

INTRODUCTION

LES MUSIC-HALLS sont légion au début du XX^e siècle, mais les Folies-Bergère appartiennent au club plus restreint des vastes établissements, qui drainent un public fourni et élaborent des programmes diversifiés et denses. Les Folies-Bergère « qui sont la Comédie-Française du music-hall¹ » constituent un miroir particulièrement intéressant de leur époque. Le Casino de Paris, l'Olympia ou le Moulin-Rouge, ses grands concurrents, proposent le même type de spectacle et de numéros, les artistes passent souvent d'un établissement à un autre, mais « c'est un titre pour un artiste que d'avoir appartenu à cette troupe d'élite² », celle des Folies-Bergère.

Les Folies-Bergère sont « le doyen » du « grand music-hall parisien », et bénéficient du « privilège de l'ancienneté »³. Si ce privilège ne dure pas, puisque d'autres music-halls se posent rapidement en rivaux, les Folies-Bergère offrent l'histoire continue d'un établissement dont la composition des spectacles évolue des variétés enchaînées et liées par un compère à la revue à grand spectacle aux multiples tableaux. Jacques-Charles, ainsi, précise que les Folies-Bergère sont « le premier de nos music-halls, premier par l'ancienneté, premier par son importance et sa réputation mondiale⁴ ». Autre preuve de la singularité des Folies-Bergère : sa notoriété en fait le symbole même du music-hall, et suscite l'ouverture de « clones » provinciaux, Folies-Bergère de Bordeaux, du Havre ou de Rouen notamment.

L'établissement est emblématique du spectaculaire music-hallien à grande échelle. Les coupures de presse, les affiches et les programmes abondent pour nourrir l'analyse, contrairement aux cas des petits cabarets

1. Georges Schmitt, « La saison internationale », *La Rampe*, n° 492, 1^{er} avril 1929.

2. « Folies-Bergère », *L'Art lyrique et le music-hall*, 27 novembre-3 décembre 1898.

3. Eugène Héros, « Les cafés-chantants – Les cafés-concerts – Les music-halls », *La Rampe*, n° 140, 13 avril 1919.

4. Jacques-Charles, *Cent ans de music-hall*, Genève/Paris, Jeheber, 1956, p. 155.

parfois éphémères. Nous avons choisi de travailler sur une longue période, et de nous focaliser sur ce lieu unique et représentatif : il ouvre l'ère du grand spectacle et fut le modèle de ses concurrents tels que le Casino de Paris, le Moulin-Rouge ou l'Olympia. Il fut encore le symbole même d'un Paris frivole, de la « vie parisienne », comme l'indiquent la récurrence des mentions qui en sont faites dans la littérature romanesque⁵ ou les importants tableaux qui l'ont représenté⁶. Il revient enfin à l'établissement la paternité de la première revue créée en France, *Place au jeûne*, en 1886, événement capital dans la construction de programmes de plus en plus extra-ordinaires.

La période analysée commence avec la direction de Léon Sari, en 1871, et se termine à l'arrivée de Michel Gyarmathy, en 1936. Ce dernier ouvre une voie nouvelle aux Folies-Bergère⁷ en modifiant les formules précédentes. Aujourd'hui, le music-hall, en général, est associé au nu emplumé et empanaché. Cette étiquette provient d'une pratique spectaculaire inaugurée au début du xx^e siècle. Le corps, nu ou vêtu, les effets visuels et la danse prennent progressivement une place prépondérante dans le spectacle, tandis que disparaissent les compères et commères de revue, les sketches et les satires de l'actualité.

Il est possible d'étudier les transformations qui affectent le spectacle de music-hall, de la collection de variétés à la création de la revue à grand spectacle ; de constater que les numéros de « curiosités » disparaissent et que la danse envahit progressivement la soirée au point de constituer la quasi-totalité du spectacle. Cette période longue permet d'observer le passage

5. Citons, par exemple, dans une liste loin d'être exhaustive, le célèbre *Bel-Ami*, de Maupassant (1885) ; *Mademoiselle de Marbeuf*, de Dubut de Laforest (1888) ; *Madame la Boule*, d'Oscar Méténier (1890) ; *La Dame blonde*, d'Henri Demesse (1895) ; *La Duchesse des Folies-Bergère*, de Feydeau (1902) ; *Celles qui disent oui*, de Richard O'Monroy (1903) ; *Croquis parisiens*, de Huysmans (1905) ; *Plus que jamais des galipettes*, de Félix Galipaux (1911) ; *L'Amant des danseuses*, de Félicien Champsaur (1926).
6. Outre le très connu *Bar aux Folies-Bergère* peint par Manet (1881-1882), la *Répétition aux Folies-Bergère*, d'lbels (1893), la *Loïe Fuller aux Folies-Bergère*, de Toulouse-Lautrec (1895), le *Promenoir des Folies-Bergère*, de Jean Béraud (1904), *Nini la prostituée*, de Van Dongen (1907) qui représente une danseuse des Folies-Bergère qui complète ses revenus en tarifant ses faveurs ; Brassai, dans *Paris la nuit* (1932), livre aussi des photographies des Folies-Bergère, qui mettent en vedette les artistes féminines et leurs corps dénudés. Félicien Rops, dans les années 1870, a produit une série de lithogravures sur les Folies-Bergère.
7. Voir en annexe I la liste des directions des Folies-Bergère au sein de la chronologie sommaire.

d'une succession de numéros hétéroclites, comprenant jongleurs et exhibitions, acrobates et ballet, à la création de la revue, composée de tableaux et dans laquelle la danse prédomine.

Ce développement des spectacles de music-hall coïncide avec l'avènement d'une « classe de loisir⁸ », d'une frange de la population à l'abri des soucis financiers et soucieuse d'utiliser son temps libre par des pratiques sportives ou culturelles. Le music-hall, avec son étalage de plus en plus marqué de luxe, sa capacité à réunir le « Tout-Paris », recèle un pouvoir attractif important. L'ostentation, en particulier, décrit aussi bien le fonctionnement esthétique des Folies-Bergère que les activités de cette classe privilégiée. L'insistance des encarts publicitaires dans la presse sur l'élégance et la distinction du public de la rue Richer souligne le fossé entre petits établissements à l'assistance populaire et vastes établissements dédiés aux plus nantis.

Les « *étranges artistes* » qui se produisent sur la scène des Folies-Bergère sont à l'origine du succès de l'établissement. *Étranges*, ils présentent, pour le public, une « anormalité » par rapport aux valeurs et codes culturels. Leurs corps « autres », par leur origine ethnique et/ou leurs particularités physiques, par leurs prouesses extraordinaires, génèrent immédiatement un sentiment d'*étrangeté*, qui déstabilise autant qu'il enthousiasme. Ce faisant, toute une série de stéréotypes est mise en place afin de circonscrire cette *étrangeté* : l'accueil de numéros et d'artistes *étranges* et étrangers est précédé de fantasmes, de projections, qui orientent la perception spectaculaire. En effet, la presse, les affiches et les programmes mettent l'accent, comme attrait commercial, sur l'écart vis-à-vis de la norme : artistes étrangers, aux corps différents, aux capacités hors normes, etc.

La perception de ces interprètes traduit un écart, une mise en exergue de la différence, physique et ethnique en particulier. L'exotisme⁹, bien qu'omniprésent dans l'espace music-hallien de la fin du XIX^e siècle et du début XX^e siècle, ne permet pas de saisir pleinement le rapport à l'Autre qui est mis en spectacle. En se focalisant sur l'attrait pour le pittoresque et le lointain,

8. Expression qui fait référence à la *Théorie de la classe de loisir*, publiée par le sociologue américain Thorstein Veblen en 1899. Nous n'aborderons pas la sociologie du public des Folies-Bergère et nous nous contentons de signaler le contexte dans lequel l'analyse de l'altérité s'effectue.

9. Voir également Gilles Ferréol et Guy Jucquois, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003.

il délaisse, ce faisant, la notion de « norme » et de rapport hiérarchisé entre Soi et l'Étranger, l'Autre, qui transparaît notamment dans la réception des différences corporelles (exhibitions et numéros de « nains », « géants », femmes à barbe, etc.). Les Folies-Bergère, emblématiques du music-hall à grand spectacle mêlent, à des fins commerciales, les formes les plus variées de numéros. Ce qui semble constituer un gage de réussite publique réside dans la perception d'une rupture vis-à-vis du familier, du quotidien, mais encore de cette « norme ». Et lorsqu'un interprète multiplie les différences, il réunit davantage les suffrages de la direction et des spectateurs, car se conjuguent alors l'admiration face à une singularité artistique (*étrangeté positive* si l'on veut) et la curiosité vis-à-vis d'une différence culturelle, corporelle, ethnique (*étrangeté mêlée* qui hybride fascination et rejet).

Les artistes qui se produisent dans les numéros des Folies-Bergère ont souvent une origine étrangère. Le cirque, les exhibitions foraines, bien avant le music-hall, ont présenté des numéros venus du monde entier ; ce « campement de Babel », où « celui-ci parle allemand. Celle-là n'emploie que l'anglais », où « on déploie l'italien. On sort l'espagnol » et où, « sur le tout, se brode la langue internationale des amuseurs de Babel, faite aussi bien de l'argot de Boston, du parler de Whitechapel, de Moabit et de Montmartre »¹⁰ est, par nature, lié à l'*étrangeté*. Les directeurs successifs des Folies-Bergère ont perpétué cette tradition en effectuant régulièrement des voyages destinés à découvrir et embaucher de nouveaux talents. Il en est ainsi de Marchand, dans les années 1890, qui « réunit sur l'affiche les noms les plus célèbres de l'univers¹¹ », et « s'en va de Paris à Pétersbourg [*sic*], et de Pétersbourg à Madrid » pour « faire la chasse aux étoiles »¹². « M. Marchand a traversé les cinq parties du monde, à la recherche du nouveau et de l'inconnu¹³ », annonce la presse pour la saison 1898.

La mondialisation des numéros de music-hall, comme du cirque, n'est pas nouvelle à la fin du XIX^e siècle et répond à une nécessité. Il faut proposer sans cesse des nouveautés aux spectateurs, qui se lassent vite, et dépasser la concurrence – le Casino de Paris, l'Olympia, le Moulin-Rouge principalement – en proposant avant eux un numéro inédit :

10. Maurice Verne, *Les Usines du plaisir. Musées de voluptés*, Paris, Éditions des Portiques, 1930, p. 16.

11. Eugène Héros, « L'envers du music-hall », *La Rampe*, n° 140, 13 avril 1919.

12. Brummel, « Au jour le jour – Les soirées de Paris », *Le Figaro*, n° 317, 13 novembre 1899.

13. « Les Folies-Bergère », *Le Monde artiste*, n° 38, 18 septembre 1898.

Aux Folies-Bergère, on sait, quand il le faut, passer les fortifications, et aller chercher, où ils se trouvent, qu'ils soient à Londres, à Vienne ou à Pékin, les « clous » à sensations, véritables clous d'or, car il faut quelquefois payer terriblement cher pour le savoir. Mais ici, l'argent qu'on jette par les fenêtres rentre par la porte [...].

C'est la seule solution pour satisfaire les plus difficiles, pour répondre à tous les goûts¹⁴.

La méthode est fondée davantage sur une conception stratégique du succès, grâce à d'exceptionnels numéros, que sur une exploration géographique. Pour le public, l'exotisme des artistes qui exécutent un numéro exceptionnel ajoute un piment supplémentaire. Les interprètes français prennent souvent, pour leur part, un pseudonyme aux consonances étrangères, ce qui souligne la nécessité de faire rêver, non seulement par l'extraordinaire du numéro, mais encore par la puissance d'attraction du lointain. Marchand, Bannel, Beretta, « habile impresario » qui sait « découvrir de l'autre côté de la Manche » de « mirifiques attractions »¹⁵, Paul Derval, Louis Lemarchand, s'efforcent de donner à l'assistance ce qu'elle réclame, ce qu'elle aime, selon une recette éprouvée :

Ce n'est pas tout, continue le manager, j'attends une troupe de trente-huit nègres comiques, acrobatiques et loufoques. Un japonais phénoménal qui fait une omelette sur un fil tendu au-dessus du public. J'ai engagé le « bilboquet humain », sketch sensationnel interprété par une femme du monde et un lutteur très connu. Quarante-huit girls arrivent de Londres en aérobus. On m'a promis une troupe de pingouins mélomanes qui pleurent en mesure dès qu'on leur joue une valse lente. La commère ne chante pas, mais elle est ventriloque. Le compère jongle en chantant la tyrolienne¹⁶.

Le cosmopolitisme sera en réalité moins présent que ne l'annonce le nouveau directeur – en bon commercial qu'il est –, avec la participation dans la revue suivante, *Paris-Vertige*, de « M^{lle} Olénava, première danseuse

14. Brummel, « Au jour le jour – Les soirées de Paris », *op. cit.*

15. Punch, « La Rampe au music-hall », *La Rampe*, n° 25, 29 juin 1916.

16. Lucien Boyer, « Comment on monte une Revue au music-hall », *La Rampe*, n° 140, 13 avril 1919. Cette fracassante annonce se situe au moment où l'on donne la revue de Louis Lemarchand, *Folies en tête*, avec le comique Bach et l'acteur Harry Baur, le ténor Jacques Vitry, les actrices Mado Minty et Germaine Webb.

du théâtre Impérial de Moscou », de « M^{lle} Samya, étoile américaine » et « de l'incomparable danseur acrobatique, l'américain Jack Riano¹⁷ » ; il importe de retenir la volonté de réunir sur scène des numéros nouveaux, assurés par des artistes internationaux. La difficulté réside dans la porosité entre catégories de l'*étranger* présentes au sein des Folies-Bergère : à lire la presse ou les programmes, on note la permanence d'un attrait pour la différence par rapport à ce qui est considéré comme la norme, que cette différence concerne l'origine étrangère, le corps de l'interprète ou ses capacités extra-ordinaires. Afin de multiplier les chances de succès, les directeurs successifs ont souvent engagé des artistes étrangers, vecteurs de pittoresque, pour des numéros dans lesquels une autre différence apparaît : particularité biologique, audace hors du commun, etc.

Le contexte historique engage un rapport particulier à l'Autre ; la III^e République est une période de domination coloniale, inaugurée par les débats parlementaires à la Chambre dès 1885, développée par la création d'associations telles que la Société française de colonisation, l'Union coloniale ou la Ligue coloniale française¹⁸. La propagande intense menée par ces associations, qui forment un véritable lobby colonial, influe sur les mentalités collectives et conditionne la perception de l'Autre, dans l'esprit d'une supériorité de l'Occident vis-à-vis des peuples conquis. Entre le Second Empire et la III^e République, on ne note à ce sujet nulle différence marquante : les décisions se poursuivent afin de construire l'empire colonial français.

La III^e République possède des liens forts avec le développement des études anthropologique, ethnologique et ethnographique, particulièrement visibles dans l'organisation des expositions – internationale, universelle, coloniale¹⁹ – qui ponctuent la période analysée. Le music-hall exploite commercialement et spectaculairement l'engouement pour la vulgarisation initié par les musées, instituts et expositions à caractère

17. « Spectacles et concerts », *Le Temps*, 20 novembre 1919.

18. La Société française de colonisation est fondée en 1886, sous la présidence de Jules Ferry. L'Union coloniale est créée en 1893, la Ligue coloniale française, en 1895. Voir Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Françoise Vergès, *La Colonisation française*, Paris, Milan, « Les Essentiels Milan », 2007 et Raoul Girardet, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2005.

19. Voir à ce sujet Nélia Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et muséologie en France*, Paris, CNRS éditions, 1991, p. 68-69, 94-97.

ethnographique et recourt d'ailleurs parfois à cet argument publicitaire. Les Folies-Bergère ne prétendent pas rivaliser avec ces lieux de savoir, mais mettent en avant la présence, sur leur scène, de « spécimens » représentatifs. Le développement de l'anthropologie physique, notamment, contribue à faire de l'exhibition de corps « autres » un outil de connaissance pour le spectateur soucieux de conforter sa « normalité » par le regard qu'il porte sur l'« anormalité ». Et il ne s'agit pas alors uniquement de différences ethniques, même si l'origine étrangère redouble apparemment le plaisir.

L'objectif consiste à saisir comment ces artistes sont représentés – par l'iconographie et les articles de presse – et perçus par le public ; à déterminer quels regards sont portés sur eux et quelle construction en émane. Lorsque nous présentons les exhibitions, telles que celles des « nains », « géants », « énigme médicale » ou « homme-singe », nous avons choisi des artistes étrangers, européens ou extra-occidentaux, afin d'observer la réception, son éventuelle focalisation sur l'origine étrangère ou sur la spécialité du numéro. Dans ce panel d'origines diverses, nous tentons également de saisir les nuances entre la perception d'individus européens – comme les danseuses espagnoles qui firent fureur à la fin du XIX^e siècle – et celle d'individus extra-européens – Afro-américains, Latino-Américains, Asiatiques, Africains.

Ces numéros font partie des « attractions » et sont détachés du spectacle en lui-même ; compléments du ballet fin XIX^e siècle, puis compléments des premières revues ; enfin numéros intégrés, intercalés dans les revues à grand spectacle de l'entre-deux-guerres. Le spectacle de music-hall, par définition, se distingue par la discontinuité et l'hétérogénéité de ses numéros. Toutefois, la perception de l'altérité demeure constante et apparaît comme l'une des caractéristiques du music-hall, notamment des Folies-Bergère, qui misent sur la différence des artistes pour en faire des phénomènes extra-ordinaires dans une discipline ou une autre. L'éloignement de ces artistes – tout du moins la perception de leur éloignement – par rapport à la « norme » représentée par les récepteurs fait d'eux des figures *étranges*, qu'ils le soulignent ou non, parce qu'ils sont perçus par le public comme en décalage vis-à-vis de leur façon d'être. On ne se rend pas aux Folies-Bergère pour se repaître du reflet du Même, mais pour contempler avidement l'image de l'Autre.

L'exhaustivité est impossible au cours d'une si longue période ; nous avons choisi quelques personnalités singulières, représentatives des diverses disciplines présentes sur la scène des Folies-Bergère. Elles ont été sélectionnées en raison de leur succès particulier et, par conséquent, de la documentation disponible à leur sujet, contrairement à certains artistes dont on ne connaît que le nom figurant sur les programmes et affiches. On ne trouvera pas davantage dans ce panorama des célébrités, telles que Mistinguett, Raimu, Sinoël, Bach, Louise Balthy, Maurice Chevalier, Galipaux, Liane de Pougy ou Yvonne Printemps, auxquelles sont consacrées de nombreux ouvrages. En revanche, les artistes, célèbres en leur temps, dont il est question ici – hormis Joséphine Baker – sont très vite retombés dans l'anonymat²⁰.

La typologie proposée est basée sur l'observation des numéros et de la réception des artistes par la presse, ainsi que la représentation figurée sur les affiches de spectacles²¹. Le dépouillement d'une grande partie de la presse quotidienne permet de sonder la façon dont les artistes sont perçus par les mentalités collectives. Les journaux tels que *Le Figaro*, *La Presse*, *Le Petit Parisien*, *Le Gaulois*, *Le Petit Journal*, *Le Matin* ou *Le Journal des débats* sont en effet le reflet des opinions majoritaires, puisque massivement diffusés²². Certains titres spécialisés – *La Rampe*, *La Comédie*, *Le Monde artiste*, *L'Orchestre* ou *La Culture physique* – proposent souvent une analyse plus pointue, mais qui va rarement à l'encontre des descriptions fournies par la presse à grand tirage. Ce recoupement de chroniques consacrées à un artiste ou à un spectacle établit ainsi un portrait fiable, non

20. En dehors de la presse contemporaine, aucune étude monographique, la plupart du temps, n'a été réalisée sur ces vedettes d'une décennie ou d'une année, dont le nom est aujourd'hui inconnu. Les travaux récents de certains chercheurs, cependant, s'intéressent à quelques-uns des artistes ici cités, comme Habib Benglia, Feral Benga, le clown Chocolat ou les Hanlon-Lee : outre nos propres travaux, citons ceux de Sylvie Chalaye (sur les artistes noirs, anciens et contemporains), Ariane Martinez (sur la pantomime) et Gérard Noiriel (sur Chocolat).

21. La période étudiée ne comporte pas de documents émanant directement du public, dont les réactions ne nous sont connues que par les chroniques publiées dans la presse. Nous pouvons uniquement opérer des recoupements entre ces chroniques et la perception générale en France du handicap ou de l'origine étrangère, toujours en nous basant sur les essais, mémoires et articles.

22. Nous nous appuyons donc, majoritairement, sur la presse généraliste à grand tirage, qui offre un miroir assez fiable des mentalités collectives, même si nous avons également consulté des titres plus spécialisés, les programmes et affiches disponibles. Le recoupement des informations fournies par ces diverses sources permettent d'établir certains faits et de dégager la réception des artistes au sein de la population.

pas de la réalité des personnes évoquées, mais de l'image qu'elles véhiculent – involontairement – au sein de la population.

Enfin, les souvenirs rédigés par les animateurs ou les contemporains, Maurice Verne, Paul Derval, Jacques-Charles, proposent des anecdotes et des récits intéressants, qui demeurent cependant subjectifs et partiels : les dates, notamment, sont parfois fausses lorsqu'on les compare aux programmes. La dernière source utilisée est justement constituée par ces programmes, qui donnent le déroulement des tableaux et apportent, en particulier par la typographie, un indice sur la notoriété des artistes et sur leur place dans le spectacle.

Quelques catégories principales se dessinent rapidement. Celle des « circassiens », tout d'abord, regroupe les traditionnelles spécialités issues du cirque, dont l'univers est assez proche de celui du music-hall des débuts. Dompteurs, jongleurs, acrobates, passent sans difficulté d'un établissement à un autre, en conservant leur numéro. Vient ensuite la catégorie des comiques, qui se produisent indifféremment au cirque et au music-hall ; outre les traditionnels clowns, la pantomime connaît un important succès, en particulier la pantomime anglaise, ainsi que les excentriques, dont les diverses bizarreries constituent le symbole même de l'humour contemporain. Les « curiosités », issues des baraques foraines, s'exhibent aussi aux Folies-Bergère ; nains, géants, androgynes, femmes à barbe ou hommes-poissons, mais aussi les Zoulous ou les Pygmées offrent des attractions de choix jusqu'au début du xx^e siècle. Seuls les hercules, prolongés sous la forme de lutteurs et boxeurs, perpétuent la tradition foraine au music-hall au-delà de la Première Guerre mondiale. On trouve, enfin, la catégorie des chanteurs et musiciens, qui tisse le lien entre café-concert et music-hall ; cependant, ils sont très majoritairement français et ne sont donc, à ce titre, pas étudiés ici : nous intéressent uniquement les vogues musicales importées de l'étranger, qui vont durablement imprégner l'histoire du spectacle, comme la musique tzigane, le *ragtime* et le jazz.

La dernière catégorie la plus imposante, numériquement, est celle des danseurs ; elle est aussi la plus durable dans le temps. Elle prend dans notre analyse une place importante. Présente dès l'origine des Folies-Bergère, elle passe des ballets aux revues dansées et chantées et constitue la marque

même du music-hall. Les programmes de la rue Richer peuvent être étudiés comme sources pour la connaissance des goûts musicaux et chorégraphiques ; ils condensent l'évolution des succès, des *girls* au tango, en passant par la folie du jazz et du *ragtime* et la danse du ventre. Les Folies-Bergère ne sont pas toujours à l'origine de ces succès, même si chaque établissement tente de lancer de nouvelles modes afin d'écraser la concurrence et de fortifier sa réputation. Assez souvent, les music-halls utilisent l'engouement pour une danse et le développent jusqu'à ce qu'une autre mode apparaisse. La saveur exotique contribue au succès de chaque danse et le décalage vis-à-vis de la norme chorégraphique européenne constitue comme un atout, la perception d'une forme de modernité.