



HAL
open science

Emergence d'une critique de cirque et de music-hall (fin XIXe-début XXe siècle)

Nathalie Coutelet

► **To cite this version:**

Nathalie Coutelet. Emergence d'une critique de cirque et de music-hall (fin XIXe-début XXe siècle). Sandrine Dubouilh; Pierre Katuszewski. Observer le théâtre. Pour une nouvelle épistémologie des spectacles, Presses universitaires de Bordeaux, <https://www.lcdpu.fr/livre/?GCOI=27000100297580>, 2022, Universcènes, 9791030006025. hal-04518303

HAL Id: hal-04518303

<https://hal.science/hal-04518303>

Submitted on 23 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Émergence d'une critique de cirque et de music-hall (fin XIX^e s.-début XX^e s.)

Nathalie Coutelet

Soulever la question de la critique pour le cirque et le music-hall permet de s'intéresser tout d'abord aux liens entre ces deux formes, qui se développent au même moment et sont considérées comme des « sous-genres », des genres mineurs¹, tout en provoquant un vaste engouement du public. La hiérarchisation en genres dits « majeurs » et « mineurs », en outre, relève essentiellement de l'approche critique et non de la réception des œuvres. Il semble donc indispensable, dans un premier temps, de les aborder ensemble. La période d'analyse couvre les dernières décennies du XIX^e s. et les premières du XX^e., où l'on peut repérer une évolution très nette, à la fois des spectacles et de la presse qui en rend compte et, par conséquent, l'émergence de chroniques spécialisées pour ces nouveaux genres. À travers l'analyse des critiques de cirque et de music-hall, c'est bien l'histoire spectaculaire qui est sondée, car les articles et la façon dont ils traitent le cirque et le music-hall nous renseignent sur les critères esthétiques de l'époque, que l'on mesure à l'aune de la place prise par eux dans les colonnes de la presse, généraliste comme spécialisée. L'enjeu est enfin d'observer comment s'élabore une méthode non littéraire pour étudier ces formes spectaculaires, en partie considérées comme « mineures » à cause de leur hybridité, qui résiste à tout enfermement dans un genre prédéfini.

1) Proximités avec le théâtre

À la fin du XIX^e s., par une sorte d'« ethnocentrisme » théâtral, si l'on peut dire, les spectacles sont regroupés sous la commune appellation de « théâtre ». Il faut commencer par reconnaître qu'elle est fort commode pour les directions de cirque et de music-hall, afin de légitimer esthétiquement un effort nouveau. Par exemple, le cirque célèbre fondé par Philip Astley, rue du Faubourg-du-Temple, en 1782, est considéré comme un « théâtre équestre »². Les cirques en dur, dont la construction se multiplie au XIX^e s., ont un dispositif architectural

¹ Selon la notion de minorité analysée par G. Deleuze. « Toute production culturelle est relative à sa réception par la culture (...). La recevabilité de la production dépend de son rapport avec la norme. » Anne Sauvagnargues, « Art mineur – Art majeur : Gilles Deleuze », *EspacesTemps*, n° 78-79, 2002, p. 126.

² En 1783, le premier établissement occupé par Astley à Paris est le Nouvel Amphithéâtre, rue du Faubourg-du-Temple. À Londres, son cirque en dur s'intitule tout d'abord *The Amphitheatre Riding House*, puis *Astley Theatre*. Voir Tristan Remy, « Philip Astley à Paris », *Le Cirque dans l'univers*, n° 69, 1968, p. 3-10.

qui rappelle celui du théâtre, si l'on excepte la piste circulaire qui va s'imposer. Le fronton, le bâtiment souvent de forme carrée ou rectangulaire, tout rappelle l'architecture théâtrale. Pascal Jacob, publiant au début du XXI^e s. une étude sur le cirque, reprend lui aussi à son compte le terme de « théâtre équestre »³, qui souligne la filiation entre représentations initiales à cheval et créations spectaculaires influencées par le théâtre et la foire.

Le music-hall, dérivé du café-concert, hybridé avec les variétés anglaises, est d'abord désigné comme un « théâtre où l'on fume », qu'Arthur Pougin, dans son *Dictionnaire pittoresque et historique du théâtre*, rapproche de la tradition des petits théâtres populaires, où l'on vendait des rafraîchissements et des cigares⁴. Cette particularité constitue, à lire la presse de l'époque, l'un des attraits irrésistibles du lieu, avant même l'intérêt pour le spectacle qui s'y joue, comme le signale Martial-Piéchaud :

*Je me rendis à l'Olympia. Une fois de plus, j'appréciai la permission de fumer des cigarettes pendant le spectacle, qui rend le music-hall si aimable par un air de détente, de liberté*⁵.

Le spectacle music-hallien serait donc moins contraignant pour le public, inclinerait davantage au délassement. En termes architecturaux, cependant, tout laisse à penser qu'on entre dans un théâtre. Jacques Porel, rendant compte d'un spectacle à l'Alhambra, décrit ainsi la « salle inclinée », « heureuse innovation (...) en architecture théâtrale » et le rideau qui « s'ouvre sur un paysage (...) conforme à la tradition du Châtelet »⁶. Ces ressemblances, bien sûr, ne sont pas fortuites ; elles entretiennent volontairement la filiation théâtrale, comme un repère pour le public. Plus tard, l'établissement des Champs-Élysées prend d'ailleurs le nom de « Théâtre-Music-Hall »⁷, où l'on peut toujours fumer et boire durant le spectacle. Ce que peuvent nous apprendre ces faits, c'est que le cirque et le music-hall ne sont alors pas considérés pour ce qu'ils sont, mais à l'aune du critère principal, qui est un critère dramatique. Bien sûr, le théâtre est un genre beaucoup plus ancien et il sert donc d'élément de mesure esthétique.

³ Pascal Jacob, *Le Cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris, Larousse, coll. « Comprendre et reconnaître », 2002.

⁴ Arthur Pougin, « Orgeat, limonade, la bière ! », *Dictionnaire pittoresque et historique du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1885, p. 574.

⁵ Martial-Piéchaud, « Chroniques et documents », *La Revue hebdomadaire*, t. 10, octobre 1924.

⁶ Jacques Porel, « Le Music-Hall », *La Revue hebdomadaire*, t. 3, 3 mars 1923.

⁷ Gustave Fréjaville, « Chronique de la semaine », BnF, Richelieu, Arts du spectacle, RO 16 443.

Mais les artistes, eux, ne se soucient pas d'une catégorisation pourtant très étanche et passent d'un établissement à un autre⁸. Un des exemples les plus célèbres est certainement celui de Cécile Sorel, comédienne de l'Odéon puis de la Comédie-Française, qui joue au Casino de Paris et y lance la réplique culte « L'ai-je bien descendu ? »⁹. Elle fait la couverture de « l'hebdomadaire de reportage » *Voilà*, dirigé par Georges Kessel¹⁰, qui diffuse les reportages d'Artaud sur la Chine ou de Simenon sur l'Afrique, mais publie donc aussi des photos d'artiste de music-hall. Cette présence simultanée de reportages consacrés aux voyages et aux célébrités invite à les penser comme deux formes d'exotisme pour le public.

On pourrait aussi citer Dranem, vedette du café-concert dans le genre « niais », qui interprète, entre autres, Sganarelle dans *Le Médecin malgré lui* monté par Antoine¹¹. Ce passage est facilité par la proximité des spectacles qui se jouent dans tous ces lieux. Les pantomimes, par exemple, sont interprétées aussi bien dans les théâtres que dans les cirques et les music-halls. Au cirque, ce sont d'abord de grandioses spectacles, historiques ou militaires surtout, qui mêlent machinerie, danseurs, mimes et animaux, comme *La Chasse au cerf*, « grande pantomime équestre et nautique »¹². Au théâtre et au music-hall, ainsi que l'a montré Ariane Martinez¹³, la pantomime connaît un regain à partir des années 1880. Le mimodrame, incarné entre autres par Georges Wague, formateur de Colette, se joue aussi bien au music-hall qu'au théâtre: *Rêve d'Égypte*¹⁴, au succès de scandale, suivi d'une interdiction, est donné au Moulin-Rouge ; le *Pierrot assassin*¹⁵ de Jean Richepin au Trocadéro.

Ce personnage, issu des Funambules, se retrouve sur toutes les scènes. *Pierrot soldat*, au Nouveau-Cirque (1893) est analysé par Francisque Sarcey, qui évoque son « immense auditoire » et « Footit, le clown désopilant »¹⁶, qui a divertit ses enfants – une manière, bien entendu, de renvoyer le cirque à un domaine puéril et de refuser de le considérer comme un champ artistique réellement digne d'intérêt, même s'il l'évoque en l'occurrence dans sa

⁸ Sur la présence de circassiens au music-hall, voir Nathalie Coutelet, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère, 1871-1936*, Saint-Denis, Presses de l'Université de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2015.

⁹ Dans la revue du Casino de Paris *Vive Paris*, en 1933.

¹⁰ Il s'agit du frère de l'auteur Joseph Kessel. Outre cette activité dans la presse, il a également été scénariste, comme sur le film *Jeanne de Paris*, réalisé par Robert Stevenson (1942).

¹¹ Édouard Noël, Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1910, p. 182. Le spectacle est créé par Antoine à l'Odéon, en 1910.

¹² *Le Journal amusant*, n° 551, 15 janvier 1910. La pantomime est donnée au Nouveau Cirque, en janvier 1910.

¹³ Ariane Martinez, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008.

¹⁴ Moulin-Rouge, 3 janvier 1907. Le canevas de la pantomime a été écrit par la duchesse de Morny, qui la joue également, sous le pseudonyme Yssim.

¹⁵ Pantomime créée le 28 avril 1883, avec Sarah Bernhardt dans le rôle-titre et Réjane dans celui de Colombine.

¹⁶ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 11636, 3 avril 1893. Selon les sources, l'orthographe du nom varie : « Foottit » ou « Footit ». La première est cependant la plus courante.

« Chronique théâtrale » du *Temps*. Les trois fils de François Fratellini font leurs débuts dans un numéro de trapèze en costumes de Pierrots, preuve de la vitalité du personnage qui perdure en 1923 et de sa capacité à être utilisé dans tous les types de spectacles.

Cependant, les revues finissent par supplanter les pantomimes. Les théâtres proposent en général une « revue de fin d'année » à leurs spectateurs, où les artistes de la maison parodient les célébrités et les événements marquants, moyen de souder le public dans une complicité autour d'une culture commune¹⁷. On chante des couplets sur des airs déjà connus du public, on multiplie les allusions – plutôt consensuelles – à l'actualité des arts, de la politique, des personnalités. C'est aussi une sorte de récompense pour le public, par un divertissement dont aucun effort intellectuel n'est attendu. Tout du moins, les critiques dramatiques envisagent ainsi ce genre considéré comme inférieur. Pour la revue 1927, donnée au Théâtre Marigny, le soiriste du *Ménestrel* relève qu'il s'agit d'un « spécimen assez réussi de revue de théâtre, genre un peu hybride », « spectacle divertissant grâce à l'abondance des vedettes » et au « choix très judicieux de musiques connues »¹⁸.

Même au cirque, la revue annuelle devient la règle, le cadeau spectaculaire de fin d'année. C'est le cas de la revue *Paris au galop*, en 1889, qui a les honneurs de *L'Illustration* ou de la « revue du Nouveau-Cirque » considérée, en 1907, comme « l'une des plus goûtées du public parisien »¹⁹. Ces revues sont composées de tableaux, comme au théâtre, par des revuistes offrant indistinctement leurs services aux établissements. Henri de Gorsse – en collaboration avec Georges Nanteuil – écrit par exemple le livret de *Cherchez la femme* pour le Casino de Paris, en 1904, et fait représenter des pièces au théâtre, comme *L'Auréole*²⁰. On comprend bien, dès lors, que la presse, face à des artistes qui se produisent d'une scène à l'autre, à des auteurs qui travaillent avec l'une et l'autre, à des formes spectaculaires similaires, se comporte d'abord avec le cirque et le music-hall du point de vue théâtral.

¹⁷ Voir le n° 266 de la *Revue d'histoire du théâtre*, d'avril-juin 2015, « En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIXe siècle », dirigé par Olivier Bara, Romain Piana et Jean-Claude Yon.

¹⁸ P. Saegel, « La semaine dramatique », *Le Ménestrel*, n° 7, 18 février 1927. Cette revue, en 2 actes et 40 tableaux, est d'Albert Willemetz, Saint-Granier et Jean Le Seyeux ; elle est jouée par Raimu, Thérèse Dorny, André Baugé, Saint-Granier, etc.

¹⁹ *Le Journal amusant*, n° 439, 23 novembre 1907.

²⁰ Comédie en 5 actes, créée à l'Athénée, en 1902.

2) L'omnipotence de la critique dramatique

Évidemment, la critique de cirque et de music-hall n'existe pas au moment où ces formes naissent. Ce sont donc les chroniques dramatiques, bien installées dans les principaux quotidiens et revues, qui prennent en charge les comptes rendus²¹. *Le Figaro*, en 1880, évoque les spectacles ou la vie des établissements de cirque et de music-hall dans ses rubriques « Courrier des théâtres » ou « La soirée théâtrale ». Même chose au *Temps*, dans la « Chronique théâtrale » ou au *Gaulois*, dans « Le 'Gaulois' au théâtre ». Gustave Fréjaville, l'un des défenseurs acharnés du music-hall et du cirque, déclare donc que :

cette chronique reste encore à créer. Je n'ignore pas que dans les feuilletons dramatiques – pendant les semaines maigres de l'été – un coin [lui] fut souvent accordé par faveur (...). Des digressions amusantes de Sarcey (...), de nonchalantes variations de Jules Lemaître sur les acrobates sont dans toutes les mémoires. Quelques esprits ingénieux et libres continuent de nos jours cette tradition. M. Nozière disserte à l'occasion sur la philosophie d'un 'excentrique' (...). M. Henry Bidou se donne parfois le délicat plaisir de décrire en détail aux lecteurs des Débats (...) les splendeurs frivoles d'une revue de music-hall (...). Mais, peu ou prou, tous ces critiques dramatiques (...) signalent au passage avec la plus grande négligence les nouveautés du jour, autant que l'actualité théâtrale leur en laisse place²².

Le constat est un peu exagéré et doit être nuancé. Les programmes des cirques et des music-halls figurent bien dans tous les organes de presse, au même titre que ceux des théâtres. On trouve également, de façon régulière, des articles sur les nouveaux spectacles. Ce qui manque, c'est l'analyse détaillée, plutôt réservée au théâtre et à l'opéra. On retrouve donc la question des taxinomies, solidement établies. Par exemple, dans *la Presse*, en octobre 1912, la rubrique « Premières représentations » consacre de longs paragraphes à la reprise de *Patachon*, comédie de Maurice Hennequin et Félix Duquesnel, à la Renaissance, mais une présentation bien plus écourtée pour une véritable première, au Nouveau-Cirque²³. En outre, l'article consacré à la reprise est signé (H. Debusschère), celui qui évoque la création du Nouveau-Cirque ne l'est pas. La présence ou l'absence de signature n'est pas un détail anodin ; elle suggère l'assistance réelle d'un chroniqueur au spectacle ou la publication d'un communiqué émanant de l'établissement.

²¹ Au XIX^e siècle, avec le développement d'une presse populaire à grand tirage, les journaux se dotent tous d'une chronique dramatique, qui rend compte des spectacles parisiens. Voir Chantal Meyer-Plantureux (dir.), *Un Siècle de critique dramatique*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Le théâtre en question », 2003.

²² Gustave Fréjaville, « Petite chronique du music-hall », 10 février 1919, BnF, Richelieu, Arts du spectacle, RO 16 443.

²³ « La Presse et le théâtre – Premières représentations », *La Presse*, n° 7364, 3 octobre 1912.

Nombre d'articles se retrouve en effet, à la virgule près, dans divers titres de la presse quotidienne, en raison des accords publicitaires conclus par les établissements et les directions des journaux. C'est ce que dénonce *le Strapontin* :

À quoi sert la critique ?

La critique s'est laissée museler ! Les grands journaux (...) sont liés par de bons traités, traités en vertu desquels lesdits grands journaux s'engagent à publier uniquement les 'communiqués' qui leur seront envoyés par 'l'administration' à l'exclusion de tous autres comptes rendus²⁴.

Certes, ces mots amers pourraient être ceux d'une revue peinant à se faire une place et un lectorat, mais en observant les colonnes des journaux, on se rend rapidement compte que les textes sont souvent rigoureusement identiques ; loin d'être des critiques, ce sont bien des communiqués. De même que les programmes sont parsemés d'annonces publicitaires diverses²⁵, les journaux font payer les établissements de spectacles pour publier leurs présentations. La teneur dithyrambique de certains propos corrobore cette hypothèse – le tabou règne et il y a peu de traces officielles de ces traités. Ainsi, cet article du *Matin* qui insère une retentissante déclaration publicitaire :

Les demoiselles du Téléphone viennent de protester (...) contre la difficulté des communications (...). Hier, les lignes entre Paris et Madrid subissaient un embouteillage en règle. Il faut dire en toute justice que cet encombrement était dû aux nombreuses dépêches expédiées par les correspondants de journaux espagnols à Paris pour annoncer le triomphe sans précédent que venait de remporter (...) la danseuse Nati la Bilbainita²⁶.

En général, ce type d'annonce n'est signé d'aucun nom de journaliste et figure dans les rubriques générales « Courrier des théâtres » ; l'usage en est solidement implanté dans la presse, aussi bien pour les théâtres d'ailleurs, comme les Mathurins, qui préviennent, en janvier 1900, qu'il « est prudent de retenir ses places par téléphone » car « vu l'affluence de la location, l'administration ne peut garantir les places »²⁷. Parfois, ces communiqués sont

²⁴ Giboyer, « Critique dramatique », *Le Strapontin*, n° 4, 28 mars 1917.

²⁵ Le développement des publicités dans les programmes est étudié par Michel Rapoport, « Demandez le programme ! La scène londonienne (des années 1880 à 1949) », in Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon (dir.), *Au Théâtre ! La sortie au spectacle XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2014, p. 61-79.

²⁶ « Courrier des théâtres », *Le Matin*, n° 13108, 7 février 1920.

²⁷ « Spectacles et concerts », *Le Figaro*, n° 27, 27 janvier 1900. Le spectacle alors donné aux Mathurins est *Le Beau Choréas* de Piazza.

clairement mentionnés comme tels, comme ici dans les colonnes du *Temps* : « Le directeur des Folies-Bergère nous avise que ‘toute l’aristocratie française se trouvera réunie demain soir »²⁸.

On peut en déduire une commercialisation des spectacles de cirque et de music-hall et la preuve d’un succès qui s’organise sous ce mode publicitaire. Les célébrités du cirque et du music-hall font d’ailleurs tout autant la « Une » que les acteurs et actrices du théâtre, ce qui signifie qu’elles aussi constituent un solide atout marchand. On trouve par exemple Mistinguett à la Une du premier numéro de *la Rampe*, en décembre 1915, même si le titre semble indiquer une spécialisation théâtrale²⁹. Les détails croustillants sur la vie palpitante des petites femmes, en particulier, sont scrutés avec un zèle qui n’a rien à envier aux paparazzi et aux magazines « *people* » d’aujourd’hui. La « Belle Otero », ainsi, est un véritable marronnier avec ses sulfureuses liaisons mondaines et les suicides de ses amants éconduits, qui la font surnommer la « sirène des suicides » par la presse³⁰.

Le clown Footitt, vedette du Nouveau-Cirque durant de longues années, fait l’objet de rumeurs, telles que sa liaison avec une danseuse du Nouveau-Cirque en 1893, alors qu’il est marié et père de quatre enfants, narrée par le menu dans *la Justice*, sous la plume du critique d’art Gustave Geffroy³¹, ou son atteinte de folie en 1905, relatée dans les très sérieuses *Annales politiques et littéraires* comme un événement d’importance³². *La Revue illustrée*, qui lui consacre un long article, commence par évoquer sa liaison durant plusieurs paragraphes, avant d’analyser ses numéros. Le procédé est celui s’applique aux vedettes du théâtre depuis plusieurs décennies : les échetiers et les soiristes livrent à un public avide de les connaître les détails biographiques, la vie des coulisses et ses indiscretions.

Cette présence forte des artistes, puis des spectacles, dans la presse autrefois exclusivement consacrée au théâtre, cause bien sûr quelques remous. La concurrence jugée néfaste de ces spectacles explique aussi la difficulté avec laquelle music-hall et cirque fraient leur chemin

²⁸ « Théâtres », *Le Temps*, n° 18074, 24 décembre 1910. C’est nous qui soulignons. Il s’agit d’une soirée spéciale pour le réveillon de Noël et l’article recourt aux guillemets pour signaler l’origine de cette déclaration, qui provient donc bien des Folies-Bergère.

²⁹ Mistinguett joue aussi au théâtre, comme dans la pièce *Les Midinettes*, de Louis Artus. Consulter Emery, « Comment ils ont joué », *Comoedia*, n° 1220, 1^{er} février 1911.

³⁰ Parmi ses amants figurent le président du Conseil Aristide Briand, Édouard VII, Léopold II de Belgique et Gabriele d’Annunzio. Sur la « sirène des suicides », voir en particulier l’ouvrage de Catherine Authier, *Femmes d’exception, femmes d’influence. Une histoire des courtisanes au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2015.

³¹ Gustave Geffroy, « Le clown amoureux », *La Justice*, n° 5059, 20 novembre 1893. Le journal, fondé par Clemenceau, ami de Geffroy, n’est pourtant pas du tout spécialisé dans les affaires de mœurs des célébrités, mais plutôt dans la politique.

³² Sergines, « Les échos de Paris », *Les Annales politiques et littéraires*, n° 1167, 5 novembre 1905.

dans les colonnes de la presse pour de véritables réflexions sur leurs spécificités artistiques. De nombreux articles ont uniquement pour objectif de déplorer l'attrait qu'ils exercent, au détriment du théâtre, tel celui d'Adolphe Brisson :

Hélas ! le goût du Music-hall est entré dans nos mœurs et fait partie intégrante de la vie parisienne. On en peut gémir, y discerner une signe de décadence, le combattre par les meilleures raisons du monde (et les bonnes raisons ne manquent pas)³³.

Le music-hall, associé aux nudités émoustillantes à partir du début XX^e s., souffre d'une plus mauvaise réputation que le cirque. Il est notoire que les frères Goncourt, Cocteau, Toulouse-Lautrec ont célébré le plaisir trouvé au cirque, qu'ils ne trouvaient plus au théâtre³⁴. Régis Gignoux, qui défend pourtant la forme circassienne, déplore que le public des années 1920 « s'applique à dégager la philosophie cachée dans un saut périlleux, la métaphysique d'un coup de pied arrière, le 'côté shakespearien' d'un plat de savon à barbe renversé sur une tête » alors qu'il faut selon lui aller au cirque pour se « délasser »³⁵. Au fond, le cirque aurait perdu ce qui faisait sa particularité : l'absence de réflexion intellectuelle, dont il attribue dans cet article la responsabilité au trio Fratellini. D'un côté, le cirque aurait gagné en qualité d'esprit, d'un autre, il aurait perdu son essence, celle qui était auparavant stigmatisée en tant que pur divertissement. Il demeure qu'en raison de leur succès croissant, les principaux journaux doivent, pour conserver et contenter leur lectorat, rendre compte des représentations extra-théâtrales.

3) Émergence et spécificités de la critique de cirque et de music-hall

La presse spécialisée s'adapte assez tôt à la nouveauté spectaculaire, ou plutôt, aux formes mises à l'honneur par la ferveur publique. *L'Art lyrique et le music-hall*, dès 1896, se consacre principalement aux numéros de music-hall, cafés-concerts et cabarets, même si l'art dramatique y figure. Le *Tout-Théâtre*, contrairement à ce que laisse à penser son titre,

³³ Adolphe Brisson, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 15841, 31 octobre 1904.

³⁴ Le roman *Les Frères Zemganno*, d'Edmond de Goncourt (1879) retrace la vie du cirque et le *Journal* des deux frères contient de nombreux passages dans lesquels le cirque est célébré. Jean Cocteau a signalé dans ses mémoires ses souvenirs marquants de cirque, notamment le duo de Footit et Chocolat. Voir « Jean Cocteau : le cirque et le music-hall », *Cahiers Jean Cocteau*, n° 2, août 2003. Toulouse-Lautrec, dont l'influence du music-hall sur sa pratique est célèbre, a également consacré de nombreuses lithographies au cirque, mais aussi le vitrail *Au Nouveau Cirque*, Papa Chrysanthème (1894) et la toile *Au Cirque* (1899), ainsi que plusieurs travaux puisés dans les spectacles du Cirque Fernando.

³⁵ Régis Gignoux, « Les excès du 'fratellinisme' », *Le Figaro*, n° 53, 22 février 1925.

comporte une rubrique « Cafés-Concerts et Music-Halls » (1905) ; la *Revue d'art dramatique*, de même, une rubrique « Cirques-Cabarets-Music-Halls », tenue par Armory, critique bien connu (1904). *Comoedia*, créé en 1907, sépare ses analyses entre « théâtres », « music-halls et cafés-concerts » (Folies-Bergère, Olympia, Moulin-Rouge, Apollo, etc.) et « Cabarets artistiques » (La Boîte à Fursy, Les Quat'z'arts, le Little Palace, etc.) ainsi qu'une rubrique mixte « Cafés-concerts, Cabarets artistiques, Music-Halls et Cirques ».

Le cirque et le music-hall sont donc fréquemment considérés ensemble, ce qui s'explique par la proximité des artistes, des auteurs et des numéros, mais qui peut traduire aussi une vision commune d'un divertissement plus que d'un art. *La Rampe* consacre un très long dossier, en 1919, à établir la différence entre « cafés chantants », « cafés concerts » et « music-halls »³⁶, nuances résolues par plusieurs journaux qui recourent à la commode appellation de « spectacles », comme la *Revue des Deux-Mondes* ou « Spectacles divers », comme *le Petit Parisien*. *La Rampe*, « revue des Théâtres, Music-Halls, Concerts, Cinématographes », crée « La Rampe au music-hall », tenue par Legrand-Chabrier, qui y aborde régulièrement le cirque. C'est un signe de l'effacement de la filiation théâtrale, mais aussi de l'absorption du cirque par le music-hall.

Les Folies-Bergère avaient tôt compris l'intérêt publicitaire de posséder leur propre feuille et ont fait paraître, de 1879 à 1901, les *Folies-Bergère. Journal spécial au théâtre* – un titre qui entretient encore et toujours la ressemblance. Il comporte en outre une « revue dramatique » où des analyses de représentations théâtrales sont données. De même, le Chat Noir dirigé par Rodolphe Salis se dote-t-il en 1882 d'une revue-programme du même nom, dans laquelle sont publiés des poèmes, des croquis et des critiques dramatiques. Puisque les chroniques théâtrales ont inséré des comptes rendus de cirque et de music-hall, la pareille leur est rendue, dans une rivalité qui est autant esthétique que commerciale.

À quelle difficulté se heurtent les critiques alors ? Principalement à l'absence totale d'outils adaptés à ces formes spectaculaires, à l'inadéquation des méthodes ordinairement utilisées pour le théâtre. Au cirque ou au music-hall, en effet, pas ou très peu de texte à analyser, des prestations physiques extrêmement éloignées du jeu des comédiens de théâtre, une succession de numéros sans aucune narration, sans ordre logique ni progression dramatique, un mélange de formes :

³⁶ Léon Xanrof, « Les cafés-chantants – Les cafés-concerts – Les music-halls », *La Rampe*, n° 140, 13 avril 1919, p. 8-47. Le dossier retrace l'histoire de divers établissements et comprend de nombreuses illustrations.

Bien qu'il ait avec le théâtre de nombreux points de contact (...), le music-hall reste un domaine à part ; il ne peut être jugé du même point de vue que le théâtre. Il est autre chose. Il a déjà ses traditions, de jeunes traditions qui n'ont rien de commun avec les antiques traditions de l'art dramatique³⁷.

Les courriéristes sont désarmés, ils se contentent le plus souvent de décrire ce qu'ils voient : les décors, les costumes, la beauté des femmes – ce qui n'est pas si éloigné de nombre des comptes-rendus de représentations théâtrales, il faut bien le reconnaître. Méconnaissant les codes en vigueur au cirque et au music-hall, ils ne peuvent pas davantage s'accrocher à une fable à résumer pour les lecteurs. Voici un exemple de « Causerie théâtrale » sous-titrée « Au cirque », dans *les Annales politiques et littéraires* en 1899 :

On y voit diverses jolies choses. Oh ! le bon petit âne, si brave, si adroit et si gai ! La scène est d'un comique élémentaire et sûr. Le jovial bourricot poursuit à travers la piste Auguste éperdu (...). Puis de stupides exercices où nous voyons peiner un pauvre joli cheval, sous le fouet menaçant d'une sèche écuyère (...) qui n'a d'autre mérite que d'être délicieusement habillée en moujik d'étagère (...).

Enfin, nous avons vu quatre danseuses espagnoles. Elles m'ont paru extrêmement jolies³⁸.

Ce papier, une fois n'est pas coutume, est très long ; il est signé Jules Lemaître. Aucune analyse proprement spectaculaire, mais une appréciation personnelle des divers numéros qui, au passage, auraient très bien pu être ceux d'un spectacle de music-hall. On peut toutefois pressentir ce qui va fortement influencer le théâtre du XX^e siècle: la virtuosité du corps, remis au premier plan du spectacle, l'esthétique du fragment contre celle de la narration continue et progressive, la plastique corporelle intégrée à la plastique générale du spectacle. La presse va opérer sa mue et se plier à des genres « performatifs » et non littéraires.

Petit à petit, après la première guerre mondiale, une presse spécifique est créée, telle *Paris-Plaisirs*, qui ne se consacre guère à l'art dramatique, mais plutôt au music-hall, café-concert, cabaret et cirque, même si ce mensuel est indiqué comme « esthétique, humoristique et théâtral ». En 1922, le théâtre demeure donc un critère essentiel pour toute revue dédiée aux arts du spectacle. À l'apogée du music-hall, *Paris Music-Hall* célèbre aussi le succès public de ces spectacles. Une critique avertie se forme, autour de Gustave Fréjaville, chroniqueur de

³⁷ Gustave Fréjaville, « Petite chronique du music-hall », 10 février 1919, *op. cit.*

³⁸ Jules Lemaître, « Causerie théâtrale. Au cirque », *Les Annales politiques et littéraires*, n° 844, 27 août 1899.

Comœdia, Legrand-Chabrier, déjà cité pour *la Rampe*, René Bizet dans *la Revue hebdomadaire*, qui publient même des essais entièrement consacrés au cirque et au music-hall³⁹. Ils réfléchissent sur les causes du succès et font le lien avec la guerre, le besoin de vie, de couleur, de mouvement, qui correspondent aux rythmes effrénés de l'enchaînement de numéros éblouissants ; ils énoncent la méfiance en l'esprit humain – capable d'avoir engendré de telles boucheries – et l'exaltation de corps libres, dans des prouesses esthétiques.

Les outils et méthodes d'analyse qu'ils mettent en place sont justement centrés sur ces axes. Ils ont décalé leur regard, dépassé le textocentrisme pour appréhender le spectaculaire proprement dit, accepté la suite sans lien cohérent des numéros et tableaux, la déconnection des numéros avec un quelconque sens à déchiffrer ; en un mot, la performativité. Un Gustave Fréjaville, dans ses chroniques de *Comoedia*, recourt par exemple à des analyses techniques des numéros. Ainsi, dans le compte rendu du spectacle de Medrano, en 1923, évoque-t-il les Odonis, « équilibristes à l'échelle antipodiste », avec « l'échelle posée sur un seul pied du porteur en trinka », où « le voltigeur prend l'équilibre d'une seule main en haut du montant » et où « le porteur soutient de sa seule main droite, à l'aide d'un étrier métallique »⁴⁰.

L'emploi de ces termes sous-entend que le lecteur est apte à les comprendre, qu'il a assimilé le jargon technique du cirque – ce qui n'est pas nécessairement le cas. Fréjaville reconnaît toutefois l'impuissance des mots pour décrire une prestation absolument sensorielle :

*Je désespère d'avoir fait sentir la poésie fantasque de tout cela, la grâce imprévue, la netteté plaisante de ces images (...), qui semblent esquissées et arrêtées d'un seul trait de plume*⁴¹.

On trouve ici une limite : celle de la presse écrite pour expliquer, analyser un spectacle s'adressant aux yeux, aux oreilles, procurant le frisson. Souvent verbeux, les articles peinent en effet à transmettre l'aspect spectaculaire et ont souvent recours aux photographies et dessins, afin de pallier l'insuffisance textuelle. Cela explique aussi, peut-être, la multiplication

³⁹ Gustave Fréjaville, *Au Music-Hall*, Paris, Éditions du Monde Nouveau, 1923 ; Maurice Verne, *Aux Usines du plaisir*, Paris, Éditions des Portiques, 1929. René Bizet, *L'Époque du music-hall*, Paris, Éditions du Capitole, 1927.

⁴⁰ Gustave Fréjaville, « Chronique de la semaine », *Comœdia*, n° 3922, 13 septembre 1923. La trinka est un plan incliné sur lequel l'acrobate se positionne sur le dos, jambes à la verticale, pour recevoir sur ses pieds ou propulser objets ou partenaires. Les porteurs et les voltigeurs travaillent en portées ou en main à main.

⁴¹ Gustave Fréjaville, « La semaine au music-hall », *Comœdia*, n° 5009, 16 septembre 1926.

des enregistrements cinématographiques de numéros⁴², davantage susceptibles d'immerger le spectateur dans l'atmosphère de l'œuvre et de rendre la pluralité sensorielle du spectacle.

Conclusion

Gustave Fréjaville, commentant la revue du Théâtre-Music-Hall des Champs-Élysées, *Du sang sur l'hermine*, avec l'actrice Elvire Popesco en vedette, se demandait si le thème, « un auteur, un directeur, un manuscrit de pièce, des comédiens qui veulent des rôles... » étaient « bien à leur place au cours d'un programme de music-hall »⁴³. La situation, en 1925, s'est renversée : le théâtre, qui était l'unique critère d'observation du music-hall, devient parasite dans une revue music-hallienne ; le music-hall s'est affranchi du théâtre. Pour le cirque, un renversement s'est également opéré : aujourd'hui, les titres consacrés à l'analyse des spectacles circassiens sont nombreux⁴⁴. En revanche, la presse spécialisée du music-hall, qui existait dans les années 1920-1930 a disparu, alors qu'aucun titre ne se consacrait au cirque⁴⁵.

Que nous apprennent ces éléments de réflexion sur la critique ? Tout d'abord, une évolution du cirque et du music-hall qui se détachent progressivement de la matrice théâtrale, pour créer leurs modes distinctifs. Si les pantomimes puis les revues ont unifié les trois types de spectacles, cirque et music-hall construisent au début du XX^e siècle des programmes qui leur sont propres. Le music-hall abandonne les attractions et le cirque, les revues et pantomimes. Ensuite, ces éléments remettent en perspective l'évolution dramatique du début XX^e s., qui s'oriente très nettement vers le spectaculaire, la présence des corps, la plastique, le mélange des disciplines artistiques, voire une diminution de la part du textuel. L'observation des critiques dans la presse montre à quel point l'influence du cirque et du music-hall a été importante sur le théâtre. Ils concrétisent enfin une hiérarchie finalement bousculée entre les genres pour aller vers une hybridité des formes et une polyvalence des artistes. Les pratiques théâtrales s'en trouvent modifiées, mais aussi les critiques, qui doivent s'ouvrir à des analyses

⁴² La firme Gaumont, par exemple, crée les « phonoscènes » qui filment souvent le music-hall. Voir Maurice Gianati et Laurent Mannoni (dir.), *Alice Guy, Léon Gaumont et les débuts du film sonore*, New Barnet, John Libbey Publishing, 2012.

⁴³ Gustave Fréjaville, « Au Théâtre-Music-Hall des Champs-Élysées. Mme Elvire Popesco et M. Louis Verneuil dans 'Du Sang sur l'hermine' », *Comœdia*, n° 4642, 6 septembre 1925.

⁴⁴ Par exemple, *Stradda*, « magazine des arts pluriels, espaces publics, cirques, scènes » ; *Arts de la piste* ; *Le Cirque dans l'univers*, etc.

⁴⁵ Certains « webzines » en revanche sont consacrés au « théâtre musical », comme *Regard en coulisse.com* ou *Musical Avenue*.

moins centrées sur le texte et le dialogue et davantage sur la partie spectaculaire, celle qui s'adresse aux sens du spectateur.