

Université Paris I - Panthéon Sorbonne

Master Histoire des sociétés occidentales contemporaines

Centre d'Histoire sociale du XXe siècle

Si le comptoir m'était conté…

Le café parisien dans les arts narratifs français des années 1910 aux années 2010



Mémoire de Master 2 Recherche

Présenté par Mme Nina SCOLARI

Sous la direction de Pascal ORY

Année 2014

Si le comptoir m'était conté…

Le café parisien dans les arts narratifs français des années 1910 aux années 2010

SOMMAIRE

Introduction

PARTIE I : Le café dans les arts narratifs. De la fiction à la représentation culturelle

Chapitre 1. La plume et le zinc, une histoire commune
Chapitre 2. Le café et nos auteurs, une relation particulière
Chapitre 3. Les degrés de présence du café dans les arts narratifs
Chapitre 4. Les imaginaires du café au XXe siècle au regard du XIXe siècle

PARTIE II : Des imaginaires constants. Le café, un monde à part…entière

Chapitre 1. Un imaginaire social, le café connexion
Chapitre 2. Un imaginaire existentiel, le café refuge

PARTIE III : Des imaginaires changeants. Le café aux trois visages

Chapitre 1. Des années 1910 aux années 1950, le café social
Chapitre 2. De la fin des années 1950 aux années 1970, le café existentiel
Chapitre 3. Des années 1970 à nos jours, le café culturel

PARTIE IV : Le café parisien, un imaginaire spécifique ?

Chapitre 1. Le café parisien, un imaginaire cohérent ?
Chapitre 2. Le café parisien, un modèle ?

Conclusion

Etat des sources et Bibliographie

Tables des matières et des illustrations

INTRODUCTION

De la boisson à l'établissement

Parler de café ne va pas de soi car le terme, protéiforme, recouvre plusieurs réalités. C'est tout d'abord la graine d'une plante, le caféier, qui existerait depuis la Préhistoire et dont le foyer d'origine est la région de Kaffa dans le sud ouest de l'Ethiopie. Sûrement broyée et utilisée comme épice dans un premier temps, on découvre la méthode de torréfaction afin d'en faire une boisson. La première mention du café en tant que boisson apparaît au XVe siècle dans la région du Yémen (non loin de l'Ethiopie) sous le terme de *K'hawah*, qui signifie « revigorant » en arabe. On attribue en effet très vite à la boisson des propriétés énergisantes voire médicinales. Le café est transporté dès la fin du XVe siècle depuis les ports de l'actuel Yémen (notamment celui de Moka, qui donnera son nom à un type de boisson au café) jusqu'à Damas en passant par la Mecque. La graine, et par extension la boisson, se diffusent ensuite dans toute la Perse et l'empire ottoman en particulier à Constantinople durant le XVIe siècle. Les marchands vénitiens prolongent le périple du café en le faisant connaître à l'Europe sous le nom de *caffe* mais ce sont plus spécifiquement les marchands marseillais qui l'intronisent en France au milieu du XVIIe siècle. Il est ensuite exporté en Amérique du nord et dans les colonies européennes pour bientôt être connu du monde entier. Dès que le café devient une boisson au XVe siècle, des maisons sont édifiées pour réunir les buveurs de café. Il n'y a cependant pas une totale simultanéité. Ainsi, on peut considérer que la boisson arrive à Constantinople vers le début du XVIes mais la première maison de café est ouverte en 1554 par deux syriens. De même, si le café franchit le seuil de la France en 1644, il faut attendre Juillet 1669 pour qu'il soit découvert et popularisé par la cour de Louis XIV ce qui donne naissance, dès 1671, à la première maison de café à Marseille suivi un an plus tard par Paris. Mais ce n'est qu'en 1686, avec l'ouverture du très vite célèbre café Procope (face à la Comédie française), que Paris donne le ton et déclenche une démultiplication des cafés en France. Dès lors, au XVIIIe siècle, le terme café désigne par extension métonymique l'établissement où le breuvage en question est bu mais aussi où l'on peut consommer d'autres boissons et manger. C'est l'acception que nous donnons aujourd'hui au terme comme l'atteste la définition du Littré : « Lieu public où l'on prend du café ou d'autres breuvages. » Cette réalité globale du débit de boisson, en fait antérieure au mot apparu au XVIIe siècle car remontant à l'Antiquité (pensons par exemple aux thermopolium, sortes de comptoir à vins de la Rome antique), est celle dont nous partons pour notre travail de recherche. Il existe certes de multiples variations de cet établissement tels que le café buvette, le bar hôtel ou encore la brasserie mais nous tentons ici de passer outre ces nuances pour appréhender la

définition minimale de lieu servant des boissons avec pour configuration des tables, des chaises ainsi qu'un comptoir avec clients, gérants et serveurs.

La société du café

L'unité que l'on vise surtout par l'expression « café » réside dans la dimension humaine, celle d'une société du café. Or la société, dans son sens le plus basique, se définit par un ensemble circonscrit d'interactions sociales au sein desquelles s'expriment tout à la fois des existences individuelles et collectives. S'amorce toute l'ambiguïté fondamentale et intéressante du lieu : en tant qu'espace privé, le café interroge la condition humaine et en tant qu'espace public, il interroge celui de la condition sociale.[1] En somme, le café permet d'appréhender le rapport de l'Homme à lui-même et à autrui. C'est la temporalité du café qui permet cette émancipation de la fonction pratique du lieu : « Au café, le temps est autre, indéfini, non maîtrisé. »[2] En effet, contrairement aux lieux de passage, le café est un lieu de vie où l'on peut rester longtemps car finalement, ce que l'on consomme au café, c'est du temps. Ce temps de la pause, si il peut avoir des bornes imposées par le temps du travail, il en est aussi le contrepoids car il se définit par l'absence de rationalité, l'exemption de l'exigence de rentabilité. Seul compte le plaisir gratuit du moment. Il rend ainsi possible des activités socialisatrices ou introspectives nourrissant l'ambiguïté entre espace public et privé qu'il convient maintenant d'aborder plus en détail.

Dans un premier temps, le café est juridiquement un espace privé car « Un débit de boissons n'est pas un lieu public mais un lieu ouvert au public à certaines heures. »[3] Ce n'est donc pas un espace ouvert au même titre qu'un jardin public ou une gare car il s'agit avant tout de la propriété privée d'un gérant. De nombreux cafés soulignent cette dimension quand leur enseigne débute par « Chez… ». C'est par ailleurs un espace clos qui présente des points communs physionomiques avec l'espace domestique : la porte, parfois les rideaux, les tables et chaises mais aussi le comptoir assimilable à une table de travail ou encore la présence éventuelle de la télévision. Le personnel et les clients peuvent être assimilés à une sociabilité domestique ou du moins familière : le patron est une figure d'autorité qui peut s'apparenter à

[1] Le sociologue Thierry Paquot définit le statut hybride des cafés ; PAQUOT Thierry, *L'espace public,* Paris, La Découverte, 2009, 125 p.
[2] BASAS Anne, « De la socialité au café » in JOUBERT Michel, *Le social dans tous ses états,* Paris, l'Harmattan, 1990, p.120

[3] Fiche conseil « Bien gérer un café bar et/ou brasserie restaurant », Agone Conseils, p.7 ; http://www.trigone-conseil.fr/IMG/pdf/BIEN_GERER_UN_CAFE_BRASSERIE_RESTAURANT.pdf (consulté le 25/06/2014)

un père de famille, le garçon de café trouve des résonances avec la domesticité (bien que celle-ci décline tout au long du XXe siècle), les clients potentiellement habitués sont quant à eux des amis voire semblables à des frères ou enfants du patron. La représentation du café est donc corrélée à celle de la sociabilité familiale. En plus d'être un espace privé, il s'inscrit également dans la vie privée du client en tant que lieu propice à la réflexion contemplative et surtout à la rupture avec l'existence quotidienne et son lot de problèmes.

Mais il s'agit également d'un lieu « ouvert au public » qui, par voie de conséquence, est un espace de passage et de rencontres. Il appelle donc la diversité identitaire (socio professionnelle, sexuelle etc.) mais surtout la richesse interactionnelle car s'y expriment tout à la fois le plaisir de cohabiter, parfois le désir de rencontrer mais aussi celui de s'isoler. Parallèlement aux interactions explicites, il y a celle, plus subtile, du regard qui comme nous l'a montré Erving Goffman[4] joue un rôle crucial dans les espaces publics. Le café ne déroge pas à la règle et l'exemplifie même : c'est un endroit où le jeu du voir et être vu est particulièrement développé par l'effet réfléchissant des miroirs et le rôle rempli par la terrasse, tout à la fois lieu de contemplation *de* la rue et d'exposition *à* celle-ci. Le café est donc un espace théâtral propice à la mise en scène de soi et aux rencontres amicales ou amoureuses mais c'est aussi un lieu d'activités socialisantes. Ainsi, dès les débuts de son existence au Moyen Orient, on y joue divers jeux de société et on y débat. On y échange en effet des idées comme ce fut le cas au siècle des Lumières dont les idées à caractère révolutionnaire ont en partie été émises et relayées dans des cafés tels que le Procope. Le loisir est aussi une dimension importante au point que les sociologues Dumazedier et Suffert ont déclaré à propos du café (à Annecy) : plus « qu'une entreprise de vente (…) C'est une institution de loisir populaire »[5] On peut effet y jouer aux cartes, aux dominos ou encore y écouter de la musique et danser. Ce sont là de véritables sociétés amicales de divertissements et de discussions qui peuvent s'instaurer dans ce café connexion.

L'hybridité du café fait de lui un espace de transition entre la vie privée et publique. Il peut constituer une sorte de sas entre la maison et le travail. Le café serait alors, au contraire d'un lieu de la rupture, un facilitateur de changement d'espace. En effet, il peut tout aussi bien prétendre être un prolongement de l'espace privé après être sorti de chez soi et avant d'aller au travail qu'un prolongement de l'espace publique après le travail et avant de rentrer chez

[4] GOFFMAN Erving, *Behavior in public space. Notes on the Social Organization of Gatheringss,* The free Press, 1963

[5] DUMAZEDIER Joffre, SUFFERT Annette, « Fonctions sociales et culturelles des cafés. Enquête dans une agglomération urbaine. Annecy et ses environs. », *Année sociologique*, 1963, p. 244

soi. Il est donc fondamental d'appréhender le café en interaction avec l'espace privé et publique.

La culture du café

La société du café s'exprime de manière plus exacerbée dans la dimension culturelle à savoir : la pratique du café, qui plus est français et parisien comme il est question ici, implique t-elle un sentiment d'appartenance à une histoire, des rites et valeurs communs, bref à une identité commune ? C'est la question sous jacente qui, dans une perspective d'Histoire culturelle, nous intéresse tout particulièrement mais le tout est bien sûr de percer en quoi consiste cette identité. Il semble qu'elle peut se situer à deux échelles. La première échelle opère au niveau local d'un café voire à celui plus large des cafés en général : c'est se sentir appartenir à une société de café c'est-à-dire à un groupe dont l'identité peut soit préexister au lieu (affinités d'âge, d'ethnie, d'orientation sexuelle, d'idéologie etc.) soit être en partie ou totalement liée à lui (groupe d'habitués, assimilation à une société de clients en général, pratiques ritualisées etc.) soit, plus probablement, être un alliage des deux. La deuxième échelle opère au niveau plus large de la ville voire du pays : c'est assimiler les cafés à des marqueurs identitaires d'une ville, ici Paris, ou d'un pays, la France, et ainsi les inscrire dans une pratique culturelle et non simplement sociétale ou personnelle. Ce dernier enjeu qui nous intéresse tout particulièrement nécessite une justification.

Il est certes difficile d'évaluer si un pays ou une ville ont réellement une culture du café, celle-ci se situant tout autant sinon plus dans les discours que dans les pratiques sociales. Il semble qu'il faille réunir au moins les critères suivants : une pratique de masse très relayée par les discours normatifs (médias, guides etc.) qui la présentent comme typique et traditionnelle. Possiblement assimilé à des grands moments historiques, intellectuels et artistiques, le café peut être l'objet d'une patrimonialisation. Si tous ces critères sont difficiles à évaluer, il semble néanmoins que certains lieux répondent à ces critères et tout particulièrement la France voire Paris. Tout d'abord, si la culture des cafés est sûrement présente dans la zone moyenne orientale où elle est née, c'est surtout l'Europe qui en est un foyer majeur. L'ouvrage intitulé *Europe lieux communs. Cafés…* (dirigé par Brigitte Krulic et paru en 2004) défend à ce propos la thèse d'une culture européenne globale commune sur la base de l'existence de lieux communs à l'ensemble des pays européens comme le café. Or ces lieux communs sont des marqueurs d'une identité culturelle car ils ne peuvent exister que si il y a une communauté culturelle, une connivence qui se met en place Si les exemples concrets

manquent un peu pour appuyer cette thèse, l'auteur nous donne comme argument le caractère international du mot « bar ». L'usager s'identifierait à un art de vivre et à une certaine sociabilité. L'auteur cite également des éléments du jargon bistrotier comme « annoncer la couleur » pour dire « commander » qui sont pour lui des éléments culturels significatifs. De notre côté, nous pouvons en effet dire qu'une ville comme Vienne s'inscrit dans la culture du café. Depuis la création du premier café à Vienne en 1685, le *kaffeehaus* semble être un véritable art de vivre. On en trouve encore très raffinement aménagés : banquettes tendues de velours, petites tables à plateau de marbre, parquets cirés et grands miroirs reflétant une lumière tamisée. Certains de ces cafés possèdent aussi une très riche décoration intérieure. Les cafés entrent donc dans le patrimoine artistique mais également intellectuel puisque ces cafés viennois furent un siège de l'avant-garde intellectuelle du tournant du XXe siècle (autour de Freud notamment) Il y a de plus un discours qui, pour employer un néologisme, patrimonialise ces cafés au travers du Musée autrichien de la société et de l'économie où il est question de la culture viennoise des maisons de café (des machines historiques à torréfier et à moudre sont par exemple exposées) Nous pourrions également citer l'Italie et même l'Algérie qui, si elle n'appartient pas à l'Europe, en a longtemps été une colonie et a peut être été influencé par le modèle français. Il semble en effet qu'il existe une réelle culture française du café qui se focalise particulièrement autour de Paris. Quelques indices disparates mais évoqués chronologiquement permettent de le prouver. Dès le XIXe siècle, le café, avec salons et cénacles fondent le mythe – notamment dans les guides - d'un Paris social et sociable avec la notion du Tout Paris.[6] Celle-ci exprime notamment une fascination pour la nouvelle sociabilité, héritée du XVIIIe mais plus populaire, qui émerge dans les cafés parisiens. Nous pensons plus particulièrement à l'ouvrage *Tout Paris au café* écrit par Maxime Rude en 1877. Si la course des garçons de café (dont le but est d'être le plus rapide sans faire tomber le plateau) est peut être née à Londres, elle s'est développée comme rituel en France au début du XXe siècle et plus particulièrement à Paris. Des photos de 1918 et 1921 montrent ces garçons courant à travers les boulevards de Paris acclamés par des milliers de spectateurs amassés sur les trottoirs ce qui accrédite la thèse du café parisien comme culture populaire française du XXe siècle. Ensuite, la période de l'existentialisme sartrien autour de Montparnasse puis de Saint-Germain-des- Prés des Près semble avoir marqué les imaginaires et confine au mythe. En 1942, Léon Paul Fargue attribue au café un rôle culturel tout particulier dans le contexte parisien puisqu'il déclare dans son essai *Refuges* : « Les cafés étaient entrés dans la

[6] PINSON Guillaume, « Représentation et imaginaire des sociabilités au XIXe siècle », *Romantisme* 01/2009 (n°143) p.41/46

composition de la légende parisienne. » Cinq ans plus tard, un article du journal *L'intransigeant* explique le réalisme du film *Le café du cadran* par le fait que « les français sont comme chez eux au café »[7] explication culturaliste si il en est. Dans les années 1980, il y a en France une prise de conscience culturelle qui inscrit les cafés dans le patrimoine artistique, historique et identitaire du pays. Nous avons relevé trois indices situés sur des plans différents soient institutionnels, associatifs et académiques. En effet, certains cafés et débits parisiens sont, avec les boulangeries et les boutiques, classés aux monuments historiques sous Jack Lang en 1984 (citons entre autres « Au petit Maure » dans le 6ème arr. et « Le cochon à l'oreille » dans le 1er arr.). Quatre ans plus tard, l'association des cafés historiques et patrimoniaux d'Europe est fondée par Jean Pierre Boccar. Elle vise tout à la fois à conserver et faire vivre ces cafés français et européens en éditant un guide visant à faire connaître les cafés âgés d'au moins 80 ans, conviviaux avec une cuisine du terroir voire un décor jugé précieux. Or les cafés parisiens sont nettement surreprésentés avec vingt établissements alors même que les autres catégories sont régionales voire nationales. Elle contribue aussi à l'animation musicale de certains cafés afin de ne pas les muséifier pour qu'ils restent dans la mémoire vivante. Ainsi, le président actuel de l'association, Jacques Jayet, parle du café comme d'« un lieu de mémoire et d'avenir. C'est aussi un rendez-vous familial, culturel, sportif. »[8] Sur le plan académique, on obverse un regain d'intérêt pour le café et une prise de conscience de son importance culturelle. C'est tout d'abord en 1982 Jacqueline Lalouette qui publie un article sur les cafés français dans lequel elle prétend que « Le débit de boisson fut et demeure en France une véritable institution. »[9] Elle en fait donc un lieu historique et culturel typiquement français. D'autres auteurs s'attachent à inscrire ces cafés dans la mémoire culturelle de la France. C'est le cas de l'ouvrage de référence *Lieux de mémoire* écrit entre 1984 et 1992 dans lequel le café a toute sa place. C'est aussi en 1988 Catherine Pujol qui, dans sa thèse de géographie, déclare comme une évidence : « La brasserie de carrefour est le symbole du « café » de la mythologie parisienne. »[10] Elle considère qu'il existe bien un mythe du café parisien soit une mémoire institutionnalisée. Enfin, la presse contribue à cette époque à ces discours tout à la fois relais et créateurs d'une culture du café français ou parisien dans

[7] *L'intransigeant* du 07/09/1947

[8] Entretien avec Jacques Jayet à l'occasion de la publication du 6ème guide des Cafés historiques et patrimoniaux d'Europe, Hebdomadaire *Hôtellerie Restauration*, 20 décembre 2007, n° 3060

[9] LALOUETTE Jacqueline, *Débits de boissons en France*, Ethnologie française - Tome 2 n°2 du 5/07/1982

[10] PUJOL Catherine, *De la taverne au bar à vins. Les cafés à Paris, analyse géographique de la ville par ses débits de boissons* sous la direction de J.R. Pitte, Paris, 1988, p. 147.

un contexte de conscience patrimoniale. Citons en vrac « L'agonie du café du coin » paru dans le *Nouvel Observateur* (25/07/1977), « Souvenir, le café de la liberté » (*le Monde* en date du 26/06/1980), « Paul la mémoire » (*Le monde Dimanche,* 1980) ou encore « Symbole, le café de la commune » (*Le monde*, 11/01/1981).

Il est possible que le discours de la métropole interagisse avec la perception étrangère, en particulier celle américaine qui attribue au lieu une marque de parisianisme. Les artistes américains semblent d'autant plus s'intéresser au café parisien qu'il s'agit d'une configuration assez étrangère à leur pays. C'est très net dans le livre *La plume et le zinc* publié en 1998 par l'américaine Jeanne Hilary. Il s'agit déjà d'une personne fascinée par la culture française qui s'installe à Paris en 1983. Elle n'est pas amenée à évoquer les cafés parisiens grâce aux œuvres françaises mais par son amour personnel des cafés et par les auteurs américains tels qu'Ernest Hemingway qui relatent leur expérience parisienne des cafés et s'en font en quelque sorte les ambassadeurs. Cela l'a cependant amené à lire des auteurs français qu'elle met à l'honneur dans son livre. En effet, sa démarche consiste à mettre en relation l'artiste français et son café en affichant conjointement un extrait du roman portant sur le café et une photographie du café en question (soit issu du roman ou parfois issu d'une expérience personnelle de l'auteur) L'auteur a le mérite de montrer l'association opérée entre le café et les artistes dans l'imaginaire étranger de Paris. Une vingtaine d'années plus tard, l'historien américain Charles Rearick fait des cafés un des lieux de la capitale les plus aimés des parisiens lorsqu'il dit : « Les cafés de fonds de cour sont particulièrement appréciés durant les chauds mois d'été quand les parisiens recherchent des endroits (avec une « âme ») pour la sociabilité nocturne ».[11] Et il s'accorde avec *Zurban Paris,* le magazine hebdomadaire qu'il cite, pour faire de certains bistrots de Montmartre ou de Ménilmontant les derniers bastions d'un Paris villageois, pittoresque qui résiste en raison précisément de leur succès : « Ces refuges du Paris moderne existent partout dans la ville, même si certains observateurs du renouveau urbain depuis l'époque haussmannienne ont régulièrement pleuré leur mort ».[12] Nous pouvons clore ce propos par le fait que le café parisien constitue encore aujourd'hui une attraction touristique avec ses terrasses qui s'étendent et s'imposent sur le trottoir comme rarement ailleurs. Ainsi, le site de l'Action artistique de la ville déclare que les cafés de Montparnasse sont intégrés au circuit touristique de l'agence Cook Voyages depuis 2004. Il y

[11] « Back street cafés (...) are particularly appreciated in the warm summer months, when Parisians seek outdoor places (with "soul") for evening socializing. », p.203 ; REARICK Charles, *Paris dreams, Paris memories. The city and its mystique,* Stanford University Press, 2011, 278 p.

[12] *Ibid.,* « These refuges from modern Paris exist all over the city, even thought critics of urban renewal since Haussman's times have regularly mourned their demise. », p.204

a bien conscience patrimoniale et discours patrimonial objectivé qui participerait à un possible mythe du café parisien.

Nous avons cité quelques pratiques et représentations qui iraient dans le sens de l'existence d'une culture français et surtout parisienne du café. Il apparaît intéressant d'en savoir plus sur les représentations que l'on se fait de ce café parisien or il a paru pertinent de faire parler les sources fictionnelles émanant des artistes.

Les sources

La production fictionnelle a été choisie comme source pour deux raisons majeures. La première est que les artistes ont dans leur histoire un lien privilégié au café. Le lieu s'inscrit dans leur vie en tant que lieu de réflexion, de réunion et d'inspiration or toute œuvre ayant une dimension autobiographique, il est probable que le café y tienne une place significative. Le café est de plus un élément narratif utile au fort potentiel fictionnel en tant que décor banal et autonome permettant de réunir, sur une longue durée ou pas, plusieurs personnages, simultanément ou en chassés croisés La deuxième raison est que ces œuvres de fiction véhiculant une certaine image du café et par la même un certain imaginaire socioculturel compte, après la presse et la télévision, parmi les discours du XXe siècle les plus populaires et influents à même de contribuer à cette culture du café. Sous le terme d'art narratif, nous désignons plus précisément des œuvres de fiction intégrant une séquence temporelle donc une évolution diégétique. Cela comprend dans le champ littéraire : les romans, pièces de théâtre et bande dessinées. Dans le champ audiovisuel : les longs et courts métrages. Nous avons intégré les chansons estimant qu'elles constituent bien souvent un récit avec des personnages au contraire de la poésie certes proche de la chanson par sa brièveté et sa musicalité mais distincte par sa tendance à l'abstraction sentimentale sans logique narrative.[13] Le spectre des œuvres mettant en scène est évidemment très large : ont été retenues celles qui présentaient un minima quantitatif et qualitatif (mais cet aspect sera plus amplement développé en première partie). Le dépouillement des sources a amené à traiter du café identifié comme parisien car il s'est avéré majoritaire (élément contribuant à la thèse d'une culture française du café

[13] Nous profitons de leur évocation pour signaler que les chansons, mentionnées à de très nombreuses reprises au cours du travail, ne font pas l'objet d'un renvoi systématique en annexe. Nous y renvoyons donc implicitement sachant qu'elles sont intégralement retranscrites, divisées entre corpus parisien et indéterminé ainsi que classifiées par ordre chronologique ce qui rend la lecture facile. Le reste des annexes est cependant référencé selon les usages habituels.

parisien). Il domine donc le corpus mais le café non identifié géographiquement et, plus marginalement, le café de banlieue et de province sont présents afin de dresser des comparaisons et d'en dégager d'éventuelles similitudes et spécificités qui nous informent en creux sur la représentation du café parisien et son éventuel statut de modèle.[14] Il est cependant important de signaler que les représentations du café indéterminé ou même celles du café de banlieue ont pu être traitées conjointement avec les représentations du café parisien quand elles étaient similaires mais cela n'en demeure pas moins un matériau pour analyser le statut du café parisien. De plus, les adaptations sont prises en compte car elles permettent d'analyser l'influence du support narratif sur le traitement du café et l'importance accordée à celui-ci du fait de la (non) conservation de certaines scènes. Les œuvres traitant d'une époque révolue ont été favorisées quand cela était possible. Elles permettent d'appréhender et de comparer la représentation rétrospective de cafés du passé avec celle de cafés contemporains du contexte de rédaction.

Certaines sources non fictionnelles viennent à l'appui de l'analyse pour attester d'une corrélation ou d'un décalage entre réalité et représentation. Ce sont les documentaires portant sur les cafés parisiens mais aussi certaines chroniques autobiographiques.

Pour l'historien culturel, l'art narratif présente l'intérêt de reposer sur une réalité tout en usant du biais de la diégèse qui appelle une esthétisation susceptible de convoquer des topos ou représentations systématiques alors intéressants à analyser. L'art narratif serait l'expression privilégiée des représentations socioculturelles en ce sens qu'il imagine le réel. Il convient de questionner ces sources en deux temps. Le premier stade d'analyse a été celui des questions d'ordre esthétique. Il s'agissait d'abord de déterminer le type de café : est-il clairement identifié comme parisien ou, bien que potentiellement parisien, est-il sans identité (donc à caractère indéterminé) ? Quelle fréquentation ? Quel décor ? (afin, entre autre, de déterminer le milieu social concerné) Ensuite, il convenait de poser des questions concernant le rôle diégétique du café : A quel(s) moment(s) de l'Histoire, à quelle fréquence et pour quelle durée le café apparaît-il dans la diégèse ? Quelle fonction remplit t-il dans chacune de ces apparitions ? Finalement, comment le café s'inscrit dans l'intrigue c'est à dire l'action et la situation (psychologique, affective etc.) des personnages ? Afin de saisir la symbolique relative au café, on s'est plus abstraitement demandé : Quelles impressions et valeurs véhicule le café ? Par quels moyens esthétiques et narratifs l'auteur parvient à rendre cette image ? Ces

[14] Il y a au total pour les sources fictionnelles : 70 sources pour le café parisien ; 15 sources pour le café indéterminé ; 6 sources pour le café de banlieue et 10 pour le café de province.
Il y a en outre 12 sources non fictionnelles (documentaires, chroniques et sondage)

interrogations nous permettaient d'être particulièrement sensibles aux éventuels topos induisant un imaginaire typique et figé du café parisien qui le rapprocherait alors du mythe. In fine, il est donc question de saisir avant tout l'imaginaire des auteurs tout en gardant à l'esprit que le motif café ne doit pas être surdéterminé car l'emploi est le plus souvent banal et inconscient. Cependant, nous prétendons inévitablement à l'extrapolation en postulant que certaines représentations, mêmes inconscientes, témoignent d'un imaginaire socioculturel.

Ces questionnements doivent être éclairés par une analyse du contexte de production. Comme le dit Roger Chartier, « On doit rappeler qu'il n'est pas de texte hors du support qui le donne à lire (ou à entendre) et qu'il n'est pas de compréhension d'un écrit, quelqu'il soit, qui ne dépende des formes sous lesquelles il atteint son lecteur. »[15] Le type de support employé est donc à prendre en compte et c'est dans le cadre des adaptations qu'il convient de se demander dans quelle mesure le support diégétique influe sur le traitement du café. Roger Chartier nous invite également à étudier les modes de diffusion d'une œuvre qui nous intéressent pour déterminer les œuvres à succès et le public ciblé. A partir de cette matière, l'historien culturel doit mettre en perspective l'œuvre isolée par deux moyens successifs. Le premier consiste à étudier les échos entre les œuvres pour, selon les termes de Marc Angenot, relever les « mises en discours » dominantes et propres à une époque. Ce qui amène à convoquer le concept d'intermédialité très en vogue dans l'historiographie actuelle soit l'examen des interactions à l'œuvre entre différents médiums. Elle permet de saisir tout à la fois leurs références communes et leurs spécificités. Le deuxième moyen consiste à périodiser ces thématiques afin d'en saisir les mutations voire l'origine. Il s'agit in fine de dresser une généalogie des imaginaires du café parisien. Dresser une telle généalogie des imaginaires culturels, sociaux et moraux du XXe siècle, implique de contextualiser et non de se contenter d'un simple relevé. Dominique Kalifa l'explique dans un de ses ouvrages concernant l'imaginaire social qui, selon lui, résulte de la convergence d'un imaginaire primitif et d'une évolution historique.[16] Il convient donc de saisir les fondements d'un imaginaire puis le contexte historique avec lequel il entre en résonance. L'interaction entre l'imaginaire et la réalité historique s'appréhende de deux manières. La première revient à considérer que l'art narratif puise dans le vécu pour en produire un discours forgeant des représentations qui à leur tour, avec le concours d'autres discours, influent sur les pratiques. L'autre, qui nous concerne

[15] CHARTIER Roger, « Le monde comme représentation », dans *Annales, Economie, Sociétés, Civilisations,* 1989, Volume 44, Numéro 6, pp. 1505-1520 (p.1512)

[16] KALIFA Dominique, *L'Encre et le sang. Récits de crime à la Belle Epoque,* Paris, Fayard, 1995, 351 p.

plus, revient à mesurer le degré de décalage entre la représentation et la réalité afin d'appréhender entre autre la part du mythe. Il s'agit finalement de respecter les quatre obligations que Pascal Ory fixe à l'historien culturel : la neutralité, la contextualisation de la production, de la médiation et de la réception, la prise en compte de la variété de la nature des sources et enfin la patience.[17]

Bornes chronologiques

Plusieurs raisons motivent le choix fait de balayer le XXe siècle des années 1910 aux années 2010. Tout d'abord, l'intention de la recherche est de sonder la possible évolution de différents imaginaires à travers un motif constant et polysémique : le café. Il est donc plus pertinent de choisir une large période sachant que le café, avant tout lieu banal et peu connoté (symboliquement, historiquement etc.) est moins susceptible d'être l'objet de grandes évolutions. Si c'est le XXe siècle qui a été retenu, c'est en raison de la sous représentation historiographique de cette période concernant les cafés contrairement au XIXe siècle, très traité. Enfin, le XXe siècle constitue une rupture assez pertinente dans l'histoire des cafés tant dans les pratiques que dans les représentations. En sachant que le Procope est un des rares cafés qui fasse la liaison entre le les deux siècles, nous comprenons qu'il y a eu un fort renouvellement des cafés parisiens au XXe siècle. Et, c'est notre thèse qu'il conviendra de démontrer dans ce mémoire, il y a un imaginaire globalement mélioratif du café dans les arts narratifs qu'il n'y avait pas au XIXe siècle.

Historiographie

Comme nous interrogeons l'imaginaire des cafés parisiens, cela revient moins à se situer dans une historiographie culturelle du lieu et de ses pratiques que dans celle de l'imaginaire c'est-à-dire des valeurs, du sens global des représentations (quand d'autres travaux d'Histoire culturelle questionnent les facteurs de ces représentations par exemple).

Le sujet interroge globalement les imaginaires philosophiques, sociaux et culturels voire le mythe. Ce vaste champ a été lancé dans les années 1960 par la grande historiographie des mentalités initiée par Philippe Ariès et à sa suite, Georges Duby ou encore Jean Louis Flandrin qui s'attachaient à théoriser l'imaginaire social conçu comme une structure mentale

[17] ORY Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF « Que sais je ? » (3713), 2004, 127 p. ; rééd. 2011 (Chapitre III-Un corpus)

collective à travers un sujet précis (en l'occurrence l'enfant, le féodalisme et l'amour paysan). Ce courant s'est développé jusqu'à nos jours. Comme étude récente, nous pouvons citer le mémoire datant de 2007 *Lolita(s), représentations et imaginaires sociaux d'un mythe* d'Annabelle Biau sous la direction de Pascale Goetschel. On remarque cependant que les sujets sont bien souvent abstraits ou du moins déjà porteurs d'une charge historique, sociale ou culturelle alors que le café désigne un espace très concret qui peut déconcerter par sa banalité et donc sa prétention à embrasser de larges imaginaires (bien que l'enjeu de cette recherche soit précisément de démontrer la pertinence d'une telle démarche).

Il est aussi question plus spécifiquement de l'imaginaire parisien soit la capitale appréhendée comme culture voire mythe. Or, cette historiographie est assez récente et étonnamment peu développée. Elle se concentre sur les années 2000 avec des angles souvent précis : Evelyne Cohen étudie l'imaginaire national sur la courte période de l'entre deux guerre et Ruth Fiori appréhende les représentations de Paris du point de vue de la patrimonialisation. Seul l'ouvrage américain de Charles Rearick, *Paris dreams, paris memories. The city and its mystique*, dresse un panorama global des imaginaires parisiens de la fin XIXe siècle à nos jours en consacrant quelques lignes à l'importance du café. En revanche, des ouvrages traitent de la représentation de Paris dans la littérature et le cinéma. *Paris au cinéma* de Binh dégage de manière assez intéressante les différents aspects de la capitale mis en valeur selon les époques. Il consacre même quelques lignes au café.

L'historiographie plus spécifique des cafés peut se répartir en trois mouvements : l'histoire anecdotique pittoresque, l'approche sociologique et l'approche culturelle.
On trouve par exemple *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris* d'Alfred Delveau en 1862 ou plus tard *Le Paris d'autrefois, cafés et cabarets* de Georges de Wissant publié en 1928. Ces titres sont symptomatiques d'une historiographie du café à tendance nostalgique, anecdotique et pittoresque qui reste d'actualité avec, par exemple, *Cafés d'autrefois* de Gérard Georges Lemaire (2000) et l'*Histoire insolite des cafés parisiens* de 2011 écrit par Gérard Letailleur. Certains ouvrages imitent la forme d'un guide qui nous emmènerait dans le tout Paris ce qui leur confèrent un aspect énumératif peu pertinent. Etant un lieu familier, le café n'est pas un sujet élitiste, il n'est donc pas forcément traité par des scientifiques ce qui donne lieu à des travaux parfois très factuels et peu analytiques. Ces auteurs s'attachent beaucoup au rôle de centre artistique qu'ont joué certains cafés en prenant plaisir à relater des anecdotes d'artistes ou à retranscrire l'atmosphère bon enfant qui pouvait y régner. Il y a donc très peu de recul et certains ouvrages donnent davantage l'impression d'alimenter le mythe de ces cafés prestigieux que de l'analyser. Si le café du quotidien est abordé de manière pionnière

par Catherine Pujol dans sa thèse de Géographie de 1988 (*De la taverne au bar à vins. Les cafés à Paris, analyse géographique de la ville par ses débits de boissons)*, il faut attendre la décennie 1990 pour voir se développer des analyses avec une orientation socioculturelle qui s'intéresse à la place occupée par le café dans les pratiques et les représentations sociales sans nécessairement se focaliser sur les cafés les plus célèbres. Des ouvrages majeurs voient le jour comme le travail de Concetta Condemi sur les cafés concerts en 1992 ou encore celui de Jean Claude Bologne sur l'histoire générale des cafés et cafetiers un an après. Dans une démarche socioéconomique et anthropologique, des travaux centrés sur la sociabilité du café se multiplient durant ces mêmes années 1990. Citons entre autres la thèse d'Histoire d'Alain Vulic, *Le cabaret, le bistrot, lieu de sociabilité populaire dans le bassin houiller du Nord Pas de Calais (1750-1985).* Avec *L'espace public* de Thierry Paquot (2009) qui consacre un petit chapitre aux cafés (preuve si il en fallait de son importance puisque l'ouvrage se veut généraliste), l'approche sociologique du café est un peu renouvelée dans les années 2000 puisqu'on adopte une échelle plus large afin d'appréhender les dynamiques urbaines qu'engendre l'espace café. Dans les deux cas, il est essentiellement question du rôle social joué par les cafés.

Le café embrasse l'historiographie culturelle des loisirs voire celle de la culture populaire ou du moins de masse car le café du XXe siècle est tout à la fois un espace de détente et une pratique totalement démocratisée. Or, ces deux courants historiographiques sont finalement peu développés et les travaux existants ne prennent pas vraiment en compte le café. Concetta Condemi aborde le café comme divertissement mais sous l'angle spécifique (et plus évident) du café concert. Aussi, l'ouvrage majeur d'Alain Corbin de 2001 consacre quelques lignes au bistrot du XIXe siècle. En outre, la culture dite populaire est souvent appréhendée par les lectures ou encore le sport mais délaisse des pans entiers du temps libre. L'un d'entre eux vient d'être comblé récemment avec un mémoire traitant des fêtes foraines sous la direction de Dominique Kalifa mais ce n'est pas le cas du café au sujet duquel demeure un manque historiographique.

La deuxième optique culturelle, la notre, consistant à analyser les représentations littéraires, cinématographiques voire musicales du café, a très peu été adoptée. Monique Membrado en est la pionnière puisque, dès 1983 avec *Le bistrot et l'imaginaire utopique*, elle analyse des romans de Sartre, Gay Lussac ou encore Francis Carco. Si elle donne des pistes de réflexion très intéressantes, elle reste néanmoins à un stade littéraire et philosophique consistant à relever les récurrences stylistiques (métaphores etc.) pour s'interroger sur le rapport au temps, à l'extérieur ou encore à autrui sans chercher à dégager l'identité du café

véhiculée dans l'œuvre et à la relier à la société (bien qu'il s'agisse d'une thèse de sociologie). Cette approche culturelle est présente chez Jean Claude Bologne qui consacre plusieurs pages aux représentations surtout littéraires mais aussi picturales en donnant des clés de lecture sans pour autant s'attarder à l'analyse des œuvres citées. On ne peut pas dire que le café soit un oublié de l'Histoire culturelle car c'est simultanément à la publication en 1997 de l'ouvrage manifeste de l'Histoire culturelle en France, *Pour une histoire culturelle* de Jean Pierre Rioux et Jean François Sirinelli, que se concentrent les analyses les plus poussées avec le mémoire *Cafés et cabarets dans la littérature de 1850 à 1900* de Catherine Pairrault (1996) et *Des tavernes aux bistrots. Histoire des cafés* de Luc Bihl Willette (1997). Aucun de ces deux auteurs n'est historien, le premier ayant une formation littéraire et le deuxième une formation juridique, mais ces deux ouvrages sont sûrement les plus proches de la méthode employée ici. Le dernier est peut être le plus pertinent car il explore de nombreuses facettes du café en citant de multiples œuvres (souvent cinématographiques). L'ouvrage majeur dirigé par Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, qui, en 1997 encore, consacre un chapitre au café, étudie l'imaginaire collectif que véhicule le café et la manière dont il s'ancre dans la mémoire française. Il se focalise néanmoins sur les cafés intellectuels reconnus et non les cafés du quotidien. Ces rares ouvrages s'attachant à la représentation du café s'inscrivent dans l'essor et la légitimation progressive de l'histoire des représentations marqué en 1997 par la création de la revue *Sociétés et représentations.* Néanmoins, cette tendance ne se confirme pas puisque le thème du café semble avoir peu d'écho dans la décennie 2000. On peut toutefois mentionner *Europe, lieux communs* de Brigitte Krulic qui a pour intérêt d'innover en présentant les lieux communs à l'Europe tel que le café comme des marqueurs d'identité culturelle européenne. Il se distingue des autres ouvrages se contentant jusqu'alors de restituer l'historique et les représentations du café.

En somme, cette étude prétend renouveler l'historiographie du café parisien en abordant celui du XXe siècle, sous l'angle des représentations et sans se focaliser sur les cafés les plus célèbres.

Problématiques

Nous avons vu à travers les deux fils rouge de la société de café et de la culture de café que le café, prétend à cristalliser plusieurs problématiques qui guident notre travail. Il s'agit tout d'abord d'appréhender le café comme un espace hybride entre privé (clos, stable, intime, introspectif et individuel) et public (ouvert, dynamique, socialisateur et collectif). Sur cette

base, une première série de questions introductives est posée : En quoi le café (toujours sous entendu parisien mais aussi français) est un motif significatif dans l'art narratif du XXe siècle (et non aussi anodin que ce que l'on pourrait penser) ? Comment s'inscrit l'imaginaire du café au XXe siècle par rapport à celui du XIXe siècle ? Ensuite, viennent les trois questions centrales de notre travail. La première appréhende le café en tant que constante spatiale donc espace du quotidien en se demandant : à quel imaginaire existentiel se rapporte la représentation du café parisien ? Quel rôle joue t-il dans les trajectoires intimes des personnages ? La deuxième appréhende le café comme un microcosme soit un espace clos de socialisation en nous demandant : à quel imaginaire social se rattachent les représentations du café parisien chez les auteurs d'arts narratifs français ? Y'a-t-il dans les imaginaires d'auteurs, la représentation d'une société de café c'est-à-dire d'un espace autonome de vie sociale ? Et quelle société la représentation véhicule t-elle d'un point de vue de la classe sociale, des types d'interactions etc. ? Enfin, en tant que marqueur identitaire, nous nous sommes demandé : à quel imaginaire culturel se rapporte les représentations du café parisien ? Dans quelle mesure les auteurs représentent le café parisien comme une spécificité culturelle et un modèle (en comparaison au café indéterminé, de banlieue et de province) ? Peut-on parler d'un mythe du café parisien ou plus largement français ?

Annonce du plan

Pour répondre à toutes ces questions, notre travail se découpe en quatre temps. La première partie se propose une approche globale du sujet en contextualisant et en hiérarchisant l'importance que revêt le café pour les artistes en général puis en particulier pour ceux de notre corpus. Il s'agit enfin d'analyser la dynamique dans laquelle les imaginaires du XXe siècle s'inscrivent par rapport au XIXe siècle afin de mieux les appréhender dans leur détail. En effet, la deuxième et troisième partie s'attachent respectivement à étudier les représentations continues et changeantes du café parisien (et indéterminé) afin de dégager les imaginaires existentiels, sociaux et culturels qui sont communs à toute la période et d'autres qui sont plus spécifiques à certaines époques. La quatrième et dernière partie se veut plus culturaliste car elle isole réellement les représentations parisiennes du café de celles qui sont indéterminées afin de traiter la potentielle dimension mythique du café parisien en s'attachant à voir si ce dernier est appréhendé par nos auteurs comme une spécificité voire un modèle culturel français ou purement parisien.

- PARTIE I -

Le café dans les arts narratifs,

De la fiction

à la représentation culturelle

La première partie de notre travail consiste, avant d'entrer dans le vif de l'analyse des sources, à contextualiser notre étude en nous attachant aux acteurs et supports qui permettent la représentation culturelle. Le premier chapitre s'attache à démontrer les liens existant entre artistes, arts narratifs et café pour légitimer notre démarche. Les deux suivants exemplifient la théorie par une étude prosopographique et quantitative de notre corpus démontrant la présence significative du café dans les arts narratifs sélectionnés. Le chapitre final met en perspective la représentation culturelle du café au XXe siècle avec celle du XIXe siècle afin d'aborder quelques auteurs et supports narratifs précédant notre période. Sont ainsi évoqués la tendance générale sur le XXe siècle et l'axe d'analyse de la partie suivante.

Chapitre 1. La plume et le zinc, une histoire commune

Les artistes, et a fortiori leurs créations et le café, sont dans l'histoire parisienne étroitement liés au point de parler de tradition. Cette forte interrelation justifiant en partie notre travail, il est important d'y revenir. Nous pouvons estimer qu'elle se décline sur trois modes.

Tout d'abord, les cafés sont depuis le XVIIIe siècle des lieux de fréquentation, création et réflexion artistique. Dès l'époque des Lumières, les écrivains se retrouvent au café Procope à Saint-Germain-des-Prés qui inaugura ainsi le modèle du café intellectuel raffiné. Beaucoup plus populaires, les cafés concerts mêlant débit de boisson et prestation scénique de chansonniers font la liaison entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle. Concomitamment, Montmartre émerge comme un centre d'artistes bohèmes autour des cabarets et cafés comme le Chat noir et le café Guerbois où naquit quasiment l'impressionnisme. Nous pourrions être tentés par le discours convenu de la décadence selon lequel ce foisonnement artistique décline au XXe siècle. Au contraire, Benoît Lecocq nous explique que les écrivains créent davantage au café au XXe siècle qu'au siècle précédent durant lequel il s'agissait surtout de s'afficher et d'échanger. On pense en effet au couple Sartre-Beauvoir ou encore à Louis Aragon.[18] Au début du XXe siècle, le centre artistique se déplace à Montparnasse autour de la Closerie des Lilas, du Dôme, de la Rotonde mais surtout de la Coupole qualifiée de « grande université du monde » où ont effectivement fleuri beaucoup d'avant-gardes esthétiques telles que le surréalisme. Dans les années 1920 et 1930,

[18] LECOCQ Benoît, « Le café » in NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard Quarto, 1997, tome 3, 3031 p.

les artistes, dont beaucoup d'écrivains, se concentrent à Saint-Germain-des- Prés des Près autour de la brasserie Lipp puis des Deux Magots. Cette dernière renforce sa position de centre intellectuel lorsqu'elle crée son propre prix littéraire, dit de Saint-Germain-des- Prés des Près, en 1933. Le café de Flore connaît dès 1938 un grand prestige grâce à la « bande à Prévert »[19] puis à Jean Paul Sartre. Victime de son succès, le pape de l'existentialisme quitte le Flore après la Libération pour des cafés plus discrets mais toujours situés à Saint-Germain-des- Prés des Près comme le Méphisto ou le Tabou, désormais nouveaux centres de la vie intellectuelle mais aussi musicale (avec le jazz le notamment). La seconde moitié du siècle semble le parent pauvre de l'historiographie des cafés artistiques et intellectuels or, si elle est moins marquée par des auteurs et courants prestigieux, elle atteste d'un lien toujours prégnant entre café et production artistique. Les années 1970 voient les cafés théâtre se développer : si il ne s'agit plus d'un café à proprement parler car une scène y est ajoutée, il y a bien jonction entre le débit de boisson et la représentation théâtrale donc artistique dans la continuité des cafés concert. A partir des années 1980, nous assistons à une diversification et spécialisation des cafés : philosophiques, littéraires, historiques et géographiques etc. Encore aujourd'hui, de nombreux cafés parisiens exposent des livres, organisent des lectures, des scènes de spectacle et des rencontres entre artistes. En 1994, le café de Flore donne son nom au prix littéraire crée par un cénacle d'écrivains fréquentant le lieu. Quatre ans plus tard, la brasserie Wepler de Montmartre, ancien fief de l'écrivain américain Henry Miller, soutient la création d'un prix littéraire portant son nom. D'autres cafés décernent des prix littéraires comme à Saint-Germain-des- Prés des Près le Café des Editeurs, au nom emblématique, disposant de 5000 ouvrages offerts par les maisons d'édition faisant ainsi du lieu une vitrine de leurs publications. Aussi, le collectif Culture bar-bars fondé en 2008 par un regroupement de 250 patrons de café vise à mettre en place « un cadre légal à l'expression culturelle dans ces établissements » pour, entre autre, promouvoir les artistes amateurs et perpétrer le rôle culturel que remplissent traditionnellement les cafés. Plus généralement, l'artiste est un homme comme les autres amené à aller au café sans que cela s'inscrive dans une sociabilité artistique.

Outre la sociabilité artistique, le café est un lieu de création. Il dispose en effet de la configuration matérielle minimale requise pour écrire et, surtout, il constitue un espace temps à part. Les analyses de Monique Membrado et d'Anne Basas l'affirment. La première inscrit les cafés dans ces lieux qui « de par leur situation dans des temps de « vacance », de par leur

[19] Bande d'artistes d'après guerre empreints d'idéaux communistes et constitués des anciens du groupe Octobre, de Marcel Carné ou encore Joseph Kosma.

fonction de rupture, d'enclave dans l'espace quotidien, constituent des « niches » qui détournent pour un temps des activités courantes ceux qui y pénètrent »[20] ce qui l'amène à parler de « page dorée de l'imaginaire »[21]La deuxième déclare : « Par les dimensions multiformes qu'il revêt, l'espace-temps où nous plonge le café est un havre de l'imaginaire. »[22] En effet, le café est un temps gratuit de la pause sans limitation de durée (à condition de consommer) or la création artistique s'inscrit bien dans cette temporalité diluée affranchie des exigences pratiques et rationnelles. De plus, cet imaginaire créatif est stimulé par ce microcosme où, comme un condensé de la vie, différents contacts se font et se défont au son de multiples conversations racontant l'actualité du monde et de la condition humaine. Or ces éléments constituent le matériau de la plupart des œuvres de fiction recherchant souvent à représenter la vie le plus fidèlement possible. Le poète suisse Georges Haldas va jusqu'à estimer que le café rend poète par l'échange et la discussion auxquelles le lieu nous invite.[23] Il semble que l'écrivain et critique Roland Barthes soit plus particulièrement sensible à la diversité des clients qui sont comme autant de personnages conférant du relief au roman. C'est ce qui lui fait dire : « Quand je suis au Café, je suis entièrement complice de ceux qui sont à la même table que moi, tout à l'écoute de ce qu'ils me disent et en même temps, comme dans un texte, comme dans une stéréophonie, il y a autour de moi tout un champ de diversion, des gens qui entrent et qui sortent, un déclic romanesque qui se produit. Et je suis très sensible à cette stéréophonie de Café. »[24] Parallèlement à cette représentativité conférant au café sa dimension universelle, le lieu offre des rencontres et déclarations assez anecdotiques et piquantes susceptibles d'inspirer à l'auteur une touche plus personnelle et réaliste. La boisson, la démultiplication des reflets dans les miroirs, la fumée ou encore le bruit mêlé des verres et des voix forment une myriade de sensations et d'effets pouvant inspirer l'écriture poétique. Plus généralement, cette double qualité d'espace vivant et de temps suspendu permet à l'auteur de travailler dans une configuration idéale et pourtant rare : créer seul au milieu du monde.

Jean Paul Sartre est peut être la figure la plus complète et célèbre de l'écrivain entretenant un lien privilégié avec le café parisien, tout à la fois sentimental et professionnel. En effet, le café a souvent été l'épicentre de sa journée : lieu de rendez-vous, de travail et de

[20] MEMBRADO Monique, *Le bistrot et l'imaginaire utopique,* Thèse de sociologie sous la direction de Raymond Ledrut, Toulouse II, 1983, p.8.
[21] *Ibid.,* p.123.
[22] BASAS Anne, « De la socialité au café » in JOUBERT Michel, *Le social dans tous ses états,* Paris, l'Harmattan, 1990, p. 116.
[23] BOLOGNE Jean Claude, *Histoire des cafés et des cafetiers,* Paris, Larousse, 1993, 381 p. ; Chapitre « Représentations »
[24] BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue,* Paris, Seuil, 1984.

gestion amoureuse. Il fait part à Michel Contat de la place centrale occupée par le café dans sa vie et sa création : « C'est ma vie, j'ai toujours vécu comme ça […] j'ai écrit beaucoup au café»[25] Certaines parties du *Sursis* et de *L'Être et le Néant* furent en effet écrites au Café de Flore. Appréciant ce paradoxe d'être seul au milieu de tous, le café lui permettait de travailler dans le calme tout en observant et côtoyant les gens qui l'inspiraient. De nombreux comédiens, écrivains et intellectuels gravitaient autour de lui ce qui renforçât la vie intellectuelle de ces lieux. L'apogée de cette dimension est atteinte quand il donne sa conférence « L'existentialisme est un humanisme » au café de Flore en 1945 : le succès est tel que l'on frôle l'émeute. Le café semble alors être au service d'un objectif cher à Sartre : opérer la fusion des intellectuels avec le plus grand nombre pour mettre la culture au service du peuple afin que ce dernier s'en empare pour agir. Il s'inscrit dans un ancrage parisien mais cela ne l'empêche pas de mettre en scène un café de province, le Mably à Bouville, dans l'oeuvre de notre corpus, *La nausée* (1938). Il est fort probable que Sartre transpose son expérience parisienne d'autant plus que le roman à tendance autobiographique est écrit à une période, les années 1930, durant laquelle l'intellectuel élit véritablement domicile au Dôme. Il y crée et s'y fait adresser son courrier (contrairement à l'après guerre où le confort bourgeois d'un appartement parisien devient le contexte créatif dominant)

Il est aisé de s'imaginer que le café puisse passer du statut de stimulant à celui d'objet de l'imaginaire donc de sujet fictionnel. Si il est vrai, comme le précise Monique Membrado[26], que la banalité du café facilite son emploi inconscient par les auteurs, il est aussi exact que le café présente plusieurs potentiels diégétiques que les artistes peuvent consciemment exploiter. Les propriétés du lieu (temps pausé, espace vaste et clos) autorisent la création de scènes longues voire l'unité de lieu pour une pièce de théâtre, un court métrage ou un roman en huis clos. Sa double qualité de salle close et de terrasse ouverte rend possible dans un même espace les scènes d'intérieur plutôt intimistes et les scènes d'extérieur plus ouvertes sur la rue et la société. Son cadre esthétique voire poétique et pittoresque avec les miroirs, la fumée, la brillance du zinc et des verres voire les peintures murales contribue à en faire le cadre à part entière d'une scène. C'est ce que déclare Claude Chabrol à propos de son film *Le sang des autres* pour lequel il a choisi le bistrot La Renaissance en raison de son « décor naturel utile » des années 1940. La motivation peut s'avérer plus pratique. C'est le cas

[25] SARTRE Jean Paul, «Autoportrait à 70 ans», entretien avec Michel Contat, *Situations X*, 1976, p.45.
[26] MEMBRADO Monique, *Le bistrot et l'imaginaire utopique,* Thèse de sociologie sous la direction de Raymond Ledrut, Toulouse II, 1983, 288 p.

de Michel Deville ayant choisi ce même bistrot non pour ses décorations mais pour son grand espace lui permettant de tourner une quinzaine de scènes qui nécessitaient des déploiements techniques encombrants.[27]Un café a en outre l'avantage de pouvoir réunir facilement plusieurs personnages, conversations et intrigues et ce avec une variété d'interactions allant du groupe à la solitude, de l'interconnaissance à l'anonymat, de la conflictualité à la fraternité. On peut en effet se rendre seul, à deux ou en groupe au café. Ce peut être un café de passage ou d'interconnaissance (d'habitués) et les relations qui s'y manifestent peuvent être fédératrices ou conflictuelles. En somme, le lieu est pertinent pour interroger le rapport de l'homme à lui et aux autres.

Nous comprenons mieux pourquoi dès le Moyen Age les débits de boisson, alors nommés tavernes, étaient des sujets fictionnels présents dans les œuvres de François Rabelais ou François Villon. Cela est plus particulièrement le cas au XVIIIe siècle au moment où le débit, appelé désormais café, revêt la configuration qu'on lui connaît globalement aujourd'hui. C'est Denis Diderot qui, avec *Le neveu de Rameau* paru en 1891 (en France dans la version originale), inaugure véritablement la présence du café dans l'art narratif en développant toute son intrigue au café de la Régence qu'il fréquentait assidûment.[28] Cette présence et ce lien quasi intrinsèque entre artistes et café se poursuivent jusqu'au XXe siècle comme l'atteste l'analyse liminaire de notre corpus par ses auteurs et le degré de présence du café.

[27] PELSY JOHANN Pauline, *La Renaissance ou la vie intermédiaire*, 2009, 26'

[28] « Si le temps est trop froid ou trop pluvieux, je me réfugie au café de *la Régence*. Là je m'amuse à voir jouer aux échecs. » peut on lire à la première page du dialogue philosophique ; DIDEROT Denis, *Le neveu de Rameau*, Paris, Plon, 1891.

Chapitre 2. Le café et nos auteurs, une relation particulière

Le lien assez étroit qu'entretiennent les artistes avec le café dans l'Histoire se vérifie à l'échelle de notre corpus. L'emploi du lieu dans la production artistique est certes la plupart du temps anodin mais notre classification révèle une part non négligeable d'auteurs qui ont une expérience personnelle d'un ou de cafés. Ce lien biographique unissant l'auteur au café concerne en effet plus d'un quart de notre corpus sur le café parisien avec 18 auteurs sur 50. La proportion est plus élevée pour le café sans ancrage spatial avec 6 auteurs sur 14. De même, nous comptons 2 auteurs sur 6 pour le café de banlieue et 3 sur 7 pour le café de province. Il s'agit d'une faible estimation car certains auteurs peuvent avoir des liens que nous n'avons pas identifiés. Au sein de ce « café vécu », nous distinguons deux degrés : la restitution plutôt fidèle d'une expérience spécifique du café et celle plus imprécise de plusieurs cafés sans éléments autobiographiques repérables.

Le premier degré est présent de manière homogène sur quasiment l'ensemble décennies du XXe siècle. Le premier de nos auteurs est Tristan Bernard qui compte parmi les premiers dramaturges à utiliser le café comme une unité de lieu avec *Le petit café* (1912), pièce comptant deux actes sur trois dans le lieu éponyme. Le café fictionnel qu'il situe avenue des Ternes (dans le 17ème arr.) correspond à celui où l'auteur avait coutume d'observer, d'écouter les conversations et situations auxquelles il a pu assister pour s'en inspirer. Dans les années 1920, Francis Carco entretient une relation bien plus personnelle avec les cafés de Montmartre et tout particulièrement le Lapin Agile dont il est un client assidu pour entretenir sa réputation de voyou. De plus, le trafic de cocaïne qu'il évoque et dont les cafés comme Le Javanais dans *Rue Pigalle* sont les plaques tournantes est une restitution de ce qu'il a observé dans l'arrière salle de certains bars. Ses personnages s'inspirent d'individus rencontrés et d'aspects autobiographiques (Maumau de Montmartre, l'alcoolique du roman *La rue,* ressemble étrangement à l'auteur) Les lieux évoqués résultent d'endroits qu'il fréquente comme le tabac de Montmartre transposé aux Halles pour *L'Homme traqué*.[29] A la même époque, l'enfance d'Eugène Dabit passée à l'hôtel du Nord (géré par ses parents) à observer les clients l'inspire pour son roman. Il l'explique dans un entretien : « J'ai vécu et travaillé à l'Hôtel du Nord. J'y retrouvais des êtres que j'avais connus, avec leurs désirs, leurs désordres, leurs souffrances, leurs petites joies. Je les voyais apparaître, disparaître. Beaucoup sont

[29] CARCO Francis, *Francis Carco vous parle…L'auteur et ses personnages,* Paris, Denoël, 1953

morts. J'éprouvais le besoin de les faire revivre, simplement, sans souci d'aucun pittoresque, sans souci d'apitoyer ou d'émouvoir »[30] Pour le long métrage *Le café du cadran* réalisé par Jean Gehret en 1947, l'inspiration est très autobiographique car le scénariste, Pierre Bénard, fréquentait assidûment le café éponyme près de l'Opéra où, avec ses collègues du *Canard Enchaîné,* ils se retrouvaient (il y a d'ailleurs écrit certains articles) C'est pourquoi le film compte parmi les clients des journalistes. Les personnages évoqués sont le fruit d'une longue observation empirique du scénariste adoptant ainsi davantage une démarche journalistique qu'imaginative. Ce désir de réalisme est confirmé par le réalisateur attestant la volonté des auteurs de retranscrire « la pulsation du café du cadran ». Nous passons les années 1950 et 1960 pour arriver dans la décennie 1970 avec Antoine Blondin, le célèbre auteur d'*Un singe en Hiver*. Le roman parisien qui nous intéresse ici, *Monsieur Jadis ou l'école du soir*, est clairement autobiographique car l'écrivain a marqué le quartier de Saint-Germain-des-Prés de ses frasques, jouant à la « corrida » avec les voitures, multipliant les visites dans les bars et collectionnant les arrestations dans un état d'ébriété avancée. Le bar bac qu'il évoque fut un temps le quartier général des Hussards, courant littéraire des années 1950 et 60 auquel il a appartenu. Il mentionne la rue Mazarine qu'il connaît parfaitement pour avoir longtemps fréquenté le Rubens. Le dernier auteur est Patrick Modiano, également passionné par Paris. Il présente la particularité de réunir dans son roman *Le café de la jeunesse perdue* (2007) plusieurs cafés vécus de Saint-Germain-des- Prés en un seul : le Condé. Il parle lui-même d'une « addition très précise de plusieurs cafés situés entre l'Odéon et Saint-Germain-des-Prés. »[31] dont Le Flore, qu'il a fréquenté durant les années 1960 à l'époque du roman, fait possiblement partie. Enfin, il a connu les artistes qu'il cite dans l'ouvrage comme clients du Condé soient le dramaturge Arthur Adamov et l'écrivain Victor Maurice Le Page.

Le deuxième degré est davantage présent à partir des années 1950. Cela débute avec le célèbre écrivain des enquêtes de Bruno Maigret, Georges Simenon qui, une fois arrivé à Paris, se met à traîner dans les bistrots, désireux de rencontrer le petit peuple. Bien que demeurant aux Etats-Unis quand il écrit les deux ouvrages de notre corpus, cet auteur a pour habitude de mettre en mémoire un décor, dramatique ou paisible, qu'il réutilisera, peut-être des années plus tard, comme cadre spatial d'un roman. Nous pouvons donc légitimement penser que cela est vrai pour certains cafés parisiens qu'il a fréquentés. Dans les années 1960, c'est au tour du

[30] LEFEBVRE Frédéric, *Une heure avec Eugène Dabit*, Nouvelles littéraires, 1930 ; rééd. Bordeaux, Finitude, 2009, p.57

[31]GARCIN Jérôme, « Paris, ma ville intérieure », *Nouvel Observateur*, 27/09/2007 ; http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20070926.BIB0104/paris-ma-ville-interieure.html (consulté le 16/01/2014)

réalisateur Maurice Delbez d'avoir une expérience personnelle du café. En effet, ses parents tenaient un bistrot à Paris qu'ils ont du vendre puis sa mère fut caissière dans un café de nuit. Nous pouvons penser que cette expérience de l'enfance a influencé son choix et son traitement du bar épicerie de la rue des Cascades d'autant plus que les deux lieux sont assez proches (le bistrot de son enfance se situant rue Jean Jaurès à la Villette et l'autre à Belleville) La décennie 1970 est représentée par Michel Audiard connu pour être un adepte de l'univers des bistrots parisiens où il s'installait, observait et écoutait pour s'en inspirer. La phrase qu'on lui attribut souvent le confirme : « Je me suis rendu compte que j'avais pris de l'âge le jour où j'ai constaté que je passais plus de temps à bavarder avec les pharmaciens qu'avec les patrons de bistrot. » La touche gouailleuse si spécifique à ses dialogues puise sûrement dans l'argot qu'il pût entendre dans la bouche de prolétaires au bistrot. Claude Sautet, présent dans notre corpus pour les décennies 1950 et 1970, explique dans un entretien pour le film *Mado* (1976) l'importance que revêt en général le café dans ses productions : « Il n'y a rien à y faire ! Le voudrais-je, les tournages m'y ramènent. Ces restaurants et ces cafés, où l'équipe se retrouve, créent toujours un brassage social entre ouvriers, comédiens, producteurs, techniciens. Un café est un havre, et je suis trop rat des villes pour m'en passer ! » Le facteur est ici moins sentimental que pragmatique : outre l'agrément du lieu, ce sont les conditions pratiques du tournage amenant à se retrouver au café qui font de ce dernier un espace central des films du réalisateur. Dans les années 1980, citons Roland Topor pour son recueil de nouvelles *Café panique* (1986) dont la préface révèle la pratique et l'amour des bars de l'auteur : « Topor était un immense artiste qui aimait les petits bars. Il aimait le vin et boire dans ces petits bars avec les gens collés au zinc... Café Panique, ce sont tous les cafés en un seul. »[32] La démarche synthétisante est similaire à celle de Patrick Modiano évoquée précédemment. En auteur des années 1990, nous pouvons citer le groupe musical Les Escrocs. Aucune mention n'explicite n'est faite de leur rapport au café bien qu'une partie de la chanson *Les bistrots parisiens* (1997) invite à établir un lien autobiographique :

Moi c'est là que je traîne
Là que me vient la rime
J'y claque mes étrennes
Jusqu'au dernier centime
Et les joies et les peines

[32] TOPOR Roland, *Café panique*, Paris, Seuil, 1982 (nouvelles)

De tous ces inconnus
Deviendront mes prochaines
Chansons farfelues [33]

Il évoque un chanteur à la première personne du singulier utilisant le café comme cadre et sujet à sa création artistique. Nous pouvons légitimement en conclure à une évocation personnelle. Les chanteurs Renaud et Thomas Fersen sont des alcooliques notoires qui, par répercussion, confèrent une assez grande importance aux cafés dans leurs chansons. Souvenons nous de la célèbre chanson *Laisse béton* dans laquelle Renaud parle de lui à la première personne quand il dit : « j'étais tranquille / j'étais peinard / accoudé au comptoir »[34] Parmi les auteurs des années 2000 à entretenir un rapport autobiographique aux cafés mis en scène dans leurs œuvres, nous comptons l'écrivaine Chantal Thomas qui, dans *Cafés de la mémoire* (2008), relate sur le mode fictionnel ses souvenirs marqués par les mastroquets et les personnes qu'elle a rencontrés en ces lieux. Comme le titre l'exprime, le café parisien s'inscrit dans la mémoire de la plupart des auteurs de notre corpus.

Sans ancrage parisien, les œuvres expriment également un rapport autobiographique entre les auteurs et les cafés, qu'ils soient indéterminés, de banlieue ou de province.

Le café indéterminé de Josiane Balasko dans sa pièce de théâtre *Nuit d'ivresse* (1986) est probablement d'inspiration autobiographique bien qu'elle ne le dise pas explicitement. Elle a en effet grandi dans un bar à St Ouen où dit-elle dans une interview : « J'ai eu l'occasion de côtoyer des alcoolos, des putes, ça m'a ouvert l'esprit sur le monde et appris à ne pas avoir un regard de défiance ».[35] Des années 1980 à 2000, Jean Marie Gourio développe un lien étroit entre sa création et les cafés. Il nourrit une affection pour les bistrots dans lesquels il se sent bien : « J'ai l'impression d'être en famille parce que c'est là d'où je viens. »[36] Il met ensuite à contribution ses multiples expériences de café pour en faire une source d'inspiration centrale de ses œuvres : « J'en ai côtoyé pas mal dans les cafés. C'est là

[33] LES ESCROCS, *Les bistrots parisiens,* Eric Toulis in *C'est Dimanche,* 1997
[34] RENAUD, *Laisse béton,* in *Laisse Béton,* Renaud, 1977
[35] « Josiane Balasko : « Je me sens bien, je suis heureuse » », *La Nouvelle République,* 12/12/2012 http://www.lanouvellerepublique.fr/France-Monde/Loisirs/Cinema/n/Contenus/Articles/2012/12/12/Josiane-Balasko-Je-me-sens-bien-je-suis-heureuse (consulté le 05/03/2014)

[36] JARNO Stéphane, *Télérama,* interview réalisée le 02/02/2008 ; http://www.telerama.fr/livre/24941-entretien_avec_jean_marie_gourio_pilier_de_la_breve_de_comptoir.php (consulté le 06/06/2014)

d'ailleurs que j'ai effectué le recrutement de mes personnages »[37] C'est tout particulièrement le cas des répliques dans *Brèves de comptoir* (1999) pour lesquelles il a arpenté les bistrots de France en tant que client hédoniste et intellectuel méthodique : « Je m'installe au bout du zinc (…) Si j'entends quelque chose qui me plaît, je le note au vol sur mon calepin. » mais il ne retient que les brèves les plus piquantes pour forcer le trait. Il y a bien sûr la relecture romanesque mais le socle empirique est bien là. Mentionnons également Yan Lindingre auteur de la bande dessinée *Titine au bistrot* (2007) dont le cadre spatial totalement imaginaire, Glandville, est néanmoins tiré de son ancienne vie de chômeur durant laquelle il passait du temps au café, tout comme sa décadente protagoniste.

L'oeuvre de Tardi est à double emploi : avant tout ancrée dans Paris, elle l'est aussi dans la banlieue. Il a effectivement fréquenté le café de banlieue étant jeune. Cet endroit constituait l'unique animation et chaleur dans un univers étriqué et triste. Il décrit ainsi l'atmosphère : « Il n'y a pas de commerçant, y'a rien, excepté l'inévitable bistrot, avec son billard protégé de la salle par une séparation en verre dépoli. Alors l'ambiance se crée, entre les salariés de l'usine et le marchand de charbon. »[38] Nous pensons qu'il s'en est inspiré plus particulièrement pour les représentations du café de banlieue que l'on retrouve dans *Labyrinthe infernal* et *Une gueule de bois en plomb*. De manière générale, il dit avoir restitué dans la série *Adèle Blanc Sec* certaines brèves de comptoir entendues.

A l'inverse, les deux films retenus de Cédric Klapisch mettent en scène le café de province et de banlieue alors que le réalisateur est traditionnellement ancré dans Paris. En effet, il y est né, y a tourné de nombreux films et adore cette ville qui l'inspire : « Je ne travaille jamais dans les cafés mais j'aime beaucoup y aller. (…) Comme le faisaient Prévert ou Audiard, j'y vais pour voir et écouter. J'en tire beaucoup d'inspiration pour mes films. »[39] Il transpose son expérience parisienne en banlieue pour *Chacun cherche son chat* dont le café se situe à Charenton, non loin du quartier de Nation que le réalisateur a bien connu. Le contexte provincial du café situé en Bretagne dans *Un air de famille* est une contrainte imposée par la

[37] ROUSSEAU Christine, « Sur la lune avec Jean Marie Gourio », *Le Monde*, 10/02/2011 ; http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/10/un-cafe-sur-la-lune-de-jean-marie-gourio_1477795_3260.html (consulté le 18 Mai 2014)

[38] DETOURNAY Charles Louis, « Jacques Tardi : « J'arrête Adèle Blanc-sec », *ActuaBD*, interview réalisée le 12/11/2007 ; http://www.actuabd.com/Jacques-Tardi-J-arrete-Adele-Blanc-sec (consulté le 10/01/2014)

[39] BENEZET Erwan, « Le Paris intime de Cédric Klapisch », *Le Parisien*, interview réalisée le 29/04/2008 ; http://www.leparisien.fr/paris/le-paris-intime-de-cedric-klapisch-29-04-2008-3298469272.php (consulté le 25/11/13)

pièce de théâtre qu'il adapte. Cela ne relève donc pas d'un choix mais n'enlève rien au traitement personnel qui en résulte.

Une remarque s'impose quant à l'effet de support : excepté Renaud, Les Escrocs, Pigalle et Thomas Fersen, aucun chanteur du corpus n'entretient de lien avéré avec le café. Nous suggérons que l'emploi du café chez les chanteurs tend à être plus anodin. Ceci explique en partie que les chansons soient surreprésentées dans les œuvres ne s'ancrant pas dans un quartier précis de Paris voire n'ayant aucune détermination géographique avec une tendance à l'abstraction. En effet, nous comptabilisons 6 chansons mettant en scène le café dans un Paris global contre 3 ancrés dans un quartier déterminé et 6 œuvres sur 14 à dimension indéterminée sont des chansons. Or les chansons sur les cafés étant abondantes, cela nous invite à considérer le bistrot comme un motif artistique assez convenu de la chanson française comme cela a pu l'être pour certaines peintures de la fin du XIXe siècle. Nous faisons l'hypothèse que ce motif s'inscrit dans la tradition musicale héritée des chansons dites « à boire » qui dès le Moyen Age, se chantaient à table et portaient surtout sur l'alcool, en particulier le vin, pour dériver au XXe siècle sur le lieu de la bombance (tout en continuant d'évoquer l'alcool) De manière plus générale, la chanson s'inscrit dans une tradition orale populaire à laquelle le thème du bistrot du peuple se prête bien.

Il y a bien sûr des facteurs d'utilisation du café autres qu'autobiographiques en particulier la motivation narrative (relative aux propriétés diégétiques du lieu) et la motivation idéologique (le café au service d'une idée) Ces dernières sont plus difficilement identifiables en dehors de l'extrapolation historienne ou esthétique et les aborder revient à entrer dans l'analyse des représentations ce que nous réservons pour les parties ultérieures.

A la suite de ce chapitre, peut-on toujours prétendre que le café est un motif anodin et banal ? En réalité, nous voyons que le café, dans les oeuvres retenues où il apparaît significativement, est bien pensé et voulu car vécu. Le lien personnel peut s'inscrire dans le cadre professionnel (faire la démarche intellectuelle et artistique d'aller au café pour s'en inspirer) mais il relève le plus souvent d'une expérience intime et quotidienne.

Chapitre 3. Les degrés de présence du café dans les arts narratifs

Il convient de rappeler que la production narrative majoritaire emploie le café comme un prétexte, un simple support narratif. Le café où évoluent les clients compte souvent moins pour lui-même que pour les personnages. La focale est donc mise sur les paroles et les actes des protagonistes. Le café se révèle être un motif anodin employé comme simple décor et faire valoir des individus. C'est par exemple le cas du long métrage *Une liaison pornographique*[40] où les personnages interprétés par Nathalie Baye et Sergi Lopez se retrouvent fréquemment au café avant ou après être allé à l'hôtel sans que le lieu soit réellement traité : les scènes restent focalisées sur les deux personnages et le café, uniquement signifié par quelques sons hors champ et éléments visuels de base (table, chaises, vitre), est globalement désincarné. Certes, l'analyse du café comme un lieu de rencontre sentimentale est possible mais elle demeure restreinte. Nous avons donc exclu ce genre de sources pour notre travail.

Néanmoins, les chapitres précédents démontrent que les artistes en général et nos auteurs en particulier entretiennent un lien loin d'être anodin avec le café. Les œuvres du corpus ont été sélectionnées sur la base d'un traitement a minima de l'apparence extérieure et intérieure du café ainsi que des personnages périphériques occupant le lieu. La sélection demeure bien évidemment subjective car elle dépend de ce que l'on a estimé être digne d'intérêt. Le café est donc toujours présent dans des proportions quantitatives significatives avec cependant trois degrés (poreux) qu'il convient de détailler.

Le premier degré recoupe les œuvres où le café, périphérique, fait quelques apparitions sans s'imposer comme élément structurant de la diégèse. Ces œuvres sont minoritaires car souvent moins intéressantes mais nous comptons entre autre le roman policier des années 1950 *M'as-tu vu en cadavre ?* de Léo Malet son adaptation en bande dessinée par Tardi comportent quatre succinctes scènes de bistrot plutôt marginales en proportion de l'histoire.

La deuxième catégorie recoupe les œuvres où le café s'avère être un motif important de la narration sans être omniprésent. Dans le cas de la pièce de théâtre, cela peut prendre la forme d'un acte entier (sur 3 ou 5) se déroulant au café. C'est le cas de *Fric frac* et *Nuit d'ivresse* dont on peut dire que le café est un décor global mais pas central. La forme de présence quantitative intermédiaire la plus répandue est la présence souvent ponctuelle et

[40] FONTEYNE Frédéric, *Une liaison pornographique*, Philippe Blasband, 1999 (LM)

répétée tout au long de l'histoire. Ce cas de figure concerne pour l'essentiel des romans et longs métrages soient des œuvres d'assez longue durée, le format court permettant plus difficilement ce type de présence narrative. Le cas romanesque assez typique est Francis Carco dont les personnages alternent entre foyer, rue et bars. Sans avoir de présence continue, le café est un motif récurrent de ses romans. Nous pensons en particulier aux œuvres sélectionnées soient *L'homme traqué* et *La rue* comptant chacun environ dix scènes de café mais c'est aussi valable, dans une moindre mesure, pour *Rue Pigalle*. L'exemple cinématographique typique serait celui de la Nouvelle Vague dont les jeunes protagonistes alternent entre appartements, rues et cafés. Ainsi, *Le signe du lion* d'Eric Rohmer ne compte pas moins de onze scènes de café, souvent très brèves. Nous pourrions également citer *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean Pierre Jeunet (2001) dont l'intrigue se déroule dans des lieux variés. Parmi eux, le café des Deux Moulins n'est pas omniprésent mais représente une constante spatiale et un repère pour le spectateur ainsi que pour le personnage éponyme.

La dernière catégorie englobe les œuvres où le café est quasiment l'unique cadre de l'intrigue. Elle se distingue par des titres comportant le mot « bar », « bistrot » ou « café » ce qui annonce la centralité du lieu. Un premier groupe d'arts narratifs comporte la bande dessinée, certaines pièces de théâtre mais surtout les nouvelles, courts métrages et chansons dont le format bref appelle plus aisément, pour des raisons pratiques, l'unité de lieu. En effet, il y a davantage un souci de cohérence et d'intensité du sujet traité qu'un souci, pour les œuvres plus longues, d'évolution narrative impliquant le changement de lieux afin de ne pas lasser le lecteur spectateur. Ainsi, toutes les chansons, courts métrages et nouvelles du corpus intègrent cette catégorie. Nous trouvons certaines pièces de théâtre qui ne se sont pas contentées de représenter le café dans un seul acte mais ont fait le choix de le garder pour l'ensemble de l'œuvre. Cela est vrai pour *Le petit café* de Tristan Bernard d'autant plus intéressant qu'il s'agit d'une des premières œuvres du corpus, publiée en 1912 (après le - très - court métrage *La journée d'une paire de jambes* sorti en 1909) Ce choix est plus significatif encore pour les œuvres plus longues tels que les romans et longs métrages. Rare, ce cas de figure semble concerner les représentations du café parisien des années 2000 ainsi que celui de banlieue et de province. Nous comptons en effet deux longs métrages sur quatre se déroulant en huis clos dans un café pour la banlieue parisienne (*Circonstances atténuantes* et *Le café des Jules)* et les deux seuls longs métrages du corpus concernant le café provincial (*Le paltoquet* et *Un air de famille)* Les quatre romans des années 2000 relatifs au café parisien intègrent cette catégorie qu'il s'agisse du *Café de la jeunesse perdue* de Patrick Modiano ou de *Le club des incorrigibles optimistes* de Michel Guenassia. Aucun ne se déroule totalement

au café mais celui-ci est omniprésent et constitue clairement le motif central de l'œuvre. Dans le premier exemple, le café Le Condé rappelle au narrateur sa jeunesse et son amour perdu. Dans le deuxième, c'est le point de ralliement des personnages principaux (le jeune Michel et le club d'immigrés russes) Dans cette catégorie, le café est bien souvent l'unité de lieu mais aussi le sujet même de l'œuvre avec néanmoins des degrés de centralité. *Le café du cadran* compte parmi les œuvres où le café est le plus significatif : plus qu'un décor de huis clos, il est clairement le sujet principal du film. Le début et la fin du long métrage représentent en effet deux prises de possession du café par deux couples de gérants différents. Ceci signifie que le réel personnage du film est moins un patron que la vie du café. Cette oeuvre cinématographique revêt une importance historique car elle semble être l'une des premières entièrement tournée dans un café parisien. En effet, Luc Bihl Willette estime dans un ouvrage sur l'histoire des cafés que *Au p'tit Zouave* est le premier film intégralement tourné dans un bistrot (à Grenelle dans le 7ème arr.)[41] Or ce long métrage est sorti trois ans après *Le café du cadran* ce qui porte à croire que ce dernier est la véritable œuvre pionnière en la matière. Toujours est-il que la décennie 1940 marque une prise de conscience par le cinéma de l'importance du café, en l'occurrence parisien, passant du statut d'objet à celui de sujet. A l'inverse, la pièce de théâtre *Guerre et paix au café Sneffle* se déroule intégralement dans le café éponyme mais l'attention est avant tout portée sur la manière dont les protagonistes vivent et interprètent la 2nde guerre mondiale. Ainsi, les chapitres correspondent à différentes phases du conflit qui rythment l'œuvre et très peu de propos sont tenus sur le café lui-même. Si le café n'est sujet, il n'en demeure pas moins un cadre central intéressant à étudier dans notre optique.

La trilogie de Marcel Pagnol (concernant le café de province) est éclairante car chaque tome exemplifie une catégorie. Le premier, *Marius*, s'inscrit dans les œuvres où le café est quasiment l'unité de lieu, forcément centrale, puisqu'il n'y a que quelques brèves excursions à l'extérieur du bar de la Marine tenu par César. Le deuxième, *Fanny*, correspond quant à lui au café périphérique car il n'est présent qu'au premier tableau de l'acte I. Enfin, le troisième, *César*, correspond au café leitmotiv car les scènes de bistrot sont assez brèves mais répétées tout au long de l'intrigue.

[41] BIHL WILLETTE Luc, *Des tavernes aux bistrots. Histoire des cafés*, Lausanne (Suisse), l'Age d'homme, 1997, 321 p. ; Partie I Chapitre VIII « La civilisation des bistrots »

Cette catégorisation nous permet de hiérarchiser les degrés d'importance quantitative du café dans le corpus mais n'intervient finalement que très peu dans notre analyse surtout qualitative des représentations fictionnelles.

Chapitre 4. Les imaginaires du café au XXe siècle au regard du XIXe siècle

Dès le XIXe siècle, les artistes nourrissent une certaine fascination pour les nouvelles formes de sociabilités bourgeoises qui se jouent au café, lieu qu'ils côtoient et qu'ils mettent en scène dans leurs productions. Leurs représentations du café annoncent en partie celles du XXe siècle car elles sont pour certaines positives et contrastent avec le discours normatif en vigueur. Le XXe siècle rompt toutefois avec des imaginaires artistiques du XIXe siècle encore très moralisateurs par une banalisation, certes quantitative, mais surtout qualitative du café.

Au XVIIIe siècle, la bourgeoisie, jadis retranchée dans des espaces interactionnels privés tels que les clubs, investit les lieux publics tel que le café et y diffusent les idées subversives des Lumières. Le sociologue Jürgen Habermas fait moins de cet endroit un créateur d'espace publique démocratique qu'une revendication identitaire pour une bourgeoisie en confrontation avec l'Ancien régime. C'est pourquoi il nuance : « Il ne s'agit pas de croire que cette idée de public s'est effectivement réalisée à travers les cafés, les Salons et les diverses sociétés ; mais c'est pourtant grâce à eux qu'elle a été institutionnalisée en tant qu'idée, qu'ainsi elle s'est imposée comme une revendication objective et que dans cette mesure-là, si elle n'est pas devenue réalité, elle a néanmoins joué un rôle déterminant. »[42] Désormais établi comme lieu identitaire de la bourgeoisie, le café est quelque peu délaissé au profit d'espaces privés valorisés tels que le jardin d'Hiver et surtout le foyer bourgeois. Parallèlement, toute une couche populaire d'artistes et surtout d'ouvriers, croît et développe à son tour ses propres espaces d'interactions. Elle investit donc, parfois en cohabitation avec la bourgeoisie, les cabarets et cafés. Cette démocratisation de la fréquentation est rendue possible en 1880 par la loi de libéralisation des débits de boisson, la baisse des prix de l'alcool mêlée à une amélioration relative du niveau de vie. De plus, la solitude et le temps des loisirs sont moins diabolisés ce qui contribue à légitimer la flânerie au café. Le débit devient un lieu modeste ancré dans le quotidien prolétaire à tel point qu'il est qualifié par des sociologues de « bastion de la sociabilité pauvre »[43] Mais ce dernier, à la faveur des cabarets et cafés concerts émergeant à la fin du siècle, est très mal perçu par la morale bourgeoise craintive du péril prolétarien. La principale hantise demeure l'alcoolisme qui, si il est nécessairement distingué

[42] HABERMAS Jurgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1962, rééd. 1978, p.47.
[43] Crubellier et Agulhon (1983) cités in SERFATY GARZON Perla, *Chez soi. Territoires de l'intimité*, Paris, Armand Colin, 2003

chez le bourgeois, est un fléau quand il s'agit du pauvre (bien que l'alcool a pu être une arme du patronat pour acheter la paix sociale) L'enjeu réel de cette inquiétude est l'immoralité et l'improductivité de l'ouvrier dans un contexte d'éducation au salariat. La bourgeoisie redoute également que les cafés deviennent des lieux de contre pouvoir car les ouvriers s'y retrouvent, y échangent des idées ce qui participe à la conscience de classe. Inquiétude justifiée puisque les cafés ont vu naître des syndicats et mouvements de grève. La présence de prostituées est décriée par la morale bourgeoise à l'instar de *La Brasserie. Une plaie sociale* écrit en 1891 par Ernest Guérin. Enfin, le café populaire est dénoncé en tant qu'il est assimilé à la rue criminogène en opposition à l'espace privé, sécuritaire et moral bourgeois. Les discours normatifs font donc deux poids deux mesures : les cafés chics des boulevards tels que le Tortoni sont des lieux de flânerie, de détente voire de convivialité alors que les débits de boisson populaires engendrent l'alcoolisme atavique et la débauche.[44]

Les artistes du XIXe siècle, bourgeois ou bohèmes, ne se conforment qu'en partie à cette idéologie dominante dans la représentation qu'ils offrent du café.

Une bonne part véhicule une image neutre ou méliorative des cafés distingués tandis que les cafés populaires sont peints en noir. En 1851, le poète Gérard de Nerval fait part dans le récit de ses nuits parisiennes *Nuits d'Octobre* de son mépris moralisateur à l'égard des cafés modestes. Il parle ainsi de celui de Paul Niquet : « que de ressources romanesques me fourniraient ces deux types du malheur et de l'abrutissement ! Les hommes riches manquent trop du courage qui consiste à pénétrer dans de semblables lieux, dans ce vestibule du purgatoire, d'où il serait peut-être facile de sauver quelques âmes... Un simple écrivain ne peut que mettre les doigts sur ces plaies, sans prétendre à les fermer. » L'emploi du terme « plaie » donne toute la mesure de la péjoration puisqu'il assimile ce café à une maladie au risque pandémique. Emile Zola est loin d'adopter une posture moraliste hautaine mais il associe également le café prolétaire à un univers très noir ravagé par l'alcool dans *L'Assommoir* (1877) Au contraire, l'élégant café Riche de *La Curée* (1871) bénéficie d'une agréable atmosphère ensoleillée et bon enfant. Les discussions tenues au bistrot importent peu à l'auteur qui focalise son attention sur le simple fait d'aller au café. En somme, tout un courant littéraire issu du réalisme et du naturalisme dépeint le café comme un lieu de perdition des classes laborieuses. La boisson est considérée comme un pilier central mais toujours

[44] Lire à ce sujet la thèse de Jacqueline Lalouette qui explique bien les contours du discours bourgeois diabolisant et moralisateur ; LALOUETTE Jacqueline, *Les débits de boisson en France 1871-1919*, thèse d'Histoire sous la direction de Maurice Agulhon, Paris, 1979 ; Partie II – Chapitre I

destructeur de la vie ouvrière. Ce courant influence la peinture comme en témoigne *L'Absinthe* d'Edouard Manet (1876)[45] Le peintre adopte un regard sans complaisance sur les ravages de l'alcool touchant les classes populaires du cabaret de *La Nouvelle Athènes* (qu'il fréquente) en figurant deux clients courbés et hagards devant leurs verres. Ils ne communiquent pas bien qu'ils soient à côte à côte comme si l'alcool, et le café avec lui, renvoyaient irrémédiablement à la solitude. Le café populaire évoque donc à cet artiste une atmosphère globalement déprimée. A la même époque, l'écrivain Joris Karl Huysmans développe une vision élitiste du café dont la qualité repose selon lui sur l'exemplarité intellectuelle et introspective de l'habitué : « L'habitué intelligent, savant, exceptionnel, j'en conviens, celui dont je parle et le seul qui soit intéressant, par sa culture même, a besoin de se visiter, de s'asseoir en soi-même, de rester pendant quelques minutes, loin d'amis, s'il est célibataire ; loin de sa femme, s'il est marié. (…) Ils réalisent sans doute cet idéal de pouvoir songer et voyager en repos, au loin, dans le tiède milieu d'une compagnie muette. »[46]

Néanmoins, certains artistes portent un regard neutre voire positif sur ces cafés du peuple. En atteste le tableau *Scène de cabaret* de Louis Léopold Boilly (début du XIXe siècle)[47] Nous n'y voyons en effet aucune dépravation puisque les clients jouent aux cartes. Certes, un homme a le nez rouge et une bouteille à la main mais le peintre a surtout voulu rendre compte de l'extraordinaire brassage social à l'œuvre dans ces lieux où les nobles chapeaux haut de forme côtoient les simples gapettes. Plus tard, l'écrivain et journaliste Alfred Delvau précise dans le préambule de son *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris* paru en 1862 qu'il tient à traiter de l'ensemble des cafés, du plus chic au plus miteux. L'essor des cafés populaires à la fin du siècle s'accompagne de représentations plus positives. Le titre de la chanson de Maucherat, *A la gloire du chat noir* (1881), est très évocatrice à cet égard. Aussi, l'historienne Concetta Condemi nous apprend que, dans un contexte de représentations très négatives du café concert véhiculées par la morale bourgeoise, seuls les artistes adoptent un regard bienveillant en témoignant d'un lieu animé, festif et bagarreur.[48] La série picturale *Au bistro* effectuée par Jean Béraud entre 1908 et 1910 semble le confirmer. Sans noirceur aucune, elle figure généralement le souteneur et sa gagneuse, parfois le « pigeon » qui va avec. Quelque peu affaissés, ils boivent de l'absinthe et font une partie de

[45] Nous y renvoyons en annexe n°1
[46] HUYSMANS Joris Karl, « Les habitués des cafés » in *De tout,* Paris, Plon Nourrit, 1908, p.44.

[47] Nous y renvoyons en annexe n°2
[48] CONDEMI Concetta, *Les cafés concerts. Histoire d'un divertissement*, Quai Voltaire, Edima, Paris, 1992

backgammon. La femme, souvent mise à l'écart de l'entre soi masculin, semble adopter une résignation ennuyée face à son statut de faire valoir. *Au café*, le tableau auquel nous renvoyons en annexe[49] ne rentre cependant pas dans ce cas de figure car la prostituée fomente avec son souteneur le coup que l'entrée du futur « pigeon » leur inspire. Comme chez Manet, l'homme a une mine patibulaire presque aussi verte que l'absinthe mais contrairement à lui, l'atmosphère n'est pas triste car la femme sourit et donne l'impression d'être sur un pied d'égalité, certes illusoire, avec le proxénète. L'essentiel réside dans l'intérêt que ce peintre porte sans mépris aucun à l'univers interlope des apaches au café. Il semble que les artistes, qui plus est déshérités, se placent à l'avant-garde de la valorisation des cafés plus populaires qu'ils affectionnent.

Le XXe siècle poursuit et confirme cette tendance : alors que le discours normatif à l'égard des cafés modestes est certes moins négatif mais toujours en partie moralisateur, les imaginaires artistiques optent massivement pour une représentation positive des cafés du quotidien. En effet, si le XXe siècle nous paraît plus libéral, gardons à l'esprit qu'il est interdit jusqu'aux années 1950 de placer un café trop prêt des Habitations à Loyer Modéré afin d'endiguer l'alcoolisme des classes populaires. Si la deuxième moitié du XXe siècle est moins moralisatrice, le péril alcoolique reste une crainte, c'est pourquoi certains patrons de bar se sentent stigmatisés, accusés qu'ils sont d'alcooliser les jeunes.[50] Les cafés modestes représentés ne bénéficient pas tous d'une vision idyllique mais ils ne sont plus associés à la déchéance comme jadis. Ce mémoire se propose donc de démontrer la normalisation quantitative mais surtout qualitative du café, en particulier parisien et populaire, dans et par les imaginaires d'auteurs du XXe siècle.

[49] Nous y renvoyons en annexe n°3

[50] « Parce que notre profession est régulièrement prise comme unique responsable en matière d'hyper alcoolisation des jeunes français alors que nous ne servons que 10% de l'alcool consommé en France à un tarif dix fois supérieur aux grandes surfaces… » Collectif Culture Bars-bar, http://bar-bars.com/collectif/

- PARTIE II -

Des imaginaires constants,

Le café, un monde à part... entière

Cette deuxième partie se propose de faire état des imaginaires constants du café parisien sur toute notre période avec deux hypothèses principales. La première est la représentation majoritairement méliorative. La deuxième est la représentation du café comme un microcosme soit littéralement un monde miniature restituant un imaginaire social, existentiel et culturel qu'il convient d'analyser. Le premier chapitre aborde l'imaginaire social à travers le thème du café connexion qui dessine une société de la convivialité. Le deuxième chapitre traite l'imaginaire existentiel du café refuge qui s'inscrit pour le(s) personnages dans une rupture réconfortante avec le monde extérieur. Enfin, il conviendra de savoir si l'on peut parler d'imaginaire culturel du café.

Chapitre 1. Un imaginaire social, le café connexion

A- La convivialité.

1- Le café temple de l'amitié.

Si la solitude est un thème relatif au café, c'est avant tout le relationnel qui prime. La forme de connexion privilégiée car largement dominante et continue est celle de l'amicalité au point que l'on puisse qualifier le café de temple de l'amitié. Cela se traduit en premier lieu par un abondant champ lexical attestant de liens fédérateurs entre les clients. Le nom du café renvoie parfois à cette relation. C'est par exemple le bar central « A l'amitié » dans le roman de Francis Carco, c'est « Au rendez vous des bons amis » dans le roman ouvrier d'Henri Calet, le « Café des Amis » dans *Le Dimanche de la vie* de Raymond Queneau ou encore « Le bar des amis » dans la bande dessinée beaucoup plus récente *Titine au bistrot.* Le patron de café est le porte-parole de l'amicalité souhaitée ou réelle au sein de son établissement. Ainsi, le père Jules s'exclame dans le roman *La belle lurette* « C'est ma tournée, les copains ! »[51] Celui du café du cadran déclare, non sans esprit mercantile, « Tous vos clients sont des amis »[52]. Plus tard, dans deux films des années 1970, le gérant du petit café dans *Domicile conjugal* de François Truffaut rétorque « ici on est entre habitués, entre amis »[53] à un homme agité qui cherche la bagarre. De même, la patronne dans *Mado* de Claude Sautet qualifie la

[51] CALET Henri, *La belle lurette*, Paris, Gallimard, 1935 ; rééd. L'Imaginaire Gallimard, 1979, p. 185.
[52] GEHRET Jean, *Le café du cadran*, Pierre Bénard, 1947.
[53] TRUFFAUT François, *Domicile conjugal*, François Truffaut, Claude de Givray et Bernard Revon, 1970.

bande du personnage éponyme de « copains ».[54] Les clients véhiculent dans une moindre mesure ce champ lexical de l'amitié. Dans la pièce de théâtre de Tristan Bernard, l'un deux affirme : « Je viens au café pour voir des amis »[55] Mais ce sont les chansonniers qui, dans la peau d'un client, développent abondamment ce champ lexical. L'étude lexicométrique décompte ainsi onze occurrences de la même famille du terme « ami » et ce sur à peu près tout le corpus. Dans *Le petit bistrot du faubourg* interprétée par Doriaan (1942), « on vient faire entre **amis** / la belote et le sans-y » Jean Ferrat, quant à lui, s'exclame « Salut les **amis** !» et la patronne de Salvatore Adamo accueille ses clients par un « bonsoir **amis** bienvenu ». Le terme « copains » est également répété à quatorze reprises pour désigner les copains de bistrot ou le bistrot des copains. Il semble être vulgarisé à partir des années 1960 par la populaire revue « Salut les copains ! » afin de désigner une amicalité jeune dans le contexte d'une nouvelle jeunesse en quête de sociabilité horizontale. Il est présent dès 1950 avec Annie Cordy qui ne l'emploie cependant pas pour désigner une clientèle jeune mais pour signifier une camaraderie de circonstance que nous retrouvons encore chez Renaud en 2000. La chanson de Bruno Porcher précisément intitulée *Les copains de bistrot* est particulièrement significative car l'amitié en est le thème central comme en témoignent les deux strophes sélectionnées :

Tous les jours à la sortie des bureaux
On retrouve les copains pour l'apéro
Y'a toujours quelque chose à arroser
Et tous les 31 du mois chacun paie sa tournée

Les copains de bistrot, quand ils rentrent de leur boulot
Les copains de bistrot, ils sont là pour boire un pot
Ils réinventent le monde avec quatre verres dans le nez
Et le dernier verre, monsieur, s'ra celui de l'amitié [56]

La thématique leitmotiv est clairement celle des « copains de bistrot ». Le terme « amitié », placé à la fin de la chanson, est valorisé par l'auteur pour signifier son essentialité. En effet, si ces clients se réunissent et trinquent pour une multitude de raisons plus ou moins

[54] SAUTET Claude, *Mado*, Claude Sautet, Gilberte Chatton et Claude Néron, 1976.
[55] BERNARD TRISTAN, *Le petit café*, Paris, Calmann Lévy (« Théâtre de Tristan Bernard II »), 1912, p.215.
[56] PORCHER Bruno, *Les copains de bistrot*, B. Porcher in *Debout devant moi*, 1975. Il s'agit de la première et dernière strophe.

justifiées, c'est en premier lieu l'amitié qui les réunit. Plus marginalement, il y a des termes relatifs à l'amitié comme « pote » et « compère ».

Si la sociabilité amicale est unanime, elle peut se décliner sur des modes spécifiques. Nous distinguons l'amitié ouvrière présente tout particulièrement dans les romans populistes des années 1930 comme *La rue sans nom* de Marcel Aymé et *La belle lurette* de René Calet mettant exclusivement en scène des prolétaires. L'amitié criminelle très représentée dans les films policiers des années 1950 tels que *Fric frac* de Maurice Lehmann et *Classe tous risques* de Claude Sautet mettent en scène la communauté voyou. L'amitié juvénile est manifeste dans les œuvres des années 1960 à 1970 (en particulier celles de la Nouvelle Vague) et dans celles relatives à cette époque tels que *Le café de la jeunesse perdue* (2007) de Patrick Modiano et *Le club des incorrigibles optimistes* (2009) de Jean Michel Guenassia. Il est plus rarement question d'amitié intellectuelle dans, par exemple, la chanson *Mon bistrot préféré* où Renaud rend tendrement hommage à son panthéon artistique qu'il met en scène au bistrot.

Cette forte amicalité confirmerait la nette rupture opérée par le café avec l'espace domestique. D'après Anne Vincent Buffault, l'amitié est d'autant plus vantée quand l'espace familial vacille. Elle inscrit également l'éloge de l'amitié au XXe siècle dans une volonté des artistes (mais aussi des militants ou autres personnes à tendance libertaire) d'ériger une sociabilité oppositionnelle au modèle patriarcal du mariage et de la famille encore très prégnant fin XIXe siècle.[57] L'amitié peut s'exprimer sur le mode des liens familiaux mais force est de constater que la famille dans son sens premier est le grand absent des représentations du café.

2- Une ambiance animée

L'extrait de la chanson *Les copains de bistrot* citée plus haut, en mentionnant qu' « il y a toujours quelque chose à arroser » et que les clients « réinventent le monde », exemplifie l'importance du divertissement dans la convivialité amicale.

Le divertissement au café passe par l'omniprésence des jeux de société, en particulier des jeux de cartes. Une chronologie assez précise se dessine à travers l'évolution des types de jeux représentés. La Manille est surtout présente dans le premier XXe siècle que nous observons

[57] « Le mariage, la famille prennent le pas sur l'amitié. C'est la raison pour laquelle les artistes tout comme les militants ouvriers ou féministes tentent de réinventer des relations amicales en marge de ce modèle. », BUFFAULT Anne Vincent, *Une histoire de l'amitié*, Paris, Bayard, 2010, p.151.

entre autre dans la pièce de théâtre *Boubouroche* (1910), dans *L'hôtel du nord* (1929) où les Samedi soir sont consacrés à ce jeu. Elle est encore présente dans la chanson *Sacré bistrot* datant pourtant de 1962. Les représentations traduisent le fait qu'elle soit supplantée en France par la belote après la seconde guerre mondiale puisque celle-ci se manifeste dans la chanson *Café de chez nous* (1950) ou encore le roman de Michel Audiard, *La nuit, le jour et toutes les autres nuits* paru en 1978. L'auteur qualifie même la Chope du Lion de « royaume de la belote »[58] Celle-ci est tellement pratiquée à l'estaminet qu'une de ses variantes est dite « de comptoir ». D'autres jeux sont présents de manière plus constante sur le XXe siècle. C'est le cas des échecs tout aussi bien représentées dans *Le petit café* paru en 1912 que dans le film *Masculin féminin* sorti en 1966. Ce loisir est historiquement lié au café puisqu'au Café de la Régence, Denis Diderot y joue déjà dans *Le Neveu de Rameau.* Ce lieu fut en effet la capitale européenne des échecs pendant deux siècles jusqu'en 1910 avant d'être supplanté par le Café de l'Univers. Si le jeu décline au cours du XXe siècle, il est cependant toujours associé à l'univers des cafés. Le tiercé existe dès 1954 mais nous en trouvons peu trace en dehors de l'identité « prolo » émergeant dans les années 1980, manifeste dans la bande dessinée *Chez Gaspard* par exemple. Si notre corpus est représentatif, il semble donc associé à un univers populaire marqué par un entre soi viril à l'atmosphère grasse. En outre, le café constitue l'occasion de fêter des évènements, du moins de trinquer entre amis. Ainsi, dans le roman de Marcel Aymé, *La rue sans nom,* le Dimanche Chez Minche est une parenthèse de divertissement dans le difficile quotidien ouvrier : « On ne s'amusait bien que chez lui. »[59] C'est aussi un bref moment de fraternité avec les italiens qui, discriminés durant la semaine, sont appréciés lorsqu'ils animent la soirée de leur accordéon. Dans les films *Hôtel du nord* (1938) et *Le signe du lion* (1959), la scène de fête nationale du 14 Juillet transforme la terrasse du café en scène festive bondée ne faisant qu'un avec la rue. Les auteurs perçoivent le café comme un lieu rythmant les grands évènements de la vie tel que les fiançailles présentes dans l'Hôtel du Nord où l'on boit à la santé des nouveaux époux (Mimar et Lucie), dans le bistrot du faubourg du chanteur Doriaan (1942) et dans le café Turandot de *Zazie dans le métro* (1959) où l'on fête les fiançailles de Charles et Mado. En 1970, dans *Domicile conjugal,* le patron de café invite les clients à trinquer en l'honneur de la grossesse d'une des protagonistes, Christine (compagne d'Antoine interprété par Jean Pierre Léaud). Plus tard, la chanson *La gigue des bistrots* porte bien son nom car il est question d'une sorte

[58] AUDIARD Michel, *La nuit, le jour et toutes les autres nuits,* Paris, Denoël, 1978 ; rééd. Denoël, 2010, p.41.

[59] AYME Marcel, *La rue sans nom,* Paris, Gallimard, 1930 ; rééd. Gallimard (Pléiade I), 1989, p.366.

d'emballement musical collectif des clients qui, musiciens ou non, se mettent à jouer et chanter fort dans une atmosphère déchaînée à laquelle l'alcool contribue : « On est monté sur les tables / En gueulant comme des sauvages / Faut dire qu'le sirop d'érable constituait pas nos breuvages ». Cette frénésie est communicatrice et fédératrice puisque les agents de police, a priori hostiles à ces débordements, se mettent à chanter également (tout comme les ouvriers, français et italiens, dans *La rue sans nom)* L'interprétation très rythmée de la chanson renforce l'atmosphère festive. Dans *Le club des incorrigibles optimistes,* Jean Michel Guenassia énonce explicitement : « Depuis cette date, on continue à fêter les grands évènements au Balto. »[60] La date correspond à la guérison de Werner, un des membres du club. Les festivités sont donc l'occasion de renforcer les liens fédérateurs entre les habitués. Elles permettent aussi de marquer des évènements importants tel que l'intronisation de Joseph Kessel à l'Académie française. Dans le contexte plus spécifique et sombre de la guerre, le café poursuit son rôle festif avant et après le conflit. Dans la chanson *Le bar de l'escadrille,* écrite en pleine seconde guerre mondiale, le bar éponyme est décrit comme le lieu où, aux prémices des hostilités, « Parmi les rires et les trilles / Ils [les soldats] fêtaient leurs champions ». Si le désenchantement des soldats arrête pour un temps cette festivité laissant place à un sinistre silence, la chanteuse affirme comme un vœu pieu qu'à la fin du conflit, « Revivront, les rires, les trilles ». L'animation conviviale est donc considérée comme l'atmosphère naturelle du café que la guerre vient pour un temps perturber. De même, la pièce de théâtre plus tardive *Guerre et paix au café Sneffle* se clôt sur cette phrase : « Plus d'horreurs. Plus de guerres. On va arroser ça. »[61] Cette déclaration a un goût amer après la souffrance endurée et les tensions générées mais l'ultime impression est celle d'un café de paix et de fête. Enfin, plus spécifiquement, l'étude lexicométrique des chansons révèle un abondant champ lexical du divertissement avec pas moins de dix occurrences proches du mot « jeu » (pour parler de jeux de société ou de musique), neuf concernant la chanson et cinq la danse. La télévision est en revanche très peu présente (seulement quatre occurrences dont deux dans la même chanson) et *Les bistrots parisiens* (1995) précise que les clients du café « préfèrent rigoler que d ' mater la télé ». Nous voyons ici nettement que le bistrot est avant tout perçu comme un lieu d'amusement socialisateur et non solitaire.

De manière générale, les auteurs développent un imaginaire sonore renvoyant le café à un lieu bruyant où la musique, le bruit des verres, des jeux, des rires et des conversations se mêlent pour dessiner un espace agité voire cacophonique. Tristan Bernard joue dans sa pièce

[60] QUENEAU Raymond, *Zazie dans le métro,* Paris, Gallimard, 1959 ; rééd. Folio Gallimard, 1972, p.212.
[61] FORLANI Rémo, *Guerre et paix au café Sneffle,* Paris, L'avant scène, 1969 (417/428), p.37.

de théâtre sur l'enchaînement rapide des tirades en particulier dans la dernière scène lorsque la discussion entre Albert, Philibert et Yvonne est régulièrement entrecoupée par un client demandant désespérément son café.[62] Francis Carco, dont l'imaginaire sensoriel est très développé, parle dans *L'homme traqué* de « bruits confus » qui deviennent « sonores et tout retentissants »[63] Huit ans plus tard, il fait état dans *La rue* d'un personnage engourdi par le « brouhaha » ambiant du bar où il se trouve. Dans un autre, il y a le « bruit des soucoupes, des verres, des plateaux, des bouteilles »[64] Souvent, les bars de ce romancier émettent des sons musicaux, en particulier du jazz. Le chanteur Doriaan écrit : « Tout le monde crie, tout le monde rie » faisant ainsi écho à Annie Cordy qui, en 1950, chante un café « pleins de rires et de vie / de fumée et de cris » où l'on peut entendre « Le bruit des verres / Le bruit des voies » que viennent souligner les exclamations et le rythme enlevé de la chanson. Dans le roman policier de Léo Malet, *M'as-tu vu en cadavre* (1956), Clara Nox, une habituée, décrit son café comme un concentré de vie plein de bonne humeur et d'agitation sonore : « Y a de la fumée… des rires… du bruit… de la bonne chaleur… et de la musique… et de la lumière comme sur la scène. La vie, quoi !... »[65] Plus tard, Michel Audiard compare le bruit du percolateur d'Aristide L'ancien au chuintement d'une voiture sur le point d'exploser. La didascalie précisant qu'il est question d'une « *Ambiance cour de récréation avec sonnerie* » dans la pièce de théâtre *Brèves de comptoir* [66] connote tout à la fois le bruit et l'ambiance bon enfant qui règnent dans le café. Ceci fait écho au caractère musical et frénétique des brèves qui, comme leur nom l'indique, sont souvent courtes et s'enchaînent rapidement. Les films retranscrivent quant à eux les sonorités en valorisant la bande son composée de bruits juxtaposés. Dans *Fric frac* de Maurice Lehmann, nous entendons Loulou au téléphone avec les discussions agitées dans la salle en arrière fond. La bande son est particulièrement mise en exergue par les cinéastes de la Nouvelle Vague : que ce soit dans les films d'Agnès Varda, François Truffaut, Jean Luc Godard ou Jean Eustache, le bruit des verres, des conversations indistinctes et tout particulièrement du flipper ressortent nettement. Par exemple, dans *Cléo de 5 à 7,* Agnès Varda filme au Dôme plusieurs tables successivement en saisissant des bribes de conversations pour chacune d'elle dessinant un patchwork sonore. Cela contraste avec la silencieuse solitude de Cléo spectatrice de cette agitation. Le café se fait alors métaphore de ce monde animé et assez convivial que le personnage, en attente de résultats d'analyses, a

[62].*Op.Cit.,* p. 365.
[63] CARCO Francis, *L'homme traqué,* Albin Michel, 1922 ; réed. Livre de poche, 1967, p. 65.
[64] CARCO Francis, *La rue,* Albin Michel, 1930 ; rééd. Laffont, 2004, p.794 et p.815.
[65] MALET Léo, *M'as-tu vu en cadavre ?,* Paris, Fleuve noir, 1956 ; rééd. Robert Laffont, 1985, p.1022.
[66] GOURIO Jean Marie., *Brèves de comptoir,* Paris, Julliard, 1999, p.99.

quitté pour un temps. Ce partie pris d'un son très marqué correspond au souci du réalisme en décor naturel qu'inaugure la Nouvelle Vague. *Zazie dans le métro* de Louis Malle est un cas particulier car l'animation frénétique, visant à retranscrire l'écriture de Raymond Queneau, s'applique à un point qui frôle l'inaudible. Ainsi, le bistrot Turandot est présenté comme un ballet de mouvements accompagnés d'une musique enjouée avec des discussions très saccadées. Laurent Cantet, dans son court métrage *Tous à la manif*, laisse entendre la cacophonie des lycéens au café qui, dans l'effervescence protestataire, se disputent et rient aux éclats. L'éloignement progressif du bruit et le silence qui s'installe après leur départ en manifestation montre que le bistrot n'est pas par essence animé : ce sont bien les clients et les liens conviviaux qui s'y tissent qui font la vie du lieu.

B- La mise en relation

1- L'intrigue amoureuse

Afin d'illustrer la constance et les modalités de cette rencontre amoureuse ou flirt au café, il convient d'étudier quatre photogrammes tirés de quatre longs métrages de notre corpus, des années 1910, 1950, 1960 et 2000.



<u>Figure 1</u> : Anonyme, *La journée d'une paire de jambes*, 1909 : le flirt

Ce premier photogramme figure un ouvrier seul et soul draguant sans vergogne une bourgeoise mariée en lui faisant du pied (ce qui lui vaut d'être rapidement expulsé par l'époux) En plus d'incarner le décalage des classes sociales, le café est représenté comme un lieu de promiscuité permettant un rapprochement subversif, bien qu'éphémère, des êtres.



<u>Figure 2</u> : MELVILLE Jean Pierre, *Bob le flambeur*, Jean Pierre Melville et Auguste Le Breton, 1956 : le face à face

Ce deuxième photogramme illustre le premier contact entre le protégé de Bob et une belle américaine que Bob lui-même a rencontrée dans les rues de Montmartre. Le café est un véritable carrefour réunissant les individus. La réplique du jeune homme mentionnée sur le photogramme « Le rêve de ma vie ! Dis oui et je serai tout à toi. » rend compte de la drague, cette fois non gestuelle mais verbale, dont le café est le théâtre.



<u>Figure 3</u> : GODARD Jean Luc, *Masculin Féminin*, J.L Godard, 1966 : l'approche

Ce troisième photogramme est extrait d'un film de la Nouvelle Vague, *Masculin féminin* de Jean Luc Godard. Antoine Doisnel aborde ici au café une inconnue qu'il convoite durant tout le film sans qu'il y ait d'aboutissement concret. Les plans choisis pour filmer cette rencontre sont intéressants car, comme nous pouvons le voir, Jean Luc Godard réunit dans un seul cadre les deux tables mais la distance prime sur la proximité. En effet, un espace significatif sépare

les deux clients et Madeleine ne regarde pas toujours Antoine lui parler. Cet écart est confirmé par les plans ultérieurs dans lesquels chacun est filmé séparément avec la voix de l'interlocuteur en hors champ : la rencontre se heurte à l'incommunicabilité et ne donne pas suite à une réelle construction relationnelle. Et ce d'autant plus que le personnage interprété par Jean Pierre Léaud est un jeune en mal de reconnaissance trop perturbé pour s'engager dans une relation stable.



<u>Figure 4</u> : JEUNET Jean Pierre, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, J.P Jeunet et Guillaume Laurent, 2001 : la contemplation

Enfin, le dernier photogramme est un extrait du récent film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain.* Le café n'est pas à proprement parler le lieu de la rencontre car les deux personnages se croisent pour la première fois dans une bouche de métro. Cependant, ils ont rendez vous au café des Deux Moulins où travaille Amélie or celle-ci n'ose pas aborder le bien aimé qu'elle se contente d'observer sans être vue, tapie derrière la vitre. La distance, marquée par cette baie vitrée, est plus appuyée que dans le film précédent (bien que l'histoire aboutisse positivement sur leur union)

Le café est donc bien perçu comme un lieu de rencontres et de rendez vous amoureux mais sur différentes degrés d'interaction soient le flirt « rentre dedans », le face à face troublant, l'approche timide et enfin, la contemplation anonyme.

2- Mise en relation par l'information.

Une autre modalité de mise en relation des êtres au café est la circulation et la transmission d'informations, dimension qui, sans être dominante, est diffuse sur tout le siècle. La société interconnectée qu'incarne le café s'exprime ici par la fonction de relais remplie par le lieu.

Le café est un transmetteur de l'information car tout d'abord il permet de connaître les actualités et de les commenter. Dans le cas d'actualités générales, la connexion s'opère moins entre clients qu'entre ces derniers et le monde extérieur. Même le café Sneffle de Rémo Forlani, pourtant relativement préservé du contexte de guerre, est un lieu de transmission des actualités puisque Mathilde y annonce l'invasion allemande. Il est en adéquation avec l'évolution des évènements : chaque acte correspond à un moment de la guerre et aux prises de position qui s'y rattachent. Dans l'acte I, au moment de la déclaration de guerre, les clients s'interrogent sur le sort que leur réservent les allemands. Dans l'acte II qui inaugure l'invasion allemande, les positions évoluent et se radicalisent : certains se résolvent à la défaite quand d'autres refusent la reddition ou croient à la victoire. L'acte III, celui de l'Occupation, voit se développer des propos pétainistes et collaborationnistes. Dans le dernier acte, à la fin de la guerre, on vient aux nouvelles des anciennes connaissances emprisonnées, exilées ou mortes : le café joue bien le rôle de carrefour, cette fois informationnel, perpétuant le lien entre clients par delà la mort de certains. Dans *Le club des incorrigibles optimistes* de J.M Guenassia (2008), le groupe plutôt intellectuel formé par la communauté russe au Balto de Denfert-Rochereau est une véritable caisse de résonance des évènements mondiaux tel que le premier homme, russe, à aller dans l'espace en 1961. Le client lisant son journal au café est une scène type assez récurrente qui atteste de la connexion établie par le lieu entre l'Homme et le monde qui l'entoure. Cette scène est plus particulièrement présente dans les arts narratifs visuels (le roman exclus), en raison peut être de la consistance que cela confère à un personnage entrain d'attendre seul. Notons que certains auteurs de bande dessinée s'attachent à rendre lisible le titre du journal que ce soit *Le matin* dans *Adèle Blanc sec*, le *Paris Match* de la concierge dans *Jérôme K. Jérôme Bloche* ou encore *Paris Turf* lu par un des clients dans *Titine au bistrot.* Cela permet de caractériser le personnage voire l'époque : *Le matin* ancre le récit de Tardi dans l'après première guerre mondiale, période d'apogée du journal, et connote, par la ligne éditoriale du périodique, l'identité assez conservatrice de son lecteur. *Paris Match*, journal à scandale basé sur « le choc des photos », est lu par différentes couches sociales mais renvoie dans notre cas au caractère populaire de la concierge ne tirant pas ses

informations de sources érudites. Jean Marie Gourio choisit quant à lui de valoriser la lecture du journal par la stylisation dans *Brèves de comptoir* : les clients lisent accoudés au comptoir en tournant les pages de concert. Ce choix scénique à l'esthétique visuelle et auditive, signifie peut être que la lecture du journal est un rituel du café confinant à l'automatisme.

Il est plus souvent question d'actualités locales, parfois personnelles, participant d'une société d'interconnaissance. Dans *L'homme traqué* de Francis Carco, le café est représenté comme un lieu de commentaires et de rumeurs incessants sur les gens du quartier, en particulier les relations entre Léontine et Lampieur au point que ce dernier, suspecté de crime, décide de ne plus y retourner, l'endroit étant trop synonyme de visibilité. Dans *La rue sans nom,* il est dit que l'« On discutait les évènements du matin »[67] Il s'agit d'ouvriers relayant l'actualité de leur usine tout comme les journalistes rendent compte de l'évolution du plan de licenciement au sein de leur société dans *Le café du cadran*. Le rôle informationnel s'applique au premier XXe dans le cadre spécifique des intrigues criminelles : le café permet alors plus concrètement aux voyous de se tenir informé de l'évolution des « coups » et du sort de leurs compères. Le bistrot contribue ainsi au renforcement du réseau criminel. C'est le cas du café Chez Fernand dans *Fric frac* où l'on vient aux nouvelles du copain (Popaul) venant de se faire arrêté et où les épouses des voyous informent que P'tit Louis et l'Egyptien fomentent un « cassement ». L'espace de discussion sur la vie locale que constitue le café peut s'avérer un outil d'intégration au quartier comme dans *Le Dimanche de la vie* de Raymond Queneau. Le narrateur, Valentin, y parle « d'apparitions qu'il devait faire en tant que Valentin Brû dans les bistros du quartier pour se tenir au courant de la vie locale »[68] En substance, le café est à ce point le cœur de l'actualité locale qu'y échapper revient à se couper de la communauté. Cette mise en relation socialisatrice peut s'opérer à l'échelle plus restreinte d'un groupe d'amis. Le long métrage d'Eric Rohmer, *Le signe du lion,* en est l'incarnation parfaite : uniques moments où la bande d'amis se retrouve (parfois fortuitement), les scènes de café sont systématiquement l'occasion de prendre des nouvelles de la situation chaotique du personnage central, l'américain Wesserlin (se retrouvant sans ressources dans Paris) C'est aussi au café que ce dernier apprend finalement qu'il touche l'héritage, information qui change sa vie, le réintègre à sa bande d'amis et à la société.

Enfin, le café est représenté comme un relais pour la transmission de messages, souvent par l'intermédiaire du patron de café, point nodal du réseau tissé entre ses clients. Cette représentation s'inscrit surtout dans l'intrigue criminelle et amoureuse. Deux œuvres du

[67] *Op.Cit.,* p.481.
[68] QUENEAU Raymond, *Le Dimanche de la vie,* Paris, Gallimard, 1952 ; rééd. 1973, p.132.

milieu de notre période en attestent : le film policier *Classes tous risques* de Claude Sautet (1959) dans lequel Lino Ventura demande à la patronne (Denise) de transmettre un message à Fargier, un acolyte, afin qu'il le rejoigne à son hôtel et *Bistrot* (1960) dont la narratrice laisse un message au café dans l'attente d'une éventuelle réponse de son amour perdu.

Chapitre 2. Un imaginaire existentiel, le café refuge

A- La rupture

1- Rompre avec le quotidien

Il est assez fréquent que le café remplisse pour les protagonistes un rôle de rupture avec la vie quotidienne que ces derniers fuient ou tiennent à mettre en parenthèse. A un premier niveau, il s'agit d'échapper à une réalité physique extérieure. Dans le contexte de l'intrigue criminelle, le café est un refuge pour échapper à la police. Ainsi, dans le roman de Francis Carco *L'homme traqué*, le café des Halles Chez Fouasse sert d' « étrange retraite »[69] pour les prostituées « cherchant un refuge dans les bars »[70]. Les termes « retraite » et « refuge », assez forts, contribuent à faire du café un repli protecteur. Le bistrot du quartier populaire parisien reconstitué dans *Sous les toits de Paris* de René Clair (1930) a la même utilité pour les amis Albert et Louis au cours de la quatrième séquence de café. En outre, l'estaminet permet prosaïquement d'échapper à la rudesse de la rue en offrant un cadre plus confortable. C'est pourquoi, dans *Le signe du lion* d'Eric Rohmer (1959), Wesserlin, devenu SDF, trouve pour refuge nocturne la terrasse déserte du Flore. Cependant, le plan qui le figure seul et précairement allongé sur une table dit la solitude du personnage et l'inconfort du lieu. Celui-ci, loin d'être accueillant, s'assimile davantage à un rudimentaire radeau et un ultime bastion de civilisation avant la déchéance du trottoir. Quelques années après, nous retrouvons cette dimension dans la pièce de théâtre *Guerre et paix au café Sneffle* où l'un des personnages déclare au café : « Croyez moi, mes douces, c'est ici qu'on est bien. Dehors, il fait froid. Un sacré temps de chien. On va rester ensemble. »[71]Si le repoussoir est ici météorologique, le café Sneffle joue surtout un puissant rôle de refuge dans le contexte de l'Occupation quand sa cave permet à un déserteur italien d'échapper aux allemands (sachant que tous les lieux publics ferment après le couvre feu) L'auteur ne fait cependant que refléter la réalité de cette période historique car les cafés ont pu constituer des refuges protecteurs où, comme l'illustre le célèbre film *La traversée de Paris* (1956), on continuait parfois à servir clandestinement après le couvre feu. Dans ce cadre spécifique, le café se révèle être un ultime

[69] CARCO Francis, *L'homme traqué,* Albin Michel, 1922 ; réed. Livre de poche, 1967, p.12.
[70] *Ibid*., p.75.
[71] FORLANI Rémo, *Guerre et paix au café Sneffle,* Paris, L'avant scène, 1969 (417/428), p.22.

bastion de vie. Mais plus fréquemment, il est question d'une rupture existentielle et abstraite. Dans les années 1930 où la question ouvrière est prégnante, le café incarne une pause en rupture avec la temporalité et la dureté du travail. Dans le roman ouvrier *La rue sans nom* de Marcel Aymé, « il fallait en prendre [de la joie au café], et tant qu'on pouvait, pour oublier les lendemains de labeur, les logis puant la vieille urine »[72] Cette phrase, à l'image du roman, est plus largement représentative de la conception du temps libre d'alors : celui-ci ne constitue pas un moment autonome mais une pause, un répit en négatif du travail s'inscrivant dans une conception cyclique du temps (le terme « cycle » étant dans l'ouvrage pour désigner le quotidien ouvrier) Cela s'explique par des conditions salariales encore très précaires ne laissant ni le temps, ni l'argent, ni l'énergie pour des loisirs à proprement parler. Le café représente alors cette détente rudimentaire octroyant une brève rupture avec le temps travaillé. Nous sommes bien dans ce temps libre décrit par Alain Corbin : fortement contraint par le salariat émergeant dès la fin du XIXe siècle et s'exprimant avec force durant l'entre deux guerre, ce temps libéré suscite un rejet croissant des travailleurs aspirant à un temps vraiment pour soi affranchi d'un impératif productif infernal.[73] Les protagonistes cherchent également à fuir la solitude, thème surtout manifeste à partir des années 1960 dans, par exemple, le film *Un gosse de la butte* (1964) Nous y voyons Mr Bosquet, habitué du bar épicerie de la rue des Cascades, venant tard le soir tromper la solitude car, nous le citons, « De rester seul ça me rend fou. »[74] La chanson, dont le format court et musical est plus propice au lyrisme, fait beaucoup état de la déception amoureuse que le café vient consoler en permettant de noyer son chagrin dans l'alcool. Que ce soit *L'homme des bars* d'Edith Piaf (1942), le *Richard* de Léo Ferré (1972) et le *Manu* de Renaud (1981), ils tentent tous d'atténuer leur souffrance amoureuse en buvant. Il s'agit bien de rompre avec un évènement inhérent à la condition humaine mais douloureux. Patrick Modiano et Chantal Thomas présentent le café comme l'oubli plus général d'une existence décevante et déprimée. Chez l'un, le Condé est « un refuge contre tout ce que je prévoyais de la grisaille de la vie. »[75] Chez l'autre, on oublie pour un temps ses tracas car « Au café, les peines ne sont pas de mise. »[76] Le café est bien perçu comme une parenthèse enchantée qui, à défaut d'apporter des solutions aux problèmes existentiels, les efface pour un temps. Mais ce qui, in fine, domine notre corpus est la mise en opposition du café avec l'espace domestique, la présence au bistrot s'inscrivant assez souvent

[72] AYME Marcel, *La rue sans nom,* Paris, Gallimard, 1930 ; rééd. Gallimard (Pléiade I), 1989, p.10.
[73] CORBIN Alain (dir.), *L'avènement des loisirs 1850/1960,* Paris, Aubier, 1995 ; 2e éd., Paris, Flammarion, 2001, 466 p.
[74] DELBEZ Maurice, *Un gosse de la butte*, Maurice Delbez et Jean Cosmos, 1964 (LM)
[75] MODIANO Patrick, *Dans le café de la jeunesse perdue,* Paris, Gallimard, 2007, p.29.
[76] THOMAS Chantal, *Les cafés de la mémoire,* Paris, Seuil, 2008, p.20.

dans une négation des responsabilités de la vie familiale. Dans le court métrage anonyme *Une journée de paire de jambes* daté de 1909, l'ouvrier va au café draguer seul alors qu'il est marié. Le plan final illustre la sentence conjugale de la femme entrain de battre son époux. Nous en déduisons que le débit rend possible l'émancipation masculine d'un foyer familial frustrateur. Si, conformément aux pratiques, les représentations mettent majoritairement en scène l'homme actif à la recherche d'un espace de sociabilité et de liberté entre le travail et le foyer, cela peut valoir pour la femme. Ainsi, dans le roman d'Eugène Dabit *L'hôtel du nord,* qui date pourtant de 1929, c'est Mme Fouassin qui va au bar de l'hôtel du nord pour s'abstraire un temps de la charge et de la peine causées par son mari mourant. Certes, on lui attribue un rôle féminin traditionnel, celui de la femme maternelle, mais il est intéressant de constater qu'elle se rend seule au café. A l'exception des prostituées, cette représentation demeure néanmoins marginale pour le premier XXe siècle. Quelques années plus tard, dans *La rue sans nom*, nous comprenons qu'une vie rangée n'est pas compatible avec une fréquentation assidue du café car le narrateur, quand il évoque le rêve de Cruseo d'une vie bourgeoise en Italie avec Noa, écrit que ce dernier « irait un peu au café le dimanche, peut être à la messe »[77] En effet, alors que dès le XIXe siècle les ouvriers délaissent massivement la messe pour le café le Dimanche, une vie respectable implique un rééquilibrage. La même idée est transmise dans le court métrage de 1962 *Le thé à la menthe*. Dans l'une des séquence de brasserie, une jeune femme accompagnée de sa fille fait irruption et surprend son compagnon en train de flirter avec une bande d'amis. Son entrée force le garçon à s'arrêter puis sortir du café avec sa femme sous les rires retenus de ses camarades. La même émancipation masculine est à l'œuvre dans *Café panique*, de Roland Topor (1982) où Verre en main campe un ivrogne mentant à sa femme pour justifier son absence du foyer. Il passe en réalité ses journées au bar en présence de jolies jeunes femmes. Un autre client affirme son rejet de l'espace conjugal au profit de l'entre soi viril et amical du café en déclarant « Les histoires de comptoir m'intéressent plus que les déclarations d'amour ou la télé à deux. »[78] Enfin, dans *Le club des incorrigibles optimistes* (2009), le père du jeune protagoniste s'échappe du réveillon familial qui l'insupporte pour le passer à son café habituel. Cela s'applique également à la jeunesse car son fils Michel en fait autant : « Il n'y a qu'au club [à la brasserie Le Balto] que je trouvais un peu de lumière. »[79] dit-il au sujet des moments de dispute au sein du foyer. Si la confrontation avec l'espace domestique n'est pas toujours

[77] *Op. Cit.,* p.453.
[78] TOPOR Roland, *Café panique*, Paris, Seuil, 1982 (nouvelles), p.82.
[79] GUENASSIA Jean Michel, *Le club des incorrigibles optimistes*, Paris, Albin Michel, 2009, p.458.

explicite, il est évident que les imaginaires n'associent pas le café à la famille ou même au couple marié, quasiment absents de nos sources. Là encore les représentations se démarquent peu des pratiques car dès la fin du XIXe siècle le café participe au développement du temps extra conjugal propice aux adultères plus assumés pour l'homme. Alors qu'au cours du XXe siècle, avec la démocratisation de l'accès au café pour les femmes et le tourisme, le couple marié et les enfants comptent plus aisément parmi les clients potentiels, nos auteurs ne restituent pas cette réalité : la famille demeure sur toute la période le grand absent des occupants du café essentiellement associé à une vie affranchie des obligations voire du conformisme.

Plus rarement, les auteurs ne se contentent pas de faire du café une parenthèse mais font jusqu'à en faire un lieu initiatique portant la promesse plus durable d'un nouveau départ. Cela concerne pour l'essentiel, mais pas uniquement, la jeunesse qui se forme au café. En effet, dès 1911 avec *Le petit café,* Tristan Bernard fait du lieu éponyme un cadre d'évolution et de maturation pour Albert, le serveur protagoniste. Ce dernier, réalisant que le café est toute sa vie malgré ce qu'il en dit, finit par se stabiliser en épousant la fille du patron. C'est toujours vrai en 2007 avec le roman *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007) dans lequel la morale conjugale a disparu mais pas le rôle transformateur du café. Dans l'extrait suivant, Le Condé est même présenté comme un rite initiatique :

> Alors, si elle est venue au Condé en Octobre c'est qu'elle avait rompu avec toute une partie de sa vie et qu'elle voulait faire ce qu'on appelle dans les romans : PEAU NEUVE. [80]

La mise en majuscules de l'expression « peau neuve » souligne bien l'idée que le café est le lieu d'une rupture cette fois plus définitive car il s'agit d'oublier la vie passée pour partir sur de nouvelles bases. Le caractère initiatique que revêt le café est renforcé par le fait que le groupe de jeunes la baptise d'un nouveau prénom : plus qu'un simple cadre de prise de conscience ou de rupture éphémère, le café est le point de départ d'une nouvelle vie. En somme, le bistrot est avant tout une parenthèse dédiée à une rupture éphémère mais il s'avère être parfois le lieu d'un changement à plus long terme. Chantal Thomas exprime bien cette tension dans son roman *Cafés de la mémoire* publié en 2008 : « c'est au café que l'on apprend à vivre – Jusqu'à un certain point. Car c'est aussi au café qu'on se console de ne pas vivre »[81] Cette phrase exemplifie bien la tension entre un café contribuant parfois à une vie nouvelle ou

[80] *Ibid.,* p.24.
[81] *Op.Cit.,* p.43.

meilleure et un café qui demeure la consolation temporaire d'une existence souvent difficile. L'oubli du passé l'emporte alors sur la construction de l'avenir.

2- Coupure spatio-temporelle.

Pour appuyer la dimension de coupure avec la vie quotidienne et l'extériorité du café, plusieurs indices rhétoriques présentent ce lieu comme une rupture spatio-temporelle. Concernant l'espace, l'écrivain Francis Carco s'attarde souvent sur les carreaux du café marquant la frontière entre le bar et l'extérieur. Cette dernière délimite bien deux univers car l'appréhension de l'autre espace est toujours impressionniste : il est question de « vitres embuées » à deux reprises dans son œuvre[82] et de « silhouettes [qui] se profilaient rapidement sur les carreaux du bar ».[83] Dans la pièce de théâtre *Cantique des cantiques,* le café a un rôle ambigu d'interaction avec l'extérieur et d'espace clos. Ainsi Le Président, client assez philosophe, conçoit l'emplacement de sa table à la terrasse du café comme un « balcon de sérénité »[84] afin de pouvoir s'évader et, dans la logique de la métaphore, prendre de la hauteur sur sa vie. Si le balcon, à l'image de la terrasse, n'est pas un espace fermé, il est autonome et suggère la distance avec la rue. Certaines comparaisons se retrouvent d'une œuvre à l'autre comme celle du cocon. En effet, dans *Guerre et paix au café Sneffle,* le déserteur italien parle de la cave du café dans laquelle il se cache comme d'« un refuge, un cocon, un ventre sombre et chaud »[85] Une quarantaine d'années plus tard, Chantal Thomas emploie le même terme dans la bouche d'un des clients disant « Il faisait bon dans son cocon »[86] à propos du café dans lequel il se trouve. La figure du cocon suggère une fois de plus un espace à part et apaisant, comme coupé du réel. Enfin, nous relevons l'image du café comme une planche de salut, un radeau. Dans les œuvres des années 1920 et 1930, l'emploi du verbe « échouer » est assez fréquent pour dire qu'untel s'est échoué dans le bar ou sur la banquette du café. Cette métaphore maritime laisse entendre que le café est un espace de repos en opposition au chaos extérieur (littéralement, à la tempête) Dans la chanson *Le café du lycée* de Serge Lama, le comptoir est assimilé à un radeau sécurisant auquel le client s'accroche pour échapper à la

[82] « Une bise aigre soufflait, qui chassait les passants vers des cafés dont les vitres embuées laissaient apercevoir des salles fumeuses et embrasées » et « Derrière les vitres embuées de vapeur, dans les bars, des types en casquette fumaient » lit-on dans CARCO Francis, *La rue,* Albin Michel, 1930 ; rééd. Laffont, 2004, p.707 et p.825.
[83] CARCO Francis, *L'homme traqué,* Albin Michel, 1922 ; réed. Livre de poche, 1967, p.60.
[84] GIRAUDOUX Jean, *Cantique des cantiques,* Paris, La petite Illustration, théâtre n°449, 1938 ; rééd. Grasset, 1959, p.11.
[85] FORLANI Rémo, *Guerre et paix au café Sneffle,* Paris, L'avant scène, 1969 (417/428), p.30.
[86] THOMAS Chantal, *Les cafés de la mémoire,* Paris, Seuil, 2008, p.319.

confrontation avec la femme désirée passant dans la rue. L'image équivalente est formulée plus explicitement dans le roman *Un café sur la lune* où le comptoir est « une planche de salut pour y poser les coudes et flotter au milieu d'autres pirates de bar, sans risque de se noyer »[87] Le comptoir peut donc être conçu comme un ancrage en opposition avec l'espace périphérique menaçant. Cette image du radeau s'appuie sur une réalité étymologique car ce terme désigne précisément un comptoir en argot. Au début du XIXe siècle, cela devient par contraction « rade », expression d'ailleurs employée dans certaines de nos sources (chez Jacques Audiard et Tardi notamment). Or la rade (au féminin) désigne une baie, un plan d'eau marine enclavée ouverte sur la mer qui constitue un abri sûr pour les bateaux contre les tempêtes. Si le lien n'est pas avéré, nous retrouvons bien l'idée d'un espace pas entièrement fermé mais autonome, reclus et protégeant d'une éventuelle menace. La rupture spatiale passe enfin par la luminosité dégagée dans la nuit par le café se détachant ainsi du fond d'ensemble. C'est le cas chez d'assez nombreux auteurs de Francis Carco à Eric Rohmer en passant par Georges Simenon. Mais c'et peut être Jean Marie Gourio qui l'exprime le mieux dans son roman *Un café sur la lune* publié en 2010 dans lequel le café La Pleine Lune est qualifié de « cube de lumière » qui « brillait au loin comme une île de bière blonde dans l'océan de la nuit. »[88] L'auteur insiste bien sur le microcosme de lumière que constitue ce café ainsi mis en relief. Cette image très visuelle est souvent rendue dans des films et bandes dessinées par la luminosité des devantures de café contrastant avec les rues sombres.

La rupture instituée par le café est également temporelle : contrairement à la temporalité quotidienne, celle du café est souvent nocturne et diluée. 27 œuvres sur l'ensemble des 69 composant le café parisien et indéterminé, soit plus d'un tiers, se déroulent majoritairement le soir ou la nuit. Or la temporalité nocturne se définit en partie par opposition à la temporalité diurne en ce qu'elle permet de s'émanciper des exigences de rapidité et de productivité. Sans qu'il s'agisse nécessairement d'un cadre nocturne, les représentations d'auteurs figurent le café comme un temps à part quasiment suspendu. Il est remarquable que dans *Boubouroche* de Courteline (1910), les amis jouant à la manille ne voient pas le temps passer et sont en retard pour rentrer chez eux. Le café fait d'autant plus perdre aux clients leurs repères temporels qu'il offre une temporalité de la détente en opposition, une fois de plus, à celle des exigences familiales. Ce temps affranchi des contingences quotidiennes est peut être le mieux traduit dans la pièce de théâtre de Jean

[87] GOURIO Jean Marie, *Un café sur la lune*, Paris, Julliard, 2010, p.204.

[88] *Op.Cit.*, p.110 et p.225.

Giraudoux qui va jusqu'à parler d' « heure supraterrestre ».[89] Plus tard, la chanson de Colette Renard *Sacré bistrot,* (1962) dit clairement que le café est un espace « Où l'temps passait au p'tit trot / Bien loin de la cohue ». Enfin, dans les années 1990 la chanson *Les bistrots parisiens* associe le café à une parenthèse temporelle car, les clients, en « négligeant l'avenir / Oubliant leur passé », choisissent le pur présent coupé de la pensée rétrospective ou prospective propre aux tourments de l'existence. Une ultime déclinaison de cet espace temporel est la rêverie. En effet, si cette dernière peut se projeter dans le passé ou l'avenir, elle n'a aucun ancrage spatiotemporel car elle demeure purement contemplative. Le champ lexical du rêve est manifeste dans plusieurs de nos sources. Tout d'abord, Eugène Dabit écrit : « Dans la fumée qui assombrissait le café, il voyait se dérouler ses rêves d'avenir. »[90] La fumée participe d'une déréalisation en rendant le café quasiment invisible et ainsi propice à la rêverie. Dans la chanson *Le petit bistrot de papa* (1958) il est dit que les clients forgent des « rêves confortables » Cela introduit la sous partie suivante sur le café réconfort mais correspond aussi à la rupture car le client déconnecte du cadre dans lequel il se trouve. La rêverie peut prendre la forme d'une pensée rétrospective comme dans la chanson de Pigalle *Dans le bar tabac de la rue des martyrs* (1990) où « Y a des vieux gars tatoués partout qui racontent leurs souvenirs ». C'est finalement la romancière Chantal Thomas qui explicite le plus cet aspect quand elle parle du « coefficient d'irréalité du café » à propos des rêveries des clients.[91] Le café est donc très souvent imaginé par nos auteurs comme un espace temps à part dans le déroulé classique de l'existence humaine.

B- Café réconfort

1- Réconfort de l'alcool

Une autre idée centrale et quasiment unanime dans nos sources est la représentation du café comme un espace rassurant. C'est plus particulièrement vrai pour les cafés d'habitués et d'interconnaissance mais cela vaut aussi pour les autres. Le premier facteur de réconfort au café, c'est indubitablement l'alcool. Pour ne citer que quelques exemples, il est question pour l'ouvrier de Marcel Aymé de « boire des choses réconfortantes »[92] De même, dans *L'ami* de Bruno Gay Lussac, le protagoniste dit du verre chaud d'alcool que « C'était comme un

[89] *Op. cit.,* p.11
[90] DABIT Eugène, *L'hôtel du nord,* Robert Denoël, 1929 ; rééd. Denoël, 1979, p.23.
[91] *Op.Cit.,* p.332.
[92] *Op. cit.,* p.363.

contact humain, je m'y accrochai. »[93] Antoine Blondin parle quant à lui de l'« abri évident de l'ivresse »[94] Enfin, dans la nouvelle *Le bistrot du chat noir,* il est fait mention des « verres d'enfer »[95] qui permettent la déréalisation à tel point que les clients ne se reconnaissent plus entre eux.

2- Le repaire repère

Le réconfort apporté par le café tient également au fait qu'il incarne un point d'ancrage rassurant dans une condition humaine parfois perturbée. Deux champs lexicaux chantent cette stabilité. Le premier, celui de la religion, assimile le lieu et sa pratique à un rituel, une sorte de sacralité laïque. Georges Simenon décrit les actions du garçon de café comme « une série de gestes, de rites presque, qui se succèdent dans un ordre régulier. (…) On livre la glace, un autre rite de tous les matins »[96] Le terme « rite » est repris chez Rémo Forlani où la caissière adopte une « position rituelle ». L'expression de la stabilité est renforcée par le rôle diégétique du café, seul point d'ancrage des clients dans le contexte instable et inquiétant de la guerre. Le registre liturgique est présent chez Antoine Blondin quand il évoque le bar Bac : « certains ivrognes lui vouaient le culte qu'on voue aux icônes » Il parle même d'« envoûtements de la répétition ».[97] Le narrateur sacralise ainsi la fréquentation assidue du café muée en rite pieu. Le second champ lexical développé est maritime. Dans *Hôtel du nord* (1929) « Le « perco » rayonne comme un phare. »[98], dans *Le café de la jeunesse perdue (*2007) le gérant est surnommé Le capitaine quand il est dit du Condé que « dans un périmètre assez étendu, il était inévitable de dériver vers lui. »[99] Le café constitue une force d'attraction servant de point repère, ce que nous confirme la devanture titrant « Vous êtes ici au centre de l'univers ». En dehors de ces champs lexicaux, nous trouvons d'autres marques de l'association entre café et stabilité. Par exemple, dans *Maigret et son mort*, Lucas de la Police Judiciaire, anxieux à cause du criminel qu'il poursuit, évite « les coins sombres, cherchant un peu de sécurité dans les bars et les cafés. »[100] Ces derniers

[93] GAY LUSSAC Bruno, *L'ami*, Paris, Gallimard, 1968, p.62.
[94] BLONDIN Antoine, *Monsieur jadis ou l'école du soir*, Paris, La Table ronde, 1970, p.69.
[95] MAHFOUZ Naguib et MIQUEL André, *Le bistrot du chat noir*, Paris, Sindbad, 1989, p.99.
[96] SIMENON Georges, *Le client le plus obstiné du monde*, Paris, Presses de la Cité, 1948 ; rééd. Presses de la Cité (« Tout Simenon 2 »), 1988, p.68.
[97] *Op. cit.*, p.32.
[98] *Op. cit.*, p.35.
[99] *Op. cit.*, p.18.
[100] SIMENON Georges, *Maigret et son mort*, Paris, Presses de la Cité, 1948 ; rééd. Presses de la Cité (« Tout Simenon 2 »), 1988, p.365.

sont décrits comme des lieux protégés et rassurants permettant de rompre un temps avec l'insécurité et donc l'instabilité criminelle. En 2007, la chanteuse Soha répète dans *Le café bleu* « si tu te perds / Rejoins moi au café bleu » : là encore, le café incarne cette stabilité temporaire dans une existence désorientée. Finissons par une rapide étude lexicométrique du corpus de chansons qui révèle l'emploi à quatorze reprises de l'adverbe « toujours » connotant la permanence ou la récurrence. Jean Ferrat assimile le bistrot à une passion amoureuse à laquelle « toujours on y revient » ce qu'exprime également Bruno Porcher lorsqu'il chante que « c'est toujours au bistrot que finit leur journée ». La chanson de Serge Lama emploie quant à elle le terme à trois reprises pour traduire la vie très routinière, inchangée d'un client du café de l'avenue Secrétant : « sa table est toujours réservée tout contre la machine à disques / il a l 'air toujours réservé tels que les anciens ministres / il est là , toujours seul, qui attend ». A deux reprises, il est fait mention d'une musique qui scande la temporalité du café et lui confère une régularité que ce soit chez Lucienne Delyle avec « cette java d 'amour / qu'un accordéon sans façon égrenait toujours » ou chez Georgette Plana dont « le juke-box fait toujours marcher le négoce ». Des variantes plus anecdotiques de cet adverbe sont les termes « chaque » et « tous » particulièrement présents dans la chanson de Serge Lama très marquée par la ritualité. Le terme prend également la forme de la locution « tous les soirs » dans les chansons de Pigalle, Les Escrocs (employant de plus le mot « abonnés ») et Renaud. Salvatore Adamo l'exprime autrement par la formule explicite « rien n'avait changé ». Pour filer la métaphore maritime, le café est pour les imaginaires d'auteurs tout à la fois comme un phare et un port d'attache.

3- Le café, substitut domestique

L'aboutissement de cette valeur refuge est le caractère domestique que revêt le café tout au long du XXe siècle. Dans *Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit, la patronne est surnommée « ma tante » par un client ; le narrateur précise qu'elle « avait les gestes simples et compréhensifs d'une mère. » et « pouponnait déjà comme une grand-mère »[101] le fils de Renée, une des clientes. Certes, il est commun à cette époque de renvoyer la femme à un rôle maternel mais cela contribue à entretenir l'hybridité du café, espace publique à forte dimension privée. L'adaptation cinématographique de Marcel Carné ne s'y est pas trompée en

[101] DABIT Eugène, *L'hôtel du nord*, Robert Denoël, 1929 ; rééd. Denoël, 1979, p.72

s'attachant à restituer cette figure parentale du couple de gérants comme l'illustre le photogramme suivant.



<u>Figure 5</u> : CARNE Marcel, *Hôtel du nord,* Jean Aurenche et Henri Jeanson, 1938

La scène d'ouverture ci-dessus figure la tablée réunissant des hôtes autour de Mr et Mme Lecouvreur situés aux extrémités de la table comme le veut la disposition familiale traditionnelle. Les clients sont en effet comme autant d'enfants mangeant dans la convivialité avec leurs parents. La rotondité de la table ajoute à cette convivialité familiale. Une deuxième scène, plus loin dans le film, figure le couple au seuil de leur café, regardant tendrement une cliente partir en camion avec son amant comme ils regarderaient leur fille. Henri, l'auteur narrateur qui connaît depuis son enfance le café Chez Jules ne cache pas le lien maternel qu'il entretient avec le lieu : « J'étais un peu l'enfant de la maison »[102] dit-il. Le patron (interprété par Bertrand Blier) dans *Le café du cadran* (1947) se fait le chantre de la filialité de son café lorsqu'il déclare non sans esprit mercantile : « Les bons clients c'est toujours un peu de la famille ». Bien sûr, par « bons clients » il sous entend les habitués qui dépensent leur argent. Dans le film des années 1950 *Bob le flambeur*, la voix off précise que « Le recrutement se poursuit sous l'œil inquiet et affectueux d'Yvonne » alors présentée comme une mère couveuse attachée à Bob. En 1962, Colette Renard chante que les amis de son *Sacré bistrot* « se sentaient en famille » et appelle le patron du café « papa ». Dans les années 1980, nous lisons à propos du bistrot du chat noir donnant son titre à la nouvelle, « on s'y sent au chaud, en famille »[103] Plus tard, dans le court métrage *Tous à la manif* de Laurent Cantet (1994), le vocabulaire filial n'est pas explicitement présent mais le patron du café appelle ses jeunes

[102] CALET Henri, *La belle lurette,* Paris, Gallimard, 1935 ; rééd. L'Imaginaire Gallimard, 1979, p.193.
[103] MAHFOUZ Naguib et MIQUEL André, *Le bistrot du chat noir,* Paris, Sindbad, 1989, p.92.

habitués « mes pitchounes » comme si il s'agissait de ses enfants. C'est également implicite dans une scène de *La marionnette*, épisode de la bande dessinée *Jérôme K. Jérôme Bloche* (2003), où le patron du café finit par confisquer le portable de l'enquêteur éponyme pour qu'il mange la blanquette chaude qu'il lui a déjà resservi. Une vignette figure alors Jérôme mangeant docilement son repas comme un enfant...avant de recommencer à parler.[104] De même, le jeune protagoniste du roman de Jean Michel Guenassia l'exprime clairement : « Le Balto, à cette époque, avec les Marcusot, Nicolas, Samy, Jacky et les habitués, c'était comme une seconde famille. »[105] Mais c'est peut être Patrick Modiano le plus explicite dans cette assimilation à l'espace domestique quand il écrit que le patron du Condé « servait les consommations lui-même, comme si il se trouvait chez lui dans son appartement et que tous ses clients étaient ses invités. »[106] La familiarité est ici poussée à un point tel que l'espace publique du café se confond aux yeux de l'auteur avec le domicile du patron comme si le café retrouvait sa définition juridique de propriété privée.

La confusion du café avec l'espace domestique est entretenue par les activités qui y sont pratiquées car elles s'inscrivent davantage pour certaines dans des scènes de la vie privée tels que les jeux de société (surtout dans la première moitié du siècle), la télévision (à partir des années 1960) ou encore la réflexion et les longues discussions (en particulier dans les films de la Nouvelle Vague osant des scènes de café assez longues). Enfin, la configuration du lieu participe parfois à cette confusion, en particulier jusque dans les années 1960 où il est par exemple courant de voir des rideaux aux fenêtres. Pour conclure, l'imaginaire du refuge dominant notre période révèle que les auteurs attribuent plus ou moins volontairement au café la vertu d'un espace domestique autonome marqué par la pause, le confort et la protection.

[104] Nous renvoyons ici à l'annexe n°4 et plus particulièrement à la sixième vignette de la planche.
[105] *Op. Cit.*, p.48.
[106] *Op. Cit*, p.84.

- PARTIE III -

Des imaginaires changeants,

Le café aux trois visages

Après avoir analysé les imaginaires relativement constants contribuant à parler d'une société du café liante et affective, cette troisième partie se propose d'étudier les représentations davantage mises en exergue voire spécifiques selon les époques. Notre thèse se présente sous trois types d'imaginaires dominants. Des années 1910 aux années 1950, l'imaginaire social domine car le café est avant tout représenté comme un lieu d'homogénéité sociale et de forte interconnaissance tenant le café d'habitués pour modèle. A partir de la fin des années 1950 et jusque dans les années 1970, une nette rupture s'instaure avec la Nouvelle Vague cinématographique faisant prévaloir l'imaginaire existentiel du café : moins appréhendé dans sa globalité, le débit devient le faire valoir plus introspectif de la condition humaine. L'attention est portée sur l'individu et non sur la société du café, le débit peut désormais être le lieu de rencontres éphémères entre inconnus. Existentiel, le café l'est aussi dans sa dimension existentialiste amorçant un imaginaire intellectuel et artistique de Paris. En contrepoint, une production renforce l'imaginaire précédent. Enfin, à partir des années 1970, l'imaginaire culturel prime car les représentations se diversifient en reprenant les deux précédentes : puisant tout à la fois dans la sociabilité d'interconnaissance et de passage ainsi que dans la mémoire artistique et intellectuelle des cafés parisiens. Pour rappel, l'analyse du café parisien est associée à celle du café indéterminé, les résultats obtenus étant similaires.

Chapitre 1. Des années 1910 aux années 1950, le café social

Le premier chapitre se propose d'étudier les contours de cet imaginaire sociétal du café prégnant des années 1910 au début des années 1950. Le café est représenté par les artistes comme une microsociété leur permettant d'envisager un relationnel solidaire avec ses malaises et ses joies. Nous interprétons cette conception comme un détournement de l'imaginaire bourgeois négatif du café prolétaire, criminogène et alcoolique. En effet, les thèmes sont conservés mais traités d'un point de vue mélioratif. Notre période, marquée en France par un fort développement des masses et de la conscience prolétariennes, inscrit particulièrement son approche du café contre les valeurs bourgeoises. Les artistes, engagés, issus d'un milieu modeste ou simples amoureux du Paris ouvrier, font alors du café le foyer d'une culture populaire qui, sans être revendiquée, n'en est pas moins valorisée : le bistrot mal famé (populeux et criminogène) jusque là représenté comme réalité sociale le plus souvent décriée est désormais objet de fascination.

A- Question sociale et conscience de classe

1- Identité ouvrière

Une caractéristique majeure du café dans la première moitié du siècle est son identité populaire appuyée. C'est d'autant plus significatif que nos auteurs se désintéressent des cafés élégants tels que la brasserie Lipp et Les Deux Magots pourtant à leur apogée dans les années 1920 et 1930.

L'histogramme de répartition des occupants du café sur notre période auquel nous renvoyons en annexe[107] révèle la prédominance des catégories socioprofessionnelles inférieures (ouvriers, petits employés ou encore chômeurs) sur les décennies 1910, 1920 et 1940. L'étude plus approfondie des professions révèle nettement que la population majoritaire jusque dans les années 1950 est ouvrière. Dans le roman d'Eugène Dabit *L'hôtel du nord* (1929), le terme « ouvrier » est mentionné dans des phrases trahissant l'éloge du prolétariat tel que « c'est de la bonne clientèle d'ouvriers, tous du monde honnête, payant bien. »[108] En effet, si Eugène Dabit n'était pas un révolutionnaire engagé, il tenait à témoigner de la beauté et de l'universalité du petit peuple qu'il a côtoyé. Nous osons dire que l'Hôtel du Nord est une métaphore du prolétariat car sa destruction finale, remplacée par l'entreprise « cuir moderne », symbolise un prolétariat que l'auteur estime être en voie de disparition. L'adaptation cinématographique de Marcel Carné retranscrit visuellement cette origine modeste par les tenues des travailleurs tachées de peinture ou de plâtre que l'on devine correspondre au secteur du bâtiment. Il reste également fidèle à la revendication populiste en faisant dire avec fierté au patron de café « Ici c'est pas un quartier où l'on crâne », en parlant implicitement avec mépris des quartiers bourgeois maniérés. La chanson de Doriaan, *Le petit bistrot du faubourg* datée de 1942, peuple le café de métallurgistes, porteurs de journaux et dactylographes quand Edith Piaf évoque un homme aux « yeux couleur de suie » que l'on devine mineur. Sans aucun doute, il est question de métiers manuels appartenant au prolétariat. L'identité populaire s'exprime souvent en négatif d'une clientèle bourgeoise. Ainsi, dans le court métrage *La journée d'une paire de jambes* (1909), le réalisateur signifie l'origine prolétaire du client protagoniste par l'entremise de ses chaussures sales et tachées de peinture blanche en opposition aux chaussures cirées d'un bourgeois. C'est aussi dans le film de René Clair, *Quatorze Juillet* (1933), un client au parler argotique et porteur d'un béret qui,

[107] Voir Annexe n°5
[108] DABIT Eugène, *L'hôtel du nord*, Robert Denoël, 1929 ; rééd. Denoël, 1979, p.13.

en allumant le juke-box, dérange un client très distingué vêtu d'un costume. Ce dernier, offusqué de ne pouvoir travailler en paix, finit par quitter le café. Dans ce même film, un chauffeur de taxi se fait houspiller par son riche client pressé pour avoir fait une pause rafraîchissante au comptoir jugée trop longue. Les deux scènes dénotent bien que ce café « Chez Léon » est davantage le fief du prolo que du bourgeois. En somme, le café est peuplé de professions manuelles et particulièrement pénibles qui s'inscrivent dans le contexte d'une prolétarisation importante de la société française notamment avec l'essor des usines automobiles. L'identité ouvrière passe beaucoup à cette époque par la confrontation du café modeste avec le café chic. Dès 1912, la pièce de théâtre de Tristan Bernard dessine un contraste entre le restaurant dit « très élégant » du deuxième acte et le petit café éponyme, lieu principal de l'intrigue, marqué, à la différence du premier, par des prix plus modestes, le tutoiement ou encore les critiques acerbes du serveur Albert. Le dénouement de l'intrigue marque la victoire de la simplicité du petit café sur ces restaurants clinquants et vulgaires à travers la déclaration finale du protagoniste :

> « je l'ai toujours adoré ce petit café (…) malgré ses dédains, malgré sa dureté…et si j'ai été du côté des grands restaurants faciles, c'était pour m'étourdir, parce ce petit café me semblait au dessus de moi…Il était trop distingué…»[109]

L'apparent paradoxe du propos réside dans la haute considération du petit café dit « distingué » à l'inverse des grands restaurants qualifiés de « faciles ». Albert sous entend que le petit café, malgré sa modestie, est plus exigent que les grands établissements car il repose sur un savoir faire et une chaleur humaine qu'il n'est pas facile d'entretenir. Nous retrouvons la même opposition dans *Fric frac* (1939) où le bistrot populaire Chez Fernand contraste nettement avec le restaurant chic où Marcel (bijoutier interprété par Fernandel) invite Loulou (compagne d'un voyou interprétée par Arletty) comme l'attestent les deux photogrammes ci-dessous :

[109] BERNARD Tristan, *Le petit café*, Paris, Calmann Lévy (« Théâtre de Tristan Bernard II »), 1912, p.365.





<u>Figure 6</u> : LEHMANN Maurice, *Fric frac*, Maurice Lehmann, 1939 : le restaurant bourgeois et le café du peuple

Le raffinement du premier lieu, sa douce lumière, ses banquettes, sa vaisselle et sa décoration murale, appelle une tenue élégante (le costume que porte Fernandel) a contrario du deuxième lieu, plutôt obscur, occupé par de simples tables et chaises en bois, suggérant une attitude beaucoup plus décontractée que ce soit dans les gestes (être accoudé au comptoir) ou dans le vêtement (le béret et le chapeau que les hommes prennent pas la peine d'enlever par politesse) Le restaurant illustre le milieu social de Marcel quand le café Chez Fernand représente celui de Loulou. Dans les années 1940, nous pouvons citer les deux nouvelles de Maigret présentes dans notre corpus attestant chez Georges Simenon d'un clair imaginaire socio spatial parisien où certains quartiers et bistrots sont associés à l'univers populaire quand d'autres sont assimilés à la bourgeoisie. Ainsi, dans *Le client le plus obstiné du monde,* l'écrivain oppose clairement deux cafés situés en vis-à-vis : le Café des ministères composé de chefs de bureau, rédacteurs dans les ministères, médecins et le café Chez Léon charriant des professions plus modestes tels que maçon ou dactylographe. La présence de ce dernier métier, en apparence intellectuel, peut surprendre mais s'explique en réalité très bien : il est associé aux métiers manuels car, comme eux, il est peu payé et pénible au point que l'on a pu qualifier les dactylographes d' « ouvriers en col blanc ». Nous pouvons ainsi comprendre pourquoi ces derniers se joignent plus aisément à des maçons qu'à des médecins. Georges Simenon décrit ces couches populaires avec un ton élogieux lorsqu'il fait dire à Maigret que « le vin blanc avait un arrière goût canaille qu'on ne savoure que dans les bistrots de cette sorte »[110] Le terme « canaille » reprend la désignation bourgeoise d'une populace subversive mais dans ce contexte, l'emploi est tendre. Simenon, bien qu'anticommuniste donc hostile à certaines

[110] SIMENON, *Le client le plus obstiné du monde*, 1947 ; rééd. Presses de la Cité (« Tout Simenon 2 »), 1988, p.80.

valeurs sociales, nourrit un sincère intérêt pour le petit peuple. *Le café du cadran,* seul long métrage de notre corpus à mettre en scène un huis clos au café, reprend la même opposition en apportant cependant une nuance. Le café du cadran se compare constamment au chic Café de Paris lui faisant face (l'enseigne lumineuse de ce dernier apparaît d'ailleurs dans certains plans) mais il s'agit moins de valoriser la fierté du café populo au détriment du café élégant que d'insister sur l'admiration du premier pour le deuxième. Le film rend en effet manifeste le désir d'ascension sociale de ce couple de gérants fraîchement débarqués de l'Aveyron qui prend le Café de Paris pour modèle. C'est pourquoi, comme un vœu pieux, le patron déclare « y'a que la rue qui nous sépare après tout ! ». Proche de l'Opéra, le café du cadran bénéficie d'une clientèle en partie distinguée. Celle-ci fréquente en réalité essentiellement le Café de Paris mais cela suffit à nourrir le fantasme de ce patron de province ambitieux. En ce qui concerne le corpus des chansons, l'identité populaire est tout aussi prégnante mais son format restreint ne permet pas de développer les oppositions abordées précédemment. L'adjectif qualificatif « petit » est employé dans la chanson de Doriaan comme dans celle d'Annie Cordy pour évoquer la modestie et le charme du lieu. Cette dernière chanteuse verse aussi dans l'éloge populaire quand elle s'exclame « Sacré bistrot / Du populo ! ». Lucette Raillat, dans sa chanson de 1958, connote quant à elle avec insistance la modicité du « petit bistrot de papa » en parlant d'« Un bistrot grand comme un mouchoir / Avec des peintures ridicules » et des « petites tables ».

La composante sociale en croise une autre : celle du genre. En effet, populaire rime le plus souvent avec virilité. Avant de le prouver, il est important de préciser que l'identité masculine du café, pourtant réelle et prégnante jusqu'à nos jours, n'est pas significativement relayée par les représentations. La morale misogyne assimile depuis le XIXe siècle une femme seule au café à une personne de mauvaise vie, le bistrot ayant une histoire commune avec la prostitution,[111] mais les arts narratifs du premier XXe siècle n'en ont cure et figurent des femmes seules au café. Il s'agit certes le plus souvent de prostituées (nous pensons par exemple aux œuvres de Francis Carco, Eugène Dabit et Henri Calet) mais pas uniquement : comme nous l'avons vu, la nouvelle de Georges Simenon fait état de dactylographes non accompagnées or, en 1947, il s'agit forcément de femmes, le métier s'étant largement féminisé. Le café est d'autant plus un lieu subversif pour le sexe féminin qu'il est l'antithèse de l'espace domestique en plus d'être un potentiel lieu de débauche. Si les femmes ne sont jamais totalement absentes du café, la dominante masculine se fait sentir. Dans *Hôtel du Nord*

[111] BIHL WILLETTE Luc, *Des tavernes aux bistrots. Histoire des cafés*, Lausanne (Suisse), l'Age d'homme, 1997, 321 p. ; « Chap IV : lieu viril ? »

(1929), Renée, inquiète, attend seule le soir son époux resté au bistrot. Cette situation fait référence à une réalité de ce premier XXe siècle : le mari, bien souvent seul salarié du foyer, traîne au bistrot pour décompresser avant de rentrer chez lui. C'est pourquoi, les romans ouvriers de Henri Calet ou Marcel Aymé développent clairement un entre soi viril et professionnel. Nous pouvons de nouveau constater ces éléments dans nos chansons. Pensons à Edith Piaf qui narre l'histoire de « l'homme des bars », seul à son comptoir et non celle d'une femme seule au bistrot pour les raisons précédemment citées. Le chanteur Doriaan mentionne uniquement des professions dites masculines tels que métallurgiste et porteur de journaux quand Mari José place au centre de son histoire des soldats appelés « grands garçons ». Le genre masculin semble associé à un jeu de cartes : la belote. Dans l'adaptation cinématographique de *Fric frac* par Maurice Lehmann (1939), une scène segmente l'espace entre les femmes qui jouent au poker et les hommes qui parlent cassement en faisant une belote. Les artistes femmes relaient également le discours viril ambiant puisque Annie Cordy chante dans *Cafés de chez nous* : « La belote c'est une science / C'est pas un jeu de fillettes ! » Il s'agit d'une formule consacrée traduisant le sérieux du jeu mais elle recouvre une dimension sexiste suggérant que le jeu est réservé aux hommes. Pour conforter cette masculinité, la chanteuse emploie le terme « gars » et ne cite que des prénoms masculins (à connotation populaire) tels Jojo et Tintin. Nous trouvons jusque dans les années 1970 des marques de virilité mais elles déclinent grandement à partir des années 1950, à la faveur de l'émancipation des femmes et du changement progressif des mentalités.

2- Le café, contrepoint du temps travaillé

L'identité prolétaire passe également par l'évocation du café comme unique pause dans une temporalité astreignante du travail or cet imaginaire est quasiment délaissé par les périodes ultérieures. Dans le roman *La rue,* Francis Carco met en récit tout un peuple de petits métiers (prostituées, chauffeurs, ouvriers etc.) se retrouvant chaque soir après le travail pour discuter dans le bar du coin. Le triumvirat de la littérature prolétarienne, *Hôtel du Nord, La rue sans nom* et *La belle lurette,* développe particulièrement ce thème. En effet, dans la première œuvre, le bar hôtel éponyme constitue le passage obligé du matin pour se donner de l'énergie avant d'aller travailler. Il est aussi le moment ritualisé du soir pour se reposer de la journée (« Il fait bon prendre un verre sur le trottoir après une longue journée de chaleur et de

travail »[112]) La deuxième œuvre présente également le café comme une ritualité familiale du matin et du soir. Ainsi, nous lisons « Parfois, on avait tant de peine à s'en aller qu'il fallait bien qu'on s'arrêtât chez Minche pour boire un verre d'eau de vie » et « il fallait en prendre [de la joie au café], et tant qu'on pouvait, pour oublier les lendemains de labeur, les logis puant la vieille urine »[113] Marcel Aymé, qui n'a pourtant pas d'empathie particulière pour les ouvriers (dont il dénonce le racisme), insiste sur la condition de vie miséreuse des prolétaires dont le café constitue la seule échappatoire. Georges Simenon, dans *Maigret et son mort*, met en scène des ouvriers au café qui, avant de commencer la journée, « mangeaient leurs croissants, les yeux encore pleins de sommeil »[114] Dans le même esprit, la chanson *Le petit bistrot de papa,* fait état de travailleurs qui « se reposaient de leurs travaux / Vautrés autour de petites tables ». En conclusion, le café est perçu comme un espace temps oppositionnel à celui du travail dont les auteurs tiennent à souligner la dureté.

3- Lutte et réconciliation de classe au café

Plus que la simple visibilité du prolétariat, les représentations du café véhiculent la conscience de classe de deux manières : la description en partie négative du patron de café et la mise en scène de tensions sociales tant entre clients de statuts sociaux différents qu'entre tenanciers et clients. Malgré ces animosités, la fraternisation de classe prévaut.

Les patrons de café bénéficient d'une image globalement positive (porteurs qu'ils sont de l'interconnaissance diffuse sur l'ensemble de la période) mais le premier XXe siècle se démarque par une description moins valorisante d'un patron parfois autoritaire et lâche mais surtout proche de son argent. Si l'hostilité est rarement manifeste, la question de l'enrichissement du patronat se pose avec acuité. Ainsi, dans *Quatorze Juillet* de René Clair (1930), le gérant au physique assez dur et à l'allure bourrue, réprimande sa serveuse dissipée en s'énervant : « Et on s'étonne quand il manque de l'argent dans la caisse ! » S'en suit un discours moralisateur dans lequel il rappelle à son employée ce qu'elle lui doit (l'ayant recueillie par charité) En plus d'adopter une posture paternaliste infantilisante, cette réplique marque l'attachement du gérant à la comptabilité. Un extrait de *Voyage au bout de la nuit* (1932) atteste d'une vision très dépréciative du bistrotier. En effet, Louis Ferdinand Céline fait de Mastrodin, patron d'un café à St Cloud, un homme aigri, autoritaire et uniquement

[112] *OpCit,* p.36 et p.54.
[113] *Op. Cit,* p.350.
[114] SIMENON Georges, *Maigret et son mort*, Paris, Presses de la Cité, 1948 ; rééd. Presses de la Cité (« Tout Simenon 2 »), 1988, p.369.

préoccupé par ses comptes. A cela s'ajoutent son intolérance vis-à-vis des clients et son racisme : « Mais le patron Mastrodin en avait déjà assez de nos « apartés » et de nos petits complots dans les coins. (…) Il les méprisait Mastrodin, les bicots. »[115] Cette haine raciale (ici à l'encontre des arabes) n'est pas propre au patron car Marcel Aymé traite du racisme ouvrier dans son roman. Cela se poursuit jusque dans les années 1950 avec le film policier *Touchez pas au grisbi* (1953) dans lequel une courte apparition de Jean Gabin passant un coup de fil dans la cabine d'un bistrot suffit à faire dire au patron « des clients comme ça il en faudrait beaucoup ! ». Il se réjouit en réalité de ce client qui paie sa fine à l'eau sans la consommer. Cette réplique trahit l'agacement du patron envers les clients ne réglant pas toujours leurs consommations. Il était en effet coutumier pour les habitués de reporter ses dus sur une ardoise ce qui était source de conflit, le client tentant parfois de duper le patron. Le film remarquable à cet égard est la *Traversée de Paris* (1956) toujours avec Jean Gabin, cette fois dans le contexte particulier de la seconde guerre mondiale. La scène du café, désormais passée à la postérité, figure un couple de tenanciers dépeints très péjorativement : l'air peu intelligent avec un physique désavantageux (obésité de la femme, chétivité de l'homme), ils sont désagréables et rustres (le parler est sec, ils peinent à servir), lâches (ils craignent tout de suite Jean Gabin quand celui-ci s'énerve) mais le réalisateur Claude Autant Larat les montre surtout hypocrites car ils se font passer pour des gens honnêtes outrés par le marché noir alors qu'ils exploitent une juive. Jean Gabin finit par les insulter de « salauds de pauvres ». Le propos vise moins à présenter les patrons de café comme des âpres au gain qu'à témoigner de l'hypocrisie générale des pauvres dans le contexte de guerre. L'avarice de ce couple de tenanciers est cependant manifeste car elle bénéficie des services rendus par une employée non rémunérée. Tout comme le racisme, cette caractéristique ne semble pas perçue comme propre aux gérants ou aux classes sociales supérieures en général. En effet, elle touche également les serveurs dans *M'as-tu vu en cadavre* de Léo Malet (1956) où Nestor Burma obtient du loufiat des informations en échange d'une rétribution : « Il parut se souvenir que je lui avais laissé un bon pourliche, me considéra avec intérêt et se disposa à me rendre service »[116] L'auteur exprime bien que le serveur ne coopère qu'en raison de l'argent.

Le deuxième mode d'expression de cette conscience de classe est une sorte de lutte de classe au café opposant les clients ou employés au patron. C'est le cas dès les années 1910 avec la pièce de théâtre *Le petit café* (1912) de Tristan Bernard dont le fil rouge est l'opposition sociale entre le patron et le garçon de café. Si Albert, le garçon de café, n'est pas

[115] CELINE Louis Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit,* 1933 ; rééd. Folioplus, 2006, p. 335.
[116] *Op.Cit,* p.954.

un ouvrier au sens strict, il appartient au prolétariat en tant que salarié modeste, contrairement au gérant de café qui, si il relève du petit patronat, n'en demeure pas moins plus aisé et cultivé. En effet, l'auteur marque le fossé culturel entre ces deux univers sociaux à l'aide de références élitistes propres au patron qui ne les maîtrise pas forcément. Enivré par l'ascension sociale, il tient à se hisser au rang de la culture dominante en faisant apprendre à sa fille les classiques de Schuman et Longfellow. Cette culture véhicule un entre soi rejetant les classes subalternes par peur de la régression sociale. Ainsi Bérengère, la fille du patron, est susceptible d'être la « risée de tout Paris » car « elle a été la bonne amie d'un garçon de café »[117] d'où son apparent mépris pour Albert. Ce dernier semble animé d'une certaine conscience sociale en raison de l'hostilité et de la combativité dont il fait preuve à l'encontre de son patron. Il dit détester la prétention des gérants et ose traiter son supérieur de « crapule » ce qui force l'admiration et l'étonnement d'un client commentant : « Tu vas voir la façon dont il va répondre à son patron… (…) Moi, je n'ai jamais vu ça… »[118] La subversion de l'œuvre réside dans l'inversion des situations sociales : Albert est sur le point de toucher un héritage ce qui suscite les convoitises de son patron. La conscience de classe du serveur passe également par sa solidarité avec des professions peu valorisées comme le plongeur (qui l'informe de la manigance) et le facteur (qui est son ami). Néanmoins, Tristan Bernard ne prend pas fait et cause pour la rébellion d'Albert tournée en dérision quand le représentant syndical des garçons de café parle avec emphase de « martyrs de la civilisation moderne ! »[119] De plus, le serveur est moins dans une logique revendicatrice que dans un complexe d'infériorité sociale trahissant son désir d'ascension sociale. In fine, le café véhicule la réconciliation fraternelle puisque Albert affirme dans le dénouement vouloir rester dans sa condition et s'unie à Bérengère avec la bénédiction du patron. Après cette pièce de théâtre, située dans les années 1910, vient la décennie 1930 marquée par une conscience ouvrière plus aigue dans la lignée des luttes et révolutions mondiales des années 1910 et 1920 trouvant leur apogée en France dans la grève générale de 1936. Les oppositions entre patron et clients ouvriers deviennent plus frontales et politiques mais, une fois de plus, le café joue avant tout un rôle réunificateur. Le fait que la seule œuvre des années 1930 à mettre en scène un café luxueux, *Cantique des cantiques* de Jean Giraudoux (1938), évoque tout de même l'opposition de classe prouve que ces années sont particulièrement marquées par la question sociale. En effet, dans cette pièce de théâtre, la caissière ose dire à son patron « Vous êtes bien

[117] *Op.Cit.*,p.335.
[118] *Ibid.*, p.258.
[119] *Ibid.*, p.318.

comme tous les gérants. Vous croyez à la possession, alors qu'en amour il n'y a que la présence. »[120] Elle fait ici référence à la fonction économique du patron, celle d'accumulateur et de détenteur du capital. Mais ce sont surtout les trois romans ouvriers qui témoignent assez clairement de la question sociale. Les trois patrons de café sont en effet assimilés au capital et montrés comme des partisans de l'ordre, hostiles à la grève et aux idées subversives. Dans *L'hôtel du Nord,* les positions politiques du couple de gérants sont clairement conservatrices. Tout d'abord, ils licencient Renée qui tapine dans l'hôtel car ils sont soucieux de leur réputation. De manière générale, la patronne est outrée par tout évocation relative à la sexualité et sa manie du rangement renvoie à son goût pour l'ordre établi. De même, le couple tient un registre « Livre de police » pour contrôler les papiers des étrangers : « C'est la barbe, mais il y a tant d'étrangers à Paris ! »[121] Ce commentaire de la patronne reflète une considération vaguement xénophobe dans un contexte, les années 1920, où la France connaît effectivement d'importantes vagues migratoires. On estime alors que 5% des parisiens sont des immigrés en 1921.[122] Toujours est-il que Mme Lecouvreur contrôle les papiers des étrangers afin de ne pas avoir d'ennui avec la police. Elle est même susceptible de collaborer avec elle en lui signalant toute personne dans l'illégalité. Le couple se situe bien du côté de l'ordre social ce qui est incompatible avec l'effervescence de révolte qui saisit les ouvriers de son café. C'est pourquoi le patron déclare : « « Faudrait coffrer tous les meneurs. » Et se tournant vers les clients : « Votre Bénitaud en tête ! » Mais personne ne lui répondit. »[123] Le silence suivant la réplique du gérant prouve que le café n'est pas traité comme un lieu d'affrontements violents bien qu'il y ait des tensions. C'est même la conciliation qui prime car la femme de ménage demande une augmentation que le patron accepte avant de l'inviter boire un verre. L'opposition se mue plus sévèrement en hostilité dans *La rue sans nom* de la part des immigrés italiens dont la situation sociale est encore plus modeste que celle des ouvriers français : « Les Italiens considéraient sévèrement ce gros Minche plein de sous et d'instruction qui avait les filles qu'il voulait »[124] Le jugement est d'autant plus sévère de la part des immigrés italiens qui, arrivés en masse durant l'entre deux guerre, sont fortement victimes du racisme et de la misère. La marginalité sociale leur fait donc envier la position confortable du bistrotier. Tout comme dans le roman d'Eugène Dabit, le patron est décrit

[120] GIRAUDOUX Jean, *Cantique des cantiques*, Paris, La petite Illustration, théâtre n°449, 1938 ; rééd. Grasset, 1959, p.119.
[121] *Op.Cit.*, p.79.
[122] *Immigration : rétrospective de la deuxième vague, 1920*, 20/11/1993 ; [enregistrement vidéo] in « Ina », www.ina.fr/video/I00017075 (consulté le 05/06/2014)
[123] *Op. Cit.*, p.133.
[124] *Op. Cit.*, p.447.

comme proche de la police et hostile aux manifestations ouvrières (en l'occurrence contre les destructions d'immeubles) : « Accoudé à la fenêtre de son café […] il considérait cette effervescence avec un mépris absolu »[125], la jugeant trop prompt et immature. Henri Calet, qui affectionne le Paris populaire et rejette l'embourgeoisement, met particulièrement en exergue l'opposition idéologique entre gérant et clients dans *La belle lurette* (1935) quand il qualifie l'ambiance politique générale des débits de boisson de « libéralisme traditionnel ». Il signifie bien que le patron, Jules, est hostile à la politique en générale et aux idées révolutionnaires en particulier : « J'agitais l'étendard de la révolte dans la salle du café. Julot, qui eût préféré des propos apolitiques, faisait une de ces têtes. »[126] Une fois encore, cette tension est relative dans le cadre du café car elle s'inscrit dans une ambiance bon enfant et le narrateur précise bien que le patron aime l'ouvrier. En effet, si les gérants de café, par leur appartenance au patronat, sont davantage conservateurs car défenseurs de l'ordre établi, en particulier du salariat, ils ne représentent qu'un petit patronat somme toute précaire côtoyant quotidiennement des salariés qu'il s'agit de ménager pour conserver la clientèle. En plus de cette explication sociologique, s'ajoute l'imaginaire du café marqué par la convivialité. Cette dernière explique le thème de la fraternisation temporaire des classes au café dont *Fric frac* (1939) et *Le café du cadran* (1947) sont des exemples. En effet, les intrigues présentent des similitudes puisqu'il est question dans les deux cas d'un flirt amoureux au café entre une femme de basse extraction et un homme plutôt bourgeois. Dans le premier film, il s'agit de Loulou qui séduit Marcel, bijoutier tombé sous les charmes de la prolétaire mariée à un voyou. Dans le deuxième, c'est la patronne du café, provinciale mariée à un aveyronnais peu délicat, qui est séduite par un élégant musicien italien jouant à l'Opéra de Paris. Dans les deux situations, se dessine dans un premier temps l'abolition des frontières de classe au café car Marcel s'initie à l'argot avec joie et apprécie la simplicité de Chez Fernand tandis que la gérante du Café du Cadran s'approprie les codes de la mode parisienne et se fait transporter par la composition classique que lui joue l'italien dans son modeste café. Les deux fraternisations révèlent néanmoins leur limite dans un deuxième temps : Fernandel finit avec la comptable issue de son milieu social et la patronne se fait assassiner par son mari jaloux. En somme, le café est dans la première moitié du siècle la métaphore d'une société d'entre soi populaire tout à la fois fraternelle et conservatrice où chacun reste à sa place.

[125] *Ibid.*, p.435.
[126] CALET Henri, *La belle lurette*, Paris, Gallimard, 1935 ; rééd. L'Imaginaire Gallimard, 1979, p.189.

4- Les discussions politiques

Un autre élément de cette conscience de classe au café est les discussions en partie politisées, essentiellement présentes dans le premier XXe siècle. Nous reprenons ici l'étude de nos trois romans ouvriers. Dans le roman *L'hôtel du nord*, le patron « se mêlait aux conversations qui déviaient sur la politique comme dans tous les cafés. » [127] ce qui signifie que le bistrot est associé à un lieu d'ébullition sociopolitique. Les paroles sont suivies d'actes puisque le café accueille des grévistes. Le café Chez Minche de *La rue sans nom*, est aussi le théâtre de revendications sociales car « A la table de Johannieu, on parlait maintenant d'une augmentation de cinq sous de l'heure disputée aux usines Té » [128] Enfin, le café Chez Jules dans *La belle lurette* n'est pas exempt de débats politiques agités puisque l'un des clients estime que « C'est bête de se brouiller pour de la politique » [129] Le café a en effet longtemps joué un rôle politique en étant le siège de débats, grèves et réunions syndicales. Durant les années 1930, dans un contexte de fortes mobilisations ouvrières et de conscience de classe, cet imaginaire politique du café resurgit avant de décliner à partir de l'après guerre.

B- Une forte société d'interconnaissance

1- Le café, une société soudée

Si, comme nous l'avons vu, la convivialité est une constante de notre période, la première moitié du siècle semble plus fortement marquée par l'imaginaire d'une société soudée dont le café serait la métaphore. Cela passe par la représentation d'un unique café d'habitués et d'interconnaissance impliquant tout le débit, patron compris, et ce à l'échelle du quartier. Certes, des inconnus peuvent apparaître mais l'idée prédominante est celle d'un café collectivité (toujours à connotation populaire). Cette interconnaissance se traduit par des marqueurs appuyés de convivialité portés la plupart du temps par la figure positive du patron de café et, dans certains cas, par celle plus spécifique du patron auvergnat.

Par souci de représentativité, nous aborderons une œuvre pour chaque décennie des années 1920 aux années 1950. En ce qui concerne la décennie 1920 et 1930, citons *L'hôtel du Nord* d'Eugène Dabit (1929) et son adaptation cinématographique par Marcel Carné (1938)

[127] *Op.Cit.*, p.26.
[128] *Op.Cit.*, p.389.
[129] *Op.Cit*, p.191.

Le roman insiste particulièrement sur l'interconnaissance de quartier basée sur la figure centrale des gérants, en particulier celle du patron qui, connu de tous, salue les passants. L'écrivain traduit l'impression que le café est un véritable microcosme, cohérent et soudé. Quand Prosper, un habitué, entre dans le café, il est écrit que « Son apparition est toujours saluée par un « V'là Propro » sonore. » [130] Le surnom affectif attribué par les clients du café témoigne que Prosper est un membre reconnu et apprécié de la communauté café. De même, l'ensemble des locataires assiste à l'enterrement de Lucie, ancienne cliente, ce qui atteste d'une forte interrelation. Celle ci est confirmée par l'intrigue qui s'attache à établir une interdépendance entre tous les clients (Bertrand Blier est par exemple le donneur de sang de la femme tentant de se suicider à l'Hôtel du Nord) L'auteur va jusqu'à suggérer que c'est le lieu qui génère cette interconnaissance puisque des inconnus s'y parlent très chaleureusement. Nous assistons par exemple à un échange intergénérationnel très naturel entre de jeunes typographes et un vieil homme, les premiers interrogeant ce dernier sur le travail de son temps. Dés le début du roman, l'auteur explicite la vertu fédératrice du lieu en disant au sujet des clients du café : « Un courant de sympathie existait entre tous ces êtres. » [131] Le café continue d'être une puissante société d'interconnaissance dans *Le client le plus obstiné du monde* de Georges Simenon publié en 1947 :

> « Mr Monnet bavarde avec tous ses clients, joue aux cartes ou aux dominos avec eux, connaît leurs affaires de famille et leurs petites histoires de bureau (…) Les inconnus qui entrent par hasard au *Café des ministères* sentent tout de suite qu'ils ne sont pas chez eux et s'en vont » [132]

Nous retrouvons le patron comme pierre angulaire du lieu reliant les différents habitués par sa conversation mais aussi par sa participation aux jeux socialisateurs. Contrairement à l'hôtel du Nord qui reste ouvert aux inconnus, il est bien précisé que le Café des Ministères est hostile à tout étranger qui ne serait pas un habitué du lieu. Le café peut donc être perçu comme une société d'interconnaissance quasi sectaire bien que cette dimension soit peu présente dans les autres sources. Pour la décennie 1950, il y a la chanson *Le petit bistrot de papa* interprétée par Lucette Raillat qui vante clairement une communauté de café. Tout comme la mort de Lucie réunissant l'ensemble des clients, le bistrot vit au rythme des disparitions : quand un des clients ne paraît plus, on compte les jours et on ferme les volets du bistrot en signe de deuil. En plus de l'amitié, constante du siècle, l'auteur insiste sur

[130] *Op.Cit,* p.83.
[131] *Ibid.,* p.110.
[132] *Op.Cit.,* p.69.

l'affection mutuelle portée entre clients et patron : « ses clients l'aimaient » et le gérant disait qu' « un bistrot modèle / ça se doit à sa clientèle ».

2- La tendre figure du patron auvergnat

Si le patron de café est un puissant liant au sein de son établissement, le patron identifié comme auvergnat relève d'une catégorie plus spécifique et chargée historiquement qui participe elle aussi à l'interconnaissance populaire et qu'il convient donc de traiter à part. Cette figure est essentiellement manifeste dans les imaginaires du premier XXe siècle et en particulier des années 1930 et 1940 puisqu'elle disparaît à partir des années 1960. Aucune œuvre concernant le patron auvergnat ne précède les années 1930, pourtant cette immigration est présente dans la capitale dès la fin du XIXe siècle (quand l'émigration temporaire devient définitive à mesure que les gains augmentent) Les auvergnats font divers petits métiers et prennent la tête de boutiques de vins et charbon peu à peu transformées en simples débits de boisson. D'où le terme « bougnat » pour les désigner, mélange de « charbon » et « auvergnat ». Les bougnats se développent néanmoins surtout durant la première moitié du XXe siècle car l'immigration auvergnate est particulièrement visible dans l'entre deux guerre : plus d'un parisien sur dix est alors auvergnat [133] et c'est une période d'apogée pour le journal *L'Auvergnat de Paris*, périodique qui participe de la visibilité de ces immigrés. Mais cette prépondérance historique n'est pas flagrante dans les représentations car l'identité du patron est de manière générale peu mise en avant surtout quand il s'agit de chansons et de longs métrages. Les portraits détaillés du patron concernent en effet davantage les romans, peut être en raison de leur caractère plus descriptif. Il est toutefois remarquable que Doriaan, dans sa chanson de 1942, s'exclame que le « patron c'est fatal / vient du fond du Cantal ! » Le Cantal étant un département de la région d'Auvergne, cela contribue à penser que le bistrotier, du moins dans le premier XXe siècle, est aisément associé à la figure historique du bougnat ou, selon la formule consacrée, de l'Auvergnat de Paris. De l'analyse des représentations ressort la description d'un patron parfois rustre, certainement âpre au gain mais avant tout chaleureux et courageux travailleur. Cette dernière qualité, la dévotion professionnelle, semble spécifiquement attribuée aux auvergnats qui, dès le XIXe siècle, sont perçus comme des exemples d'abnégation au travail. Autrement, les autres traits s'appliquent à l'ensemble des patrons de café. Nous nous focalisons donc ici sur ce qui constitue l'imaginaire spécifique

[133] ROBERT Christian, Emission radiophonique « Histoire d'auvergnats », 2008 ; http://www.auvergnat.biz (consulté le 15 Mars 2014)

du patron auvergnat et se présente comme tel. La dévotion professionnelle évoquée précédemment passe par trois aspects importants.

Le premier est l'expression de l'attachement au bistrot. Elle est manifeste dans le roman *L'hôtel du nord* : « Lecouvreur ne peut y tenir plus longtemps. Il traverse la rue pour embrasser d'un seul coup d'œil tout ce qu'il possède. » [134] Plus que de l'attachement, le gérant ressent une grande fierté à la vue de son établissement, sentiment cependant toujours relié à l'idée de possession et quelque part d'enrichissement. L'adaptation cinématographique en rend compte différemment quand Lecouvreur dit à Renée, une cliente : « C'est comme si demain en entrant je trouvais plus mon zinc, ça me manquerait. Et ben vous nous manquerez aussi. » Le patron met ainsi sur un pied d'égalité l'affection portée à une personne et à un bistrot. Le café est implicitement personnifié pour en faire l'objet d'un fort attachement. Le comptoir cristallise également ce sentiment dans le seul art narratif du XXe siècle que l'on ait trouvé avec le mot « bougnat » soit *Le bougnat de la rue de Seine* d'Albert Vidalie écrit en 1948. Cette nouvelle narre l'histoire d'un patron de café (situé prêt de St Sulpice) d'ordinaire assez indifférent aux clients et peu bavard jusqu'au jour où l'un d'eux porte attention au comptoir que le bougnat astique avec frénésie et minutie. Celui-ci devient alors très disert et se met à parler avec passion de son zinc ce qui fait dire à l'auteur : « Il s'humanise le bougnat de la rue de Seine »[135] L'auteur met en scène une relation quasi passionnelle entre le patron auvergnat et son café mais aucune référence à l'identité auvergnate n'est faite.

Le deuxième aspect est de présenter le patron auvergnat comme un homme courageux mais surtout déterminé déployant quantité d'efforts professionnels pour satisfaire ses clients. Il est clairement dit dans *L'hôtel du nord* que Lecouvreur « cherchait à inspirer confiance à ses futurs clients et regardait autour de lui avec un plaisir attendri. »[136] Pour fidéliser cette clientèle, le couple fait de nombreux sacrifices : le mari se saoule un peu avec ses clients et sa femme commente « C'est le commerce ! »[137] Elle-même reprend le travail contre l'avis de son médecin et passe beaucoup de temps à jouer avec les clients, un geste sympathique mais aussi commercial. Ainsi, Louise, l'une des clientes, commente assez péjorativement :

[134] *Op.Cit.,* p.40.

[135] VIDALIE Albert, « Le bougnat de la rue de Seine » (Journal de Madagascar 14/02/1948) in *L'aimable Julie, Monsieur Charlot et consorts,* Le Dilettante, 2010, p.66.
[136] *Op.Cit,* p.23.
[137] *Ibid.,* p.45.

> « De vrais Auvergnats ces Goutay. Ils n'ont rien à envier au désordre de leurs locataires. Elle, je te parierais qu'elle passe son temps à faire des manilles avec les clients. » [138]

Cette phrase compte car le désordre, peut-être de la saleté et la complicité avec les clients sont présentés comme typiquement auvergnats. Cette complicité suggère que la patronne passe son temps au café là encore pour fidéliser une clientèle afin qu'elle consomme le plus possible. De manière générale, la pénibilité du travail se traduit par le manque de sommeil en raison d'un lever très matinal à 5h et d'un esprit préoccupé en permanence. Idem pour le patron du Café du cadran qui se lève tôt le matin, est fatigué mais offre une tournée et des sourires de circonstance et ce particulièrement aux clients réputés et habitués qui garantissent le succès de son établissement.

Cette dévotion est certes louée mais les auteurs n'omettent pas de préciser que sa motivation est avant tout pécuniaire. En effet, l'argent et les profits son centraux. Une scène type semble le résumer : celle du patron faisant ses comptes. Elle est présente notamment dans le roman *L'hôtel du Nord* et le film *Le Café du cadran*. Eugène Dabit insiste particulièrement sur cet aspect en mentionnant le cahier de compte à deux reprises et en présentant la comptabilité comme un véritable objet d'excitation mêlant angoisse et plaisir aux yeux de Lecouvreur. En effet, il écrit : « Parfois trop las, le cœur lourd et l'esprit craintif, il [Lecouvreur] n'avait plus qu'un désir : faire les comptes de la journée. » dans son cahier de compte « dont le contact, chaque fois, lui faisait battre le cœur »[139] Jean Gehret prend quant à lui soin de faire un plan sur Bertrand Blier faisant ses comptes avec grand sérieux. C'est surtout l'âpreté au gain soit le souci de faire des économies, du moins de ne pas perdre un centime, qui est prégnant bien que ce caractère intraitable en affaires soit à chaque fois nuancé par la bonté du patron. Dans *La belle lurette*, Henri Calet écrit en substance, non sans ironie, que le Père Jules est un patron affairiste dont la gentillesse n'a d'égal que sa gratuité. Cette sévérité en affaire se confirme quand il est dit de lui qu'« Il lui déplaisait que les clients allassent trop souvent se saouler chez la concurrence. (…) Et il avait raison. » [140] Dans cette dernière phrase, l'auteur semble donner raison à la logique commerciale bien que la réplique porte sûrement implicitement sur la fidélité, ici vantée. De même, si Eugène Dabit et Jean Gehret ne font jamais du patron de café un homme antipathique, ils montrent toutefois les extrémités de l'appât du gain conduisant à vendre son âme au diable. Dans le roman,

[138] *Ibid.,* p.16.
[139] *Ibid.,* p.33.
[140] *Op.Cit.,* p.186.

Lecouvreur accepte, finalement assez facilement, l'expropriation de son café, sûrement en contrepartie d'argent, à l'inverse de sa femme beaucoup plus peinée. De même, Bertrand Blier accepte d'intégrer le jeu très lucratif du PMU (intronisé en France vers cette période soit la fin des années 1940) sans se poser de question sur l'homme avec lequel il pactise or celui-ci se trouve être un malfrat le rendant complice de ses méfaits. C'est surtout la question du crédit et donc de la souplesse auvergnate dont il est question à trois reprises. L'idée récurrente étant que le bougnat est hostile aux avances mais y cède parfois. Chez Georgette Plana, dans *Café de minuit* (1962), aucune largesse n'est tolérée comme nous pouvons en juger avec l'extrait suivant :

« Le patron se frotte les mains
Les affaires, ça marche bien
Pour un Auvergnat
Le client est roi
Seulement, faut payer recta
Si on fait du chentiment
Ch'est la mort d' l'établichement
On n' fait pas crédit »

Les vers assez péremptoires tels que la formule d'obligation « faut payer recta » et la négative « on n'fait pas crédit » traduisent bien l'intransigeance. Celle-ci est considérée comme une caractéristique auvergnate car la chanteuse précise que c'est « pour un auvergnat ». Une remarque s'impose quant à l'accent pris par l'interprète en prononçant le son « ch ». Elle parodie en réalité tendrement l'accent auvergnat et s'inscrit ainsi dans une représentation remontant au XIXe siècle. En effet, dès cette époque l'auvergnat est réputé pour son fort accent difficilement compréhensible. Le mot « charabia » est alors défini par le Larousse comme une langue d'auvergnat. Preuve de la continuité de cet imaginaire : on disait encore en 1950 d'un jeune enfant avec des difficultés de langage qu'il parlait auvergnat.[141] Le chanteur Doriaan et le romancier Jean Michel Guenassia sont plus optimistes car le patron sacrifie son avarice sur l'autel de la bonté humaine. Ainsi, dans *Le petit bistrot des faubourgs,* le patron est certes qualifié de « rapiat » mais finit par se faire violence en offrant sa tournée à l'occasion d'un mariage. L'auteur rappelle bien que cet acte va contre la nature de l'auvergnat

[141] DUBOIS Claude, *La Bastoche. Une histoire du Paris populaire et criminel*, « Quand les auvergnats partaient à la conquête de Paris », Paris, Perrin, 2011, 614 p.

quand il précise : « Bien que ce soit un auvergnat / Aux invités offrira de bon cœur / Ses liqueurs » C'est la même idée que Jean Michel Guenassia formule dans la phrase :

« Le père Marcusot avait un vrai motif d'inquiétude. Tibor laissait derrière lui la plus grosse ardoise qu'un patron de bistrot auvergnat eût jamais consentie. » [142]

Les auteurs insistent bien sur le fait que le crédit coûte à l'auvergnat qui cède tout de même à ses clients. Cette représentation de l'auvergnat comme un professionnel soucieux de la réussite de son affaire est en partie corroborée par les faits car nombre d'entre eux sont montés à Paris dans le dénuement le plus total puis ont fait fructifier leur pécule au point de pouvoir acheter pour certains une maison au pays. Les représentations collent également aux mentalités d'alors car les auvergnats étaient perçus comme des âpres au gain. Ainsi l'écrivain Claude Dubois, dans son ouvrage sur le quartier de la Bastille, se rappelle avoir souvent entendu dans les années 1950 la réflexion hostile et antisémite suivante : « Les auvergnats, ils sont pire que les juifs ! »[143] Cependant, le caractère social de l'opposition au patron est relatif car loin de développer un jugement acerbe sur cet homme soucieux de l'enrichissement, les auteurs saluent avant tout la valeur travail et la bonhomie de l'auvergnat.

C- Années 1930 à 1950 : le café des bas fonds

A partir de la fin des années 1920, se développe la représentation fictionnelle d'un café que l'on pourrait dire mal famé. Ce café populeux et criminel s'inscrit dans l'imaginaire des bas fonds que l'historien Dominique Kalifa fait courir de Francis Carco à *Les portes de la nuit* de Marcel Carné soit des années 1920 aux années 1945.[144] Nous sommes également d'accord avec Jean Claude Bologne pour dire que ce modèle du café mal famé est déjà évoqué très positivement sur le mode fasciné.[145] Nous reprenons globalement cette chronologie car elle correspond à une représentation cohérente, celle d'un café caractérisé par une population criminelle et un aspect sordide.

[142] GUENASSIA Jean Michel, *Le club des incorrigibles optimistes,* Paris, Albin Michel, 2009, p.298.
[143] *Op.Cit.*
[144] KALIFA Dominique, *Les bas fonds. Histoire d'un imaginaire,* Seuil, Paris, 2013, 416 p.
[145] BOLOGNE Jean Claude, *Histoire des cafés et des cafetiers,* Paris, Larousse, 1993, 381 p.

1- Intrigue criminelle

> Comment des gens qui n'ont jamais mis les pieds dans un bistrot, ni dans un PMU, ni sur la pelouse des champs de courses, comment des gens qui ne savent pas ce que signifie le mot limonade peuvent-ils se prétendre capable de déchiffrer l'âme des criminels ? [146]

Cette phrase écrite par Georges Simenon dans *Maigret et son mort* en 1948, sous entend que le débit de boisson qui plus est populaire (de type PMU qui, à l'époque de l'œuvre, vient de naître) est un repaire criminogène dont la connaissance permet de mieux comprendre la mentalité criminelle. L'association ici faite entre café et criminalité en ce premier XXe siècle ne relève pas uniquement du fantasme car elle s'inscrit dans une réalité sociologique remontant au début du siècle. En effet, vers 1900, la cartographie criminelle s'avère être étroitement liée à celle des débits de boissons.[147] Elle constitue une caractéristique importante de nos sources du premier XXe siècle. L'analyse de l'histogramme de répartition des œuvres auquel nous renvoyons en annexe est éloquent[148] : les intrigues criminelles (avec délinquance voire crime), impliquant la présence de voyous, sont pour la grande majorité situées dans la première moitié du siècle avec neuf œuvres sur un total de quatorze en sachant que la bande dessinée de Tardi, reprenant une intrigue de Nestor Burma des années 1950, compte parmi les cinq restantes. Le café joue essentiellement trois rôles au sein de cette intrigue criminelle. Tout d'abord, il peut être une planque pour de la marchandise ou pour les voyous eux-mêmes. Ainsi, Francis Carco fait du bar Le Javanais un lieu de trafic dans *Rue Pigalle* car Valentine vient chercher pour son proxénète des sachets de cocaïne dans la cabine téléphonique. Le bar n'est cependant pas perçu comme l'unique lieu public discret d'approvisionnement car il est ensuite supplanté par un fleuriste. Deux ans plus tard, dans le film *Sous les toits de Paris* de René Clair, le bistro sert de cachette pour Albert et son ami Fred tentant d'échapper à la police. C'est particulièrement pertinent dans *Maigret et son mort* dont l'intrigue repose sur la poursuite d'un criminel se cachant fréquemment dans les bars de Châtelet et Bastille. Ensuite, le café peut être le théâtre de l'action criminelle soit le crime, le délit ou l'arrestation. Le cas du crime est illustré par le film *Le café du cadran* quand le patron de café interprété par Bertrand Blier assassine sa femme dans son établissement. Le cas du délit se présente dans *Quatorze Juillet*, où un client revient à 1h du

[146] *Op. Cit*, p.387.
[147] ROBERT Jean Louis et TSIKOUNAS Myriam, *Imaginaires parisiens, Sociétés et Représentations* (en ligne), n° 17, mars 2004 ; http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1.htm (consulté le 24/04/2014)
[148] Voir Annexe n°5

matin pour voler la caisse du café. Enfin, le débit sert de point de ralliement aux bandits permettant de se tenir régulièrement informé et de fomenter des « coups ». C'est par exemple Bob, qui dans le long métrage *Bob le flambeur*, recrute ses hommes pour le casse dans son bar du Pile ou Face. C'est là également que la patronne prévient le personnage éponyme que Marc compte dénoncer le casse à la police et c'est dans ce même lieu que le casse est finalement annulé. Le café est alors un véritable pouls de l'évolution de l'intrigue criminelle.

Fric frac de Maurice Lehmann, réalisé d'après une pièce de théâtre d'Edouard Bourdet publiée en 1936, illustre particulièrement bien les trois cas présentés que nous exemplifions ici par trois photogrammes. Avant toute chose, il convient de relever l'association faite par l'auteur entre criminalité de bas étage et petit peuple. En effet, quand Marcel le bijoutier, innocent du repaire criminel que constitue le café Chez Fernand dans lequel il se trouve, dit à Loulou qu'il peut tout à fait changer de métier et s'adapter à celui de ses acolytes, celle-ci lui répond amusée et attendrie : « c'est pas du business pour vous » Clairement, le cambriolage est une affaire de pauvres, non de bourgeois.



<u>Figure 7</u> : LEHMANN Maurice, *Fric frac*, Maurice Lehmann, 1939

Ce premier photogramme capture l'instant où un compère annonce qu'un membre de la bande s'est fait arrêter par la police. La position des personnages tournés vers le messager atteste que le café est bien le siège de la réunion, de la concertation et de l'information pour cette bande criminelle. Le bar est aussi une cachette pour les malfrats et leurs marchandises. Le patron Fernand cache effectivement des armes dans le tiroir caisse pour ne pas confondre ses clients impliqués quand un des habitués, P'tit Louis, cache le magot avec l'approbation de Fernand comme le dit cette didascalie de la pièce de théâtre : « *P'tit Louis, indiquant le sac, interroge Fernand du regard. Celui-ci, d'un mouvement de tête montre la porte de*

gauche. »[149] Il est intéressant de constater l'explicite complicité du patron, également présente dans d'autres sources de notre corpus. Cela confirme la primauté de la fraternisation de classes au café, le patron pouvant être du côté de l'ordre comme des criminels. Mais le débit est aussi une cachette pour les malfrats eux-mêmes comme le montre le photogramme ci-dessous.



<u>Figure 8</u> : LEHMANN Maurice, *Fric frac*, Maurice Lehmann, 1939

Il illustre la fonction de planque remplie par le café. En effet, les trois personnages sont filmés de face entrain d'épier la police derrière la vitrine de Chez Fernand. Ce plan sur leurs visages anxieux cachés derrière le rideau et l'enseigne rend manifeste le bastion protecteur que constitue le café, permettant de voir sans être vu. Il est cependant loin d'être une forteresse imprenable car il se transforme au cours de l'intrigue en guet-apens vouant la bande à l'attente fataliste de la police puisque, selon les dires de Loulou, « y'a même pas d'autres portes pour se tirer ».



<u>Figure 9</u> : LEHMANN Maurice, *Fric frac*, Maurice Lehmann, 1939

[149] *Op.Cit*, p.75.

Cela aboutit à ce dernier photogramme illustrant la scène de l'arrestation par deux policiers (l'un est au centre du plan et l'autre près de la porte) L'effet de foule généré par l'ensemble des clients du café qui, d'un seul homme, se lève pour mettre les mains en l'air, accentue l'idée que le débit tout entier est un repaire pour une microsociété criminelle. Plusieurs facteurs expliqueraient la raison de cette association entre café populaire et criminel dans le premier XXe siècle. Tout d'abord, cela correspond à une certaine réalité sociale car la criminalité est souvent plus élevée dans les milieux nécessiteux où l'on vit de petits larcins. Or cette population des faubourgs se concentre particulièrement dans les cafés populaires qui structurent son espace. Mais selon Jean Claude Bologne, la réalité sociale cède la place à la fascination à partir des années 1930.[150] En effet, l'essor que les bougnats connaissent dès les années 1920 peut en partie s'expliquer par l'attraction exercée par ces débits associés notamment au milieu louche des apaches qui, si ils ne sont plus d'actualité à cette époque, sont passés à la postérité. Cela s'inscrit plus généralement dans le romantisme ouvrier des années 1930 marqué par la tendance à noircir le trait, en particulier avec le courant cinématographique du Réalisme Poétique (dont René Clair et Marcel Carné font partie)

2- Café sordide

Le café mal famé se définit par son identité criminelle mais aussi sordide. Le vocabulaire sensoriel est développé sur l'ensemble de la période mais celui de la première moitié du siècle est davantage axé sur le caractère lugubre voire miteux à travers un champ lexical de la nuit et surtout de l'odorat.

Le cadre nocturne est une constante de la période que nous avons déjà traitée. Nous nous contenterons donc ici de signaler que la temporalité nocturne s'associe en partie à l'imaginaire criminel du café durant le premier XXe siècle puisque cinq sources sur dix développant une intrigue criminelle se déroulent de nuit : il s'agit des romans *L'homme traqué* de Francis Carco et *M'as-tu vu en cadavre* de Léo Malet ; de la pièce de théâtre et de son adaptation *Fric frac* ainsi que des films *Bob le flambeur* de Melville et *Classes tous risque* de Claude Sautet. Cette association du crime à la nuit n'est pas nouvelle car l'obscurité évoque souvent une temporalité de la transgression vécue par des marginaux. Il s'agit aussi de renforcer le romantisme ouvrier noir évoqué précédemment.

[150] BOLOGNE Jean Claude, *Histoire des cafés et des cafetiers*, Paris, Larousse, 1993, 381 p.; « Représentations »

Plus significativement, le champ lexical sensoriel, en particulier celui de l'odorat est développé dans les romans et chansons pour connoter des lieux populaires, peu élégants voire repoussants. Francis Carco est de loin l'auteur à la sensorialité la plus élaborée qui nous fait ressentir au mieux l'atmosphère lugubre des bars interlopes de Montmartre qu'il a bien connus. C'est pourquoi dans *L'homme traqué,* il décrit « Une atmosphère qui prenait à la gorge et qui puait la pipe mouillée et le vieux pauvre » et il parle de « débits obscurs »[151] C'est la même expression de l'odeur prenant à la gorge que l'on retrouve huit ans plus tard dans *La rue* quand l'auteur évoque « Une aigre odeur de cuir, de feutre, de caoutchouc, de draps mouillés [qui] vous prenaient à la gorge et composait avec les relents de tabac un écoeurant mélange. »[152] Le lecteur ressent une âcreté composite et répugnante. Les salles de café qu'il décrit sont souvent simples voire laides puisqu'il parle d'« une salle aux murs humides, ripolinés, des tables, de vieilles barquettes » et d'une autre « drapée de châles verts, bleus, jaunes ; rouges, aux franges sordides »[153] Ces énumérations assez crues composées d'adjectifs peu valorisants relèvent en partie d'une volonté de Francis Carco de provoquer la bourgeoisie en lui imposant l'ingratitude de la misère prolétaire.[154] Dans la veine ouvrière, le café Chez Minche de Marcel Aymé est un antidote aux cafés bourgeois élégants car il est assimilé aux « zincs poisseux »[155] et également à l'odeur de tabac. Dans le roman de Raymond Queneau *Le Dimanche de la vie* (1952), les fortes odeurs semblent connoter un caractère populaire et passé car le Café des Amis à Paris est plein d'« odeurs tapageuses, aniques et vinacées [qui] traînaient sur le bois meurtri des tables »[156] ce qui sous entend une clientèle amatrice de Ricard et de vin (donc plutôt modeste) dans un café usé par le temps. La dernière mention significative du paysage sensoriel du café se trouve en 1958 dans la chanson *Le petit bistrot de papa* de Lucette Raillat quand elle dit : « par les soirée d'hiver / y'avait dans l'air / des odeurs de chien mouillé / Et d'crasse à bon marché ». Ici, l'association entre cadre nocturne, atmosphère repoussoir et gens du peuple est explicite. Il plane comme une odeur du pauvre dans ces bars « popus ». Il faut toutefois rappeler que ces auteurs n'ont aucun dégoût mais vantent au contraire ces attributs dans ce que l'on peut désormais qualifier de poésie populaire.

[151] *Op.Cit.,* p.32 et p.87.
[152] CARCO Francis, *La rue,* Albin Michel, 1930 ; rééd. Laffont, 2004, p.793.
[153] *Op.Cit,* p.793, p.760 et p.792.
[154] « Je promets de foutre en pleine gueule des bourgeois, des romans musclés et pourris dont ils se lècheront les babines.» dit-il dans une lettre à Léopold Marchand en date du 17 Octobre 1915.
[155] *Op.Cit,* p.401
[156] QUENEAU Raymond, *Le Dimanche de la vie,* Paris, Gallimard, 1952 ; rééd. Folio, 1993, p.42.

3- Le policier des années 1950 : un modèle transitoire

Nous pouvons considérer que la représentation du café dans les films policiers des années 1950 s'inscrit dans l'imaginaire des bas fonds car le débit sert une intrigue criminelle, dans un cadre nocturne encore assez lugubre mettant en scène des déclassés dans les quartiers populaires de Montmartre ou du 10ème arr. Néanmoins le modèle sociologique du voyou et du café opèrent une mutation : il ne s'agit plus du café populeux occupé par des voyous à la petite semaine comme on en voyait dans les années 1920 à 1940 mais de cafés de plus haut standing occupés par des gangsters élégants. Pour le prouver, il convient d'étudier les deux séries de photogrammes suivants :



Figure 10 : CLAIR René, *Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930



Figure 11 : LEHMANN Maurice, *Fric frac*, Maurice Lehmann, 1939



Figure 12 : MELVILLE Jean Pierre, *Bob le Flambeur*, Jean Pierre Melville ?, 1956



Figure 13 : BECKER Jacques, *Touchez pas au grisbi !*, 1953

La première ligne se compose de deux fictions criminelles des années 1930 et dévoile un café modeste : le comptoir n'est pas très étendu, les tables sont en bois et il n'y a pas de décorations murales. A ce cadre font écho des délinquants ne donnant pas l'apparence d'être des professionnels : ils sont vêtus de bérets, signe distinctif de gens du peuple et la posture est détendue que ce soit Albert qui, dans le premier photogramme, se repose sur le comptoir ou Arletty qui, dans le deuxième, se tient le dos courbé. Il s'agit en effet d'une petite délinquance reposant sur des larcins, en l'occurrence des cambriolages. La deuxième ligne illustrent deux films policiers des années 1950 se distinguant tout d'abord par le standing du café : la salle est plus vaste, les tables sont en marbre et l'on peut voir des peintures au mur avec, pour le film de Jacques Becker, la présence en arrière plan gauche d'un juke-box, objet à la pointe de la modernité en 1953. Ce cadre plus distingué sert des occupants tout aussi élégants dans leur costume cravate. Ces derniers sont regroupés et semblent très sérieusement échanger dans une sorte de conciliabule. A l'inverse des deux premiers photogrammes, il s'agit désormais d'une véritable bande de gangsters professionnels dont les délits peuvent être des grands casses (il s'agit par exemple dans *Bob le flambeur* du casino de Deauville) Le deuxième photogramme figure Jean Gabin debout face à ses partenaires assis comme pour le valoriser ce qui est clairement confirmé par l'ensemble de l'intrigue faisant de lui un dur au cœur tendre et à l'honneur inébranlable. C'est représentatif de la tendance à la mythification du gangster incarné par des acteurs charismatiques et virils tels que Jean Gabin mais aussi Lino Ventura et Jean Paul Belmondo. Nous assistons alors à une diversification des représentations du café qui n'est plus nécessairement populaire tant dans sa physionomie que dans la typologie de sa clientèle. Ce changement d'imaginaire préfigure en partie la rupture que constituent certaines représentations des années 1960 et 1970. [2]

D- Etude d'une œuvre transitionnelle : *Les gens de la nuit* de Michel Déon (1958)

Le roman de Michel Déon publié en 1958 illustre la transition à l'œuvre dans les années 1950 en contenant des représentations tout à la fois de la première moitié du siècle et des années 1960 à 70.

Pour commencer, l'œuvre incarne la transition entre le café populaire traditionnel et le café modernisé car elle fait cohabiter des bars populeux encore ouvriers et sordides avec les brasseries modernisées de Saint-Germain-des- Prés des Près. En effet, le roman relève du début du siècle dans la mesure où le personnage principal traverse multitudes de petits tripots. L'écrivain compte parmi les derniers auteurs du corpus à appuyer le caractère sordide du café

par une description sensorielle quand, en parlant d'un bistrot rue Mazarine, il décrit la « lumière glauque [qui] donnait à la salle sordide du bistrot, l'atmosphère d'une cour des miracles »[157] Avec l'emploi de l'expression « cour des miracles », désignant initialement des espaces de non droit parisiens occupés par des miséreux en tout genre, il trahit la présence d'une clientèle interlope de marginaux. Il nous amène également dans le bar populaire Chez Jeannot aux Halles. La conscience de classe est encore marquée puisque Michel Déon met en récit un client ressassant un discours contre l'élite corrompue du type « tous des pourris »[158] Quelques pages plus loin, un bistrot revêt clairement son caractère prolétaire lorsqu'un ouvrier parle de « nos bistrots » et qu'il est dit : « Les ouvriers riaient. Ils connaissaient Michel et ce buveur de fine à l'eau avait tort *a priori* parce qu'il était trop proprement habillé »[159] Michel, protagoniste qui n'est pourtant pas nanti, fait l'objet d'une hostilité a priori de la part d' ouvriers le suspectant de bourgeoisie en raison de sa tenue jugée trop élégante. Or cette exacerbation des identités sociales s'assimile plutôt aux représentations des années 1930. Dans le même temps, le romancier insère de nouveaux occupants du café qui ne se caractérisent pas par leur basse extraction sociale et que nous retrouvons dans les décennies ultérieures soient une touriste américaine, des étudiants, des noirs et des arabes. L'imaginaire de Michel Déon est dans une certaine mesure moderne car il intègre divers renouvellements sociologiques de son époque : l'engouement des américains pour Paris à la faveur de l'émigration artistique de l'entre deux guerres, la visibilité croissante de la jeunesse et la diversification ethnique de la capitale à la suite de l'afflux de main d'œuvre africaine après la seconde guerre mondiale. Le romancier n'est certes pas pionnier en la matière car Francis Carco évoquait avant lui des hommes noirs au bar mais il préfigure une diversification croissante de la clientèle. Surtout, il incorpore dans son récit des brasseries plus modernes et célèbres telle que La Coupole à Montparnasse où le protagoniste donne souvent rendez vous à son amie Gisèle. Là encore, ce n'est pas totalement inédit car Georges Simenon incluait déjà des brasseries plus élégantes comme le chic Café des Ministères (7ème arr.) dans *Le client le plus obstiné du monde* (1947) Nous comprenons que Michel Déon distingue clairement les petits cafés populeux type bougnat de ce qu'il nomme avec évidence les « grands cafés » et ce d'autant plus qu'il se fait le témoin nostalgique de la transformation subie par certains cafés populaires. Ainsi, il tient à préciser que le bistrot rue Mazarine est celui d'un ancien bougnat (soit la figure historique de l'immigré auvergnat monté à Paris pour ouvrir une boutique de

[157] DEON Michel, *Les gens de la nuit*, Paris, Plon, 1958 ; rééd. La Table ronde, 1993, p.61.
[158] *Ibid.*, p.161.
[159] *Ibid.*, p.172.

vins et charbons devenue débit de boisson) accommodé au goût du quartier des Beaux Arts. Sans critiquer, il attire peut être l'attention sur la gentrification de ce qui était un traditionnel café auvergnat transformé en café artistique bohème. La phrase suivante, assez péremptoire, résume tout : « Les bas fonds appartenaient au passé »[160] La prise de conscience est double car en plus de constater avec amertume la modernisation des cafés populaires, l'auteur déplore la disparition du patrimoine artistique des brasseries déjà mythiques du premier XXe siècle. Ainsi, il décrit la salle de la Coupole comme « la salle de la grande brasserie bêtement rajeunie au goût du jour et qui venait de perdre ses fresques 1925 »[161] L'adverbe trahit la déception de l'auteur face à la perte des décorations art déco d'origine, joyaux du café et ultimes témoins de l'apogée du lieu dans les années 1930. Cela fait encore écho à l'œuvre de Georges Simenon qui, quelques années auparavant, développe une démarche mémorielle similaire, déplorant la transformation de ces brasseries traditionnelles. Ainsi, dans *Le client le plus obstiné du monde,* le narrateur parle du Café des Ministères comme « Un des rares cafés à l'ancienne mode qui subsistent à Paris » avec ses dorures, miroirs etc. Le verbe subsister sous entendant qu'il s'agit d'une espèce en voie de disparition. Il poursuit son propos par une comparaison éloquente : « Autant le domaine de Joseph était vieillot et discret, autant l'autre, dont l'enseigne portait les mots *Chez Léon*, était agressivement, vulgairement moderne. »[162] Les deux derniers adverbes péjoratifs signifient clairement que Maigret rejette cette rénovation qu'il estime sans goût et destructrice. La position des deux cafés, situés face à face, renforce leur mise en opposition et les fait apparaître comme deux modèles historiques. Cette tendance est confirmée par le roman *Maigret et son mort*, 1948 dans lequel l'enquêteur fait l'éloge de la brasserie rue Maubeuge car c'est :

> Une belle brasserie, comme Maigret les aimait, pas encore modernisée, avec sa classique ceinture de glaces sur les murs, sa banquette de moleskine rouge (…) Cela sentait bon la bière et la choucroute (…) Le patron aussi, qui se tenait près de la caisse, digne et attentif à tout ce qui se passait, était dans la tradition, petit, grassouillet, le crâne chauve, le complet ample et les souliers fins sans un grain de poussière. [163]

Maigret, et Simenon à travers lui, vante ici la brasserie typiquement parisienne dont les spécialités d'origine sont la choucroute et le brassage de la bière. C'est aussi un endroit très

[160] *Ibid.,* p.204.
[161] *Op.Cit,* p.69.
[162] *Op.Cit,* p.79.
[163] *Op.Cit,* p.417.

artistique orné de décorations art nouveau, de miroirs muraux et tenu par des serveurs élégamment vêtus. Le discours de la perte du populaire et du traditionnel est une tendance réactionnaire assez récurrente qui s'explique en partie par les sensibilités politiques des deux auteurs, adeptes du conservatisme populaire. Georges Simenon étant un passionné du petit peuple mais aussi un farouche anticommuniste et opposant à la grève, Michel Déon étant ce qu'on appelle un anarchiste de droite adoptant des positions anti-intellectualistes mais également patriotiques et antimodernistes. Le facteur biographique intervient également car Georges Simenon a par exemple fréquenté La Coupole dans son plus pur style art déco ce qui accentue son regret du changement. Cependant, cette prise de conscience s'inscrit spécifiquement dans le contexte des années 1950 durant lesquelles les cafés parisiens connaissent effectivement une rénovation générale, peut être à la faveur de la seconde guerre mondiale ayant engendré des destructions mais aussi à celle de l'embourgeoisement de la rive droite puis de la rive gauche avec le succès que connaît Saint-Germain-des- Prés et le modèle intellectuel du café germanopratin à la suite de l'existentialisme sartrien. Charles Rearick confirme cette tendance des années 1950 à la commémoration de l'époque 1900 dite « Belle Epoque »[164]

En tous les cas, nos auteurs ne fantasment pas car les bistrots perdent bien pour certains leur style 1900.

Le roman de Michel Déon constitue de plus une transition dans l'imaginaire de la sociabilité du café à deux titres. Le premier est de mettre encore en scène la sociabilité du bistrotier auvergnat héritier de la figure historique du bougnat et ce de manière appuyée : quand le protagoniste entre dans le bistrot, le patron prononce le discours revendicatif et identitaire suivant :

> C'est une grande franc-maçonnerie que les Auvergnats de Paris. Quand un Auvergnat rencontre un autre Auvergnat, ils s'embrassent, ils se jurent une amitié éternelle. La maçonnerie corse, une maçonnerie de bébé à côté de la nôtre.[165]

La solidarité et la prétention auvergnate qu'il exprime fait écho à une réplique du patron du Café du Cadran disant : « Il est peut être très fort mais moi j'suis auvergnat » Cette fierté est une réalité quand on sait que l'immigration auvergnate parisienne a cultivé un fort entre soi au

[164] REARICK Charles, *Paris dreams, Paris memories. The city and its mystique*, Stanford University Press, 2011, 278 p.

[165] *Op.Cit*, p.178.

travers du journal *L'Auvergnat de Paris,* de la ligue auvergnate, des nombreuses Amicales et des mariages entre auvergnats. L'auteur compte surtout parmi les derniers de notre corpus à identifier le patron de café comme un auvergnat dans une intrigue contemporaine. En effet, la présence du patron auvergnat, si elle est loin d'être récurrente, concerne surtout les années 1930 et 1940 (à raison de deux œuvres pour chaque décennie) Après *Les gens de la nui,* seule la chanson *Le café de minuit* (1962) et deux œuvres rétrospectives évoquent un patron auvergnat : Michel Blondin l'associe au passé du Bar Bac durant la seconde guerre mondiale et Jean Michel Guenassia l'inscrit dans son récit situé à l'orée de 1960. Il semble donc que la figure de l'auvergnat décline à partir des années 1960, du moins il n'est plus un marqueur de l'imaginaire du café parisien, sûrement en raison du déclin réel, bien que relatif, des bistrotiers auvergnats à la suite de la crise des années 1970 engendrant rachats et faillite. L'auteur se fait le témoin d'une sorte de folklore parisien qui serait entrain de disparaître. Le roman constitue une transition dans l'imaginaire de la sociabilité à un deuxième titre : celui de compter parmi les premiers du corpus à mêler sociabilité d'interconnaissance et de passage. Cette société d'inconnus serait intronisée par Georges Simenon, l'un des premiers auteurs à opérer la distinction entre café d'habitués et de passage en 1947 dans *Maigret et l'inspecteur malgracieux*.[166] *Les gens de la nuit* rend certes compte de l'interconnaissance entre clients et patron quand par exemple Michel emmène ses amis dans un bistrot tenu par une connaissance. Mais il restitue aussi les cafés de passage et ses occupants anonymes. En effet, le roman inaugure l'émergence d'une multiplicité de cafés, de Montmartre à Saint-Germain-des- Prés en passant par les Halles, que le protagoniste traverse dans une sorte d'errance nocturne au détriment de l'unique café de référence prédominant le premier XXe siècle. Ce café de passage s'accompagne de la rencontre d'inconnus. Pour la première fois, il ne s'agit plus d'une société intime et pré donnée de quartier mais de relations anonymes à construire. Ainsi, Michel sympathise avec Manon l'escroc et Nénesse rencontrés au Bar Bac, de purs inconnus qui deviennent au court du roman des amis. Contrairement aux auteurs précédents, l'écrivain prend en compte la réalité urbaine : une capitale est aussi faite de multiples circulations et brassages qui limitent l'entre soi. L'intégration nouvelle de l'anonymat s'explique aussi par la prédominance à venir dans les représentations du café de la thématique du mal être existentiel, sorte d'anonymat intériorisé consistant à être un étranger à soi même et au monde (le café incarnant ce dernier) En effet, le personnage transmet en premier lieu son sentiment de solitude et la souffrance causée par l'anonymat dans un café car « personne ne

[166] BIHL WILLETTE Luc, *Des tavernes aux bistrots. Histoire des cafés,* Lausanne (Suisse), l'Age d'homme, 1997, 321 p. ; Partie II, Chapitre II « Café, lieu de sociabilité »

me *voyait* dans ce bar ». A l'image des représentations majoritaires, le café ne reste pas un lieu froid d'anonymes car Michel s'y fait vite des amis. Lorsque ce dernier dit « j'avais enfin trouvé des personnes qui m'attiraient hors de moi », il révèle le véritable objet de sa souffrance : sa propre personne, qu'il cherche à fuir. En cela, il est en adéquation avec les enjeux du cinéma de la Nouvelle Vague dès la fin des années 1950. Cette conclusion est paradoxale car Michel Déon appartient au mouvement littéraire des Hussards regroupant des écrivains dits anarchistes de droites et prétendant précisément contrer l'intellectualisme de la Nouvelle Vague. Or, loin d'y être opposé, les représentations du café révèlent un imaginaire existentiel commun qu'il conviendra d'analyser plus en détail dans le chapitre suivant.

En somme, le premier XXe siècle apparaît dans l'ambivalence par rapport à l'héritage de l'imaginaire bourgeois diabolisant le café : elle en reprend les représentations assez sinistres tout en s'en distinguant par l'humanisation voire la revendication de cette société populaire, pour ne pas dire culture populaire (les jeux ou encore la valeur travail pouvant en être des piliers). Le romantisme d'une capitale de quartiers ouvriers gouailleurs au grand cœur relève du mythe de Paname que Charles Rearick identifie comme un imaginaire parisien prégnant du XXe siècle.[167] A l'inverse de son usage par les élites à des fins mercantiles (en particulier dans les guides touristiques), les artistes se l'approprient dans une version plus modeste et vaguement nostalgique. Nous ne parlerions pas, comme Dominique Kalifa, d'une reprise globale au XXe siècle de la vision moralisatrice du XIXe siècle[168] car il semble que les représentations du café de cette première période développent un nouvel imaginaire positif des classes populaires sur la base de l'imaginaire bourgeois hostile existant.

[167] REARICK Charles, *Paris dreams, Paris memories. The city and its mystique*, Stanford University Press, 2011, 278 p.
[168] KALIFA Dominique, *Les bas fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, L'Univers historique, 2013, 416 p.

Chapitre 2. De la fin des années 1950 aux années 1970, le café existentiel

Ce deuxième chapitre se propose d'analyser la scission à l'œuvre dans les imaginaires des années 1950 aux années 1970. Tout un pan principalement porté par le courant cinématographique avant-gardiste de la Nouvelle Vague rompt en effet avec les représentations du premier XXe siècle. Le café se met davantage au service de la condition humaine que de la société dans son ensemble. Nous assistons alors à l'émergence des cafés de passage vecteurs de l'émancipation du jeune et de la femme. A la mode existentialiste, le café pose le problème de la confrontation à soi, aux autres et aux idées. Les cafés célèbres jusqu'alors occultés trouvent une nouvelle vie dans le cadre d'un imaginaire intellectuel germanopratin en plein essor.[169] Un autre pan des imaginaires développe une représentation du café strictement opposée à celle-ci : loin d'être en prise avec la modernité, elle témoigne d'une certain populisme passéiste reprenant et renforçant l'imaginaire de notre première période. Les deux premières sous parties s'attachent à restituer des tendances générales de la période. Les deux suivantes développent respectivement l'imaginaire spécifique de la Nouvelle Vague et son antipode.

A- De nouveaux clients à part entière : les femmes et les jeunes

1-Les femmes

Comme nous l'avons vu et contrairement à ce qu'on peut souvent lire, les femmes ne sont jamais totalement exclues de l'imaginaire du café sur l'ensemble de la période. Celles-ci peuvent certes être des occupants secondaires et accompagnées mais la mixité domine. Cependant, la visibilité de femmes seules au café connaît un pic dans les années 1960 et 1970. Ce phénomène est corollaire à l'essor du café mixte à partir des années 1970 au détriment de l'entre soi masculin. La mixité accrue s'explique elle-même par deux facteurs : le déclin des bistrotiers proxénètes qui étaient en partie responsable de la représentation négative d'une femme seule au bistrot et l'essor des luttes émancipatrices permettant une libéralisation des mœurs plus particulièrement ici des luttes féministes qui octroient une autonomie accrue aux

[169] Benoît Lecocq par le d'un café perçu comme un laboratoire intellectuel dans l'après guerre parisien vivant au rythme de l'existentialisme sartrien ; LECOCQ Benoît, « Le café » in NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard Quarto, 1997, tome 3, 3031 p.

femmes (on pense par exemple à l'autorisation de signer un chèque octroyée en 1963 et au droit à l'avortement en 1975)

La légitimité de la femme seule au café semble s'amorcer dès les années 1940, plus spécifiquement en 1947 car deux œuvres de cette année l'attestent. Tout d'abord *Le café du cadran* dans lequel apparaissent des femmes en couple mais également seules. La même année, la nouvelle de Georges Simenon *Le client le plus obstiné du monde* s'avère être de nouveau une œuvre de transition car elle est la seule à expliciter la distinction entre les femmes entrant seules au café et celles ayant rendez vous avec leur mari. Le phénomène de la femme seule au bistrot (qui ne soit pas prostituée) est assez nouveau pour que l'auteur ressente le besoin de faire la distinction. Il ne porte cependant aucun jugement de valeur, semblant normaliser ce fait. Quelques années plus tard, en 1950, Annie Cordy évoque pour la première fois une patronne sans son mari, qui plus est dotée d'un caractère que l'on devine bien trempé comme l'atteste la strophe suivante :

Et la patronne, une femme comme ça
s'occupe de tout : range-toi, papa
fais gaffe aux verres,
mais retire ta main d' là [170]

Les trois impératifs suggèrent en effet une personnalité directive qui n'hésite pas à s'imposer face à une clientèle essentiellement masculine et taquine. Ainsi, elle leur ordonne de ne pas trop empiéter sur le passage des serveurs, de veiller à ne pas renverser les verres mais aussi réprimande les gestes déplacés à son encontre. En somme, elle ne se laisse pas impressionner par cette assemblée virile. Preuve en est qu'il ne faut pas attendre les années de libération sexuelle pour avoir de telles représentations qui demeurent néanmoins en décalage avec la réalité. La forte personnalité de la compositrice et interprète a pu influencer le portrait de la patronne qui ne correspond pas à l'image policée et au rôle familial encore attribués à la femme. C'est véritablement dans les années 1960 et 70 que la femme seule au café acquiert sa pleine légitimité. La seule analyse du corpus de chansons est assez édifiante à cet égard. Certes, Georges Brassens fait de la bistrote un objet de désir mais elle est au centre de la chanson et décrite comme une femme de caractère qui ne s'en laisse pas compter. Il conseille donc aux clients de se contenir : « sois poli, mon gars / pas de geste ou gare à la casse » Il

[170] CORDY Annie, *Cafés de chez nous (Bistrots parisiens)*, J. Verrières et M. Monot in *Les chansons de bastringue Volume 2 1945/1955*, 1950

sous entend qu'elle sanctionne quiconque oserait lui faire des avances ou des gestes déplacés tout comme la patronne d'Annie Cordy. Cela rompt avec les représentations précédentes où les gérantes étaient le plus souvent accompagnées de leur mari et réduites à un rôle doux voire maternel (on pense par exemple à la mère Goutay de *L'hôtel du nord*) Cette nouvelle autonomie de la patronne de café se retrouve dans la chanson de Bruno Masquelier *La gigue des bistrots* (1981) qui traite d'un bar tenu par une seule femme, Clémence. La rupture des années 1960 est confirmée par les chansons de Lucienne Delyle, Jean Ferrat et Georgette Plana qui mettent en scène la femme en tant que cliente du café sans que l'on ressente la nécessité de préciser si elle est accompagnée ou pas. Au contraire, Colette Renard laisse entendre qu'il s'agit d'une femme entrant seule au café (« Une fille est entrée (…) Elle s'asseyait toute seule ») Certes, le clivage sexuel est marqué par les regards qu'elle suscite au sein d'une clientèle masculine mais aucune remarque déplacée n'est faite, au contraire la fascination règne. Le cinéma s'inscrit également dans cette tendance, en particulier avec la Nouvelle Vague attachée à rendre compte de la modernité de son temps. Citons à l'appui cinq oeuvres de notre corpus : *Zazie dans le métro, La carrière de Suzanne, Nadja à Paris, Cléo de 5 à 7* et *Mado.* Les titres ont le point commun de contenir un prénom féminin qui annonce la centralité et l'indépendance de la figure féminine dans chaque œuvre. Zazie, encore enfant, n'est pas seule au café mais elle fait preuve d'une étonnante maturité lorsque, par exemple, elle fait passer le bistrotier Turandot pour un satyre. Les deux films suivants, de Rohmer, mettent en scène des jeunes étudiantes indépendantes qui se rendent seules au café pour y rejoindre des amis ou tout simplement pour s'y prélasser. Idem pour le long métrage d'Agnès Varda dans lequel Cléo est tout aussi bien accompagnée d'une amie que seule au Dôme. Enfin, la Mado de Claude Sautet est souvent accompagnée d'amis ou d'amants au café mais elle est foncièrement indépendante. La septième scène de café du film le symbolise assez bien : nous y voyons Michel Piccoli recroisant Mado qui continue cependant de jouer au flipper sans lui adresser un regard, dans une indifférence totale et douloureuse pour l'homme.

2- Les jeunes

Des années 1950 aux années 1970, la jeunesse émerge comme identité et groupe sociologique autonome. Cela débute dans les années 1950 autour de formations comme les blousons noirs dont la peur disproportionnée qu'ils suscitent renforce la visibilité. Ce que l'on nomme la « culture jeune » émerge déjà avec le rock'n roll dansé notamment dans les caves des cafés de Saint-Germain-des- Prés. Le phénomène s'accroît dans la décennie 1960 qui

accueille en masse les enfants du baby boom désormais adolescents ou étudiants n'ayant pas connu la guerre. La jeunesse devient revendicative et dénonce la société bourgeoisie capitaliste. La culture jeune se renforce avec l'époque yéyé portée par l'émission radiophonique phare « Salut les copains ! » lancée en Octobre 1959. C'est ensuite le mouvement hippie des années 1970 qui entretient la visibilité d'une jeunesse libérée, marginale voire décadente aux yeux du conformisme. C'est pourquoi, les représentations du café révèlent une irruption assez soudaine des clients jeunes à partir des années 1950. L'histogramme auquel nous renvoyons en annexe[171] révèle un pic de représentativité dans les années 1950 mais surtout 1960 à raison de 4 puis 8 sources. Les années 1970 sont déjà moins éloquentes car seules deux œuvres ont été relevées. Annie Cordy est le premier auteur de notre corpus à évoquer en 1950 « deux gosses » qui flirtent c'est-à-dire des jeunes gens, sûrement adolescents, sans leurs parents. Le café est un lieu de drague mais aussi d'apprentissage pour cette jeunesse. Ainsi, dans le court métrage de Maurice Delbez, *Le gosse de la butte* (1962), le jeune protagoniste est forcé de côtoyer dans le bar épicerie tenu par sa mère le noir que celle-ci fréquente. Dans un premier temps, par jalousie et à la faveur d'un racisme ambiant, il le déteste. Mais la cohabitation quasi quotidienne imposée par le lieu le contraint à connaître puis apprécier cet homme au fond très gentil. Le café, par la mise en relation des êtres qu'il opère, participe à la maturation et la tolérance de l'enfant. C'est aussi très prégnant chez Raymond Queneau dont les deux œuvres présentes dans notre corpus témoignent d'une dimension initiatique attribuée au café. Dans *Le Dimanche de la vie* (1952), le narrateur accole à la présentation de la serveuse Didine : « avec ses dix huit ans et tout ce qu'elle avait appris au café des Amis »[172] De même, la jeune protagoniste de *Zazie dans le métro* (1959) déclare dans une réplique finale « j'ai vieilli » à la suite de son expédition ponctuée de bistrots. Les cafés, véritables condensés d'expériences de vie, ont tout à fait pu contribuer à sa maturation. Mais c'est au cours des années 1960 que s'accumulent les représentations de la jeunesse au café. Un roman de Gay Lussac daté de 1968, *L'ami,* met en scène une jeunesse lycéenne autonome qui se donne rendez vous entre amis au café. C'est néanmoins encore la Nouvelle Vague, soucieuse de la modernité de son temps, qui représente massivement cette jeunesse et tout particulièrement son errance oisive. La figure de Jean Pierre Léaud semble l'incarner. En effet, de 1959 avec *Les quatre cent coups* où il est encore enfant à 1973 avec *La maman et la putain* où il est un jeune homme, nous suivons son évolution et à travers lui celle de toute une génération dans des films dont beaucoup sont

[171] Voir annexe n°5.
[172] QUENEAU Raymond, *Le Dimanche de la vie*, Paris, Gallimard, 1952 ; rééd. Paris, Gallimard, 1973.

réalisés par la Nouvelle Vague, essentiellement Jean Luc Godard, Jean Eustache et François Truffaut. Ce dernier a clairement voulu photographier l'évolution de la jeunesse à travers le personnage récurrent d'Antoine Doisnel : la prime jeunesse insolente en formation dans *Les quatre cent coups,* la rencontre et les tâtonnements amoureux dans *Baisers volés* (1968), les joies et malheurs de la vie conjugale dans *Domicile conjugal* (1970) puis l'échec qui aboutit au divorce dans *L'amour en fuite* (1979) Eric Rohmer, Jean Luc Godard ou encore Jean Eustache et Claude Sautet préfèrent quant à eux représenter une jeunesse sans attache qui flirte, se sociabilise et se forme au café. Les traces d'une jeunesse indépendante se poursuivent au-delà des années 1970 dans le court métrage de Laurent Cantet *Tous à la manif* (1999) dans lequel des lycéens se retrouvent au café par plaisir et dans l'optique de préparer une manifestation. Si l'histogramme expose six œuvres des années 2000 mettant en scène une clientèle jeune, trois d'entre elles placent leur intrigue dans les années 1950, début 1960 telles que *Dans le café de la jeunesse perdue* de Patrick Modiano (2007), *Cafés de la mémoire,* de Chantal Thomas (2008) et *Le club des incorrigibles optimistes,* de Jean-Michel Guenassia (2009). Le premier traite en effet de jeunes gens, le deuxième d'étudiants et le troisième a pour protagoniste un collégien. Preuve si il en est de la forte association faite dans les imaginaires entre les décennies 1960/70 et la jeunesse dont le café est un des fiefs d'émancipation comme nous le verrons avec l'étude de la Nouvelle Vague.

B- La rencontre entre inconnus : une remise en cause du café d'habitués

Dans la première moitié du siècle, certains auteurs tels Francis Carco ou Edith Piaf font se rencontrer au café des inconnus amenés à sympathiser mais cette représentation, encore très minoritaire face à celle de l'interconnaissance, se développe davantage vers la fin des années 1950. A cette période, il y a donc diversification de la représentation de la sociabilité du café, désormais plus exclusivement conçue comme une société d'habitués, soudée et cohérente mais comme la rencontre d'individualités parfois solitaires entre lesquelles se nouent des liens. Si cette tendance s'étend jusqu'à la fin de notre période, les années 1960 et 70 ont la particularité de présenter des liens éphémères, soit voués à l'échec soit circonscrits à l'espace temps du café. Dans le court métrage *Nadja à Paris* réalisé par Eric Rohmer et sorti en 1964, la protagoniste échange et rit avec des ouvriers qu'elle ne connaît pas dans un café de Belleville. L'un d'eux lui déconseille de boire du vin : si ce n'est pas dénué de paternalisme infantilisant, cela témoigne d'une aisance à l'ingérence dans la vie d'autrui. Le cinéaste fait des gros plans qui renforcent l'humanité de la scène et attestent d'un

réel courant de sympathie entre les personnages. Cependant, cet échange ne donne pas suite pour notre héroïne : il est voué à rester circonscrit au café et occasionnel car il s'agit d'un bistrot populaire dont les clients appartiennent à un milieu social différent de celui de Nadja. Cinq ans après, la pièce de théâtre de Rémo Forlani *Guerre et paix au café Sneffle* s'inscrit dans la même logique, cette fois dans le contexte historique de l'Occupation. Des clients n'entretenant aucun rapport entre eux sont amenés à se côtoyer dans ce café, dernier lieu public encore ouvert après le couvre feu. Les rapports deviennent rapidement intenses car chacun se teste et laisse échapper ses sentiments dans un contexte où la morale et les passions sont mises à rude épreuve. Un juif se fait notamment humilier par un client. Malgré la force des échanges, il s'agit là encore de rencontres circonscrites à l'espace du café et au contexte de guerre. Quand, lors du dernier acte, les clients désormais plus familiers fêtent la paix au café, le lecteur comprend que les liens noués ne perdureront pas au-delà. Si le roman d'Antoine Blondin, *Monsieur jadis ou l'école du soir*, fait état de liens plus durables et renouvelés au débit, il rend également prégnant les liens d'un soir que le lieu peut engendrer. C'est ainsi que le protagoniste se met à danser au bar bac avec un illustre inconnu et à discuter avec « un Laroche Foucault de rencontre » qu'il ne reverra plus.[173] A l'autre extrémité de notre chronologie, nous pouvons citer le long métrage *Les clowns de dieu* sorti en 1986. Il présente une similitude avec le court métrage d'Eric Rohmer cité précédemment car on y voit une jeune fille alcoolisée qui s'effondre dans un café bientôt relevée par deux ouvriers inconnus en bleu de travail avec qui, dans un long plan final filmé depuis l'extérieur du café, elle discute passionnément (symbole pour elle d'un nouveau départ). La vision est positive et prometteuse d'avenir mais il ne s'agit pas d'une relation durable. Nous clôturons cette analyse avec deux œuvres des années 2000 dont l'intrigue se situe à l'orée de 1960. Tout d'abord *Le café de la jeunesse perdue*, roman de Patrick Modiano (2007) qui traite davantage d'un cercle réduit d'amis et de rencontre éphémères au café que de relations durables. Nous en concluons que l'auteur s'imprègne de l'esprit des années 1960, en partie celles qu'il a connues à Saint-Germain-des- Prés des Près. Quand il écrit « J'ai eu de la chance que ce jeune homme soit mon voisin de table au Condé et que nous engagions d'une manière aussi naturelle la conversation. »[174], il relate une relation certes facilitée par la promiscuité du café mais éphémère, le protagoniste ne revoyant plus ce jeune homme par la suite. L'auteur prouve qu'il a une conscience assez aigue de ce café de passage quand Michel le protagoniste dresse un registre des clients du Condé pour fixer la mémoire d'un café évanescent. Il dit explicitement

[173] BLONDIN Antoine, *Monsieur jadis ou l'école du soir*, Paris, Editions de la Table ronde, 1970, p.69.
[174] MODIANO Patrick, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, 2007, p.32.

qu'il s'agit de lutter contre un anonymat déprimant. Idem pour *Les cafés de la mémoire* écrit en 2008 par Chantal Thomas. Celle-ci, se souvenant également de sa jeunesse passée au café, fait l'éloge de cet instant de sympathie entre inconnus quand elle déclare : « c'est merveilleux un endroit où on parle avec des inconnus »[175] Elle met en effet en scène des étudiants politisés adressant la parole à une vieille marquise puis à la narratrice pour parler politique. Cette propension à la discussion est en partie due au contexte historique de l'intrigue, celui d'années militantes et verbeuses où les étudiants analysent, débattent et critiquent afin de bâtir une société meilleure. Comme chez Eric Rohmer, on aime à faire cohabiter des classes sociales différentes mais cette cohabitation est une fois de plus cantonnée à l'espace temps du café.

Le découpage chronologique vaut également pour la catégorie plus spécifique de l'intrigue amoureuse. A la faveur d'une émancipation des mœurs (liberté sexuelle, développement du divorce etc.) et d'une modernisation des cafés qui altèrent la représentation du café d'habitués, la fin des années 1950 voit émerger les rencontres amoureuses ou les flirts entre inconnus au café et avec eux l'idée de relations le plus souvent passagères. Certes, le court métrage de 1909 représente un ouvrier draguant une bourgeoise inconnue et Carco affirme que dans les bars interlopes de Montmartre « Maintes idylles d'un moment ou d'une nuit s'y ébauchaient à la cadence allègre d'un blues, d'une java. »[176] En effet, dans ce roman, Louise, convoitée par le protagoniste, flirte avec des hommes au bar. Mais la première moitié du siècle évoque surtout des liaisons débutées dans un autre lieu que le café entre des personnes se connaissant déjà. A cela s'ajoute le caractère majoritairement durable des relations représentées : *Le petit café* de Tristan Bernard (1911) et *Le petit bistrot du faubourg* de Doriaan (1942) se closent sur un mariage au café. Un net changement survient dans la seconde moitié du siècle, en particulier dans la production musicale qui généralise l'idée de brèves rencontres au café. Lucienne Delyle, dans *Bistrot,* fait du café le lieu d'une rencontre amoureuse (« c'est là-bas, rappelle-toi, qu'on s'est connu lui et moi ») et le symbole de son amour avant d'être celui de la rupture. Quant à Georgette Plana, elle fait implicitement référence à la drague d'un soir lorsqu'elle évoque Monsieur Léon tel un « chasseur » qui « connaît tout ça par cœur / do you want to see / beautiful lady ? ». Nous en déduisons qu'il s'adresse à une étrangère, anglophone, ce qui renforce le caractère éphémère de la relation. En parlant de rêve et du paradis du café de minuit qui meurt dans la nuit, l'interprète nous fait comprendre que ces moments d'intimité s'expriment dans le cadre restreint d'une parenthèse

[175] THOMAS Chantal, *Les cafés de la mémoire,* Paris, Seuil, 2008, p.22.
[176] CARCO Francis, *La rue,* Albin Michel, 1930 ; rééd. Laffont, 2004, p.813.

nocturne enchantée. Elle évoque tout de même un couple qui formule des espoirs d'avenir : « Dis, chéri / Tu m'emmèneras loin d'ici ? » Le café n'est pas une parenthèse enchantée mais davantage une prison pour ce couple rêvant de vie dorée. Ce type de représentation reste néanmoins minoritaire. En raison peut être d'une libéralisation accrue des mœurs et du langage dans les années 1970, Renaud dans sa chanson de 1975 intitulée *La coupole* est beaucoup plus cru en parlant de jeunes filles qui « racolent » et de lui faisant du « gringue ». La production cinématographique est pour sa part marquée par *Le thé à la menthe,* court métrage de 1962 dans lequel un groupe de jeunes hommes observe et drague des filles passant devant la terrasse. De même, dans *La maman et la putain,* il est question de chassé croisé amoureux au café car J.P Léaud rencontre sa future petite amie en attendant sa future ex copine à la terrasse. S'en suivent de multiples rendez vous au café avec elle mais c'est toujours l'insatisfaction et l'échec qui triomphent. Et si Véronika dit passer des heures au Flore pour rencontrer l'homme de sa vie, son espoir n'est pas satisfait durant le film. En plus de confirmer l'exceptionnalité de l'espace temps du café permettant ces relations transitoires, la représentation de la sociabilité de passage témoigne d'un privilège accordé à la trajectoire individuelle pour traduire la difficulté, du moins l'évanescence du rapport à autrui : l'interconnaissance jusqu'alors louée est désormais questionnée. Le mouvement cinématographique de la Nouvelle Vague incarne avec une acuité tout particulière cette modification des représentations sociales et culturelles où l'expérience personnelle prime sur l'ensemble du café et la potentielle identité collective qui en découle.

C- La Nouvelle Vague, une rupture dans les imaginaires du café

1- Le modèle sartrien

Le courant cinématographique de la Nouvelle Vague que l'on date à l'extrême fin des années 1950 est porté par une nouvelle génération de jeunes cinéastes intellectuels de gauche qui s'inscrivent dans la pensée critique moderne. Or la pensée de leur temps est l'existentialisme sartrien, phénomène de mode tout puissant dont le cœur réel puis touristique est Saint-Germain-des- Prés des Près. Ce courant philosophique implique le café parisien de deux manières.

Tout d'abord, l'existentialisme a développé une véritable vie intellectuelle dans les cafés d'abord à Montparnasse puis surtout à Saint-Germain-des- Prés des Près. En effet, le couple Sartre- Beauvoir désormais mythique avaient pour habitude de travailler dans les

cafés, en particulier durant la guerre. Un groupe intellectuel très circonscrit à Saint-Germain-des- Prés se développe alors autour de Sartre, Prévert et Cocteau constitué entre autres de chanteurs à texte influencés par la poésie et le surréalisme comme les frères Jacques et Juliette Gréco puis Germaine Montero, Léo Ferré, Barbara, Serge Gainsbourg, Georges Brassens, Charles Aznavour etc. Avec les cabarets, les cafés deviennent des repaires artistiques (notamment des caves de jazz) à l'image du Tabou suivi du Vieux Colombier.

De plus, il y a une conception existentialiste du café que Sartre développe et incarne. Sa pensée consacre l'individu et la liberté comme forces pour devenir ce que l'on veut être mais elle interroge aussi, dans la lignée d'Albert Camus, l'absurdité de l'existence : être étranger à soi et au monde. Pour mieux comprendre certains imaginaires qui en découlent, il convient d'analyser brièvement la représentation existentialiste que Sartre se fait du café dans son roman *La Nausée*. Il s'agit certes d'un café de province mais la portée symbolique dépasse ce cadre donc nous l'abordons en tant que tel. Si nous retrouvons des thématiques communes à tout le siècle comme la valeur du café refuge, la nouveauté consiste à appréhender le café comme métaphore de la société vis-à-vis de laquelle le protagoniste se positionne. Il ne s'agit donc plus d'être immergé dans la vie du café mais dans le ressenti et la perception du personnage. Dans ce roman assez autobiographique, Jean Paul Sartre nourrit un rapport d'attirance répulsion avec ce « bistrot société » : d'abord espoir d'échapper à son isolement intérieur en se plongeant dans la foule, le café, surtout quand il est désert, ne tient pas ses promesses car la nausée s'invite dans ce qui apparaissait pourtant comme le dernier bastion de la sérénité. L'étrangeté au monde implique un rapport nouveau à l'interconnaissance : jadis louée, Sartre en montre le caractère illusoire en s'offusquant contre la prétention à connaître l'autre. En somme, qu'il soit espoir ou déception, le café s'inscrit dans une démarche introspective qui interroge la formation personnelle de l'Homme ainsi que son rapport à lui et au monde. Notons que le café fut également pour Sartre un objet philosophique avec sa théorie du garçon de café, fruit de l'observation d'un serveur. Ce dernier incarne selon lui la mauvaise foi existentielle, celle d'assimiler sa fonction à son être. Cette confusion est le rêve de toute conscience, celui de coïncider avec elle-même, d'avoir des certitudes et d'abolir ainsi son angoissante liberté. Thème philosophique qui, hors le cadre du café, est présent dans l'œuvre de la Nouvelle Vague ne serait ce que dans *Masculin Féminin* où Jean Luc Godard affiche la phrase suivante : « Donnez nous des téléviseurs et des voitures mais délivrez nous de notre liberté » Il met en scène la jeunesse du baby boom au temps de la société de consommation qui, ignorante des contraintes et souffrances, est angoissée par la liberté qui s'offre à elle. Nous faisons donc l'hypothèse que les

représentations du café par la Nouvelle Vague des années 1950 et 1960 sont empreintes d'une conception sartrienne pour plusieurs raisons qu'il convient désormais d'aborder.

2- Le café germanopratin

Les films concernés prennent la mesure de leur modernité en délaissant les petits bars populaires au profit des grandes brasseries plus classe moyennes qui se développent dans la capitale. Il semble que les représentations incarnent ou façonnent plus particulièrement le modèle du café germanopratin, néologisme crée dans les années 1950 pour désigner le quartier intellectuel (pour ne pas dire existentialiste) de Saint-Germain-des- Prés des Près.

En effet, sur les sept films du corpus appartenant à la Nouvelle Vague[177], quatre se déroulent à Saint-Germain-des- Prés des Près or ce quartier déserte les représentations après la décennie 1970 comme le prouve la carte à laquelle nous renvoyons en dernière partie de mémoire.[178] Elle révèle en effet que les œuvres situant leur café à Saint-Germain-des- Prés s'étalent des années 1940 aux années 1970 soit la période d'influence de l'existentialisme, ce dernier s'amorçant véritablement en 1945 avec le succès phénoménal de la conférence « L'existentialisme est un humanisme » tenue par Sartre au Flore. Le reste du corpus met en scène Montparnasse, également composante de l'imaginaire artistique et intellectuel, et des quartiers indéterminés mais ce ne sont pas des lieux spécifiques à la période. En plus de se situer dans le cœur intellectuel parisien, les réalisateurs de la Nouvelle Vague ne manquent pas de représenter les cafés désormais mythiques associés à Sartre comme Les Deux Magots chez Eric Rohmer, le Dôme chez Agnès Varda et le Flore chez Jean Eustache. Ces brasseries célèbres jusqu'alors ignorées par les représentations sont rendues visibles par la Nouvelle Vague alors même que leur apogée est en partie derrière elles. En effet, l'acmé de Montparnasse se situe durant l'entre deux guerre et celle de Saint-Germain-des- Prés dans l'immédiat après guerre. Ces représentations sont donc moins contemporaines de l'effervescence intellectuelle que des contributions au phénomène touristique et mythique du quartier.

---

[177] ROHMER, *Le signe du lion,* Éric Rohmer et Paul Gégauff, 1959 ; MALLE Louis, *Zazie dans le métro,* Louis Malle et Jean Paul Rappeneau, 1960 ; VARDA Agnès, *Cléo de 5 à 7,* Agnès Varda, 1961 ; KAFIAN Pierre, *Le thé à la menthe,* Abdlekrim Bahloul et Jean Curtelin, 1962 ; ROHMER Eric, *Nadja à Paris,* Eric Rohmer, 1964 ; GODARD Jean Luc, *Masculin féminin,* Jean Luc Godard, 1966 ; EUSTACHE Jean, *La maman et la putain,* Jean Eustache, 1973

[178] Nous ne l'avons pas mise en annexe car elle fait l'objet d'une analyse détaillée ultérieurement. Nous renvoyons donc au chapitre 1 de la Partie IV.

La configuration du café s'en voit modifiée dans la lignée de ce que préfiguraient certains films policiers des années 1950. Le photogramme ci-dessous tiré du film *Masculin Féminin* de Jean Luc Godard est assez représentatif des cafés que la Nouvelle Vague privilégie : plutôt vastes, lumineux, bordés de longs canapés, avec des miroirs et un design global assez moderne. Le plan montre en effet un espace assez aéré que le grand miroir mural contribue à accentuer en conférant l'impression de doubler l'espace (et ce d'autant plus avec l'arrière salle en hors champ)



<u>Figure 14</u> : GODARD Jean Luc, *Masculin Féminin,* Jean Luc Godard, 1966

L'aménagement n'est pas chic mais plus élégant et moderne que ce que nous avons pu voir jusqu'alors avec les céramiques au sol et au mur ainsi que les plantes décoratives, les murs blancs, les canapés confortables. La structure de verre et plexiglas mêlés est significative car les matières traditionnelles comme le bois disparaissent au profit de matières nouvelles, pratiques et décoratives. Nous finirons sur l'adaptation cinématographique de *Zazie dans le métro* de Louis Malle (1960) qui semble prendre la mesure des travaux de rénovation (voieries, logements sociaux etc.) et plus particulièrement de la modernisation des cafés en cours à cette époque : alors même que ce n'est pas présent dans le roman écrit un an plus tôt, le réalisateur choisit de montrer le bistrot central des Turandot en rénovation puisque le zinc classique est remplacé par un comptoir plus design. De même, la scène de café suivante figure un bistrot de Montmartre ultra moderne. Ce quartier, jusqu'alors associé au populaire pittoresque, est cette fois le théâtre d'un café à la modernité ostentatoire avec ses néons omniprésents en rupture totale avec les petits bouges du premier XXe siècle.





<u>Figure 15</u> : ROHMER Eric, *Nadja à Paris,* Eric Rohmer, 1964

Les deux photogrammes ci-dessus sont extraits du court métrage d'Eric Rohmer *Nadja à Paris* sorti en 1964. Tous deux ont une profondeur de champ qui rend compte de la grandeur du café. Le premier représente une terrasse bondée s'étendant de tout son long sur l'étroit trottoir (avec Nadja, la protagoniste, se tenant debout en face) Au fond de la ligne de fuite, nous remarquons que les gens assis à la terrasse se confondent avec les passants. Le café donne ainsi l'impression de se prolonger à l'infini. Il y a certes un paravent qui sépare les deux cafés mais la longueur des terrasses trahit la longueur des brasseries. Le second photogramme figure cette fois Nadja avec des amis à l'intérieur d'un café. Elle est au centre de l'image mais à peine visible car le plan est très large. Rohmer filme sciemment en plan large pour souligner l'immensité du café déjà renforcée par la densité d'occupation de la salle et les grands miroirs qui l'encadrent.

En ce qui concerne les types d'occupants, trois figures relatives au quartier émergent : le jeune, l'artiste et le touriste. Saint-Germain-des- Prés est en effet un quartier dynamique prisé par la jeunesse et les touristes fascinés par le mythe intellectuel et artistique qu'incarne le lieu. En ce qui concerne la Nouvelle Vague, les jeunes font leur entrée dans le corpus avec *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau (1959) dont le personnage central est une fillette retors. Mais il est surtout question de jeunes adultes ou d'étudiants dans *Le signe du lion* d'Erich Rohmer, *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda mais aussi les films de Godard, Truffaut ou encore Eustache qui, dans *Masculin Féminin*, *Domicile conjugal* et La *maman et la putain,* mettent en scène Jean Pierre Léaud dans la continuité du personnage d'Antoine Doisnel crée lors des *Quatre cent coups*, quasi métaphore de la jeunesse de l'époque. Là encore, le courant de la Nouvelle Vague est en prise avec la modernité car elle filme une jeunesse en plein essor, celle du baby boom gauchiste, vaguement anti-conformiste, éprise d'indépendance et de plaisirs. Cette identité s'inscrit en partie dans l'imaginaire intellectuel et artistique dans la mesure où ces jeunes, que l'on devine étudiants, gravitent donc dans la sphère intellectuelle.

Le milieu artistique est timidement présent mais pas absent puisque Wesserlin, le protagoniste de *Le signe du lion*, est un musicien raté. De même, le personnage éponyme de *Nadja à Paris*, mentionne des artistes « bohèmes » qu'elle côtoie à Montparnasse. Enfin, dans *Masculin féminin* de Godard, Jean Pierre Léaud est écrivain et la jeune femme avec laquelle il flirt est actrice. Surtout, la star du cinéma d'alors, Brigitte Bardot, fait une brève apparition au café dans son propre rôle, en pleine répétition avec son metteur en scène. De même, Sartre apparaît en citation au Flore dans le film de Jean Eustache daté de 1973. Un dernier type de client ancre dans le Saint-Germain-des- Prés des années 1960 : le touriste et tout particulièrement les américains jusqu'alors absents. Bien que la diversité ethnique se poursuive ensuite, la mention de touristes américains reste spécifique au contexte germanopratin. Une partie de la communauté artistique américaine y est déjà présente dans l'entre deux guerre avec l'essor du jazz mais le phénomène prend de l'ampleur dans l'après guerre à la faveur des étudiants américains épris du mode de vie existentialiste auquel est désormais associé Saint-Germain-des- Prés et ses cafés, configuration urbaine qui plus est étrangère aux Etats-Unis. C'est pourquoi nous suivons respectivement un américain et une étudiante américaine dans *Le signe du lion* (1959) et *Nadja à Paris* (1964) d'Eric Rohmer. Le court métrage de Pierre Kafian, *Le thé à la menthe, (*1962) est notable car c'est le premier, après *Les gens de la nuit* de Michel Déon dont nous avons démontré le caractère précurseur, à faire cohabiter au café autant de nationalités. En effet, au café d'Orléans, on entend parler parfois simultanément chinois, espagnol, anglais, arabe, portugais, allemand et russe. La diversité semble exagérée mais elle a le mérite de refléter un phénomène socio économique réel. Les réalisateurs de la Nouvelle Vague, soucieux de refléter la capitale avec réalisme, témoignent en effet du succès touristique que connaît le quartier dans les années 1960 à la suite de la consécration en 1945 de l'existentialisme, pensée philosophique muée en mode de vie branché pour les jeunes et les touristes. Comme nous allons maintenant le voir, c'est dans cette posture que s'inscrit l'activité intellectuelle des jeunes au café mise en scène par la Nouvelle Vague.



Figure 16 : ROHMER Eric, *Nadja à Paris,* Eric Rohmer, 1964



Figure 17 : EUSTACHE Jean, *La maman et la putain,* Jean Eustache, 1973

Ces deux photogrammes ont été choisis afin d'étudier la représentation du café intellectuel pour deux raisons : ils exemplifient le rôle souvent central attribué à la terrasse de café et ils incarnent deux types d'activités intellectuelles. Le premier est un extrait de la première séquence de café du court métrage. Nadja se trouve seule à la terrasse d'un café de la Sorbonne entrain de boire mais surtout d'observer les gens passer. Elle-même explique en voix off :

> Je n'ai aucun but précis. Je m'assois comme ça. Je n'attends personne. J'ai simplement envie d'être là. Je ne lis pas, je regarde. Je regarde la rue, la manière dont marchent les gens, la manière dont ils regardent.[179]

Tout d'abord, l'emploi constant de la voix off confirme la visée introspective de l'œuvre : se plonger dans les pensées et perceptions de Nadja. Ensuite, la répétition à trois reprises du verbe « regarder » renforce le caractère contemplatif et réflexif de l'activité. Le plan rapproché traduit quant à lui son caractère solitaire. Le choix de laisser l'objet de son regard en hors champ crée une tension qui souligne l'observation. Pour finir, la sérénité émanant de son visage renforce cette fois la gratuité de l'instant que Nadja exprime lorsqu'elle parle d'absence de buts précis. Il s'agit en réalité d'un pur moment de plaisir qui provient, comme elle le dit, d'une simple envie d'être là et nulle part ailleurs à ce moment précis. Nous retrouvons l'idée moult fois répétée d'une parenthèse enchantée. Si ce premier plan symbolise la contemplation, le deuxième exprime la lecture, le débat mais aussi l'écriture. Nous y voyons en effet Jean Pierre Léaud et un ami à la terrasse d'un café entrains d'échanger l'air

[179] ROHMER Eric, *Nadja à Paris,* Eric Rohmer, 1964 (CM)

concerné, entourés de journaux et de livres. C'est à l'image du film durant lequel Alexandre est très verbeux et passe son temps à discuter pour accoucher de répliques assez recherchées et variées que ce soit sur l'amour quand il s'adresse à Véronica, la femme qu'il désire (« En vous donnant à un seul homme, vous volez tous les autres »), sur l'art quand il évoque aussi bien la musique pop que *La Belle Hélène* d'Offenbach ou sur la politique quand il développe des propos marxisants (« On ne rencontre que les gens de sa classe ») C'est également durant la séquence ci-dessus que J.P Léaud déclare un peu pompeusement « Je ne peux pas me passer très longtemps du visage et de la voix humaine. J'écris dans les cafés. ». Il cite Georges Bernanos dont l'intégralité des romans est rééditée en 1961 d'où une possible redécouverte de l'écrivain dans les années 1960. Cette réplique laisse toutefois planer l'ombre d'un Sartre ou d'un Barthes car ces deux papes intellectuels ont exprimé l'importance que le café pouvait revêtir dans leur processus créatif. Ces signifiants appuyés codent une posture intellectuelle plutôt snobe comme le confirme le cadre géographique « tape à l'œil » soit un café de Saint-Germain-des- Prés en face de la brasserie Lipp clairement filmée. Notons que le cadre rapproché est adopté dans les deux cas pour focaliser l'attention sur l'activité réflexive individuelle et non sur l'ensemble du café. Dans les deux cas également, la terrasse sert la posture intellectuelle en positionnant les personnages face à la rue, permettant ainsi d'observer et d'analyser les passants voire de s'en inspirer. L'ensemble de ces caractéristiques se retrouve dans certaines sources de notre corpus. La démarche de Nadja est par exemple assez similaire à celle du jeune homme dans *Le thé à la menthe* de Pierre Kafian qui, si rien ne prouve qu'il appartienne à la Nouvelle Vague, n'en adopte pas moins la démarche. En effet, le personnage central passe la quasi-totalité du film à écouter les jeunes autour de lui, à observer le détail de la main d'une femme et surtout l'intriguant homme au thé à la menthe. Comme Alexandre, il développe, avec son ami, des propos philosophiques inopportuns et blasés sur l'amitié et la socialisation. Ainsi, l'un questionne : « Est-ce que c'est nécessaire et savons nous y mettre le prix ? » quand l'autre décrète « Tout ça, c'est du vent » en parlant du journal. Enfin, l'ensemble du court métrage se déroule aussi à la terrasse, cette fois couverte, d'un café. La réflexion solitaire ainsi que les échanges passionnés sont des motifs récurrents de l'Œuvre de Jean Luc Godard en général et de *Masculin Féminin* en particulier. Le film s'ouvre et se clôt en effet sur un plan de J.P Léaud méditant à sa table de café. Son autosuffisance est telle qu'il en vient à parler seul et déclarer face caméra dans une énième sentence philosophique : « La sagesse ce serait si on pouvait voir la vie ». Au cours du film, l'étudiant polémique également sur la politique (il insulte notamment les « ordures » de Sud, syndicat étudiant). Le café a clairement une vocation intellectuelle pour J.L Godard qui prend

soin dans la même séquence de filmer d'autres jeunes en séance de lectures érotico philosophiques.

3- Démystification du modèle germanopratin ?

Si la Nouvelle Vague semble adhérer à la posture intellectuelle sartrienne, des indices montrent qu'elle adopte un recul critique avant même certains Hussards qui s'inscrivent contre l'intellectualisme gauchiste de cette mouvance. Nous faisons l'hypothèse qu'il y a comme une gradation dans cette dérision critique amorcée par la Nouvelle Vague et accentuée jusqu'aux années 1970. Il s'agit de tourner en dérision la posture intellectualiste, les auteurs moquant la tournure touristique caricaturale prise par Saint-Germain-des- Prés après guerre. Jean Cocteau, sans être de la Nouvelle Vague et sans se situer à Saint-Germain-des- Prés, porte déjà un regard amusé sur la posture intellectuelle des jeunes au café dans son *Orphée* daté de 1950. La scène d'ouverture montre en effet un café du quartier latin en ébullition peuplé d'étudiants animés de vifs débats au point d'en venir aux mains. Ce spectacle qui fait alors dire à Jean Marais : « Votre café m'amuse, il se croit le centre du monde ». La sincérité de l'engagement intellectuel n'est pas remise en cause mais il y a déjà une démarche de décentrement pour relativiser l'importance que ces jeunes pouvaient se donner dans une période de fortes convictions et ambitions. Ce court métrage ayant une dimension autobiographique, on comprend que Jean Cocteau pose aussi un regard plus mature et pausé sur une jeunesse passionnée. Eric Rohmer compte parmi les premiers cinéastes de la Nouvelle Vague (dans la chronologie de notre corpus) à faire référence à une certaine dévitalisation du quartier sans que le ton soit pour autant acerbe ni alarmiste. Dans *Nadja à Paris,* il est explicitement exprimé, au travers des pensées du personnage éponyme, que le quartier ne doit plus être ce que ce qu'il était du temps de Juliette Gréco soit dès 1945 quand Saint-Germain-des- Prés était un quartier avant-gardiste et modeste. Nadja estime que le cœur artistique de Paris s'est déplacé à Montparnasse où, dit-elle, elle peut avoir de riches discussions artistiques contrairement à Saint-Germain-des- Prés dont elle déplore la tenue plus guindée qui met mal à l'aise. Il y a peut être l'idée sous jacente d'une boboïsation du quartier adoptant davantage la posture que le véritable esprit artistique. Le privilège donné à Montparnasse s'inscrit dans la lignée de films comme *Cléo de Cinq à Sept* d'Agnès Varda (1961) où des jeunes discutent d'art au Dôme situé précisément à Montparnasse. Pourtant ce quartier n'est plus depuis longtemps le cœur artistique de Paris, ayant connu son apogée dans l'entre deux guerre. Nous supposons donc que la déception de nos auteurs vis-à-vis de ce qui serait le déclin de l'âme

germanopratine leur font projeter sur Montparnasse la vitalité intellectuelle et artistique regrettée de Saint-Germain-des- Prés. A cela s'ajoute la mention de ce que l'on appeler, par un néologisme, la touristification de Saint-Germain-des- Prés à travers les propos du SDF qui, dans *Le signe du lion,* s'exclame : « A Saint-Germain-des- Prés des près, y'a pleins de touristes ! » Il ne le dit pas négativement car ce fait est pour lui synonyme de revenus mais la réplique permet au réalisateur de signifier un certain embourgeoisement du quartier. Jean Luc Godard, que l'on associe pourtant à un cinéma plutôt intellectualiste, semble également participer de cette dérision avec le personnage de Jean Pierre Léaud. Certes c'est un jeune homme sincèrement impliqué dans de multiples réflexions mais il semble quelque peu moqué dans *Masculin Féminin.* En plus d'être un homme en difficulté relationnelle avec les femmes, il incarne l'indifférence terrifiante d'un intellectuel égocentré dans une scène surréaliste où il assiste depuis le café à un meurtre conjugal face auquel sa seule réaction est d'exiger qu'on ferme la porte. Le réalisateur a pu vouloir montrer les excès de l'univers intellectuel introspectif qui aggrave l'incommunicabilité, thématique chère à Godard. Enfin, si le réalisateur n'adjoint aucune connotation négative à l'apparition de Brigitte Bardot au Flore, il fait peut être référence au changement d'ère culturelle vécue par ces cafés. BB incarne en effet une culture seventies tapageuse aux antipodes de l'épuration propre aux artistes germanopratins des années 1950 autour de Juliette Gréco. Connaissant l'exigence intellectuelle de J.L Godard, il est possible que le cinéaste s'en moque voire le déplore. Mais c'est plus clairement à partir des années 1970 que l'on décèle ce sarcasme. C'est patent dans le film de Jean Eustache qui, en 1973, met en scène la figure du dandy intellectuel aux limites du ridicule. Il semble en effet que le personnage d'Alexandre soit dans l'affectation de la posture intellectuelle en multipliant les mots d'esprit au café comme autant de brèves de comptoir pédantes, parfois obscures et risibles comme « le faux c'est l'au-delà ». La position que Jean Eustache leur donne dans le photogramme présenté précédemment, avec l'air concerné, le foulard autour du cou, les ouvrages et la cigarette peut être perçue comme une caricature d'intellectuels. Alexandre ne peut s'empêcher de tout intellectualiser de manière parfois inopportune. Il fait par exemple intervenir Murnau pour expliquer le choix d'un restaurant Gare de Lyon, périmètre étranger au cercle très fermé du film centré autour de Saint-Germain-des- Prés et Luxembourg. Mais le plus intéressant est peut être le détournement de la référence germanopratine par excellence, Jean Paul Sartre, présenté sous un jour peu flatteur quand le protagoniste commente : « Il y a Sartre dans un coin, il picole un maximum. » C'est une figure d'autant plus dégradée de Sartre que l'intrigue se situe en 1973, peu de temps avant sa mort, quand l'écrivain ne fréquente plus beaucoup les cafés et qu'il

n’est plus la figure centrale de jadis. La démythification est clairement à l’œuvre dans cette représentation du café germanopratin qui perd son rôle traditionnel de siège intellectuel pour devenir celui de la simple saoulerie.

4- Le café intime

En réalité, les cinéastes de la Nouvelle Vague ne relaient que partiellement l’imaginaire intellectuel et même touristique des cafés de Saint-Germain-des- Prés ou de Montparnasse car ils sont surtout intéressés par les trajectoires individuelles des jeunes qu’ils mettent en scène : le café est appréhendé comme un lieu de vie ordinaire, banal parce qu’intime (voire introspectif) et anonyme. Au lieu de s’attarder à montrer le folklore d’une jeunesse s’enivrant au son du rock’n roll émis par le juke-box du café, la Nouvelle Vague préfère faire des brasseries des lieux d’émancipation personnelle et de mal être existentiel (pour ne pas dire existentialiste)

a) L’accomplissement de la jeunesse au café

L’émancipation de la jeunesse passe par des représentations clés du café parisien : la multiplicité des cafés, le flirt amoureux et la sociabilité amicale.

Une des caractéristiques assez propres à la décennie 1960 et 1970 est de favoriser la représentation d’une multitude de cafés sans faire graviter l’intrigue autour d’un café de référence. Il s’agit en effet pour beaucoup d’œuvres de la Nouvelle Vague de représenter l’indépendance et l’oisiveté de la jeunesse à travers leur libre errance. Eric Rohmer et Jean Eustache sont particulièrement représentatifs de cette variété des cafés au service de l’errance et de l’éphémérité. Que ce soit Wesserlin (et ses amis) ou Nadja, les deux protagonistes de Rohmer arpentent Paris et changent très fréquemment de bistrots. Le premier erre contraint dans la capitale car il est ruiné, isolé et désespéré. Ses amis, qui se retrouvent régulièrement au café, n’ont pas non plus de bistrot d’attache contrairement aux habitués ancrés dans une interconnaissance de quartier. Ainsi, il y a beaucoup de terrasses le plus souvent non identifiées mais aussi quelques indications nominales comme le café Le Biarritz, le snack bar « Le village » ou la brasserie Les Deux Magots. De même, Nadja erre dans Paris cette fois non par désespérance mais par intérêt pour la capitale. Nous pouvons la voir dans un café de la Sorbonne, de Saint-Germain-des- Prés, de Montparnasse puis de Belleville. Jean Eustache met également en scène l’errance de la jeunesse à travers la multiplicité des cafés. Son court

métrage *Les mauvaises fréquentations* (1964) est assez emblématique à cet égard : le spectateur suit le vagabondage sentimental de deux jeunes hommes errant de cafés en cafés (en plus des dancings et de la rue), de St Michel à Montmartre. La plupart des bistrots est là encore non identifié à l'exception du Floride. Le réalisateur accorde encore une grande importance à la liberté de circulation dans son long métrage de 1973. Nous pouvons y voir Alexandre et son entourage à plusieurs reprises au Flore et au Deux Magots mais surtout dans quantité de cafés non identifiés. Aussi, le patron de café n'est quasiment jamais identifié dans les œuvres de la Nouvelle Vague, fait révélateur de la supplantation du café d'interconnaissance habituel par le café de passage occasionnel. La généralisation de cette représentation trouve en partie une explication dans le contexte d'amélioration globale des logements populaires avec le confort croissant, l'intronisation de la télévision etc. : le café se fait plus difficilement substitut domestique de référence. Certes, les artistes ne font plus du café un second foyer comme durant le premier XXe siècle mais les jeunes de la Nouvelle Vague mis en scène semblent parfois passer leur vie au café : les passages se font plus brefs mais la fréquence plus élevée au point que le débit se transforme en habitat naturel pour ces jeunes en rupture avec la sphère familiale. Si l'interconnaissance avec le personnel du café n'est pas du tout mise en exergue, des indices d'interconnaissance subsistent à l'image de Wesserlin qui semble être connu du serveur l'appelant « Mr Pierre ». Il s'agit cependant bien de rester focalisé sur les individualités d'où le privilège donné aux plans rapprochés sur les protagonistes comme l'exemplifient les deux photogrammes précédents : le café devient un intérieur comme un autre au service du parcours individuel et quelque part, de l'intimité.

Cette intimité souvent tourmentée repose essentiellement sur la quête insatisfaite d'amour, thème leitmotiv de la Nouvelle Vague. Le café est le lieu privilégié de l'expression de l'errance sentimentale à travers la scène de flirt. Cette représentation est plutôt une constante du siècle mais elle prend une dimension émancipatrice particulière dans ce contexte puisqu'il s'agit de rencontres éphémères jalonnant la quête existentielle d'une jeunesse émergente.



Figure 18 : ROHMER Eric, *Nadja à Paris*, Eric Rohmer, 1964



Figure 19 : EUSTACHE Jean, *La maman et la putain*, Jean Eustache, 1973

Nous nous appuyons ici sur deux photogrammes extraits respectivement de *Nadja à Paris* et *La maman et la putain* pour exemplifier la scène type du flirt au café. Le premier figure Nadja à la terrasse du Dôme taquinée par deux inconnus. Le deuxième expose Alexandre au Flore en compagnie de Véronica déjà rencontrée et convoitée durant tout le film. Nous remarquons que les deux photogrammes témoignent d'une décontraction des personnages. Nadja affiche un grand sourire, elle se prend au jeu des deux jeunes hommes dans une ambiance bon enfant. Elle rappelle Suzanne, l'héroïne indépendante de *La carrière de Suzanne,* autre film d'E. Rohmer sorti un an plus tôt, car elle rencontre des garçons au café mais ne s'en laisse pas compter. Le deuxième photogramme affiche la même disposition latérale des personnages conférant une familiarité décontractée à la scène : il ne s'agit pas d'un rendez vous galant officiel et conformiste mais bien plutôt d'un flirt détendu que l'on devine éphémère. Dans le premier cas, le film ne donne pas suite à ce qui reste un flirt entre copains au contraire du deuxième où les scènes de rencontre et de flirt au café avec Véronica structurent le film. Cette différence tient plutôt au format narratif, la première œuvre étant un court métrage ne permettant plus difficilement de développer un motif récurrent. Ainsi, dans le long métrage *La maman et la putain,* le café est véritablement au centre d'un marivaudage car il est le lieu d'un chassé croisé amoureux : Léaud rencontre sa future petite amie en attendant sa future ex copine à la terrasse. S'en suivent de multiples rendez vous au café. Ceci renvoie à l'intrigue de *Masculin Féminin* de Jean Luc Godard : Alexandre aborde Madeleine au café, s'en suivent plusieurs rencontres souvent fortuites. Ces dernières relativisent la force du café de passage car, si il y a bien multiplicité de cafés, il y a également un microcosme estudiantin mettant en relation les quelques individualités centrales de l'intrigue. Dans les deux cas, la relation n'aboutit pas sur une histoire sérieuse et durable car Jean Pierre Léaud incarne les illusions et exigences amoureuses d'un jeune homme prenant tout au sérieux alors qu'il est confronté là

encore à des femmes plutôt indépendantes dont les sentiments ne sont pas réciproques. Il y a cependant une évolution dans l'imaginaire de la relation amoureuse au café avec *La Maman et la putain* : si les années 1960 sont celles d'un libertinage joyeux car nouveau, les années 1970 de Jean Eustache sont celles d'un certain désenchantement où la jalousie feint d'être dépassée (à l'image d'une scène où Alexandre regarde énervé Véronika se faire accoster au café par deux hommes) et où le contentement de l'éphémérité et de la non réciprocité laisse place à l'amertume et l'insatisfaction. Le café est donc ambivalent en ce qu'il prétend aussi être le cadre d'une hypothétique rencontre sérieuse et durable. C'est pourquoi Véronika dit passer des heures au Flore afin de rencontrer l'homme de sa vie… qui ne sera en tout cas pas Alexandre. Le café accompagne donc le cheminement relationnel de ces êtres en quête d'amour qui apprennent surtout à mûrir. Cette représentation amorce le retour d'un café plus stable à l'image des relations qu'il met en scène.

La jeunesse se forme par l'expérience amoureuse mais aussi par la sociabilité amicale. Là encore, la représentation de l'amicalité au café n'est pas nouvelle mais elle revêt une dimension inédite durant cette période car il s'agit de montrer l'autonomisation d'une génération affranchie du contrôle parental qui forge un entre soi dont les cafés sont les piliers. Nous nous appuierons une nouvelle fois sur *Le signe du lion* (1959) et *La maman et la putain* (1973) situés aux extrémités chronologiques de la Nouvelle Vague. Dans le premier, les cafés sont les lieux récurrents de la rencontre amicale là encore fortuite à l'image de la quatrième scène où Willy tombe par hasard à une petite terrasse sur trois amis également proches de Wesserlin pour les informer que l'héritage de l'américain serait une duperie. Ces nombreuses mises en relation excluent le protagoniste qui se révèle être un menteur aux yeux de ses amis. De nombreuses scènes de ce genre ponctuent le film mais le café constitue une force intégrante irrésistible relativisant l'isolement de l'américain. En effet, ce dernier ne cesse de croiser involontairement des amis au café comme il le faisait dans son faste passé, l'un d'eux l'invite par exemple pour lui proposer un petit boulot illégal qui pourrait le sortir de l'indigence. Son salut vient finalement de cette société amicale du café puisqu'au dénouement, il rencontre un ancien ami lui apprennant qu'il hérite de son cousin : c'est la libération mais aussi l'éternel recommencement d'une vie décadente. Dans le long métrage de Jean Eustache, il s'agit aussi de multiples rencontres souvent fortuites avec des amis au café. Une scène, que nous avons abordée à travers un photogramme, figure Jean Pierre Léaud avec un ami à une terrasse de Saint-Germain-des- Prés entrain de lire et échanger. Dans la scène du troisième et quatrième rendez vous au Flore avec Véronika, il retrouve fortuitement un copain. Véronika tombe à son tour sur un ami avec lequel Alexandre est forcé de composer.

b) Le mal être existentiel : anonymat et solitude

Le jeune fait l'expérience au café de la connexion à autrui et de l'échec qui l'accompagne parfois. A contre-courant des représentations du premier XXe siècle, la Nouvelle Vague aime en effet à représenter des lieux anonymes privilégiés pour exprimer ce mal être existentiel qui rend les êtres humains étrangers à eux-mêmes et au monde. Le café devient alors vecteur d'anonymat et de solitude. Jean Luc Godard est un cinéaste assez coutumier de ces thématiques, en particulier de l'incommunicabilité, sujet qui lui est cher.



Figure 20 ; GODARD Jean Luc, *Masculin Féminin,* JL Godard, 1966



Figure 21 : GODARD Jean Luc, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Godard,1967

Nous avons choisi de mettre en parallèle deux plans de cafés tirées de deux de ses films de situés seulement à un an d'intervalle car leur similitude est édifiante. Les deux documents présentent un homme et une femme mis en coprésence distante par le café. Les personnages sont en effet situés à proximité mais un écart manifeste les sépare, par l'espace mais aussi les regards qui ne se croisent pas. Dans le premier photogramme tiré de *Masculin Féminin*, Paul adresse la parole à Madeleine sans que celle-ci ne le regarde encore et entre tables interposées. Le contact se fait mais la distance laissée entre les deux acteurs annonce leur relation amoureuse superficielle sans aboutissement. J.L Godard, qui adapte ici deux nouvelles de Maupassant, a matérialisé ce que l'écrivain nomme dans *La femme de Paul* l'« infranchissable abîme » entre deux êtres condamnés à ne pas s'entendre : l'un est syndicaliste et militant anti-américain, mais employé à l'IFOP quand l'autre est une jeune chanteuse et pur produit de consommation. Pour renforcer cette distance, le cinéaste filme ensuite les deux acteurs en gros plans alternés donc séparés afin de les vouer à l'unilatéralité. Dans une séquence ultérieure, la distance spatiale est moins prononcée mais plus puissante car

le spectateur est bercé dans l'illusion que les deux hommes assis à proximité se connaissent or il n'en est rien et l'inconnu s'en va sans un regard pour Paul. A la suite de Sartre, le cinéaste exprime l'illusion de l'interconnaissance. Il adopte la même démarche pour son autre film, *Deux ou trois choses que je sais d'elle,* plus clairement porté sur la difficulté à communiquer. Le plan du photogramme figure deux inconnus attendant côte à côte, face caméra mais le regard fuyant. Le cadre qui les réunit crée une tension entre les deux personnages de laquelle on attend qu'ils se parlent. Or, si l'homme dit au spectateur vouloir véritablement entrer en communication avec cette femme, il échoue et c'est l'incommunicabilité qui prévaut, là encore symbolisée par des gros plans séparés. Dans cette même scène, une jeune femme tente vainement d'échanger avec l'écrivain Ivanov mais la parole ne vient encore pas. Les personnages sont donc condamnés à un certain isolement intérieur auquel la foule du café qui peut les entourer ne change rien.

Dans un deuxième temps, il paraît pertinent de comparer *Le signe du lion* d'Eric Rohmer (1959) et *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda (1962) que les critiques de cinéma ont beaucoup associés. En effet, les deux longs métrages traitent de l'isolement d'un être par rapport à la société dont le café devient la métaphore. A la différence que le premier illustre davantage une solitude objective quand le deuxième s'attache à exprimer un isolement subjectif que l'on pourrait dire plus introspectif.



<u>Figure 22</u> : ROHMER Eric, *Le signe du lion,* Eric Rohmer, 1959



<u>Figure 23</u> : VARDA Agnès, *Cléo de 5 à 7,* Agnès Varda, 1962

Nous avons choisi les deux premiers photogrammes pour évoquer le traitement de la solitude au café dans le film d'E. Rohmer car ils représentent deux traductions d'une même idée. Le première image, assez récurrente dans le film, est un plan large sur Wesserlin au loin qui passe les mains dans les poches devant Le Flore éclairé dans la nuit. Le deuxième est un plan frontal sur l'américain accompagné d'un compère Sans Domicile Fixe face à une terrasse de café, tentant vainement d'haranguer la foule pour obtenir quelques pièces. Dans les deux cas, il s'agit de montrer l'isolement du musicien par rapport au café société dont il est exclu. Cette ostracisme s'exprime dans le premier cas par le contraste entre le regroupement de personnes à la terrasse du Flore et Wesserlin qui, seul et indifférent, marche dans la direction opposée. Il s'éloigne du même coup de cette allô de lumière synonyme de sociabilité et d'animation. Dans le deuxième cas, l'exclusion est symbolisée par la barrière spatiale formée par la balustrade du café Le Biarritz. Elle métaphorise en effet une nette séparation sociale entre une clientèle apparemment assez chic et ces deux miséreux portant des chapeaux et des habits de fortune. Filmer nos deux compères de face, du côté des clients et avec un léger recul renforce la solitude des deux protagonistes. Le film est ponctué de plans de la sorte qui rendent explicite ce café foule excluant. C'est très net lorsqu'un serveur, agacé par des clochards mendiant à la terrasse, arrose les malheureux pour les chasser. Autrement, nous voyons à de nombreuses reprises Wesserlin observer un café en spectateur passif comme retiré de la société qu'il contemple. Dans l'un de ces moments, une séquence oppose un gros plan de lui assis sur un banc à un autre d'un couple flirtant à la terrasse. Cet instant de café renvoie encore plus violemment notre personnage à sa détresse. Le photogramme issu du film d'Agnès Varda montre Cléo seule au Dôme filmée frontalement avec des lunettes de soleil, une robe noire et l'air craintif. Nous retrouvons le personnage seul et malheureux du film d'E. Rohmer avec cependant deux différences majeures : la jeune femme est filmée à l'intérieur du café et en plan rapproché, à l'image d'autres séquences au café du film. Cela signifie qu'il s'agit moins, comme le fait Rohmer, d'objectiver la solitude d'un personnage dans la foule que d'immerger le spectateur dans la position et le ressenti de ce personnage. D'où l'attention portée à l'habillement dont la noirceur accentue l'anonymat comme si la jeune femme se voulait invisible. Ses perceptions sont retranscrites par la voix off relatant ses pensées et perceptions que le spectateur accompagne. Quand elle souligne que personne ne la regarde et n'écoute la musique qu'elle met dans le juke-box, le spectateur n'a pas la confirmation de cet anonymat demeurant un ressenti personnel. La réalisatrice revendique le caractère introspectif de l'histoire appréhendée sous l'angle de vision de la protagoniste ce qui implique un traitement ouvertement subjectif du café : « J'ai cherché à faire un documentaire subjectif sur

une jeune femme et aussi sur ceux qui l'entourent, sur le Dôme, sur le parc Montsouris tel qu'un œil entièrement conditionné par un sentiment aussi violent que la peur de la mort peut le voir »[180] (Cléo attendant ses résultats d'analyse pour le dépistage d'un éventuel cancer) En effet, le café est filmé comme la société que Cléo pense quitter et qui la renvoie du même coup à sa propre mort. Ainsi, lorsqu'elle filme la vitre brisée du Dôme sur laquelle on a tiré ou le miroir dans lequel se voit notre héroïne, A. Varda traduit le regard angoissé de Cléo y percevant des symboles de mort. De même, si elle écoute avec intérêt certaines conversations de café, symboles d'une vie qu'elle a momentanément mise en suspens, l'alternance saccadée des différentes tables accompagnée d'une bande sonore bruyante et peu filtrée (superposant les conversations) traduit le sentiment, là encore subjectif, d'agression de Cléo. Mais ni Rohmer ni Varda n'assimile définitivement le café à la solitude et l'anonymat car dans les deux cas, c'est temporaire : Wesserlin touche l'héritage et retourne à la vie socialisée de café quand Cléo apprend finalement qu'elle n'a pas le cancer et pourra ainsi profiter de nouveau du café normalement. Nous sommes d'accord avec N.T Binh pour dire que le lieu dans lesquels ces personnages de la Nouvelle Vague évoluent est traité par le biais du ressenti du personnage.[181] Ainsi, le café est appréhendé en tant que perception et miroir d'un individu mais non dans son ensemble plus objectif et collectif.

Le court métrage *Le thé à la menthe* de Pierre Kafian se distingue dans la mesure où il semble proposer une vision plus définitive du café de passage. Bien que le personnage central observe les autres clients et échange un regard complice avec l'homme au thé à la menthe, la relation demeure éphémère car tous les occupants finissent par partir : seul reste l'impression de va et vient. Le plan final, assez esthétique, est à cet égard édifiant : il figure le visage du jeune homme derrière la vitre du café dans laquelle se reflète le mouvement incessant des passants et des voitures. Le personnage semble incarner le dernier îlot de permanence et de sérénité dans un océan parisien de passage et de tumulte.

5- Saint-Germain-des- Prés des Près vu par Jean Douchet

Pour clore ce chapitre sur l'imaginaire assez spécifique de la Nouvelle Vague, il a semblé pertinent d'analyser le mini court métrage réalisé par Jean Douchet sur Saint-

[180] Critique du film *Cléo de 5 à 7, Le monde*, 12/04/1962
[181] BINH N. T, *Paris au cinéma. La vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Paris Parigramme, 2003 ; rééd. 2005, 223 p.

Germain-des- Prés des Près dans le cadre d'un projet intitulé *Paris vu par…Les cinéastes de la Nouvelle Vague* rassemblant en 1965 de multiples courts métrages de cinéaste de la Nouvelle Vague proposant leur vision de la capitale, ce qui est une aubaine pour nous. Celle de Jean Douchet récapitule la plupart des éléments abordés dans ce chapitre bien que le café ne fasse qu'une brève apparition. Il s'agit du café de Flore qui est, avec les figures emblématiques de Sartre et Beauvoir, immédiatement mentionnées telles des métonymies du quartier. Le réalisateur en fait avant tout le lieu d'une rencontre et d'un flirt entre deux jeunes inconnus, scène fondatrice de l'indépendance de la jeunesse. Cette émancipation est d'autant plus marquée que la voix off précise : « ils l'avaient pourtant bien mise en garde ses parents contre ce Paris qui n'est pas un endroit pour jeunes américaines » Nous comprenons que cette expérience se fait seule à Paris et contre l'autorité parentale. De plus, le flirt aboutit une fois de plus à un échec car le jeune homme s'avère être un imposteur déjà en couple. Le café est donc bien assimilé à une expérience sentimentale de passage. Comme chez Eric Rohmer, l'imaginaire du quartier est à l'heure américaine puisque Jean Douchet a choisi de suivre une étudiante américaine. Le premier attribue explicitement à Nadja un goût pour les cafés parisiens ce qui n'est pas le cas du présent réalisateur ne mentionnant que l'attrait général pour « un certain climat intellectuel et une façon de vivre très moderne dans un décor ancien et provincial » Le cinéaste fait référence aux immeubles et rues qu'il qualifie de pittoresque mais nous pouvons légitimement penser que le café compte parmi les éléments du climat intellectuel. Le quartier est en tout cas perçu comme un lieu intellectuel et artistique puisqu'une voix off égrène des noms d'artistes et parle de la « vocation artistique des littéraires du lieu » L'étudiante américaine suit précisément des cours à l'académie Julian (d'arts plastiques). Cependant, il ne semble pas qu'il y ait de distance amusée avec cet imaginaire intellectuel comme c'était le cas dans d'autres sources filmiques de cette époque. Cet aspect est en effet à relativiser car c'est véritablement dans les années 1970 qu'il se développe. Le court métrage s'inscrit donc plutôt dans les années 1960 mystificatrices.

D- L'anti-Nouvelle Vague ou le populisme gauchiste

Contrairement à la Nouvelle Vague, certes gauchiste mais en phase avec la modernité, tout un pan gauchisant de la production des années 1960, particulièrement les chansons, narre une interconnaissance populaire très appuyée et en partie passé au sein du café comme pour fixer avec nostalgie une sociabilité en voie de disparition. La sensibilité politique de nos auteurs justifie en partie leur propension à privilégier les classes populaires mais il est

possible que ces derniers réagissent à un phénomène nouveau. En effet, si les petits cafés populaires d'habitués (type PMU par exemple) existent toujours à Paris, la crise n'étant pas encore passée par là, la rénovation de nombreux quartiers parisiens commence à repousser cette configuration en périphérie voire en banlieue, celle-ci accueillant immigrés et parisiens modestes placés dans des grands ensembles en construction. Paris entame alors un embourgeoisement toujours à l'œuvre aujourd'hui. Notre démonstration se base sur l'étude de la chanson *Les petits bistrots* de Jean Ferrat sortie en 1962 ainsi que sur le long métrage *Un gosse de la butte* réalisé en 1964 par Maurice Delbez. Nous en servons néanmoins comme point d'appui à l'évocation de sources similaires.

Jean Ferrat compte parmi les premiers artistes des années 1960 à afficher clairement son engagement politique puisqu'il a toujours été sympathisant des idées communistes, en tant que compagnon de route du parti puis davantage en tant qu'anarchiste de gauche vers la fin de sa vie. Cet homme qui se veut le chanteur du peuple vante clairement dans *Les petits bistrots* le modèle en déclin du café parisien d'interconnaissance traditionnel et populaire face à une modernité menaçante. Le titre annonce déjà un traitement plus théorique des petits bistrots en général comme si il s'agissait d'une catégorie consacrée. Contrairement aux autres chanteurs de la décennie s'attachant à restituer l'ambiance d'un café précis, J. Ferrat adopte le pluriel pour mieux parler de son image en partie fantasmée du bistrot populaire. Il oppose tout d'abord son modèle à la modernité dans le passage suivant :

Les petits bistrots
quand je suis loin d'ici
à Londres à Tokyo
j'en rêve et je me dis
que les petits bistrots
qui sont à Paris
je les reverrai bientôt
salut les amis [182]

Le caractère poétique d'une chanson limite les explicitations trop appuyées mais dans cet extrait, l'auteur exprime sa nostalgie des petits bistrots parisiens quand il se trouve dans les grandes métropoles que sont Londres et Tokyo. Ces dernières incarnent l'immensité mais surtout la criante modernité et l'anonymat ici opposés à la modeste et traditionnelle intimité

[182] FERRAT Jean, *Les petits bistrots*, M. Senslis, C. E. Delecluse et Jean Ferrat in *La Fête aux copains*, 1962

du petit bistrot renvoyant à l'amitié. Alors que Paris est également une métropole, certes moins marquée par la modernité urbanistique mais tout aussi dynamique, Jean Ferrat en fait une description très orientée en choisissant de représenter le Paris populaire des petits bistrots de plus en plus repoussé dans les arrondissements périphériques (excepté l'ouest bien sûr) Nous retrouvons le même procédé d'opposition chez Georges Brassens, lui aussi anarchiste de gauche. La mise en confrontation avec un anti-modèle bourgeois est l'apanage du premier XXe siècle comme notre chanteur, doué d'une certaine conscience de classe, la reprend en confrontant le vin d'« un coin pourri / du pauvre Paris » à celui « de première classe » du quartier chic de Passy (dans le 16ème arr.). Il insiste sur ce caractère populaire avec des termes forts pour désigner la clientèle comme « populace », « calamiteux » et « marmiteux ». Ces adjectifs a priori méprisants sont, dans la bouche de Brassens, tendres et témoignent d'une manière de s'inscrire à la suite de Francis Carco dans l'imaginaire des bas fonds pour exprimer sans détour la laideur ingrate des prolétaires. Là encore, le chanteur a fréquenté le Saint-Germain-des- Prés des années 1950 où il a fait ses débuts dans des caves plutôt jeunes et intellectuelles mais sa préférence va au modèle passé du bistrot du faubourg d'où l'emploi de l'adjectif « vieux » pour désigner ce débit. Revenons maintenant à la chanson de Jean Ferrat qui présente comme autre caractéristique la représentation d'un couple de gérants absent du reste du corpus de chansons à l'exception de Georges Brassens. Certes, cela correspond à une réalité historique car il y a avait beaucoup de couples gérants de café en partie parce que la femme, n'ayant pas d'emploi propre, aidait son mari au café. Il apparaît cependant que cette pratique est précisément remise en cause dans les années 1960 par la professionnalisation progressive des femmes et l'essor des grands cafés répondant à des logiques plus macro structurelles. Le chanteur tient donc peut être à saisir une configuration familiale en déclin. Ainsi, il dit : « la patronne est à la cuisine / le patron derrière son comptoir ». Si la phrase peut paraître assez neutre, le chanteur rappelle la traditionnelle répartition des rôles entre la femme cuisinière et le patron serveur, comme deux repères rassurants. Georgette Plana use quant à elle d'une autre représentation en déclin du patron de café : l'auvergnat. Elle est en effet la dernière, au sein du corpus sur le café parisien et indéterminé, à en parler sans que l'intrigue soit rétrospective. Il semble que la figure du patron auvergnat décline progressivement à partir des années 1970, pour les intrigues contemporaines de leur contexte de création du moins. Le déclin réel bien que plus accusé à partir des années 1990, répond à la même logique de disparition de la configuration familiale des petits cafés car, si les auvergnats tiennent encore aujourd'hui des cafés parfois importants, ils sont éclipsés au profit de gérants issus d'autres immigrations (en particulier les kabyles) et

surtout d'entrepreneurs détenant des chaînes de cafés.[183] Enfin, l'analyse de la description matérielle du café faite par Jean Ferrat révèle un passéisme nostalgique. En effet, le chanteur s'attache à préciser que les petits bistrots qu'il évoque « n'ont pas de juke-box / seulement la radio / pour suivre la boxe ». Il signifie bien qu'il ne s'agit pas d'un café moderne qui aurait intégré le juke-box pourtant démocratisé dès les années 1950 en France mais bien d'un café à l'ancienne mode se contentant d'une radio. Les loisirs qu'il cite soient la boxe, le cyclisme (Tour de France) et la belote n'ont pas disparu mais sont encore marqués par une forte identité populaire car ses pratiquants sont historiquement issus des milieux ouvriers. Ces loisirs sont également cités dans les chansons de Colette Renard et Bruno Porcher. Ferrat confirme le caractère folklorique de ce café avec la mention d'une nappe à carreaux et d'un poêle à charbon. Le premier, la nappe Vichy rouge, renvoie à l'image d'Épinal du petit café typique (bien que le motif Vichy soit remis à la mode par Brigitte Bardot lors de son mariage en 1959) Le deuxième est certes encore répandu dans les cafés des années 1960 mais le chanteur se fait une nouvelle fois le porte parole des objets traditionnels menacés le chauffage électrique, apparaissant à cette même période, fait désormais concurrence. De même, d'autres chansons du corpus mentionnent des activités de divertissement socialisatrices populaires à tendance kitsch. C'est par exemple la manille citée par Colette Renard alors que ce jeu de carte est déjà daté à l'époque de la chanson (1962), supplanté qu'il est par la belote après la seconde guerre mondiale. La mention de l'accordéon par Lucienne Delyle en 1960 s'inscrit dans ce même décalage avec l'époque car cet instrument est beaucoup moins présent dans les cafés ou bars dansants à partir des années 1950. Ce passéisme se retrouve dans le domaine de la danse puisque l'analyse lexicométrique a révélé l'emploi de l'expression « java d'amour » chez Lucienne Delyle et Georgette Plana, java présente également dans la chanson de Brassens à travers son rythme (trois temps plus lents qu'une valse) Or la java est une danse proche de la valse apparue dans les années 1930 à Paris mais tombée en désuétude dès les années 1950. Cela n'empêche cependant pas Georgette Plana de présenter le café de minuit avec un juke-box et une télévision, deux éléments tout à fait contemporains de la chanson au début des années 1960. Cette désuétude concorde avec le vocabulaire employé, notamment l'usage chez Ferrat de prénoms à connotation volontairement populaire et vieillie tels que Robert, Jojo et Simone. Elle fait écho à l'emploi de l'argot tel que le verbe « rincer » dans la chanson de Colette Renard qui signifie servir à boire. Nous sommes donc bien loin de l'univers

[183] « Malheureusement pour le folklore, les Auvergnats de Paris sont de moins en moins cafetiers ou marchands de charbon. Aujourd'hui ces derniers ont disparu et on ne compte plus à Paris qu'un millier d'Auvergnats dans les métiers de l'hôtellerie ou de la restauration, soit deux fois moins qu'en 1990. » Vincent Ballès, Insee Auvergne, Repères n°27, Janvier 2012

intellectuel de la jeunesse étudiante. Enfin, les représentations connotent de manière appuyée l'interconnaissance au sein du café. Elle se traduit tout d'abord par l'expression de la proximité avec le patron, figure absente de la Nouvelle Vague mais prégnante dans les chansons de Georges Brassens et Colette Renard. Le premier raconte que la patronne de « sa main qui claque / punit d'un flic-flac / les audaces ». Le fait que la bistrote se permette de gifler un client trop rentre dedans témoigne d'une réelle familiarité entre le patron et les occupants du débit. La deuxième fait dire à un des clients demandant à boire au patron : « Alors, papa, tu rinces? ». Le tutoiement marque la proximité renforcée par le terme « papa » connotant même une sociabilité familiale confirmée dans un autre vers par le fait que les clients « s'sentaient en famille ». Pour finir, cette interconnaissance populaire passe par l'imaginaire d'un espace de proximité. En effet, l'analyse lexicométrique des chansons révèle d'abondants indices spatiaux connotant l'échelle du quartier. C'est l'adjectif « petit », dessinant un espace intimiste, qui s'avère le plus manifeste non seulement chez Jean Ferrat qui le répète à de nombreuses reprises mais aussi chez Lucienne Delyle parlant de « mon petit bistrot ». Dans la lignée du « bistrot du faubourg » de Doriaan ou encore des « cafés de chez nous » de Cordy, Georgette Plana précise que le café de minuit « c'est tout à côté ». Aussi, Colette Renard répète à plusieurs reprises qu'il s'agit d'un « bistrot du quartier ». Ces chanteurs se refusent donc à représenter une ville anonyme comme le fait la Nouvelle Vague pour privilégier l'imaginaire du quartier impliquant une sociabilité d'interconnaissance et d'habitués.

Maurice Delbez, dans *Un gosse de la butte*, s'inscrit dans cette lignée alors même que son film sort en pleine Nouvelle Vague. Son profil semble le distinguer du profil type des figures de la Nouvelle Vague : contrairement à eux, il ne commence pas sa carrière en tant que critique de cinéma mais trouve un emploi dans la finance avant d'être embauché comme assistant réalisateur. Aussi, il entretient un rapport personnel avec le café qu'il représente puisque ses parents ont tenu un bistrot rue Jean Jaurès qu'ils ont du revendre par manque de moyens. Il continue néanmoins à côtoyer cet univers car sa mère est ensuite embauchée comme caissière de nuit dans un café. Nous savons qu'il grandit dans un milieu social modeste à Ménilmontant (20ème arr.) or c'est précisément là qu'il choisit d'implanter le café de son film, dans la rue des Cascades plus précisément. Ce café, qui relève possiblement d'un souvenir d'enfance, présente l'originalité d'être un bar épicerie c'est-à-dire une salle scindée en deux, une partie vendant des denrées alimentaires quand l'autre fait débit de boissons. Or cette configuration urbaine est vieillie car déjà en déclin dans les années 1960. Elle sert néanmoins un imaginaire populaire de quartier. Populaire comme ce quartier du nord est

parisien et comme les clients à l'allure modeste et au langage peu soutenu comme l'atteste la réplique suivante de Mr Bosquet : « Moi j'bois du blanc quand j'suis noir ! » Etre noir est une expression familière pour dire que l'on est saoul. Malgré l'habile jeu de mot sur « blanc » et « noir » entrant en résonance avec le thème posé du racisme, cette réplique alcoolique ne brille pas par son raffinement. De plus, une forte interconnaissance relie la plupart des consommateurs que l'on devine habitués. C'est pourquoi, le fils de la gérante salue les clients qu'il connaît et quand la mère s'adresse à son enfant, ces derniers participent, chacun y allant de son petit commentaire. Le film ne focalise donc pas son attention sur une personnalité mais s'attache à filmer l'ensemble du café. Le réalisateur nous fait également savoir que la gérante vit au dessus de son débit, ce qui relève d'une configuration là encore familiale menacée par la disparition des petits débits. Nous pouvons dresser un parallèle entre ce film et celui, plus tardif, de François Truffaut intitulé *Domicile conjugal* (1970). Ce réalisateur, pourtant figure de proue de la Nouvelle Vague, reflète l'impact plus tardif de ces représentations. En effet, son film a pour épicentre l'échelle locale et intimiste de la petite cour d'immeuble parisien. François Truffaut y met en scène une assez forte interconnaissance entre des voisins à la personnalité fantasque et attachantes à l'image de la nymphomane, du chanteur d'opéra ou encore de celui que l'on surnomme « l'étrangleur ». Or cette petite société a pour point nodal un modeste bistrot petit et épuré avec son attachant patron. Le débit donne tout à la fois sur la rue et sur la cour d'immeuble. Il est donc en interaction directe avec celle-ci et constitue un lien fort entre les occupants. En effet, certains personnages y téléphonent comme Christine, la protagoniste, qui répond à l'appel de sa mère. Alors que le téléphone fixe connaît une large démocratisation durant les années 1970, le réalisateur montre le verre à moitié vide, se référant au passé : beaucoup de français communiquent encore au bistrot du coin. Aussi, ce bistrotier chaleureux prend constamment des nouvelles des habitants qui passent et offre sa tournée à l'occasion de la naissance du fils de Christine et d'Antoine Doisnel. Cette scène rejoint une constante de notre période néanmoins absente de l'imaginaire de la Nouvelle Vague : la représentation de fêtes conviviales au café. Le patron est aussi un porte parole de cette intimité lorsqu'il dit à un perturbateur cherchant la bagarre : « ici on est entre habitués, entre amis ». Nous sommes loin des rencontres entre inconnus et de la problématique de l'anonymat puisque le cinéaste, à la suite des chanteurs populaires des années 1960, privilégie le Paris intime de l'interconnaissance quitte à filmer un microcosme.

Nous en concluons donc à une nostalgie du modèle passé de ce que l'on appellera le bistrot du front populaire dans les arts narratifs des années 1960 en opposition voire en réaction à la Nouvelle Vague en prise avec sa modernité.

Chapitre 3. Des années 1970 à nos jours, le café culturel

A partir des années 1970, de vrais bouleversements économiques et topographiques surviennent : à la suite de la crise de 1973, les petits cafés et avec eux les cafés d'habitués déclinent fortement au profit des grandes brasseries modernes et du café de passage. Bien que les cafés demeurent des constantes spatiales majeures et que le café de quartier subsiste avec le PMU (apparu à la fin des années 1940), Paris s'embourgeoise nettement à la faveur des travaux de modernisation (engagés par Georges Pompidou) et de l'expulsion des classes populaires du centre vers les grands ensembles de banlieue. Dans ce contexte, les auteurs adoptent des imaginaires différenciés dont le dénominateur commun semble être l'imaginaire culturel marqué par la conscience mémorielle. En effet, les trois premiers chapitres se proposent de montrer qu'à partir des années 1970, les auteurs reprennent les imaginaires du premier et du milieu XXe siècle en les renforçant et en les adaptant quelque peu. Les deux derniers chapitres s'attachent à démontrer que le café devient un objet culturel en ce sens qu'il est conscientisé comme marqueur identitaire menacé.

A- Une sociabilité d'entre deux : la rencontre pérenne d'inconnus

Des années 1970 aux années 2000, s'opère une reprise et un alliage de l'imaginaire du premier et du milieu XXe siècle : le café liant et le café individu accouchent d'une nouvelle sociabilité d'entre deux, la rencontre pérenne d'inconnus. Ce pan des imaginaires d'auteurs prend ainsi en compte la modernité du café de passage tout en formulant l'espoir d'une relation durable grâce à la vertu unificatrice du café.

1- Le flirt et plus si affinités

Cet espoir s'exprime tout d'abord dans la relation amoureuse : il ne s'agit plus comme dans les années 1960 d'un simple flirt de passage voué à l'échec et à l'errance sentimentale mais davantage d'une rencontre nourrissant une perspective durable d'engagement. La chanson *A la Close* de Renaud (1975) marque cette rupture car le chanteur dit avoir rencontré la femme aimée qui l'a sauvé de l'alcoolisme à la Closerie des Lilas (peut-être fait il référence à son ancienne épouse Romane Serda) Le café est donc le lieu originel d'une vie de couple apparemment durable. A l'extrémité de nos bornes chronologiques, nous retrouvons l'idée de

durabilité avec l'écrivain Jean Marie Gourio dont le café sur la lune est le pouls de l'évolution de la relation entre Spartacus et Digitale, deux inconnus venus de pays différents qui se rencontrent, tombent amoureux et se marient au café. La rencontre est décrite comme un coup de foudre qui affecte l'ensemble du bistrot : « Le légionnaire et la serveuse des grands lacs trinquaient les yeux dans les yeux, le cœur contre le cœur, bouteille contre bouteille. (…) Le comptoir se régla sur ce rythme » Cette phrase, certes hyperbolique, révèle cependant qu'il ne s'agit plus uniquement d'une relation interpersonnelle mais d'un retour à une considération de l'ensemble du café qui, solidaire et comme un seul homme, adopte l'atmosphère ainsi crée. Ce premier contact aboutit plusieurs pages plus loin à un « discret mariage de comptoir »[184] qui, on le devine, implique là encore tout le débit puisqu'il s'agit d'une fête. Le romancier renoue d'une certaine manière avec le chanteur Doriaan qui en 1942 mettait également en scène une union dans le bistrot du faubourg. Deux œuvres de la période ne vont pas jusqu'à concrétiser la relation mais elles dessinent une perspective optimiste. C'est en premier lieu la pièce de théâtre *Nuit d'ivresse* écrite par Josiane Balasko en 1989. La séquence du café, occupant la moitié de la pièce, narre une rencontre de deux inconnus en perdition, sans attache. Elle nous montre avant tout comment, la désinhibition de l'alcool et peut être l'anonymat aidant, un lien assez fort se crée entre ce présentateur télé raté et cette ex prisonnière qui se racontent leur vie et se mettent à danser. La didascalie « *Jacques et Simone, riant aux éclats, ivres morts en dansant vaguement un slow.* »[185] symbolise bien ce relâchement révélateur d'un besoin de partage. Or, à l'acte suivant dans l'appartement après la saoulerie, les deux personnages reprennent leur distance en se mentant. La libération de la parole, des sentiments et la suspension du jeu de rôle social sont donc circonscrites au café ce qui semble vouer la relation à l'éphémérité. Pourtant, l'ultime fin de la pièce remet en cause cette perception quand le personnage interprété par Michel Blanc déclare vouloir retrouver Josiane Balasko partie au Mexique : ce qui n'était qu'une rencontre d'un soir se transforme en une possible histoire d'amour. Soha, dans *Café bleu* (2008), développe la même idée car la chanteuse invite un inconnu au café et laisse envisager le début d'une relation amoureuse lorsqu'elle dit : « je t'ai trouvé dans la lune, j'ai aimé ton histoire / le reste ça reste à voir » Si la représentation de couples au café reste minoritaire, les rencontres amoureuses n'ont plus la libre évanescence des années 1960, l'enjeu de l'émancipation des années 1960 perdant peu à peu sa pertinence.

[184] GOURIO Jean Marie, *Un café sur la lune*, Paris, Julliard, 2010, p. 200 et p.275.
[185] BALASKO Josiane, *Nuit d'ivresse*, Paris, Actes Sud, 1985 ; rééd. Actes Sud, 1990, p.31.

2- Le café, créateur d'amitié

Cette modification des représentations s'applique également à la relation amicale. L'amicalité véhiculée par le café est, on l'a déjà dit, une constante du siècle mais elle s'exprime sur différentes modalités. Dans la période précédente, les années 1960 et même le premier XXe siècle, il s'agissait essentiellement d'une amitié préconstruite se retrouvant au café. Désormais, il est question d'une amitié qui naît au café. Représentation qui emprunte cependant aux deux imaginaires car nous retrouvons l'alliance de la rencontre d'inconnus avec l'espace socialisateur. Georgette Plana ouvre la danse dès 1962 avec *Le café de minuit* : « On rencontre des amis / Qui vous tendent les bras / On ne les connaît pas / Mais ça n' fait rien, on se tutoie » Elle exprime la facilité du lien crée par l'espace intégrateur du café qui transforme quasi immédiatement des clients en amis. Ainsi, la chaleur humaine et la familiarité sont de mises. Nous supputons ici que l'amitié s'avère pérenne mais c'est plus tard que la construction d'amitiés est explicitée dans des œuvres comme la chanson *Les bistrots parisiens* (1997) et le roman *Le café sur la lune* (2007). La première dit en effet : « Y'a pas meilleure façon / De se faire des amis / Quelle que soit la région / Quel que soit le pays ». La formule « faire des amis » suggère davantage l'idée d'une construction relationnelle durable. Elle est renforcée par son caractère universel : le café est un lieu de fraternisation internationale car la convivialité qu'il communique traverse régions et pays. La deuxième œuvre ne dit pas autre chose lorsqu'elle présente le café comme un lubrifiant relationnel en parlant d'un « précipité rapide des sentiments que provoquait ce drôle de lieu »[186] mais surtout quand il est question de « construire des amitiés »[187] Le café confirme une nouvelle fois sa fonction de parenthèse enchantée, constante de notre période, tout en révélant la représentation spécifique de ce café de passage espoir d'avenir.

B- Un imaginaire renforcé de l'interconnaissance populaire

1- Quatre caractéristiques de base

Les imaginaires des cafés célèbres à partir des années 1970 se distinguent par leur cohabitation avec une forte interconnaissance à caractère populaire ce qui n'était que très peu le cas dans les représentations des années 1960, en particulier celles de la Nouvelle Vague.

[186] *Op. Cit*, p.110.
[187] *Op. Cit*, p.20

Nous défendons l'idée qu'il y a, à partir des années 1980 et particulièrement dans les années 2000, un renforcement de l'imaginaire du premier XXe siècle charriant ainsi l'imaginaire du quartier et non celui de l'anonymat. Pour le démontrer, nous nous appuierons sur les œuvres déjà citées mais pas uniquement. Il y a globalement quatre caractéristiques qui apparaissent comme assez spécifiques à notre période : l'interconnaissance très positive véhiculée par le patron de café ; l'émergence des brèves de comptoir ; le retour en force de l'alcool et enfin, de la virilité. Le regain d'interconnaissance populaire peut en partie trouver une explication dans la peur de l'extinction des petits cafés d'habitués au profit des grands cafés anonymes de passage à partir des années 1970 à la faveur d'une crise économique qui détruit effectivement certains petits débits. Les années 2000 semblent se distinguer par une quasi unanimité d'œuvres représentant positivement le patron de café. A cela s'ajoute une identité populaire souvent appuyée. Les œuvres citées précédemment s'inscrivent dans cette tendance. C'est particulièrement vrai pour le roman de Patrick Modiano. Le narrateur précise en effet que Le Condé est atypique par son caractère plus libertaire c'est-à-dire plus ouvert et détendu que la majorité des cafés guindés de Saint-Germain-des- Prés. Comme au début du siècle, il use également de la mise en opposition du café principal avec des cafés bourgeois pour renforcer la modestie du Condé : « Aucun client du Condé n'aurait fréquenté Le Canter. Il existe des frontières infranchissables dans la vie »[188] dit-il en sous entendant que le Canter relève d'un univers social diamétralement opposé. Un autre passage, plus explicite, précise que le XVIe arr. semblait à des milles du Condé. Ce café est tellement simple que le protagoniste cache, comme complexé, le fait d'être à la prestigieuse école des Mines. En plus d'un lieu de simplicité, il est un endroit très convivial marqué par la figure emblématique de la patronne, Mme Chadli qui, selon le narrateur, justifie à elle seule le choix du Condé. La figure maternelle que pouvait par exemple incarner la patronne de L'Hôtel du Nord refait son apparition quand elle apporte une serviette à une cliente trempée. Elle est la garante de l'ambiance libertaire faisant le charme du lieu car c'est « une Mme Chadli qui ne semblait s'étonner de rien et qui manifestait même une certaine indulgence pour ses clients. »[189] C'est encore plus manifeste dans le roman de Jean Michel Guenassia dont le café lui aussi intellectuel est décrit comme très intime et populaire. Intime en raison de la bonhomie auvergnate des gérants vis-à-vis de leurs habitués et des liens indéfectibles formés par le club. La dernière phrase l'atteste : « La promesse qu'ils étaient réunis et que plus rien, jamais, ne

[188] *Op.Cit,* p.83
[189] *Op.Cit,* p.16

les séparerait. »[190] Le lien crée au café est si fort qu'il perdure au-delà de ce cadre. L'auteur marque également la simplicité du café quand il met en opposition la présence de deux illustres écrivains, Jean Paul Sartre et Joseph Kessel, avec l'identité du Balto : « La surprise, ce n'était pas le club d'échecs. C'était de voir Jean Paul Sartre et Joseph Kessel jouer ensemble dans l'arrière salle enfumée de ce bistrot populaire. »[191] Par effet de décalage, la célébrité des écrivains renforce la banalité du café. Mais l'œuvre la plus représentative de l'interconnaissance de quartier est sans doute *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Le café des Deux Moulins, avec l'épicerie, est un point central de cette sociabilité puisque s'y retrouvent les figures récurrentes du quartier : entre autres, le policier névrosé, l'artiste raté, la buraliste hypocondriaque mais aussi l'amour d'Amélie. Dans la logique d'idéalisation, toutes ces personnalités sont attachantes et la protagoniste ainsi que la patronne sont garantes de la convivialité. Ainsi, Amélie conseille à Joseph, un habitué du café secrètement amoureux de Georgette (la buraliste du café interprétée par Isabelle Nanty) d'aller déclarer sa flamme à celle-ci. De même, la patronne discute avec ses clients et défend son employée face aux insinuations répétées du policier devenu son compagnon maladivement jaloux. Les crises de nerfs de l'une et la névrose obsessionnelle de l'autre participent à une familiarité au sein du café. En dehors de ces œuvres qui s'inscrivent dans l'imaginaire intellectuel et artistique, nous comptons par exemple la bande dessinée de Dodier, *Jérôme K. Jérôme Bloche. La marionnette,* un des épisodes de la série d'enquêtes policières menées par le personnage éponyme. Dans une scène, le patron du café parisien où il se trouve est particulièrement chaleureux, son constant sourire et son humour le rendant immédiatement sympathique. En effet, il blague avec le facteur qu'il accuse d'être spécialisé dans les factures. [192] De plus, il le tutoie et l'appelle par son prénom ce qui prouve qu'ils se connaissent. Le patron connaît également Jérôme, un habitué qu'il tutoie et envers qui il adopte même une attitude paternaliste. En effet, il finit par confisquer le portable de Jérôme afin qu'il mange la blanquette chaude qu'il lui a déjà resservie après qu'elle ait refroidi à cause de la conversation téléphonique de notre enquêteur. Une vignette expose alors Jérôme tel un enfant obéissant entrain de manger docilement son repas. Cet épisode vaut au patron un petit sermon moral humoristique et tendre : subvertissant l'adage « boire ou conduire », il s'exclame « Ah ça ! Manger ou téléphoner, il faut choisir ! »[193]

[190] GUENASSIA Jean Michel, *Le club des incorrigibles optimistes,* Paris, Albin Michel, 2009, p.756
[191] *Op.Cit,* p.90
[192] DODIER, LE TENDRE et MAKYO (scénario), DODIER (dessin), *Jérôme K. Jérôme Bloche. La marionnette,* Paris, Dupuis, 2003, p.27.
[193] *Op.Cit.,* p.28

Fait plus caractéristique en cette fin de XXe siècle, est l'émergence à la fin des années 1980 de la brève de comptoir. Celle-ci s'inscrit dans l'identité populaire car elle est le plus souvent prononcée par des prolétaires traversés de pensées variées les amenant à des traits d'esprit semblables à des adages pas toujours réussis. C'est principalement l'écrivain Jean Marie Gourio qui initie cette tendance en faisant la démarche d'aller dans différents bistrots populaires y écouter et noter les phrases pertinentes, cinglantes et drôles qu'il peut entendre de la part d'ouvriers et autres personnes issues de classes sociales inférieures.[194] Il s'agit de rendre hommage à une certaine grandeur du petit peuple parfois très inspiré, parfois moins. A la suite du succès du premier opus paru en 1987, le terme « brève de comptoir » entre officiellement dans le dictionnaire et fait florès, y compris dans les imaginaires d'auteur et ce jusqu'à nos jours. Il convient donc d'analyser les deux œuvres écrites par Jean Marie Gourio dans notre corpus afin de comprendre en quoi consiste le modèle type de ces brèves, véritable culture orale du café. La première œuvre est *Brèves de comptoir* (1999), une pièce de théâtre écrite par Jean Marie Gourio en collaboration avec le metteur en scène Jean Michel Ribes qui souhaitait théâtraliser un florilège des meilleures brèves publiées jusque là sous forme de recueils par l'écrivain. Le deuxième ouvrage est le roman *Un café sur la lune* publié en 2010. Il n'est pas uniquement axé sur les brèves de comptoir mais il en comporte tout de même. Une phrase de cet ouvrage est révélatrice de l'association directe qu'opère l'auteur entre bistrot et brèves de comptoir quand il écrit : « Alors il avait été grand temps d'offrir à ces longues flâneries spirituelles l'outil d'un comptoir et de son alcool. »[195] Par là, l'auteur explique que les traits d'esprit d'humbles individus trouvent leur sublimation dans le cadre propice d'un café offrant l'assise d'un comptoir et la désinhibition de l'alcool. Tout est en place pour de cinglantes brèves de comptoir. Deux caractéristiques majeures définissent en général les brèves et plus particulièrement celles de J.M Gourio : l'absurdité et le trait d'esprit. Une bonne brève est en effet un savant mélange de divagations incongrues tout à la fois simplistes voire vulgaires et profondes. J.M Gourio exprime cette absurdité par l'accumulation assez rapide de sujets variés, parfois improbables et sans lien entre eux. Ainsi, la pièce de théâtre est un long enchaînement de brèves sur des sujets aussi différents que la Birmanie, le sida ou l'Europe. Les thèmes sont parfois abordés de manière impromptue comme lorsqu'un client parle soudainement des communes françaises à la surprise générale :

---

194 « Je m'installe au bout du zinc (…) Si j'entends quelque chose qui me plaît, je le note au vol sur mon calepin. **» ;** JARNO Stéphane, « Quand je vois des bistrots avec des types couverts de plâtre, j'entre tout de suite », *Télérama*, interview réalisée le 02/02/2008 ; http://www.telerama.fr/livre/24941-entretien_avec_jean_marie_gourio_pilier_de_la_breve_de_comptoir.php (consulté le 06/06/2014)

195 *Op.Cit*, p.131

- Le client : J'te rappelle qu'en Ile de France, on a 1280 communes

- Le patron : Et alors ?

- Le client : Et alors, je vous le rappelle… c'est tout.[196]

Ce bref échange dit toute la gratuité de la brève qui ne nécessite pas de justification. Mais ce dialogue témoigne aussi de l'ambiguïté de la brève dans laquelle un savoir est souvent contenu : parfois philosophique, il est ici géographique puisque le client connaît le nombre exact de communes d'Ile de France. L'intelligence brille et s'annule tout à la fois. Un autre bon exemple de cette ambivalence est la réplique énervée du patron de café : « Le français est capable de donner des juifs pendant la guerre, mais dire un coin à champignons ça jamais… » Là encore, ce n'est pas dénué de pertinence car le bistrotier rappelle la réalité historique de l'antisémitisme à l'œuvre durant la Collaboration et signifie en substance que les français commettent plus aisément des actes fastidieux et graves que des actes simples et positifs. Mais la pertinence de la brève s'annule dans la mise à égalité inappropriée de la Déportation avec la mycologie. Il ne faut cependant pas prendre toutes ces remarques au sérieux car l'une des caractéristiques de la brève est précisément l'humour, jamais loin, qu'il soit volontaire ou non. C'est le cas de la suivante : « On a supprimé la peine de mort et les gens continuent de mourir, qu'est ce que tu veux y faire ? »[197] Cette question rhétorique relève du registre burlesque soit la capacité de traiter de sujets sérieux, ici la mort, sur un ton léger et humoristique. La drôlerie provient de la naïveté feinte ou sincère du personnage dépité face aux décès qui se poursuivent après l'abolition de la peine de mort. Pour finir, l'image peut être la plus évocatrice est cette fois dans le roman la comparaison des brèves à des haïkus de comptoir. La référence à une forme de poésie japonaise, brève et cinglante, donne toute sa légitimité culturelle à ce qui est effectivement considéré par J.M Gourio comme une poésie populaire de café. Cette représentation s'inscrit dans une tendance plus générale des années 1980 à considérer les cafés comme les vecteurs d'une culture populaire avec notamment le développement de la « philosophie sur les comptoirs ». Emergent alors les cafés philo ou encore géo qui tendent à démocratiser le savoir dans un lieu ouvert à tous.

La troisième caractéristique est la représentation redoublée de l'alcool sous la forme de l'alcoolisme. Surtout présent dans les années 1930 et 40 dans un registre convivial, l'alcool revient vraiment à partir des années 1980 en tant que marqueur d'un registre populaire renforcé et plus négatif. Commençons par l'étude lexicométrique des chansons assez

[196] GOURIO Jean Marie., *Brèves de comptoir*, Paris, Julliard, 1999, p.17.
[197] *Op.Cit*, p.63

édifiante. Elle révèle la prégnance de la thématique alcoolique confinant à la déchéance à partir des années 1980. Deux vers insistent sur le caractère alcoolisé des boissons : « le sirop d'érable constituait pas nos breuvages » et « une chose est sûre / ils ne boivent pas de l'eau » peut-on lire respectivement dans *La gigue des bistrots* de Bruno Masquelier (1981) et *Les bistrots parisiens* de Les Escrocs (1997). L'alcoolisme se manifeste dès 1975 avec Bruno Porcher qui évoque pudiquement « quatre verres dans le nez ». Le chanteur Jamait parle toujours sobrement d'une « démarche peu sûre » mais Pigalle emploie dans *Le bar tabac de la rue des martyrs* (1990) le mot plus fort d'« ivrognes » dans un ton général particulièrement pessimiste que soulignent les extraits suivants :

Y a des ivrognes qui s'épanchent au bar
Qui glissent lentement le long du comptoir par terre
(…)
Une vieille clocharde la gueule défoncée
Rentre avec sa poussette et se met à gueuler à boire
(…)
Y a des seringues vidées goulûment dans des bras sans avenir [198]

Le bar montmartrois n'est plus du tout ici au service d'un imaginaire artistique bon enfant mais plutôt à celui d'un imaginaire social déprimé. Le premier vers met en scène des clients qui, plus que tituber, s'écroulent à terre. Le deuxième est tout aussi déprimé car il s'agit d'une SDF défigurée par l'alcool qui hurle à boire. Le dernier vers évoque la drogue avec les « seringues vidées ». La drogue et l'alcool sont la cause ou la conséquence d'une déchéance sociale pour ces clients SDF, bookmakers et prostituées « sans avenir » qui sont autant de marginaux. Ce genre d'imaginaire se développe surtout à partir des années 1980 sûrement en raison de la phase de dépression économique amorcée à cette période engendrant beaucoup de misère, en l'occurrence en France où les inégalités ne cessent de s'accroître depuis cette époque. De plus, Les Escrocs (1997) et Anis (2005) mentionnent l'action de tituber. Le premier auteur exprime la dépendance à la boisson en évoquant « Les abonnés / De l'ardoise et du crédit / Qui pour un dernier verre / Font toute une comédie ». Cette phrase renvoie là encore à la modestie sociale des clients qui n'ont pas toujours de quoi payer leurs consommations mais aussi à leur alcoolisme car ils veulent toujours boire un dernier verre. Il adopte néanmoins un registre beaucoup moins noir que Pigalle car il y a une convivialité

[198] PIGALLE, *Dans la salle du bar tabac de la rue des martyrs,* F. Hadji-Lazaro in *Regards affligés sur la morne et pitoyable existence de Benjamin Tremblay, personnage falot mais ô combien attachant,* 1990

assez prégnante au travers des rires mentionnés à plusieurs reprises. Quant au deuxième auteur, sa chanson *Bistrot* fait preuve d'un champ lexical de la saoulerie assez développé puisqu'on y relève les expressions « ébriété », « éméché » et « saoulard ». Nous retrouvons l'imaginaire de la déchéance car l'auteur parle d'une « petite dérive » et d'un protagoniste « perdu dans un océan de gueuzes » c'est-à-dire de bière. Il s'agit en réalité assez classiquement d'un homme qui tente vainement de chasser ses problèmes en les noyant dans l'alcool mentionné à plusieurs reprises : double sky puis café vodka pour finir avec de la bière. Le personnage semble se débattre avec ses problèmes dont celui de l'alcoolisme. L'ultime vers de la chanson sonne cependant comme un espoir de rédemption : « c'est peut être un nouveau départ ». Ce vœu est exaucé chez Renaud dans la chanson *A la Close* (2006) où l'alcoolisme est évoqué dans sa négative, le sevrage, clairement exprimé lorsqu'il dit « j'ai retrouvé le joli goût de l'eau / renoncé pour toujours au poison anisé ». C'est en effet la rencontre avec la femme aimée au café qui permet d'arrêter de boire. La vision négative n'est donc pas généralisable à toute notre période. Après les chansons, il convient d'analyser une œuvre cinématographique et romanesque afin d'être représentatif. L'alcool et l'alcoolisme sont particulièrement manifestes dans le long métrage de Jean Schmidt, *Les clowns de dieu* (1986) où l'on suit très clairement des marginaux sociaux en perdition. C'est par exemple la jeune femme au surnom évocateur, Absinthe, qui se détruit en allant se saouler dans les cafés, c'est aussi le cas du Protagoniste Méliès. Mais là encore, il importe de souligner que le café n'est jamais totalement négatif car il y a également un espoir de rédemption pour cette jeune femme dans le plan final qui la montre sobre et joyeuse. L'exemple romanesque est la pièce de théâtre mise en scène par Jean Michel Ribes sur les recueils de J.M Gourio, *Brèves de comptoir* (1999). Il est fait mention d'un pochtron mais aussi de sévères cuites. L'alcool est même présenté comme une transmission familiale héréditaire quand Monsieur Tango déclare: « Mon grand père allait au café, mon père allait au café, je vais au café, c'est la famille qui veut ça, on a le pinard dans le sang. »[199] L'alcool n'est donc aucunement appréhendé de manière négative mais au contraire hissé au rang de patrimoine générationnel. Jean Marie Gourio ne cache en effet pas son amour des bistrots populaires et du petit peuple gentiment alcoolique qui va avec. Nous pouvons en déduire que l'alcool s'inscrit dans un imaginaire populaire parfois noir mais presque toujours synonyme de convivialité, l'alcool constituant effectivement un lien majeur entre les clients.

[199] *Op.Cit.,* p.70

La quatrième et dernière caractéristique qui participe à ce registre populaire renforcé est la virilité de la clientèle. Les deux sont effectivement liés car, la représentation d'un entre soi viril à la fin du siècle trouve essentiellement sa place dans des bars type PMU où les femmes sont encore aujourd'hui peu présentes contrairement à la plupart des établissements auxquels elles accèdent désormais seule sans souci. Rappelons que la dominance masculine au café n'est finalement pas flagrante bien que plus notable autour des années 1940 puis des années 2000 qui renouent en partie avec cet imaginaire passé. Deux exemples le montrent : la bande dessinée *Le labyrinthe infernal* de Tardi (2007) et *Le club des incorrigibles optimistes* de Jean Michel Guenassia (2009) Si les deux intrigues ne sont pas contemporaines de leur époque de rédaction, les choix opérés révèlent la lecture qui est respectivement faite des années 1910 et 1960. Or un de leur dénominateur commun est précisément la signification de l'identité virile au café. En effet, dans le premier ouvrage, une scène montre Adèle Blanc Sec qui arrive dans un café de la Gare où se tient un homme au comptoir ainsi que le patron. Alors qu'elle entre, le patron déclare d'emblée : « Et qu'est ce que je lui sers à la jeune fille…une orangeade ? » Il considère a priori qu'une boisson non alcoolisée convient mieux à la prétendue fragilité féminine. Le client quant à lui s'exclame : « Joli p'tit lot ! ». Adèle ne répond pas et se contente de boire son verre de vin blanc. Alors que le client continue à la draguer vulgairement, elle rétorque : « Ah !... Mais je vous ai reconnu ! Vous êtes le joyau de nos débits de boissons…Celui qu'on est sûr de rencontrer dans tous les cafés de France ! »[200] Après quoi elle frappe le client et s'en va dignement. L'ancrage de la rédaction dans les années 2000 explique la création d'un personnage féminin si indépendant et courageux face aux hommes, situation moins pensable à l'époque de l'histoire. Nous retenons surtout l'emploi ironique du terme « joyau » désignant implicitement ce type d'homme graveleux et misogyne qu'elle associe à l'ensemble des cafés français. Cette portée générale justifie d'avoir retenu ce passage qui se situe pourtant dans un café de banlieue : Tardi exprime certes la misogynie patente de cette époque qui se traduit de manière privilégiée dans les cafés mais il atteste également de la prégnance dans les représentations de la fin du siècle d'un imaginaire assez viril et en l'occurrence assez gras du café. Nous retrouvons ce dernier dans le roman de Jean Michel Guenassia car le club d'échecs que le Balto abrite est hostile à l'entrée des femmes qui fait très sérieusement débat au sein du groupe. Ce dernier est en effet exclusivement composé d'hommes. Certes le registre n'est pas aussi grivois que chez Tardi mais le sexisme est patent. Nous pouvons donc conclure que l'imaginaire viril à tendance

[200] TARDI Jacques (scénario et dessin), *Les aventures extraordinaires d'Adèle blanc sec. Le labyrinthe infernal*, Casterman, 2007, p.9.

vulgaire associé à la représentation du café est une tendance renforcée de la fin du siècle qui explique l'émergence d'une figure spécifique de cette époque, le beauf.

2- Un nouveau client : le « beauf »

Le client beauf, qui émerge à partir des années 1980, est vulgaire, vaguement raciste, alcoolique, de préférence chômeur et adepte de brèves de comptoir souvent peu inspirées. Ce type émerge peut être à la faveur de la dépression économique engendrant du chômage et une pauvreté plus manifeste. Cette conjoncture engendre aussi la réémergence de la question de l'immigration posée comme un problème et avec elle la visibilité croissante de propos primaires et racistes. Il est intéressant de relever que les représentations qui concernent cette figure ont bien souvent un cadre géographique indéterminé ou parisien sans qu'un quartier soit nommé. Il semble donc que ce ne soit pas perçu comme une spécificité des cafés parisiens mais plutôt comme une tendance française générale. Ce qui est en partie vrai car les bistrots (type PMU notamment) avec des clients de ce genre se trouvent de plus en plus en périphérie parisienne et en banlieue. Pour traiter cette représentation spécifique, nous étudierons trois œuvres correspondant aux trois dernières décennies : le roman *Café panique* de Roland Topor (1982) ainsi que les bandes dessinées *Chez Gaspard* de Gérard Lasnier et Jacky Goupil (1999) et *Titine au bistrot* de Yan Lindingre (2007).

a) Un roman : *Café panique* de Roland Topor (1982)

Le recueil de nouvelles de l'humoriste et dessinateur Roland Topor intitulé *Café panique* présente des clients beaufs du café éponyme situé dans un Paris indéterminé. La catégorie socio professionnelle des clients nous est rarement connue à l'exception d'une marchande de journaux. Ce métier appartenant à une basse classe sociale, nous supputons que c'est ce le cas du débit en général. Une scène semble l'exprimer sur un mode caricatural cher à l'auteur, également dessinateur pour le journal satirique *Hara Kiri.* Il s'agit d'une réaction disproportionnée des clients face à une petite erreur de comptabilité commise par la serveuse : « car Deux Minutes s'était trompée de quelques francs à son avantage, toute la salle était en effervescence. » Ce passage semble renouer avec l'imaginaire du premier XXe siècle puisqu'il y a un semblant de lutte de classe entre ces clients modestes et la serveuse qui n'est pas plus aisée mais suspectée de vol et d'accumulation. Dans la continuité de cette anecdote, un client raconte une Histoire sur les voyous riches ou en col blanc. La phrase finale, là

encore exagérée et sûrement ironique, renvoie une fois de plus à la modestie de la clientèle majoritaire car l'auteur écrit : « Les milliardaires qui se trouvaient parmi nous s'insurgèrent. »[201] Cette phrase est risible car elle semble parler d'une révolte de la part de milliardaires que l'on suppute ultra minoritaires voire inexistants dans ce café populaire. Les propos des clients trahissent ce populisme renforcé qualifié ici de beauf. Il y a tout d'abord ce que l'on a précédemment défini comme les brèves de comptoir initiées par Jean Marie Gourio. Il est à noter que les deux hommes sont liés car ils ont tous deux collaboré au journal *Hara Kiri* et Jean Marie Gourio a préfacé l'ouvrage en question précisément car il se reconnaît dans l'imagerie d'un café populaire vanté et composé de brèves. L'ouvrage se présente en effet sous forme d'un recueil d'histoires anecdotiques souvent improbables, parfois sinistres racontées par les clients au café. Ces courtes narrations comportent des sortes de maximes qui sonnent comme des brèves à l'image des deux suivantes : « Comme quoi les dents se perdent aussi facilement que la morale » et « La fortune vient en volant »[202] Nous retrouvons l'usage du présent de vérité générale dans une phrase courte au service d'un savant dosage de vérité philosophique, d'images simplistes et d'humour. A noter également que ces réflexions, si elles ne sont pas dénuées de sens et de profondeur, reposent sur des comparaisons inopportunes comme l'assimilation des dents à la morale. A cette philosophie de comptoir s'ajoute un parler familier à l'image de l'expression « je m'en tamponnais le coquillard »[203] pour dire que l'on s'en fiche. La familiarité confine à la vulgarité dans l'histoire de Tranche lard, chirurgien, qui raconte s'être oublié dans le ventre de son patient. Ainsi, l'éventuelle dignité sociale due à la profession du client est annulée par la totale trivialité du propos. Le fait que la majorité des clients soient des hommes ajoute au caractère potentiellement gras des propos. Là encore, il est difficile de parler d'un réel entre soi masculin car il y a certaines femmes mais il est vrai que la majorité de la clientèle est masculine. Mais la présence de quelques femmes peut paradoxalement renvoyer à la virilité quand cela signifie la rupture avec l'espace domestique. C'est très clairement le cas avec Verre en main mentant à sa femme pour justifier son absence à la maison soit en réalité son omniprésence dans le café en compagnie de deux jeunes femmes. Cette fuite de l'espace conjugal renvoie là encore à un pan de l'imaginaire du premier XXe siècle que l'on ne retrouvait plus jusqu'alors. Enfin, comme nous l'avons vu, l'alcool(isme) constitue une composante importante de cette identité populaire. *Café panique* n'échappe pas à la règle avec

[201] TOPOR Roland, *Café panique,* Paris, Seuil, 1982, p.65 et 66.
[202] *Ibid.,* p. 8
[203] *Ibid.,* p.10

en premier lieu des noms pittoresques renvoyant à la boisson tels que Gros bide, Triple dose et Verre en main qui sont effectivement des ivrognes. De plus, le narrateur a une gueule de bois. Il se résout à ne boire que de l'eau mais il cède finalement pour un « mélange à base de bière, de vodka, de jus de citron et d'eau de Vichy »[204] prétendument censé soigner sa migraine. Comme chez J.M Gourio où l'alcool était normalisé en étant présenté comme une hérédité, Roland Topor fait de l'alcool un remède et non une maladie.

Afin d'opérer la transition entre le roman de Roland Topor publié en 1982 et les bandes dessinées de Gérard Lasnier et Jacky Goupil datées des années 2000, il est intéressant de citer deux documentaires des années 1990 confirmant la tendance ici décrite à une imagerie très populaire, marquée entre autre par une clientèle de déclassés. Le premier s'intitule *Sans domicile fixe* (1993) et contient dans son titre la désignation de la clientèle majoritaire du café soit des mendiants et chômeurs. Il s'agit d'un bistrot très populaire du 14ème arr. où la patronne, Paulette, discute avec ses clients qu'elle connaît bien et pour qui elle s'inquiète comme une mère. Le second, *Gobe lune* (1998), présente une clientèle plus diversifiée incluant des femmes et des arabes mais au caractère toujours très modeste avec le portrait d'un patron attaché à satisfaire ses clients. Une partie de ces représentations, que nous avons décrites dans l'ouvrage de Roland Topor, se retrouvent à l'orée des années 2000.

b) Deux bandes dessinées : *Chez Gaspard* de Gérard Lasnier et Jacky Goupil (1999) et *Titine au bistrot* de Yan Lindingre (2007)

Pour exemplifier cette dernière décennie, nous prendrons le cas de deux bandes dessinées assez similaires : *Chez Gaspard* de Gérard Lasnier et Jacky Goupil (1999) et *Titine au bistrot* de Yan Lindingre (2007). Il s'agit dans les deux cas d'un café indéterminé totalement affranchi de l'ancrage parisien et des cafés célèbres : dans la première œuvre, le lieu est indéfini, dans la deuxième il est fictif portant le nom évocateur de Glandville. Les deux noms de café ont pour point commun d'évoquer le caractère très familial et populaire du lieu que ce soit « Chez Gaspard » ou le « Café des Amis ». L'interconnaissance est en effet majeure car il ne s'agit que d'habitués. Elle passe également par la figure souriante du patron présent dans la dernière vignette de la première planche et dans la sixième de la deuxième planche ci-dessous. Il semble de connivence avec ses clients car il les tutoie dans le premier

[204] *Ibid.,* p.49

cas (nous lisons « Reprends un apéro ») et dans le deuxième, il taquine Titine au sujet de l'Agence Nationale Pour l'Emploi en demandant sur un ton sarcastique : « Vous apprenez à lire l'heure, à coller des post-it ? »





<u>Figure 24</u> : LASNIER Gérard et GOUPIL Jacky (scénario), *Chez Gaspard Tome 2. - Le Sport,* Vents d'Ouest, 1999

<u>Figure 25</u> : LINDINGRE Yan, *Titine au bistrot,* Paris, Audie, 2007

De plus, les deux exemples manifestent une identité assez virile. Ainsi, la première planche n'illustre que des hommes et cet entre soi est parfois signifié par l'auteur quand par exemple la compagne d'un client appelle le bistrot pour avoir de ses nouvelles. Le patron s'exclame : « Nanard ! Téléphone ! Ta copine je crois », ce à quoi le client répond « Ca y est, elle va encore me casser ma moyenne !»[205] Cette remarque agacée, en plus de signifier l'alcoolisme que nous traiterons par la suite, montre que le café est un refuge masculin contre la sphère domestique et conjugale. La seconde bande dessinée est similaire car elle est certes centrée sur une femme, Titine, mais celle-ci est précisément isolée car entourée d'hommes. Il n'y a cependant jamais d'expression exacerbée de la virilité. Le client beauf se caractérise également par un physique peu avantageux et raffiné. La quatrième vignette de la première planche fait un gros plan sur le visage du protagoniste doté de dents déchaussées et d'un air

[205] LASNIER Gérard et GOUPIL Jacky (scénario), MERMIN Alexandre (dessin), *Chez Gaspard* « Le bar des sports », Vents d'Ouest, 1999, p.33.

quelque peu drogué (les deux allant de paire) Il a également le torse nu, attitude révélatrice d'un manque d'élégance et de savoir vivre. Nous retrouvons le motif du client torse nu dans la première et troisième vignette de la deuxième planche. Plus généralement, Lindingre a opté pour un physique métaphorique puisque, affublés d'un groin, les clients ont une tête de cochon symbolisant leur vulgarité et leur saleté. A ce groin s'ajoutent de notables cheveux rouges dressés sur la tête de Titine. L'habillement n'arrange rien car notre héroïne porte un survêtement violet tout aussi peu discret ainsi qu'un tatouage en forme de cœur peu heureux. De plus, les clients sont tous obèses (sûrement à cause de l'alcool) Tous ces éléments physiques concordent avec un certain art de vivre qui dessine cette identité beauf. L'alcool est central dans les deux cas. Dans *Chez Gaspard,* il est présent au travers des bouteilles dessinées derrière le comptoir (dans la première vignette) et surtout de la réplique finale du patron : « Reprends un apéro t'as avalé trop d'eau ! » Cette exclamation fait état d'une véritable culture de l'alcool au sein du café, érigeant l'alcool comme norme et l'eau comme boisson marginale. Nous comprenons les motivations pécuniaires qui poussent un bistrotier à donner un tel conseil mais d'autres représentations confirment l'idée d'une quasi sacralisation de l'alcool. Ainsi, dans *Titine au bistrot*, le personnage éponyme associe l'absence de soif (d'alcool) à une maladie.[206] La deuxième planche montre en effet que l'alcool est présent en particulier dans la dernière vignette figurant Titine derrière sa bière au comptoir. Cela met en valeur l'importance que revêt l'alcool pour elle, étant la principale activité de sa vie très oisive. Les propos de nos deux protagonistes l'expriment à leur manière. Le numéro de la série *Chez Gaspard* intitulé *Le bar des sports* est basé sur le principe de clients se vantant d'être des sportifs alors qu'ils ne font tout au plus que regarder le sport à la télévision du café. Notre planche est un exemple de ce décalage car le client se vante d'avoir plongé du bord de la plage en Guadeloupe ce qui n'a rien d'admirable et révèle plus de la détente que de l'effort. Cette oisiveté est soulignée par sa chemise à fleur faisant de lui un éternel vacancier. Dans la deuxième vignette, le dessin de Gérard Lasnier accentue son ridicule quasi grotesque : il dessine simultanément trois bras pour traduire l'extravagance du personnage que l'on comprend fort en paroles et moins en actes. La deuxième planche exprime également l'oisiveté de l'ensemble des clients, tous au chômage. Le nom de la ville, Glandville, symbolise la fainéantise dont le bistrot est apparemment perçu par l'auteur comme un lieu d'expression privilégié. C'est en effet avant tout un espace d'inactivité propice aux chômeurs

[206] LINDINGRE Yan (scénario et dessin), *Titine au bistrot,* Paris, Audie, 2007, p.10.

bien qu'une étude récente montre que les inactifs comptent parmi les clients minoritaires.[207] Preuve que le café crée peut être des sociabilités ex nihilo mais qu'il les transpose surtout : lorsque l'on est écarté de la vie sociale, le bistrot est moins une évidence. Il n'en demeure pas moins pratiqué et ce d'autant plus que Lindingre restitue sa propre expérience de chômeur. Nous pouvons donc voir Titine énumérant sans complexe son emploi du temps rempli de vide : « Plumard, PMU, Franprix, ANPE, plumard ». Sa vie est un cycle alternant sommeil, allocations chômage, alcool et pari. Le PMU est toujours convoqué, à raison, comme un motif connotant un café très populaire. Enfin, cette clientèle a un langage et une pensée parfois pertinentes mais aussi basiques et vulgaires. Dans la première œuvre, nous retrouvons l'esprit des brèves de comptoir abordé précédemment car il y a les mêmes phrases courtes et humoristiques cependant peu profondes. Ainsi, dans la première planche, le client affirme : « quand je nageais j'avais même plus envie de fumer ». Cette affirmation assez absurde et risible entre dans le registre des remarques naïves et, on peut le dire, bêtes. Cette idiotie prend parfois la forme de propos racistes comme dans le numéro *Le bar des sports* où l'on peut lire dans la bouche d'un client commentant un match de foot : « Ca c'est les noirs ! Ils savent dribbler mais après ils savent plus quoi faire du ballon…»[208] Le deuxième document atteste quant à lui d'un niveau de discussion tout aussi faible ainsi que d'un vocabulaire peu châtier car Titine emploie le terme « keufs » et parle de tapin.

3- *Au bistro du coin* (2011) : une déclinaison plus raffinée

Au bistro du coin, film très récent réalisé par Charles Nemes en 2011 reprend les éléments cités dans une version cependant moins populeuse et vulgaire que l'on hésite à qualifier de beauf. En cela il incarne une tendance plus récente des années 2000 à privilégier des identités plurielles au détriment d'une clientèle trop marquée socialement. Nous retrouvons donc les caractéristiques habituelles, au premier rang desquelles l'imaginaire de quartier tout aussi prégnant que dans *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* par exemple. Le titre annonce déjà le périmètre circonscrit du quartier. L'intrigue implique en effet une petite dizaine de personnages récurrents et attachants qui se connaissent et sont familiers du patron (interprété par l'humoriste Fred Testo) La solidarité de quartier est même le sujet central du film car elle est mise à l'épreuve par un projet de spectacle nécessitant le bistrot et a fortiori la

[207] Il s'agit d'une étude menée par la SOFRES pour Kronenburg en 2003 ; http://www.parisbistro.com/business/tendance/frequentation.html (consulté le 4 Juin 2014)
[208] *Op.Cit.,* p.10

contribution du patron. Alors que ce dernier est dans un premier lieu réticent, il finit par céder. Lui et son café sont donc les ferments de cette communauté finalement triomphante. Ensuite, l'identité des clients est plus nuancée car la mixité sociale prime : il y un gérant, une vendeuse, des policiers, l'épouse d'un vétérinaire, un jeune musicien et un pompier. Il n'y a ici ni SDF ni chômeurs mais davantage une classe moyenne assez hétéroclite. Les brèves de comptoir s'en voient modifiées : elles sont plus raffinées et profondes à l'image de celle du patron déclarant « J'aime pas les gens qui parlent pour ne rien dire, ça m'oblige à écouter pour ne rien entendre ». Aussi, le cuisinier qui n'a a priori pas de compétence intellectuelles particulières se met subitement à déclarer : « Tout ce qui est important est difficile » et « La douleur de l'âme pèse plus que la souffrance du cœur ». Cette gravité philosophique assez impromptue s'inscrit dans l'esprit insolite et inspiré des brèves de Gourio. L'alcool(isme) fait également l'objet de brèves, là encore prononcées dans un registre moins gras. Ainsi, le patron dit à ses clients : « Pour que ça soit aussi parfait ce soir, faudra être autant bourré que maintenant. » ce à quoi un client lui répond « Ca ce sera facile ! ». Il y a une fois de plus banalisation de l'alcool présenté comme la norme garante d'efficacité. Les auteurs ne relaient pas le discours normatif de prévention contre l'alcool devenu suspicieux à partir de l'après guerre. La jurisprudence de 1880 est en effet remise au goût du jour en 1959 avec le Code des Débits de boissons et des Mesures qui interdisent de nouveaux débits de licence IV. Ceci se poursuit avec le décret de 1972 imposant une distance minimum entre les cafés et certains édifices tels que les usines, les Habitations à Loyer Modéré ou encore les églises.[209] Il semble que nous n'avons pas vraiment quitté l'hygiénisme du XIXe siècle, celui du XXe siècle étant soucieux de vivre le plus longtemps possible. Ceci contribue à dénigrer le café associé à l'alcool mais n'affecte pas nos auteurs qui inscrivent surtout l'alcool dans le cadre de la convivialité.

[209] PUJOL Catherine, *De la taverne au bar à vins. Les cafés à Paris, analyse géographique de la ville par ses débits de boissons*, Thèse de géographie sous la direction de J.R. Pitte, Paris, 1988, 527 p.

C- Un imaginaire artistique et intellectuel renforcé

1- Années 1970 et 1980 : un imaginaire artistique et intellectuel parisien démythifié

A la suite de la Nouvelle Vague qui amorce une distance amusée vis-à-vis de la posture intellectuelle parisienne, de nombreuses œuvres fictionnelles des années 1970 et 1980 s'attachent à donner une version populaire et désenchantée de l'univers artistique et intellectuel dans les quartiers de Saint-Germain-des- Prés ou Montparnasse, parfois dans des cafés célèbres. Eric Rohmer, avec le musicien américain déchu de *Le signe du lion* (1959) et Jean Eustache, avec sa satire de la posture intellectuelle dans *La maman et la putain* (1973), sont des cinéastes de la Nouvelle Vague ayant amorcé une représentation subversive qui se confirme durant les décennies 1970 et 1980. Nous constatons en effet une démythification qui touche désormais aussi Montparnasse jusqu'alors considéré comme le cœur plus authentique de la vie artistique parisienne par la Nouvelle Vague. Au premier rang de cette subversion se trouvent deux auteurs assimilés à l'anarchisme de droite, Antoine Blondin et Michel Audiard. Ce courant assez populiste et anti-intellectualiste peut expliquer le tableau assez populeux et amusé que ces auteurs nous dressent de l'univers artistique et intellectuel parisien comme pour rendre grâce aux petites gens et moquer ceux qui prétendent appartenir à l'élite. Leurs romans respectifs, *Monsieur jadis ou l'école du soir* et *Le jour, la nuit et toutes les autres nuits,* se proposent donc d'opérer dans les années 1970 une relecture du Saint-Germain-des-Prés des Près des années 1950 pour l'un et de Montparnasse durant la seconde guerre mondiale pour l'autre. Antoine Blondin donne tout de suite le ton en faisant déplorer à son narrateur la présence de références littéraires sur le mur d'un lycée au lieu d'inscriptions puériles. Le rejet de la posture intellectuelle estudiantine de ces années là est manifeste. De plus, l'écrivain s'attache à représenter des artistes et intellectuels du Dimanche, sincères mais voués à l'anonymat et à la pauvreté. Ainsi, le bar Bac, café peu célèbre mais siège historique des Hussards, compte parmi ses clients l'écrivain Vidalie, le sculpteur Dieu le Fils ou encore un « Laroche Foucault de rencontre »[210] avec qui le narrateur chante la carmagnole, enfin un cinéaste congolais. A cela s'ajoute le spectacle éternellement répété d'Albert refaisant vivre la bataille d'Austerlitz. Le surnom de « Dieu le fils » confère à l'artiste une grandeur religieuse qui le désacralise du même coup en raison du décalage entre l'importance donnée et la

[210] BLONDIN Antoine, *Monsieur jadis ou l'école du soir,* Paris, La Table ronde, 1970, p.69.

réalité, dans une sorte de tonalité héroïcomique. Sous la plume de l'anarchiste Antoine Blondin qui n'avait pour dieux que le sport, l'alcool et l'amitié, la référence liturgique est clairement risible. De même, le surnom de Laroche Foucault, célèbre mémorialiste du XVIIes, renvoie à une légitimité intellectuelle ainsi qu'à une possible appétence littéraire mais ces dernières sont tournées en dérision par la carmagnole, chant révolutionnaire populaire que le client en question entonne. Le cinéaste congolais mêle quant à lui le sérieux de la profession à la marginalité d'une nationalité qui ne perce pas vraiment dans la production cinématographique dominée par l'Occident. Enfin, le fait qu'Albert, un simple manant, rejoue sans cesse la bataille d'Austerlitz dit sa sincère passion pour l'Histoire mais aussi le ridicule de l'alcoolisation ne craignant pas les répétitions. Notre auteur, en mettant à l'honneur ces clients ordinaires prétendant à des champs intellectuels élitistes, rend peut être hommage à une certaine culture populaire et fait un pied de nez aux institutions académiques. La subversion est moins prégnante mais tout de même présente chez Michel Audiard quand, à la Coupole, « des artistes tchèques essayaient de fourguer leurs croûtes à ma si riche amie. »[211] Si l'apogée de Montparnasse se situe surtout durant dans les années 1910 et 1920, le célèbre café La Coupole est encore perçu par de nombreux auteurs comme un centre artistique. C'est pourquoi notre romancier et dialoguiste y fait apparaître des peintres mais c'est immédiatement sur le ton moqueur puisqu'il qualifie les tableaux de « croûtes ». Ce terme recouvre une dimension négative mais surtout argotique chère à Audiard. Il est possible que ces œuvres soient pourtant de qualité, du moins chères car elles sont exposées à la Coupole à des clients apparemment fortunés comme son amie. Nous retrouvons ainsi le savant mélange des genres entre imaginaire intellectuel distingué et populaire. Cette représentation se poursuit dans les années 1980 au travers de deux réalisations cinématographiques de notre corpus dont l'époque fictionnelle est cette fois contemporaine du contexte de production. C'est le cas du court métrage *A la Coupole* réalisé en 1985 par Marie Ange Poyet sur un scénario de la chanteuse Sapho évoquant sa vie à travers deux cafés : La Coupole où elle dessinait des caricatures et un bar populaire de voyous, renvoyant à sa vie de marginale. La représentation qu'elle donne du célèbre café de Montparnasse est assez satirique puisqu'elle filme des jeunes adultes bobos prétentieux aux attitudes maniérées, aux rires exagérés et aux discussions sonnant faux. A la première séquence, nous entendons l'un d'entre eux dire « Je ne supporterai absolument pas d'aller à l'usine ». Cette déclaration est soulignée par le montage du court métrage basé sur une alternance rapide entre une séquence à la Coupole et une autre

[211] AUDIARD Michel, *La nuit, le jour et toutes les autres nuits*, Paris, Denoël, 1978 ; rééd. Denoël, 2010, p.85.

dans le bar lugubre. D'emblée, ces intellectuels sont associés à un entre soi assez mondain en opposition avec le monde populaire des ouvriers et des loubards. Les conversations sont rendues absurdes par leur discontinuité faite de références inspirées et de bons mots à l'emporte pièce. Ainsi, ils évoquent l'écrivain Philippe Sollers qu'ils disent connaître puis il est question de l'opéra *Mme Butterfly*, d'art ou encore d'une réflexion sibylline telle que « La mémoire collective est forte ». Les répétitions de la bande sonore traitée comme un disque rayé ajoute à la vacuité des propos tenus. Néanmoins, contrairement à Audiard ou Blondin, Sapho n'idéalise pas non plus le petit peuple délinquant qui lui aussi prononce des phrases saccadées vidées de leur sens. Si elle joue sur la ridiculisation des intellectuels bobos, Jean Schmidt propose quant à lui un imaginaire artistique désenchanté du quartier de Montparnasse en suivant les pas noctambules de Méliès, cinéaste raté. Ce dernier, rongé par l'alcoolisme, enchaîne les bars et l'oubli de soi. Au cours du film, il cesse de boire pour parvenir à percer dans l'élitiste milieu du 7ème art. Un plan de lui, seul et sobre, entrain d'écrire et de lire dans une brasserie le symbolise : le café demeure le lieu du sérieux intellectuel. Cependant, aucune promesse de succès pour Méliès autour duquel gravitent des marginaux. Comme dans *Le signe du lion*, les protagonistes sont dans une perdition existentielle qui leur est propre mais sont également victimes d'une exclusion que le lieu café symbolise vis-à-vis des artistes certes mais pas uniquement, les amis de Méliès n'étant pas tous artistes. A cet égard, une séquence est éloquente : l'ami dépareillé de Méliès qui harangue la terrasse d'un café de sa verve politique et dérange la clientèle. L'un des clients ose même le taper ce qui vaut à Méliès ce commentaire très inspiré et poétique : « Le monde est pleins de bourreaux ordinaires ». Mais la vision déprimée de l'imaginaire artistique et intellectuel semble prédominer au travers d'une représentation désenchantée de certains cafés célèbres de Montparnasse. Ainsi, un plan sur la Closerie des Lilas figure le café tard le soir, désert, avec pour seul client un pianiste. Nous pouvons encore dresser un parallèle avec *Le signe du lion* d'Eric Rohmer lorsque celui-ci fait apparaître la terrasse vide du Flore la nuit à laquelle Wesserlin est allongé. Jean Schmidt subvertit également l'imaginaire intellectuel et artistique du Sélect en mettant en scène sur sa terrasse un autre marginal, dérangé mentalement, qui divague poétiquement un arrosoir à la main. Finissons sur la réplique d'un des personnages d'autant plus éloquente qu'elle rime : « Les chemins qui mènent nulle part mènent tous à Montpar' ! » Elle résume en effet l'imaginaire des cafés de Montparnasse proposé ici : loin d'être des centres intellectuels et artistiques, les cafés – même célèbres - sont des impasses existentielles et sociales.

2- Années 2000 : une nouvelle mythification

Nous faisons l'hypothèse que cette tendance s'inverse à l'orée des années 2000 pour laisser place à une certaine fascination, du moins un éloge de cafés parfois célèbres marqués par l'univers artistique et intellectuel, quitte à verser dans le cliché. Les années 2000 intègrent non seulement Saint-Germain-des- Prés et Montparnasse mais aussi Montmartre, quelque peu délaissé depuis les années 1950, dont l'imaginaire bohème inspiré de l'âge d'or de la fin XIXe siècle est désormais relayé. Ceci se retrouve dans quelques unes de nos sources des années 2000 au premier rang desquelles le film succès *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* réalisé par Jean Pierre Jeunet en 2001 dont nous nous proposons de faire une étude plus détaillée.

Le long métrage développe en effet une vision idéalisée quasi romantique et stéréotypée de Paris et de son café central : les Deux Moulins à Montmartre. Il convient de préciser que cette approche rêvée de Paris est assumée par le réalisateur qui déclare dans une interview : « Ce qui m'amusait, c'était de retrouver, d'imaginer, de réinventer un Paris idéal »[212] Le changement des verbes employés trahit l'ambiguïté de sa représentation de la capitale, tout à la fois réaliste et fantasmée. Nourrissant une grande affection personnelle pour Montmartre, il ne se prive donc pas d'esthétiser son quartier favori quitte à en faire une carte postale. Il filme en effet un Montmartre chaleureux voire intimiste, poétique et quasi enfantin à l'image du ton général de l'œuvre. Il est important de constater que l'image d'Epinal de Paris passe aux yeux du cinéaste par les cafés car le film représente beaucoup de terrasses au détour d'un plan. Mais le café de référence est celui des Deux Moulins qui s'inscrit dans cette logique de mythification. Tout d'abord, il s'agit d'un café montmartrois réel mais inconnu (contrairement au Lapin Agile ou au Chat Noir) Cet anonymat permet de renforcer le caractère onirique et ouvertement fantasmé. Les couleurs employées y contribuent également. Le premier photogramme ci-dessous est un plan extérieur sur le café des Deux Moulins. La couleur verte qui émane de la salle frappe d'emblée par son étrangeté et contraste assez violemment avec l'obscurité de la rue. Les encablures rouges ainsi que l'enseigne lumineuse se détachent très nettement sur le fond obscur. La prise de vue en plongée ajoute au surréalisme de l'image, donnant presque à croire que le café est perçu par une lunette déformante. Les Deux moulins est clairement présenté comme un antre chaleureux, un repère mais aussi comme le fruit d'une perception très subjective ne visant aucunement le réalisme.

[212] OSTRIA Vincent, « Occupons nous d'Amélie », *L'humanité hebdo*, 22 Septembre 2001 ; http://www.humanite.fr/node/252642 (consulté le 7 Décembre 2013)



<u>Figure 26</u> : JEUNET Jean Pierre, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain,* Jean Pierre Jeunet et Guillaume Laurent, 2001

Le deuxième photogramme représente quant à lui l'intérieur du café. Nous notons la chaleur des couleurs dont la dominante est un rouge rosé. Se dégage du moins une sensation de douceur car aucune couleur n'est criarde à l'image du film nappé de cette enveloppe colorée chaleureuse. Ce plan fait par exemple écho à celui du Sacré Cœur devant lequel un Carrousel tourne paisiblement et une nuée d'oiseaux s'envole : nous sommes bien dans la poésie romantique de Montmartre. A la présentation visuelle idéalisée et déjà artistique du café et de son quartier s'ajoute la présentation stéréotypée de la clientèle et des personnages, eux aussi impliqués dans la mémoire artistique du lieu. Le réalisateur a effectivement représenté la figure de l'écrivain raté. Si elle pouvait revêtir une dimension véritablement triste dans le film de Jean Schmidt, elle est surtout esthétisante et positive chez J.P Jeunet. La séquence dans laquelle il s'exprime plus longuement le présente comme un homme désespéré épris de traits d'esprit philosophiques soudains mais inspirés. Voici un extrait de sa réplique :

> Ecrivain raté, destin raté… Comme j'aime ce mot « raté ». (…) Et de ratage en ratage on s'habitue à ne jamais dépasser le stade du brouillon. La vie n'est qu'une interminable répétition d'une représentation qui n'aura jamais lieu. (…) J'ai quelques idées à moi mais je finis toujours par me les faire piquer. [213]

La répétition appuyée du terme « rater » ainsi que les affirmations blasées sur l'incomplétude de la vie et le plagiat dont il est victime contribuent à faire de lui une caricature d'artiste maudit s'apitoyant sur son sort. Nous retrouvons l'esprit des bons mots philosophiques et poétiques avec la métaphore théâtrale pour évoquer la vie. Sa position, accoudé au comptoir, contribue à l'image convenue de l'homme noyant son chagrin (nous pensons par exemple à la

[213] JEUNET Jean Pierre, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain,* Jean Pierre Jeunet et Guillaume Laurent, 2001

chanson d'Edith Piaf qui, en 1942, positionnait déjà l'homme triste des bars devant le comptoir) Enfin, cet écrivain a une grande ardoise gracieusement tolérée par la patronne. Nous supputons que l'auteur a comme référent les artistes de la bohème montmartroise de la fin du XIXe siècle qui, au Lapin Agile ou ailleurs, accumulaient les impayés qu'ils réglaient souvent en dons de tableaux. Cette figure s'inscrit plus largement dans un folklore parisien et un imaginaire artistique montmartrois non négligeable. C'est par exemple l'emploi de l'accordéon dans la bande son qui renvoie à l'époque des bals populaires. C'est aussi la présence récurrente de Mr. Dufayel qui peint tous les ans *Le bal du moulin de la Galette* d'Auguste Renoir (1876) renvoyant encore une fois au Montmartre folklorique et bohème du XIXe siècle. Le réalisateur rend ainsi hommage à la peinture et à l'âge d'or artistique du quartier.

Si le film de J.P Jeunet est emblématique, il convient de renforcer notre démonstration par d'autres sources intéressantes du corpus. Renaud, dans *A la Close* (2006) montre son admiration pour la Closerie des Lilas et en donne une toute autre vision que celle assez désenchantée proposée par Jean Schmidt dans *Les clowns de dieu.* La chanson adopte en effet un ton majoritairement élogieux comme en témoignent les extraits suivants :

Et je noircis des pages de rimes et de prose
À la Close, à la Close
(…)
Sur les tables, gravés dans le laiton vieilli
Il y a les noms de ceux, plus célèbres que moi
Qui vinrent fréquenter cet endroit inouï
Pour y boire l'Absinthe et la mélancolie
(…)
C'est dans ce bel endroit inconnu des blaireaux [214]

Nous remarquons en premier lieu que la Closerie est immédiatement associée à l'univers artistique puisque Renaud dit y écrire. Le chanteur adopte ensuite une démarche mémorielle en rendant hommage aux illustres clients passés, artistes et intellectuels. Le passage a été coupé mais il cite entre autre le romancier Hemingway, le poète Aragon et le penseur militant Lénine. Il précise bien que ces individus sont plus célèbres que lui par marque d'humilité et

[214] RENAUD, *A la Close,* Alain Lanty in *Rouge sang*, 2006

d'admiration. Nous retenons surtout que ces intellectuels et artistes renvoient à ce que les spécialistes considèrent comme l'âge d'Or de la Closerie soient les années 1910 et 1920. Ceci atteste une nouvelle fois d'une conscience mémorielle assez prégnante. Le caractère vieilli du laiton sur lequel leurs noms sont gravés ajoute au poids historique d'autant plus qu'il signale dans un autre passage que les lampes sont « vieillottes ». Les références chronologiques ne sont cependant pas très cohérentes car le chanteur semble également se référer à l'imaginaire artistique du XIXe siècle, pourtant ordinairement associé à Montmartre. En effet, il mentionne l'Absinthe, alcool qui connaît son essor au XIXe siècle avant d'être interdit en France de 1915 à 2011. La mélancolie fait quant à elle référence au mythe de l'artiste maudit, du XIXe siècle lui aussi. Enfin et surtout, Renaud témoigne de son admiration pour ce lieu d'exception qu'il qualifie d' « inouï » et « inconnu des blaireaux » : si ce n'est pas le thème central de sa chanson, il rend hommage à la faste mémoire artistique et intellectuelle de la Close.

Une deuxième catégorie de source élogieuse est rétrospective (l'époque de l'intrigue n'est pas contemporaine de celle de la création) Cela concerne les auteurs qui, parce qu'ils ont vécu l'époque en question ou l'affectionnent, relatent l'ébullition intellectuelle et estudiantine des années 1950 et 1960 autour de Saint-Germain-des- Prés, du quartier latin mais aussi de Montparnasse et de Montmartre. L'évocation n'est pas explicitement nostalgique mais nettement positive et dénuée de la distance adoptée des années 1970 à 1990. C'est le cas des trois romans : *Le café de la jeunesse perdue de* Patrick Modiano (2007), *Les cafés de la mémoire* de Chantal Thomas (2008) et *Le club des incorrigibles optimistes* de Jean Michel Guenassia (2009). Les deux premiers titres contenant les termes « jeunesse perdue » et « cafés de la mémoire » évoquent la remémoration de la jeunesse passée. Ils annoncent une démarche mémorielle intime, personnelle susceptible de croiser la mémoire des cafés parisiens. Ces trois auteurs semblent davantage contribuer à la mythification des cafés parisiens qu'à leur désacralisation. Le cas de Chantal Thomas est peut être le plus édifiant concernant la mythification des cafés parisiens. L'auteur opère une sorte d'autobiographie par les cafés dont l'identité marque une étape de sa vie or elle associe les cafés parisiens à l'identité intellectuelle et artistique de Montparnasse, Saint-Germain-des- Prés et Montmartre, eux-mêmes renvoyant à sa jeunesse insouciante. Nous ne pouvons certes pas prétendre que l'auteur ait une vision aussi romantique que celle développée dans le film de J.P Jeunet car elle fait part de la désillusion ressentie à la vue de ces lieux qui rendent son ami écrivain alcoolique : « Moi qui avais identifié les cafés aux lieux mêmes de la vie de l'esprit (…) je commençais de déchanter ». Elle propose même une vision très pessimiste quand elle estime que ces cafés disent finalement tout le malaise existentiel de leurs clients qui se perdent dans

une errance nocturne pour s'oublier (« Au bout de la nuit, (…) tous les cafés portent le même nom, Café de la Mort ») [215] Bien qu'elle porte ce jugement déprimé et relaie la figure de l'intellectuel raté voire pathétique dans la lignée d'un Jean Schmidt, elle rend également compte de la fascination que les cafés prestigieux exercent sur elle, jeune provinciale venue d'Arcachon. Tout d'abord, le chapitre consacré à Paris (après celui consacré à Nice) s'intitule « Café des Artistes » ce qui annonce d'emblée l'association qui est faite entre café parisien et mémoire artistique. Saint-Germain-des- Prés des Près est quant à lui associé à un univers littéraire car c'est un « quartier de cafés et de librairies »[216] Elle ne cache pas le fait que des cafés aussi réputés à l'époque de la narration comme le Flore et les Deux Magots l'intimident : « Ils me paraissaient aussi inaccessibles, par leur ancienneté, que la bibliothèque de l'Institut (…) Ces lieux me fascinaient, ainsi que ceux qui les fréquentaient » c'est-à-dire les intellectuels. [217] La comparaison à l'Institut de France exprime la légitimité académique que ces cafés constituent à ses yeux. Nous retrouvons la référence à l'ancienneté présente chez les auteurs précédents et l'humilité également exprimée par Renaud. De plus, elle fait intervenir les deux figures sacrées de cette époque : le couple Jean Paul Sartre et Simone de Beauvoir que la narratrice aperçoit à la Coupole. Il est possible que l'auteur les ait véritablement rencontrés car Sartre retourne à Montparnasse dans les années 1950 mais la scène relève plus probablement de l'image d'Epinal car à l'époque de l'intrigue, 1959, l'intellectuel ne fréquente plus que très peu la Coupole (lassé des autographes à signer) Ce dernier confirme surtout son statut de figure métonymique et mythique : évoquer le Saint-Germain-des- Prés des années 1950 se réduit presque à parler de Sartre. Contrairement à Jean Eustache qui présentait une vision amusée et dégradée de Jean Paul Sartre, l'auteur narrateur ne cache pas son admiration pour Simone de Beauvoir. La Coupole, comparée à un royaume, est sacralisée. Les activités qui y sont menées sont bien intellectuelles puisqu'il est question de discussions politiques de jeunes maoïstes au comptoir sur le prolétariat et la révolution. Cela rappelle la figure gentiment politisée de Jean Pierre Léaud dans *Masculin Féminin* par exemple. Après Saint-Germain-des- Prés et Montparnasse, c'est au tour de l'imaginaire de la bohème montmartroise d'être à l'honneur. L'écrivaine choisit d'évoquer le Moulin de la Galette rendu surtout célèbre par de nombreux tableaux dont le chef d'œuvre d'Auguste Renoir cité dans le film de JP Jeunet. Comme lui, elle assimile Montmartre au milieu artistique puisque les clients sont essentiellement des artistes. Ce bal du petit peuple mais

[215] THOMAS Chantal, *Les cafés de la mémoire*, Paris, Seuil, 2008, p.314 et p.339.
[216] *Ibid.*, p.269
[217] *Ibid.*, p.253

aussi des écrivains ayant surtout connu son âge d'or au XIXe siècle, il est étonnant que l'écrivaine l'évoque dans une intrigue se déroulant dans le Paris de 1960. Elle reflète peut être la prise de conscience patrimoniale à l'œuvre durant cette période puisque le site est classé aux Monuments Historiques en 1958. Cependant, aucune représentation contemporaine de cette époque n'accorde d'importance à Montmartre. Il semble donc que le quartier véhicule un fort imaginaire artistique dans les années 2000 à la faveur de ces illustres artistes comme Auguste Renoir ou Aristide Bruant ont participé à muséifier la mémoire du lieu. Contrairement aux cafés de Saint-Germain-des- Prés ou de Montparnasse, le café montmartrois est associé à une forte interconnaissance populaire renvoyant à l'imaginaire du quartier et non à celui de l'anonymat comme dans *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain.* En effet, l'auteur met en scène la figure emblématique quasi sacrale mais intraitable de la patronne connue de tous les clients, y compris de l'ami de la narratrice, Eric. Ainsi Chantal Thomas écrit que « Cette visite était un hommage à l'intraitable tenancière »[218] C'est une personnalité incontournable, respectée et presque maternelle qui fédère les artistes du quartier, comme autant d'enfants pour elle. L'imaginaire artistique montmartrois se confirme dans un autre café cette fois anonyme où elle commente les tableaux accrochés au mur, témoins d'un passé que la narratrice tente de s'imaginer. En faisant état de ses souvenirs et impressions fascinés de jeunesse, la narratrice participe de la mythification des quartiers chargés d'un passé intellectuel et artistique ainsi que des cafés qui en sont les épicentres tels que la Closerie des Lilas, la Coupole ou encore le Flore. Les deux autres romans convoquent des références similaires sans cependant jamais faire le choix de cafés célèbres. Ceci porte à croire que l'imaginaire artistique et intellectuel relevant pour beaucoup des cafés prestigieux est aisément transposable dans la fiction à des cafés anonymes. En ce qui concerne Patrick Modiano, nous savons que le café fictif du Condé est un concentré de plusieurs cafés réels de Saint-Germain-des- Prés qu'il a connus plus jeune. Nous pouvons légitimement penser que des cafés célèbres tel que la Coupole ou le Dôme en font partie. Ce café fictif incarne surtout l'esprit de Saint-Germain-des- Prés qui n'est pas réductible à un seul visage. Or un des visages que le narrateur relaie est bien celui de l'atmosphère intellectuelle qui règne et s'exprime surtout dans la caractérisation de la clientèle. Lui-même est un étudiant écrivain à ses heures perdues qui fréquente les cafés de Saint-Germain-des- Prés dont le Condé, café central de l'ouvrage. Plus largement, la clientèle est définie comme une bohème dépareillée et vagabonde avec une appétence littéraire certaine marquée par le rite de la lecture au café. Il

[218] *Op.Cit.,* p.305

assimile à ce propos explicitement le quartier de l'Odéon à une vie estudiantine bohème dont le café de la Pergola est un intrus car « sa clientèle un peu louche ne correspondait pas du tout au quartier silencieux et bohème où nous marchions. »[219] Contrairement à Jean Eustache ou Antoine Blondin, P. Modiano ne semble pas adopter de second degré mais participe plutôt au mythe germanopratin. Notre dernier auteur se prénomme Jean Michel Guenassia. Etant né en 1950, il ne semble pas s'inscrire dans une démarche autobiographique mais davantage historique, animé du souci de faire le roman d'une génération intellectuelle et mélancolique à l'orée des années 1960. Il opte pour le café anonyme du Balto et non un café célèbre de Montparnasse, peut être en raison de sa volonté d'avoir pour lieu central un bistrot plutôt populaire permettant de mettre en scène des personnages modestes. En plus d'être transposable dans des cafés anonymes, l'imaginaire des cafés célèbres l'est aussi dans des débits de plus bas standing. En effet, notre romancier semble assimiler les cafés illustres tel la Coupole à des endroits chics car c'est là que les parents bourgeois du jeune Michel se rendent à l'occasion de la fête des mères mais il n'hésite pas à faire du Balto un haut lieu d'ébullition intellectuelle, celui-ci ayant pour particularité d'accueillir dans son arrière salle un club formé par un groupe de réfugiés politiques russes fuyant leur régime. Ces derniers sont originellement des intellectuels, exerçant des professions libérales mais qui, une fois arrivés en France, ont subi le déclassement social. Ils restent néanmoins adeptes de lectures, débats et jeux d'échecs. Ces deux premières activités font du café une caisse de résonance de l'actualité perpétuellement commentée comme l'exploit de Gagarine, premier homme (russe) à aller dans l'espace. Cet imaginaire peut renvoyer au XVIIIe siècle où les cafés étaient déjà des lieux de prises de positions passionnées sur des sujets d'actualité ainsi que des espaces de jeu d'échecs (nous renvoyons à l'œuvre de Diderot qui joue aux échecs dans *Le neveu de Rameau*). Mais l'auteur est bien ancré dans les références de l'époque fictionnelle car, comme Jean Eustache et Chantal Thomas, il convoque l'incontournable figure de Sartre et ce à deux reprises. Tout d'abord en faisant référence à la métaphysique du garçon de café, théorie du philosophe existentialiste[220], ensuite en mettant en scène Sartre lui-même qui, avec l'écrivain d'origine russe Joseph Kessel, joue aux échecs dans l'arrière salle du Balto. Il ne s'agit là encore plus de l'âge d'or car à la fin des années 1950 Sartre déserte de plus en plus les cafés de Montparnasse mais cela importe peu pour les imaginaires qui assimilent durablement Sartre à l'époque générale de Saint-Germain-des- Prés des années 1950 et 1960. Sa portée symbolique est indéniable.

[219] MODIANO Patrick, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, 2007, p.116.
[220] Nous renvoyons à la brève explication de la théorie donnée dans la Partie III, Chapitre II, C-1.

D- Un imaginaire identitaire renforcé : le café société conscientisé

Si, on l'a vu en première partie, les imaginaires du café recèlent une certaine cohérence sociale, rares sont les assimilations explicites du café à un microcosme. Or force est de constater que c'est à partir des années 1970 que les auteurs font du café et de sa pratique un marqueur identitaire conscient. Les clients sont véritablement définis comme appartenant à une société commune, le café. Les sources sont essentiellement des romans car la forme romanesque est la plus à même d'expliciter cela. Les dialogues de cinéma sont susceptibles de remplir ce rôle mais nous n'en avons pas relevés. Cet imaginaire du microcosme passe tout d'abord par la métaphore maritime déjà présente dans des œuvres du début du siècle mais qui n'exprime l'idée de microcosme qu'à partir des années 1970 avec Antoine Blondin dans *Monsieur jadis ou l'école du soir*. Ce dernier emploie d'abord le terme « équipage » pour définir l'ensemble du café. Il continue en écrivant que le Bar Bac représente les « eaux territoriales » de la patronne. Enfin, il a cette phrase : « Blanche (…) n'avait jamais vu un emportement aussi contagieux saisir son navire »[221] Les clients du café parisien sont donc appréhendés comme un tout cohérent voire solidaire car un équipage de navire se doit d'être complémentaire et soudé. Le terme d'eaux territoriales souligne la territorialité du lieu circonscrit spatialement, comme doté de frontières. Enfin, le terme navire évoque véritablement un espace autonome et protégé, en rupture avec la vie normale. Cela fait directement écho au roman de Patrick Modiano, *Le café de la jeunesse perdue* (2007) dans lequel le gérant du Condé est surnommé Le capitaine comme si l'établissement était aussi un navire maintenu en vie par tout un équipage. Avec Roland Topor, l'imaginaire identitaire devient plus explicite lorsqu'il parle des « anciens de Panique comme des âmes en peine exilées de la même patrie. » [222] Il n'englobe certes pas l'ensemble de la clientèle car il oppose les habitués aux nouveaux mais il fait du café une puissante identité commune entre les clients. En effet, les habitués font non seulement partie d'une même génération dite des « anciens » mais ils appartiennent à la même patrie ce qui est riche symboliquement (la patrie impliquant une forte identité nationale et culturelle) Il faut néanmoins garder de la mesure sachant que Roland Topor est friand d'exagération. Enfin, quant aux années 2000, elles versent davantage dans l'imaginaire fraternel porteur d'idéal égalitaire. C'est très net chez Tardi qui au détour d'une bulle évoque la « fraternité du zinc » dans la réplique suivante d'un policier filant et observant Brindavoine : « Ca y est, il engage la conversation avec ce type !

[221] BLONDIN Antoine, *Monsieur jadis ou l'école du soir*, Paris, La Table ronde, 1970 ; p.92, p.137 et p.165
[222] *Ibid.*, p.108

Rencontre de pochard, fraternité du zinc. Ca va durer toute la nuit, je vois ça d'ici ! Mon Dieu, quel fléau, l'alcoolisme ! » [223] Cette réplique formule non seulement l'idée d'une forte convivialité portée par l'alcool mais aussi celle d'un café générateur de fraternité et, plus encore, celle d'une reconnaissance immédiate de ses semblables au bistrot, comme une évident identité commune partagée. Nous retrouvons le champ lexical de la fraternité chez Chantal Thomas quand elle évoque dans son roman une « confrérie des buveurs ». Le terme « confrérie » réfère cette fois sans ambiguïté à une identité commune forgée par une société autonome (comme l'on parlerait de la confrérie des francs maçons) Il faut toutefois nuancer notre idée en contextualisant la formule dont la phrase entière dit : « Dans l'immense confrérie des buveurs, joueurs d'occasion ou frénétiques, on ne dépend pas les uns des autres » [224] Si l'auteur affirme l'unité que constitue la société des clients de café, elle nie l'imaginaire de la solidarité en rappelant la dimension individualiste : le café demeure un agglomérat d'individus qui, selon l'expression moderne consacrée, sont « seuls ensemble ». Elle semble cependant la seule à apporter ce bémol car Jean Marie Gourio est peut être l'auteur qui souhaite le plus expliciter non seulement l'unité mais la solidarité de café à travers son café sur la lune. Pour qualifier les clients du café sur la lune, il parle en effet de « bande », de « doigts d'une même main » ou encore de « clan ». Tous ces termes qui expriment fortement une micro société soudée, concept poussé à son extrême à la fin du roman lorsque le café se désolidarise du reste de la lune pour vivre en autarcie et rouvrir sur la planète café. Là encore, nous pouvons incriminer le goût de Gourio, similaire à celui de Topor, pour l'exagération farcesque mais c'est au service d'une idée centrale pour nous : le café est plus qu'un lieu de détente et de convivialité, c'est un univers à part entière.

E- Un imaginaire mémoriel : le café culturel conscientisé

Alors que la production passéiste des années 1960 s'attachait à fixer le modèle semi fantasmé du charmant petit café populaire, les années 1970 voient émerger le thème du changement et avec lui l'imaginaire du déclin. Ce dernier n'est certes pas nouveau car chaque époque pleure le passé et nous avons déjà évoqué quelques auteurs témoignant des bouleversements subis par les cafés. Mais l'enjeu de la modernisation se fait particulièrement ressentir à l'orée des années 1970 marquées par les travaux engagés par Georges Pompidou ce

[223] TARDI, *Le secret de la salamandre*, Paris, Casterman, 2007, p.33

[224] *Op.Cit*, p.320

qui marque une conscience mémorielle nouvelle. De plus, l'objet de crispation a changé : ce n'est plus la modification urbanistique en tant que telle qui dérange mais bien davantage son implication en terme de sociabilité. Les auteurs, avec plus ou moins de nostalgie et de vigueur, développent en effet un imaginaire anxieux du péril anonyme et bourgeois. Nous aboutissons à l'exacte antithèse de l'imaginaire bourgeois du XIXe siècle qui exprimait au contraire le péril de la promiscuité prolétaire.

Les années 1970 sont d'abord marquées par deux auteurs que l'on peut affilier à l'anarchisme de droite soient Antoine Blondin et Jacques Audiard. Bien qu'il se veuille anti-conformiste, ce courant recouvre également une dimension réactionnaire nostalgique du passé et hostile à la modernité. Dans *Monsieur jadis ou l'école du soi* (1970), roman du premier auteur, la question du passé et de la perte se pose avec acuité. Antoine Blondin précise par exemple le changement de propriétaire que connaît le Bar Bac, le bar de référence du roman : d'abord bougnat durant la seconde guerre mondiale, il passe aux mains d'une femme d'origine espagnole. Aucune animosité n'est exprimée mais ce fait nous rappelle le passé des cafés qui jusque dans les années 1950 étaient massivement gérés par l'immigration auvergnate assimilée à tout un univers populaire. L'auteur estime cet univers en déclin en raison de l'association qu'il fait à deux reprises entre le café et l'Antiquité : « Albert et moi avions confondu un antiquaire avec un bistrot. (…) L'influence du quartier, fit Salvagni : ils [les touristes] prennent cet endroit pour une boutique et votre serviteur pour une antiquité… »[225] Cette phrase suggère la muséification des cafés de Saint-Germain-des- Prés qui, sous l'effet du tourisme, deviennent des objets de curiosité et de consommation mourants. Ils perdent la vitalité populaire encore présente dans le quartier des années 1950 avant que le lieu soit, aux yeux de l'auteur, dénaturé par les touristes. Ce dernier souligne son propos en mentionnant de manière agacée la présence de norvégiens en spectateurs passifs. La Nouvelle Vague mentionnait ces touristes mais sans la perception négative manifeste ici. Le roman de Jacques Audiard *Le jour, la nuit et toutes les autres nuits* (1978) est beaucoup moins significatif car la question du changement y est finalement peu patente. Elle n'est cependant pas absente car, assez tôt dans le roman, l'auteur fait savoir que Françoise et Nanar racontent de bistro en bistro l'effondrement d'immeubles survenu à La Chapelle. Certes, il est question des bombardements car le roman se déroule durant la seconde guerre mondiale mais nous pourrions extrapoler en disant que cela fait allusion à l'époque contemporaine de la publication durant laquelle bon nombres d'immeubles jugés insalubres dans les quartiers

[225] BLONDIN Antoine, *Monsieur jadis ou l'école du soir,* Paris, La Table ronde, 1970, p.77.

populaires (dont La Chapelle) sont détruits pour être remplacés par des immeubles neufs et plus chers. Il ne serait en tout cas pas étonnant que Michel Audiard face allusion à l'embourgeoisement de la capitale car il ne cache pas son hostilité envers les nantis comme le confirme un passage de l'ouvrage où il qualifie de « répugnante » la clientèle de l'Omnibus peuplée de fonctionnaires du trésor public. Le long métrage *Ca va ça vient* réalisé par Pierre Barouh en 1970 est plus explicite. En effet, le cinéaste présente le bistrot Au Bouquet comme un symbole de résistance aux changements alentours dans une séquence où, en voix off, la bistrotière commente la modernisation sauvage du quartier populaire de Belleville : « Y'avait un p'tit café, des petits bosquets. C'était comme à la campagne. » Elle se fait donc le témoin dépité des destructions de l'époque en exprimant une nostalgie pour les configurations intimistes comme le montre la répétition à deux reprises de l'adjectif « petit ». Elle regrette le temps où la périphérie parisienne pouvait encore ressembler à un paysage de province. Les années 1980. Cette vision, toujours partiellement rêvée, n'est pas coupée de la réalité quand on pense que Montmartre a longtemps présenté le visage d'un village dépareillé. Cet imaginaire du déclin prend une force encore inédite dans les années 1980 avec Roland Topor qui affectionne les petits cafés qu'il a tant fréquentés. Dans son roman *Café panique* (1982), il développe un discours assez virulent sur la perte des cafés modestes d'interconnaissance. La dénonciation est sincère mais l'auteur est adepte d'un style anticonformiste et provocateur dans la lignée du journal *Hara Kiri* mais surtout du mouvement *Panique* auquel il a participé en tant que dessinateur et qui a donné son nom au café. Les trois extraits suivants que nous mettons à la suite par souci de fluidité en sont des bons exemples :

> Depuis que Deux Minutes a rendu son tablier, ce n'est plus comme avant. La nouvelle serveuse, Petite annonce, snobe les vrais habitués, mais elle se met en quatre pour les amateurs de vermouth (…) Les bistrots convenables se perdent. (…) Depuis que Panique a perdu tout son charme, il faut nous voir battre la semelle de café en café, à la recherche d'un endroit potable. (…) Oh les bars minables ne manquent pas ! (…) Des merdeux bien peignés, cravatés et quand par miracle l'un d'eux ne portait pas de cravate, vous pouviez parier qu'il avait des boucles d'oreille. Pauvre France ! (…) La patronne me fait un signe de tête, glacial. [226]

Dans ce passage, le narrateur déplore deux éléments interdépendants : l'embourgeoisement de la clientèle et le changement de serveur. Il reproche à celle-ci de mépriser les habitués au profit des buveurs de Vermouth assimilés à des gens plus aisés et lucratifs, cette boisson étant

[226] *Op.Cit,* p.101, p.108 et p.141

plus chère que la simple bière ou le vin rouge de basse qualité pris par le tout venant. Il déplore son comportement désagréable, ne daignant pas adresser un sourire. Cette politique est au service d'une clientèle guindée mais lucrative. Les clients paraissent effectivement distingués dans leur costume cravate qui laisse deviner une profession de moyen voire haut rang social. Le narrateur ne cache pas son mépris pour ces nouveaux bobos qualifiés de « merdeux ». Les deux phrases exclamatives sonnent comme des glas pour les cafés et par là même pour la France désormais décadente, l'auteur semblant associer l'avenir de l'un à celui de l'autre. Notons que la moquerie envers les hommes portant une boucle d'oreille conforte l'univers viril de l'auteur. Peut être fait-il allusion aux cafés gays émergeant à cette époque dans le Marais. L'imaginaire de Roland Topor est surtout empreint d'une inquiétude du déclin des cafés d'interconnaissance populaires au profit de cafés uniformisés de passage. Cette peur est alimentée par le déclin réel des petits cafés survivant mal à la crise combinée notamment à l'explosion des loisirs qui contribuent à une baisse de fréquentation. Seuls subsistent les plus grands cafés qui parviennent à diversifier leur activité. En 1987, on ne compterait ainsi plu s qu'environ 1100 débits de boissons alcoolisées à Paris.[227] Mais elle est également à mettre en résonance avec une conscience patrimoniale plus générale de la perte de certaines traditions. C'est en effet durant les années 1980 que certains cafés parisiens entrent au classement des monuments historiques. Certes, il s'agit de protéger une architecture et non une sociabilité mais cela atteste d'une attention générale portée à la conservation de ce que l'on estime être une tradition s'inscrivant dans un patrimoine culturel. Demeure un flou quant à l'espace géographique visé par notre auteur : nous sommes portés à croire que Roland Topor vise particulièrement les cafés parisiens car l'intrigue se situe à Paris mais l'extrait mentionné, à l'image du roman, n'affiche pas clairement l'identité parisienne puisqu'il parle des « bars minables » en général et pleure cette « Pauvre France » Il est possible que le discours s'applique donc à l'ensemble des cafés français. La série documentaire *Portraits* d'Alain Cavalier diffusée en 1987 est à cet égard révélatrice car le documentariste a voulu archiver le travail manuel féminin et avec lui un savoir faire et une indépendance bien souvent en voie de disparition. La bistrote trouve ainsi sa place entre la relieuse et la canneuse. Il n'y a pas dans cet épisode de discours de déclin mais la démarche de l'auteur est bien mémorielle car il inscrit le métier de patronne de café dans un savoir faire donc une tradition qui est implicitement à préserver contre les bouleversements socioéconomiques d'autant plus à

[227] PUJOL Catherine, *De la taverne au bar à vins. Les cafés à Paris, analyse géographique de la ville par ses débits de boissons*, Thèse de géographie sous la direction de J.R. Pitte, Paris, 1988, 527 p.

l'œuvre en cette période de tournant ultra libéral que constituent les années 1980. Là encore, la détermination géographique du café importe peu, le documentariste s'attachant à une dimension, le métier d'une bistrote, assez commune à l'ensemble des cafés. Nous avons peu d'éléments pour les années 1990, les sources pour cette période étant assez restreintes. Nous retrouvons cependant des indices concordants dans les années 2000 avec trois romans qui s'inscrivent dans la continuité de l'imaginaire que nous abordons. Patrick Modiano, un temps membre du même mouvement anticonformiste et provocateur que Roland Topor, *Panique,* témoigne lui aussi de l'embourgeoisement dans *Le café de la jeunesse perdue* (2007) sans cependant adopter la même virulence. Il s'inscrit aussi dans l'imaginaire d'Antoine Blondin avec qui il se fait le témoin des changements du Saint-Germain-des- Prés des Près des années 1950. Lui ne convoque pas le temps révolu des patrons auvergnats mais celui de l'activité criminelle des déserteurs de base américaine au Condé (le café de référence du roman) Le contexte économique très instable des années 2000 semble ajouter à l'œuvre de Modiano une touche de pessimisme : si le bar Bac d'Antoine Blondin reste tout au long de l'intrigue un refuge chaleureux relativement protégé, le Condé ne résiste pas à la valse des commerces puisqu'il est remplacé par une maroquinerie. Le changement accru de propriétaires est bien une problématique de cette époque car nous la retrouvons deux ans plus tard dans le roman de Jean Claude Guenassia, *Le club des incorrigibles optimistes.* Certes, le changement de gérant du Balto est avant tout du à la mort de l'ancien patron, Mr. Marcusot, mais il engendre la modernisation du café et la fermeture du club formé par les immigrés russes que le nouveau patron estime menaçant pour les affaires. Face à ce qui apparaît comme la perte d'un espace d'intense sociabilité, le narrateur adolescent ne cache pas sa nostalgie : « Chaque carrefour me rappelait une discussion passionnée, chaque bistrot un autre temps. »[228] Il exprime aussi l'impossibilité à remplacer le Balto comme si celui-ci était unique. Est une nouvelle fois formulée l'attachement à un café de référence basé sur la tradition puis détrôné par la modernité qui déshumanise l'essence du café et relègue ce dernier à un vieux souvenir. Il est intéressant de clore cette démonstration sur un roman d'anticipation, *Un café sur la lune* écrit par Jean Marie Gourio et publié en 2010, puisqu'il permet de juger si la projection confirme ou pas l'imaginaire du déclin. Il se confirme clairement car l'auteur part du constat que les vieux bistrots populaires de Paris n'existent plus sur Terre d'où la nécessité d'édifier un café sur la Lune réunissant tous les déclassés dans une ambiance chaleureuse. En revanche, la modernité n'est pas perçue négativement car ce nouveau café est l'occasion d'améliorations

[228] GUENASSIA Jean Michel, *Le club des incorrigibles optimistes,* Paris, Albin Michel, 2009, p.754.

qui respectent néanmoins la tradition, empruntant aux cafés historiques de Berlin, Tanger, Paris etc. Gourio réalise ainsi le rêve de rendre comme éternels ces bistrots « popus » grâce à la Lune, solution radicale face aux bouleversements terrestres. En somme, si les auteurs n'ont pas forcément vocation à prendre position pour la sauvegarde des cafés, il semble que certains, laissent de plus en plus paraître un souci de préservation d'un café qui serait donc patrimonial.

Le caractère majoritairement parisien du café patrimonial nous amène à nous demander si le café parisien revêt une identité et une importance particulière aux yeux de nos auteurs en sachant que l'étude du café indéterminé et parisien ont jusque là étaient combinées, ne présentant pas de différences majeures. Il convient cependant d'interroger l'existence d'un hypothétique imaginaire parisien des cafés.

- PARTIE IV -

Le café parisien,

un imaginaire spécifique ?

Jusque là, nous avons incorporé les représentations du café indéterminé avec celles du café identifié comme parisien car les thématiques et ruptures chronologiques sont globalement similaires. Cela ne dispense cependant pas d'une étude exclusive du café parisien afin d'en analyser la singularité et d'interroger l'existence d'un imaginaire spécifique du café parisien voire d'un mythe du café parisien. Et ce d'autant plus que, comme nous avons tenté de le prouver au début de ce mémoire, Paris constitue un enjeu culturel spécifique au sujet des cafés. Pour se faire, le premier chapitre se donne pour objectif de déceler les marqueurs identitaires plus ou moins revendiqués au sein du corpus des cafés parisiens afin de questionner la conscience et l'unité de l'imaginaire parisien. Le second chapitre interroge le statut de modèle du café parisien en mettant sa représentation en perspective avec celle de trois autres types de cafés.

Chapitre 1. Le café parisien, un imaginaire cohérent ?

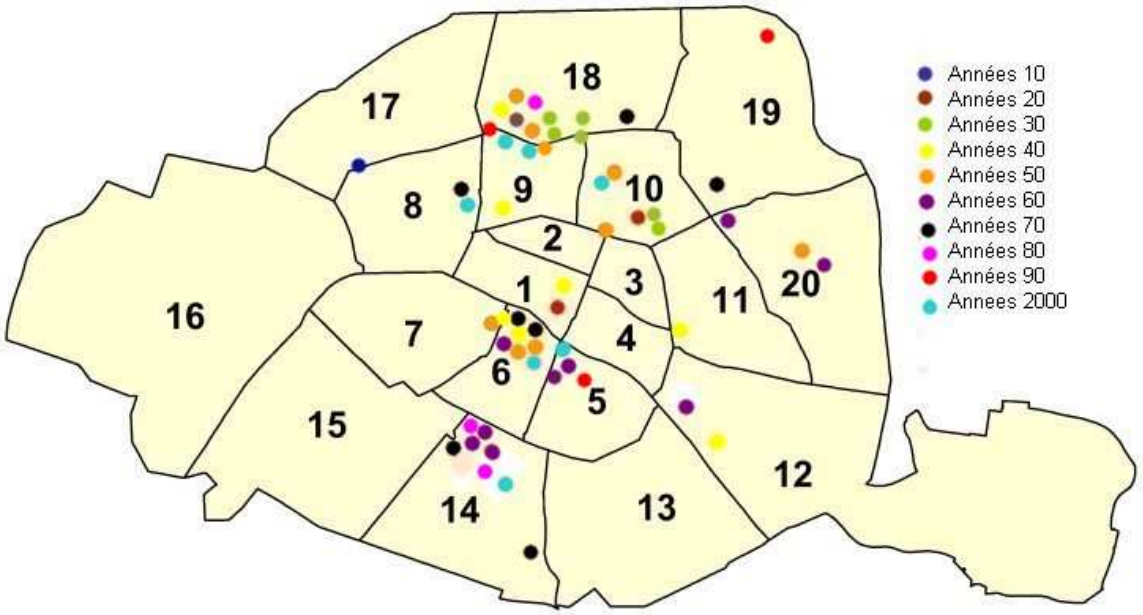
A- Café parisien, café de quartier : entre diversité et unité

1- Analyse quantitative

L'analyse cartographique de l'évolution géographique des représentations fictionnelles du café au cours du XXe siècle, basée sur la carte ci après, permet de faire apparaître les quartiers récurrents afin de comprendre si le café parisien est plus spécifiquement associé à des quartiers précis. Il s'agit également de savoir si les imaginaires qui sous tendent ces quartiers sont dissociés ou unifiables dans une conception cohérente du café parisien. L'analyse révèle un imaginaire en apparence pluriel mais finalement assez cohérent. Commençons par commenter la proportion d'œuvres ancrées dans des quartiers déterminés de Paris : il s'agit d'une assez écrasante majorité puisque cela représente 70% des sources parisiennes. Ce n'est pas très surprenant car beaucoup d'intrigues induisent une détermination spatiale précise ne serait ce que pour faire entrer le lecteur spectateur dans l'histoire. Cela peut néanmoins contribuer à penser que l'imaginaire du café parisien est plus aisément associé à un quartier qu'à l'ensemble de la capitale.[229]

[229] Cela n'empêche cependant pas des discours à portée générale au sein d'œuvres pourtant ancrées dans un/des quartier(s) déterminé(s) de Paris. C'est pourquoi, l'analyse qualitative s'avérera nécessaire à la suite de la présente analyse quantitative.

Figure 1. La répartition géographique des cafés parisiens du corpus



Source : ensemble des oeuvres du corpus situées dans un/des quartier(s) déterminé(s) de Paris soient 45 oeuvres sur un total de 64 sources parisiennes (70%)

230

La répartition des points laisse tout d'abord entendre la diversité des localisations puisque seuls quatre arrondissements sont désertés. Cette apparente pluralité recouvre en réalité une certaine cohérence. En effet, il y a une concentration géographique autour de trois foyers : Montmartre (sud ouest du 18ème arr. autour du Sacré Cœur), Saint-Germain-des- Prés des Près avec, dans une moindre mesure, le quartier latin (nord du 6ème arr. avec débordement sur le 5ème) et Montparnasse (le nord ouest du 14ème autour de la gare) Le reste est globalement disséminé dans le quart nord est de Paris. Les trois pôles cités ne sont pas anodins car ils correspondent à trois grands foyers artistiques et intellectuels historiques dont les cafés ont été des lieus privilégiés d'expression : Montmartre et ses cafés cabarets furent le centre de la bohème artistique de la fin du XIXe siècle autour de personnages comme Aristide Bruant et plus largement avec les avant-gardes ; vint ensuite l'âge d'or de Montparnasse dans les années 1910 et 1920 autour de la Closerie des Lilas, du Dôme ou encore de la Coupole ; dès la fin des années 1920 et surtout pendant l'Occupation, c'est au tour de Saint-Germain-des- Prés des Près de devenir le quartier général des artistes et intellectuels au premier rang desquels le

[230] Nous précisons que les adaptations ont été prises en compte. Les localisations géographiques sont très précisément retranscrites (les points n'étant que très rarement approximatifs), un point correspondant à un emplacement de café. Plusieurs points peuvent donc correspondre à une même œuvre.

couple Sartre-Beauvoir. Il le reste jusque dans les années 1960 avec l'effervescence estudiantine et même au-delà puisque encore aujourd'hui c'est un quartier assez littéraire, bien que largement gentrifié. En somme, ces trois zones majoritaires renvoient à imaginaire cohérent, celui du café parisien intellectuel et artistique, tout en apportant chacune leur nuance. Ces points sont loin de ne représenter que les cafés célèbres cités car, après en avoir fait un relevé détaillé, nous savons qu'ils se manifestent à 21 reprises alors que la carte nous expose 37 présences (une même œuvre pouvant recouvrir plusieurs présences) Il apparaît donc que l'imaginaire artistique et intellectuel dépasse le cadre du Flore ou du Dôme mais il est indéniable que ces derniers déterminent les imaginaires géographiques du café parisien. Le phénomène est relativement constant car des décennies assez variées sont représentées : cela va des années 1920 aux années 2000 pour Montmartre, des années 1930 aux années 2000 pour Saint-Germain-des- Prés des Près et des années 1960 aux années 2000 pour Montparnasse. On note cependant des périodes dominantes qui accréditent cette fois la thèse d'un imaginaire de quartier. Commençons par les cafés montmartrois qui bénéficient d'une représentativité quasi constante à l'exception des années 1960 (qui préfèrent clairement Saint-Germain-des- Prés et Montparnasse) Montmartre se distingue des deux autres foyers par la prégnance des œuvres situées dans le premier XXe siècle. On remarque par exemple quatre sources sur cinq datant des années 1930 concentrées autour de Pigalle et, plus à l'est, Barbès. Les années 1950 sont quant à elles plus localisées dans le Montmartre touristique d'aujourd'hui. Dans la lignée d'un Francis Carco qui théorise « le milieu », ces œuvres s'inscrivent moins dans l'imaginaire intellectuel que criminel mais les deux sont en réalité étroitement liés car au Lapin Agile par exemple, les artistes côtoyaient les voyous. Ces imaginaires persistent donc jusque dans les années 1950 alors que le quartier n'est plus un foyer artistique et criminel depuis les années 1910. Cette perpétuation de la représentation au-delà de la pratique se distingue par exemple du phénomènes des apaches, localisés à Belleville et à Bastille à la fin du XIXe siècle, dont on ne trouve plus trace dans l'imaginaire géographique des cafés parisiens que ces voyous fréquentaient pourtant. Nous en concluons à une mystification plus spécifique des cafés montmartrois à laquelle Francis Carco a sûrement contribué par son succès et la postérité qu'il a connu notamment sous la plume d'André Warnod dans *Le fils de Montmartre* paru en 1955. Cet imaginaire criminel s'étend donc jusque dans les années 1950 pour céder la place à une représentation tantôt très marquée par l'identité populaire (on pense par exemple à la chanson de Pigalle *Dans la salle du bar tabac de la rue des martyrs* (1990) tantôt plus marquée par l'imaginaire de la bohème montmartroise (on pense ici au film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* sorti en 2001) Après

Montmartre vient dans l'ordre chronologique Montparnasse. Alors que l'âge d'or du quartier se situe dans les années 1910 et 1920, il est frappant de voir que la mémoire de ses cafés se manifeste surtout à partir des années 1960 à la faveur de la Nouvelle Vague qui redécouvre Montparnasse par rejet de la touristification de Saint-Germain-des- Prés et dans la lignée de Sartre que l'on suit à la trace. L'imaginaire des cafés célèbres est assez prégnant sur toute la période que ce soit le Dôme et la Coupole dans *Nadja à Paris* (1961) ou la Closerie des Lilas dans la chanson de Renaud, *A la Close* (2006). L'imaginaire de Saint-Germain-des- Prés des Près est finalement le seul à être contemporain de son âge d'or car les représentations sont majoritaires dans les années 1940, 1950 et plus marginalement 1960 pour ensuite s'étioler jusque dans les années 2000. Or les deux œuvres des années 2000 en question évoquent précisément les années 1950 ce qui accentue l'assimilation circonscrite de ce quartier à une période précise. Il semble Saint-Germain-des- Prés ait bénéficié d'un si fort imaginaire intellectuel lié à l'avant-garde artistique et intellectuelle d'après guerre que très rares sont les représentations qui mettent en scène le café germanopratin dans un autre contexte. A côté de ces trois foyers, nous observons une dissémination dans le quart nord est essentiellement. Au sein de cette zone, le 10ème arr. (autour des gares de l'Est et du Nord) ressort en raison de la petite concentration de sources dont il fait l'objet. Celles-ci ont pour caractéristique d'être toutes situées dans le premier XXe siècle à l'exception d'une des années 2000 qui est cependant l'adaptation par Tardi d'un roman de Léo Malet situé dans les années 1950. Ceci confirme que les cafés de ce quartier sont résolument associés à cette période et avec elle à une identité criminelle et populeuse. Les cafés présents dans les périphéries de la capitale n'intègrent pas de chronologie cohérente car nous relevons aussi bien des œuvres des années 1940 que des années 1960 ou 1990. A noter que l'imaginaire du café parisien des années 1960 n'est pas, comme on pourrait le croire, uniquement focalisé sur Saint-Germain-des- Prés des Près ou même Montparnasse puisque trois sources de cette décennie sont présentes dans l'est parisien. Ces quartiers périphériques comme Belleville revêtent un caractère populaire appuyé en contraste (plus ou moins voulu) avec ces cafés plus prestigieux. De plus, nous pouvons expliquer la présence de deux œuvres à l'intrigue criminelle datant du premier XXe siècle dans le quartier des Halles par le passé criminogène du quartier dans les années 1900. Cette surreprésentation des affaires criminelles aux Halles a pu alimenter tout un imaginaire qui perdure jusque dans les années 1940. Enfin, les vides sont eux aussi significatifs car ils concernent tout l'ouest parisien. Seule une œuvre est située dans le 17ème arr. or il s'agit d'une source de la première décennie, la tendance écrasante à partir des années 1920 et tout au long du XXe siècle étant le déplacement vers le centre et les périphéries nord, sud et est. Cela

correspond à une réalité sociale car les quartiers ouest, plus aisés et moins denses, comptent moins de cafés. Cependant, les cafés des Champs-élysées tels que le Colisée ou le Fouquet's connaissent un essor dans les années 1910 et 1920 et sont encore aujourd'hui prestigieux pour certains mais nos auteurs ne s'y intéressent pas. Cela confirme la thèse initiale d'un imaginaire majoritaire unifié, celui du café populaire du quotidien. Cependant, il faut nuancer l'idée car beaucoup de quartiers parisiens s'embourgeoisent tout au long du siècle. Pour répondre au principe d'identification souvent recherché par les auteurs, il est important de représenter un café banal au standing social moyen voire bas dans lequel la majorité puisse se reconnaître. Cependant, se rapportant beaucoup aux imaginaires parisiens courant du XIXe siècle aux années 1960, les auteurs semblent mal relayer les nouvelles tendances postérieures aux années 1980. Par exemple, la Goutte d'Or qui concentre énormément de cafés, en particulier arabes, n'est pas représentée. De même pour les cafés plus spécialisés qui essaiment, en particulier les bars gays et lesbiens du Marais ou encore les nouvelles chaînes américaines comme Starbucks.

Nous en concluons que les imaginaires parisiens sont en partie fragmentés car l'imaginaire du café criminel ou intellectuel se réfère à des quartiers précis. Cependant, les localisations s'inscrivent globalement dans une mémoire historique de Paris ce qui contribue à unifier l'imaginaire et penser que les auteurs considèrent le café comme une composante culturelle de Paris et non un simple lieu anodin à portée universelle. Pour éclairer notre analyse, il convient maintenant de procéder à une analyse qualitative des imaginaires des quartiers parisiens.

2- Analyse qualitative

Bon nombre d'auteurs appréhendent effectivement Paris comme une addition de quartiers porteurs de cafés variés relayant une imaginaire composite. Ces nuances se font essentiellement sur le plan social entre cafés populaires et cafés plus nantis. Nous avons déjà traité cet aspect dans d'autres buts c'est pourquoi nous l'évoquons ici sans trop nous attarder. Le premier XXe siècle convoque souvent des cafés parisiens bourgeois comme anti-modèles du café prolétaire d'interconnaissance qui demeure néanmoins le motif écrasant jusque dans les années 1950. Si les auteurs différencient certains cafés parisiens, Paris semble avoir un visage unanimement populaire. A cet égard, les représentations du café parisien participent du mythe de Paname forgé au XIXe siècle. Georges Simenon fait partie de ces auteurs car il contribue au mythe tout en offrant un tableau plus composite de Paris à la fin des années

1940. En effet, dans *Maigret et son mort* (1948), il écrit que « le petit peuple se rencontre dans le métro, dans les bistrots de la périphérie, ou encore dans les gradins du Vel' d'Hiv' » Le métro étant un transport absent de la banlieue et le Vélodrome d'Hiver étant officiellement situé à Paris, nous pensons qu'il parle bien de la périphérie parisienne mais il se peut qu'il fasse en réalité référence à la banlieue. Plus loin, nous pouvons lire : « Le quai Henri IV est un des plus calmes, des moins fréquentés de Paris. On n'y trouve pas une boutique, pas un bar, rien que des maisons bourgeoises »[231] Nous comprenons donc que l'auteur distingue les cafés périphériques des autres en leur associant une identité particulièrement populeuse. Cela signifie en creux que Simenon prend en compte l'existence de cafés plus chics dont il fait d'ailleurs état dans ses intrigues (pensons au Café des Ministères déjà évoqué) Cependant, la deuxième phrase nous dit que l'atmosphère bourgeoise et morne se traduit par l'absence de café. Nous comprenons en creux que le café parisien est pour Simenon surtout vecteur d'une animation populaire. L'accent nettement élogieux concernant ce petit peuple participe une fois de plus au mythe de Paname bien que l'auteur n'ait pas un imaginaire unifié des cafés parisiens. Un changement s'opère dans les années 1960 avec la Nouvelle Vague exclusivement située à Paris. Celle-ci est moins tributaire du mythe de Paname ce qui lui permet de représenter autant les cafés populaires que les cafés plus distingués à caractère intellectuel. Ainsi, dans le court métrage *Nadja à Paris* d'Eric Rohmer (1964), la protagoniste se rend tout aussi bien dans les cafés de Saint-Germain-des- Prés, occupés par un milieu estudiantin bobo que dans les cafés de Belleville peuplés d'ouvriers. Il n'y a pas de jugement de valeur car la voix off de Nadja fait l'éloge de leur complémentarité, l'un apportant la stimulation intellectuelle et l'autre la simplicité. Remarquons cependant une cohérence dans les imaginaires de quartier : le café de Belleville de Rohmer fait partie des bistrots de la périphérie évoqués par Simenon or les deux auteurs y associent une identité prolétaire. Cela n'a rien de surprenant car c'est la stricte réalité. Cet imaginaire composite court jusqu'à la fin de notre période avec Patrick Modiano et Chantal Thomas qui ont pour point commun de présenter radicalement les quartiers parisiens, et avec eux les cafés, comme des microcosmes distants et distincts les uns des autres. Ainsi, dans *Le café de la jeunesse perdue (*2007), le premier auteur assimile les quartiers parisiens à de véritables univers miniatures. Contrairement à Eric Rohmer qui en fait une représentation assez guindée, le quartier de l'Odéon (donc de Saint-Germain-des- Prés) et ses cafés sont clairement définis comme silencieux et bohèmes. Cet imaginaire s'oppose cette fois à celui beaucoup plus bourgeois des

[231] SIMENON Georges, *Maigret et son mort*, Paris, Presses de la Cité, 1948 ; rééd. Presses de la Cité (« Tout Simenon 2 »), 1988, p.378 et p.388.

cafés du XVIe arr. C'est pourquoi il est dit qu'« Aucun client du Condé n'aurait fréquenté Le Canter. Il existe des frontières infranchissables dans la vie. »[232] Le terme géographique de « frontière » associé à l'adjectif très fort « infranchissable » dessine clairement un imaginaire contrasté de la géographie parisienne. Le cas de Chantal Thomas est assez similaire qui, dans son roman *Les cafés de la mémoire* (2008) compare le fait de traverser des quartiers à celui de changer de ville en province. Et, sans le dire explicitement, elle nous fait voyager dans des cafés aux registres différents à l'image du café buvette populaire « Chez Justin » à Montmartre qui n'a rien de commun avec l'intimidant Flore à Saint-Germain-des- Prés. Cette variété n'enlève rien au caractère parfois mythique des représentations, comme nous avons pu le montrer pour ce roman même ou encore pour *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain,* reprenant et renforçant certains imaginaires à l'aide de motifs consacrés.

B- Face à la banlieue et la province : une cohérence relative

La représentation du café parisien se veut beaucoup plus homogène lorsqu'elle se positionne par rapport à l'identité de banlieue et de province. Cela n'est pas surprenant car il est toujours plus aisé et unificateur de savoir ce que l'on n'est pas plutôt que de se définir positivement. Force est de constater que les œuvres relevées se concentrent autour de la fin des années 1940, début des années 1950. Cette période est celle d'une urbanisation accrue du pays au détriment de l'espace rural ce qui justifie peut être une propension à comparer le café parisien à des cafés plus ruraux en péril et à la banlieue dont le développement est à l'inverse en plein essor. Cela reste toutefois une explication tâtonnante. Nous ne pouvons pas dire que le café parisien relève d'un imaginaire unanime face à ces autres cafés français car les trois cas que nous avons illustrent trois relations différentes.

La première consiste en une relative supériorité du café parisien sur le café provincial dans *Le café du cadran* de Jean Gehret (1947) En effet, le patron joué par Bertrand Blier est un auvergnat qui, fraîchement débarqué à Paris et soucieux de s'y intégrer, se fait le porte parole légitime de la culture parisienne étant à la tête d'un café parisien. Ce café peut d'autant plus prétendre incarner Paris qu'il est l'unité de lieu du film, conférant ainsi une impression d'homogénéité. L'éloge de la vie parisienne implicitement associée au café dans lequel le discours est tenu s'inscrit en opposition avec l'identité provinciale de la patronne. Le patron exprime tout d'abord le rythme de vie intensif de la capitale (« pas de sensiblerie, ça fonce »)

[232] MODIANO Patrick, *Dans le café de la jeunesse perdue,* Paris, Gallimard, 2007, p.83.

et par là même du café où la vivacité et la fermeture tardive sont de mises. Cela s'oppose au rythme de vie de sa femme déclarant se coucher traditionnellement à 23h. De même, Paris est présenté comme la pointe de la modernité et du progrès (« Ici, nous sommes à Paris donc on fait mieux encore, tu comprends ») à l'image du Café du Cadran désireux de se hisser à la hauteur du Café de Paris lui faisant face. C'est aussi un ville aux mœurs tolérantes et relâchées comme en atteste le couple adultérin fréquentant le débit. L'imaginaire parisien de supériorité est véhiculé lorsque la patronne déclare comme intimidée : « Paris c'est grand » ou quand, effarouchée face au baise main d'un client, elle se dénigre en disant « Qu'est ce que je dois vous paraître Province ». Elle-même nourrit un sentiment d'infériorité face au mode de vie parisien qui se traduit pour elle dans le Café du Cadran. Le retournement de situation ne vient pas d'un soudain renversement du rapport de force mais au contraire d'une adaptation de la patronne prenant les manières parisiennes et surpassant ainsi son époux. En réalité, le patron n'est pas un porte parole très légitime car il ne fait pas preuve de mœurs tolérantes quand il assassine sa femme l'ayant trompé. Le Café du Cadran n'en demeure pas moins porteur d'un imaginaire unifié et positif du café parisien et de Paris caractérisé par sa modernité face au modèle provincial.

A la même époque, un rapport inverse nous est dépeint dans *Le client le plus obstiné du monde* (1947) et *Maigret et son mort* (1948) de Georges Simenon puisque le café parisien n'est perçu que comme l'occasionnelle réplique du modèle des cafés de banlieue et de province. Nous avons accolé les deux extraits afin que cela soit plus éloquent :

« Ce café, on le devinait arrangé à sa façon, avec une sorte d'amour, et on aurait pu en trouver un pareil dans n'importe quel village de France. »

« C'était un petit café comme on en voit beaucoup, non dans Paris même, mais dans les banlieues, un vrai petit café pour cartes postales ou pour image d'Epinal. » [233]

Dans la première phrase, l'inspecteur Maigret compare un café parisien arrangé « avec un sorte d'amour », c'est-à-dire avec une application personnelle lui conférant tout son charme, aux cafés de village entendu dans le sens de cafés de province rurale. Dans la deuxième phrase, l'inspecteur compare cette fois un café parisien aux cafés de banlieue parisienne défini comme un « café pour cartes postales ou pour image d'Epinal ». Nous ne savons pas ce que se représente précisément l'auteur mais nous devinons qu'il s'agit d'un café petit, avec des

[233] SIMENON, *Le client le plus obstiné du monde*, 1947, p.397 et SIMENON Georges, *Maigret et son mort*, Paris, Presses de la Cité, 1948 ; rééd. Presses de la Cité (« Tout Simenon 2 »), 1988, p.395

couleurs chaudes, un comptoir traditionnel en zinc et pourquoi pas une nappe à carreaux Vichy. Alors que Georges Simenon fournit une représentation contrastée du café parisien quand il n'évoque que Paris, il est intéressant de constater qu'il adopte un imaginaire unifié quand il s'agit d'opposer le café parisien au café de banlieue et de province. En effet, l'auteur caractérise l'ensemble des cafés parisiens par un déficit de charme pittoresque et traditionnel en comparaison d'endroits moins urbanisés, étendus et modernes. L'auteur révèle ainsi son imaginaire culturel global du café parisien : marqué par le nostalgie du petit et du traditionnel, il traduit la peur du spectre destructeur de la modernisation et de l'anonymat urbains dont la banlieue et la province sont encore préservés.

Pour finir, Raymond Queneau incarne quant à lui un rapport plus équilibré et neutre entre le café parisien et provincial. Son roman *Le Dimanche de la vie* paru en 1952 suit un personnage qui monte à Paris et change ainsi de café habituel. Or, l'écrivain semble avoir voulu plus marquer la continuité que la rupture entre ces deux cafés car leur nom est identique d'où la phrase suivante : « Tu vois : le café des Amis ; Comme au Bouscat. » [234] La narration entretient volontairement la confusion entre les deux quand il évoque le Café des Amis. Cependant, la similitude n'est pas totale : la vie du café au Bouscat est celle de l'interconnaissance puisque Valentin Brû, le protagoniste, connaît la serveuse Didine et discute avec son ami Bourrelier tandis que le café à Paris nécessite une intégration quelque peu forcée. Si l'imaginaire du café n'est pas totalement identique, nous retenons surtout la confusion entretenue comme pour s'affranchir de l'identité géographique et valoriser l'universalité du café.

Si il fallait trouver un dénominateur commun à ces trois imaginaires du café parisien, ce serait la modernité d'une ville dynamique où l'interconnaissance est rendue plus difficile. Cette relative cohérence n'évite cependant pas les tonalités diverses (tantôt positive, négative et neutre), les auteurs ne se positionnant pas de la même manière face à une même représentation.

C- Les cafés, métonymie de Paris : un imaginaire homogène

Une autre catégorie de représentations unifie totalement l'imaginaire des cafés parisiens en en faisant des quasis métonymies de la capitale sans pour autant les qualifier de spécificités parisiennes. Cet imaginaire est présent sur l'ensemble de la période ce qui

[234] QUENEAU Raymond, *Le Dimanche de la vie*, Paris, Gallimard, 1952 ; rééd. Folio, 1973, p.150.

conforte l'hypothèse, avancée en introduction, d'une association assez claire faite entre la culture parisienne et les cafés dans les imaginaires d'auteur du XXe siècle. Nous avons retenu cinq œuvres qui semblent l'exemplifier. Dans l'Œuvre de Francis Carco, Paris est souvent abordé par le prisme de ses cafés en particulier ceux interlopes et « marlous » de Montmartre, quartier effectivement criminogène et très populeux à l'époque. C'est par exemple le cas du roman *L'Homme traqué* paru en 1922 dans lequel les bars louches sont omniprésents pour décrire le quartier des Halles (quartier tout aussi criminogène et populeux à cette période). Une vingtaine d'années plus tard, nous retrouvons l'idée que Paris se définit aisément par ses cafés dans le long métrage de Jean Gehret, *Le café du cadran* réalisé en 1947, quand le patron s'exclame : « C'est l'Auvergne qui fait Paris ! » Certes, cet auvergnat traduit la fierté d'une immigration parvenue à s'implanter massivement et s'intégrer dans la capitale mais il sous entend peut être l'association d'idée suivante : les auvergnats ce sont les cafés or les cafés c'est Paris. A travers la revendication identitaire auvergnate, perce l'idée que tout le charme et donc la spécificité de la capitale réside dans ses cafés. Encore une vingtaine d'années plus tard, c'est la chanson qui relaie cette idée avec *Café de minuit* interprété par Georgette Plana en 1962. Cette dernière chante en effet qu'« Au petit café de minuit / Bat le cœur de mon Paris ». L'adjectif possessif « mon » et la métaphore corporelle du cœur révèlent l'expression très positive de l'attachement affectif à la capitale. Cette métaphore assimilant le café au cœur de Paris signifie surtout que le débit est considéré comme un condensé de la vie, plus précisément de la nuit, parisienne. Certes, il s'agit d'un café précis mais son indétermination précise et la vocation fictionnelle lui confèrent une représentativité pour l'ensemble des cafés parisiens. Nous clôturons cette démonstration par le roman autobiographique de Chantal Thomas, *Les cafés de la mémoire* publié en 2008. L'auteur adopte la démarche de relater son passé à travers les cafés qu'elle a vécus. Cependant, il n'est pas anodin qu'elle ait choisi cette grille de lecture pour parcourir le pays et la capitale : cela signifie que la France et plus particulièrement Paris peuvent tout à fait être appréhendés par le biais des cafés. Si cela ne s'applique pas uniquement à la capitale, puisque Nice est par exemple évoqué, celle-ci tient une bonne place dans cet imaginaire géographique et mémoriel. Nous supputons que Chantal Thomas estime que le café est avant tout un trait culturel français qui trouve un mode d'expression privilégié à Paris sans pour autant faire des cafés parisiens un type à part. Enfin, si *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* n'explicite à aucun moment la spécificité française ou parisienne du café, le film prétend être une caricature assumée de la francité voire du parisianisme (en montrant notamment le célèbre Sacré Cœur ou la crème brûlée, dessert français) d'où son succès aux Etats-Unis. Or, parmi ces marqueurs identitaires figure le café

central des Deux Moulins. Ce film à succès contribue ainsi à la pleine intégration du café parisien dans l'imaginaire culturel français.

Rares sont les œuvres où le café parisien est explicitement présenté comme une spécificité parisienne. Nous en comptons seulement quatre dans notre corpus dont une évoque l'identité française en général. Nous retrouvons tout d'abord le roman *Le Dimanche de la vie* qui, si il établit des similitudes entre le café de province et le café parisien, semble faire des cafés une spécificité quantitative de la capitale quand il est dit : « comme on se trouvait à Paris, les bistros ne manquaient pas et l'on n'eut que l'embarras du choix » [235] Il ne faut pas surdéterminer ce propos avant tout justifié par un constat primaire : il y a nécessairement plus de cafés dans la capitale que nulle part ailleurs. Rien ne nous empêche cependant de prêter à Raymond Queneau l'idée que les cafés constituent un élément identitaire spécifique du moins fort de la capitale. La même prudence est à adopter avec le court métrage d'Eric Rohmer, *Nadja à Paris* (1964) Il présente l'intérêt de mettre en scène la vision étrangère d'une américaine ce qui participe à définir par contraste les potentielles spécificités culturelles du pays et de la capitale. Or, le café compte bien parmi ces spécificités puisque Nadja profite beaucoup des terrasses de café comme si elle appréciait ce moment impossible dans son pays. Ainsi, elle commente en voix off : « Je vais m'asseoir à une terrasse de café. Les français aiment y rester des heures. » Elle attribue ici explicitement la pratique du café et de sa terrasse à un trait culturel typique du pays. Cependant, elle ne fait aucunement référence à une spécificité parisienne bien qu'elle se trouve dans la capitale. C'est finalement davantage à la fin du siècle que l'imaginaire culturel parisien du café se veut explicitement spécifique à l'image des deux chansons relevées. La première s'intitule *La gigue des bistrots* interprétée en 1981 par Jean-Luc Masquelier chantant en refrain : « C'est la gigue des bistrots / Comme on n'en fait qu'à Paris ». Si l'ambiance endiablée de ce café n'est possible qu'à Paris, il s'agit selon lui d'une spécificité parisienne. Il est paradoxalement question d'une gigue, musique et danse traditionnelle d'origine anglaise ou irlandaise très pratiquée au Canada, mais nous comprenons que le chanteur emploie le terme dans son acception plus générique de musique et danse rythmés. Il théorise d'une certaine manière l'existence d'une autonomie culturelle des cafés parisiens dans, rappelons-le, un contexte de développement des brèves de comptoir précisément considérées comme une forme de culture populaire de bistrot. Le choix de la gigue, d'origine étrangère, ne verse cependant pas dans l'entre soi identitaire parisien. C'est pourquoi, il fait de cette musique un outil fédérateur de plusieurs espaces géographiques : la

[235] *Ibid.,* p.87

banlieue, populaire comme plus aisée (Nanterre et Boulogne), la province (la Normandie) mais aussi l'étranger (Québec et sa ville de Jonquière). Quant à la chanson *Les bistrots parisiens* (1997) du groupe Les Escrocs, elle est le fruit d'un imaginaire assez similaire puisqu'il est question du « folklore » des bistrots parisiens. Ce terme fait de prime abord référence à une culture traditionnelle déjà kitsch du moins muséifiée et pâle copie de son modèle vivant. Néanmoins le contexte de mention de ce terme aide à mieux l'analyser :

Et vive le folklore
Des bistrots parisiens
Des gens qui parlent fort
Un grand verre à la main [236]

Nous comprenons dans cet extrait que le folklore désigne, comme chez Jean-Luc Masquelier, la vive animation qui n'est cependant pas ici musicale mais purement orale avec le bruit des voix et des verres dans une ambiance que l'on devine survoltée et alcoolisée. Il est clairement dit que ce folklore est parisien donc, on peut le penser, spécifique à la capitale.

Pour résumer, le café parisien est peu appréhendé explicitement comme un trait culturel spécifique mais il peut apparaître comme un marqueur identitaire au travers duquel la capitale est appréhendée. Si la représentation du café parisien prétend incarner Paris, il convient de se demander si elle peut constituer un modèle culturel pour trois autres types de café : le café indéterminé, de banlieue et de province.

Chapitre 2. Le café parisien, un modèle ?

A- Pour le café indéterminé

Rappelons en premier lieu que le café indéterminé est minoritaire bien que non négligeable puisqu'il représente un quart du corpus parisien (avec 17 œuvres contre 69) La recherche était certes orientée vers les cafés clairement parisiens mais nous prétendons que le café est plus aisément associé à Paris qu'à un cadre indéterminé à portée universelle. Quand c'est le cas, nous prétendons que le café indéterminé se réfère inconsciemment au modèle parisien majoritaire bien qu'il n'y ait jamais de référence explicite à Paris. Tout d'abord,

[236] LES ESCROCS, *Les bistrots parisiens,* Eric Toulis in *C'est Dimanche,* 1997

parce que certaines œuvres sous entendent un ancrage parisien. Nous pensons que c'est le cas du café Chez Minche dans le roman de Marcel Aymé intitulé *La rue sans nom* (1930). Comme son titre l'indique, le lieu est anonyme et l'auteur a du le souhaiter peut être pour mieux universaliser le thème central de l'ouvrage : le racisme envers les immigrés. Cependant, il est fort probable que le café Chez Minche s'inspire d'un café montmartrois car l'auteur a passé une grande partie de sa vie dans la rue Norvins et a situé beaucoup de ses intrigues à Montmartre. De même, nous pouvons penser que l'imaginaire d'Edith Piaf (et de sa co-compositrice Marguerite Monnot) est parisien lorsqu'elle chante *L'homme des bars* en 1942 car la chanteuse est intimement liée à Paris, y étant née, y ayant vécu et y ayant connu ses plus grands succès. Enfin, le chanteur Anis mentionne un café arabe (ou kabyle) dans *Bistrot* (2005) lorsqu'il évoque le fait de boire une tisane chez Tahar or, l'immigration et les cafés arabes se concentrant pour l'essentiel dans la capitale et dans le sud est, nous supputons que l'auteur fait inconsciemment référence à un café parisien. Café auquel il attribue même le statut d'« exception culturelle » à comprendre dans son acception de diversité culturelle or Paris répond tout à fait au critère cosmopolite. Il faut cependant se garder de généraliser car la pièce de théâtre écrite par Josiane Balasko, *Nuit d'ivresse* (1986), est quant à elle clairement inspirée du bar d'enfance où grandit l'auteur à St Ouen. Bien que l'espace reste anonyme, le modèle implicite est cette fois le café de banlieue et non parisien. En outre, ce qui détermine l'anonymat géographique dépend moins d'un effet de contenu que de contenant. Il semble effectivement que c'est surtout le format court et poétique qui appelle davantage l'abstraction du café indéterminé puisque près de la moitié des œuvres concernées sont des chansons (8 chansons sur un total de 17 œuvres) Il existe certes bons nombres de chansons ancrées dans Paris mais nous n'en comptons que 12 pour notre corpus parisien soit moins du double. Cet effet de contenant expliquerait pourquoi, dans une même démarche d'évocation introspective et mémorielle d'un café de la jeunesse perdue, le chanteur Salvatore Adamo reste dans l'indétermination géographique alors que Patrick Modiano s'ancre dans le quartier parisien de Saint-Germain-des- Prés des Près. Le premier se contente en effet d'évoquer abstraitement le « café du temps perdu » sans mentionner de lieu précis pour mieux évoquer un sujet éculé par la poésie, le temps qui passe et l'insouciante jeunesse qui meurt. A l'inverse, l'écrivain ne se contente pas de la dénomination « café de la jeunesse perdue » car le long format du roman invite à l'approfondissement et au traitement plus réaliste. Il est aussi possible que Patrick Modiano ait une expérience personnelle de Paris que le chanteur n'a pas, ayant peu vécu à Paris. Dans tous les cas, aucune spécificité ne semble se dégager des représentations du café géographiquement indéterminé dans la production des arts narratifs français. La similitude des

représentations du café indéterminé avec celles du café parisien contribue à faire de ce dernier le modèle du premier. Ainsi, le roman de Marcel Aymé *La rue sans nom* s'inscrit totalement dans la veine du roman ouvrier de son temps incarné dans notre corpus par Eugène Dabit et Henri Calet (bien que l'écrivain s'en défendrait peut être, n'ayant pas d'affection particulière pour le monde ouvrier contrairement aux deux auteurs). Il fait état du même café d'interconnaissance populaire avec la thématique de la lutte des classes, du rapport entre travail et loisir etc. Il se distingue seulement par l'enjeu du racisme qui, comme on l'a dit, justifie peut être l'adoption d'une approche plus universaliste. De même, la chanson *Sacré bistrot* de Colette Renard s'inscrit dans la tendance d'autres chansons des années 1960 pourtant ancrées dans l'espace parisien. Nous retrouvons en effet l'éloge de l'interconnaissance populaire avec la mention de divertissements passés. Elle se distingue uniquement par le fait de ne pas identifier le patron de café mais on ne peut appliquer cela à l'ensemble du café indéterminé car Jean Giraudoux et Josiane Balasko traitent la figure du patron et du serveur. En revanche, nous pouvons concéder au café indéterminé un imaginaire spécifique ne pouvant prendre modèle sur le café parisien, celui du beauf. En effet, les œuvres concernées sont quasiment toutes indéterminées que ce soit les bandes dessinées *Chez Gaspard* et *Titine au bistrot* ou encore *Le café sur la lune*. Seul *Café Panique* de Roland Topor est situé à Paris mais il ne s'agit que d'une brève mention faisant quasiment oublier l'ancrage géographique. Le café indéterminé ne porte cependant pas cet imaginaire de manière autonome car il semble davantage prendre modèle sur le café de banlieue.

B- Pour le café de banlieue

En effet, sur seulement 6 œuvres relatives au café de banlieue, 2 intègrent la catégorie de la clientèle beauf ce qui représente le tiers. Elles correspondent à la période d'émergence de cette figure soient les années 1980. Cela commence cependant dès 1975 avec *Le beaujolais nouveau est arrivé* de René Fallet ce qui porte à croire que le café de banlieue initie cet imaginaire ensuite repris dans un cadre géographique indéterminé. Le café du roman situé à Villeneuve St Georges est en effet fréquenté par l'emblématique Captain Beaujol, fidèle habitué et incarnation parfaite du beauf. Son surnom exprime déjà son alcoolisme. De plus, c'est un chômeur oisif mais aussi un ancien combattant de la guerre d'Algérie et d'Indochine particulièrement vulgaire, raciste et nationaliste lorsqu'il déclare « On en a cassé,

du Viet et du Fellouze ! Des pleins wagons ! » ou encore « Mort aux crouilles » [237] A cela s'ajoute l'entre soi viril renforcé par la position de Debedeux qui va au café pour échapper à sa femme qu'il finit par insulter au téléphone. L'esprit caractéristique des brèves de comptoir est un peu présent au travers de répliques comme « J'y suis toujours, moi, au bas de l'échelle [sociale] Et j'y grimperai pas ! »[238] Nous retrouvons le savant alliage d'une vérité, ici de classe sociale, avec une image très primaire, celle de la notion d'échelle sociale prise au sens propre d'échelle matérielle. Pour compléter le tableau, l'auteur insiste très fortement sur l'interconnaissance populaire. Citons entre autre le nom du débit, le café du Pauvre, celui des clients nommés « compagnons » et l'expression de l'attachement de la patronne anxieuse dès qu'un de ses habitués est en retard. Ce sont à peu près les mêmes caractéristiques que nous retrouvons dans le long métrage *Café des Jules* réalisé en 1988 par Paul Vecchiali. La clientèle est clairement populaire car il s'agit majoritairement d'ouvriers (ils parlent d'usine et l'un d'eux a un bleu de travail) La virilité est particulièrement mise en exergue par l'intrigue : il n'y a qu'une cliente qui semble cristalliser toute l'animosité nourrie par les hommes à l'encontre des femmes ce qui, l'alcool et le mal être aidant, les amène à la violer dans le café avant de réaliser leur acte. Aussi, les propos mélangent pertinence de l'analyse sociale et racisme de bas étage. Un ouvrier doué d'une conscience de classe reproche ainsi à son collègue noir de trop se laisser exploiter ce sur quoi ce dernier lui répond assez lucidement qu'il est dans une situation précaire limitant la contestation. Mais un autre client exprime son hostilité envers les arabes, crispation nouvelle de la société française des années 1980.

Si le café de banlieue a donc un imaginaire spécifique, il se définit beaucoup par rapport au café parisien. Cela s'explique concrètement par la proximité géographique entre les deux espaces et par la définition même de banlieue qui n'a finalement de sens que dans son rapport à la centralité. Or, ce rapport est clairement celui de l'anti-modèle : le café de banlieue se définit en opposition à Paris et ses cafés représentés négativement comme le spectre de l'anonymat bourgeois. L'imaginaire de la banlieue renvoie donc à un lieu particulièrement convivial et populaire se distinguant comme nous l'avons vu par la figure du beauf mais aussi par l'absence du café rupture (avec une existence difficile) Les auteurs revendiquent à travers lui une certaine simplicité anti-moderniste mais ils développent aussi des thèmes communs au café parisien.

[237] FALLET René, *Le beaujolais nouveau est arrivé,* Paris, Denoël, 1975, p.52 et p.89.

[238] *Ibid.,* p.40

Le premier cas est celui du long métrage *Circonstances atténuantes* réalisé en 1939 par Jean Boyer. Ce film s'inscrit dans la thématique plus large de la question sociale très prégnante dans les années 1930. Il présente des similitudes avec *Fric frac* de Maurice Lehmann réalisé la même année car il y est aussi question d'une rencontre frontale entre la bourgeoisie et les classes populaires puis d'une certaine fraternisation avant la séparation qui sonne le glas de l'utopie au bénéfice du réalisme dans un ton général néanmoins positif. Dans le film purement parisien de Maurice Lehmann, l'opposition sociale se fait entre l'espace bourgeois de la bijouterie où travaille Fernandel et le café populaire Chez Fernand où évolue Arletty. Jean Boyer décide quant à lui d'opposer un couple de bourgeois parisiens à un café auberge très populaire situé à la sortie de la capitale. Nous observons un renversement de point de vue révélateur : lorsqu'on se situe à Paris, la ville est riche en imaginaire populaire mais dès lors que l'on s'excentre en banlieue, la capitale endosse son costume bourgeois de manière plutôt caricaturale. En effet, le choc est assez grossier entre ce café dont le savoir vivre populaire est déjà annoncé dans le titre, « Aux bons vivants », et le couple bourgeois dont la rigidité morale est incarnée par le nom de famille, Le Sentencier. La scène d'entrée de ces derniers dans le café est assez exemplaire à cet égard : le réalisateur fait une succession de gros plans sur les visages des clients fixant le couple au comble du malaise. Le réalisateur joue ensuite sur une multitude d'oppositions de ce genre. Il s'agit principalement d'opposer l'univers criminel incarné par ce petit peuple adepte des larcins à Mr Le Sentencier, juge à la cour incarnant la morale républicaine. C'est pourquoi la bande du café vole des biens aux hôtes mais se fait également dupée par le juge feignant d'être complice de leurs méfaits pour mieux les faire échouer et ainsi démontrer que le « crime ne paie pas ». C'est aussi tout un univers culturel conflictuel qui nous est exposé : au vin du peuple s'oppose le thé bourgeois, à l'argot s'oppose le langage châtier. Cette clientèle populaire pratique également l'accordéon, la belote et la pétanque ; divertissements spécifiques aux couches ouvrières qui connotent une franche joie de vivre. Les références explicites aux cafés parisiens sont rares mais l'hostilité envers la capitale est patente à travers notamment deux répliques : l'une du bistrotier qui s'exclame « Le lapin de Paris (…) pas le mien ! » en parlant de la qualité de ses produits qui n'a, bien sûr, aucune commune mesure avec celle des cafés de la capitale ; l'autre d'Arletty qui s'exclame, « A Paris, oh mais ça va chercher loin ça ! ». Cette phrase exprime l'association qui est faite entre la capitale et le raffinement mais le ton moqueur avec lequel elle est prononcée traduit implicitement une fierté de la simplicité banlieusarde. Cette représentation présente l'originalité de se définir également, bien que plus succinctement, en opposition à la province symbolisée par la destination Plombières dont le nom évocateur

exprime la tristesse et l'ennui. C'est en effet la ville que devait rejoindre le couple avant de finalement tomber en panne et échouer dans ce café de banlieue. Aucune référence explicite à cet endroit n'est faite de la part de la clientèle mais le spectateur comprend bien que ce modeste café de banlieue est une sorte de cadeau face à ce qui attendait le couple. Ce dernier exprime lui-même sa joie d'avoir rencontré de telles personnes chaleureuses. Il faut donc nuancer la frontalité de l'opposition car le film atteste d'une fraternisation de classe : le couple s'acculture en goûtant aux plaisirs d'un bon vin rouge et de la guinche quand Mr Le Sentencier délivre une leçon de morale à la bande de voyous admirative de sa culture juridique et de son audace dans la duperie. En cette période d'entrée en guerre, le film se veut « gai » c'est pourquoi la fin est joyeuse, vantant l'unité fraternelle des classes (« Après tout c'est peut être vrai que nous sommes tous frères » déclare Michel Simon), et morale puisque retentit la chanson titre du film avec pour refrain : « Chacun dans la norme est enfin revenu, comme de bien entendu ! ». Malgré cette relative harmonisation, nous retenons que pour symboliser l'écart social entre la bourgeoisie et les classes populaires, Jean Boyer a opté pour une opposition spatiale entre Paris et le café de banlieue, le premier agissant tout à la fois comme un anti-modèle bourgeois et un modèle moral pour le second.

Au cours des années 1970 empreintes, avec le marxisme, d'un ouvriérisme de circonstance, le café parisien perd sa fonction de modèle moral pour n'être plus qu'un anti-modèle bourgeois. Le film *Max et les ferrailleurs* de Claude Sautet en est un bon exemple (bien que le réalisateur ne soit pas marxiste) Tout d'abord, il adopte sur certains points le même schéma narratif que le long métrage de Jean Boyer. En effet, il est également question d'opposer assez frontalement et caricaturalement l'univers populaire de banlieue à l'univers bourgeois parisien. Il est aussi question de l'infiltration du bourgeois incarnant la morale, ici Max un policier interprété par Michel Piccoli, dans ce milieu criminogène et populeux des ferrailleurs de banlieue. Il y a de plus un sincère rapprochement des deux univers puisque le policier découvre ce milieu auquel il s'attache et surtout, il tombe progressivement amoureux de Lili, la prostituée amie du groupe interprétée par Romy Schneider. La fin est néanmoins beaucoup plus triste et moins moraliste car le policier fait finalement arrêter la bande de ferrailleurs et le spectateur comprend que la possible histoire d'amour n'aura jamais lieu. Claude Sautet se distingue cependant de Jean Boyer par la coprésence des deux types de café. Certes, c'est surtout le café des ferrailleurs à Nanterre que l'on voit mais le réalisateur tourne aussi quelques courtes séquences dans un café parisien.



<u>Figure 28</u> : SAUTET Claude, *Max et les ferrailleurs*, Claude Sautet, 1971

Nous sommes alors frappés par un contraste saisissant comme nous allons maintenant le voir dans une étude comparée des photogrammes ci-dessus. Le photogramme de gauche représente le café Saïdani à Nanterre. Une rapide remarque sur le nom du café à consonance arabe. Cette œuvre s'inscrit bien dans une présence arabe au café qui fait timidement son apparition à partir des années 1960 alors qu'elle existe dès le début du XXe siècle bien qu'elle devienne plus manifeste dans l'après guerre avec l'arrivée plus conséquente d'immigrés maghrébins. Nous relevons surtout la luminosité du café avec la présence des couleurs bleu, orange et rouge ainsi qu'une lumière blanche (l'enseigne n'est pas visible mais c'est une écriture jaune sur fond bleu) A l'inverse du café glauque, Chez Saïdani semble très vivant et convivial comme le soulignent le franc sourire de la patronne ou encore la promiscuité des clients (ainsi que la musique très rythmée employée en fond sonore) C'est pourquoi ce bistrot est dans l'intrigue le lieu d'expression privilégiée de la convivialité populaire entre les ferrailleurs. Une des scènes figure, le soir, Lili montrant l'argent gagné à la bande qui s'enthousiasme, rit et engage un jeu de bouteilles. C'est également là qu'Abel, leader du groupe et petit ami de Lili, joue aux cartes avec ses amis. Cette représentation a déjà été évoquée pour le café parisien et indéterminé mais le registre semble renforcé pour la banlieue. Claude Sautet fait d'autant plus l'éloge de ces cafés de banlieue, populaires et conviviaux qu'il les oppose à la bourgeoisie parisienne autour de laquelle gravite Max. En effet, dans le premier photogramme la présence du commissaire et collègue de Max dénote avec son pardessus beige beaucoup plus terne que les vêtements des autres clients et sa cravate contrastant avec les tenues décontractées. Nous pouvons entendre ce dernier dire au sujet de l'étudiant de la bande : « Il a commencé par prêcher la bonne parole au café Saïdani mais devant la stérilité du terrain et la chaleur humaine aidant, il a fini par rester là. » Nous avons ici le miroir inversé de la démarche moralisatrice de Michel Simon dans *Circonstances atténuantes* : la prétention

évangélique à moraliser le milieu criminogène des prolétaires échoue au profit de la simple « chaleur humaine » que l'étudiant s'est résolu à apprécier, tout simplement. Le réalisateur prend donc soin d'expliciter la convivialité à laquelle doit renvoyer selon lui ce café. La profonde opposition se révèle avec le deuxième photogramme figurant Max qui, en arrière plan, boit dans un café parisien. Contrairement à celui de Nanterre, ce dernier frappe par sa tristesse anonyme. En effet, la solitude de Max au comptoir est renforcée par la distance mise entre lui et le spectateur, également séparés par la vitrine. Il nous apparaît du moins comme lointain, peut être pour mieux exprimer le fait qu'il est étranger à lui-même. Il renvoie du moins l'image d'un homme en souffrance. Cela contraste avec la dense foule du café nanterrien marqué par l'interaction et non l'introspection. De plus, le plan, très sombre, repose essentiellement sur le noir et le rouge foncé. Max se situe certes dans une zone éclairée mais pas aussi que dans l'autre cas. Enfin, nous remarquons une femme au premier plan dans la rue que nous savons être une prostituée. Paris est également associé à cette triste réalité qui constitue le dur quotidien de Lili alors que Nanterre est le lieu où celle-ci retrouve ses amis et se détend. Contrairement au café Saïdani, le café parisien que l'on pourrait penser distingué revêt finalement un caractère glauque presque inquiétant. De plus, il est associé à un univers assez bourgeois car le lieu semble d'assez haut standing avec ses longues banquettes assorties à la lampe, sa lumière tamisée et ses motifs légers sur la vitrine. Cela contraste le café de Nanterre dont le décor s'assimile davantage à un ancien hangar désaffecté (avec la poutre en tôle apparente notamment) La bande sonore nous confirme le raffinement du café car il s'agit d'une musique de jazz assez classieuse et feutrée. Dans le cadre de l'intrigue, la représentation du café parisien est bien négative car c'est le lieu de la révélation tragique finale quand Max livre sa véritable identité à Lili qui, dans le même temps, assiste impuissante à l'arrestation de ses amis. C'est là encore une différence de taille avec le long métrage de Jean Boyer car aucune représentation positive n'est associée à Paris et ses cafés qui agissent à plein comme un anti-modèle bourgeois et anonyme. Mais le plus intéressant est peut être le renversement de point de vue évoqué précédemment qui trouve avec Claude Sautet une expression exemplaire. En effet, nous sommes frappés par le contraste entre cet imaginaire du café parisien et celui fourni six ans plus tard dans *Mado* pourtant réalisé par le même auteur avec le même type de personnages (il est encore question d'une prostituée côtoyant un homme d'un rang social supérieur, ici un banquier, et autour de laquelle gravite une bande d'amis sans le sou) Sans entrer dans le détail de l'analyse du film, le café parisien qui nous est donné à voir (dans un quartier indéterminé) est particulièrement chaleureux : Mado et sa bande sont des habitués et connaissent très bien le couple de gérants qu'ils tutoient

et avec qui ils mangent. Ce dernier, très sympathique, les considère même comme des « copains ». Cela confirme l'idée que le café parisien devient un anti-modèle dès lors que l'auteur se positionne du côté du café de banlieue, ce dernier incarnant l'interconnaissance populaire et amicale par excellence face à laquelle Paris ne peut qu'être synonyme d'anonymat bourgeois. Cet apparent paradoxe révèle la relativité des représentations et souligne une réalité : si le café parisien peut être le siège de cette interconnaissance amicale et populaire, il l'est bien souvent moins que le café de banlieue. Dans un contexte de modernisation faisant craindre la généralisation des cafés bobos de passage, le café de banlieue prolétarisé par le rejet des pauvres en périphérie sert plus que jamais d'anti-modèle à une capitale quelque peu caricaturée.

C'est dans ce même contexte que le roman *Le beaujolais nouveau est arrivé* de René Fallet paraît en 1975. Il s'agit en effet de présenter le Café du Pauvre à Villeneuve St Georges comme un ultime bastion, comme le « dernier chouette petit bistrot de banlieue ».[239] L'adjectif « dernier » renvoie quelques pages plus loin à cette phrase : « Il pensait ces bistrots de famille à jamais disparus, à l'instar du diplodocus et de la douceur de vivre. »[240] Le café dit familial est présenté comme un objet désormais préhistorique. Le registre du traditionnel, de l'ancien et du modeste est particulièrement développé car le Café du Pauvre est volontairement anachronique avec son style des années 1930, un tiercé, une radio et une télévision. Les clients sont autant d'espèces en voie de disparition qui ont tous des « métiers périmés, dérisoires à l'époque de l'électronique »[241] à l'image du chanteur de rue. Il ne faut pas surdéterminer le positionnement par rapport au café parisien qui est relatif. Dans la continuité de *Circonstances atténuantes* et *Max et les ferrailleurs, Le beaujolais nouveau est arrivé* met en scène la figure du bourgeois parisien intronisé dans un café populaire de banlieue. En l'occurrence, il s'agit de Debedeux qui revient dans sa ville natale et retrouve ainsi son ami d'enfance au Café du Pauvre. Contrairement aux deux autres sources qui évoquent respectivement une fraternisation relative et une opposition frontale, René Fallet choisit l'entière intégration : seul client issu d'une classe sociale supérieure travaillant à Paris, Debedeux s'immerge totalement mais sur un mode exclusif car cela implique de rompre avec ses mœurs bourgeoises. Il adhère en quelque sorte au Café du Pauvre qui, comme son nom l'indique, ne tolère pas les nantis. Il le fait si bien qu'il dit d'un air moqueur « Ca, tu n'as

[239] *Ibid.*, p.43
[240] *Ibid.*, p.75
[241] *Ibid.*, p.64

pas mis longtemps à t'assimiler tous les raffinements du parisianisme ! »[242], ce dernier terme sonnant comme un mot barbare. De sa part, cela représente un rejet total de ce qui était son ancienne. Nous voyons bien que Paris, et potentiellement ses cafés, est certes un anti-modèle mais sur un mode moins conflictuel que les deux cas précédents. De plus, le modèle repoussoir n'est pas forcément la capitale mais plus généralement l'urbanité et la logique de rentabilité primant sur l'humain. La banlieue est de plus perçue comme l'espace populaire par excellence, étranger aux raffinements bourgeois des centres urbains. C'est pourquoi, un des clients surnommé Camadule dit sèchement : « Y a pas de whisky, on n'est pas en ville ici. »[243] Il sous entend que le whisky, assez coûteux, est forcément étranger au café de banlieue. Il est intéressant de voir que le personnage, et à travers lui l'auteur, ne considère pas la banlieue comme un espace urbain alors que Villeneuve St Georges est bien une ville dans les années 1970. Mais notre auteur ne considère pas non plus la banlieue comme un tout homogène et protégé car il est fait mention d'un autre café de banlieue froid et anonyme. Nous ne pouvons pas non plus prêter à René Fallet l'intention de faire de la banlieue la seule victime quand les grands centres urbains tel que Paris ne seraient que l'origine du mal car l'auteur se préoccupe aussi de la disparition des cafés dits traditionnels à Paris et ce dès 1964 avec son roman, *Paris au mois d'Août.*[244] Cette urgence liée au sentiment de perte est spécifique à René Fallet pour le corpus concernant la banlieue et explique la fin du roman : « Le café du Pauvre et tout le vieux quartier furent pulvérisés, effacés, anéantis » et « A l'emplacement du scandaleux Café du Pauvre, la municipalité aménagea un espace vert. »[245] Cette destruction finale et le remplacement par un espace publique plus esthétique sonnent comme le glas d'une interconnaissance populaire et sans far. C'est pourquoi la formule du « dernier chouette petit bistrot de banlieue » pour qualifier le Café du Pauvre est à comprendre comme l'expression nostalgique de la perte de ce qui serait un modèle plus provincial fantasmé de la banlieue avant que celle-ci ne soit corrompue par la modernisation urbaine à outrance apportant avec elle son lot d'embourgeoisement et d'anonymisation.

Le court métrage de Paul Vecchiali, *Le café des jules* (1988) semble atténuer l'opposition Paris/banlieue bien qu'il s'inscrive là encore dans la continuité. Tourné en huis

[242] *Ibid.*, p.230
[243] *Ibid.*, p.78
[244] Une réplique du personnage Gogaille sonne comme un réquisitoire contre la modernisation de la capitale: « Moi, je vais vous dire: ce qu'ils veulent détruire, c'est pas les vieux quartiers. Les taudis, ça les empêche pas de dormir, vu qu'ils ont jamais dormi dedans. Ce qu'ils veulent détruire; c'est l'amitié. Oui l'amitié. Dans les H.L.M., au moins, y en a plus, y a plus de conversations, plus rien. Les types se voient pas, se connaissent pas, leur reste que la famille, et c'est pas toujours primesautier, pas vrai ? » ; FALLET René, *Paris au mois d'Août*, Paris, Denoël, 1966 ; rééd. Folio, 1974, p.68.
[245] *Ibid.*, p.250 et p.251

clos, il nous montre un café de banlieue non identifié. Nous retrouvons l'identité populaire définitivement associée dans les imaginaires au café de banlieue car il y a une clientèle ouvrière comme nous l'avons déjà expliqué. Surtout, il y a une fois de plus le modèle du client parisien distingué dans son costume cravate et sa tranquillité dénotant par rapport aux bleus de travail et à l'agitation de certains clients. L'opposition se joue de nouveau sur le langage puisqu'un ouvrier moque cet homme au parlé plus soutenu. Elle se joue également sur la musique car le parisien met du jazz au juke-box quand les deux autres amis mettent une musique mouvementée. De même, ce client distingué dit ne pas boire d'alcool alors que les autres en boivent beaucoup. Cette dernière caractéristique est perçue par le parisien comme une spécificité de banlieue car l'homme déclare : « La première chose qui m'a frappé [en arrivant en banlieue] c'est que les gens boivent beaucoup. » Sur les mêmes critères évoqués précédemment, la banlieue est bien présentée comme particulièrement populaire avec ce même dédain pour le snobisme parisien quand l'un des clients dit d'un ton moqueur : « Monsieur faisait le beau avec des parisiennes ». Mais nous suivons le schéma du roman de René Fallet car le parisien en question, pourtant à l'allure assez étriquée, apprécie ce lieu dans lequel il discute librement avec des inconnus. Comme chez René Fallet toujours, c'est surtout lui qui se fait le relais de l'anonymat parisien et, peut être, des cafés parisiens quand il déclare à une cliente : « En ville on parle pas beaucoup, on fait pas attention aux gens. C'est pas comme ici. (…) Une fois qu'on les connaît ça va. ». Il fait bien la distinction entre l'incommunicabilité urbaine qui, là encore, n'est pas nécessairement (mais assez probablement) parisienne et l'interconnaissance chaleureuse de banlieue. Néanmoins, ce discours est à relativiser pour trois raisons. La première est l'attribution d'une vertu socialisatrice à l'ensemble des cafés, de banlieue ou pas : « Ce qu'il y a de curieux dans les cafés c'est qu'on y rencontre des gens extraordinaires, peut être parce qu'on n'a plus le temps de regarder ou d'écouter » Le café en soi est bien à ses yeux un lieu privilégié d'humanité où l'on prend tout simplement le temps à la différence de la vie moderne frénétique où l'on ne fait que se croiser. La deuxième raison tient à la réponse de la cliente à qui il s'adresse : « Les gens d'ici ou d'ailleurs, kif-kif en définitive. » Elle qui a pourtant vécu à Paris ne fait pas de distinction majeure entre la capitale et la banlieue si ce n'est que les cafés parisiens ferment plus tard. Ce dernier point est un léger avantage du au dynamisme des grandes villes mais elle ne porte pas de jugement de valeur. Il n'y a donc pas de modèle parisien repoussoir comme on a pu le voir précédemment. C'est surtout le dénouement du court métrage qui relativise fortement l'idée présente jusqu'ici que le café de banlieue serait le lieu privilégié d'une ambiance bon enfant puisque l'apparente convivialité des rires se mue en drame quand la

bande d'habitués, saoule et désespérée, finit par violer la seule femme du café. Une critique parue au moment de la diffusion du film résume bien le ton général : « La fausse convivialité est là pour tromper la vraie solitude. » [246] Cette tragédie a pour but de dénoncer l'oppression masculine encore prégnante dans la société car J. Nolot a écrit le scénario après avoir été marqué par le machisme dans le film *Noces de sang* de Carlos Saura. Il n'est pas certain que le café de banlieue ait été consciemment choisi pour illustrer ce propos mais nous pouvons avancer l'idée que la banlieue est davantage associée à un univers prolétaire en perte de repère plus propice à ce genre de méfaits. Pensée contestable qui rejoint en un sens le moralisme bourgeois du XIXe siècle assimilant le prolétariat à la décadence. Paul Vechiali nous offre en quelque sorte le pendant sinistre de l'imaginaire très joyeux et élogieux de l'univers populeux quasi beauf proposé par René Fallet avant lui.

Pour conclure, nous constatons que la représentation du café de banlieue appelle un positionnement par rapport au modèle parisien (mais finalement peu par rapport au café parisien) qui passe beaucoup par la présence d'un client parisien au sein du café. De manière générale, Paris et certains de ses cafés incarnent l'identité bourgeoise et raffinée marquée par l'anonymat en opposition à un imaginaire de banlieue particulièrement marqué par l'identité populaire et conviviale. Nous observons néanmoins des spécificités selon les époques : les années 1930 caractérisées par l'ouvriérisme mais aussi héritières de l'imaginaire bourgeois représentent la banlieue comme un bastion populeux et criminogène face auquel Paris demeure un modèle civilisateur. Les années 1970 sont quant à elles définies par un net rejet de la modernité urbaine et du péril qu'elle constitue pour l'interconnaissance populaire de banlieue or cet ennemi s'incarne en partie dans la capitale où se joue l'avant-garde urbanistique. C'est à partir des années 1980 que l'imaginaire de la banlieue est désacralisé et l'opposition frontale avec le modèle parisien davantage nuancée.

C- Pour le café de province

Nous appelons ici café de province tout café situé dans une ville n'appartenant pas à la région parisienne. L'imaginaire identitaire provincial n'est pas explicitement développé mais nous retrouvons quelques positionnements vis-à-vis du café parisien et plus fréquemment de Paris. La trilogie théâtrale de Marcel Pagnol s'inscrit globalement dans les représentations du café de banlieue car Paris est de nouveau présenté comme un anti-modèle bourgeois et

[246] Critique du film *Le café des Jules*, *L'Humanité*, 16 Mai 1988 ; Archives Cinémathèque française (Ciné ressources)

anonyme avec néanmoins une admiration ambiguë également présente dans la bouche du patron du café du cadran, auvergnat débarqué à Paris rêvant d'égaler le Café de Paris et de faire ainsi de son établissement un grand café parisien digne de ce nom. L'expression de l'anonymat parisien est prégnante dans *Marius*, premier volet de la trilogie. Le narrateur insiste sans surprise sur la forte interconnaissance du Café de la Marine tenu par César quand ce dernier dit au sujet d'une cliente : « Elle n'est pas venue boire son apéritif. C'est peut être la première fois en dix ans. ». Plus loin, il s'adresse à un client : « O Panisse, que tu te fais rare ! On ne t'a pas vu depuis hier ! »[247] Il s'agit clairement d'un café d'habitués dans lequel le patron connaît parfaitement ses clients qui le tutoient et viennent très régulièrement à raison d'une fois par jour minimum. Cette identité d'interconnaissance se perçoit en opposition à la capitale et peut être aux cafés parisiens car le patron pense que « Paris est grand… On n'y connaît pas tout le monde comme ici. »[248] Dans *César* (ultime volet paru en 1935), le lecteur perçoit la mise en opposition d'une identité bourgeoise et oisive vaguement associée à Paris avec l'identité laborieuse et provinciale que revendique fièrement César. Celui-ci tient à se distinguer du beau-père de son petit fils Césariot qui, fournisseur de bistrot, appartient à l'aristocratie des métiers du café et gagne plus en travaillant moins. César mésestime ces vendeurs qui, selon lui, ne sont pas des vrais travailleurs manuels comme lui. En effet, tout au long de la trilogie, le bistrotier incarne une profonde valeur travail animée par le courage et la passion, bref par un dévouement total à son café. Ce discours s'inscrit dans un éloge de l'ouvriérisme assez fréquent à cette époque mais il dessine également une identité provinciale humble et laborieuse en opposition à la ville car ce fameux beau-père a une résidence à Paris. Mais, tout comme dans *Circonstances atténuantes*, cette fierté est relativisée par l'expression conjointe d'une certaine fascination pour l'ascension sociale du moins l'augmentation du standing de son café. C'est pourquoi le bistrotier dit : « Je changerai toutes les glaces, et tout le mobilier, avec un percolateur et comptoir comme au café Riche, et ça sera le Café de la Marine ! »[249] Nous pourrions penser qu'il fait référence au célèbre café Riche de Paris mais cela est peu probable car il est transformé en banque en 1912 or l'intrigue se déroule en 1935. Il fait donc probablement référence à un café prestigieux de la région que l'on peut situer, comme la plupart des Café Riche, dans une grande ville. Là encore, le modèle n'est pas nécessairement parisien mais plus largement urbain. Nonobstant, César précise bien que ce

[247] PAGNOL Marcel, *Marius*, Paris, Fasquelle, 1931 ; rééd. Fallois, Paris, 2004, p.21.

[248] *Ibid.*, p.30

[249] PAGNOL Marcel, *César*, 1935, p.179.

sera le Café de la Marine comme pour rappeler avec fierté l'identité de son café qu'il ne compte pas remettre en cause. Comme dans les représentations du café de banlieue, il y a la figure du client parisien qui n'est cette fois pas intégrée à l'ensemble de la clientèle d'habitués car le narrateur lui prête une représentation caricaturale du marseillais, lui faisant par exemple imiter grossièrement l'accent en évoquant l'aïoli. Quelques années plus tard, l'adaptation cinématographique par Henri Verneuil du roman d'Antoine Blondin, *Un singe en hiver* (1962) oppose la province de Lisieux et son café de référence Chez Quentin à l'espace urbain et en particulier Paris. La patronne parle de ce que penseront les « gens de la ville » comme si elle se souciait de la réputation de son café chez les citadins dont l'avis semble important. Cette expression dénote du moins une dissociation identitaire entre la province et la ville. Comme dans la quasi-totalité des œuvres citées jusque là dans cette partie, Verneuil introduit un parisien dans ce café provincial en la personne du protagoniste, Gabriel Fouquet (interprété par Jean-Paul Belmondo), soldat échoué dans ce village pour retrouver sa fille. Son identité urbaine est finalement peu signifiée et mise en opposition si ce n'est lorsqu'il fait la remarque assez brutale : « votre patelin est tarte comme il est pas permis ». Nous pouvons penser qu'il renvoie à son identité citadine car l'adjectif « tarte » fait peut être référence à un manque de beauté et de modernité que la ville lui offrirait. Pour finir avec cette œuvre, citons la réplique d'Esnault, patron du cabaret noir : « Les ivrognes y'en a assez dans le pays pour que tu les fasses venir de Paris ! » Nous comprenons que ce gérant a un tempérament acariâtre hostile en général aux ivrognes qui menacent la réputation de son cabaret. Mais le fait qu'il précise la provenance de Fouquet dénote une certaine hostilité envers la capitale qui n'est cependant que très légère et sous entendue. Mais il n'y a pas de références aux cafés ce qui nous intéresse peu. Ces remarques sont d'autant plus fragiles que ne nous les avons pas trouvées dans le roman original d'Antoine Blondin vieux de deux ans seulement. Le roman *Le bar des habitudes* écrit par Franz Bartelt en 2005 est un peu plus intéressant. Il est en effet question d'un café au comble de la répétition monotone dont le quotidien réglé au millimètre est bouleversé par l'arrivée d'un citadin inconnu (dont on ne précise pas la provenance). Nous retrouvons comme dans le film de Verneuil l'expression « gens de la ville » qui objective le regard provincial dans la réplique suivante : « Il buvait du café noir. Dans une tasse minuscule, comme les gens de la ville. »[250] Ce trait caractéristique ne semble pas une différence abyssale mais au vue de ce bar des habitudes, le moindre changement est un séisme. C'est pourquoi, un habitué spécule sur cet homme suspect qu'il finit par penser être

[250] BARTELT Franz, *Le bar des habitudes*, Paris, Gallimard, 2005, 272 p.

l'amant de sa femme. Il est finalement rassuré puisqu'il ne s'agit en réalité que du neveu d'une cliente venant de mourir. Cette dernière œuvre présente l'intérêt de faire du café provincial un espace particulièrement routinier dans lequel le temps est comme arrêté.

Certes, nous avons déjà évoqué l'imaginaire de la permanence présent dans bon nombre de représentations du café parisien. Néanmoins, il semble que le café de province génère l'imaginaire spécifique d'un café particulièrement routinier, calme voire morne. Cela paraît finalement logique car il y a plus d'habitants et a fortiori plus de clients en ville qu'en province. Dans *La nausée* de Jean-Paul Sartre, c'est moins le calme que l'habitude rassurante qui est mise en exergue. Le narrateur met peut être en opposition cette caractéristique avec la capitale quand il dit vouloir retourner une dernière fois au Café Mably où il a ses repères avant d'aller à Paris. Cela ne veut pas dire qu'il ne retrouvera pas à Paris un café du même acabit dans lequel il a ses habitudes (surtout lorsque nous connaissons les pratiques de Sartre au Flore par exemple) mais nous suggérons qu'il y va avant de retourner à Paris car il pense ne pas pouvoir retrouver un café aussi intimiste et ritualisé. C'est la spécificité que nous avons relevée pour George Simenon dans sa nouvelle *Liberty bar* publiée en 1932 et située dans la région de Cannes. Il nous décrit ce Liberty bar tenu par Jaja comme un endroit particulièrement calme où l'on n'entend pas un bruit de la rue. L'enquêteur ne semble pas coutumier de cette atmosphère coupée de l'agitation du centre ville qui confine pour lui au surréalisme : il se retourne comme « pour s'assurer de la réalité de cette atmosphère qu'il quittait » et « Au bout de la ruelle, on renaissait à la vie normale »[251] L'imaginaire du microcosme déjà abordé pour le café parisien trouve ici son expression paroxysmique. Cela s'explique par la situation du café situé à l'écart du centre ville cannois, preuve de plus que le modèle repoussoir est davantage l'urbanité que Paris. Sautons quelques décennies jusqu'au film de Michel Deville, *Le paltoquet* sorti en 1986. Avant toute chose, il faut préciser que ce café est davantage métaphorique et introspectif que réel et ancré en province. Le réalisateur lui-même parle d'« un film qui se déroule dans un décor qui n'existe pas. »[252] En effet, tout le huis clos dans le café n'est en réalité qu'un songe de Michel Piccoli (qui s'imagine en serveur) mais le débit se situe bien dans un port méditerranéen. Le lieu se distingue par sa profonde monotonie. Nous y trouvons toujours les mêmes quatre habitués ainsi qu'une femme et occasionnellement l'amie de celle-ci. Tout le commerce repose donc sur ces habitués comme le fait savoir la patronne interprétée par Jeanne Moreau : « Ils sont en retard nos

[251] SIMENON Georges, *Liberty bar*; Paris, Fayard, 1932 ; rééd. Presses de la Cité (« Tout Simenon 2 »), 1988, p.769 et p.770.
[252] CARRIERE Christophe, « Rencontre avec Michel Deville », L'Express, 01/07/2008 ; http://www.lexpress.fr/culture/cinema/rencontre-avec-michel-deville_520404.html (consulté le 30/01/2014)

mignons. Si on les perd ceux là, y'a plus qu'à fermer boutique. » L'importance de la routine se traduit dans l'anxiété de la patronne habituée à voir arriver ses habitués à une heure précise. Leur retard l'inquiète car sans eux, le café périclite. Comme le café est un songe métaphorique, il est fort probable que cette représentation soit une projection de la situation réelle de Michel Piccoli que l'on découvre à l'ultime fin : il est en réalité un patron contraint de fermer et faire démolir son usine. Nous pouvons imaginer que Michel Deville a choisi consciemment le cadre provincial méditerranéen jugé plus propice à cette monotonie. Pour finir, le célèbre film *Un air de famille* réalisé par Cédric Klapisch en 1996 exemplifie parfaitement une certaine tristesse provinciale. Tout connote la pâleur de ce café breton. Tout d'abord son nom Au Père Tranquille annonce déjà l'atmosphère vieillotte et son manque de dynamisme. Dès lors que la caméra s'introduit dans le café, nos impressions sont confirmées : la salle est quasiment vide à l'exception du personnel, de deux clients au comptoir et de quelques vieux jouant aux cartes. De plus, le juke-box est défaillant, les WC sont à moitié éclairés et comme pour surligner le morne calme qui règne, on entend littéralement les mouches voler. Le café fait également écho au caractère de son gérant interprété par Jean-Pierre Bacri, toujours terne et râleur. Il semble donc que, sans que les représentations ne soient jamais négatives, le café de province évoque pour les auteurs un lieu particulièrement paisible aux limites de l'ennuyeux qui s'oppose à l'urbanité, pas nécessairement parisienne.

Une deuxième spécificité provinciale quasiment absente des représentations du café parisien est l'imaginaire familial au sens premier du terme. Alors que la famille s'exprimait au sens figuré dans le café parisien pour connoter la convivialité régnant entre clients et gérants, elle s'applique au sens propre pour le café de province représenté comme une affaire familiale, transmise de génération en génération. C'est du moins ce que nous avons relevé à propos des deux œuvres situées aux extrémités chronologiques. Tout d'abord la trilogie de Marcel Pagnol dans laquelle le Café de la Marine est présenté comme un lieu familial. C'est un lieu d'intrigues familiales focalisées sur la relation père/fils. Dans le premier volet, le café est le théâtre de l'affection paternelle de César qui conseille son fils sur l'amour, le défend et l'embrasse timidement sur le front. Dans le deuxième volet, nous suivons la tristesse de César dont le fils est parti en mer. Dans le dernier volet, le café (vidé de ses clients) est le lieu d'une révélation familiale de taille : Césariot avoue à César savoir que ce dernier est son grand-père. Surtout, le Café de la Marine est présenté comme un patrimoine familial. Dès le premier volet, César éduque strictement son fils pour en faire un courageux travailleur comme lui et ainsi lui transmettre le flambeau à l'avenir. Il lui reproche souvent d'être feignant, peu malin ou encore de mal s'occuper des clients comme dans la réplique suivante : « C'est ça ! Insulte

la clientèle au lieu de te perfectionner dans ton métier ! »[253] Si le patron a bien un trait de caractère, c'est le professionnalisme qui pour lui est comme une religion : le métier de patron et serveur de café ne s'invente pas mais s'apprend avec abnégation. En outre, César se fait le porte parole de la transmission familiale dans le troisième volet portant son nom : « Tandis que moi, mon travail, je l'ai toujours fait moi-même, comme mon père l'a fait, comme ton père l'a fait et comme tu l'aurais fait toi-même, si Marius n'avait pas été un fou naviguant »[254] Il s'adresse ainsi à son petit fils pour lui montrer que le café est une affaire de continuité et même de tradition familiale bien que la préférence de Marius pour le grand large rompe la chaîne générationnelle. Cependant, la fin du troisième volet suggère la reprise de l'activité familiale par le fils qui rentre à Marseille. Ce dernier a comme une réplique hommage à cet héritage familial : « Voilà donc le berceau de ma race, en somme l'asile héréditaire. Ce zinc est l'autel de la famille et ces bouteilles d'apéros sont mes dieux lares »[255] Les termes « race », « héréditaire » et « famille » relèvent bien du champ lexical familial au sens premier. Le café s'inscrit quasiment dans un ADN mais il est aussi une sorte de religion laïque comme l'expriment les mots « autel » et « dieux lares », ce dernier désignant des divinités romaines protectrices de l'espace domestique. Chez Marcel Pagnol, le café apparaît comme une véritable culture familiale avec ce qu'elle implique de rituel et de générationnel. A l'autre extrémité de la chronologie, nous retrouvons *Un air de famille* qui, comme son nom l'indique, a pour thème principal la famille. Le café Au Père Tranquille est un huis clos dans lequel ont lieu les traditionnelles réunions familiales du vendredi. Le gérant rappelle avec nostalgie que ce café est un héritage légué par son père. Cet éloge du passé et du traditionnel est un peu moqué par le réalisateur au travers de ce personnage poussiéreux, inadapté socialement mais tellement attachant qu'est Jean-Pierre Bacri. Il y a bien tous les éléments déjà présents chez Marcel Pagnol : le café tout à la fois théâtre de la vie familiale et patrimoine générationnel.

La dernière dimension spécifique au café de province, et plus particulièrement du café maritime, est la relation au port qui renforce le plus souvent l'idée, déjà présente dans les représentations des autres types de café, que le débit de boisson constitue un ancrage stable en contraste avec l'incessante circulation des bateaux. Le bistrot du port présente souvent cette problématique que ce soit dans la trilogie théâtrale de Marcel Pagnol, dans la chanson de Lys Gauty *Le bistrot du port* (1934) ou le long métrage *Le paltoquet* réalisé par Michel Deville (1986) Dans le premier cas, l'opposition s'exprime dans le premier tome où Marius est

[253] *Op.Cit.,* p.25
[254] *Op.Cit.,* p.178
[255] *Op.Cit.,* p.81

déchiré entre l'appel du nomadisme de la mer et l'ancrage d'une vie rangée au café avec Fanny. La réplique suivante illustre bien ce dilemme cornélien : « Le bateau s'en va, j'ai ma place à bord et moi je suis ici ! Je lave des verres et j'astique le comptoir. »[256] Le café est comme une ancre marine qui empêche de partir. Ce dilemme est d'abord dépassé par le choix de la partance avant d'être résolu par le retour, a priori définitif. Marius fait donc le choix de s'inscrire dans la tradition familiale et l'ancrage que constitue ce Café de la Marine. L'issue n'est pas sans rappeler celle, également moraliste, de *Le petit café* (de Tristan Bernard) dans laquelle le serveur finit par épouser la fille du patron et avec elle, le café. Les deux œuvres appartiennent sans surprise au début du XXe siècle. De même, la chanson *Le bistrot du port* de Lys Gauty met en tension la « partance » des marins qui viennent faire « bombance » au bistrot le temps d'une escale avec la permanence du café et se sa patronne. En effet, elle narre les sentiments d'un marin pour la bistrote qu'il est d'abord contraint de quitter à chaque fois avant de faire le choix de rester pour vivre avec elle. L'opposition se résout mais sur un mode une fois de plus exclusif car le choix du café signifie l'abandon du voyage. Enfin, *Le paltoquet* l'exprime à sa manière au travers des bruits forts et récurrents des bateaux que les clients écoutent à la porte du café. Nous y voyons une opposition implicite entre le mouvement perpétuel de ces bateaux et la fixité du café.

Que ce soit pour le café indéterminé, banlieusard ou provincial, chacun a un pan d'imaginaire autonome et le café parisien n'apparaît pas comme un modèle dominant. Il est néanmoins présent comme incarnation par excellence d'une forte urbanité souvent repoussoir motivée par la crainte du déclin des petits cafés d'habitués modestes et chaleureux tant vantés par les auteurs du XXe siècle.

[256] PAGNOL Marcel, *Marius*, Paris, Fasquelle, 1931 ; rééd. Fallois, Paris, 2004, p.178.

CONCLUSION

Notre sujet partait de plusieurs constats traités inégalement et séparément par l'historiographie jusque là : il y a un lien historique fort entre artistes et café ; le café constitue un espace hybride privé/publique et le café français voire parisien semble un marqueur culturel de la société française. Nous avons tenté de démontrer que le café n'est pas un motif anodin pour les artistes, dans l'Histoire et dans notre corpus en particulier, car il peut parfois être un lieu de l'enfance mais il s'agit le plus souvent d'un espace empirique de réflexion, de création et de réunion pour les artistes. Ces derniers sont d'autant plus susceptibles d'introniser le café dans leur Œuvre que celui-ci est un espace, à la fois ouvert et fermé, dont nous avons tenté de montrer les riches potentialités narratives. Ces potentialités sont également humaines car le café peut tout à la fois prétendre être un espace intime ou existentiel, social et, c'est ce qui attire un peu plus notre attention, culturel. Le café serait en effet une composante de la culture française voire parisienne étant omniprésent, spécifique, objet d'attachement et de fascination. Tous ces éléments combinés justifient l'ambition, que l'on espère originale et convaincante, de ce travail : comprendre, au travers des imaginaires d'artistes qui forgent en partie les représentations culturelles sur la base d'éléments esthétiques, la place tenue par le café dans les représentations existentielles, sociales et culturelles françaises. La prétention à faire des imaginaires d'auteurs un révélateur pour l'ensemble de la société française est un pari risqué que nous n'avons que partiellement osé relever. Nous pouvons néanmoins en tirer un bilan en plusieurs points.

Tout d'abord, l'imaginaire du café parisien et indéterminé au XXe siècle s'inscrit dans une logique, amorcée au XIXe siècle par certains artistes, de normalisation quantitative mais surtout qualitative : le café fait quasi unanimement l'objet d'une appréciation méliorative. Il incarne à titre collectif une société où l'intégration prime sur l'exclusion (certes parfois présente dans la discrimination d'inconnus, de femmes ou d'immigrés mais à la marge) et à titre individuel un espace où le réconfort prime sur la souffrance (qui peut s'exprimer au café mais est souvent apaisée par le lieu) Le bistrot est donc, plus ou moins consciemment selon les artistes, un creuset pour l'expression et l'éloge du bien être, de la permanence, de la convivialité et tout particulièrement de l'amitié, valeur centrale associée au lieu. Nous pouvons parler d'un microcosme car il est abordé comme un espace temps à part s'inscrivant en rupture avec l'extérieur que ce soit l'espace familial ou la temporalité diurne productive. Il est, dans sa version positive, un espace autonome déterminé par des activités propres de détente (musique, jeux de société, discussions) et par une certaine cohérence identitaire des occupants toutefois très relative (certain entre soi de marginaux sociaux avec les criminels et

les artistes ; économiques avec la clientèle majoritairement modeste et pratiquant peu le brassage social ; ou encore générationnels avec les jeunes)

Cependant, les imaginaires d'auteurs sont loin d'être un tout conscient et unifié qui nous révèleraient magiquement une seule et unique identité du café. Nous avons précisément tenu, au prix d'un certain manque de clarté, à restituer leur variété, leurs nuances et à ne pas prétendre trop artificiellement à de nettes ruptures lorsque les évolutions relèvent bien souvent d'un effet de seuil quasi imperceptible. Ainsi, les imaginaires d'auteurs, que l'on pourrait croire avant-gardistes, se sont beaucoup révélés être des relais de phénomènes socioculturels contemporains mais surtout passés. Les artistes ont certes été en mesure de prendre en compte les modifications et renouvellements du café sur un mode intégrateur comme la Nouvelle Vague. Celle-ci rompt en effet par sa représentation de brasseries parisiennes plus vastes, chics et estudiantines alors en plein essor dans les années 1950 et 60 qui accompagnent une sociabilité de passage laissant davantage de place à l'individu qu'au groupe (bien qu'elle expose également des cafés ouvriers) Elle ne cède ainsi pas aux sirènes de la nostalgie du vieux Paris mais prend au contraire en compte sa modernité. D'autres auteurs ont pu évoquer les bouleversements les cafés parisiens sans repli conservateur à l'image de Patrick Modiano dans les années 2000, peut être en raison de la peur assez récente des parisiens, formulée par l'historien Charles Rearick, d'une muséification de la ville.[257] En revanche, beaucoup d'artistes déplorent la modernisation et les bouleversements socioculturels qu'elle engendre et ce dès 1929 avec Eugène Dabit suivi par Georges Simenon annonçant plus abondamment à sa suite des artistes comme Michel Déon, René Fallet ou encore Roland Topor et Jean Marie Gourio. Cette réaction mémorielle conservatoire se traduit plus implicitement dans la généalogie des imaginaires qui s'inscrivent pour beaucoup dans la continuité : le premier XXe siècle bonifie l'imaginaire bourgeois hérité du XIXe siècle d'un café prolétaire criminogène et sordide, un pan de la production des années 1960 délaisse les aspects négatifs pour ne conserver que la joviale identité populaire elle-même reprise à partir des années 1970/80 en l'adaptant avec notamment la figure plus contrastée du beauf. Ce dernier XXe siècle s'inscrit aussi dans l'imaginaire artistique et intellectuel amorcé par la Nouvelle Vague qu'il renforce et qu'il (dé)mythifie. Si il y a bien des nuances et spécificités apportées par chaque époque, nous avons tenté de démontrer que ces imaginaires du café reposent globalement sur deux représentations prédominantes : celle, parfois nostalgique et idéalisée, d'un café d'habitués

[257] REARICK Charles, *Paris dreams, Paris memories. The city and its mystique*, Stanford University Press, 2011, 278 p.

modeste sur le modèle traditionnel du bistrot voire de la brasserie relayant une interconnaissance populaire et conviviale. Et celle, plus implicite, d'un imaginaire artistique et intellectuel marqué par les cafés historiques et ses figures tutélaires comme Sartre. Bien que nos auteurs ne développent que rarement des propos explicitement identitaires, en raison du caractère fictionnel et rarement idéologique des arts narratifs, il semble qu'ils aient finalement une approche assez conservatrice des cafés français et plus particulièrement parisiens. Cela nous amène à tenter de répondre à la question finale du mythe. Il est toujours délicat de manier le concept de « mythe » aussi riche que flou. Il ne faut pas surdéterminer le degré de conscience de l'imaginaire parisien du café car, en plus d'explications prosaïques liées à la centralité de la capitale, il est peu fait allusion explicitement à la spécificité du café parisien. Aussi, nous avons pu constater que les cafés parisiens ne sont pas toujours considérés comme un tout, les identités sociales des quartiers pouvant par exemple contribuer à les dissocier. De plus, nous avons vu que les auteurs ne versaient pas unanimement dans le premier degré élogieux mais faisaient aussi preuve d'une distance amusée (en particulier vis-à-vis du mythe germanopratin) Nous avançons néanmoins le concept de mythe pour le café parisien. Tout d'abord, en raison de son statut de modèle dominant tant par sa représentativité que par les références qui peuvent en être faites dans les corpus non parisiens (qu'il s'agisse d'un modèle attractif ou repoussoir) Surtout, les représentations témoignent d'un imaginaire mélioratif constant appelant de manière inchangée un café chaleureux (dans le café représenté le plus souvent mais aussi en creux, dans la déploration de sa perte) Cette représentation s'appliquerait de manière privilégiée à Paris dans la mesure où les – très - rares appréciations négatives s'appliquent aux corpus non parisiens (pensons par exemple au racisme dans le café de Marcel Aymé ou au viol commis dans celui de Paul Vecchiali) De même, les imaginaires plus spécifiques comme celui du café criminel ou du café artistique et intellectuel s'ancrent uniquement dans Paris. Il y aurait donc un mythe du café de quartier chaleureux, populeux et artistique s'inscrivant en réalité dans trois mythes à l'œuvre dès le XIXe siècle exposés par Charles Rearick[258] : celui de Paname évoquant le petit peuple, celui du vieux Paris vantant l'interconnaissance quasi provinciale de quartier contre la modernité et peut être celui du Paris Ville Lumières du moins d'une capitale intellectuelle et artistique.

Mais l'intérêt que nous avons tenu à mettre en exergue est la relativité des imaginaires dépendant moins de leur objet que du point de vue depuis lequel ils sont formulés. En effet, lorsque l'on se place du côté du café de banlieue ou de province, Paris voire les cafés

[258] *Ibid.*

parisiens ne sont plus des chaleureux lieux d'interconnaissance populaire mais davantage des modèles repoussoir d'une urbanité anonyme, bourgeoise et moderne. Un même imaginaire peut donc faire preuve de plasticité dans son rapport à d'autres imaginaires et ce d'autant plus qu'il n'est pas formulé par la même personne, les auteurs n'étant pas réductibles à une même entité.

Avec ce travail, nous avons tenté d'abolir les – trop pesantes - frontières disciplinaires en touchant certes à l'histoire culturelle mais aussi à l'anthropologie, l'histoire sociale, l'histoire urbaine voire la philosophie. En effet, contrairement à la plupart des recherches entreprises jusque là, nous avons tenu à exploiter les potentialités du café du quotidien précisément dominant dans les arts narratifs s'attachant à représenter l'Homme banal. Ceci n'exclue en rien les cafés plus célèbres dont les histoires abondent mais cela permet de toucher l'Homme, non au plus près car il s'agit d'imaginaires, mais dans toutes ses dimensions : à travers son rapport au café, c'est son rapport à lui, au groupe, à la société et à la culture que nous abordons. Entrevoir l'imaginaire existentiel, social et culturel du XXe siècle invite en effet à traiter de sujets aussi variés que la solitude, la conscience de classe, le quartier, le passé intellectuel et artistique de Paris ou encore le mythe de Paname.

Nous pensons donc avoir contribué à légitimer le café comme prisme d'analyse de nombreux marqueurs qu'ils soient sociologiques (appartenance à une identité sociale, ethnique, générationnelle, sexuelle etc.), anthropologiques (rituel, symbolique spatiotemporelle etc.), historiques (histoire des pratiques des lieux publics, histoire artistique et intellectuelle) ou culturels (francité et parisianisme) A travers le café, ce sont aussi les éléments banals et quotidiens dont on contribue à faire un objet historique d'une certaine manière dans la lignée de l'histoire matérielle accordant de l'importance aux objets structurant de notre quotidien.

La question du mythe du café parisien se pose avec une acuité toute particulière de nos jours puisque les auteurs récents s'avèrent sélectifs, excluant un pan de la réalité. En effet, alors que la thématique du déclin des petits cafés au profit de cafés plus grands, modernes et embourgeoisés marque durablement les imaginaires d'auteur dès le milieu du siècle et plus encore à partir des années 1980 avec la dépression économique et une nouvelle conscience patrimoniale, les auteurs ne mentionnent pas certains bouleversements socio économiques et culturels pourtant à l'œuvre au cours du XXe siècle et plus particulièrement de nos jours. En effet, la crise de 2008 frappe plus durement encore les petits commerces dépendant de macro

structures économiques précaires (souvent spéculatives) en précipitant leur fermeture que ce soit à Paris ou dans le reste de la France. A ce déclin prononcé viennent s'ajouter de nouvelles problématiques pour les représentations identitaires du café français. Nous en citerons deux : l'essor de cafés arabes sur tout le XXe siècle et l'émergence depuis les années 2000 de chaînes de café américaines type Starbucks ou Mc Café. Ce dernier phénomène est particulièrement d'actualité car Starbucks, installant son premier café en 2004 avenue de l'Opéra, compte aujourd'hui près de 100 établissements en France.[259] Or, ces deux évolutions majeures qui redéfinissent le modèle culturel et économique traditionnel du café français pourraient être perçus comme une menace, du moins un enjeu pour le mythe du café traditionnel (pour le dire rapidement) Nous expliquons précisément ce silence par la mythification à l'œuvre : les auteurs, en s'inscrivant parfois nostalgiquement dans des imaginaires passés du café, ne semblent pas en mesure de prendre en compte les nouveaux modèles, qui plus est étrangers. Il semble donc qu'il y ait comme un déni de la part d'un imaginaire somme toute très franco français du café. Cela semble également correspondre à l'état de la société française actuelle qui, si elle prend conscience de la progression de ce qu'on nomme les établissements franchisés, ne craint pas une invasion menaçant le petit café traditionnel en outre très apprécié comme chez nos auteurs.[260] Pourtant, ces nouvelles réalités sont désormais à prendre en compte et pourraient affecter notre considération du café français qui, par intégration, évoluerait vers une définition plurielle ou qui, par rejet, pencherait vers la position conservatrice. Cette question pose avec force un enjeu central dans notre travail et intéressant pour l'Histoire culturelle à savoir celui de l'importance octroyée aux cafés dans la société française : le modèle traditionnel du café français et à plus forte raison parisien mérite t-il qu'on le préserve, quand bien même il ne renferme aucun patrimoine artistique spécifique ? Il s'agit de savoir si le café, au-delà de ses décorations, représente un patrimoine humain et identitaire digne d'être protégé. Cet enjeu pourrait tout à fait devenir central et cristalliser les passions en ces temps de crise où, comme une rengaine, l'identité nationale s'exacerbe, de manière parfois nauséabonde. Il est à souhaiter que les cafés français ne soient pas détournés par des groupes politiques comme l'extrême droite ou

[259] BURNER Samuel, « Starbucks met la franchise à sa carte en France », Observatoire de la franchise, Janvier 2014 ;http://www.observatoiredelafranchise.fr/dossier-franchise/starbucks-met-la-franchise-a-sa-carte-en-france-963.htm (consulté le 10/07/2014)

[260] 82% des interrogés préfèrent le café traditionnel à l'établissement franchisé mais seuls 13% pensent que le café de demain sera à l'image de ces établissements ; Sondage réalisé par l'Observatoire du commerce indépendant, « Les français sont-ils toujours attachés à leur café bar ? », Juin 2010 http://www.youscribe.com/catalogue/presentations/vie-pratique/maison/etude-rapport-francais-cafesdef-1-391815 (consulté le 21 Janvier 2014)

même la droite pour en faire des bastions identitaires clivant. Une réponse dépassionnée et raisonnable consisterait à se soucier effectivement de la disparition de certains cafés tout en rappelant leur constante adaptation au cours de l'Histoire. En effet, les cafés d'aujourd'hui ne sont plus ceux du Front Populaire, lesquels n'étaient déjà plus ceux du XIXe siècle. Bon nombres de changements ont ainsi été intégrés dans les imaginaires pour ensuite y tenir une place consacrée à l'image de la présence de patrons auvergnats à Paris qui n'a pas toujours été. Il s'agit donc de prendre en compte les nouvelles réalités socioculturelles et économiques qui accouchent inévitablement, parfois heureusement, de changements tels que l'essor des chaînes de café américaines ou des cafés arabes, plus souvent kabyles. Reste à espérer que le modèle capitaliste du Starbucks posera davantage problème à la société que le café arabe du coin…

Un deuxième enjeu en prise avec l'actualité serait celui du Grand Paris qui, en prétendant mieux intégrer la banlieue dans l'espace géographique parisien, pose une nouvelle question : celle de la place de l'évolution de l'imaginaire du café de banlieue face au grand frère parisien qui serait de plus en plus familier. Nous avons vu que les deux espaces sont souvent mis en opposition, en particulier durant les années 1970 mais cette distinction tendrait à s'atténuer à partir des années 1980 à l'image du film de Paul Vecchiali. Pourtant, les pauvres sont chaque fois plus repoussés en périphérie au profit d'un embourgeoisement accru de la capitale ce qui creuse les différences. Néanmoins, la banlieue n'est pas un tout unifié et compte des zones aisées : la ville de Boulogne est par exemple beaucoup plus proche – géographiquement et socialement – du 16ème arr. que de St Denis. L'imaginaire de la banlieue et de ses cafés est donc questionné par rapport à la capitale en mutation mais aussi au sein même de son espace, tout comme Paris est confronté à cet enjeu face à ses quartiers qui, si ils tendent à s'uniformiser, brillent encore par leur diversité.

Cela nous amène à évoquer les éventuels prolongements dont pourraient bénéficier ce travail.

Il pourrait être dans un premier temps géographique. Il consisterait à approfondir les relations entretenues entre le café parisien et le café de banlieue mais aussi avec le café provincial afin de confirmer ou d'infirmer la thèse d'un modèle parisien. Il conviendrait aussi d'étudier l'imaginaire plus spécifique de ces cafés qui pour ne pas être parisiens n'en sont pas moins français, afin d'évaluer leur degré d'autonomie par rapport à Paris. Il serait par exemple intéressant de voir si ces cafés font l'objet d'un mythe propre. Le prolongement géographique peut s'opérer plus largement à l'échelle européenne voire internationale pour ce

sujet qui est en réalité loin d'être franco français. En effet, le café existe, certes sous différentes formes, dans d'autres pays et parfois de manière significative comme en Italie, en Autriche ou encore, en sortant du strict cadre européen, en Algérie. Il pourrait être intéressant de mettre en résonance ces cafés : avec les pays européens pour dessiner une éventuelle culture partagée[261] mais aussi avec les pays arabes et turcophones par qui est arrivé le café boisson et qui ont, a fortiori, développé précocement les maisons de café donnant lieu aux cafés d'aujourd'hui (tout en gardant à l'esprit, comme nous l'avons introduit en début de mémoire, que le concept de débit de boisson focalisant notre attention remonte à l'Antiquité) Un travail, peut être plus intéressant encore, est à faire du côté des Etats-Unis. Nous avons effectivement rencontré à plusieurs reprises ce pays qui entretient un rapport particulier au café certes français mais surtout parisien : la capitale a accueilli durant l'entre deux guerre des musiciens américains qui jouaient dans les caves de Saint-Germain-des- Prés ou des écrivains qui rédigeaient au Flore, les GI à la Libération venaient se détendre et draguer au café puis les étudiants américains des années 1960 ont goûté aux joies des terrasses de café du quartier latin. Plus généralement, la configuration du café parisien ou même français avec son comptoir et sa terrasse sont complètement inconnus des américains or ce qui nous est étranger suscite certes la peur mais aussi la fascination. Ces relations entre américains et café parisien ont laissé des traces que ce soient les romans d'Hemingway ou d'Henri Miller ayant fréquenté et aimé les cafés parisiens ; le travail scientifique mais néanmoins passionné de Charles Rearick (quasiment unique historien à avoir abordé l'imaginaire parisien comme sujet) ou l'ouvrage plus personnel de Jeanne Hilary qui, dans *La Plume et le zinc* (1998), ne cache pas son amour démesuré pour la capitale et ses cafés. Elle compte ainsi parmi les seules à mettre en regard l'écrivain, le café parisien et le roman dans lequel ce dernier est mis en scène. Encore aujourd'hui, l'imaginaire américain semble fasciné par un Paris de carte postale au sein duquel le café tiendrait une place centrale. En atteste le succès rencontré aux Etats-Unis par des films tels que *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) ou *La môme* (2007) Au-delà même des Etats-Unis, nous pouvons chercher à savoir si le café parisien, du moins français est porteur d'un imaginaire à l'étranger et dans quelle mesure il influence les débits de boisson du monde entier.

Le prolongement peut également se situer au niveau des supports. Si nous avons souhaité embrasser plusieurs types de productions intellectuelles et artistiques à caractère

[261] Rappelons que c'est la thèse de Brigitte Krulic défendant l'existence d'une culture européenne du café tout en lui reconnaissant des variations nationales ; KRULIC Brigitte (dir.), *L'Europe, lieux communs. Cafés, gares, jardins publics…*, Paris, Autrement, 2004, 191 p.

fictionnel ici appelées arts narratifs, l'étude peut s'étendre à la poésie, à la photographie ou encore aux arts plastiques que nous avons du écarter par réalisme. L'étude peut également concerner des sources sur lesquelles nous nous sommes appuyés en les effleurant cependant à savoir les documentaires et les chroniques d'artistes ou simples amoureux de Paris. En outre, les guides touristiques ou encore les cartes postales pourraient constituer des supports pertinents pour analyser la représentation du café parisien.

A l'inverse de cet élargissement, il serait bienvenu de focaliser l'analyse sur une période précise, par exemple la rupture spécifique des années 1960, afin de fournir une étude plus détaillée et étayée que celle-ci qui pêche peut être par excès d'ambition chronologique. Ambition dont nous espérons toutefois avoir été à la hauteur.

Ces pistes à explorer sont donc autant d'invitations à la nouvelle génération d'historiens…

ETAT DES SOURCES

SOURCES IMPRIMEES

Romans

- CARCO Francis, *L'homme traqué,* Albin Michel, 1922 ; réed. Livre de poche, 1967, 179 p.
- DABIT Eugène, *L'hôtel du nord,* Robert Denoël, 1929 ; rééd. Denoël, 1979, 208 p.
- CARCO Francis, *La rue,* Albin Michel, 1930 ; rééd. Laffont, 2004, 1189 p.
- CELINE Louis Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit,* 1933 ; rééd. Folio, 2006, 615 p.
- CALET Henri, *La belle lurette,* Paris, Gallimard, 1935 ; rééd. L'Imaginaire Gallimard, 1979, 215 p.
- SIMENON, *Le client le plus obstiné du monde,* Paris, Presses de la Cité, 1947 ; rééd. Presses de la Cité (« Tout Simenon 2 »), 1988, 894 p.
- VIDALIE Albert, « Le bougnat de la rue de Seine » (Journal de Madagascar 14/02/1948) in *L'aimable Julie, Monsieur Charlot et consorts,* Le Dilettante, 2010 ; 110 p.
- SIMENON Georges, *Maigret et son mort*, Paris, Presses de la Cité, 1948 ; rééd. Presses de la Cité (« Tout Simenon 2 »), 1988, 894 p.
- QUENEAU Raymond, *Le Dimanche de la vie,* Paris, Gallimard, 1952 ; rééd. Folio, 1993, 243 p.
- MALET Léo, *M'as-tu vu en cadavre ?,* Paris, Fleuve noir, 1956 ; rééd. Robert Laffont (recueil), 1985, 1109 p.
- DEON Michel, *Les gens de la nuit,* Paris, Plon, 1958 ; rééd. La Table ronde, 1993, 247 p.
- QUENEAU Raymond, *Zazie dans le métro,* Paris NRF Gallimard, 1959 ; rééd. Folio Gallimard, 1972, 192 p.
- GAY LUSSAC Bruno, *L'ami,* Paris, Gallimard, 1968, 187 p.
- BLONDIN Antoine, *Monsieur jadis ou l'école du soir,* Paris, La Table ronde, 1970, 241 p.
- AUDIARD Michel, *La nuit, le jour et toutes les autres nuits,* Paris, Denoël, 1978 ; rééd. Denoël, 2010, 229 p.
- TOPOR Roland, *Café panique,* Paris, Seuil, 1982, 180 p. (nouvelle)
- MAHFOUZ Naguib et MIQUEL André, *Le bistrot du chat noir,* Paris, Sindbad, 1989, 172 p. (nouvelle)
- MODIANO Patrick, *Dans le café de la jeunesse perdue,* Paris, Gallimard, 2007, 147 p.
- THOMAS Chantal, *Les cafés de la mémoire,* Paris, Seuil, 2008, 345 p.

- GUENASSIA Jean Michel, *Le club des incorrigibles optimistes*, Paris, Albin Michel, 2009, 768 p.

Pièces de théâtre

- BERNARD Tristan, *Le petit café*, Paris, Calmann Lévy (« Théâtre de Tristan Bernard II »), 1912, 527 p.
- BOURDET Edouard, *Fric frac*, 1936 ; rééd. Stock, 1948, 494 p.
- FORLANI Rémo, *Guerre et paix au café Sneffle*, Paris, L'avant scène, 1969 (417/428), 38 p.

Bandes dessinées

- TARDI Jacques (scénario et dessin), *M'as-tu vu en cadavre ?* , Paris, Casterman, 2000 (adaptation)
- DODIER, LE TENDRE et MAKYO (scénario), DODIER (dessin), *Jérôme K. Jérôme Bloche. La marionnette*, Paris, Dupuis, 2003,
- TARDI Jacques (scénario et dessin), *Les aventures extraordinaires d'Adèle blanc sec. Le labyrinthe infernal*, Casterman, 2007

SOURCES AUDIOVISUELLES

Œuvres filmiques

- CLAIR René, *Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930 (LM)
Id., *Quatorze Juillet*, René Clair, 1933 (LM)
- CARNE Marcel, *Hôtel du nord*, Jean Aurenche et Henri Jeanson, 1938 (LM, adaptation)
- LEHMANN Maurice et AUTANT-LARA Claude, *Fric frac*, Michel Duran, 1939 (LM, adaptation)
- GEHRET Jean, *Le café du cadran*, Pierre Bénard, 1947 (LM)
- COCTEAU Jean, *Orphée*, Jean Cocteau, 1950 (CM)
- BECKER Jacques, *Touchez pas au grisbi*, Jacques Becker, Maurice Griffe et Albert Simonin, 1954 (LM)

- AUTANT-LARA Claude, *La traversée de Paris,* Jean Aurenche et Pierre Bost, 1956
- MELVILLE Jean Pierre, *Bob le flambeur,* Jean Pierre Melville et Auguste Le Breton, 1956 (LM)
- SAUTET Claude, *Classes tous risques,* José Giovani, Claude Sautet et Pascal Jardin, 1959 (LM)
- ROHMER, *Le signe du lion,* Éric Rohmer et Paul Gégauff, 1959 (LM)
- MALLE Louis, *Zazie dans le métro,* Louis Malle et Jean Paul Rappeneau, 1960 (LM, adaptation)
- VARDA Agnès, *Cléo de 5 à 7,* Agnès Varda, 1961 (LM)
- KAFIAN Pierre, *Le thé à la menthe,* Abdlekrim Bahloul et Jean Curtelin, 1962 (CM)
- ROHMER Eric, *La carrière de Suzanne,* Eric Rohmer, 1963 (LM)

Id., *Nadja à Paris,* Eric Rohmer, 1964 (CM)

- DELBEZ Maurice, *Un gosse de la butte,* Maurice Delbez et Jean Cosmos, 1964 (LM)
- EUSTACHE Jean, *Les mauvaises fréquentations,* Jean Eustache, 1964 (CM)
- DOUCHET Jean, *Saint-Germain-des- Prés des Près* in *Paris vu par…La Nouvelle Vague,* Jean Douchet, 1965 (CM)
- GODARD Jean Luc, *Masculin féminin,* Jean Luc Godard, 1966 (LM)

Id., *Deux ou trois choses que je sais d'elle,* J.L Godard, 1967 (LM)

- BAROUH Pierre, *Ca va ça vient,* Pierre Barouh, 1970 (LM)
- EUSTACHE Jean, *La maman et la putain,* Jean Eustache, 1973 (LM)
- SAUTET Claude, *Mado,* Claude Sautet, Gilberte Chatton et Claude Néron, 1976 (LM)
- POYET Marie Ange, *Sous la coupole* in *Paris que j'aime,* Sapho, 1985 (CM)
- SCHMIDT Jean, *Les clowns de dieu,* Jean Schmidt, 1986 (LM)
- CANTET Laurent, *Tous à la manif,* Laurent Cantet, 1994 (CM)
- JEUNET Jean Pierre, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain,* Jean Pierre Jeunet et Guillaume Laurent, 2001 (LM)

Chansons

- DORIAAN Pierre, *Le petit bistrot du faubourg,* P. Dorrian et M. Trezet in *Soirées à Montmartre,* 1942
- CORDY Annie, *Cafés de chez nous (Bistrots parisiens),* J. Verrières et M. Monot in *Les chansons de bastringue Volume 2 1945/1955*, 1950
- RAILLAT Lucette, *Le petit bistrot de papa,* J. Guigo et A. Lodge in *La morte saison,* 1958

- BRASSENS Georges, *Le bistrot,* G. Brassens in *Les copains d'abord,* 1960
- DELYLE Lucienne, *Bistrot,* J. Eigel, A. Durieux et H. Seguers in *Les roses blanches,* 1960
- FERRAT Jean, *Les petits bistrots,* M. Senslis, C. E. Delecluse et Jean Ferrat in *La Fête aux copains,* 1962
- PLANA Georgette, *Café de minuit,* in *Tête à tête avec Georgette Plana,* 1962
- LAMA Serge, *Le roi du café tabac,* S. Lama et A. Dona in *La vie lilas,* 1975
- RENAUD, *La Coupole,* Renaud Sechan in *Amoureux de Paname,* 1975
- MASQUELIER Jean Luc, *La gigue des bistrots,* J.L Masquelier in *La gigue des bistrots,* 1981
- PIGALLE, *Dans la salle du bar tabac de la rue des martyrs,* F. Hadji-Lazaro in *Regards affligés sur la morne et pitoyable existence de Benjamin Tremblay, personnage falot mais ô combien attachant,* 1990
- LES ESCROCS, *Les bistrots parisiens,* Eric Toulis in *C'est Dimanche,* 1997
- RENAUD, *A la Close,* Alain Lanty in *Rouge sang,* 2006

SOURCES COMPLEMENTAIRES

Le café indéterminé

- Anonyme, *La journée d'une paire de jambes,* 1909 (CM)
- AYME Marcel, *La rue sans nom,* Paris, Gallimard, 1930 ; rééd. Gallimard (Pléiade I), 1989, 1606 p.
- GIRAUDOUX Jean, *Cantique des cantiques,* Paris, La petite Illustration, théâtre n°449, 1938 ; rééd. Grasset, 1959, 381 p.
- PIAF Edith, *L'homme des bars,* E. Piaf et M. Monnot in *Escale,* 1941
- RENARD Colette, *Sacré bistrot,* Dardart et Grassi in *Le marin et la rose,* 1962
- PORCHER Bruno, *Les copains de bistrot,* B. Porcher in *Debout devant moi,* 1975
- BALASKO Josiane, *Nuit d'ivresse,* Paris, Actes Sud, 1985 ; rééd. Actes Sud, 1990
- GOURIO Jean Marie., *Brèves de comptoir,* Paris, Julliard, 1999, 78 p. (adaptation)
- LASNIER Gérard et GOUPIL Jacky (scénario), MERMIN Alexandre (dessin), *Chez Gaspard Tome 2. - Le sport ,* Vents d'Ouest, 1999

- RENAUD, *Mon bistrot préféré*, Renaud Séchan et Jean Pierre Buccolo in *Boucan d'enfer*, 2002
- SOHA, *Le café bleu*, F. Welgryn et A. Essertier in *D'ici et d'ailleurs*, 2007
- LINDINGRE Yan (scénario et dessin), *Titine au bistrot*, Paris, Audie, 2007
- ADAMO Salvatore, *Au café du temps perdu*, Salvatore Adamo in *La part de l'ange*, 2008
- GOURIO Jean Marie, *Un café sur la lune*, Paris, Julliard, 2010, 342 p.
- NEMES Charles, *Au bistro du coin*, Brigitte Tanguy, Fred Testot et Lionel Dutemple, 2011 (LM)

Le café de banlieue (parisienne)

- BOYER Jean, *Circonstances atténuantes*, Jean Boyer et Jean-Pierre Feydeau, 1939 (LM, adaptation)
- SAUTET Claude, *Max et les ferrailleurs*, Claude Sautet, Jean-Loup Dabadie et Claude Néron, 1970 (LM)
- FALLET René, *Le beaujolais nouveau est arrivé*, Paris, Denoël, 1975, 257 p.
- VECCHIALI Paul, *Le café des jules*, Jacques Nolot, 1988 (LM)
- KLAPISCH Cédric, *Chacun cherche son chat*, Cédric Klapisch, 1996 (LM)

Le café de province

- PAGNOL Marcel, La trilogie marseillaise :
> *Marius*, Paris, Fasquelle, 1931 ; rééd. Fallois, Paris, 2004, 192 p.
> *Fanny*, Paris, Fasquelle, 1932 ; rééd. Fallois, Paris, 2004, 192 p.
> *César*, 1935
- GAUTY Lys, *Le bistro du port*, A.Saudemont, G. Groener et P. Gandel, 1934
- SARTRE Jean Paul, *La nausée*, 1938 ; rééd. Gallimard, 1972, 256 p.
- BLONDIN Antoine, *Un singe en Hiver*, Ed. Tables Ronde, 1959 ; rééd. Gallimard, 1973, 224 p.
- VERNEUIL Henri, *Un singe en Hiver*, François Boyer, Michel Audiard et Henri Verneuil, 1962 (LM, adaptation)
- DEVILLE Michel, *Le paltoquet*, Michel Deville, 1986 (LM)

- KLAPISCH Cédric, *Un air de famille,* Cédric Kaplisch, Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, 1996 (LM, adaptation)
- BARTELT Franz, *Le bar des habitudes,* Paris, Gallimard, 2005, 272 p.

SOURCES NON FICTIONNELLES

Documentaires

- *Immigration : rétrospective de la deuxième vague, 1920*, 20/11/1993 ; [enregistrement vidéo] in « Ina », www.ina.fr/video/I00017075 (consulté le 05/06/2014)
- DENESLE Valérie et PEYREGNE Anne, *Domicile fixe*, 1993, 34'
- BACH Peter, *Les gobeurs de lune*, 1998, 56'
- PELSY JOHANN Pauline, *La Renaissance ou la vie intermédiaire*, 2009, 26'

Enregistrements sonores

- ROBERT Christian, Emission radiophonique « Histoire d'auvergnats », 2008 ; http://www.auvergnat.biz (consulté le 15/03/2014)

Chroniques, essais

- GUERIN Ernest, *La Brasserie. Une plaie sociale*, 1891
- HUYSMANS Joris Karl, « Les habitués des cafés » in *De tout,* Paris, Plon Nourrit, 1908
- LEFEBVE Frédéric, *Une heure avec Eugène Dabit*, Nouvelles littéraires, 1930 ; rééd. Bordeaux, Finitude, 2009, p.57.
- FARGUE Léon Paul, *Le piéton de Paris*, Paris Gallimard, 1939, rééd. 1993
Id., *Refuges,* Paris, Emile Paul frères, 1942
- MAC ORLAN Pierre, *Montmartre*, Éditions Armand de Chabassol, Bruxelles, 1946 ; rééd. Arcadia, 2003
- CARCO Francis, *Francis Carco vous parle…L'auteur et ses personnages,* Paris, Denoël, 1953
- GIRAUD Robert, *Bistrots*, Paris, Le Point, 1960 (photos de Doisneau)
Id., *L'argot du bistrot,* Paris, Marval, 1989
- HALDAS Georges, *La légende des cafés*, Paris, L'Age d'Homme, 1976

- SARTRE Jean Paul, «Autoportrait à 70 ans», entretien avec Michel Contat, *Situations X*, 1976, p.45.
- HILARY Jeanne, *La plume et le zinc. Ecrivains dans les cafés de Paris,* Paris, Hazan, 1998

Document juridique

- Fiche conseil « Bien gérer un café bar et/ou brasserie restaurant », Agone Conseils, p.7 ; http://www.trigoneconseil.fr/IMG/pdf/BIEN_GERER_UN_CAFE_BRASSERIE_RESTAURANT.pdf (consulté le 25/06/2014)

Périodiques

- Critique du film *Le café du Cadran, L'intransigeant* du 07/09/1947
- Critique du film *Cléo de 5 à 7, Le monde*, 12/04/1962
- Critique du film *Le café des Jules, L'Humanité*, 16/05/1988
- DETOURNAY Charles Louis, « Jacques Tardi : « J'arrête Adèle Blanc-sec », *ActuaBD*, interview réalisée le 12/11/2007 ; http://www.actuabd.com/Jacques-Tardi-J-arrete-Adele-Blanc-sec (consulté le 10/01/2014)
- GARCIN Jérôme, « Paris, ma ville intérieure », *Nouvel Observateur*, 27/09/2007 ; http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20070926.BIB0104/paris-ma-ville-interieure.html (consulté le 16/01/2014)
- BENEZET Erwan, « Le Paris intime de Cédric Klapisch », *Le Parisien,* interview réalisée le 29/04/2008 ; http://www.leparisien.fr/paris/le-paris-intime-de-cedric-klapisch-29-04-2008-3298469272.php (consulté le 25/11/13)
- CARRIERE Christophe, « Rencontre avec Michel Deville », L'Express, 01/07/2008 ; http://www.lexpress.fr/culture/cinema/rencontre-avec-michel-deville_520404.html (consulté le 30 Janvier 2014)
- JARNO Stéphane, « Quand je vois des bistrots avec des types couverts de plâtre, j'entre tout de suite », *Télérama*, interview réalisée le 02/02/2008 ; http://www.telerama.fr/livre/24941-entretien_avec_jean_marie_gourio_pilier_de_la_breve_de_comptoir.php (consulté le 06/06/2014)
- ROUSSEAU Christine, « Sur la lune avec Jean Marie Gourio », *Le Monde*, 10/02/2011 ; http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/10/un-cafe-sur-la-lune-de-jean-marie-gourio_1477795_3260.html (consulté le 18 Mai 2014)

- BALLES Vincent, Insee Auvergne, *Repères* n°27, Janvier 2012
- « Josiane Balasko : « Je me sens bien, je suis heureuse » », *La Nouvelle République*, 12/12/2012
http://www.lanouvellerepublique.fr/FranceMonde/Loisirs/Cinema/n/Contenus/Articles/2012/12/12/Josiane-Balasko-Je-me-sens-bien-je-suis-heureuse (consulté le 05/03/2014)

Entretiens

- Entretien avec Jacques Jayet à l'occasion de la publication du 6ème guide des Cafés historiques et patrimoniaux d'Europe, *Hôtellerie Restauration*, n° 3060, 20 décembre 2007

Sondages

- Sondage réalisé par l'Observatoire du commerce indépendant, « Les français sont-ils toujours attachés à leur café bar ? », Juin 2010
http://www.youscribe.com/catalogue/presentations/vie-pratique/maison/etude-rapport-francais-cafesdef-1-391815 (consulté le 21 Janvier 2014)

BIBLIOGRAPHIE

HISTORIOGRAPHIE, EPISTEMOLOGIE, METHODOLOGIE

La représentation en Histoire culturelle

- CHARTIER Roger, « Le monde comme représentation », dans Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Albin Michel, Paris, 1989, pp. 67-86
- GINZBURG Carlo, « Représentation: le mot, l'idée, la chose », dans *Annales. Economies Sociétés Civilisations*, 46/6 (1991), pp. 1219-1234
- CORBIN Alain, « Le vertige des foisonnements, esquisse panoramique d'une histoire sans nom », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39/1 (1992), pp. 103-126
- VOVELLE Michel, « Histoire et représentations », dans Jean-Claude Ruano-Borbolan (dir.), *L'histoire aujourd'hui. Nouveaux objets de recherche. Courants et débats. Le métier d'historien*, Sciences humaines Editions, Auxerre, 1999, pp. 45-49
- ORY Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF « Que sais je ? » (3713), 2004, 127 p.
- POIRIER Michel, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004, 435 p.

Les arts narratifs comme sources

- CAILLOIS Roger, « Puissance du roman » dans *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, 248 p.
- JOUHAUD Christian, *Les pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000, 450 p.
- DELAGE Christian, GUIGUENO Vincent, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, 362 p.
- FREITAS GUTFREIND Cristiane, « L'imaginaire cinématographique. Une représentation culturelle », *Sociétés*, n°94, 2006/4
- JURGEN E. Muller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et option d'un axe de pertinence » dans *Médiamorphoses*, Vol. 16, 2006, p.99-110

- LYON CAEN Judith et RIBARD Dinah, *L'historien et la littérature,* Paris, La Découverte, 2010, 122 p.

APPROCHE CULTURELLE GENERALE

Histoire culturelle générale :

- ORY Pascal., *L'Entre-deux-mai. Histoire culturelle de la France Mai 1968 – Mai 1981*, Paris, Le Seuil, 1983, 282 p.
Id. *L'Aventure culturelle française 1945-1989*, Paris, Flammarion, 1989, 241 p.
- LEBOVICS Herman, *La « Vraie France ». Les enjeux de l'identité culturelle (1900-1945)*, Paris, Belin, 1995, 235 p.
- GOETSCHEL Pascale, LOYER Emmanuelle, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au 20ème siècle*, Paris, Armand Colin, 1995 ; rééd. Armand Colin 2001, 194 p.
- ARIES Philippe et DUBY Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, Paris, Le Seuil, 1999, tome 5, 635 p.
- DUGAST Jacques, *La Vie culturelle en Europe au tournant des 19e et 20e siècles*, Paris, PUF, 2001, 238 p.

Histoire des loisirs et culture dite de masse :

- CHARTIER Roger, « Culture populaire », in BURGUIERE André (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, PUF, 1986
- CORBIN Alain (dir.), *L'avènement des loisirs 1850/1960*, Paris, Aubier, 1995 ; 2e éd., Paris, Flammarion, 2001, 466 p.
- RIOUX Jean Pierre et SIRINELLI Jean François, *La culture de masse en France de la belle époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, 461 p.

L'espace public, sociabilités :

- GOFFMAN Erving, *Behavior in public space. Notes on the Social Organization of Gatheringss,* The free Press, 1963
- Id. *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Ed. de Minuit, 1973, tome 2, 368 p.
- HABERMAS Jurgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise,* Paris, Payot, 1962, rééd. 1978, 324 p.
- KOROSEC-SERFATY Perla, « Le public et ses domaines. Contribution de l'histoire des mentalités à l'étude de la sociabilité publique et privée. » *Espaces et Sociétés*, nos 62/63, 1990, pp. 29-63
- PAQUOT Thierry, *L'espace public,* Paris, La Découverte, 2009, 125 p.
- PINSON Guillaume, « Représentation et imaginaire des sociabilités au XIXe siècle », *Romantisme* 1/2009 (n°143) pp.41-46

Le mythe, l'imaginaire urbain :

- SANSOT Pierre, *La poétique de la ville,* Thèse de doctorat, Paris Klincksieck, 1971 ; éd. Payot et Rivages, 2004, 625 p.
- GUITTARD Jacqueline, Postface « Le mythe sémiologique » in BARTHES Roland., *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957 ; réed. Paris , Le Seuil, 2001, 252 p.
- LEVI STRAUSS Claude, « La structure des mythes » in *Anthropologie structurale*, Plon, 1958, rééd. Paris Plon Agora, 2009, 478 p.

HISTOIRE DE PARIS

L'imaginaire parisien :

- COHEN Evelyne, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres,* Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, 396 p.
- ROBERT Jean Louis et TSIKOUNAS Myriam, *Imaginaires parisiens, Sociétés et Représentations* (en ligne), n° 17, mars 2004
- DUBOIS Claude, *La Bastoche. Une histoire du Paris populaire et criminel*, Paris, Perrin, 2011, 614 p.
- REARICK Charles, *Paris dreams, Paris memories. The city and its mystique,* Stanford University Press, 2011, 278 p.

- KALIFA Dominique, *Les bas fonds. Histoire d'un imaginaire,* Paris, L'Univers historique, 2013, 416 p.

Paris dans les arts narratifs :

- DELVAILLE Bernard, *Paris ses poètes ses chansons,* Paris Seghers, 1977, 256 p.
- NADEAU Gilles et DOUCHET Jean, *Paris cinéma. Une ville vue par le cinéma de 1895 à nos jours,* Paris éditions du May, 1987, 199 p.
- ARRANGER Benjamin, *Paris vu par les écrivains,* Paris, Arcadia, 2003, 393 p.
- BINH N. T, *Paris au cinéma. La vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain,* Paris Parigramme, 2003 ; rééd. 2005, 223 p.

HISTOIRE DES CAFES

Histoire générale des cafés :

- BOLOGNE Jean Claude, *Histoire des cafés et des cafetiers,* Paris, Larousse, 1993, 381 p.
- BIHL WILLETTE Luc, *Des tavernes aux bistrots. Histoire des cafés,* Lausanne (Suisse), l'Age d'homme, 1997, 321 p.

- ROBIN Livio, *Tavernes, estaminets, guinguettes et cafés d'antan et de naguère,* Paris, Port Royal, 1961, 128 p.
- LALOUETTE Jacqueline, *Les débits de boisson en France 1871-1919,* thèse d'Histoire sous la direction de Maurice Agulhon, Paris, 1979
- MESSIANT Jacques, *Estaminets d'antan et distractions populaires,* Hazebrouck, 1980, 84p.
- HEISSE Ulla, *Histoire du café et des cafés les plus célèbres,* Paris, Belfond, 1988, 243 p.
- LEFEBURE Christophe, *La France des cafés et des bistrots,* Toulouse, Privat, 2000, 157 p.
- LEMAIRE Gérard Georges., *Cafés d'autrefois,* Paris, Plume, 2000, 176 p.

Histoire des cafés parisiens :

- COURTINE Robert, *La vie parisienne. Cafés et restaurants des boulevards 1814-1914,* Paris, Perrin, 1984, 370 p.
- MALKI THOUVENEL Béatrice, *Cabarets, cafés et bistrots de Paris. Promenade dans les rues et dans le temps,* Le Coteau, Horvath, 1987, 143 p.
- PUJOL Catherine, *De la taverne au bar à vins. Les cafés à Paris, analyse géographique de la ville par ses débits de boissons,* Thèse de géographie sous la direction de J.R. Pitte, Paris, 1988, 527 p.
- CONDEMI Concetta, *Les cafés concerts. Histoire d'un divertissement,* Quai Voltaire, Edima, Paris, 1992, 207 p.
- KEMBLOWSKA DUPIEU Danuta et LAMBEAUX LION Nathalie, *Une histoire des cafés de Paris,* Łódź, Lodart, 2001, 157 p.
- TARDIEU Marc, *Les Auvergnats de Paris,* Paris, Edition du Rocher, 2001, 177 p.
- CHRISTOPHE Delphine, LETOURMY Georgina, *Paris et ses cafés,* Délégation de l'Action Artistique de la Ville de Paris, Avril 2004, 243 p.
- LETAILLEUR Gérard, *Histoire insolite des cafés parisiens,* Perrin, Cher, 2011, 336 p.

Monographies de cafés parisiens :

- CAZES Marcelin, *50 ans de Lipp,* Paris, La Jeune Parque, 1966,
- PLANIOL Françoise, *La Coupole. 60 ans de Montparnasse,* Paris, Denoël, 1988, 234 p.
- DURAND BOUBAL Christophe, *Le café de Flore, mémoire d'un siècle,* Paris, Indigo, Côté femmes éd., 1993, 174 p.
- NUCERA Louis, *Les contes du Lapin Agile,* Paris, Le Cherche Midi, 2001, 219 p.
- STEINER A., CONORD Sylvaine, *Belleville Cafés,* Paris, L'échappée, 2010, 128 p.

La sociabilité au café :

- BASAS Anne, « De la socialité au café » in JOUBERT Michel, *Le social dans tous ses états,* Paris, l'Harmattan, 1990, p. 115-123
- LANGLE Henri Melchior, *Le petit monde des cafés et des débits parisiens au XIXe siècle. Evolution de la sociabilité citadine,* Paris, PUF, 1990, 288 p.

- VULIC Alain, *Le cabaret, le bistrot, lieu de sociabilité populaire dans le bassin houiller du Nord Pas de Calais (1750-1985),* Thèse d'Histoire sous la direction d'Alain Lottin, Lille, 1990, 250 p.
- DESJEUX D., JARVIN M., TAPOINER S. (dir.), *Regards anthropologiques sur les bars de nuit : espaces et sociabilités,* Paris Montréal, l'Harmattan, 1999, 208 p.
- GAJEWSKI Philippe, « Le débit de boisson, cet inconnu… » in *Strates* (en ligne) n° 11, 2004
- HALEGOI Josette et SANTERNE Rachel, *Une vie de zinc. Le bar, ce lien social qui nous unit,* Paris, Le Cherche Midi, 2010, 143 p.

Histoire culturelle des cafés :

- MEMBRADO Monique, *Le bistrot et l'imaginaire utopique,* Thèse de sociologie sous la direction de Raymond Ledrut, Toulouse II, 1983, 288 p.
- *Ibid., La poétique des cafés,* Paris, Publisud, 1989, 159 p.
- BOLOGNE Jean Claude, *Histoire des cafés et des cafetiers,* Paris, Larousse, 1993, 381 p.
- PAIRAULT Catherine, *Cafés et cabarets dans la littérature de 1850 à 1900,* Bordeaux, 1996, 115 p.
- BIHL WILLETTE Luc, *Des tavernes aux bistrots. Histoire des cafés,* l'Age d'homme, Lausanne, Suisse, 1997, 321 p.
- LECOCQ Benoît, « Le café » in NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire,* Paris, Gallimard Quarto, 1997, tome 3, 3031 p.
- KRULIC Brigitte (dir.), *L'Europe, lieux communs. Cafés, gares, jardins publics…,* Paris, Autrement, 2004, 191 p.
- MONTEMONT Véronique, « Queneau, Perec, Duras : Trois manières de boire dans le roman français », *Contextes* [en ligne], 6 Septembre 2009, mis en ligne le 25 Septembre 2009

TABLE DES MATIERES

Sommaire……...4

Introduction……...5

De la boisson à l'établissement……...6

La société du café……7

La culture du café……9

Les sources……13

Bornes chronologiques……..16

Historiographie……..16

Problématiques……..19

Annonce du plan……20

PARTIE I : Le café dans les arts narratifs. De la fiction à la représentation culturelle.22

Chapitre 1. La plume et le zinc, une histoire commune.....22

Chapitre 2. Le café et nos auteurs, une relation particulière……...27

Chapitre 3. Les degrés de présence du café dans les arts narratifs…….33

Chapitre 4. Les imaginaires du café au XXe siècle au regard du XIXe siècle……..……..37

PARTIE II : Des imaginaires constants. Le café, un monde à part entière……..41

Chapitre 1. Un imaginaire social, le café connexion.....42

A- La convivialité…… 42

1- Le café temple de l'amitié…….42

2- Une ambiance animée…….. 44

B- La mise en relation…….. 48

1- L'intrigue amoureuse……48

3- Mise en relation par l'information……..51

Chapitre 2. Un imaginaire existentiel, le café refuge……...54

a. La rupture……54

1- Rompre avec le quotidien……..54
2- Coupure spatio-temporelle……58
B- Café réconfort……...60
1- Réconfort de l'alcool……61
2- Le repaire repère……...62
3- Le café, substitut domestique……64

PARTIE III : Des imaginaires changeants. Le café aux trois visages……..…….65
Chapitre 1. Des années 1910 aux années 1950, le café social ……....66
A- Question sociale et conscience de classe……67
1- Identité ouvrière……67
2- Le café, contrepoint du temps travaillé…….71
3- Lutte et réconciliation de classe au café……72
4- Les discussions politiques…….77
B- Une forte société d'interconnaissance……..77
1- Le café, une société soudée…….....77
2- La tendre figure du patron auvergnat……79
C- Années 1930 à 1950 : le café des bas fonds…… 83
1- Intrigue criminelle…….84
2- Café sordide……..87
3- Le policier des années 1950 : un modèle transitoire…….89
D- Etude d'une œuvre transitionnelle : *Les gens de la nuit* de Michel Déon (1958)…90
Chapitre 2. De la fin des années 1950 aux années 1970, le café existentiel.……96
A- De nouveaux clients à part entière : les femmes et les jeunes…….96
1-Les femmes…….96
2- Les jeunes……..98
B- La rencontre entre inconnus : une remise en cause du café d'habitués……100
C- La Nouvelle Vague, une rupture dans les imaginaires du café……..103
1- Le modèle sartrien……...103
2- Le café germanopratin……..105
3- Démythification du modèle germanopratin ?.....111
4- Le café intime……..113
a) L'accomplissement de la jeunesse au café……...……113
b) Le mal être existentiel : anonymat et solitude……...117

5- Saint-Germain-des-Prés des Près vu par Jean Douchet…….....120
D- L'anti-Nouvelle Vague ou le populisme gauchiste……121
Chapitre 3. Des années 1970 à nos jours, le café culturel…….127
A- Une sociabilité d'entre deux : la rencontre pérenne d'inconnus……127
1- Le flirt et plus si affinités……127
2- Le café, créateur d'amitié……129
B- Un imaginaire renforcé de l'interconnaissance populaire……..129
1- Quatre caractéristiques de base……...129
2- Un nouveau client : le « beauf »……..137
a) Un roman…….137
b) Deux bandes dessinées……139
3- *Au bistro du coin* (2011) : une déclinaison plus raffinée……142
C- Un imaginaire artistique et intellectuel renforcé……144
2- Années 1970/80 : un imaginaire artistique et intellectuel démythifié…...144
2- Années 2000 : une nouvelle mythification……..147
D- Un imaginaire identitaire renforcé : le café société conscientisé……...154
E- Un imaginaire mémoriel : le café culturel conscientisé…….155

PARTIE IV : Le café parisien, un imaginaire spécifique ?.....161
Chapitre 1. Le café parisien, un imaginaire cohérent ?.....162
A- Café parisien, café de quartier : entre diversité et unité……162
1- Analyse quantitative…….162
2- Analyse qualitative……...166
B- Face à la banlieue et la province : une cohérence relative……168
C- Les cafés, métonymie de Paris : un imaginaire homogène……...….170
Chapitre 2. Le café parisien, un modèle ?.....173
A- Pour le café indéterminé……173
B- Pour le café de banlieue……175
C- Pour le café de province……184

Conclusion……..191
Etat des sources…….200
Bibliographie…….209

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Anonyme, *La journée d'une paire de jambes*, 1909……48
Figure 2 : MELVILLE Jean Pierre, *Bob le flambeur*, Jean Pierre Melville et Auguste Le Breton, 1956……49
Figure 3 : GODARD Jean Luc, *Masculin Féminin*, J.L Godard, 1966……49
Figure 4 : JEUNET Jean Pierre, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, J.P Jeunet et Guillaume Laurent, 2001……..50
Figure 5 : CARNE Marcel, *Hôtel du nord*, Jean Aurenche et Henri Jeanson, 1938……...63
Figure 6 : LEHMANN Maurice, *Fric frac*, Maurice Lehmann, 1939……69
Figure 7 : Idem……85
Figure 8 : Idem……..86
Figure 9 : Idem……..86
Figure 10 : CLAIR René, *Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930……89
Figure 11 : LEHMANN Maurice, *Fric frac*, Maurice Lehmann, 1939……89
Figure 12 : MELVILLE Jean Pierre, *Bob le Flambeur*, Jean Pierre Melville, 1956……89
Figure 13 : BECKER Jacques, *Touchez pas au grisbi !*, 1953……89
Figure 14 : GODARD Jean Luc, *Masculin Féminin*, Jean Luc Godard, 1966……...106
Figure 15 : ROHMER Eric, *Nadja à Paris*, Eric Rohmer, 1964……107
Figure 16 : Idem……109
Figure 17 : EUSTACHE Jean, *La maman et la putain*, Jean Eustache, 1973……109
Figure 18 : ROHMER Eric, *Nadja à Paris*, Eric Rohmer, 1964……115
Figure 19 : EUSTACHE Jean, *La maman et la putain*, Jean Eustache, 1973……115
Figure 20 ; GODARD Jean Luc, *Masculin Féminin*, J.L Godard, 1966……117
Figure 21 : GODARD Jean Luc, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Godard,1967…...117
Figure 22 : ROHMER Eric, *Le signe du lion*, Eric Rohmer, 1959……118
Figure 23 : VARDA Agnès, *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962……118
Figure 24 : LASNIER Gérard et GOUPIL Jacky (scénario), MERMIN Alexandre (dessin), *Chez Gaspard Tome 2. - Le Sport*, Vents d'Ouest, 1999……140
Figure 25 : LINDINGRE Yan, *Titine au bistrot*, Paris, Audie, 2007……140
Figure 26 : JEUNET Jean Pierre, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, J.P Jeunet, 2001…148
Figure 27 : Carte de répartition géographique des cafés parisiens……..163
Figure 28 : SAUTET Claude, *Max et les ferrailleurs*, Claude Sautet, 1971……..179

CAHIER

D'ANNEXES

- **DORIAAN Pierre,** ***Le petit bistrot du faubourg,*** **P. Dorrian et M. Trezet in** ***Soirées à Montmartre,*** **1942**

de très bonne heure sur leur vélo
voila les porteurs de journaux
suivis bientôt des métallos
qui commandent un coup d'bordeaux
tout le monde crie, tout le monde rie
c'est le réveil de paris
avant de partir comme autant de moineaux
au boulot
c'est un petit bistrot du faubourg
encadré de fusains tout autour
dont le patron c'est fatal
vient du fond du cantal
ça n'est pas bien sûr comme un palais
mais il y a du bon beaujolais
et l'on y revient toujours
dans le petit bistrot du faubourg
quand c'est dimanche, on ne fera pas
comme tout le monde au cinéma
on vient ici faire entre amis
la belote et le sans-y
et la dactylo
y vont boire un diabolo
ils se prouvent vite que l'existence à deux
c'est bien mieux
et comme il faut un dénouement
ça finira au printemps
par le mariage et les bouquets
par les discours le banquet
et le patron ce vieux rapiat
bien que ce soit un auvergnat
aux invités offrira de bon coeur
ses liqueurs

- **CORDY Annie,** ***Cafés de chez nous (Bistrots parisiens),*** **J. Verrières et M. Monot in** ***Les chansons de bastringue Volume 2 1945/1955,*** **1950**

ça va ça vient,
421
hé, ça va, ça vient
salut, machin !
au revoir, merci
à la prochaine !
deux, trois titis
qui se ramènent
blaguant tout le monde
malicieusement-
baratineurs
rarement méchants
le bruit des verres
le bruit des voix
tiens, voila grand-père !
ben, assieds-toi là

et la patronne, une femme comme ça
s'occupe de tout : range-toi, papa
fais gaffe aux verres,
mais retire ta main d' là
et toi, gangster,
hein, qu'est-ce tu bois
cafés de chez nous
pas fiers pour un sou
pleins de rires et de vie
de fumée et de cris
petits bistrots du coin
chez jules ou chez tintin
moi, je vous aime bien
vous êtes mes copains
y a le vieux beau
avec ses tics
y a monsieur jo
lui, il est flic
et y a julien
le comédien
qui un jour sera quelqu'un
ça, ha ha ha, c'est ce que dit la patronne
et y a l'ami de la petite bonne
une drôle d'armoire
de chez renault
dans la bagarre
un vrai taureau !
à la belote,
le patron s'affaire
c'est sa marotte
y a rien à faire
et que j' t'insulte

partenaire !
qui le réinsulte
capot, ouais !
y z'etaient capot !
mais, mais, pourquoi t'as pas joue tes piques ?
mais joue à la bataille, mon vieux,
mais pas à la belote !
d'ailleurs, j' vais t' dire, moi :
la belote, c'est une science
c'est pas un jeu d' fillettes !
et dix de der !
z'yeux dans les yeux
deux gosses sont là
c'est la note bleue
un bleu de roi
tandis qu'au bar
la politique
n'est pas en retard
on s'explique
gouvernement ? et leurs impôts ?
ben, y nous prennent pour des ballots !
moi, tenez qui vous parle
je vous jure que que ça changerait
si monsieur le président, y m'écoutait !
et puis plus loin
les pronostics
s'en vont bon train
on donne son fric
pour un tuyau
du père toto
oh ! sacrés bistrots
du populo !

salut les gars, et à demain
allez, au revoir !

- **BRASSENS Georges, *Le bistrot,* G. Brassens in *Les copains d'abord,* 1960**

dans un coin pourri
du pauvre paris,
sur une place,
l'est un vieux bistrot
tenu pas un gros
dégueulasse.
si tu as le bec fin,
s'il te faut du vin
de première classe,
va boire à passy,
le nectar d'ici
te dépasse.
mais si tu as le gosier
qu'une armure d'acier
matelasse,
goûte à ce velours,
ce petit bleu lourd
de menaces.
tu trouveras là
la fine fleur de la
populace,
tous les marmiteux,
les calamiteux,
de la place.
qui viennent en rang,
comme les harengs,
voir en face
la belle du bistrot,
la femme à ce gros
dégueulasse.
que je boive à fond
l'eau de toutes les fontain's wallace,
si, dès aujourdhui,
tu n'es pas séduit
par la grâce.
de cette jolie fée
qui, d'un bouge, a fait
un palace.
avec ses appas,
du haut jusqu'en bas,
bien en place.
ces trésors exquis,
qui les embrasse, qui
les enlace
vraiment, c'en est trop
tout ça pour ce gros
dégueulasse
c'est injuste et fou,
mais que voulez-vous
qu'on y fasse
l'amour se fait vieux,
il a plus les yeux
bien en face.
si tu fais ta cour,
tâche que tes discours
ne l'agacent.
sois poli, mon gars,
pas de geste ou gare à la casse.
car sa main qui claque,
punit d'un flic-flac

les audaces.
certes, il n'est pas né
qui mettra le nez
dans sa tasse.
pas né, le chanceux
qui dégèlera ce
bloc de glace.
qui fera dans le dos
les cornes à ce gros
dégueulasse.
dans un coin pourri
du pauvre paris,
sur une place,
une espèce de fée,
d'un vieux bouge, a fait
un palace.

- **DELYLE Lucienne, *Bistrot,* J. Eigel, A. Durieux et H. Seguers in *Les roses blanches,* 1960**

quand tu iras à paris, je te donnerai un mot
que tu voudras bien porter à mon petit bistrot
c'est là-bas, rappelle-toi, qu'on s'est connu, lui et moi
ce jour-là, son coeur m'a fait le plus beau des cadeaux
ce bistrot plein de fumée et pas fier pour un sou
était habillé de joie pour tous nos rendez-vous
dans les rires et les cris, notre amour vivait sa vie
c'est fou comme on était bien, si bien, car entre nous
nous avions tous deux peu d'argent
mais devant un verre de vin blanc
nos deux coeurs dansaient sans arrêt au bal du printemps
je revois ce bal des beaux jours
j'entends cette java d'amour
qu'un accordéon sans façon égrenait toujours
et puis, je ne sais pas pourquoi un jour, il est parti
en emportant dans ses mains un coin d'mon paradis
il ne m'a jamais écrit et depuis mon coeur s'ennuie,
seule comme une enfant perdue, perdue loin de paris
quand tu iras à paris, donne-lui ce petit mot
car mon coeur garde l'espoir qu'il reviendra bientôt
si l'amour qu'il a pour moi est le même qu'autrefois
mon coeur devra son bonheur à mon petit bistrot

- **PLANA Georgette, *Café de minuit,* 1962**

au petit café de minuit
on rencontre des amis
qui vous tendent les bras
on ne les connaît pas
mais ça n' fait rien, on se tutoie

au petit café d' minuit
on y voit des belles de nuit
qui reprennent en chœur
la chanson du cœur
et ça c'est la vie
le jukebox
vous met le cœur à la noce
quand un refrain d'aznavour
vient rôder autour
de l'amour, de l'amour, de l'amour
l'italie
c'est marino marini
viens rêver à napoli
pour un tout petit louis
le patron se frotte les mains
les affaires, ça marche bien
pour un auvergnat
le client est roi
seulement, faut payer recta
si on fait du chentiment
ch'est la mort d' l'établichement
on n' fait pas crédit
pour la paradis
au café d' minuit
au petit café de minuit
dansent, dansent les souris
jusqu'au petit jour
la java d'amour
car, la nuit, les chats sont gris
monsieur léon, c'est l' chasseur
il connaît tout ça par cœur
do you want to see
beautiful lady ?

envoyez le bonheur !
le juke-box
fait toujours marcher le négoce
mais vers deux heures du matin
comme on est câlin
c'est chopin, c'est chopin, c'est chopin
dis, chéri,
tu m'emmèneras loin d'ici ?
tous les deux, on va rêver
c'est tout à côté
au petit café de minuit
bat le coeur de mon paris
un coeur de néon
rythmant sa passion
un coup oui et un coup non
ça s'allume et ça s'éteint
c'est comme ça jusqu'au matin
où meurt dans la nuit
le petit paradis
du café de minuit

- **FERRAT Jean, *Les petits bistrots*, M. Senslis, C. E. Delecluse et Jean Ferrat in *La Fête aux copains*, 1962**

les petits bistrots
au pinard fleuri
nappes à carreaux
et bifteck garni
les petits bistrots
où l'on vient goûter
devant le perco
le premier café

les petits bistrots
qui n'ont pas de jukebox
seulement la radio
pour suivre la boxe
les petits bistrots
où j'ai des amis
robert et jojo
et simone aussi
la patronne est à la cuisine
le patron derrière son comptoir
on parle du tour et du racing
devant un rouge ou un petit noir
les petits bistrots
quand je suis loin d'ici
a londres à tokyo
j'en rêve et je me dis
que les petits bistrots
qui sont à paris
je les reverrai bientôt
salut les amis
les petits bistrots
au poêle à charbon
avec l'apéro
la belote au fond
les petits bistrots
c'est comme un béguin
toujours on y revient
dans les petits bistrots

- **RENAUD, *La Coupole,* Renaud Sechan in *Amoureux de Paname* 1975**

andy warhol, à la Coupole,
peint les gambettes de mistinguett,
il les dessine très longilignes,
leurs donne la forme du cou d´ un cygne.
lewis carrol, à la coupole,
parle de fillettes en salopettes,
il les devine vétues de jean´s,
pleines de paillettes sur les paumettes.
elles me fascinent, toutes ces gamines,
avec leurs mines de marylin,
sortant d´l´ école, vers la coupole,
elles caracollent et elles raccollent.
quand vient le soir, j´aime aller boire
un verre d' alcool à la coupole,
pour faire du gringue à toutes ces dingues,
à toutes ces folles bien trop frivoles.
toutes les idoles, de la Coupole,
les midinettes, les gigolettes,
les carolines en crinolines,
ne sont en fait que des starlettes.

- **LAMA Serge, *Le roi du café tabac,* S. Lama et A. Dona in *La vie lilas,* 1975**

l'escalier craque d'autant plus quand il a bu
l'immeuble est de la dernière guerre, il a vécu
son lit grince et sa table branle
tout est de travers dans sa chambre
mais c'est sa chambre et c'est sa vie.
c'est le roi du café tabac le roi du café des touristes
tous les soirs, vous le verrez là à vingt heures quarante précises.
sa table est toujours réservée tout contre la

machine à disques
tous les soirs jusqu'au dernier métro il attend
puis il rentre
avenue secrétant.
ses copains sont tous des tordus, des mal foutus
ils ont la gueule patibulaire des chiens perdus
pour l'amour, tous, ils se partagent
une beauté qui a passé l'âge
mais c'est la leur et c'est leur vie.
c'est le roi du café tabac le roi du café des touristes
tous les soirs, vous le verrez là à vingt heures quarante précises.
il a l'air toujours réservé tels que les anciens ministres
tous les soirs, jusqu'au dernier métro il attend, puis il rentre
avenue secrétant.
chaque jour le voûte un peu plus, il perd la vue
son coeur s'essouffle et ses poumons n'en peuvent plus
un soir sous une porte cochère
il tombera la tête en arrière
ce sera sa mort, c'était sa vie.
c'est le roi du café tabac le roi du café des touristes
tous les soirs, vous le verrez là à vingt heures quarante précises.
sa place est déjà réservée au cimetière des pierrots tristes
tous les soirs, il est là par n'importe quel temps
il est là, toujours seul, qui attend
un soir, on le ramènera les pieds devant dans sa chambre
avenue secrétant.

- **MASQUELIER Jean Luc, *La gigue des bistrots,* J.L Masquelier in *La gigue des bistrots,* 1981**

quand polo des batignoles qui rêvait du saint laurent
m'a dit mon petit rossignol j'te paris un verre de blanc
que t'es sûrement pas capable de faire une gigue de bistrot
j'ai foncé derrière la table et j'm'y suis mis aussitôt
j'ai attrapé la cadence et l'ai mise dans mes mains
suivi bientôt par clémence et le reste des copains
le patron avait une vieille guitare dans un coin
on a trouvé trois accords ça nous a donné le refrain
c'est la gigue des bistrots comme on en fait qu'à paris
c'est la gigue au père polo qu'a pas gagné son pari
C'est la gigue des bistrots qui met sans trop de souci
le québec au fond du métro un peu comme la

normandie et swingue la bas caisse de nanterre au lilas andré un vieux limousin violonneux au sacré coeur a empogné son caquin et s'est mis à jouer sur l'heure on aurait dit qu'il était natif de l'île d'orléans ou bien qu'il nous venait d'un petit bal au rattachement jusqu'au jour où on s'apercevait qu'il nous manquait un banjo est entré laurent carré entendant le bruit d'un bistrot il s'est installé parmi nous avec son petit instrument et nous sortait d'un coup un petit solo maman ! on a fait coulé la seine sous le pont jacques cartier la tour eiffel à québec les invalides a jonquières et l'atlantique chez les grecs on est monté sur les tables en gueulant comme des sauvages faut dire qu'le sirop d'érable constituait pas nos breuvages c'est certainement un anglais qui a appelé les agents quand ils ont vu qu'on chantait ils se sont mis à en faire autant swingue la bas caisse dans le bar a clémence tout paris balance et les faubourgs dansent swingue la bas caisse sur la ville endormie ce soir le québec est à paris	▪ **PIGALLE*, Dans la salle du bar tabac de la rue des martyrs*, F. Hadji-Lazaro in *Regards affligés sur la morne et pitoyable existence de Benjamin Tremblay, personnage falot mais ô combien attachant,* 1990** dans la salle du bar tabac de la rue des martyrs y a des filles de nuit qu'attendent le jour en vendant du plaisir y a des ivrognes qui s'épanchent au bar qui glissent lentement le long du comptoir par terre dans la salle du bar tabac de la rue des martyrs le patron a un flingue pour l'ingénu qu'en voudrait à la tirelire dans les chiottes les mots gravés sur les murs parlent de sexes géants d'amours et d'ordures ensemble ici chacun doucement oublie l'ombre d'une vie passée d'une femme de décombres dans ce cliché funèbre on cherche l'oubli d'un parfum d'une voix on éteint l'impact encore brûlant de lèvres entrouvertes humides et douces dans la salle du bar tabac de la rue des martyrs certains soirs tout à coup dans un coin on s'arrête de rire et quand brusquement les lames sortent tout l'monde dégage

se jette sur la porte en verre dans la salle du bar tabac de la rue des martyrs y a des seringues vidées goulûment dans des bras sans avenir ici la dope c'est à la poignée les petites cuillères servent que rarement pour le café ici chacun doucement oublie l'ombre d'une vie passée d'une femme de décombres dans ce cliché funèbre on cherche l'oubli d'un parfum d'une voix on éteint l'impact encore brûlant de lèvres entrouvertes humides et douces dans la salle du bar tabac de la rue des martyrs y a des vieux gars tatoués partout qui racontent leurs souvenirs y a des voyageurs tristes pardessus et valises y a des bookmakers qui ramassent les mises la nuit dans la salle du bar tabac de la rue des martyrs on peut tout acheter tout vendre le meilleur et le pire une vieille clocharde la gueule défoncée rentre avec sa poussette et se met à gueuler à boire	▪ **LES ESCROCS, *Les bistrots parisiens,* Eric Toulis in *C'est Dimanche,* 1997** y' a le long des comptoirs des bistrots parisiens des gens qui tous les soirs en s' rentrant du turbin se racontent leur vie sur un ton feignant ils parlent de la pluie ils parlent du beau temps ils parlent de voitures du foot et du boulot mais une chose est sûre ils ne boivent pas de l'eau qu'ils rentrent du bureau d 'l' usine ou du chantier c'est toujours au bistrot que finit leur journée y'a pas meilleure façon de se faire des amis quelle que soit la région quel que soit le pays que d'aller s' balader à l'heure de l'apéro boire des petits godets dans les petits bistrots on peut s'y faire copain avec un policier qui contre un verre de vin fait sauter les pv on peut s'y faire compère

avec un vieux plombier
qui contre un ou deux verres
débouche les éviers
et voila pourquoi tous les soirs
je m' en vais de bars en bars
ecouter les histoires
des piliers de comptoir
ces grandes gueules
ceux qui parlent tout seuls
puis qui s'en vont
sans payer en titubant
les abonnés
de l'ardoise et du crédit
qui pour un dernier verre
font toute une comédie
au grand patron
qui commence à balayer
en criant allons-y
c’est le dernier on va fermer
longue vie à tous les dingues
qui traînent près du zinc
et préfèrent rigoler
que d' mater la télé
et vive le folklore
des bistrots parisiens
des gens qui parlent fort
un grand verre à la main
moi c'est là que je traîne
là que me vient la rime
j'y claque mes étrennes
jusqu'au dernier centime
et les joies et les peines
de tous ces inconnus

deviendront mes prochaines
chansons farfelues
au milieu des comiques
il y a quelques sérieux
qui parlent politique
et n'ont pas trouvé mieux
que de refaire le monde
à longueur de soirées
à coup de bières blondes
aux comptoirs des cafés
dans les éclats de rires
les verres et la fumée
négligeant l'avenir
oubliant leur passé
ces accrocs du plaisir
savent rire et chanter
en attendant le pire
car tout peut arriver
et voila pourquoi
dans les bars
mieux vaut ne jamais s'assoir
rien ne vaut les histoires
des piliers de comptoir
ces grandes gueules
ceux qui parlent tout seuls
puis qui s’en vont
sans payer en titubant
les abonnés
de l'ardoise et du crédit
qui pour un dernier verre
font toute une comédie
au grand patron
qui commence à balayer

en criant allons-y
c'est le dernier on va fermer
et on y va messieurs
par la p'tite porte

- **RENAUD, *A la Close,* Alain Lanty in *Rouge sang,* 2006**

les serveurs y officient de noir et blanc vêtus
quelques-uns, gilet vert, d' autres, nœud papillon
peu m' importe, pour moi ils pourraient être nus
ils ne dédaignent pas qu'on
les appelle garçon
ils feraient aussi bien leur boulot tout en rose
à la close, à la close
dans ce bar parisien au cœur de montparnasse
que l'on appelle aussi closerie des lilas
j'ai mon coin réservé, j'ai ma petite place
dans le calme, le silence ou bien le brouhaha
et je noircis des pages de rimes et de prose
à la close, à la close
dans ce décor de cuir, de cuivre et d' acajou
sous les lampes vieillottes, cette douce pénombre
je regarde passer les bourgeois, les voyous
et puis les écrivains et les femmes du monde
ce monde qui défile, qui s'abreuve et qui pose
à la close, à la close

il y a les noms de ceux, plus célèbres que moi
qui vinrent fréquenter cet endroit inouï
pour y boire l'absinthe et la mélancolie
hemingway, aragon, lénine et machin-chose
à la close, à la close
sur les tables, gravés dans le laiton vieilli
c'est dans ce bel endroit inconnu des blaireaux
que je t'ai rencontrée mon amour, ma beauté
pour toi j'ai retrouvé le joli goût de l'eau
renoncé pour toujours au poison anisé
tu m' as, petite fille, sauvé de la cirrhose
à la close, à la close

- **PIAF Edith, *L'homme des bars,* E. Piaf et M. Monnot in *Escale,* 1941**

Dans un bar
Au comptoir
On peut apercevoir
Un garçon aux yeux couleur de suie
Il boit sans s'arrêter
Il boit pour oublier
Un mauvais tour que lui a joué la vie
Quand je viens près de lui
Tristement, il sourit
Et, doucement, me dit
"On s'est aimé pendant un an, follement
Et puis on s'est quitté comme ça... bêtement
Le cafard Le brouillard
Sont aussi au comptoir
Pour pouvoir lui tenir compagnie
Et, quand vient le matin
Il emmène son chagrin
C'est vraiment son seul copain dans la vie
Puis, quand revient le soir
On le voit au comptoir
Racontant son histoire
On s'est aimé pendant un an, follement
Et puis on s'est quitté comme ça, bêtement
Au comptoir
Un beau soir
On vient d'apercevoir
Un fille aux yeux couleur de vie
Elle vient de s'approcher
Elle vient de lui parler
Elle a une voix tendre, elle est jolie
Et c'est un autre amour
Qui revient pour toujours
Ils partent dans le jour
Ils s'aimeront toute la vie, follement

- **RENARD Colette, *Sacré bistrot,* Dardart et Grassi in *Le marin et la rose,* 1962**

Au bistrot du quartier
Les gars jouaient en trois manches
Au quatre cent vingt-et-un
La tournée des copains
Et devant la télé
Les sportifs du dimanche
Venaient applaudir Reims
Alors, papa, tu rinces?
Dans ce sacré bistrot
Qui faisait le coin de la rue
Où le temps passait au petit trot
Bien loin de la cohue
Dans ce sacré bistrot
Ils jouaient à la manille
C´est là que devant un pot
Ils se sentaient en famille
Voilà que par hasard
Une fille est entrée
Et depuis, chaque soir

Elle s´est installée
Dans ce sacré bistrot
Elle s´asseyait toute seule
Comme un coquelicot
Dans un champ d´herbes folles
Ils n´ont plus joué aux dés
Ils ont pris un air digne
La belote, la télé
Et le football, c´est fini
Tant pis pour le Racing
Ils attendaient un signe
À quelqu´un, à celui
D´entre eux qu´elle aimerait
Dans ce sacré bistrot
Ils guettaient l´aventure
Ils attendaient un mot
Ils voulaient un murmure
Dans ce sacré bistrot
Quand elle est pas revenue
Y a eu quinze ostrogots
Transformés en statues
On n´a pas revu Roger
Puis ce fut le tour d´Émile
Paul est parti le dernier
Après Jean-Jacques et Gilles
Il y a deux planches en croix
Clouées dessus la porte
Sacré bistrot, c´est là
Que leur jeunesse est morte
C´est vrai que c´est souvent comme ça
Il suffit d´une toute petite chose pour qu´ils réalisent
Ben, il me faut une femme, puis il me faut
une maison
Je voudrais bien avoir des enfants
Alors, des fois, ils vont un peu vite, ils commencent par la fin
Ils font d´abord Enfin ça s´arrange toujours
Au bistrot du quartier
Les gars jouaient en trois manches
Au quatre cent vingt-et-un
Allez, c´est fini, les copains!

- **RENAUD, *Mon bistrot préféré*, Renaud Séchan et Jean Pierre Buccolo in *Boucan d'enfer*, 2002**

Mon bistrot préféré, quelque part dans les cieux
M'accueille quelquefois aux jardins du Bon Dieu
C'est un bistrot tranquille où il m'arrive de boire
En compagnie de ceux qui peuplent ma mémoire
Les jours de vague à l'âme ou les soirs de déprime
Près de quelques artistes amoureux de la rime
Je vide deux trois verres en parlant de peinture
D'amour, de chansonnettes et de littérature
Il y a là, bien sûr, des poètes, le Prince
Tirant sur sa bouffarde, l'ami Georges Brassens
Il y a Brel aussi et Léo l'anarchiste

Je revis, avec eux une célèbre affiche
Trenet vient nous chanter une Folle Complainte
Cependant que Verlaine et Rimbaud, à l'absinthe
Se ruinent doucement en évoquant Villon
Qui rôde près du bar et des mauvais garçons
L'ami René Fallet me parle de ses touches
Qui me font frissonner quand il pêche à la mouche
Et du vin et des femmes et surtout des copains
Qui font la vie plus belle, le désespoir plus loin
Il y a Boris Vian, Maupassant et Bruant
Ecoutant les histoires d'un Coluche hilarant
Je m'assois avec eux pour quelques libations
Entouré de Desproges et Reiser et Tonton
Nous rigolons des cons avec Frédéric Dard
Souvenirs de prison avec le vieux Boudard
Audiard et puis Pagnol s'allument au Pernod
Je lève mon verre à Robert Doisneau
Gainsbourg est au piano, jouant sa Javanaise
Et nous chante l'amour qu'il appelle la baise
Dewaere est là aussi dans un coin, et il trinque
Aavec Bernard Dimey, avec Bobby Lapointe
Assis autour du poêle il y a Jacques Rigaut, Franquin, Jean-Pierre Chabrol, Prévert et son mégot
Nous parlons de suicide Maurice Ronet arrive
La mort est quelquefois tout un art de vivre

Mon bistrot préféré, quelque part dans les cieux
Je l'avoue, désolé, manque de femmes un peu
Mais les amis, les potes qui le hantent toujours
Savent aussi bien qu'elles ce que c'est que l'amour
Ils sont bien plus vivants dans ma mémoire au moins
Que la majorité de mes contemporains
Si demain la faucheuse vient me prendre la main
Pourvu qu'elle me conduise au bistrot des copains

- **PORCHER Bruno*, Les copains de bistrot,* B. Porcher in *Debout devant moi,* 1975**

Tous les jours à la sortie des bureaux
On retrouve les copains pour l'apéro
Y a toujours quelque chose à arroser
Et tous les 31 du mois chacun paie sa tournée
Les copains de bistrot, quand ils rentrent de leur boulot
Les copains de bistrot, ils sont là pour boire un pot
Ils réinventent le monde avec quatre verres dans le nez
Moi monsieur si j'étais…" oui mais il ne le seront jamais
Si tu ne t'entends pas avec ta femme
Et que tu t'es encore disputé

Ils ouvriront le procès de ces dames
Et te diront elles changent toutes une fois mariées
Si ton patron t'as encore refusé
L'augmentation que tu lui demandais
Ils feront la guerre à la société
Ils ne sont pas vraiment méchant, tout juste un peu bourrés
S'il est question dans la conversation
De tiercé, de sport, de télévision
Comme on n'a pas les mêmes opinions
Quand on a bu un verre de trop on a toujours raison
Les copains de bistrot, quand ils rentrent de leur boulot
Les copains de bistrot, ils sont là pour boire un pot
Ils réinventent le monde avec quatre verres dans le nez
Et le dernier verre, monsieur, sera celui de l'amitié

- **SOHA,** ***Le café bleu,*** **F. Welgryn et A. Essertier in** ***D'ici et d'ailleurs,*** **2007**

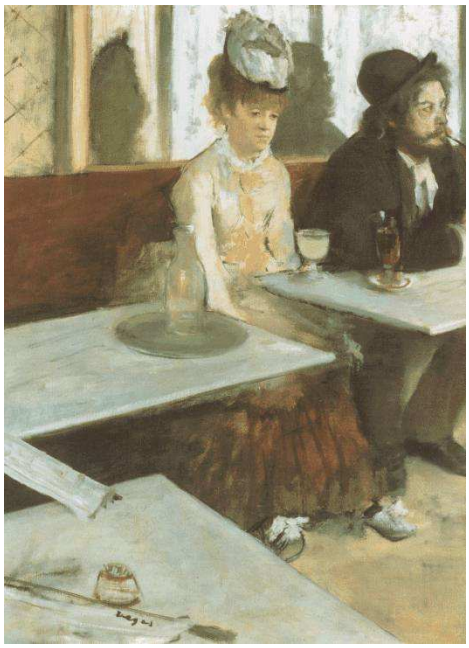
La vie s'en prend à nos rires et à nos paroles en l'air
On apprend à se couvrir en marchant à découvert
Mais où sont passées les îles
Ont-elles coulées sous la mer
Rien de plus facile que d'oublier qu'on espère
Alors si tu te perds
Rejoins-moi au café bleu
Le temps d'une cigarette ou deux
L'éternité ne vaut que pour les amoureux
On dansera au café bleu
Le temps d'une chanson ou deux
Le paradis ne vaut que pour les gens heureux
Il n'y a que dans les livres que l'on peut changer le monde
Il faut aller sur la lune pour voir que la terre est ronde
Mais y'a pas que dans les films qu'on voit des fondus au noir
Je t'ai trouvé dans la lune, j'ai aimé ton histoire
Le reste ça reste à voir

- **ADAMO Salvatore,** ***Au café du temps perdu,*** **Salvatore Adamo in** ***La part de l'ange,*** **2008**

Au café du temps, je suis retourné
Un jour où rien n'allait plus
J'avais peur d'être déçu mais rien n'avait changé
Bonsoir amis bienvenu,
La patronne m'a reconnu malgré mon costume de notable
Et comme si elle m'avait attendu
Elle m'avait gardé la même table
Au café du temps perdu, j'allais quand j'étais riche,
De tous ces riens dont on se fiche quand on a pignon sur rue
Au café du temps perdu, j'allais retrouver la

bande Et les promesses en sarabande d'un avenir non avenu Je l'aimais ce temps perdu, cette liberté Ces trésors, ce luxe absolu Mais la vie bien entendu n'a pas supporté Que j'ignore les sentiers battus Alors à la place du coeur elle m'a greffé une calculette Et ce soir avec les rêveurs nous allons chanter à tue-tête Au café du temps perdu, j'allais quand j'étais riche, De tous ces riens dont on se fiche quand on a pignon sur rue Au café du temps perdu, j'allais retrouver la bande Qui vous requinquait sur demande Chaque fois qu'on n'y croyait plus Au café du temps perdu, j'allais retrouver la bande	

Annexe n° 1 : MANET Edouard, *L'absinthe,* huile sur toile, 1875, 92X72 cm, Musée d'Orsay, Paris



Annexe n°2 : BOILLY Louis Léopold, *Scène de cabaret,* huile sur toile, 1845, 37X47 cm, Musée du Louvre, Paris



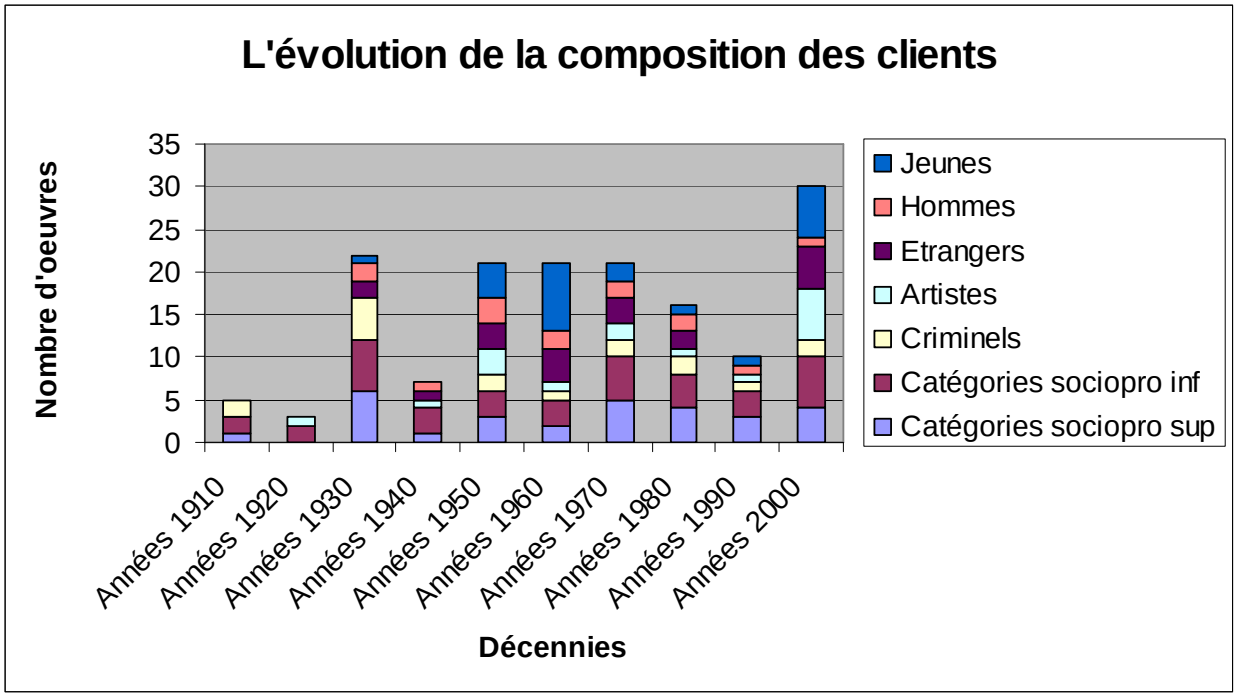
Annexe n°3 : BERAUD Jean, *Au café* de la série *Au bistro*, 1908-1910, huile sur toile, 54X65 cm, Musées des Beaux Arts, Marseille



Annexe n°4 : DODIER, LE TENDRE et MAKYO (scénario), DODIER (dessin), *Jérôme K. Jérôme Bloche. La marionnette*, Paris, Dupuis, 2003, p.10



Annexe n°5 : Histogramme de répartition et d'évolution du type de client sur notre période



- Etude réalisée sur la base de l'ensemble du corpus d'arts narratifs (café parisiens, indéterminé, de banlieue et de province compris) aux données identifiables.
- Les différents éléments relatifs à une catégorie dans une même œuvre ont été comptés pour un.
- La catégorie « jeunes » regroupe les enfants, étudiants et jeunes adultes ; la catégorie « Hommes » correspond à une forte identité ou et/ou entre soi viril ; la catégorie « étrangers » recoupe les clients présentés comme issus d'un autre pays ou ethnie qu'il soit immigré ou touriste ; la catégorie « artistes » concerne comme son nom l'indique des peintres, écrivains etc. ; la catégorie « criminels » réunit les voyous et les prostituées (qui ne sont pas des criminelles mais sont systématiquement associées à cette univers) ; la catégorie des identités socioprofessionnelles inférieures recouvre les ouvriers, petits employés, chômeurs ou encore SDF ; enfin, la catégorie des identités socioprofessionnelles supérieures englobe les professions intellectuelles, soldats, policiers et petit ou grand patron