à jouer, je compris qu'elle était musicienne jusqu'au bout des ongles. Elle avait un toucher exceptionnel, à la fois léger, nerveux et plein, une voix comme je les aime, une voix qui accroche, avec cette pointe d'inflexion un peu canaille, juste ce qu'il faut. Son œil noir, son mordant, sa gaîté, son intelligence qui faisait passer les plus mauvais textes, son visage, son allure, tout cela exerçait sur le public une emprise immédiate. Que lui manquait-il ? Un rien. Ce je ne sais quoi d'impondérable, cette petite touche qui transforme un objet auquel les amateurs n'avaient prêté jusque là qu'une attention distraite en quelque chose de rare et de fascinant. Ce rien qu'elle gagnera très vite après quelques mois de travail en commun. »⁸⁷

« Un jour Béranger me dit : 'Un numéro avec Édith ! Ce serait formidable !' »

Cela me fit réfléchir. [...] Nous en parlâmes tous ensemble, et comme Édith les aimait beaucoup [*les chansons de Gilles*], notre association se fit naturellement comme une chose nécessaire. L'armée et le théâtre nous offraient l'occasion d'essayer ce nouveau tour de chant. L'épreuve s'affirma convaincante. »⁸⁸

⁸⁷ Cf. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, op. cit., p. 201-202.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 202.

Avec elle, il monte un tour de chant qu'il présente au *Coup de Soleil*, cabaret lausannois qu'il dirige pendant la Guerre, mais sa nouvelle et pétulante partenaire décède subitement en 1948.

Par la suite, Gilles fait de rares incursions au théâtre, prend la direction d'un cabaret parisien, *Chez Gilles*, avenue de l'Opéra, où il programme ses amis chanteurs [Mouloudji, Cora Vaucaire, Jacques Brel...], remonte un nouveau duo avec le pianiste suisse Albert Urfer avant de vivre une retraite à la fois méditative et prolifique dans son pays vaudois.

Gilles resitue ses prestations avec Édith dans le contexte du moment :

« Dans mon petit cabaret, que pouvais-je faire ? L'esprit souffle où il veut. La chanson a des ailes et la langue française des ressources infinies. Dire ce qu'on ne pouvait pas dire ; exprimer à demi-mot ce que tous les braves gens pensaient tout bas, essayer de garder intacte et bien fourbie la fine lame de l'ironie ; maintenir l'espoir dans la raison ; sauvegarder le bon sens ; entretenir la pensée de la France libre ; n'était-ce pas un beau programme pour un chansonnier qui tient en main les flèches de la satire, les pièges innocents de la poésie, et qui aime la liberté ?

« [...] Il fallait déployer des ruses de Sioux pour ne pas donner prise à la censure ! Aussi, je procédais par allusions. Je ne nommais personne, mais un seul mot bien placé faisait l'effet d'une petite bombe. »⁸⁹

Un grand changement est intervenu : le piano est désormais tenu par sa partenaire Édith et cette contrainte supprimée libère son expressivité gestuelle et mimique. La période 1940-1945 en Suisse romande est particulière puisque le public qui se retrouve au *Coup de soleil*, est composé de vaudois et d'exilés français qui sont dans un état d'esprit très différent de celui du Paris des années 30. Le cadre d'énonciation et le milieu professionnel sont désormais « régionaux ». Les thèmes d'actualité sont la composante essentielle de leur répertoire [cf. *La Grande nuit du diable, 14 Juillet, Les Conquérants, Mille ans déjà comme le temps passe ...*] dans une période où d'autres artistes cherchent plutôt à fuir le réel.

« Le cabaret refusait du monde. Le consul général du III^e Reich est venu en personne. Il n'a pas réagi, tant il était sûr de la victoire qui réglerait tous les comptes, y compris celui de ce petit chansonnier vaudois aussi présomptueux qu'insolent.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 207-210.

« Pourtant ma chanson n'était encore qu'une anticipation. Il a fallu deux longues années pour écraser le monstre. Mais la censure n'a pas bronché. Merci. »⁹⁰

« Plus tard, après la victoire d'El-Alamein, première brèche dans la forteresse hitlérienne, je lançai *Les Conquérants*. Cette fois, adviene que pourra, je fonçais dans le brouillard. Ce fut du délire. On faisait la queue devant le *Coup de Soleil*. On pensait que la censure interviendrait et chacun voulait entendre la chanson avant qu'elle ne fût interdite »⁹¹

La présence, à ses côtés, d'une femme de tempérament lui fait intégrer des chansons plus sentimentales et une certaine légèreté n'en est pas exempte. Nous pouvons aussi remarquer un second décalage sur une thématique annexe plus enracinée dans l'environnement culturel vaudois [*Y'en a point comme nous, Le Männerchor de Steffisbourg, Ces dames du Frauenverein...*]. Le jeu de scène se fait plus séducteur, plus distrayant quand il était précédemment convaincant et exhortatif et rythmé par des séquences humoristiques.

2. Gilles et Urfer

Ce duo dont Gilles est à nouveau l'auteur et le chanteur soliste avec son partenaire au piano est constitué en 1953. Une nouvelle dimension se fait jour : Gilles exprime une certaine sagesse humaniste, avec rondeur et bonhomie, comme s'il dressait le bilan d'une existence [*Le Bonheur, Les Vieux enfants, Les Dieux d'un jour...*].

Au-delà des trois duos formés par Gilles et de ses autres escapades artistiques — au théâtre, au cinéma, à la radio... —, ce qui caractérise son œuvre, c'est sa profonde cohérence. Une telle unité ne pouvait échapper à Julien qui, en veine de confidences, lui écrit le 4 décembre 1972 :

« [...] tu as eu, mon cher Jean, malgré les troubles, les deuils les drames que tout homme connaît, une vie à tout bien considérer épatante en ce sens essentiel que tu as fait ce que tu as voulu faire, ce pourquoi tu étais fait, et tu laisseras, une fois le contrat accompli, une œuvre importante, poétique, à la fois ancrée dans la terre où tu es né et

⁹⁰ Cf. Jean Villard-Gilles, *Chansons que tout cela!*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1963, p. 42.

⁹¹ Cf. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, *op. cit.*, p. 213.

dans le siècle dont tu as exprimé à ta façon les aspects divers : comiques, affreux, sordides ou charmants. »⁹²

d. Julien « entre » Gilles et Julien et A.-M. Julien

Séparé de Gilles, Julien s'essaie, quant à lui, à une éphémère carrière de chanteur de variétés : il se produit en solitaire à *Bobino* [cf. citation], enregistre quatre disques chez *Polydor* et se lance dans la radio à *Radio-Cité* — où il est l'assistant de Jacques Canetti. Un temps, avec sa compagne, la chanteuse Denysis, il dirige un cabaret parisien. Son passage à *Bobino* est accueilli avec de légères réserves :

« La semaine à Bobino

[...] L'événement de la semaine, à *Bobino*, c'était la rentrée de Julien, sans Gilles. [...] Julien, plus grand que Gilles, est désinvolte et charmant. Ce ne sont pas ses chansons qu'il interprète, mais j'ai l'impression que, parfois, il trahit leurs auteurs en en « remettant ». [...] et ceux qui peinèrent sur elles, à l'origine, peuvent à bon droit s'esbaudir de ce que leur apporte un artiste de la classe de Julien. »⁹³

Sur sa tentative au disque, Pierre Kaldor, chroniqueur à *Marianne*, hebdomadaire de centre gauche, rapporte :

« [...] Julien, rescapé du fameux tandem Gilles et Julien, ne trahit pas son passé. Il ne prête pas son talent à n'importe quelle ritournelle : avec la collaboration de Goer et Timmory comme musicien et parolier, avec l'accompagnement remarquable de Météhen, il dénonce la plaie des petites annonces et du chômage [*Laissez votre adresse, on vous écrira...*]. »⁹⁴

Les thèmes et les textes de ces quatre disques *Polydor*, souvent écrits par d'anciens partenaires comme Louis Poterat, ne sont pas éloignés de l'univers des duettistes : satiriques, en prise sur le social mais avec une distance plus narquoise... Pourtant, la conviction manque, les chansons sentent le « cousu » sur mesure. Le style est appliqué, proche du mélo en dépit d'un accompagnement jazzy sur *Jules* et martial sur *Les Trois maisons* — seuls enregistrements retrouvés. Ce qui dérange le plus, c'est le chant sérieux, appuyé de Julien alors que Gilles et lui étaient parvenus

⁹² Cf. correspondance de Julien à Gilles, source citée.

⁹³ Cf. compte-rendu signé par le Machiniste, *Vendémiaire*, 11 mai 1938.

⁹⁴ Cf. Pierre Kaldor, rubrique « Disques », *Marianne*, n° 313, 19 octobre 1938.

à dynamiter les genres de l'intérieur pour en inverser le sens. Il n'y a plus là ni finesse ni humour :

Laissez votre adresse, on vous écrira...

[François Timmory / Rudolph Goer, 1938]

« [...] *Une antichambre où l'on s'enrhume... / De pauvres gens pas très soignés!*

Les banquettes sont bien étroites / Et les heures longues à couler...

(parlant très humblement) Oui Monsieur le Directeur...

Réduction de personnel... (imitant le directeur brutal) Vous parlez tchécoslovaque?... Non?... Alors rien à faire!... enfin, si vous voulez :

'Laissez votre adresse, / On vous écrira!...

On laiss' son adresse ;/ On n'vous écrit pas!... pas!... ' »

Pendant la guerre, Julien joue dans la revue « Régime sec » en compagnie d'Édith Piaf et de Paul Meurisse et il envisage de monter une « École du music-hall ». Un texte de présentation de ce projet est même publié en page centrale du magazine *Vedettes* dont il est un temps le rédacteur en chef mais cette déclaration d'intention restera lettre morte.

« Pour les jeunes du Music-Hall

[...] Il y a seulement une dizaine d'années, un premier tour de chant à l'*Européen* ou à *Bobino* n'exigeait pas une grande connaissance du métier. Le public acceptait ces débutants, il s'y intéressait, il les suivait, il était heureux de les revoir et de suivre leurs progrès. Aujourd'hui, il n'en est plus question. Passer en n° 2 [*en tout début de programme*] est déjà une place de choix...

« Sous le patronage de *Vedettes*, une école du music-hall va s'ouvrir : une véritable école qui aura la prétention d'enseigner quelque chose. Ceux qui n'ont jamais travaillé et qui se sentent appelés par une irrésistible vocation y trouveront leurs premiers conseils....

« La direction de cette 'École du Music-Hall', je serai heureux de la prendre moi-même, dans la mesure où la vie de ce journal me le permettra. [...] Je tâcherai d'être, pour ceux qui viendront vers nous, un guide et un ami. A.-M. Julien. »⁹⁵

e. A.-M. Julien, un directeur avisé

Nous avons tout lieu d'être surpris, dans le texte signalé, par la regrettable « omission » de A.-M. Julien qui passe sous silence l'épisode Gilles et Julien. Sans doute s'efforce-t-il de cacher les relations

⁹⁵ Cf. hebdomadaire *Vedettes*, n° 67, 14 mars 1942, p. 8-9.

privilégiées qu'il a longtemps entretenues avec celui qui, pour l'heure — au micro de *Radio-Lausanne* —, demeure un farouche opposant au nazisme et à ses serviteurs français. Le numéro d'équilibriste de Julien est cependant risqué car personne, dans la hiérarchie maréchalesque, n'ignore le répertoire engagé que celui-ci chantait voici quelques années. Julien se montre discret sur cette période de son existence :

« Il y a eu la guerre, la mobilisation. Je suis parti à Montpellier pour retrouver la *Radio nationale* qui avait été déplacée. On m'a proposé, ce que j'ai fermement refusé, d'enregistrer un disque en l'honneur de Pétain. J'ai alors été licencié. Mais je leur ai demandé de me payer mes indemnités. Je me souviens que j'ai campé sous une tente dans la ville. [...] Oui, un drôle de camping! De retour à Paris, j'ai fait quelques chansons et j'ai rencontré le directeur artistique de Harcourt qui venait de lancer le magazine *Vedettes*. Je suis ainsi devenu journaliste. J'ai eu l'idée d'un numéro spécial... qui a eu un gros succès et je suis passé rédacteur en chef. Ça marchait bien, jusqu'au moment où les allemands ont pris le journal en mains. »⁹⁶

Enfin, apothéose de sa carrière, il se lance à la Libération dans la direction des théâtres sous le nom d'artiste A.-M. Julien — qui réunit son origine patronymique, Aman Maistre, et son titre de gloire, Julien. Bras droit de Charles Dullin au théâtre *Sarah Bernhardt*, il en devient bientôt le directeur. Quelques années plus tard, il fonde le *Théâtre des Nations*, qui jouit d'une renommée durable, et termine sa carrière comme Administrateur de la Réunion des Théâtres lyriques nationaux [dont l'*Opéra*]. Ainsi, quittant la scène en qualité d'acteur — même s'il joua encore quelques rôles épisodiques —, l'organisateur né qu'est Julien continua d'exercer son talent dans le monde du spectacle.

3. Héritage formel et héritage spirituel : une filiation segmentaire

Une improbable école « Gilles et Julien » ?

L'héritage immédiat des duettistes va se diffracter en plusieurs branches car ils occupaient un « espace » trop large pour être assumé par un artiste unique. A la différence du style esthétique spirituel et prime-sautier de Jean Nohain et Mireille, Gilles et Julien n'ont pas donné naissance à un courant artistique. Il y eut certes des imitateurs de Gilles

⁹⁶ Cf. entretien cité avec A.-M. Julien, 14 octobre 1997.

et Julien — tel Francis Lemarque en début de carrière — mais, en l'absence de principes dramaturgiques éprouvés, le genre ne fit pas long feu.

Certains copièrent la « forme Gilles et Julien » : ensemble vocal, (pré)nom d'artiste, tenue de scène originale... D'autres s'inspirèrent fallacieusement de l'« esprit Gilles et Julien » en mettant au point un tour de chant qui reposait sur un mixte de théâtralité et de contenu politique. En fait, cet héritage se décline suivant trois dimensions : la scénographie, le mode de communication avec le public et l'engagement social. Qui sont donc ces « successeurs » ?

(1) La dimension scénographique

Ce sont Les Frères Jacques [des prénoms] qui vont le mieux reprendre et développer cette dimension. Amis intimes de Gilles, ils reprennent un grand nombre de ses titres : *L'Homme du trapèze volant**, *Faut bien qu'on vive**, *Au boulevard Edgar-Quinet*, *La Vierge Éponine**, *Les Bonnes*, *Qu'avez-vous à déclarer ?*, *La Femme du monde*, *Un amour en Italie...* [* = titres du répertoire Gilles et Julien]. Il n'est que de réécouter un titre comme *Faut bien qu'on vive*, enregistré successivement par les uns et par les autres, pour mesurer ce que les Jacques doivent à Gilles et Julien. Sans parler du travail sur le mime et les déguisements venu en droite ligne des Copiaus à travers le foisonnement théâtral qui caractérisa la scène française pendant et durant l'immédiat après-guerre [Léon Chancerel, compagnie Grenier-Hussenot...].

Nous pouvons nous interroger sur le choix des titres de Gilles effectué par Les Frères Jacques. Leur sélection est trop « politiquement correcte » pour être tout à fait fidèle à l'esprit de leurs précurseurs. Une biographe des Frères Jacques, la journaliste lyonnaise Cécile Philippe, le constate dans son livre *Les Frères Jacques* :

« ...En étudiant la publication de ses textes [*ceux de Gilles*], les Frères Jacques manifestèrent l'envie d'en inscrire à leur répertoire. Gilles leur en a proposé un grand nombre, mais ils s'effrayèrent de la violence de certains. Cette écriture au vitriol ne semblait pas convenir à leur public et s'ils retinrent dix chansons de l'auteur suisse [...] elles figurent tout de même parmi les plus anodines... »⁹⁷

⁹⁷ Cf. Cécile Philippe (et Patrice Tourenne, pour les photographies), *Les Frères Jacques*, Balland, 1981, p. 144-145. N. B. : Patrice Tourenne, photographe, est le fils d'un des Jacques, Paul Tourenne, lui-même photographe.

(2) La dimension conviction ou le feu sacré de la scène

Ceux qui en leur temps font le choix de reprendre pour partie le répertoire de Gilles et Julien [Édith Piaf, Les Frères Marc...] pouvaient y prétendre, mais leur carrière ultérieure, mélodramatique pour Piaf et à tonalité plus populiste pour Lemarque a répondu par la négative. Il faudra attendre l'après-guerre pour voir apparaître de jeunes chanteurs aussi fougueux. L'un d'eux, Yves Montand qui fait irruption en 1944 est le seul qui montre le même courage et la même ardeur. Lui aussi instaure un mode de communication scène/public d'une prodigieuse intensité et réussit le miracle de produire un impact encore plus efficace et plus fusionnel sur les publics auxquels il est confronté. La sobriété et l'efficacité de son jeu de scène et les textes poétiques inscrits à son répertoire lui donnent l'occasion de s'affirmer, à son tour, comme un modèle de dignité et d'intelligence. Regrettons seulement qu'il n'ait pas chanté les textes de Gilles !

(3) L'expression de la révolte

Je serais bien en peine de trouver avant les années 50 — excepté de nouveau Yves Montand — des chansons en rupture qui soient évocatrices du monde réel et qui recèlent un contenu poétique affirmé. S'il est cependant un auteur-compositeur-interprète qui poursuit la veine chansonnière polémiste de Gilles avec la même virulence et la même âpreté, c'est bien Léo Ferré. Ses premiers enregistrements de 1951 au *Chant du Monde*, ses premières scènes controversées et son personnage public de poète anarchiste s'harmonisent assez bien, dans cette nouvelle séquence, avec la représentation discordante que Gilles et Julien donnèrent en leur temps.

4. D'un modèle remarquable et des raisons d'un stupéfiant oubli

a. Un répertoire périodiquement réactualisé

Leur exemple n'a cependant pas été totalement oublié par la profession, puisqu'ils sont cités à de nombreuses reprises par de grands professionnels et que plusieurs spectacles montés autour du répertoire de Gilles donnent souvent lieu à des enregistrements. Ainsi, Rabetaud et Desmons [spectacle depuis 1979, CD en 1992], Christian Paccoud

[spectacle en 1990], Michel Bühler et Sarcloret [spectacle et CD en 1993], David Legitimus et Renn Lee [spectacle et CD en 1994]..., chacun à sa façon, rendirent ces dernières années hommage à Gilles. Par ailleurs, plusieurs ouvrages de Gilles — ou sur Gilles — ont été publiés depuis la fin des années 70.

Mais si Gilles et Julien méritent de rester présents dans les mémoires, que cela soit pour avoir inauguré la chanson moderne d'auteur en lui appliquant des préceptes rigoureux :

- Mise à distance du pathos, du mélo, de la romance sirupeuse et des sentiments alanguissants par des pirouettes et de saines et vigoureuses réparties.
- Rupture avec le pseudo-réalisme dégoulinant de clichés.
- Démarquage résolu du comique de genre et de la fantaisie démagogique, et rejet du genre scatologique et de la grivoiserie avilissante.
- Irruption du réel, du vécu, du quotidien dans le matériau poétique.
- Refus du splendide isolement de l'artiste et implication de celui-ci dans la vie sociale.

Soit, deux ans avant Jean Tranchant et cinq ans et demi avant Charles Trenet, l'invention d'une forme et d'un esprit chanson vraiment modernes. Cette fusion entre personnalité et répertoire provoqua l'émergence de l'auteur-compositeur-interprète au sens fort du terme : celui qui parle en son nom, qui a un point de vue sur le monde et qui le formule en chansons comme une totalité construite.

b. Loin des yeux : loin de la mémoire ?

Pour terminer cette présentation, une question énorme nous attend encore : comment se fait-il que ces artistes, qui avaient atteint un tel degré de notoriété et qui avaient apporté autant d'originalité à la scène et pratiquement inventé la chanson moderne, soient aujourd'hui à ce point négligés, sinon méconnus ? Je livre ici quelques réflexions échafaudées à propos de cet oubli injustifié qui, en définitive, semble plus tenir à une grande paresse intellectuelle qu'à un quelconque choix subjectif ou politique.

c. Raisons objectives...

– Rappelons une évidence : les temps ont brutalement changé après 1939. Restait-il seulement un espace pour l'esprit alerte des années 30 et pour cet espoir collectif que symbolisaient Gilles et Julien ?

– Ils se séparent fin 1937 et, mis à part deux passages, en vedette unique, à Bobino début 1938, ils ne se produiront quasiment plus sur les grandes scènes parisiennes.

– Leurs disques disparaissent des catalogues dès 1940. Leur répertoire est désormais proscrit, comme celui des autres artistes « engagés » ou interdits de spectacles — tels les musiciens juifs. A ce sujet, Gilles ajoute amer :

« [...] Gilles et Julien faisaient beaucoup de radio et enregistraient beaucoup de disques. Mais, hélas ! on n'en trouve plus. Les Allemands nous ont fait le grand honneur de les détruire. »⁹⁸

– Il faudra attendre le début des années 60 (!) pour voir trois titres réédités chez *Pathé* sur un disque consacré aux *Ensembles vocaux* et 1972 pour qu'un album de Gilles proposant quatre « Gilles et Julien » représentatifs soit édité, en Suisse, par la firme *Évasion*. C'est seulement depuis 1992 que deux véritables CD leur sont consacrés : chez *Chansophone*, notamment, et, en Suisse, chez *Disques Office* à l'occasion de la publication d'une (presque) intégrale de Gilles. A ce jour, l'intégrale Gilles et Julien, en projet chez Frémeaux & Associés, est encore à paraître.

– Un dernier point : c'est, pour la plupart, une nouvelle génération de critiques qui tient les rubriques des spectacles dans les quotidiens d'après-guerre. Et nous savons pertinemment que le monde du spectacle n'a aucune mémoire, sociale ou artistique.

d. ...et raisons théoriques

– Le principe de la vedette bicéphale que présente un duo pose question au public. Le processus d'identification est plus difficile voire perturbé. Ce n'est déjà plus une star unique et pas tout à fait un groupe. Le vedettariat peut-il être partagé ?

⁹⁸ Cf. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, op. cit., p. 179.

– Au music-hall, comme au théâtre, les interprètes sont oubliés dès qu'ils ont quitté les planches. Pourquoi aurait-on parlé d'eux, alors que sont également ignorés Paulus, Mayol, Damia, Marie Dubas, Pills et Tabet, et même Milton et Fernandel qui ne survivent qu'en tant qu'acteurs de films ?

– Le style Gilles et Julien était trop ancré dans la problématique d'une époque et ne pouvait s'articuler qu'avec difficulté à une réalité sociale nouvelle comme j'ai voulu le démontrer.

– Enfin, pour devenir une vedette populaire qui frappe l'imaginaire collectif et perdure dans la mémoire du spectacle, il faut le vouloir, s'y atteler dans la durée et y consacrer toute son énergie. Était-ce le projet de Gilles et Julien ?

Consolation symbolique cependant : Gilles et Julien figurent dans le *Larousse Encyclopédique* en compagnie de leurs amis du théâtre, des arts et des lettres, avec une notice que bien d'autres chanteurs de variétés leur envieraient, et, objectif avoué de cette contribution, je souhaite, à mon niveau, œuvrer à leur « résurrection ».

Alors, « Chansons que tout cela ? »⁹⁹

Le moment est maintenant venu de livrer le message de Gilles qui symbolise leur projet commun, un projet qui dynamitait joyeusement les frontières du music-hall et de la chanson en tant qu'expression artistique :

« [...] comme en 1934, comme en 1939, quand on nous disait :

– *Gilles et Julien, vous avez beaucoup de talent, mais pourquoi faites-vous de la politique ? Vous avez tort !*

« Mais nous ne faisons pas de politique, nous n'appartenions à aucun parti. Nous voulions être des hommes libres. La satire sociale est une force qui a ses lettres de noblesse. C'était une flèche de plus à notre arc poétique. Nous n'aimions pas l'injustice. Nous le disions, c'était notre droit. Nous apportions aux spectateurs quelque chose de plus que les amuseurs publics patentés, un reflet de leurs préoccupations, une réponse à leurs questions. Nous le faisons sincèrement, courageusement aussi, car notre non-conformisme nous a fermé longtemps bien des portes qui ne se sont ouvertes, plus tard, que devant le succès.

⁹⁹ Pour paraphraser l'ouvrage de Gilles de 1963.

Il y a des tas de gens qui voudraient réduire les artistes au simple rôle de bouffons. Mais nos chansons ont duré. Elles ont été, elles sont encore une expression, un témoignage de notre temps.

« [...] L'essentiel est de ne pas forcer son talent. Mais la chanson, remarquez-le, nous en empêche par ses dimensions mêmes ; elle nous contraint à garder la mesure. Ses limites qui obligent le poète à aller à l'essentiel exaltent mon esprit. La chanson tord le cou à l'éloquence. »¹⁰⁰

Gilles confirme ici l'articulation organique qui réunit la culture et la société. En définitive, Gilles et Julien sont bien deux artistes qui demeurent en permanence sur la frontière du social. Et, pour illustrer ce propos, j'aurai de nouveau recours à Simone de Beauvoir :

« Nous n'appréciâmes pas du tout le chauvinisme nouveau teint qui déferlait sur la France. [...] A l'Alhambra, dans l'enthousiasme général, Gilles et Julien chantaient *La Belle France* : il était question de bleuets et de coquelicots, on aurait dit du Déroulède. »¹⁰¹

Comment mieux « boucler » mon propos initial, sinon avec cette dernière citation qui évoque, avec autant de clairvoyance — et de dépit sincère —, l'indéfectible articulation entre le projet créateur des deux chanteurs, les thématiques développées, le mode de communication établi avec leurs publics et la réception subséquente ?

Gilles et Julien, géniaux précurseurs, tous les auteurs actuels vous sont redevables !

Post-scriptum

Quand le 1^{er} septembre 1979, cinquante artistes vaudois se réunissent, place Bellerive à Lausanne, pour faire « La Fête à la chanson romande » — une fête enregistrée et ultérieurement publiée en CD chez Évasion-Disques Office —, la vraie vedette de la manifestation est Jean Villard-Gilles, alors âgé de quatre-vingt quatre ans, visiblement ému et surpris d'une telle attention. Le lendemain, dans 24 Heures, Michel Caspary commentait :

« Qu'il soit là est une chose extraordinaire. Il est assis en bas de la scène, dans les coulisses, comme s'il se cachait, toujours modeste et attentif. A la suite de sa fameuse chanson Dollar, reprise en chœur par tous les artistes, Gilles se lève et récite, raconte plutôt La Venoge. »

Ainsi était Gilles.

¹⁰⁰ *Mon demi-siècle et demi, op. cit.*, p. 176-177.

¹⁰¹ Cf. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Gallimard, 1960, p. 273.

Annexe I :
Liste des titres de chansons du répertoire de Gilles et Julien¹

<i>txt</i>	<i>enr</i>	<i>Titre déposé</i>	<i>auteur / compositeur</i>	<i>date</i>
×		(La) Danse des travaux (<i>œuvre de jeunesse</i>)	Gilles	s. d.
<i>répertoire de Gilles en Bourgogne avant Gilles et Julien</i>				
×		(Le) Brûlot	Gilles	1925
×		(Les) Champignons	Gilles	1924
×		Chanson des colombes	Jacques Copeau / Gilles	1927
×		Chant d'hymen	Gilles	1925
×		(Les) Escargots de Bourgogne	Gilles	1925
×		(La) Fille aux champs	Léon Chancerel / Gilles	1924
×		(La) Fille du lavoir	Léon Chancerel / Gilles	1924
×		Hymne à Beaune	Gilles	1925
×		(Le) Marc et le cassis	Gilles	1925
×		(La) Potée bourguignonne	Gilles	1925
×		(La) Ronde du vin	Gilles	1925
×		(Les) Vendangeurs	Léon Chancerel / Gilles	1924
×		Vive le vin et les fillettes	Gilles ?	?
<i>répertoire Gilles et Julien</i>				
×		Adieu cher camarade	traditionnel, harmon. Gilles	1932
		(Les) Adieux du compagnon (ou « La Chanson de compagnon » ?)	Weckerlin	1933
×	×	(Les) amours de marins	Gilles	nov. 1933
×		Attendons Ce soir !	Louis Poterat / Maurice Yvain	1937
×	×	(La) Ballade du cordonnier	Jean Tranchant	janvier 1933
		(Le) Barbeau sentimental (?)	? ? ?	?
×	×	(Les) Barrières	Gilles	1932
×	×	(Le) Beau navire	traditionnel, adapt. Gilles	déc. 1932
×		(La) Belle (Chanson de la liberté)	H.-G. Clouzot / Maurice Yvain	1933
×	×	(La) Belle France	Gilles	1935
×	×	(Le) Bon roi Dagobert	Jean Variot / Gilles	février 1933
×	×	(La) Bourrée du diable	Gilles	1937
×	(×)	Browning (Mister)	Raymond Asso / Gilles	mars 1937
×		(Le) Cas du chasseur à cheval	Delormel et Garnier / Pourny (répertoire Paulus)	au répertoire en 1933

¹ Tableau réalisé avec l'ensemble des chansons recensées sur la période 1924-1939. Dans la colonne *txt* : × = texte archivé. Dans la colonne *enr* : × = enregistré par Gilles et Julien ; (×) = enregistré par Gilles ultérieurement seul ou en duo avec Édith ou Urfer ou par Julien seul.

<i>txt</i>	<i>enr</i>	<i>Titre déposé</i>	<i>auteur/compositeur</i>	<i>date</i>
		Chanson bizarre	Jean Lenoir / Gilles	mars 1937
		(La) Chanson du cirque (?)	Gilles	1934
×		(La) Chanson des loisirs (ou « des 40 Heures »)	Gilles	1936
×		(La) Chanson du frotteur (film « L'heure du frotteur »)	Gilles	1932
×	×	(Le) Chemin des écoliers	Gilles	1932
×		(La) Chevauchée d'Attila	Jean Tranchant	1936?
×	×	Complainte de la petite ville	J. Variot / Christiane Verger	nov. 1933
		(La) Complainte du pauvre soldat	Jean Marèze / Jacqueline Battel	1936?
×	(×)	(Le) Contrebandier	Raymond Asso / Gilles	1935 (cf Édith Piaf)
×	×	(La) Danse de Mai	Léon Chancerel / Gilles	1924
×	× + film	(Le) Dernier bateau (ou « Le désarmement »)	Gilles	1933
×	×	(Les) Deux pêcheurs (ou « La Pêche à la ligne »)	Charlie Davson / Gilles	1934
×	×	Dollar	Gilles	août 1932
		Drame de famille (?)	?	1934?
×	×	En serez-vous?	Gilles	déc. 1932
×	×	Enterrement de province	Louis Poterat / Maurice Yvain	mars 1934
×	×	Familiale	Jacques Prévert / Joseph Kosma	mars 1937
×	×	Faut bien qu'on vive	Camille François / Gilles	octobre 1935
×		(La) Fête foraine	Jean Marèze / Jacqueline Battel	?
×	×	Fleur de Paris	Gilles	mai 1932
×	×	(L') Homme du trapèze volant (The man on the flying trapeze)	George Leybourne / Alfred Lee adapt. René Buzelin	mai 1935
×	×	Hommes 40... chevaux 8	Michel Vaucaire / Ivan Devries	octobre 1936
×	×	Ils étaient trois	H.-G. Clouzot / Maurice Yvain	juin 1934
×	×	(L') Incendie	J. Variot / Christiane Verger	février 1935
×		(L') Inspecteur Dupétard	Robert Malleron et R. Asso / Marguerite Monnot	?
×		(La) Java aux étoiles	Gilles	1936
		Je dormirai dans mon jardin	Gilles [→ écrit pour Denysis]	1935
×	×	(Le) Jeu de massacre	H.-G. Clouzot / Maurice Yvain	mars 1934
×	×	(La) Jolie fille et le petit bossu	traditionnel, adapt. Gilles	janvier 1933
×	×	J'te veux	Gilles	nov. 1933
×		Maître Villon (ou « J'ai vu le diable »)	Jean Tranchant	?
×	×	(La) Marie-Jésus	Camille François / Gilles	déc. 1935
×	×	Moi, moi, moi	Louis Poterat / Maurice Yvain	mars 1934
		Nuits d'hiver	?	1934?
×	×	Parlez pas d'amour	Gilles / Jean Lenoir	nov. 1932
×	×	(La) pêche à la ligne (film « L'heure du frotteur »)	Gilles	1932

<i>txt</i>	<i>enr</i>	<i>Titre déposé</i>	<i>auteur / compositeur</i>	<i>date</i>
×	× + film	(La) P'tit' Nini	Gilles	sept. 1932
×		Portrait	Camille François / Gilles	1936
×		Quand c'est aux autos de passer	Paul Colline / Paul Maye	1934?
×		(Le) Rendez-vous des gangsters	Michel Vaucaire / Gilles?	?
×		(La) Reprise des affaires	Gilles	1934
×	×	(Le) Retour (vieille chanson française)	Jean Variot / arrang. Gilles	déc. 1932
×	(×)	(La) Ronde des métiers	H.-G. Clouzot-Gilles / Gilles	1937
×		(La) Sirène	Michel Vaucaire / G. Van Parys	?
×		(Les) Six bons bougres	traditionnel, harmon. Gilles	1932
×	×	(La) Soif	Jean Variot / Gilles	février 1935
×		Souvenirs	J. Variot / Christiane Verger	?
×		(Les) Terrassiers	Camille François / Gilles	1935
×	×	Tout est foutu	Gilles	nov. 1932
×	×	(Les) Trois bateliers	R. Morax / Gilles	1934
×	× + film	Un tour de valse	(répertoire Paulus)	1933
×	×	(Le) Vampire du faubourg	Gilles	avril 1933
×	×	(La) Vengeance du pendu	Louis Poterat / Gilles	février 1935
×	×	(Le) Vent	Gilles	déc. 1935
×	(×)	(La) Vierge Éponine	H.-G. Clouzot-Gilles / Gilles	1937
×	×	Vingt ans (ou « Voilà la vie »)	Gilles	1934
		Voilà Paris	Gilles?	mars 1937
×	×	Y'a du tangage	Géo Koger et A. Audiffred / Vincent Scotto et A. Huard	mai 1935
×	×	Yvon le matelot	L. Sauvat / F. Chagrin	octobre 1935
<i>immédiat post Gilles et Julien ; répertoire GILLES SEUL</i>				
×		(La) Belle Armance	Gilles	1938
×	(×)	Cocktails	Gilles	1938
×		Danse la ronde	Gilles	1938
×?	×?	Feu Bébert (voir « Le Vampire du faubourg »?)	?	mars 1938
×	(×)	Lettre du fusilier Jean-Louis à l'ami Bidasse	Gilles	1939?
×		Sur un accordéon	Gilles	?
<i>immédiat post Gilles et Julien ; répertoire JULIEN SEUL</i>				
		(Le) Bon Dieu a bien fait les choses	François Timmory / Christiane Verger	octobre 1938
×	(×)	Jules	M. Lahaye – G. Saintreuil / Maurice Yvain	octobre 1938
×		Laissez votre adresse, on vous écrira...	François Timmory / Rudolph Goer	mai 1938
×	(×)	(Les) Trois maisons	Piouffre – Thauvin / Maurice Yvain	octobre 1938

Annexe II

Enregistrements originaux de Gilles et Julien – édités et inédits

<i>Titres commercialisés</i>							
<i>n° référ.</i>	<i>titres</i>	<i>n° matrice</i>	<i>particularité</i>	<i>date sortie</i>	<i>36¹</i>	<i>38¹</i>	<i>40¹</i>
COLUMBIA DF 981	Fleur de Paris La Petite Nini	wl 3.762-1 wl 3.882-1		décembre 32			
PATHÉ X 94.277	Parlez-pas d'amour Tout est f...u	203.714 MC1 203.715 MC1		janvier 33			
COLUMBIA DF 1.026	Dollar En serez-vous ?	wl 3.997-1 wl 3.998-1	→ pochette dessinée!	janvier 33	×	×	
DF 1.060	La Danse de mai Le Beau navire	wl 4.027-1 wl 4.028-1		février 33	×	×	
DF 1.013	Le Chemin des écoliers Le Retour	cl 4.189-1 wl 4.026-2		avril 33	×	×	
série DFX 136 à 141	Hamlet, de Shakespeare adptation de Jean Variot ²	⇒ 12 faces de 30 cm.	Avec album illustré pour les six disques	mai 33	×		
DF 1.207	L'Heure du frotteur* La Jolie fille et le petit bossu	cl 4.352-1 cl 4.190-1	*(du film – ou «La Pêche à la ligne»)	juin 33	×		
DF 1.337	J'te veux Le Vampire du faubourg	cl 4.519-1 cl 4.520-1		décembre 33	×		
DF 1.363	Complainte de la petite ville Les Amours de marins	cl 4.531-1 cl 4.530-1		février 34	×	×	
DF 1.504	La Ballade du cordonnier Le Bon Roi Dagobert	cl 4.191-1 cl 4.235-1		juin 34	×	×	
DF 1.525	Enterrement de province Moi, moi, moi	cl 4.781-1 cl 4.791-1		août 34	×		
DF 1.572	Ils étaient trois Le Jeu de massacre	cl 4.909-1 cl 4.910-1		mars 35	×	×	
DF 1.708	La Vengeance du pendu Les Barrières	cl 5.240-1 cl 5.241		mai 35	×		
DF 1.661	L'Homme au trapèze volant Y'a du tangage	cl 5.366-1 cl 5.365-1	(adaptation)	juillet 35	×		
DF 1.799	La Soif Les Trois bateliers	cl 5.225-2 cl 5.373-1		octobre 35	×	×	

¹ 36, 38, 40 = années de présence dans les catalogues généraux Columbia et Pathé.

² Pièce de théâtre radiophonique, réalisation Jean Variot, avec Aman Maistre (Julien), Jean Villard (Gilles) et Mmes Bing et Tournier, et MM. Bolgert et Vibert. Sous la direction musicale d'Eugène Bigot.

<i>n° référ.</i>	<i>titres</i>	<i>n° matrice</i>	<i>particularité</i>	<i>date sortie</i>	36	38	40
DF 1.824	Faut bien qu'on vive La Pêche à la ligne**	cl 5.484-1 cl 5.486-1	** (ou «Les Deux pêcheurs»)	décembre 35	×	×	
DF 1.837	Yvon le matelot L'incendie	cl 5.485-1 cl 5.224-1		janvier 36	×	×	
DF 1.851	La Marie-Jésus Le Vent	cl 5.519-1 cl 5.520-1		février 36		×	
DF 2.011	La Belle France Hommes 40... chevaux 8	cl 5.907-1 cl 5.908-2		décembre 36		×	
<i>Autres titres enregistrés mais jamais commercialisés</i>							
--	Vingt ans	cl 4.779	inédit	mars 34			
--	publicité Renault	cl ???	diffusion radio	fin 35 ?			
--	Familiale	cl 6.424	inédit	oct. 37			
--	La Bourrée du diable	cl 6.624	⇒ Gilles seul	mars 38			
--	Feu Bébert	cl 6.625	⇒ Gilles seul	mars 38			

Annexe III Discographie et bibliographie de travail

Discographie et vidéos

Rééditions en CD

- *Gilles et Julien – 1932-1936*, CD Chansophone réf. 118, 1992.
- *Chansons à deux, Duettistes et duos célèbres* (double CD RyM Musique), anthologie de duettistes 1928-1936, 1996.
- *Hommage à Gilles et Urfer – volume 1*, CD Philips/Suisse 832.012-2, 1987.
- *Hommage à Gilles et Urfer – volume 2*, CD Philips/Suisse 832.013-2, 1987.
- *Anthologie Gilles*, Coffret de 7 CD (108 chansons), Disques Office réf. 65.080 à 65.086, Lausanne, s. d.
- *Histoires, chansons et poèmes de Gilles – Les Uns vol. 1*, CD Disques Office 650.087, Lausanne, s. d.
- *Histoires, chansons et poèmes de Gilles – Les Autres vol. 2*, CD Disques Office 650.088, Lausanne, s. d.
- *Gilles – Inédits à Radio-Lausanne*, CD Radio Suisse Romande, RSR 6145, Lausanne, 2001.
- *Intégrale Gilles et Julien – 1932-1938*, double CD, Frémeaux & Associés (à paraître)

Microsillons enregistrés par Gilles (sélection pour cette étude)

- *Gilles 40 ans de chansons* – Gilles et Julien, Édith et Gilles, Gilles et Urfer, album 30 cm Évasion EA 100.803, Lausanne, 1972.
- *Édith et Gilles au Coup de Soleil*, album 30 cm Évasion EA 100.811, Lausanne, 1973.
- *Hommage à Gilles « 40 ans de chansons »*, double 30 cm L'Escargot (distr. CBS) ESC 353, 1977.
- *Chansons de Gilles chantées par Gilles et Urfer*, album 25 cm Philips B 76.044 R, 1955.
- *Récital Gilles et Urfer*, album 30 cm, Philips / Suisse 6326009, réédition sans date.
- *Gilles et Urfer – Récital n° 4*, album 30 cm Philips / Suisse 625.108 PL, s. d.
- *Gilles et Urfer – Récital n° 5*, album 30 cm Philips / Suisse 625.109 PL, s. d.
- *Gilles et Urfer – n° 3*, 45 tours Philips / Suisse 421.357 PE, s. d.
- *Gilles et Urfer – n° 5*, 45 tours Philips / Suisse 421.368 PE, s. d.
- *Gilles et Urfer – n° 7*, 45 tours Philips / Suisse 421.383 PE, s. d.

Films et vidéos consultés

- « Tour de chant », réal. et scén. Alberto Cavalcanti (court-métrage de 17 min.), 1933.
- « Arsène Lupin détective », réal. et scén. Henri Diamant-Berger, (film de 94 min.), 1937.
- « Destins : Gilles », réal. Yvan Butler, scén. Jean-Pierre Moulin (vidéo de 97 min.), RTSR, 1978.
- « Mémoires d'un objectif : Gilles hors scène », réal. François Bardet (montage vidéo de 52 min.), RTSR, 1990.

Documents de travail

- *Enregistrements des émissions de Gilles et Édith et Gilles à Radio-Lausanne durant la période 1939-1941*, bandes magnétiques propriété de la *Radio Suisse Romande*.

Interprètes de Gilles

- *Ainsi soit Gilles – L'hommage de Jack Rollan* [lors de « La Fête à Gilles »], album 30 cm Club des Amis de Jack Rollan prod. n° 2 – PH 809, Lausanne, 1976.
- *Rabetaud et Desmons chantent Gilles*, CD Évasion / L'Agence (distr. Baillemon) CD 987, Lausanne, 1992.
- *Christian Paccoud – Hommage à Gilles*, spectacle donné au Parc Georges Brassens, Paris, le 14 octobre 1990, cassette, enr. personnel.
- *Les Chansons de Jean Villard GILLES par Michel Bühler et Sarclo*, CD Évasion (distr. Baillemon) ECD 877, Lausanne, 1993.
- « *Coup de Soleil* » – *David Légitimus et Renn Lee chantent Gilles*, CD Jeunes Artistes Européens JAE 01, 1994.

Bibliographie

Ouvrages de Gilles

- VILLARD-GILLES, Jean, *Poèmes et chansons*, Mermod, Lausanne, 1943.
- VILLARD-GILLES, Jean, *La Chanson, le Théâtre et la Vie*, Mermod, Lausanne, 1944.
- VILLARD-GILLES, Jean, *Trois poèmes pour célébrer la Victoire*, La Flûte enchantée, Lausanne, 1945.
- VILLARD-GILLES, Jean, *Chansons du Coup de soleil*, F. Rouge, Lausanne, 1947.
- VILLARD-GILLES, Jean, *Nouvelles Histoires de Gilles*, F. Rouge, Lausanne, 1949.
- VILLARD-GILLES, Jean, *Passage de l'Étoile*, F. Rouge, Lausanne, 1950.
- VILLARD-GILLES, Jean, *Mon demi-siècle*, Payot, Lausanne, 1954.
- VILLARD-GILLES, Jean, *Chansons que tout cela !, Quatre-vingt-dix chansons nues*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1963.
- VILLARD-GILLES, Jean, *Mon demi-siècle et demi*, Rencontre, Lausanne, 1970.
- VILLARD-GILLES, Jean, *Amicalement vôtre, Mon grand album...*, Éditions Pierre-Marcel Favre, coll. Les planches, Lausanne, 1981.
- VILLARD-GILLES, Jean, *Les Chansons de Gilles*, Éditions Pierre-Marcel Favre, Lausanne, 1981.
- VILLARD-GILLES, Jean, *Les Histoires de Gilles*, Les Éditions nouvelles, Lausanne, s. d.

Ouvrages parlant de Gilles

- Le Meilleur de Gilles* (trois volumes), Publi-Libris SA, Lausanne, 2001.
- CANTALOUBE-FERRIEU, Lucienne, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, A. G. Nizet, Paris, 1981.
- COULONGES, Georges, *La Chanson en son temps*, les Éditeurs Français Réunis, Paris, 1969.
- DÉCOTTE, Alex, *Le Siècle de Gilles*, Silva-Verlag, Zurich, 1995.
- DILLAZ, Serge, *La Chansons sous la III^e République*, Tallandier, Paris, 1991.
- DUMONT, Richard et Virieux, *La Chanson à succès dans les années 30*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université Paris 1, 1977.
- LEMARQUE, Francis, *J'ai la mémoire qui chante*, Presses de la Cité, Paris, 1992.
- MARCADET, Christian, *Gilles et Julien, entre l'A.B.C. et la C.G.T., Ou comment la frontière du social s'impose aux chansons*, in Actes du Colloque « Les Frontières improbables de la chansons », Presses Universitaires de Valenciennes, 2001.
- MARCADET, Christian, *Les enjeux sociaux et esthétiques des chansons dans les sociétés contemporaines*, thèse de doctorat en esthétique (2 tomes), École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2000.
- URFER, Albert, *Qui va piano...*, Marguerat, Genève, 1978.