Spectacles au music-hall. Le cas de quatre salles parisiennes, 1917-1940

Marine Costille

▶ **To cite this version:**

Marine Costille. Spectacles au music-hall. Le cas de quatre salles parisiennes, 1917-1940 . Histoire. 2016. dumas-01417493

HAL Id: dumas-01417493

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01417493

Submitted on 15 Dec 2016

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.

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Centre d'Histoire Sociale

MARINE COSTILLE

SPECTACLES AU MUSIC-HALL

LE CAS DE QUATRE SALLES PARISIENNES, 1917-1940

Mémoire de Master

(Histoire)

Sous la direction de Pascale GOETSCHEL

2016

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Centre d'Histoire Sociale

MARINE COSTILLE

SPECTACLES AU MUSIC-HALL

LE CAS DE QUATRE SALLES PARISIENNES, 1917-1940

Final de la revue *Femmes en folies* aux Folies Bergère, 1935, album de la revue, 4-ICO THE-4400-4420 (BnF, département des Arts du spectacle

Mémoire de Master

(Histoire)

Sous la direction de Pascale GOETSCHEL

2016

REMERCIEMENTS

Tout d'abord je tiens à remercier Pascale Goetschel, qui a dirigé ce mémoire, pour ses précieux conseils et son enthousiasme.

Je remercie également l'ensemble de mes professeurs pour leur aide et leurs conseils.

Je remercie mes anciens collègues du département des Arts du spectacle et en particulier Morgan Corriou et Iris Berbain pour m'avoir accueillie en stage pendant mon année de M1, m'avoir permis de travailler sur des fonds d'archives en rapport avec ce mémoire et m'avoir fait découvrir l'envers du décor de ces archives que j'ai si souvent consultées.

Merci à mes relecteurs pour leur aide précieuse et leur patience : Caroline, Justine, Elsa, François et Florence.

Merci à mes parents pour leur aide sur les graphiques et la formulation des titres.

Enfin, merci à Marie et Nicolas de m'avoir tenu compagnie à la BnF et d'avoir rendu les sessions de travail beaucoup plus conviviales. Marie, merci aussi pour tes précieux conseils pour dompter la mise en page sur Word.

SOMMAIRE

Sommaire

Introduction

PARTIE I : EN COULISSES : PRODUIRE DES SPECTACLES POUR LES SALLES DE MUSIC-HALL

CHAPITRE 1 : Les salles de music-hall : des lieux de plaisirs

CHAPITRE 2 : Les entrepreneurs du music-hall : de l'initiative individuelle à la constitution d'un oligopole

CHAPITRE 3 : La « mécanisation du rêve » ou la production des spectacles de music-hall

PARTIE 2 : SUR LA SCÈNE : FORMES DE SPECTACULAIRE AU MUSIC-HALL

CHAPITRE 4 : Le music-hall ou les music-halls ? Essai de typologie des formes de spectacle

CHAPITRE 5 : Un spectacle à sensations

CHAPITRE 6 : Un spectacle urbain

CHAPITRE 7 : Performances au music-hall

PARTIE 3 : DANS LA SALLE : LA SORTIE AU MUSIC-HALL

CHAPITRE 8 : La composition du public

CHAPITRE 9 : Une soirée au music-hall

CHAPITRE 10 : L'apparente passivité du public

Conclusion

État des sources

Bibliographie

Annexes

Table des illustrations

Table des matières

INTRODUCTION

> *Quand on écrira l'histoire de nos mœurs d'après-guerre on pourra sans doute négliger la plupart des pièces de théâtre, mais la revue, avec son luxe, ses nudités, ses danses acrobatiques, ses décors cubistes […], situera notre époque dans les siècles*[1].

William Speth écrit cette phrase en 1926. La vogue du music-hall bat encore son plein et pourtant, il a déjà pressenti que ce divertissement resterait comme celui d'une époque dans les représentations futures. Objet de fantasmes, indissociable de celles que l'on ne tardera pas à nommer les Années Folles, le music-hall n'a cessé d'imprégner nos imaginaires de cette période. Or, si ceux-ci ont été bien étudiés[2], on ne sait finalement pas grand-chose des spectacles pour eux-mêmes. Confondus avec d'autres types de divertissements – les cabarets, les cafés-concerts –, ramenés aux grandes vedettes qui en ont fait la célébrité ou à la seule exhibition de femmes nues, ces spectacles sont réduits à un certain nombre de clichés qui est loin de refléter la variété des formes et des contenus qui les caractérisaient. Pourtant, comprendre de quoi sont faits ces spectacles est une manière d'étudier la société qui les produit et les reçoit, son rapport au sensationnel, ses goûts et ses façons de se divertir.

I. Les salles de music-hall : essai de définition et choix d'un corpus

Pour nous, comme pour les contemporains des années 1920 et 1930, le terme music-hall désigne à la fois un genre de spectacle et le lieu dans lequel de telles productions sont données[3]. Chacun de ces sens est problématique tant les définitions qui y sont associées, aussi bien par les historiens que par les contemporains, restent floues. Pour André Sallée et Philippe Chauveau, le music-hall est un lieu dans lequel sont donnés

---

1. William Speth, « Des revues », extrait de la *Revue mondiale*, 15 juin 1926, 8-RO-17907 (BnF, département des Arts du spectacle), p. 380.
2. Voir Mathilde Terral, *Paris à la Belle Époque : deux études sur la construction d'un imaginaire (1900-1960)*, mémoire de master 2 sous la direction de Dominique Kalifa, Université Panthéon-Sorbonne, 2014 sur la construction d'un imaginaire de la Belle Époque autour du Moulin Rouge et Francine Fourmaux, *Belles de Paris : une ethnologie du music-hall*, Paris, Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009 sur les imaginaires liés à la femme parisienne et à Paris comme capitale des plaisirs encore véhiculés par le music-hall d'aujourd'hui.
3. Jacques Cheyronnaud, « De quoi nos histoires du music-hall sont-elles l'histoire ? », Actes de la rencontre internationale organisée par le Centre Norbert Elias (CNRS) et le Hall de la Chanson, Marseille, 7-8 octobre 2010, http://www.lehall.com/galerie/musichall/?p=28.

des spectacles dits de variétés, eux-mêmes désignés comme « de copieux fourre-tout durant plus de trois heures »[4]. Lionel Richard en fait également un lieu qui se distingue du café-concert par son architecture plutôt que par les productions qui y sont données[5]. Au contraire, le music-hall est pour Dominique Jando une « appellation générique » qui sert à désigner l'univers des spectacles de variétés « conçus pour la seule distraction du public »[6]. Face à cette nébuleuse de définitions, nous nous attacherons plutôt à considérer le music-hall comme un lieu où sont données divers types de productions spectaculaires.

Cependant, ce choix pose tout de même un certain nombre de problèmes. En effet, si de très nombreuses salles, de taille et de configuration variées se sont désignées comme « music-hall » durant l'entre-deux-guerres c'est avant tout parce que le terme était en vogue. Un effet de mode a très bien pu accompagner la volonté des salles de rajouter « music-hall » à leur nom sans forcément changer leur configuration spatiale ou les productions à l'affiche[7]. Cela empêche toute définition exhaustive du terme, tant les réalités qu'il recouvre sont diverses. Du fait de cet effet de mode, cette appellation est utilisée pour répertorier environ 80 salles parisiennes tout au long de notre période[8]. Les choses sont rendues encore plus complexes par la fluctuation de ces dénominations au fil du temps, dues au changement de direction ou tout simplement de programmations. Ainsi, dans les guides des plaisirs à Paris, recensant les principaux divertissements de la capitale, ces salles sont tour à tour désignées comme théâtre, music-hall ou encore café-concert[9].

Il semble alors plus simple de confronter le music-hall aux autres types de lieux où sont donnés des spectacles à cette époque, afin de dégager ce qui en fait la spécificité. Celui-ci est très souvent confondu avec le café-concert ou le cabaret. Or ces établissements sont des lieux de sociabilité avant d'être des lieux de spectacle. On y entre gratuitement à condition de payer une consommation[10], ce qui n'est pas le cas au music-

---

4. André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, p. 18 et p. 102.
5. Lionel Richard, *Cabaret, cabarets : origines et décadence*, Paris, Plon, 1991, p. 286.
6. Dominique Jando, *Histoire mondiale du music-hall*, Paris, J.P. Delarge, 1979, p. 7.
7. Sophie Jacotot décrit un effet de mode similaire pour l'appellation « dancing ». Voir *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres : lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques, 1919-1939*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013, p. 21.
8. Dans le fonds Rondel du département des Arts du spectacle de la BNF, 76 salles parisiennes sont répertoriées comme music-halls alors que le *Dictionnaire historique des music-halls et cafés-concerts,* qui prend également en compte les cafés-concerts compte 85 salles dont seulement 8 ont été créées après 1914, les autres ayant simplement changé de fonction et/ou de dénomination. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris » *in* André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert... op. cit.*
9. Nous avons pour cela consulté cinq guides de Paris écrits entre 1900 et 1939 et contenant une section consacrée aux spectacles afin de déterminer quelles salles étaient le plus souvent évoquées et sous quelle(s) dénomination(s).
10. Concetta Condemi, Les *cafés-concerts : histoire d'un divertissement, 1849-1914*, Paris, Quai Voltaire,

hall. Si des consommations sont également proposées aux spectateurs des music-halls, celles-ci se prennent au bar qui est un lieu séparé de la salle de spectacle et surtout, l'entrée au music-hall est payante, tout comme elle l'est au théâtre. La physionomie des salles de music-hall est également plus proche de celle des théâtres à l'italienne à notre période[11] à ceci près qu'elles comportent parfois un promenoir et que la machinerie y est plus développée. Quant au cirque, s'il présente souvent les mêmes numéros que le music-hall, ils y sont montrés dans une disposition particulière : une piste circulaire autour de laquelle est disposé le public. Au contraire, les numéros sont montrés de manière frontale au public des music-halls. Le music-hall entretient également un rapport ambigu au cinéma. À l'époque ces deux formes de spectacle partagent bien souvent les mêmes lieux voire les mêmes représentations. Bien sur le cinéma nécessite la présence d'un écran. Cependant il est courant, dans les années 1920 et 1930, que la projection soit précédée d'une série d'attractions, pouvant être semblables à celles du music-hall[12]. De même, certains programmes du music-hall incluent un film ou des images projetées sur écran. Cette rapide comparaison permet de dessiner à grands traits ce que doit être une salle de music-hall : une configuration frontale adaptée à la mise en scène de productions spectaculaires, nécessitant des moyens techniques importants, comportant parfois un écran et dont l'entrée est payante.

Une étude approfondie de toutes ces salles se serait avérée une tâche bien trop complexe. C'est pourquoi nous avons choisi de nous concentrer sur quatre salles : le Casino de Paris, les Folies-Bergères, l'Alhambra et les Ambassadeurs. Il ne s'agit pas de faire un recensement exhaustif des spectacles donnés dans les salles de music-hall mais d'essayer, au travers de cette étude de cas, de donner à voir la diversité qu'ils recouvrent. Nous avons choisi, à dessein, de concentrer notre attention sur des salles parisiennes, par effet de source et parce que le « caractère remarquable de [leurs] réalisations scéniques[13] » a bien souvent constitué une sorte de modèle pour les établissements de province. Bien qu'il y ait eu d'autres salles dynamiques – l'Alcazar de Marseille

1992, p. 83.

[11]. André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert... op. cit.,* p. 105.

[12]. Christian-Marc Bosséno, « La place du spectateur », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire,* n°46, avril-juin 1995, p. 9. La séance de cinéma est un « spectacle total » qui comporte à la fois un ou des film(s) et des numéros de music-hall.

[13]. Jacques Cheyronnaud, « De quoi nos histoires du music-hall sont-elles l'histoire ? », art. cité.

notamment –, les music-halls parisiens ont alimenté la grande majorité des discours et des imaginaires autour du music-hall français de notre période[14].

Les salles de notre corpus ont été sélectionnées selon plusieurs critères : tout d'abord parce qu'elles perdurent tout au long de la période étudiée, ce qui permet une approche sur la durée des mutations des spectacles qu'elles proposent. Ensuite, ces salles comptent parmi celles qui apparaissent de manière récurrente dans les guides des plaisirs à Paris, ce qui leur confère une certaine représentativité. Enfin, ce sont des salles très différentes, à la fois par leur positionnement géographique et par le type de spectacle qu'elles proposent. Si les Folies-Bergère et le Casino de Paris sont situées dans le IX^{ème} arrondissement, au cœur de l'un des principaux quartiers des divertissements nocturnes, les Ambassadeurs se situe sur les Champs-Élysées, autre lieu de divertissement au public quelque peu différent[15]. L'Alhambra se trouve quant à lui rue de Malte, dans le XI^{ème} arrondissement, soit dans l'Est parisien, traditionnellement considéré comme plus populaire. Le public qui fréquente ces lieux et l'ambiance qui y règne sont donc différents.

Quant aux spectacles eux-mêmes, s'ils sont tous répertoriés comme appartenant au genre du music-hall, ils sont de nature diverse. Le Casino de Paris et les Folies-Bergères proposent essentiellement des revues à grand spectacle, tout comme les Ambassadeurs dans les années 1920. L'Alhambra, et le nouveau restaurant-théâtre des Ambassadeurs qui ouvre en 1930 sont plutôt ce que le critique Gustave Fréjaville appelle des music-halls d'attractions[16] où le programme, qui change toutes les deux semaines environ, est composé d'une succession de numéros très divers et de tours de chant. Bien qu'elles proposent des types de spectacles similaires, la question de leur spécificité, les unes par rapport aux autres et dans le paysage global des salles parisiennes, se doit d'être posée.

II. 1917-1940 : l'âge du music-hall moderne ?

Nous étudierons les programmes présentés dans ces salles entre 1917 et 1940. Si la période de l'entre-deux-guerres proprement dite, entre 1919 et 1939 a un sens sur le plan politique, ces bornes ne constituent pas une chronologie pertinente pour l'étude des spectacles de music-hall. En effet, si les guerres ont pu poser des problèmes d'ordre

[14]. *Idem*.
[15]. Voir Hélène Ficat, *Se divertir aux Champs-Élysées entre deux Expositions Universelles : 1867-1900*, mémoire de master sous la direction de Pascale Goetschel, Université Panthéon-Sorbonne, 2004.
[16]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique... réf. citée, 5 mars 1919.

logistique aux salles de spectacle – risque de bombardement, restriction en électricité pendant la Seconde Guerre mondiale – elles n'ont pas eu d'influence directe sur le contenu des programmes de music-hall. Ceux-ci connaissent des mutations plus ou moins radicales depuis 1867, date à laquelle les artistes de cafés-chantants ont acquis le droit de se présenter costumés et d'utiliser des accessoires. Cette autorisation signe l'acte de naissance de spectacles composés d'un assemblage de numéros qui ne sont plus uniquement des tours de chant[17]. Cependant, l'année 1917 apparaît comme celle de l'entrée en scène de spectacles d'un genre nouveau, qui sont bien vite qualifiés de « modernes[18] » par les contemporains. La revue *Laisse-les tomber !* présentée à partir du 17 décembre 1917 dans un Casino de Paris entièrement rénové peut être considérée comme le point de départ de tels spectacles[19].

Nous prenons le parti d'arrêter notre étude en mai 1940, soit peu de temps avant l'arrivée des troupes allemandes dans la capitale. En effet, les théâtres suspendent leur activité devant l'avancée des Allemands, à l'image du Casino de Paris qui ferme ses portes le 28 mai 1940[20]. Bien que cette fermeture ne soit que temporaire, les conditions dans lesquelles les salles ouvrent de nouveau quelques mois plus tard sont relativement différentes. Elles sont désormais soumises au contrôle administratif de l'État français par l'intermédiaire de Comités qui réglementent la production des spectacles[21]. De plus, les années de l'Occupation et celles qui les suivent directement sont marquées par la pénurie. Les salles manquent de vedettes, parties pour certaines en zone libre ou à l'étranger, de tissu pour les décors et costumes mais surtout d'électricité, ce qui les contraint à modifier leurs effets scéniques. L'Alhambra se voit ainsi obligé de donner ses spectacles en pleine journée, pour utiliser la lumière naturelle et de renoncer aux jeux de lumière permis par l'éclairage artificiel[22]. Le spectaculaire et ses effets s'en trouvent alors modifiés. Le public est également différent car composé au moins à moitié de soldats allemands auxquels les directeurs de salles sont contraints d'offrir des places[23]. Toutes ces raisons

---

17. Olivier Goetz, « La chanson « spectacle » de la Belle Époque » *in* Isabelle Moindrot (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 149.
18. René Bizet, *L'Époque du music-hall [dialogues et essais]*, Paris, éditions du Capitole, 1927, p. 15.
19. Martin Pénet, « Café-concert et music-hall », *in* Christian Delporte Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et Claire Blandin (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 130.
20. Isabelle Magne, *Le music-hall à Paris sous l'occupation allemande : 1940-1944*, mémoire de maîtrise sous la direction de Pascal Ory et Pascale Goetschel, Université Panthéon-Sorbonne, 2003, p. 17.
21. *Ibid.*, p. 27-30.
22. *Ibid.*, p. 137-138.
23. *Ibid.*, p. 110.

nous conduisent à ne pas prendre en compte, dans notre étude, les spectacles donnés pendant l'Occupation, car leurs conditions de production et de réception sont différentes de celles qui prévalaient jusqu'en 1940.

Il est vrai que les formules de spectacle mises au point à la fin des années 1910 reviennent progressivement sur le devant de la scène après la Seconde Guerre mondiale et perdurent bien au-delà, jusqu'aux années 1960 voire 1970, qui ont pu être considérées comme le moment d'un déclin du music-hall, de nombreuses salles cessant leur activité pour devenir des salles de concerts. Cependant, un certain nombre de paramètres changent après la guerre. Les vedettes ne sont plus les mêmes, les spectacles subissent la concurrence de plus en plus forte du cinéma puis des programmes de variétés à la télévision. La sortie au music-hall devient un loisir extraordinaire qui acquiert peu à peu une dimension patrimoniale, les spectacles devenant une évocation du passé plus que de la modernité présente[24]. Ainsi, la période 1917-1940 constitue un ensemble cohérent parce que « servi par des conditions de psychologie collective, économiques et sociales particulières, exemplifiable en des individualités stylistiques exceptionnelles[25] » que sont certaines vedettes de cette période.

III. Les spectacles de music-hall : un objet pour l'histoire culturelle des spectacles et pour les *cultural studies*

Étudier les spectacles de music-hall, c'est avant tout réfléchir à ce qui fait leur spectacularité. Cela peut se faire à travers le prisme de plusieurs champs de l'histoire culturelle ainsi que d'une historiographie anglo-saxonne dans la filiation des *cultural studies*.

Cette histoire s'apparente en premier lieu à l'histoire culturelle du spectacle, entendue à la fois comme l'étude de ce qui est donné à voir sur la scène et des interactions qui se jouent dans la salle. C'est donc à la fois à une histoire des productions spectaculaires et à une histoire de la « sortie au spectacle[26] » comme temporalité particulière de l'histoire des loisirs[27] que nous nous proposons d'emprunter des éléments

[24]. Francine Fourmaux, *Belles de Paris : une ethnologie du music-hall*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009, p.43.
[25]. Jacques Cheyronnaud, « De quoi nos histoires du music-hall sont-elles l'histoire ? », art. cité.
[26]. Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle XIXe-XXIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.
[27]. Alain Corbin, *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009.

de réflexion. Parmi eux, la notion de « spectaculaire » paraît essentielle pour étudier un genre de productions se définissant comme « à grand spectacle ». Le terme peut être compris comme l'ensemble des mécanismes visant « l'excitation générale des sens[28] ». Si la vue apparaît comme le premier de ces sens, elle est loin d'être le seul. Comme le rappelle Jean-Claude Yon, « le goût et l'odorat restent en dehors de la sphère théâtrale mais le toucher y est présent, au moins de façon fantasmatique, à travers les corps des danseuses plus ou moins dévoilés. L'ouïe, enfin, est très importante. La musique est en effet une composante essentielle du théâtre spectaculaire dont elle souligne tous les effets[29] ». Il est donc important de prendre en compte chacune de ces composantes lorsque l'on étudie les effets produits par un spectacle.

Il convient alors de comprendre comment de tels mécanismes fonctionnent sur les sens du public et comment ils se construisent en interaction avec la « culture spectactoriale[30] » d'une époque. Une analyse des conditions de production de ces spectacles est alors essentielle pour étudier les ressorts sur lesquels ils fonctionnent. Les entrepreneurs du spectacle sont des personnages clés car ils sont les principaux instigateurs de la quête du sensationnel dans laquelle s'engagent ces productions. Se pencher sur la façon dont sont fabriqués ces spectacles nous permet de mieux en appréhender la spécificité qui tient à la fois à la composition des programmes et à la performance des artistes.

Cependant, étudier ce qui se passe sur scène n'est pas suffisant pour appréhender pleinement ces productions. Cette étude se doit aussi de prendre en compte « une expérience sensible[31] » de la représentation par les spectateurs, c'est-à-dire de tourner son regard vers la salle pour analyser les attitudes des spectateurs et la manière dont ils rentrent en interaction – ou non – avec ce qui se passe de l'autre côté de la rampe. Cette piste a d'abord été suivie par les historiens du théâtre[32] et du cinéma[33] : il convient désormais de l'appliquer au music-hall. L'attention aux conditions matérielles dans lesquelles se déroule la représentation est capitale[34]. Les lieux et leurs configurations, tout

[28]. Pascale Goetschel, « Présentation. Le spectaculaire contemporain », *Sociétés & Représentations,* n°31, 2011/1, p. 5.
[29]. Jean-Claude Yon, « La féérie ou le royaume du spectaculaire : l'exemple de *Rothomago* » *in* Isabelle Moindrot (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène... op. cit.,* p. 126.
[30]. L'expression est de Christophe Granger. Voir « Les lumières du stade. Football et goût du spectaculaire dans l'entre-deux-guerres », *Sociétés & Représentations,* n°31, 2011/1, p. 15.
[31]. Delphine Diaz, « Les étrangers au théâtre sous la monarchie de Juillet : entre observateurs et acteurs de la salle de spectacle » *in* Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Au théâtre !... op. cit., p. 174.*
[32]. Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Au théâtre !... op. cit.*
[33]. Christian-Marc Bosséno, « La place du spectateur », art. cité.
[34]. Christophe Granger, « Les lumières du stade..., art. cité.

comme la temporalité conditionnent fortement l'appréciation du spectacle. Il convient aussi de s'intéresser aux réactions des spectateurs. Concetta Condemi conclue l'étude qu'elle consacre aux cafés-concerts en soulignant le processus d'assagissement de ses spectateurs tout au long du XIXème siècle. Pour elle, le public agité des cafés-concerts du Second Empire cède progressivement le pas à un public « essentiellement passi[f][35] » au music-hall. Cette affirmation mérite d'être nuancée tant une « quête d'excitation[36] » des sens conditionne encore fortement la sortie au music-hall lors de laquelle les spectateurs cherchent à vivre une expérience intense qui aura forcément des répercussions sur leurs corps et leurs attitudes.

Si les questions que nous venons de soulever ne sont pas nouvelles, elles n'ont que très peu été abordées par l'historiographie française du music-hall. Celle-ci est d'abord une histoire des artistes ou des lieux[37]. Peu d'historiens se sont réellement penchés sur la question des spectacles en eux-mêmes, ou alors avec un regard de passionné ou d'ancien acteur de ces spectacles[38], ce qui rend leur lecture nostalgique voire quelque peu romancée[39]. Ces histoires ont tendance à mettre en avant une vision relativement unitaire du music-hall comme genre[40], sans réellement prendre en considération la diversité qu'il recouvre. Il faut au contraire s'interroger sur la diversité de formes qu'a pu regrouper le music-hall et sur les principes spectaculaires qui les lient entre elles.

L'historiographie anglo-saxonne a en revanche mis en place des questionnements beaucoup plus rigoureux sur le music-hall. Celui-ci est l'objet d'études s'inscrivant dans les *cultural studies*, réunissant des historiens, des spécialistes en communication ou

---

[35]. Concetta Condemi, Les *cafés-concerts : histoire d'un divertissement... op. cit.,* p. 178.
[36]. Caroline Hodak-Druel, *Du théâtre équestre au cirque : "une entreprise si éminemment nationale" commercialisation des loisirs, diffusion des savoirs et théâtralisation de l'histoire en France et en Angleterre (c.1760-c.1860)*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2011, p. 579 : elle garde l'expression anglaise et parle de « *quest of excitement* ».
[37]. Voir Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris », *op. cit.* mais aussi les monographies sur les salles comme Jean Mareska et Bruno Ducourant *Les coulisses du Casino de Paris*, Paris, Chêne, 2010 ou Aimée Librizzi, *Folies, raconte-moi : la fabuleuse histoire des Folies Bergère*, Paris, L'Harmattan, 2008.
[38]. Voir Dominique Jando, *Histoire mondiale du music-hall*, Paris, J.P. Delarge, 1979, ouvrage d'un passionné de cirque et de music-hall et lui-même artiste de cirque et Jacques-Charles, *Cent ans de music-hall : histoire générale du music-hall de ses origines à nos jours, en Grande-Bretagne, en France et aux U.S.A*, Genève ; Paris, Jeheber, 1956, écrit par l'ancien directeur du Casino de Paris.
[39]. Dans *Cent Ans de music-hall... op. cit.*, Jacques-Charles s'approprie la découverte de tous les procédés novateurs ou artistes à succès, ce qui est sans doute en partie romancé.
[40]. Jacques Cheyroneaux, « De quoi nos histoires du music-hall sont-elles l'histoire ? », art. cité.

encore des musicologues[41]. Ces travaux sont nés d'une volonté de réflexion sur la culture populaire en Grande-Bretagne[42] et sont donc principalement orientés vers cette question. Ils insistent sur la nécessité d'étudier conjointement le music-hall en termes de formes et de contenus car « nous ne pouvons réellement savoir ce qu'est le music-hall qu'en prenant simultanément en compte son fonctionnement et ses significations [43] ». Le music-hall y est donc à la fois considéré dans son fonctionnement social, économique et culturel[44]. Ces études voient le fait que le music-hall soit l'une des « premières formes de culture de masse pleinement capitalisée[45] » comme une caractéristique essentielle pour comprendre leurs contenus.

Ces travaux ont également à cœur de faire du lieu une composante essentielle du spectacle de music-hall : les performances sont très différentes selon la salle dans laquelle elles sont données[46]. Or la circulation des artistes et des numéros entre les salles était très importante au cours de notre période. Essayer de comprendre de quelle façon le lieu peut influencer leur manière d'être présentés au public permet de s'interroger sur la spécificité des salles de notre corpus. Cette spécificité est cependant très compliquée à retrouver dans les sources, comme le souligne J.S. Bratton. Même dans le cas où une version écrite des chansons – ou sketchs – nous est parvenue, il faut prendre énormément de précautions lorsqu'on l'étudie. Ces textes ont pu être joués des centaines de fois mais chaque présentation en a été unique car rien n'est réellement fixe dans une performance de music-hall. Ces numéros fonctionnent souvent sur la connivence avec le public qui est donc changeante selon les jours de la semaine, le type de public présent et, d'une manière générale, l'ambiance de la salle et la complicité qui s'établit entre celle-ci et les artistes sur scène[47]. De même, un certain nombre de sketchs fonctionne en interaction avec le public dans sa totalité ou avec la complicité d'un petit nombre de spectateur choisis dans la salle. Il faut donc accepter le fait que les scénarios ou les paroles de chansons que nous

---

41. Voir Jacqueline S. Bratton, *Music hall : performance and style*, England, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press, 1986 et Peter Bailey, *Music hall : the business of pleasure*, England, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press, 1986, qui sont en fait des ouvrages collectifs pluridisciplinaires.
42. C'est également le cas de Barry J. Faulk, *Music hall & modernity : the late-Victorian discovery of popular culture*, Athens, Ohio University Press, 2004.
43. Jacqueline S. Bratton, *Music hall : performance and style... op. cit.,* p. 11 : « We can only know what music hall is if we know both how it worked and what it meant. ».
44. *Ibid.,* p. 11.
45. Barry J. Faulk, *Music hall & modernity : the late-Victorian discovery of popular culture*, Athens, Ohio University Press, 2004, p. 1.
46. Jacqueline S. Bratton, *Music hall : performance and style... op. cit.*, p. 12.
47. *Ibid.*, p. 11-12.

pouvons retrouver ne constituent en rien un modèle établi et qu'il y a une forte part de contingence dans ces spectacles que nous ne pourrons pas toujours mettre au jour[48].

La réflexion sur les performances n'est pas déconnectée de celle sur le public. Au contraire, celles-ci apparaissent comme complémentaires puisque le public agit sur la performance et vice-versa. Peter Bailey insiste lui sur la nécessité de regarder le music-hall comme une expérience vécue par les spectateurs[49]. L'analyse de leur participation au spectacle est bien souvent limitée à l'attribution d'un rôle semblable pour tous les spectateurs : rire pendant les sketchs et chanter le refrain des chansons. Or, les interactions entre scène et salle sont infiniment plus complexes et n'impliquent pas systématiquement l'intégralité des spectateurs au même moment. Certaines plaisanteries ou références peuvent ne s'adresser qu'à un groupe bien particulier de spectateurs, défini par son appartenance géographique, sociale ou encore genrée[50]. La complicité entre artistes et spectateurs repose donc aussi sur des mécanismes d'exclusion ou d'inclusion qu'il est essentiel de prendre en compte – lorsque les sources le permettent – pour mieux comprendre l'expérience que constitue une sortie au music-hall. Peter Bailey va plus loin en considérant la sortie au music-hall comme une véritable fête au sens où les salles sont aussi des lieux de sociabilité régis par certains codes et ayant pour but la recherche du plaisir et du bon temps[51].

Cette expérience vécue par le public est l'un des enjeux principaux de notre travail. On peut également l'appréhender par le prisme des *visual studies* et *sound studies*. Dans *Spectacular realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Vanessa R. Schwartz retrace l'émergence à la fin du XIX^{ème} siècle d'une culture urbaine parisienne fondée sur la mise en spectacle de la réalité. Selon elle les Parisiens de cette époque partageaient une même culture visuelle reposant sur le spectaculaire. De ce fait, la morgue, le musée Grévin et ses reconstitutions de faits divers, les vitrines des grands magasins ou les premières projections de cinéma sont autant d'attractions visuelles qui constituent le socle de cette nouvelle culture. Si celles-ci sont avant tout créées à partir de réalités – les cadavres de la morgue, les faits divers qui servent de point de départ aux statues du musée Grévin, ... – transformées en objets spectaculaires, elles contribuent à

[48]. *Ibid.*, p. 13.
[49]. Peter Bailey, *Music hall : the business of pleasure... op. cit.*, p. 17.
[50]. *Idem*. Voir aussi Jacqueline S. Bratton, *Music hall : performance and style... op. cit.,* p. 12.
[51]. Peter Bailey, *Music hall : the business of pleasure... op. cit.*, p. 18.

l'émergence d'une culture du *spectatorship* (que l'on peut traduire par « fait d'être spectateur ») et du sensationnel entendu au sens propre comme ce qui parle aux sens[52]. Vanessa R. Schwartz n'étudie pas la valeur esthétique de ces objets mais bel et bien leur manière de créer des images et d'être à l'origine d'expériences cognitives particulières[53]. Cette culture du visuel a façonné la vision du monde des spectateurs de l'entre-deux-guerres et est essentielle pour comprendre les mécanismes spectaculaires sur lesquels repose le music-hall qui est l'héritier direct de cette fascination pour tout ce qui fait attraction et qui saisit les sens, et en premier lieu la vue.

Évidemment, considérer uniquement ce que le public voit lors d'un spectacle serait extrêmement réducteur. Vanessa R. Schwartz laisse totalement de côté la question du son, alors même que celui-ci joue un rôle déterminant dans les expériences qu'elle décrit. L'étude des sons, développée plus récemment par l'historiographie du spectacle[54], permet de compléter la vision parfois trop réductrice du spectaculaire tel que l'appréhendent les *visual studies*. Celle-ci demande néanmoins quelques précautions, peut-être davantage encore que lorsque l'on étudie le visuel. En effet, la question des sources est primordiale pour faire une telle analyse. Aucun enregistrement direct des spectacles des années 1920 et 1930 n'ayant été réalisé, nous n'avons aucun moyen d'accéder à un son proche de celui que les contemporains auraient pu percevoir, contrairement à ce que permet la photographie pour la vue. Notre seul accès à ces sons se fait par l'intermédiaire de descriptions ou de sons enregistrés a postériori, qui constituent un accès biaisé. Cette histoire des sons a donc des limites dont il convient d'être conscient : on peut certes entendre des sons du passé mais sans toutefois pouvoir percevoir la manière dont les contemporains les ont perçus. Ainsi, « il pourrait bien exister un écart immense entre la mémoire esthétique officielle du théâtre, véhiculée par des écrits illustrés d'images et des productions audiovisuelles, et l'histoire réelle des spectacles, dont une large part nous serait a priori inaccessible, car pensée, créée et vécue dans des univers sensoriels et sensibles disparus[55] ».

Il ne faut pas pour autant considérer de tels enregistrements comme inutiles. Leur rapide développement dans l'entre-deux-guerres contribue à forger de nouveaux modes

---

[52]. Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities : early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley ; Los Angeles ; London, University of California Press, 1998, p. 10.
[53]. Jeannene M. Przyblyski et Vanessa R. Schwatz, The *nineteenth-century visual culture reader*, New-York ; London : Routledge, 2004, p. 6-7.
[54]. Voir par exemple Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Peut-on entendre Sarah Bernhardt ? Le piège des archives audio et le besoin de protocoles », *Sociétés & Représentations*, n°35, 2013/1.
[55]. *Ibid.*, p. 7.

d'écoute, qui ne sont pas sans incidence sur les spectacles. On n'écoute pas un disque de la même façon que l'on écoute une chanson interprétée sur scène. Le disque prive de la vue, il oblige donc l'auditeur à concentrer son attention sur la voix et l'interprétation plus que sur la gestuelle[56]. Cette nouvelle pratique va alors influencer les goûts du spectateur et les productions vont évoluer pour s'adapter à ces nouvelles exigences, ce qui n'est pas sans conséquences sur les régimes de spectacularité.

IV. Les sources et leurs limites

Les sources sur lesquelles s'appuient notre étude sont nombreuses et de nature très variée. Elles restent cependant lacunaires et ne permettent qu'une approche incomplète puisque notre objet – les spectacles – est par nature un objet éphémère qui n'est pas conçu pour être conservé[57]. Cette limite étant posée, il est essentiel d'expliciter ce que nos sources nous permettent ou ne nous permettent pas de comprendre.

Les programmes constituent le point de départ de ce travail. S'ils sont conservés dans leur grande majorité pour le Casino de Paris, les Folies-Bergère et les Ambassadeurs qui ne renouvelaient leurs productions qu'une à deux fois par an, ce n'est pas le cas pour l'Alhambra qui propose des programmes d'attractions, changeant toutes les semaines ou toutes les deux semaines. Pour cette salle, seule une partie des programmes de la période 1917-1940 a pu être consultée[58]. Ceux-ci sont indispensables pour reconstituer la temporalité des spectacles, c'est-à-dire aussi bien le déroulé des soirées que la manière dont s'organise la saison de music-hall.

Ces programmes constituent également un objet d'étude en eux-mêmes[59]. Les mots qui y sont utilisés pour qualifier les spectacles doivent retenir notre attention de même que la présence ou non de traductions en d'autres langues, le choix des noms présents. Dans un document où le texte n'occupe qu'une place mineure – la plus grande partie étant dévolue à la publicité – ces informations sont autant d'indices sur ce que les

---

[56]. Sophie Maisoneuve, « De la machine parlante au disque. Une innovation technique, commerciale et culturelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°92, 2006/4, p. 10.
[57]. Martin Pénet, « Café-concert et music-hall », art. cité, p. 132.
[58]. Ces programmes, conservés dans la collection de l'Association de Régie théâtrale (BHVP) et dans le fonds Rondel du département des Arts du spectacle de la BnF ont été dépouillés de manière exhaustive. J'ai ainsi constitué une liste des spectacles de la période 1917-1940 pour chacune des salles, en croisant les informations de ces deux collections de programmes et du « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris » de Philippe Chauveau. Cette liste est disponible en annexe I.
[59]. Michel Rapoport, « Demandez le programme ! La scène londonienne (des années 1880 à 1940) », *in* Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Au théâtre !... op. Cit.,* p. 61-79.

producteurs souhaitaient mettre en avant, et indirectement sur les goûts du public. Leur prix, l'image choisie en couverture mais aussi leur composition, la présence ou non de publicités, le choix des artistes présentés en photographie en disent long sur la clientèle visée par un établissement. De même les informations pratiques destinées aux spectateurs sur les tarifs des places, les consommations ou activités disponibles pendant l'entracte, etc.… sont un matériau à ne pas négliger lorsque l'on tente de restituer le déroulé d'une soirée car elles apportent un éclairage sur le lieu de sociabilité que constitue la salle de music-hall.

Cependant, les programmes restent lacunaires. Ils se contentent bien souvent de donner le titre des attractions ou des tableaux et la distribution, sans expliciter en quoi consiste le numéro, ce qui s'avère très décevant lorsque l'on s'intéresse à la composition des spectacles. Ces lacunes peuvent être en partie comblées par la consultation des scénarios des revues, conservés aux Archives de la Préfecture de Police pour les années 1917-1919[60] ou publiés pour certains scénarios des revues du Casino de Paris[61].

Il est cependant nécessaire de compléter l'étude des programmes et scénarios par celle des coupures de presse[62] et des chroniques comme celles des critiques Gustave Fréjaville[63] ou Legrand-Chabrier[64]. Les journalistes qui rédigent ces critiques décrivent la plupart du temps très précisément ce qui se passe sur scène mais aussi l'ambiance dans la salle et les réactions des spectateurs. Elles constituent alors une source précieuse pour s'interroger sur l'expérience des spectateurs, notamment en prenant en compte tous les récits sur l'atmosphère de la soirée. Bien que l'on ne puisse appréhender l'expérience que chaque spectateur a eu individuellement, on peut tout de même s'interroger sur l'expérience collective que constitue une soirée au music-hall, celle-ci étant conçue comme différente d'une simple addition de toutes les expériences individuelles[65]. Elles

[60]. Archives de la Préfecture de Police, Guerre de 1914. Censure des pièces de théâtres et revues. Enregistrement et analyse des pièces et revues. Revues classées par année et par établissement : BA 850 (1917) à BA 862 (1919). Alors soumis à la censure en raison de la guerre, les scénarios devaient recevoir un visa du préfet de police avant d'être joués sur scène.

[61]. Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier : revues, sketchs et chansons au Casino de Paris*, Paris, Fonds Albert Willemetz, 2011.

[62]. Celles-ci sont conservées sous forme de recueils pour chaque spectacle dans le fonds Rondel du Département des arts du spectacle. Il en existe pour la plupart des revues du Casino de Paris, des Folies-Bergère et des Ambassadeurs dans les années 1920. Elles sont cependant plus rares pour les programmes d'attractions de l'Alhambra et des Ambassadeurs dans les années 1930.

[63]. Gustave Fréjaville, « Petite chronique de music-hall », puis : « L'Année au music-hall », « Chronique de la semaine » ; « La Semaine au music-hall », etc.…, chroniques parues dans *Comœdia*, du 10 février 1919 au 27 décembre 1932, 4-RO-16443 et 8-RO-16443 (BnF, département des Arts du spectacle).

[64]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », chroniques de music-hall, parues dans *La Presse*, du 3 novembre 1924 au 1er juillet 1929, 8-RO-16444 (BnF, département des Arts du spectacle).

[65]. Christophe Granger, « Les lumières du stade..., art. cité, p.18

permettent aussi de faire une histoire partielle de la réception des spectacles et de l'évolution des goûts et de la « culture spectatoriale ». Il ne faut toutefois pas perdre de vue que cette étude de réception demeure très partielle car le point de vue des critiques est loin de refléter le point de vue de l'ensemble des spectateurs.

Les programmes et les coupures de presse constituent un volume trop dense pour être étudiés de manière exhaustive. Nous proposons donc de procéder à un échantillonnage. Nous avons choisi d'étudier de manière exhaustive tous les programmes des années 1923 et 1933 pour étudier la circulation entre les salles des artistes et des créateurs des spectacles, ainsi que les thèmes récurrents dans les productions. Les autres programmes ont été consulté de manière moins approfondie. De même les chroniques de Legrand-Chabrier et de Gustave Fréjaville n'ont pas pu être étudiées dans leur intégralité : nous n'avons retenu que les chroniques des années paires en prenant en compte seulement celles qui concernent les salles de notre corpus, à l'exception de certains articles traitant du music-hall en général.

Puisque cette étude s'intéresse aux sensations et en premier lieu au visuel et au sonore, elle ne serait complète sans un recours aux images et aux enregistrements sonores. Outre les photographies que l'on trouve dans les programmes ou dans les dépliants publicitaires, les salles ont parfois édité des magazines ou albums[66], vendus lors des spectacles, qui proposent un panorama en photographie des principaux numéros. De nombreuses photographies, dessins ou caricatures sont également contenus dans les coupures de presse et rendent compte des artistes ou des effets ayant attiré l'attention, des « clous du spectacle » pour reprendre une expression couramment utilisée par les contemporains. Les actualités filmées s'avèrent également être des sources précieuses. Les archives de Pathé-Gaumont n'étant malheureusement pas accessibles gratuitement[67], il a fallu trouver un autre moyen d'accéder à ces images. Une partie de celles-ci sont reprises dans des documentaires réalisés dans les années 1990-2000 et constitués exclusivement d'images d'archives[68]. Elles permettent d'approcher ce que les images fixes ne font que suggérer : le mouvement, composante essentielle du spectaculaire et des effets visuels. Ces films sont de précieux témoignages pour étudier les effets de rythmes

[66]. Il s'agit de *Music-Hall* pour l'Alhambra qui est un magazine programme et d'albums des revues pour le Casino et les Folies-Bergère. Ces périodiques sont conservés dans le fonds Rondel du Département des arts du spectacle de la BnF.
[67]. Une petite partie est tout de même conservée au Forum des images.
[68]. Ces documentaires sont conservés dans les fonds DLTV et DLSAT de l'INA.

des spectacles, notamment lors des numéros de danse mais aussi les performances des artistes à travers leurs postures et leur gestuelle.

Enfin, les enregistrements sonores, avec les limites que nous avons évoquées quant à leur décalage avec l'univers sonore des contemporains, constituent notre dernier type source. Ces disques[69] ne concernent que les parties musicales des spectacles – il n'y a pas d'enregistrements des sketchs – et surtout des chansons ayant connu un certain succès et le plus souvent interprétées par les vedettes les ayant rendues célèbres. Outre le fait qu'ils permettent d'approcher partiellement les effets spectaculaires sonores à travers les voix et la musique, les enregistrements sur disque sont également ceux que le public pouvait écouter pendant l'entracte ou à la fin du spectacle à partir du milieu des années 1920, à en juger par les catalogues de disques disponibles comme des « consommations » contenus dans les programmes. Cette forme d'écoute est donc partie intégrante du divertissement.

Bien que lacunaires, ces sources nous permettent d'appréhender le music-hall en tant que forme culturelle, à la fois forme de spectacle et forme de divertissement avec la diversité qui lui est propre. Rendre compte de cette diversité est d'ailleurs une manière de définir ce qui fait l'essence du music-hall : un certain rapport au spectaculaire qui réunit toutes ces variations sous la même catégorie générique. Celui-ci est l'un des enjeux majeurs de ce travail, en tant qu'il lie les formes et contenus des spectacles et la manière dont les spectateurs les expérimentent.

Bien sûr, ce rapport au spectaculaire ne cesse d'évoluer au cours de notre période, au fur et à mesure que changent les goûts du public et qu'entrent en scène les influences d'autres formes culturelles, ces deux paramètres étant bien évidemment liés. Les contraintes économiques qui pèsent sur les conditions de production de ces spectacles jouent également un rôle majeur dans ces mutations. Il en résulte des évolutions en termes de formes et de contenus des spectacles, qui ne constituent pas une évolution linéaire mais une intrication complexe d'emprunts à d'autres formes de spectacle, d'innovation et de retour à d'anciennes formules dont il nous faut rendre compte. Ces mutations reflètent autant d'évolutions dans les modes de perception et d'appréciation du spectaculaire dans la société de la fin des années 1910 à la fin des années 1930. Comprendre la manière dont celle-ci vit la sortie au music-hall permet de manière plus large d'en apprécier les goûts

[69]. Ces disques sont conservés par le département de l'Audiovisuel de la BnF.

et les perceptions : « essayons de décrire ce spectacle. Ce sera un trait des mœurs du temps[70] », pour reprendre une formule du critique Henri Bidou.

Un regard sur les conditions de production des spectacles est nécessaire pour bien appréhender ces formes culturelles. Les salles pour lesquelles ils ont été créés ainsi que les entrepreneurs derrière ces réalisations ont en effet énormément influencé la forme que prennent ces productions. Une fois ce processus de production analysé, il devient plus simple de se pencher sur les formes de spectacularité à l'œuvre au music-hall et ce qu'elles nous disent des goûts et pratiques de l'époque à laquelle elles sont destinées. Enfin, la façon dont elles ont été reçues par les spectateurs en dit long sur la manière d'envisager une sortie au music-hall et l'inscription de celle-ci dans les loisirs d'une partie de la population parisienne ou de passage dans la capitale.

[70]. Henri Bidou, « La semaine dramatique », feuilleton du *Journal des Débats*, 17 décembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1917, 8-RO-18454 (BnF, département des Arts du spectacle). Il parle ici de *Laisse-les tomber !* considérée comme la première revue moderne.

PARTIE I : EN COULISSES

PRODUIRE DES SPECTACLES POUR LES SALLES DE MUSIC-HALL

CHAPITRE 1
LES SALLES DE MUSIC-HALL : DES LIEUX DE PLAISIRS

Les spectacles de music-hall sont créés dans un cadre bien particulier : celui de salles inscrites dans la géographie des plaisirs parisiens et toutes entières vouées au divertissement. Bien qu'elles soient le résultat d'une histoire mouvementée, l'Alhambra, les Ambassadeurs, le Casino de Paris et les Folies-Bergère sont désormais pleinement consacrées à la production de spectacles de music-hall et aménagées en conséquence. Toutes ont su tirer parti de leur position centrale au sein d'une ville qui « devient au XIX^{ème} siècle le principal sinon, l'unique centre de création et le centre de production de très nombreux spectacles[1] » pour se maintenir en activité malgré une concurrence très rude. Afin d'exister dans ce paysage de salles sans cesse en reconfiguration[2], elles développent des stratégies de communication assez poussées, jouant aussi bien sur leur inscription historique dans le Paris des loisirs que de leur capacité constante d'innovation. Elles affichent alors leur spécificité en créant une atmosphère et un décor unique afin de marquer les esprits, tout en restant largement modulables pour les besoins des représentations. Le processus de production d'un spectacle commence donc avec la prise en considération de la salle, de son pouvoir d'attraction et de ses contraintes matérielles.

I. Trouver sa place dans une ville dédiée au plaisir : une géographie des salles

L'environnement dans lequel s'inscrivent les salles est primordial. Toutes vont profiter du rayonnement de Paris comme capitale des plaisirs. Cette ville telle qu'elle a été reconfigurée au siècle dernier par les travaux d'Haussmann n'est plus un espace industriel mais un espace commercial structuré par le divertissement[3]. Leur ancrage dans cet espace urbain confère aux salles un statut de lieux de loisir privilégiés.

---

1. Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première guerre mondiale*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1990, p. 152.
2. Le *Dictionnaire historique des music-halls et cafés-concerts* compte 85 salles de music-hall ou café-concert à cette période, dont la plupart ne restent actives que quelques années ou se reconvertissent en cinéma. Voir Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris » *in* André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985.
3. Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities : early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley ; Los Angeles ; London, University of California Press, 1998, p. 3.

1. Des salles au cœur du Paris des loisirs nocturnes

La revue des revues, film de 1927 qui raconte l'histoire d'une jeune ouvrière aspirant à devenir danseuse de music-hall, s'ouvre sur un plan superposant en fondu enchaîné les lumières colorées des néons d'enseignes de grands music-halls parisiens[4]. Ces néons aux couleurs vives ouvrent le film comme ils ouvrent la nuit parisienne, leur éclat signifiant que l'on bascule dans un nouvel espace-temps, celui d'une nuit magique toute entière dédiée aux loisirs. À la fois prélude à la fête[5] et symbole de la modernité urbaine[6], l'éclairage artificiel devient une façon d'introduire les nouveaux lieux de plaisir que sont les music-halls, nouveaux « emblèmes de la nuit[7] ». Le contraste et d'autant plus saisissant dans le film de Joe Francis, que la scène suivant directement celle des néons se déroule de jour, à l'intérieur d'une usine filmée, quant à elle, en noir et blanc.

Les music-halls s'inscrivent donc d'emblée dans cet espace particulier qu'est le Paris des loisirs nocturnes. Loin d'être une nouveauté propre à l'entre-deux-guerres, la vie nocturne parisienne s'est érigée en mythe, partie prenante de l'identité de la ville. Hal Sherman, artiste de music-hall américain, explique qu'il préfère se produire sur les scènes parisiennes plutôt que dans son pays d'origine, quitte à gagner moins d'argent. Pour lui, « Il est si agréable de vivre à Paris. On y jouit d'une telle liberté, et nulle part ailleurs on ne trouve cette vie de nuit…[8] ». Dans ce contexte, les salles de music-hall ne cessent de s'approprier ce mythe et de le réactiver, en mettant l'emphase sur le lien qui les rattache à leur ville. Entre 1917 et 1940, sur 115 spectacles portant un titre, 41 – soit plus d'un tiers – comportent le mot « Paris » [voir annexe I]. Le Casino de Paris, en particulier, s'en est fait une spécialité : à partir de 1924, toutes ses revues – à l'exception de Parade de France et Parade du Monde – citent Paris dans leurs titres : Y'a qu'à Paris en 1923, La joie de Paris en 1932, Vive Paris ! en 1933… Les autres salles profitent également de l'attraction suscitée par le nom de la ville : les Ambassadeurs montent Paris sans voiles en 1923, l'Alhambra Fleurs de Paris en 1936, les Folies-Bergère Paris-Vertige en 1919.

Quand ce ne sont pas les titres des spectacles qui font référence à la ville, ce sont ceux des tableaux qui scandent les revues à grand spectacle : « Viens à Montparnasse »,

---

4. *La revue des revues*, réal. Joe Francis, 1927.
5. Simone Delattre, *Les douze heures noires : la nuit à Paris au XIXe siècle*, Paris, A. Michel, 2004, p. 91.
6. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIXe siècle-début du XXe siècle », *in* Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009, p. 143.
7. Antoine de Baecque, *Les nuits parisiennes : XVIII^e^-XXI^e^ siècle*, Paris, Seuil, 2015, p.147.
8. Yvone Moustiers, « Hal Sherman nationaliste », 20 juin 1929, *in* « Deux époques : deux états d'âme. De la chanson au jazz... », extrait de *L'Ami du peuple du soir*, 28 mai-27 juin 1929, 4-RO-15646 (BnF, département des Arts du spectacle).

« La mode au Palais-Royal », « La vitrine du Louvre », « L'esprit de Montmartre » … Ces titres plus qu'évocateurs ne renvoient qu'à un seul imaginaire : celui de la ville de loisirs et de sa géographie bien circonscrite. Paris est donc plus qu'un cadre géographique pour les salles de music-hall, elle est aussi un puissant écrin référentiel, et une des principales sources de leur pouvoir d'attraction.

2. Près des boulevards, « point[s] névralgique[s] de la cité [9]»

Bien qu'elles soient situées dans des quartiers différents, l'Alhambra, les Folies-Bergère, le Casino de Paris et les Ambassadeurs ont pour point commun d'occuper une position relativement centrale dans la géographie parisienne (figure 1).

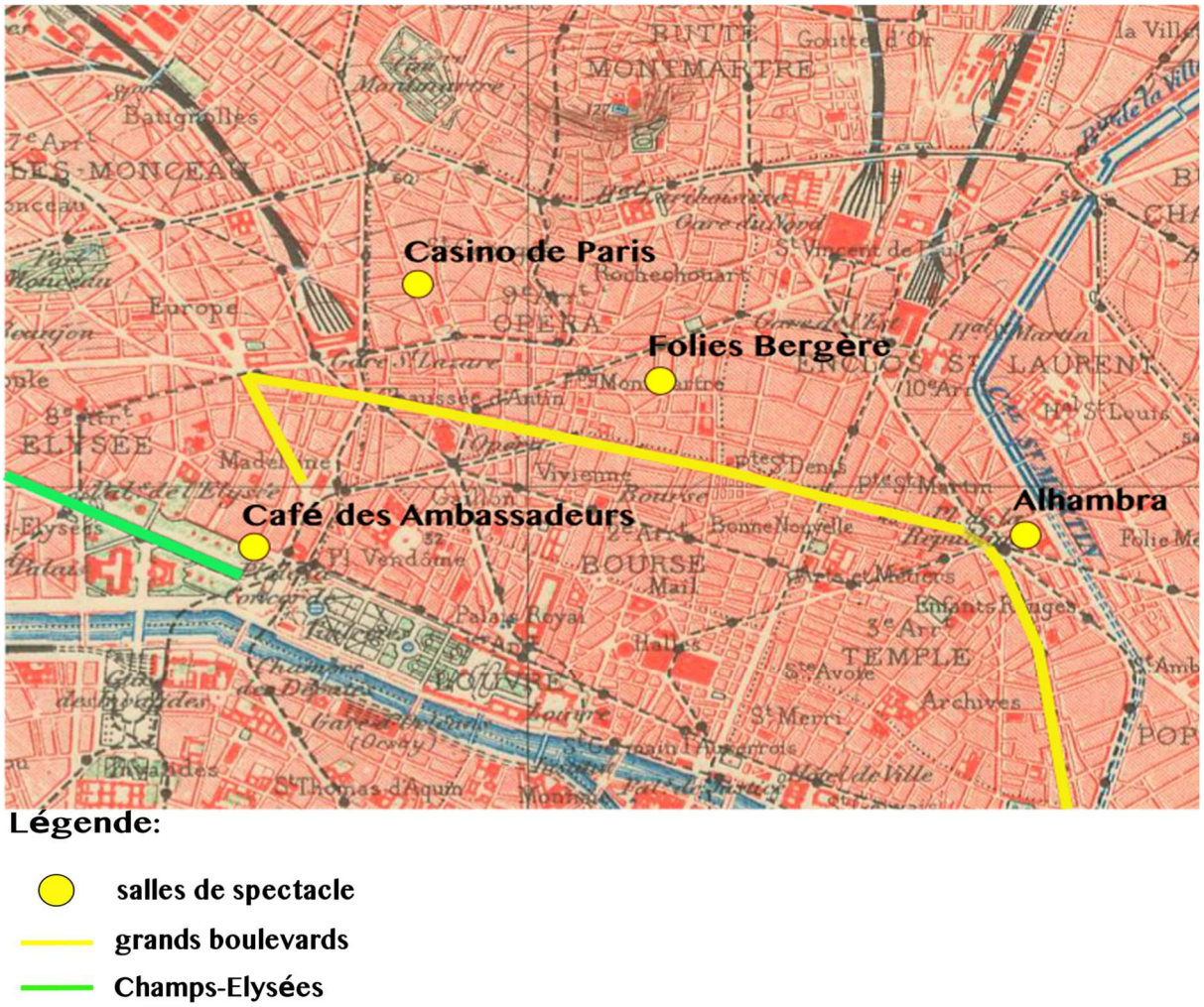


Figure 1 : Carte des salles, réalisée à partir d'une carte topographique des environs de Paris, 1906 (Carte IGN, Geoportail).

[9]. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 135.

Cela les distingue de fait des salles de la périphérie, plus petites et où « le public est familial, accueillant et bénévole, venant en voisin[10] ». Au contraire, les music-halls situés dans les quartiers centraux « appellent à eux le public de tous les publics et de tous les quartiers[11] ». Ainsi, dès le tournant du siècle, « les salles des grands boulevards et des Champs-Élysées disposent d'un public varié, réputé être composé des membres d'une petite bourgeoisie commerçante issue des quartiers les plus divers, d'une bourgeoisie plus aisée et de touristes de passage[12] ». Cette convergence du public vers les salles centrales est rendue possible par le développement des transports en commun, notamment des lignes de métro et de bus, permettant aux personnes ne disposant pas d'une voiture particulière de se déplacer autrement qu'à pied et d'avoir ainsi accès quotidiennement à une plus grande partie de la ville[13]. La façon de se rendre au music-hall en transports en commun est d'ailleurs fréquemment indiquée sur les programmes des spectacles. On peut ainsi emprunter les lignes 3, 5 et 8 du métro ainsi qu'une quinzaine de lignes de bus et de tramway pour se rendre à l'Alhambra[14] en 1932.

Toutes les salles sont situées à proximité des grands boulevards et s'inscrivent donc dans cette « cinétique fabuleuse du boulevard[15] », qu'elles prolongent par les spectacles qu'elles proposent. Legrand-Chabrier, critique de music-hall affirme ainsi :

> Un tour à l'« Olympia », c'est compris dans le tour de boulevard pour un vieux Parisien comme moi, badaud acharné de la rue et du music-hall[16].

En amateur qu'il est des spectacles d'attractions, il cite l'Olympia mais on pourrait faire de même des Folies-Bergère, du Casino de Paris, des Ambassadeurs et de l'Alhambra, partageant avec l'Olympia cette position stratégique à proximité des boulevards. Lieux d'attractions en tous genres, où se mêlent théâtres, cafés, grands magasins et fêtes foraines, les boulevards sont le cadre par excellence des divertissements parisiens. On

[10]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », chronique de music-hall parues dans *La Presse,* 1er avril 1927, 8-RO-16444 (BnF, département des Arts du spectacle).
[11]. *Ibid*., 6 avril 1925.
[12]. Céline Braconnier, « Paris en revues la production de communautés imaginées au café-concert au tournant du XXe siècle », Sociétés & Représentations, n°17, 2004/1, p. 217.
[13]. Simone Delattre, *Les douze heures noires… op. cit.*, p. 146.
[14]. Programme de l'Alhambra du 7 octobre 1932 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0084 (BHVP).
[15]. *Ibid*., p. 136.
[16]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 6 août 1927.

flâne de jour comme de nuit sur cette « promenade de quatre kilomètres de long[17] » qui relie la Madeleine à Bastille, en jaune sur la carte.

Les salles de music-hall constituent donc une attraction parmi d'autres, un spectacle dans le spectacle offert par les boulevards. Il existe cependant quelques différences d'appréciations en fonction de leurs situations. À la fin du XIX^{ème} siècle, la rue Montmartre dessinait une frontière entre les quartiers bourgeois de l'Est, tout entiers tournés vers la flânerie, et les quartiers plus animés et plus populaires de l'Ouest[18]. Il est probable que cette division joue encore un rôle durant l'entre-deux-guerres et contribue à distinguer l'Alhambra, proche du Boulevard du Temple des Ambassadeurs, situés sur l'avenue Gabriel, parallèle à celle des Champs-Élysées.

Ces derniers, qui prolongent, depuis le Second Empire, la promenade formée par les Boulevards, jouissent encore dans les années 1920 d'une réputation particulière : ils sont le terrain de jeu privilégié d'une classe aisée avide de loisirs de plein air[19]. C'est dans ce contexte que le café-concert des Ambassadeurs voit le jour, à la toute fin du XVIII^{ème} siècle. Avec l'installation du gaz dans les années 1840, celui-ci devient ensuite un café-concert de plein air, comme on en trouvait de nombreux le long des Champs[20]. Toujours pendant l'entre-deux-guerres, les « arbres des Champs-Élysées[21] » restent un motif récurrent dans la promotion des soirées aux Ambassadeurs. Ils font de cette promenade un écrin de verdure luxueux, un lieu à part dans le tumulte de la ville, et la distinguent ainsi des autres boulevards.

Plus animés, invitant moins au repos qu'à une vie trépidante, les Boulevards Montmartre et Haussmann, à proximité desquels se situent le Casino de Paris et les Folies-Bergère, sont des lieux pleinement dédiés à la consommation. C'est là que sont implantés les grands magasins à l'instar des Galeries Lafayette. Ce sont aussi des lieux où s'affiche ouvertement la prostitution.

---

[17]. Simone Delattre, *Les douze heures noires… op. cit.,* p. 154-155.
[18]. *Ibid.*, p. 155.
[19]. Voir Hélène Ficat, *Se divertir aux Champs-Élysées entre deux Expositions Universelles : 1867-1900*, mémoire de master sous la direction de Pascale Goetschel, Université Panthéon-Sorbonne, 2004.
[20]. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique… *op. cit.*, « Ambassadeurs », p. 120-122.
[21]. Ils sont évoqués entre autres par Gustave Fréjaville, « Petite Chronique du Music-Hall », *Comœdia*, 7 juillet 1921, vol.1, 4-RO-16443 (BnF, département des Arts du spectacle), Pierre Varenne, « Cirques, concerts et music-halls : Aux Ambassadeurs », s. d., *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1921, 8-RO-18557 (BnF, département des Arts du spectacle) ou encore Gaston Liberty, « Notes et impressions de théâtre : Aux Ambassadeurs : « C'est d'un chic ! » », 2 juin 1924 *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1924, 8-RO-18666 (BnF, département des Arts du spectacle).

3. Des lieux de loisir déjà implantés dans la capitale

Les Folies-Bergère, le Casino de Paris, l'Alhambra et les Ambassadeurs ne sont pas nés pendant l'entre-deux-guerres. Au contraire, ces salles sont inscrites dans le paysage parisien depuis plusieurs années, voire depuis plus d'un siècle. Loin d'être une simple donnée factuelle, cet ancrage dans la ville est l'un des éléments sur lequel on communique à foison, en témoignent les nombreux historiques que l'on trouve au début de certains programmes ou revues illustrées produites. Dans l'un d'entre eux, daté de 1923, le Casino de Paris se targue ainsi d'« appart[enir] à l'histoire de la ville[22] ».

La salle la plus ancienne est le Café des Ambassadeurs, installé sur les Champs-Élysées depuis 1772. Il a toujours été un café mais ne devient un lieu musical qu'à partir de 1830, lorsque la propriétaire autorise des chanteurs ambulants à se produire devant la façade[23]. En 1840, la scène de fortune cède la place à un kiosque, qui fait des Ambassadeurs un véritable café-concert d'été. Celui-ci connaît un réel succès à partir des années 1860 et jusqu'à la veille de l'Armistice. Après plusieurs directions plus ou moins fructueuses [voir annexe III], c'est entre les mains d'Oscar Dufrenne et Henri Varna, qui le reprennent en 1918, que le lieu abandonne la formule du café-concert pour devenir un music-hall. Cependant, ce passé glorieux de café-concert ne cesse d'occuper une place majeure dans l'imaginaire du lieu, même lorsque le bâtiment est entièrement détruit en 1930 pour laisser place à une nouvelle salle dessinée par Georges Wybo[24]. Une couverture de programme de 1930 propose ainsi deux représentations des Ambassadeurs en 1840 et en 1930 (figure 2), ainsi qu'un long historique du lieu agrémenté des photos des artistes tels que Thérésa, Gaby Deslys, Polin, ayant fait la renommée de l'établissement[25].

[22]. Historique du Casino de Paris dans l'album illustré de *Bonjour Paris* (1924-1925), contenue dans le Recueil factice de documents concernant le Casino de Paris, 4-RO-15701 (BnF, département des Arts du spectacle).
[23]. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique… *op. cit.*, « Ambassadeurs », p. 120-122.
[24]. « Les Ambassadeurs », joyau des Champs-Élysées », 7 octobre 1930 dans la collection de coupures de presse sur l'historique des Ambassadeurs de l'Association de Régie théâtrale (BHVP).
[25]. Programme du dîner-spectacle des Ambassadeurs, 1930 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 4-PRO-0004 (BHVP).

Une longue tradition fait ainsi des Ambassadeurs un lieu de loisirs solidement implanté dans la capitale, et ce, alors même que les autres cafés-concerts des Champs, tels l'Alcazar ou le Jardin de Paris, n'ont pas survécu à la guerre et ont définitivement fermé leurs portes[26].

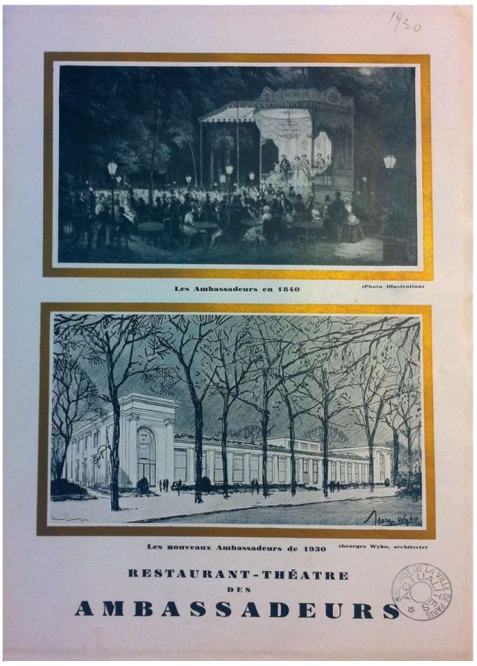


Figure 2 : Programme du dîner-spectacle des Ambassadeurs, 1930 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale (BHVP).

Les salles des Folies-Bergère et du Casino de Paris sont un peu plus anciennes : elles ne sont devenues des lieux de loisirs qu'au XIX^{ème} siècle. Les Folies sont construites en 1867 sur l'emplacement d'un magasin de literie et inaugurée en 1869, tandis que le Casino ne devient véritablement une salle de spectacle qu'en 1880. Le lieu est cependant reconnu en tant que lieu de plaisir depuis le XVIII^{ème} siècle. Cette réputation est d'ailleurs un élément de poids dans sa stratégie de communication. Le premier bâtiment construit à cet emplacement aurait été successivement le pavillon secret du duc de Richelieu, un haut lieu de bal sous l'Empire, puis un parc d'attractions enclavé dans les jardins du Nouveau Tivoli, avant d'être rasé en 1851[27]. Il est reconstruit en 1867 sous la forme d'un immense hall abritant un skating (patinoire). Tout comme sa concurrente de la rue Richer, elle connaît diverses pérégrinations et aménagements [voir annexes IV et V] avant de devenir le music-hall que l'on connaît, transformé par les travaux entrepris par Léon Volterra en 1917. Si la scène est reconstruite à l'issue de l'incendie du 9 mai 1922, la salle ne connaît pas de changement majeur après 1917. Les Folies adoptent le genre du music-hall dès 1886 sous la direction d'Édouard Marchand. Elles présentent leurs premières revues, plutôt modestes, mais ce sont surtout les spectacles d'attractions qui fondent leur succès, et ce, jusqu'à ce que les frères Isola ne remettent la revue au goût du jour en 1902.

[26]. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique… *op. cit.*, « Ambassadeurs », p. 120-122.
[27]. Il est possible que cette histoire, reprise dans l'historique de l'album illustré de *Bonjour Paris* (réf. citée) soit en partie romancée. Ces éléments sont cependant repris par Philippe Chauveau, dans le « Dictionnaire historique… *op. cit.*, « Casino de Paris », p. 131-134.

Enfin, dernier né de ce quatuor, l'Alhambra ouvre ses portes le 6 février 1904. D'abord un cirque, inauguré en 1866, puis renommée Théâtre du Château d'Eau à partir de 1869, cette salle présente successivement des drames, des féeries et des opérettes[28]. Ce passé explique ses dimensions importantes. En 1903, elle est acquise par la société de l'homme d'affaires anglais Thomas Barrasford, après la faillite de son ancien propriétaire. Rebaptisé Alhambra, le « plus anglais de nos music-halls[29] », comme le désigne Gustave Fréjaville, est alors dédié aux variétés. Ce genre ne le quittera pas, à l'exception d'une brève reconversion dans l'opérette en 1933-1934 et de plusieurs périodes pendant lesquelles les attractions partagent l'affiche avec le cinéma [voir annexe II]. Le genre sert de fil conducteur à la construction de l'identité de cette salle : dès les années 1920, on trouve dans ses couloirs une « exposition de photographies d'anciens numéros d'avant 1910[30] ». L'Alhambra est donc, jusqu'en 1925, un « music-hall franco-anglais[31] » comme le rappelle les couvertures de ses programmes où le motif de l'union jack est toujours présent[32]. Cependant, le 21 avril 1925, un incendie détruit une partie de la salle. Elle est alors entièrement reconstruite à partir de 1927 et le nouvel Alhambra est inauguré le 25 septembre 1931. Entre temps, la salle est passée aux mains d'une nouvelle société anglaise, la Société générale théâtre corporation, qui en garde la propriété mais renonce à la direction. L'histoire de ce nouvel Alhambra est marquée par une forte instabilité : entre 1931 et 1940, pas moins de six directions s'y succèdent, prenant la tête de la salle pour à peine plus d'un an.

II. Exprimer son identité grâce à l'architecture : l'importance de l'aménagement des salles

Le spectateur qui franchit les portes d'une salle de music-hall doit se trouver projeté dans un monde fantasmatique, hors du réel, avant même le début du spectacle. Tout, de la façade de la salle à son fauteuil de spectateur, doit rompre avec son quotidien. L'aménagement des salles va donc répondre à cette volonté d'évasion tout en assumant les besoins matériels des spectacles, toujours plus importants.

---

[28]. Philippe Chauveau, *Les théâtres parisiens disparus : 1402-1986*, Paris, Ed. de l'Amandier, 1999, p. 152-154.
[29]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique... réf. citée, 19 mars 1919.
[30]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 8 décembre 1924.
[31]. *Ibid*., 24 avril 1925.
[32]. Voir la collection de programmes de l'Alhambra de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0005 (BHVP).

1. De la façade au vestibule : suggérer un ailleurs

Les salles ont une identité propre, à l'origine d'un « « effet de marque » [qui joue] pleinement[33] » sur la décision du public de les fréquenter, d'autant plus qu'elles sont des lieux de loisir bien établis. Leur nom est leur premier vecteur d'identité : il est ainsi inscrit en très grosses lettres sur les façades, notamment à l'Alhambra et au Casino de Paris (figures 3 et 4). Ce nom est parfois évocateur d'un ailleurs – Alhambra ou Folies – et renvoie alors le music-hall à son statut de temple de l'illusion.

Figure 3 : Façade du Casino de Paris, 1925 (photographie des frères Séeberger).

Figure 4 : Façade de l'Alhambra, 1925 (photographie de l'Agence Meurisse).

Le public est confronté à l'identité du lieu dès son arrivée. Les façades sont également des éléments distinctifs des salles, faites pour être vues de jour comme de nuit. La façade Art déco des Folies-Bergère, conçue par Pico en 1926, est composée d'un bas-relief central doré encadré de lignes droites, et de deux bas-reliefs latéraux encadrés de lignes courbes. Ces lignes, et l'effet de symétrie ainsi créé, permettent de jouer sur l'éclairage nocturne (figure 5). Cet éclairage participe du pouvoir d'attraction des salles et certaines

[33]. Jean-Claude Yon, « Monter une pièce de théâtre au XIXe siècle, un pari économique », *in* Patrick Éveno et Jacques Marseille (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles : actes du colloque en Sorbonne [Paris I], décembre 2001, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002*, p. 421.

possédaient même sur leurs toits de « grands « clignotants » rouges destinés à racoler le public[34] ».

Figure 5 : Façade des Folies-Bergère la nuit, 1928 (photographie des frères Séeberger).

Elles renvoient alors à une monumentalité et un luxe qui caractérisent également l'architecture intérieure des salles.

Celle-ci forme un « cadre d'un luxe impersonnel et violent[35] » dès les premiers pas dans la salle. L'entrée des Folies-Bergère, telle qu'elle a été reconstruite en 1928, est structurée par d'immenses piliers se reflétant au sol grâce au jeu des matières (figure 6) agrandissant ainsi l'espace pour renforcer la monumentalité du lieu.

Figure 6 : Entrée des Folies-Bergère, 1928 (photographie des frères Séeberger).

[34]. Pierre Loiselet, « Le nu au music-hall », *Soir*, 4 août 1931, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, 8-RO-15678 (BnF, département des Arts du spectacle).
[35]. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », feuilleton du *Temps*, 29 juin 1925, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

Cette entrée débouche sur le hall (figure 7), espace de consommation agrémenté de tables et de chaises. Il est doté d'un plafond dont les motifs décoratifs mélangeant lignes droites et courbes évoquent l'Art déco en rappel à la façade, et est organisé selon la même esthétique que l'entrée et le bar (figure 8).

Figure 7 : Hall des Folies-Bergère, 1928 (photographie des frères Séeberger).

Figure 8 : Bar des Folies-Bergère, 1928 (photographie des frères Séeberger).

On accède ensuite à la salle des Folies-Bergère par un grand escalier, encadré là encore par d'imposantes colonnes (figure 9). À travers les globes lumineux encadrant les marches, la lumière joue un rôle central pour guider le spectateur jusqu'au lieu ultime du plaisir. Le nouvel Alhambra inauguré en 1931 est également doté d'un escalier monumental emplissant tout le vestibule[36].

Figure 9 : Escalier des Folies-bergère, 1928 (photographie des frères Séeberger).

[36]. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique… *op. cit.*, « Alhambra », p. 119-120.

La décoration des salles varie selon les établissements. Deux esthétiques semblent cependant s'affronter : une sobriété conduisant à un luxe très froid, comme on a pu l'observer aux Folies-Bergère ou, à l'exact opposé, un foisonnement des décors. Les Ambassadeurs, qui jouissent de la spécificité d'être un lieu de plein air, ouvert seulement durant l'été, plébiscitent cette deuxième esthétique. Leur configuration particulière, qui n'a que très peu changé depuis le XIX^{ème} siècle, en fait un espace à part : un « music-hall dans un jardin[37] », un « oasis de fraîcheur[38] » préservé du tumulte de la ville. Les souvenirs de l'ancien café-concert sont bien présents dans le début des années 1920 : le cadre « est mieux que vieillot ; il évoque une époque périmée avec un je ne sais quoi d'imperceptiblement champêtre[39] ». Même lorsque le lieu est entièrement transformé par Edmond Sayag, en 1926, cet héritage reste au cœur de son identité. La salle, bien que désormais fermée, « conserve [un] plafond mobile qui permettra, aux beaux jours, de jouer à ciel ouvert[40] ». De même la décoration intérieure rappelle l'ancienne salle de plein air :

> C'est maintenant un jardin de féérie tout paré de fleurs et de guirlandes, illuminé gracieusement par des lampes électriques, enjolivé par deux jets d'eau grêles et charmants...[41]

La végétation y joue un rôle important : toute la salle

> est fleuri[e] à profusion.[…] De lourds massifs de roses, des glycines décoratives, des plantes stylisées, des fleurs aux parfums délicieux s'étagent, grimpent, s'épanouissent. On se dirait dans un jardin des Mille et Une Nuits où un riche amateur offrirait le spectacle et la danse à des invités de choix[42].

La lumière, qualifiée d'« éclairage magique[43] » par un journaliste, est également décisive dans la composition de cette « fantaisie naturelle sans pareil[44] ». Si à partir de 1928 les Folies-Bergères misent sur l'élégance de la sobriété architecturale, elles ont d'abord été caractérisées par une richesse décorative similaire à celle des Ambassadeurs. En 1872, Léon Sari a ainsi fait du hall un véritable jardin à l'oriental, dont on retrouve

---

37. Coupure publicitaire, 1924, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1924, réf. citée.
38. Pierre Varenne, « Aux Ambassadeurs : une revue à revoir », 1924, *in* le Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1924, réf. citée.
39. Gaston Liberty, « Notes et impressions de théâtre, réf. citée.
40. P. L., « Le concert des Ambassadeurs devient un dancing-music-hall », *Soir*, 30 avril 1926, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1926, 8-RO-18740 (BnF, département des Arts du spectacle).
41. P.D., « Aux Nouveaux Ambassadeurs : Black Birds », Comœdia, 28 mai 1926, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1926, réf. citée.
42. P.L., « Le concert des Ambassadeurs devient un dancing-music-hall », réf. citée.
43. *Idem*.
44. *Idem*.

des traces en 1925[45]. Les palmiers, l'imposant massif fleuri au fond du hall et les voûtes orientalisantes, sont autant d'éléments caractéristiques de cette architecture jouant sur l'exotisme (figure 10).

Figure 10 : Hall des Folies-Bergère, 1925
(photographie des Folies-Bergère).

Cela contraste d'autant plus avec la configuration de 1928 où tout exotisme est abandonné au profit d'un jeu sur les volumes qui agrandit l'espace. Dans un autre registre, le Casino de Paris est, lui, décoré de laques chinoises[46].

2. La salle de spectacle : alliance entre innovations techniques et volonté de confort

La salle de spectacle à proprement dite ne fait pas exception à la débauche de luxe qui caractérise l'architecture des music-halls. Le rouge et le doré sont les couleurs qui la caractérisent, du cramoisie des tentures[47] à « l'or des corniches[48] » ou des rideaux[49]. Au Casino de Paris « ni l'or ni les lumières n[e sont] ménagés ; la blancheur des boiseries se mêle à la pourpre des velours[50] ». À l'exception des Ambassadeurs, les salles de music-hall suivent globalement le même plan que les théâtres à l'italienne (figure 11), à

[45]. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique… *op. cit*., « Folies-Bergère », p. 154-157.
[46]. *Ibid*., « Casino de Paris », p. 131-134.
[47]. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », 29 juin 1925, réf. citée.
[48]. *Idem*.
[49]. René Bizet, *L'Époque du music-hall [dialogues et essais]*, Paris, éditions du Capitole, 1927, p. 60-61.
[50]. René Wiser, « Soirée parisienne », périodique non identifié, 14 décembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1917, 8-RO-18454 (BnF, département des Arts du spectacle).

l'exception cependant des balcons qui sont généralement plus profonds, et de la machinerie, plus sophistiquée[51].

Figure 11 :: Intérieur de la salle des Folies Bergère, 1928 (photographie des frères Séeberger).

Une telle configuration crée, comme au théâtre, une séparation entre la scène et la salle, d'autant plus que l'éclairage électrique permet désormais de plonger la salle dans le noir pendant la représentation. Leur capacité varie d'un établissement à l'autre : les Folies-Bergère passent de 930 à 1740 places après les travaux entrepris par Paul Derval en 1928[52], les Ambassadeurs comportent environ 1000 places dans leur configuration initiale[53], le Casino de Paris 1500[54] et l'Alhambra 1200 avant 1931 puis le double[55]. À titre de comparaison, le Palais Garnier peut accueillir plus de 2100 spectateurs, l'Odéon 1650, et le Théâtre du Châtelet 3600 dès le Second Empire[56].

Au début des années 1920, les scènes sont très peu profondes. Avant les travaux entrepris par Paul Derval en 1926, la scène des Folies-Bergère ne mesure que 6 m²[57] mais permet tout de même de loger « quatre étages de machinistes dans les cintres[58] » afin de

[51]. Dominique Jando, « Les music-halls », *Les monuments historiques de la France*, n°4 : « L'architecture du spectacle », 1978, p. 63-64.
[52]. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique… *op. cit.*, « Folies-Bergère », p. 154-157.
[53]. D'après un plan de 1913, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs et la Boîte à Joujoux, 8-RO-15690 (BnF, département des Arts du spectacle). Nous n'avons trouvé aucun chiffre sur la capacité de la salle après les travaux de Sayag, il est cependant très probable qu'elle soit inférieure, étant donné que la salle fait désormais également office de restaurant.
[54]. D'après le site de l'*Officiel du spectacle*, « Casino de Paris », http://www.offi.fr/concerts/casino-de-paris-1638.html.
[55]. D'après le plan contenu dans le programme du 15 au 28 juin 1917, *in* Recueil factice de documents concernant l'Alhambra, 8-RO-15689 (BnF, département des Arts du spectacle) puis Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique… *op. cit.*, « Alhambra », p. 119-120.
[56]. Tous ces chiffres ont été évalués pour la seconde moitié du XIX ème siècle. Voir Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens : 1807-1914*, Lyon, Symétrie ; Venise, Palazzetto Bru Zane, 2012.
[57]. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir : la vie secrète du music-hall*, Paris, Éditions des Portiques, 1929-1930, p. 22.
[58]. *Ibid*., p. 15.

mettre en place les différents décors. Les coulisses sont ainsi beaucoup plus profondes que la salle elle-même (figure 12).

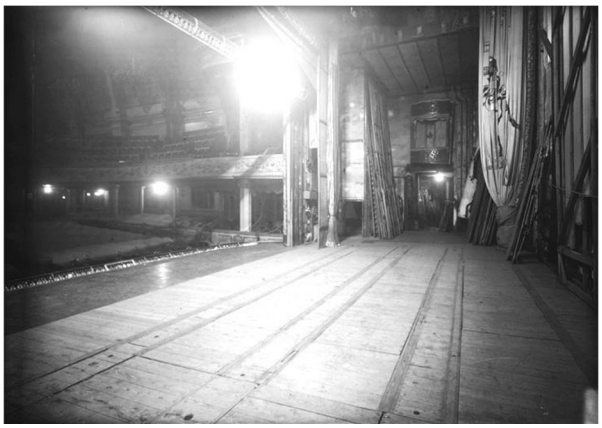


Figure 12 : Scène et coulisses des Folies-Bergère, vue des coulisses, 1925 (photographie des frères Séeberger).

Ces espaces sont modulables : ainsi, l'un des tableaux de la revue Un soir de Folie a nécessité que le sol des Folies-bergère soit creusé à 18 mètres de profondeur sous la scène. Pour un autre, c'est la coupole de la scène qui a dû être rehaussée de 11m[59]. En 1922, le Casino de Paris se dote quant à lui d'une piscine pouvant apparaître et disparaître à loisir[60] afin de créer des tableaux aquatiques. En cristal, celle-ci est logée sous la scène et peut monter sur le plateau en quelques minutes[61]. Évidemment, sa principale concurrente ne tarde pas à faire de même et en 1924 « trois puits de douze mètres de profondeur [et] des cuves en ciment armé d'une capacité de 12 000 mètres cubes[62] » sont aménagés sous la scène des Folies-Bergère. Les entrepreneurs se livrent à une véritable course à l'innovation, faisant du music-hall une « œuvre d'art pour un ingénieur[63] », un laboratoire où des progrès techniques sont constamment réalisés. Il s'agit, comme le rappelle Pierre Fréjol, directeur artistique des Folies, de lutter sans arrêt contre l'espace[64]. Chaque partie des coulisses est ainsi optimisée, en particulier les cintres où sont logés un nombre impressionnant d'étoffes et un système pour les faire coulisser à chaque changement de décor (figure 13).

[59] « Des trucs ! Des trucs ! », 13 mai 1925, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère, 4-RO-15722 (BnF, département des Arts du spectacle).
[60] Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique… *op. cit.*, « Casino de Paris », p. 131-134.
[61] Historique du Casino de Paris dans l'album illustré de *Bonjour Paris,* réf. citée.
[62] « Music-halls », *Liberté*, 2 juin 1924, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère, réf. citée.
[63] Marcel-Denis, « Les merveilles du music-hall vues des coulisses. La revue des Folies-Bergère La Folie du Jour », *Lectures pour tous*, août 1926, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère, réf. citée.
[64] *Idem*.

Figure 13 : Cintres permettant de faire coulisser les décors dans le plafond des Folies-Bergère, 1925 (photographie des frères Séeberger).

Edmond Sayag avait pour sa part imaginé une scène tournante entre le Restaurant des Ambassadeurs et le nouveau théâtre construit en 1930. Cependant, pour des raisons de sécurité, la Commission de Surveillance des Théâtres n'en a pas autorisé la construction[65].

Il semble que l'agrandissement de la scène soit au goût du jour à la fin des années 1920 : si les dimensions de la scène des nouvelles Folies sont déjà impressionnantes – 7,20 m de profondeur et 9,30 m de large[66] –, elles sont sans commune mesure avec celles du nouvel Alhambra. Cette nouvelle salle fait 35m de longueur sur 30m de largeur et 20m de hauteur. La scène, qui occupe toute la largeur de la salle, y est deux fois plus profonde que dans les autres music-halls. La corbeille et le balcon reposent seulement sur deux points d'appui, de manière à ne pas avoir besoin de piliers risquant de gêner la vue des spectateurs. Enfin, à l'instar des projets de Derval pour les Folies-Bergère, une décoration très épurée a été choisie, comme en témoigne l'encadrement de la scène par des lignes géométriques (figure 14).

Figure 14 : Intérieur de l'Alhambra, in *André Sallée et Philippe Chauveau (dir.),* Music-hall et café-concert, *p. 21. Cette photographie date de 1967 mais la salle n'a pas subi de travaux majeurs entre temps.*

Mais la configuration du théâtre à l'italienne n'est pas la seule à exister dans l'entre-deux-guerres. La salle des Ambassadeurs présente un tout autre visage.

[65]. « Sécurité », *Comœdia*, 2 juin 1930, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs…, réf. citée.
[66]. Marcel-Denis, « Les merveilles du music-hall vues des coulisses… réf. citée.

Avant les travaux de 1926, elle reste « encore un petit plateau de caf'-conc' [où on] fait tenir pourtant une trentaine de tableaux, des défilés qui, pour devenir amples, enjambent la rampe, cette frontière sacrée, se continuent sur une passerelle au milieu des fauteuils d'orchestre...[67] ». Sans cette « frontière sacrée », le spectacle apparaît comme plus palpable : « nous avons vu des merveilles... Nous aurions même pu les toucher ; on sait qu'aux Ambassadeurs le proscénium s'achève en un chemin lumineux qui traverse la salle[68] », écrit ainsi un critique à propos d'une revue de 1924. Cette configuration, directement héritée de celle des cafés-concerts du XIX[ème] siècle, où la scène restait éclairée tout au long du spectacle et où les artistes circulaient entre les tables des spectateurs[69], reste privilégiée par Edmond Sayag, lorsqu'il réaménage la salle en 1926 :

> On a conservé la scène, en la modernisant. Mais les fauteuils ont disparu. Au milieu de la salle est une piste et tout autour de cette piste sont des tables et des fauteuils. Tout autour, des loges et une galerie. Au premier étage, un balcon[70].

Ici la configuration est mixte : subsistent, du modèle du café-concert, la scène au même niveau que la salle, sans séparation et les tables qui sont venues remplacer les fauteuils (figure 15). De plus, en raison du dîner qui a lieu pendant le spectacle, la salle reste éclairée durant la représentation. Cependant les loges et le balcon présents à l'étage rappellent la configuration du théâtre à l'italienne, d'autant plus que ceux-ci sont dédiés à la contemplation du spectacle, et à la seule consommation d'un digestif ou d'un café[71].

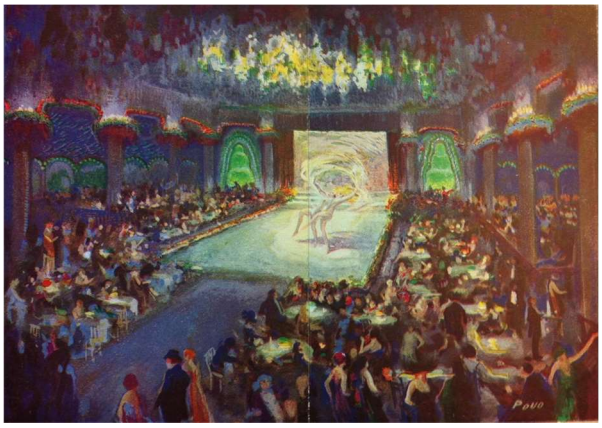


Figure 15 : Intérieur des Ambassadeurs dans une publicité pour la réouverture de la salle en mai 1926 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale (BHVP).

[67]. Maurice Verne, Aux usines du plaisir… op. cit., p. 211.
[68]. Pierre Varenne, « Aux Ambassadeurs : une revue à revoir », réf. citée.
[69]. Concetta Condemi, Les cafés-concerts : histoire d'un divertissement, 1849-1914, Paris, Quai Voltaire, 1992, p. 30. Après 1871 la circulation est cependant mieux délimitée et la liberté de circulation des artistes quelque peu restreinte.
[70]. P.L., « Le concert des Ambassadeurs devient un dancing-music-hall », réf. citée.
[71]. P.D., « Aux Nouveaux Ambassadeurs : Black Birds », réf. citée.

Au-delà des différences, un élément semble inhérent à l'architecture des salles de music-halls : le promenoir. Cette « ceinture nécessaire et ardente d'une salle de music-hall[72] » correspond à la partie qui se tient derrière les fauteuils d'orchestre, formant généralement un arc de cercle, où les spectateurs se tiennent debout. Un plan des Folies-Bergère reproduit dans un programme de 1916 fait même état de deux promenoirs, l'un au rez-de-chaussée, derrière les loges et les fauteuils d'orchestre et l'autre à l'étage, derrière les balcons (figure 16).

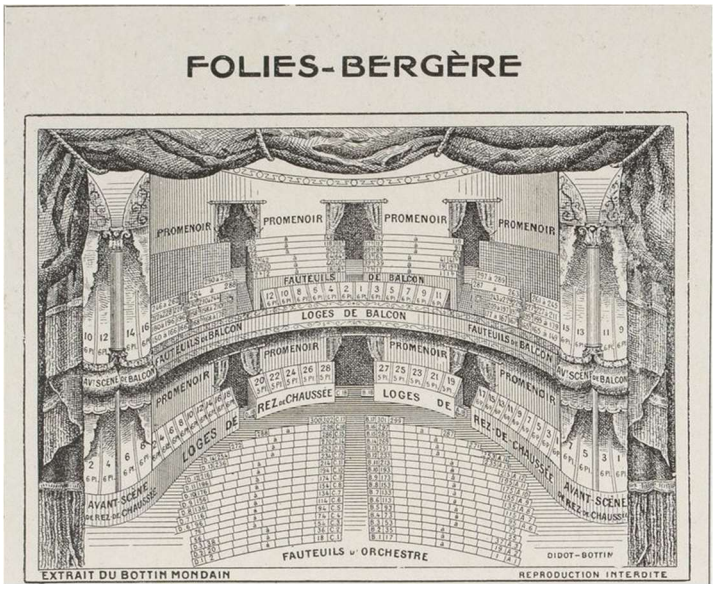


Figure 16 : Plan des Folies-Bergère en 1916 dans le programme d'À la Parisienne !, in *Recueil factice de documents concernant les revues des Folies-Bergère 1916 (BnF, département des Arts du spectacle).*

On y fait toute sorte de rencontres – les promenoirs sont connus pour être des lieux fréquentés par les prostituées –, on peut y discuter et boire un verre puisque des bars y sont aménagés. Ce sont des lieux de consommation, qu'on retrouve à la fois dans les music-halls de revues et dans les music-halls d'attractions. Un programme de décembre 1923 de l'Alhambra présente ainsi une publicité pour le « Buffet Bar américain boissons chaudes au Milieu du Promenoir derrière les fauteuils d'orchestre[73] ».

On constate tout au long de la période une importance accrue accordée au confort des salles. Il ne s'agit plus seulement d'assister au spectacle mais d'en profiter dans de bonnes conditions matérielles. Ainsi, la nouvelle salle des Folies-Bergère a été pensée pour « accueillir le public dans une salle offrant le maximum de luxe et de confort[74] ».

[72]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 12 avril 1925.
[73]. Programme du 14 au 27 décembre 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[74]. Programme de la revue *La grande folie*, 1928 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0097 (BHVP).

De même, lors de sa réouverture en 1931, le nouvel Alhambra propose aux spectateurs une salle où l'air est « lavé, nettoyé, chauffé ou réfrigéré suivant les saisons et complètement changé toutes les quatre minutes[75] ». Ce phénomène qui consiste à rendre les salles de spectacles plus confortables n'est cependant pas propre au music-hall puisqu'un même dessein est présent dans la construction des salles atmosphériques pour le cinéma[76].

Les salles de music-hall sont restées très ancrées dans une géographie parisienne des loisirs, indissociable de leur identité bien qu'elles aient connu énormément de transformations pour rester attractives aux yeux du public. Elles font partie intégrante du paysage parisien et ne pourraient, en retour, se concevoir en dehors de ce référentiel. Fortes de leur situation près des grands boulevards qui animent la cité, elles sont devenues des points de repère dans l'itinéraire des plaisirs nocturnes. Elles incarnent, dans ce cheminement, à la fois la nostalgie des divertissements passés et la modernité par leur esthétique Art déco et les moyens techniques qu'elles déploient. En pénétrant dans ces temples du divertissement, le spectateur découvre des lieux entièrement pensés pour la création de grandes productions spectaculaires tant par leur cadre qui est déjà un prélude au spectacle, que par l'attention au confort matériel portée à son paroxysme.

[75]. Programme du 25 septembre au 1er octobre 1931 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[76]. Christian-Marc Bosséno, « La place du spectateur », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire,* n°46, avril-juin 1995, p. 150.

CHAPITRE 2
LES ENTREPRENEURS DU MUSIC-HALL : DE L'INITIATIVE INDIVIDUELLE À LA CONSTITUTION D'UN OLIGOPOLE

À un moment où les salles de spectacle sont devenues de « véritables entreprises[1] », il convient de considérer ceux qui les administrent comme des entrepreneurs et non plus comme de simples gestionnaires. Le divertissement est bel et bien un marché – depuis le XIX^{ème} siècle au moins – régi par les lois habituelles : « concurrence d'intérêts, compétition et émulation[2] » et qui suscite des dépenses et des profits. Caroline Hodak définit les entrepreneurs de loisirs comme des individus dont la fonction consiste à diffuser et commercialiser des activités de divertissement[3], ce qui suppose de leur part un certain investissement financier. À ce titre, le but premier des directeurs de music-hall et des producteurs de spectacles est la réussite commerciale[4], ce qui place les logiques de rentabilité économique au-dessus des exigences artistiques. Ainsi, même s'ils ont parfois une formation et une vision artistique, les individus qui font fortune dans le music-hall au cours de notre période, en tant que producteur de spectacle ou directeur de salle, sont avant tout de redoutables hommes d'affaires qui ont su trouver des capitaux, créer et entretenir des réseaux et s'attacher des collaborateurs jusqu'à constituer de véritables empires du loisir, transformant peu à peu le music-hall en un milieu fermé sur lequel règne un petit nombre d'entrepreneurs imposant leur dictat.

I. Entreprendre au music-hall : l'art de la polyvalence

À partir du moment où les artistes ne sont plus constitués en troupes fixes attachées aux salles, il se produit une distinction de plus en plus nette entre la fonction de directeur de salle – qui en est parfois aussi le propriétaire – et celle de producteur de spectacles[5]. Il

---

[1]. Jean-Claude Yon, « Monter une pièce de théâtre au XIXe siècle, un pari économique », *in* Patrick Éveno et Jacques Marseille (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles : actes du colloque en Sorbonne [Paris I], décembre 2001, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002*, p. 421.

[2]. Caroline Hodak-Druel *Du théâtre équestre au cirque : "une entreprise si éminemment nationale" commercialisation des loisirs, diffusion des savoirs et théâtralisation de l'histoire en France et en Angleterre (c.1760-c.1860)*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2011, p. 50-51.

[3]. *Ibid.*, p. 45.

[4]. Ce n'est pas propre au music-hall, cet objectif est le même pour bon nombre de directeurs de théâtre. Voir Pascale Goetschel, « Le théâtre est-il devenu une industrie culturelle ? », *in* Patrick Éveno et Jacques Marseille (dir.), *Histoire des industries culturelles... op. cit*., p. 446.

[5]. Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et*

semble que l'entre-deux-guerres soit justement le moment où s'opère cette distinction pour le music-hall, bien qu'elle ne soit pas toujours évidente puisque les mêmes hommes ont tendance à cumuler plusieurs fonctions. Ainsi, nous retrouvons des individus aux profils similaires derrière ces deux types d'entreprenariat.

1. Les directeurs de salle :« à la fois capitaliste[s] et artiste[s][6] »

Dans l'entre-deux-guerres, les fluctuations des directeurs de salles restent relativement importantes, notamment à l'Alhambra (figure 17).

	Alhambra	Ambassadeurs	Casino de Paris	Folies Bergère
E.-H. Neigbhour	1910-1920			
J. Brooke	1920-1923			
Charles Gulliver	1923-1925			
Albert V. Adams	1931-1933			
Roger Fernay et Jules Marx (opérette)	1933-1934			
Justor (cinéma-MH)	1934-1935			
Kurt Robitscheck et Yves Bizos	1935-1937			
Albert Beauvais (cinéma-MH)	1937-1949			
Oscar Dufrenne- Henri Varna		1919-1924		
Edmond Sayag		1926-1929		
Albert		1930-1939		
Léon Volterra			1917-1929	
Oscar Dufrenne- Henri Varna			1929-1933	
Henri Varna			1933-1969	
Raphaël Beretta – Léon Volterra				1916-1917
Raphaël Beretta				1917-1919
Paul Derval				1919-1964

Figure 17 : Récapitulatif des directeurs de salles entre 1917 et 1940.
Tableau réalisé à partir des données contenues dans André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*.

Le profil des directeurs est assez varié, bien que deux catégories semblent se dégager. Un certain nombre d'entre eux ont commencé comme artiste ou auteur avant de passer du côté des coulisses. C'est le cas du duo Dufrenne et Varna qui ont tous deux débuté leur carrière comme comédiens avant de s'associer en 1914 pour reprendre le Concert Mayol en 1914 puis les Ambassadeurs en 1919 et enfin, le Casino de Paris en 1929[7] mais également de Raphaël Beretta, directeur des Folies-Bergère de la fin de la première guerre mondiale au début des années 1920 qui commence sa carrière comme chef d'orchestre[8]. Ce profil est dans la droite lignée des premiers entrepreneurs du début du XIX^{ème} siècle

esthétiques de la Renaissance à la Première guerre mondiale, Paris, Ed. L'Harmattan, 1990, p. 277.
[6]. Louis Schneider, « Aux Folies-Bergère », *Temps*, 21mars 1931, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère, 4-RO-15722 (BnF, département des Arts du spectacle).
[7]. Armory, « La vie et l'activité d'Oscar Dufrenne », *Comœdia*, 26 avril 1933, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les directeurs de music-hall, 8-RO-15681 (BnF, département des Arts du spectacle).
[8]. « Mort de Raphaël Beretta », *Liberté*, 10 mars 1933, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les directeurs de music-hall, réf. citée.

qui sont des artistes ou des sportifs avant de devenir organisateur de spectacles et/ ou propriétaires de salles[9].

À côté des entrepreneurs passés par le monde du spectacle, un nouveau modèle fait son apparition : ceux, issus du monde des affaires, qui se lancent par la suite dans l'industrie du spectacle. C'est le cas d'Edmond Sayag, qualifié par un journaliste de « financier » à l'« esprit d'entreprise »[10] qui prend la direction du Théâtre des Ambassadeurs qu'il rénove entièrement en 1926. On le retrouve également en tant que *manager* à l'Alhambra au cours des années 1930. Il mène en parallèle de sa carrière d'entrepreneur du spectacle une carrière de théoricien économique. Léon Volterra, directeur du Casino de Paris entre 1917 et 1929 est un autre exemple de ces hommes d'affaires au profil plus commercial qu'artistique. Il commence sa carrière comme vendeur de limonade puis de programmes à l'Olympia avant d'intégrer l'équipe administrative du Casino de Paris dont il prend finalement la direction en 1917 alors que la salle est en train de faire faillite[11].

Malgré des parcours différents, la réussite de ces hommes paraît fondée sur les mêmes ingrédients : sens de l'entreprenariat et sensibilité artistique qui semblent être les qualités requises pour administrer une salle de spectacle, si l'on en croit les portraits des entrepreneurs du spectacle que l'on trouve dans la presse. Ces deux types de qualités, celles propres au sens des affaires et celles qui tiennent au sens esthétique sont en effet celles qui reviennent systématiquement lorsque sont évoqués les administrateurs ou directeurs de salles. Ainsi, on loue l'« audace[12] » de Léon Volterra ou d'Edmond Sayag, l'« ingéniosité[13] » d'André Bay ou d'Oscar Dufrenne. On apprend également qu'André Bay, « avait un sens de la scène très aigu[14] » et qu'Oscar Dufrenne était « un grand artiste[15] ». Même Léon Volterra, qui n'a pourtant pas fait ses armes sur scène, semble

---

9. À propos des boxeurs devenus entrepreneurs du spectacle, voir Sylvain Ville, *Le théâtre de la boxe. Genèse et développement de la boxe professionnelle à Londres à la fin du XIXe siècle,* master 2 de sociologie sous la direction de Gildas Loirand, Université de Nantes, 2012 et Caroline Hodak-Druel, *Du théâtre équestre au cirque..., op. cit.*, à propos des cavaliers devenus entrepreneurs du spectacle équestre.
10. Paul Reboux, « Le portrait du jour. Edmond Sayag », *Paris Soir*, 21 septembre 1928, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les directeurs de music-hall, réf. citée.
11. Paul Reboux, « Le portrait du jour. Léon Volterra », *Paris Soir*, 10 septembre 1926, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les directeurs de music-hall, réf. citée.
12. Paul Reboux, « Le portrait du jour. Edmond Sayag » et « Le portrait du jour. Léon Volterra », réf. citées.
13. « André Bay meurt subitement », *Liberté*, 7 janvier 1933 et Gaston Aubertin, « Petits portraits. Oscar Dufrenne », *Petit Bleu*, 3 octobre 1928, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les directeurs de music-hall, réf. citée.
14. « André Bay meurt subitement », réf. citée.
15. Gaston Aubertin, « Petits portraits. Oscar Dufrenne », réf. citée.

développer un sens artistique aigu dans l'exercice de sa fonction de directeur du Casino de Paris où « il apporte dans l'ampleur de ses conceptions une sorte de verve lyrique [...] [et] encourage les conceptions scéniques les plus audacieuses[16] ».

2. Une spécialisation des tâches qui crée des fonctions nouvelles

À côté des directeurs des salles, de nouvelles professions de l'entreprenariat du spectacle se développent considérablement au cours de l'entre-deux-guerres, alors que la conception des spectacles prend un tout autre tour. Des spectacles faits de bric et de broc des cafés-concerts, on passe à des ensembles extrêmement travaillés, si bien que, dès 1919, « la complexité croissante de ces vastes compositions demande une nouvelle division du travail[17] ». Cette référence à la « division du travail » n'est pas anodine et renvoie directement à un langage industriel qui permet d'affirmer que l'on est bel et bien entré dans l'ère de l'industrie du spectacle. On fait désormais appel à un spécialiste pour réaliser chaque partie du spectacle : une personne se charge de la composition des tableaux, une autre des dialogues, des collaborateurs interviennent pour créer les costumes ou les décors[18]. C'est à partir de ce moment que les noms des différents collaborateurs ayant travaillé à la mise en forme du spectacle apparaissent sur les programmes. En 1915 par exemple, les programmes du Casino de Paris ne font mention que du directeur, Julien Lacoste, sans citer d'autres noms[19]. Au contraire, dès le spectacle de réouverture de décembre 1917, 33 noms de collaborateurs apparaissent sur le programme[20] allant du metteur en scène aux fournisseurs de meubles, en passant par les décorateurs et costumiers.

Ces fonctions, déjà connues auparavant mais qui se spécialisent, en génèrent d'autres, destinées à organiser l'ensemble de la création. C'est le rôle du *producer*, terme anglo-saxon qui apparaît pour la première fois le 6 octobre 1916 sur un programme de

---

16. Paul Reboux, « Le portrait du jour. Léon Volterra », réf. citée.
17. Gustave Fréjaville, Gustave Fréjaville, « Petite Chronique du Music-Hall », *Comœdia*, 14 mai 1919, vol.1, 4-RO-16443 (BnF, département des Arts du spectacle).
18. *Idem.*
19. Programme du Casino de Paris 1915 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0019 (BHVP). La même année, le programme des Folies-Bergère mentionne tout de même les noms de 14 collaborateurs contre 28 pour *La Revue Féerique* de décembre 1917. Voir programme de *La Revue Féérique*, 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère, 1917, 8- RO-18443 (BnF, département des Arts du spectacle).
20. Programme de *Laisse-les tomber*, *in* Recueil factice de documents sur les revues du Casino de Paris, 8-RO-18454 (BnF, département des Arts du spectacle).

music-hall français, celui de *L'Archiduc des Folies-Bergère*[21]. C'est à Louis Lemarchand, ingénieur, devenu par la suite producteur de music-hall, que l'on doit ce terme[22]. Par la suite, cette formulation sera bien souvent préférée au terme français de producteur, bien qu'on le rencontre quelques fois également dans les programmes, de même qu'animateur, qui est généralement utilisé comme un synonyme. Ces termes renvoient à une même réalité, ici définie par Louis Lemarchand lui-même :

> Le producer, au contraire, réalise… […] Celui qui a rêvé un ensemble de cinquante tableaux doit le rendre sensible, c'est-à-dire, qu'il lui faut réunir les documents de toutes sortes, d'après lesquels décorateurs et dessinateurs de costumes établiront leurs maquettes, il se doit de choisir les compositeurs qui auront à créer l'atmosphère et le sentiment de chaque tableau comme il se doit de faire la dictature des lumières... Enfin, le producer forme la troupe internationale et dirige les répétitions... Le producer groupe donc et unifie les directives[23] .

Le *producer* occupe ainsi un rôle comparable à celui du réalisateur de cinéma : il est celui sur lequel repose le spectacle, qui en a une vue d'ensemble et en maîtrise toutes les composantes en désignant le reste des collaborateurs et en supervisant l'ensemble de leurs travaux. Il s'occupe également du choix des artistes et des répétitions, en permettant d'agencer l'enchaînement des divers éléments composant le spectacle. Ce qui fait également de cette fonction une nouveauté, par rapport aux créateurs traditionnels est la gestion nouvelle par les *producer* des outils de productions : « là où un autre n'aurait demandé qu'une plume, et une main de papier, il [Lemarchand] pensa à établir un magasin de costumes, une agence d'artistes, et un fonds de décorateur[24] », afin de gérer d'un bout à l'autre la création du spectacle.

Cette fonction s'inscrit bel et bien dans l'entreprenariat puisque selon Dominique Leroy « la fonction de producteur est assez proche de la fonction d'entrepreneur (*manager*) dans la mesure où l'on peut considérer les activités de spectacle comme se rapportant à celles d'une entreprise ordinaire (*industry*)[25] ». En effet, le producteur est à la fois celui qui « anime et réunit toutes les forces créatives[26] » du spectacle mais également celui qui s'occupe de se procurer les fonds nécessaires au montage de la production. En ce sens, il assume également une certaine prise de risques financière. Le

---

[21]. Maurice Verne, A*ux usines du plaisir : la vie secrète du music-hall*, Paris, Éditions des Portiques, 1929-1930, p. 196.
[22]. « Le Producer », *Écouter*, 18 mars 1923, *in* Recueil factice de documents sur les revues des Folies-Bergère 1923, 8-RO-18643 (BnF, département des Arts du spectacle).
[23]. Maurice Verne, A*ux usines du plaisir… op. cit.,* p. 196-197.
[24]. « Le Producer », réf. citée.
[25]. Dominique Leroy, *Économie des arts du spectacle vivant : essai sur la relation entre l'économique et l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 89.
[26]. *Idem.*

rôle premier du *producer* reste donc de « réuni[r] essentiellement les capitaux et les hommes en vue d'une production artistique commerciale et spéculative[27] » même si au music-hall il joue également un rôle artistique : les fonctions de producteur et de directeur artistique ne sont pas encore systématiquement différenciées.

Le *producer* est parfois aidé dans ses fonctions par un *manager*, ou imprésario, ces deux termes recoupant une réalité assez similaire. On constate, une fois de plus, que le terme anglo-saxon de *manager* tend à prendre le pas sur son synonyme italien, preuve que le modèle de l'organisation du music-hall en industrie est plutôt à chercher du côté des États-Unis. Le *manager* est un gestionnaire : il s'occupe parfois d'une salle – Edmond Sayag occupe ainsi la fonction de *manager* général à l'Alhambra dans les années 1930 (figure 18) – et plus généralement d'une troupe ou d'un artiste. En 1933, Giuseppe Abatino est ainsi désigné sur un programme du Casino de Paris comme le « manager exclusif »[28] de Joséphine Baker. Il a collaboré à l'écriture de la revue *La joie de Paris*, dans laquelle figure la vedette et dirige également les Éditions Joséphine Baker qui publient des partitions des titres interprétés par la chanteuse, pour lesquels une publicité figure dans ce même programme. Outre les grandes vedettes, les troupes ont aussi leur *manager* : John Tiller pour les Tiller Girls, la troupe de danseuses des Folies-Bergère ou encore G. Smet pour l'orchestre de musette Mordez qui joue lors des entractes, toujours aux Folies-Bergère[29].

Au contraire de la relative instabilité des directeurs de salles, qui ne restent parfois que quelques mois à la tête d'une salle (figure 17), les entrepreneurs chargés de la production sont les mêmes tout au long de la période, travaillent pour plusieurs salles voire même vendent leurs productions à l'étranger[30]. Ce sont alors eux, bien plus que les directeurs de salles, qui sont « les éléments permanents[31] » de l'industrie du music-hall, « en établissant un certain continuum qui donne à l'ensemble [des productions], totalement ou assez largement, un début de structure et de régularité[32] ». Ce sont donc

---

[27]. *Ibid.,* p. 90.
[28]. Programme de *La joie de Paris* au Casino de Paris en 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0019 (BHVP).
[29]. Programmes des Folies-Bergère dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0097 (BHVP).
[30]. Marc Blanquet, « Où vont les fastueux costumes de nos music-halls ? », *Soir*, 24 mai 1926, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, 8-RO-15678 (BnF, département des Arts du spectacle). On apprend dans cet article que les impresarii américains achètent souvent des revues françaises déjà montées pour les donner sur les scènes américaines.
[31]. Dominique Leroy, *Économie… op. cit.,* p. 88.
[32]. *Idem.*

eux qui impriment durablement le music-hall de leur empreinte et qui lui donnent ses caractéristiques.

3. Une concentration des fonctions administratives et artistiques

Certes, de nouvelles fonctions d'entreprenariat se développent au cours de notre période. Cependant, elles restent occupées par les mêmes individus, qui cumulent souvent plusieurs responsabilités. Les entrepreneurs du spectacle apparaissent alors comme des personnalités polyvalentes. Les directeurs de salles se retrouvent ainsi bien souvent à exercer aussi des fonctions de production ou des fonctions artistiques (figure 18).

Entrepreneur / Salle	Albert V. Admas	André Bay	J. Brooke	Paul Derval	Oscar Dufrenne	Pierre Fréjol	Edmond Sayag	Henri Varna	Léon Volterra
Alhambra	Directeur		Directeur Sous-Directeur				Manager général		
Ambassadeurs					Directeur		Directeur	Directeur Auteur Metteur en scène	
Casino de Paris		Directeur de la scène Metteur en scène			Directeur			Directeur Auteur Metteur en scène	Directeur
Folies-Bergère				Directeur Producteur		Directeur artistique Metteur en scène			

Figure 18 : Fonctions exercées par les principaux administrateurs de salles entre 1923 et 1933.
Tableau réalisé à partir d'une compilation des programmes de 1923 et 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale (BHVP).

L'alliance de l'esprit d'entreprise et du sens artistique se retrouve ici puisque, dans une certaine mesure, les personnalités chargées de l'administration des salles participent aussi à la production, à l'écriture ou à la mise en scène des spectacles. Ainsi la division des tâches à l'œuvre dans l'industrie du spectacle doit être relativisée puisque transparaît une certaine concentration des fonctions dans les mains des mêmes hommes qui s'imposent à la fois dans plusieurs fonctions et dans plusieurs salles à partir des années 1920.

Cette concentration a des conséquences sur la production des spectacles dont elle semble limiter le renouvellement. Comme le constate le critique René Bizet, « la Revue est entre les mains d'une dizaine de spécialistes qui sont de braves gens [...] mais qui s'obstinent à répéter les mêmes propos et les mêmes histoires[33] ». Il semble que l'industrie du music-hall soit entrée dans une situation de concurrence imparfaite, qui limite les initiatives et les prises de risques, les entrepreneurs étant maintenant bien établis. En conséquence, les deux salles qui règnent sur le music-hall de revue, les Folies-Bergère et le Casino de Paris seraient alors « complémentaires, plutôt que concurrentes » car

[33]. René Bizet, *L'Époque du music-hall [dialogues et essais]*, Paris, éditions du Capitole, 1927, p. 66.

« associées dans le même négoce[34] » selon un journaliste. Ainsi le renouveau apporté à l'industrie du spectacle par le music-hall de la fin des années 1910 finit-il par s'essouffler, au grand désespoir des critiques qui se désolent que « le Music-Hall de 1926 [ne soit] pas différent du Music-Hall de 1918[35] ».

II – Apporter les capitaux : le principal défi des entrepreneurs

Le secteur des spectacles s'est fortement capitalisé depuis le XIX^{ème} siècle. De ce fait, l'argent prend une importance nouvelle dans cette activité car désormais « les directeurs sont obligés de réunir des capitaux très lourds[36] » pour monter leurs spectacles. Ainsi est-ce désormais cette fonction de recherche des capitaux qui va devenir la mission principale des entrepreneurs.

1. Des spectacles toujours plus coûteux

Comme le rappelle Jacques-Charles :« il ne faut pas perdre de vue qu'une revue est une affaire commerciale. Un music-hall n'est pas un théâtre d'art et son directeur n'est pas un mécène[37] ». En effet, les sommes en jeu pour faire tourner une salle de music-hall sont considérables : Edmond Sayag engagerait « un demi-million de frais par semaine[38] » pour faire fonctionner les Ambassadeurs, c'est-à-dire l'équivalent de 306 000€[39]. Les recettes sont, elles, estimées à environ 40 000 francs par soir pour chaque salle au milieu des années 1920[40]. Ces chiffres sont relativement stables au début des années 1920 : si *Laisse-les tomber !* rapportait 20 000 francs, soit environ 42 000€ par représentation en 1917[41], en 1923 « les Folies-Bergère enregistraient avec la super-revue « En pleine folie » une recette de 41 549 francs » par soir, soit presque 43 000€, qui monte jusqu'à 44 401 francs

[34]. Bernard Barbey, « Remarques sur les revues à grand spectacle », *La Revue Hebdomadaire*, 21 mai 1939, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues de music-hall, 8-RO-17908 (BnF, département des Arts du spectacle).
[35]. René Bizet, *L'Époque du music-hall... op. cit.*, p. 30.
[36]. Jean-Claude Yon, « Monter une pièce de théâtre au XIXe siècle… art. cité, p. 425.
[37]. Jacques-Charles, *La Revue de ma vie*, Paris, A. Fayard, 1958, p. 201.
[38]. Paul Reboux, « Le portrait du jour. Edmond Sayag », réf. citée.
[39]. Nous utilisons le convertisseur francs- euros de l'Insee, disponible en ligne : http://www.insee.fr/fr/service/reviser/calcul-pouvoir-achat.asp. La valeur de l'euro utilisée est celle de 2015. Toutes les conversions sont faites avec cet outil.
[40]. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », feuilleton du *Temps*, 29 juin 1925, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée. Cela donne l'équivalent de 33 530 €.
[41]. « Le Producer », réf. citée.

quotidiens après un an de représentations[42]. Les recettes d'*On dit ça !* présentée au Casino de Paris en 1923 seraient, elles, de 2 millions de francs en seulement deux mois de représentations[43], même s'il est légitime de supposer que ces chiffres ont été gonflés pour faire la publicité de la revue. Ces recettes sont proportionnelles aux frais engagés par les entrepreneurs qui englobent les salaires des personnels administratifs et techniques, ainsi que les nombreux travaux d'aménagement effectués dans les salles. Mais parmi eux, c'est évidemment la production des spectacles qui représente le poste de dépense le plus élevé.

La mise en œuvre d'une revue « exige d'énormes capitaux ainsi qu'une puissante organisation technique et commerciale[44] ». En 1929, un critique déclare d'ailleurs que ce genre est à l'agonie et qu'« il n'y aura plus que deux salles qui [y] consacreront, non pas leur effort mais leur argent[45] », preuve que monter une revue est devenu une opération commerciale que seuls les Folies-Bergère et le Casino de Paris peuvent désormais se permettre. Au début des années 1920, Louis Lemarchand investit 200 000 francs pour monter une revue aux Folies-Bergère et espère gagner le double si elle réussit[46]. À la fin de la même décennie, Maurice Verne estime ainsi que Paul Derval, le directeur des Folies-Bergère a besoin de 2 millions de francs pour monter une revue[47]. Derval étant à la fois *producer* et directeur de la salle, il est probable qu'il soit le seul à investir dans les revues. Mais un écart aussi considérable à dix ans d'intervalle traduit une forte augmentation des besoins en capitaux. Un journaliste estime quant à lui en 1930 que trois tableaux finalement supprimés d'une revue représentent « deux cent mille francs inutilement dépensés[48] », ce qui permet d'estimer le prix d'un tableau à plus de 60 000 francs, soit 34 000€. Une revue comportant une trentaine de tableaux à grosse mise en scène, le coût de revient total est comparable à celui annoncé par Paul Derval. Les entrepreneurs récupèrent cependant une large partie de leur investissement grâce aux droits d'auteur : ainsi, en tant que *producer*, Paul Derval toucherait entre 700 et 800 000 francs – soit entre 450 et 500 000 € – de droits d'auteur par revue[49]. Pour cette raison, toute tentative de plagiat est

---

[42]. « Deux chiffres édifiants », 25 avril 1924, *in* Recueil factice de documents sur les revues des Folies-Bergère 1923, réf. citée.
[43]. Sans titre, 2 décembre 1923, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris 1923 (2e Semestre), 8-RO-18656 (BnF, département des Arts du spectacle). Soit 2 234 000€ environ.
[44]. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale… réf. citée.
[45]. Georges Pomiès, « La Revue de Music-Hall est à l'agonie », *Revue Internationale*, 15 décembre 1929, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[46]. « Le Producer », réf. citée. Soit 205 000€ environ.
[47]. Maurice Verne, *Aux Usines du plaisir… op. cit.,* p. 13. Soit 1, 142 millions d'euros.
[48]. Fernand Rouvray, « L'art de composer une revue », *Vie Bordelaise,* 12 octobre 1930, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues de music-hall, réf. citée.
[49]. G. S., « Un procès parisien », *Volonté*, 4 juin 1926, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies

étroitement surveillée : en 1921, Paul Derval et Louis Lemarchand intentent un procès au Palladium de Londres pour avoir reproduit sans autorisation plusieurs scènes d'une revue des Folies[50].

Outre les cachets des artistes et les salaires des différents collaborateurs et techniciens, ce coût élevé est également dû à celui des tissus : certains « décors d'étoffes […] coûtent vingt-cinq mille, trente mille francs, parfois plus de cinquante mille francs[51] ». Ainsi, dans la revue *En pleine Folie* des Folies-Bergère, « le costume de la moindre figurante ne reviendra pas à moins de 2 000 francs[52] ». À la fin des années 1930, certains costumes de vedettes peuvent même atteindre la somme de 10 000 francs[53]. Jacques-Charles explique qu'il est primordial d'être très précis dans les prévisions des besoins pour les décors et les costumes, en effet « on n'a pas le droit de se tromper, car chaque erreur peut coûter des dizaines de mille francs[54] » au producteur. Ce prix de revient considérable devient à son tour un argument marketing : on mentionne parfois dans les publicités le coût de telle ou telle revue, comme un gage de sa splendeur (figure 19). Ce petit concours organisé par les Folies-Bergère a évidemment pour but de dévoiler les sommes colossales qui sont investies dans les revues.

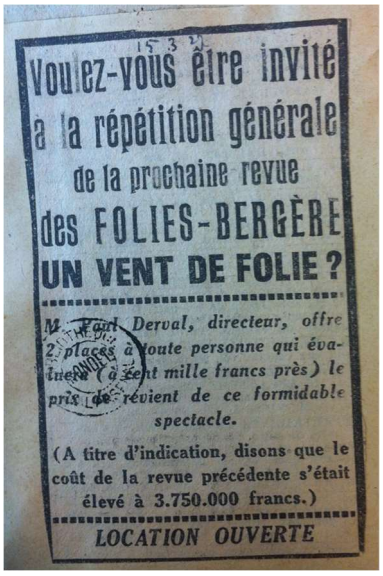


Figure 19 : Publicité pour Un vent de folie*, 1926,* in *Recueil factice de documents sur les revues des Folies-Bergère 1926 (BnF, département des Arts du spectacle).*

Bergère, réf. citée.

[50]. Antoine, « Un effronté plagiat », *Journal*, 19 octobre 1921, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère, réf. citée.

[51]. *Ibid.*, p. 63. Soit jusqu'à 28 000€.

[52]. « Rivalité », *Écouter*, 29 février 1923, *in* Recueil factice de documents sur les revues des Folies-Bergère 1923, réf. citée. Soit environ 2000€.

[53]. « Un peu d'histoire », 1939, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère, réf. citée. Soit 5 700€.

[54]. Fernand Rouvray, « L'art de composer une revue », réf. citée.

2. Entreprise individuelle ou société : deux modèles de gestion concurrents

Une fois de plus, il faut distinguer les capitaux apportés pour faire fonctionner la salle, voire pour l'acquérir dans le cas où les entrepreneurs en deviennent propriétaires, et ceux mis en œuvre pour monter les spectacles.

Parfois les entrepreneurs s'autofinancent en puisant les capitaux dans leur fortune personnelle. C'est le cas de Léon Volterra qui s'est enrichi, au point de devenir millionnaire, grâce à la vente de programmes puis en devenant l'associé d'un autre entrepreneur, Raphaël Beretta, avant de racheter le Casino de Paris en 1917, non sans avoir attendu qu'un problème de succession fasse baisser drastiquement la valeur de la salle[55]. Mais la plupart du temps, ils ont besoin de capitaux extérieurs. Reprenons l'exemple de Volterra dont les capitaux ont également permis à Raphaël Beretta de faire fortune en acquérant des salles comme l'Olympia, les Folies-Bergère et les Ambassadeurs, dans lesquelles il n'aurait pu investir sans les apports de son associé[56]. Ces capitaux sont essentiels pour faire tourner l'industrie du music-hall, si bien qu'ils sont parfois investis par des entrepreneurs étrangers : « quand des étrangers qui apportent des capitaux grâce auxquels ils réalisent de telles choses viennent chez nous, c'est tant mieux pour nous et pour notre Théâtre ![57] », estime ainsi un journaliste à propos du nouveau co-directeur allemand de l'Alhambra, M. Jules Marx, qui dirige la salle aux côtés de Jules Fernay. Ces investissements ont permis à l'Alhambra de continuer d'exister, car la société anglaise qui en était alors propriétaire venait de renoncer à la direction de la salle.

Ainsi, le besoin toujours plus important de capitaux amène parfois certains entrepreneurs à se réunir en société pour administrer les salles. Acquérir une salle demande d'investir plusieurs millions de francs : Dufrenne et Varna rachètent par exemple le Casino de Paris à Volterra pour neuf millions de francs, soit cinq millions d'euros, en 1929[58]. L'Alhambra est ainsi géré depuis 1904 par une société anglaise, la Variety theatres controlling Cie, qui en est propriétaire depuis cette même année et qui nomme l'équipe de direction[59]. De même, en 1926, alors que le duo Dufrene et Varna a renoncé à la direction des Ambassadeurs, plusieurs entrepreneurs envisagent de reprendre la salle,

---

55. Jean Mareska et Bruno Ducourant, *Les coulisses du Casino de Paris*, Paris, Chêne, 2010, p. 39.
56. *Idem.*
57. Sans titre, *Aujourd'hui*, 15 décembre 1933, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
58. Jean Mareska et Bruno Ducourant, *Les coulisses du Casino de Paris… op. cit.,* p. 16.
59. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris » *in* André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, p. 119.

dont le « groupe Volterra[60] », qui est très certainement une société montée par le directeur du Casino de Paris. Il s'agit, en grande partie, de sociétés en commandite[61], c'est-à-dire des sociétés dans lesquelles un des associés apporte plus de capitaux mais confie la direction de la salle à un autre associé. Une fois de plus, ce phénomène de constitution de groupes ou d'entreprises n'est pas propre au music-hall ; on retrouve la même chose au théâtre depuis la fin du XIX^{ème} siècle[62].

Cependant, malgré l'apparition de quelques sociétés, la gestion des salles reste majoritairement affaire d'entreprises individuelles. En effet, la plupart sont à la fois dirigées et administrées par des particuliers – Léon Volterra pour le Casino de Paris, Raphaël Beretta puis Paul Derval pour les Folies-Bergère, etc... – ou des duos d'associés comme Oscar Dufrenne et Henri Varna qui administrent ensemble plusieurs salles parisiennes (figure 17). Le modèle qui prévaut entre les années 1900 et le début des années 1920 – moment où s'établissent les grandes salles de music-hall – reste largement celui de l'entrepreneur aventureux, à l'esprit d'initiative et qui n'hésite pas à prendre des risques, tel qu'on le trouve déjà au XIX^{ème} siècle dans le domaine des loisirs[63]. Celui-ci est à l'origine d'enrichissements considérables, qui sont légion dans le milieu du théâtre[64]. Beaucoup se sont constitué d'immenses fortunes grâce au music-hall : « aujourd'hui [en 1923] M. Lemarchand est millionnaire. M. Beretta aussi et M. Derval est en train de le devenir[65] », estime un journaliste à propos des principaux entrepreneurs des Folies-Bergère.

Outre l'enrichissement fulgurant des entrepreneurs, l'autre conséquence de ce besoin toujours accru en capitaux et de faire de l'apport de capitaux une fonction propre en soi, qui se détache de la fonction artistique. Ainsi « la répartition des tâches selon les compétences et le capital de chacun - capital matériel et financier des propriétaires et capital professionnel et artistique des directeurs » amène à la « différenciation et la rationalisation des rôles au sein d'une direction théâtrale, à travers d'une part, [...] la dissociation entre les apports de capitaux et la direction du spectacle, et d'autre part la

[60]. Edmond Sayag emportera finalement le marché. Georges M. Morin, « Les Ambassadeurs caf' conc' d'été vont devenir un théâtre régulier », *Soir*, 15 avril 1926, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs et la Boîte à Joujoux, 8-RO-15690, (BnF, Département des Arts du spectacle).
[61]. Jean-Claude Yon, « Monter une pièce de théâtre au XIXe siècle… art. cité, p. 425.
[62]. *Idem.*
[63]. Caroline Hodak-Druel, *Du théâtre équestre au cirque… op. cit.*, p. 45-49.
[64]. Jean-Claude Yon, « Monter une pièce de théâtre au XIXe siècle… art. cité, p. 425.
[65]. « Le Producer », réf. citée.

spécialisation, au sein même de la direction, des fonctions de programmation, de mise en scène, et d'administration[66] ». Plusieurs directeurs de salle ont de fait recours à des directeurs artistiques : cette fonction est occupée par Pierre Fréjol aux Folies-Bergère[67] ou encore par Georges Hale aux Ambassadeurs, sous la direction de Sayag[68].

Ces entrepreneurs ne sont pas systématiquement propriétaires de leurs moyens de production – dans notre cas la salle et tous ces équipements. Si Paul Derval est propriétaire des Folies-Bergère à partir de 1919[69], Volterra du Casino de Paris dès 1917, tout comme Dufrenne et Varna, à qui il cède la salle en 1929[70], Sayag n'a jamais possédé les Ambassadeurs, propriété de la ville de Paris depuis 1861[71]. Cela n'empêche pas l'homme d'affaires de tenter de sous-louer la salle à Wynn en 1931 pour en titrer une rente, ce que lui interdit finalement la Ville de Paris[72]. La ville loue la salle à Sayag pour une somme relativement basse et sans aucune contrepartie, ce que regrettent plusieurs critiques : « on pourrait peut-être se demander si la Ville de Paris loue à des prix très bas - on connaît le tarif - ses établissements des Champs-Élysées pour que des étrangers y présentent d'autres étrangers dans des spectacles pour étrangers et à des prix incontestablement prohibitifs pour des Français[73] » demande ironiquement l'un d'entre eux. « Étrangers » car Sayag vient d'Algérie et que la plupart des spectacles qu'il donne aux Ambassadeurs mettent en scène des artistes américains pour un public lui aussi majoritairement américain. On a vu que l'Alhambra appartenait à une société : c'est donc cette société qui perçoit un revenu lié à la salle sous la forme de rente alors que les profits reviennent au directeur[74].

Être propriétaire de salle permet aux entrepreneurs de s'enrichir encore plus rapidement. Il semble alors que ces années soient celles où les entrepreneurs établissent véritablement leur influence sur le monde du spectacle, avec pour conséquence une

66. Caroline Hodak, *Du théâtre équestre au cirque… op. cit.,* p.136-137.
67. Programmes des Folies-Bergère dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
68. P. C., « Les Ambassadeurs sont un établissement parisien », 20 mai 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs, réf. citée.
69. Paul Derval, *Folies-Bergère, souvenirs de leur directeur*, Paris, les Éditions de Paris, 1954, p. 201.
70. Jean Mareska et Bruno Ducourant, *Les coulisses du Casino de Paris… op. cit.,* p. 16.
71. Historique des Ambassadeurs en 1937, sans doute extrait d'un programme, *in* Recueil factice d'articles de presse et de documents sur l'historique et l'administration du théâtre des Ambassadeurs, 1830-1944, RT-2806 (I) (BnF, département des Arts du spectacle).
72. « Ambassadeurs », *Carnet*, 3 mai 1931, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs, réf. citée.
73. P. C., « Les Ambassadeurs sont un établissement parisien », réf. citée.
74. Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France… op. cit.,* p. 277.

concentration des salles de spectacle dans les mains de quelques entrepreneurs. En effet, ils s'imposent parfois à la tête de véritables empires en étant propriétaires ou directeurs de plusieurs salles. En 1923, Oscar Dufrenne est ainsi directeur et propriétaire du Concert Mayol, du Palace, du Théâtre Moncey, des Bouffes-du-Nord-Concert et du Casino Municipal de Trouville[75] en plus des Ambassadeurs et du Casino de Paris. Léon Volterra a quant à lui été directeur du Théâtre Marigny et du Théâtre de Paris, et a fondé le dancing le Perroquet, en plus de ses fonctions au Casino de Paris[76]. Quant à la Variety theatres controlling Cie, qui possède l'Alhambra, elle des intérêts dans une centaine de music-halls anglais ou américains. Ainsi s'établissent au début du XX^{ème} siècle des « trusts directoriaux[77] » qui caractérisent en grande partie la gestion des salles de music-hall.

III – Organiser son réseau pour mieux gérer ses productions

Posséder un capital économique est indispensable pour entreprendre dans les spectacles de music-hall. Cependant, cela ne suffit pas à se faire une place dans un milieu toujours plus fermé. À ce titre, les relations constituant le capital social des entrepreneurs sont indispensables pour s'intégrer dans le milieu et organiser ses productions.

1. Des entrepreneurs au cœur de réseaux multiples

Les entrepreneurs du spectacle, même s'ils partent parfois de rien, s'insèrent très rapidement dans des réseaux, côtoyant d'autres entrepreneurs, des collaborateurs potentiels, des artistes, voire des figures politiques. Dans *La Revue de ma vie*, Jacques-Charles, l'un des principaux *producers* de revues pour les Folies-Bergère et le Casino de Paris, revient sur son parcours et la manière dont les amitiés qu'il a nouées dès sa jeunesse ont été déterminantes pour son ascension professionnelle dans le monde du spectacle. Alors qu'il est encore au lycée, il fréquente le restaurant Chez Maxim's où se retrouvent régulièrement des gens du théâtre et de la presse. Là-bas, une dame le charge d'aller trouver le comique Dranem pour lui proposer un engagement. C'est ainsi que les deux hommes se lient d'amitié, en octobre 1899, après que Jacques-Charles soit allé trouver le

[75]. Programme des Ambassadeurs, 1923, 8-PRO-0005 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale (BHVP).
[76]. Historique du Casino de Paris dans l'album illustré de *Bonjour Paris* (1924-1925), *in* Recueil factice de documents concernant le Casino de Paris, 4-RO-15701 (BnF, département des Arts du spectacle).
[77]. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique… *op. cit*., article « Folies-Bergère », p. 155.

comique dans sa loge de l'Eldorado. Jacques-Charles en profite pour suggérer à Dranem une pièce qu'il a écrite, et qui sera finalement jouée 8 jours à l'Eldorado. Laps de temps qui permet au futur *producer* de repérer Mistinguett à qui il ne donnera par la suite une grande place dans ses revues. Cette pièce est également l'occasion pour lui de faire la connaissance de De Vilette, le chef des échos du *Gil Blas*, qui engage Jacques-Charles – qui souhaitait alors devenir écrivain – pour tenir une chronique sur les potins des théâtres et de leurs coulisses : « Les potins de l'habilleuse ». Ces reportages lui donnant accès aux coulisses des salles de spectacle deviennent rapidement une porte d'entrée dans le monde du music-hall et lui permettent de travailler pour le Casino de Paris au début des années 1900 en recrutant des boxeurs anglais pour organiser un championnat, de devenir le prête plume du revuiste P.L. Flers avant de devenir secrétaire du Little Palace, puis d'exercer l'intérim du secrétariat des Ambassadeurs. Son bref passage au Casino lui a permis de faire la connaissance des frères Isola, alors propriétaires des Folies-Bergère qui lui confient le secrétariat général de leurs établissements puis lui offrent la direction de l'Olympia à condition qu'il réunisse le capital nécessaire et monte sa société[78].

C'est à ce moment qu'il rencontre Léon Volterra dont le parcours offre un exemple similaire. Commençant comme portier à la Cigale dans les années 1900, il vend ensuite des programmes dans diverses salles, ce qui lui permet de se constituer un capital économique non négligeable mais surtout de devenir l'homme de confiance de plusieurs entrepreneurs : Jacques-Charles mais aussi Raphaël Beretta, directeur de l'Olympia dont il devient finalement l'associé pendant la guerre, avant de se lancer seul dans les affaires en devenant propriétaire du Casino de Paris dès 1917[79]. S'ils ont un sens des affaires indéniable – Volterra a su trouver le bon moment pour acheter le Casino à un prix bas – ces entrepreneurs ont également su tirer parti de leur capital social pour faire fortune et occuper toujours des postes plus haut placés. La fréquentation d'un certain milieu a été indispensable à leur réussite et leur a permis de mettre en place les collaborations au cœur des grands spectacles de l'entre-deux-guerres – celle de Jacques-Charles et Volterra par exemple, à l'origine de la revue *Laisse-les-tomber*, première revue moderne, mais aussi celle de Dufrenne et Varna.

Dans certains cas, ce réseau s'étend au monde politique. Ce sont les relations d'Oscar Dufrenne avec Louis Malvy, alors ministre de l'Intérieur, qui lui ont permis

[78]. Jacques-Charles, *La revue de ma vie... op. cit.*, p. 13-124.
[79]. Jean Mareska et Bruno Ducourant, *Les coulisses du Casino de Paris… op. cit,* p. 34-36.

d'obtenir l'autorisation de rouvrir les théâtres en temps de guerre[80]. Certes le cas d'Oscar Dufrenne est emblématique car il a mené en parallèle de sa carrière d'entrepreneur, une carrière politique[81], tout comme Léon Volterra qui s'est présenté en 1935 aux élections municipales de Saint-Tropez[82]. Mais de manière générale, ces relations entre hommes politiques et entrepreneurs du spectacle sont au cœur d'un système d'échange : ainsi, il arrive fréquemment que le *producer* d'un spectacle aille

> trouver un ou plusieurs messieurs très bien, les intéresse à ses projets. Comme ces messieurs très bien ont des amies qui veulent être vedettes, où des électeurs dont le fils veut faire du théâtre, ils permettront au Producer de réaliser ses brevets, d'expatrier ses Girls, ses nègres, son chanteur et ses bonzes[83].

Tout comme la main mise d'un petit nombre d'entrepreneurs sur la majorité des salles, ce clientélisme – qui n'est sans doute pas propre à l'univers du music-hall – peut aussi être vu comme une contrainte qui contribue à limiter les possibilités de renouvellement dans les spectacles de music-hall.

Les relations entre entrepreneurs et artistes sont également primordiales dans les choix de la distribution des spectacles. On a vu les liens qui liaient Jacques-Charles à Dranem et Mistinguett. C'est également l'amitié de ce dernier avec Gaby Deslys qui lui permet d'engager cette dernière, alors très en vogue, pour la revue d'ouverture du Casino de Paris en 1917, avec un cachet moins élevé que ceux qu'elle gagne habituellement[84]. Cette pratique est loin d'être une exception. Dans la majeure partie des revues où leur nom figure au programme, « la plupart [des vedettes] se sont arrangés directement avec des auteurs pour avoir des sketchs ou des chorégraphies sur mesure[85] ». Les artistes eux-mêmes peuvent imposer certains choix de collaborateurs : Mistinguett, par exemple, faisait dessiner tous ses costumes de scènes par Gesmar[86].

---

[80]. « La carrière d'Oscar Dufrenne », *Le Rempart*, 26 septembre 1933, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les directeurs de music-hall, *réf. citée*

[81]. Il a notamment été conseiller municipal du X^ème^ arrondissement de Paris. Voir « La carrière d'Oscar Dufrenne », réf. citée.

[82]. Sans titre, périodique non identifié, 27 avril 1935, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs, réf. citée.

[83]. Pierre Lazareff, « Comment on élabore une revue à grand spectacle », *Soir*, 7 novembre 1927, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

[84]. Jean Prasteau, La merveilleuse aventure du Casino de Paris, Paris, Denoël, 1975, p. 46-47.

[85]. Pierre Lazareff, « Comment on élabore une revue à grand spectacle », *réf. citée*

[86]. Angelo Luerti, *Non solo Erté : Not only Erté : costume design for the Paris music hall 1918-1940*, Schio, G. Tamoni, 2006, p. 46-47.

2. L'apport des artisans et des fournisseurs extérieurs

Les décorateurs et costumiers ont une mobilité relativement importante. En 1923, sur les 35 décorateurs et costumiers ayant œuvré pour nos quatre salles, les 3/4 ont travaillé pour au moins deux spectacles[87]. Les décorateurs Bertin et Deshays ont même apporté leur collaboration à sept spectacles cette année-là (figure 20).

Collaborateur ayant travaillé pour un seul spectacle	9	25,71%
Collaborateur ayant travaillé pour 2 spectacles	11	31,43%
Collaborateur ayant travaillé pour 3 spectacles	5	14,28%
Collaborateur ayant travaillé pour 4 spectacles	7	20,00%
Collaborateur ayant travaillé pour 5 spectacles	0	0,00%
Collaborateur ayant travaillé pour 6 spectacles	1	2,86%
Collaborateur ayant travaillé pour 7 spectacles	2	5,71%
Total collaborateurs	35	100,00%

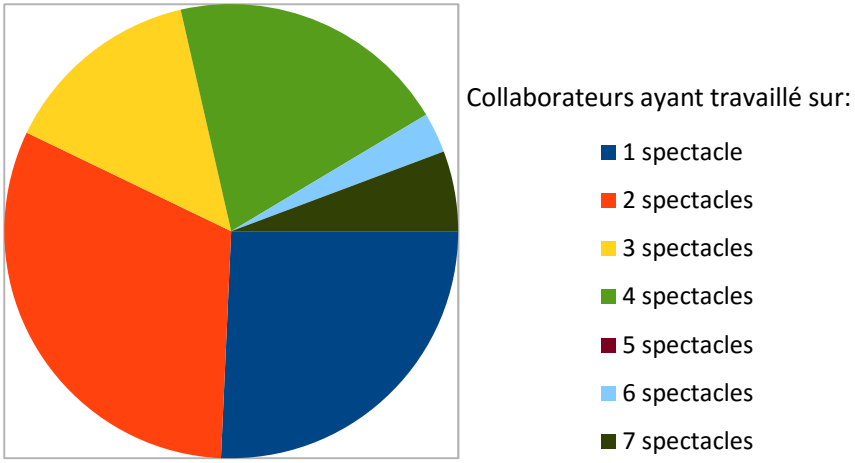


Figure 20 : Proportion des collaborateurs ayant travaillé pour plusieurs spectacles en 1923.
Tableau et graphique réalisés à partir des données des programmes de 1923.

La proportion se réduit à 2/3 pour la saison 1933, mais elle reste tout de même importante (figure 21).

Collaborateurs ayant travaillé pour un seul spectacle	14	38,89%
Collaborateurs ayant travaillé pour 2 spectacles	10	27,78%
Collaborateurs ayant travaillé pour 3 spectacles	2	5,55%
Collaborateurs ayant travaillé pour 4 spectacles	4	11,11%
Collaborateurs ayant travaillé pour 5 spectacles	2	5,55%
Collaborateurs ayant travaillé pour 6 spectacles	2	5,55%
Collaborateurs ayant travaillé pour 7 spectacles	1	2,78%
Collaborateurs ayant travaillé pour 8 spectacles	1	2,78%
Total collaborateurs	36	100,00%

[87]. Tous les graphiques ont été obtenus grâce à une base de données. Voir annexe VI.

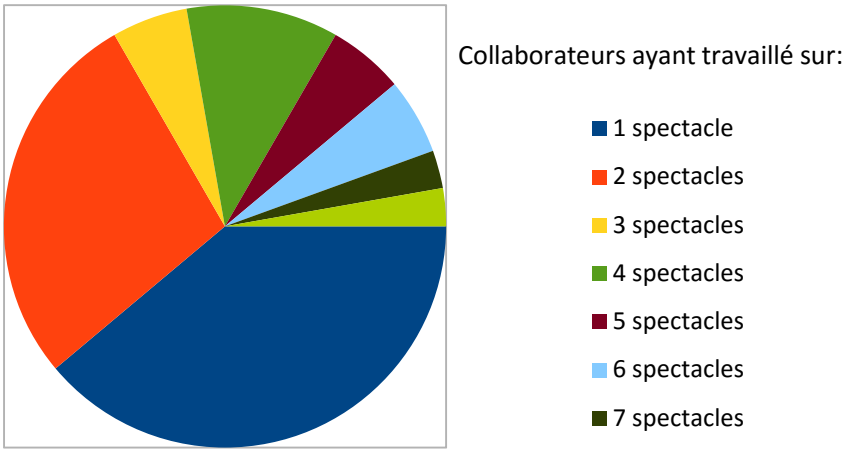


Figure 21 : Proportion des collaborateurs ayant travaillé pour plusieurs spectacles en 1933.
Tableau et graphique réalisés à partir des données des programmes de 1933.

De plus, dans la plupart des cas, ces artistes n'exerçaient pas uniquement pour le music-hall. Jenny Carré, qui a réalisé des costumes pour plusieurs revues des Folies-Bergère et du Casino de Paris a par exemple travaillé pour la Gaîté Lyrique[88] en parallèle.

Ces réalisations se structurent également, notamment en ce qui concerne les costumes avec des responsables officiant pour les salles. Au Casino de Paris, les costumes sont désormais réalisés dans les Ateliers du Casino de Paris, dirigés par Mme Antoinette et M. Jean Le Seyeux, situés au 15 rue Blanche, soit juste en face du music-hall. Ces ateliers ne sont pas uniquement dédiés aux costumes de music-hall, comme en atteste une publicité résumant les différents services qu'ils proposent : « exécution, location et création de costumes de style et de fantaisie pour le théâtre, le music-hall, la ville et les bals et pour Paris – tournées – province »[89]. Ces ateliers emploient quotidiennement 50 ouvrières pour l'assemblage des costumes et jusqu'à 150 dans les périodes d'activité intense[90]. De même, aux Folies-Bergère, c'est Max Weldy qui supervise la création de l'ensemble des costumes dans son atelier, situé tout près de la salle au 18 rue Saulnier, d'après les maquettes de différents costumiers[91].

La création des costumes voit donc s'opérer une distinction entre les maquettistes, qui vendent leurs services à plusieurs salles simultanément et les couturiers, qui restent attachés à une salle[92]. Il en va de même pour les chargés des machineries qui semblent

[88]. Angelo Luerti, *Non solo Erté… op. cit.,* p. 50.
[89]. Programme d'*On dit ça !* au Casino de Paris en 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[90]. André Rivollet, « La revue d'été du Casino de Paris. Dans l'atelier de Mme Antoinette », 17 juillet 1926, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris 1926, 8-RO-18773 (BnF, département des Arts du spectacle).
[91]. Programme d'*Un coup de Folie* (1930) dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[92]. Pour les décors en revanche, la distinction entre création des maquettes et exécution des décors est rendue

être employés sur le long terme et non seulement au spectacle : on retrouve sur chaque programme les noms de Plombain pour le Casino de Paris et de Fontaine pour les Folies-Bergère, respectivement au poste de chargé de la machinerie et de chef électricien, également chargé des lumières. D'autres collaborateurs s'y ajoutent parfois, comme F. Nunès qui crée régulièrement des effets lumineux pour le Casino de Paris. Ces derniers dirigent des équipes considérables : on compte soixante machinistes, dix-huit électriciens pour la salle et les projecteurs, trois tapissiers chargés des décors, vingt accessoiristes et de nombreuses habilleuses pour les danseuses aux Folies-Bergère, trente machinistes et vingt-cinq habilleuses au Casino de Paris[93], cent quarante-trois machinistes, électriciens et musiciens employés de manière permanente à l'Alhambra en 1936[94]. Ces chiffres sont en constante augmentation : aux Folies-Bergère on passe d'une soixantaine de machinistes à la fin des années 1920 à 90 en 1932[95]. Le travail de cette « petite armée[96] » est coordonné par le régisseur qui assure le bon déroulé du spectacle en donnant l'ordre d'activer tel ou tel décor ou effet lumineux[97].

Mais les spectacles de music-hall, et en particulier les revues du Casino et des Folies-Bergère, font aussi appel à des fournisseurs extérieurs pour des vêtements, accessoires ou encore pour des meubles. Les grands magasins du Louvre sont un de ces fournisseurs récurrents[98]. Mais ce sont le plus souvent des boutiques du quartier qui servent de fournisseurs : le chausseur Aaron rue de Châteaudun, le tailleur Joe-Jo boulevard poissonnières, les chapeaux Léon rue Daunou ou encore le coiffeur Charles rue de Clichy. Les adresses de ces derniers figurent dans les programmes, ainsi que des publicités pour les commerces les plus importants comme les fourrures Weil, autre fournisseur important des revues, situé dans le même quartier, rue Sainte-Anne (figure 22).

---

moins claire par les programmes.

93. Maurice Verne, *Aux Usines du plaisir…,* p. 15-16. Ces chiffres sont vraisemblablement valables pour la fin des années 1920.

94. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique… *op. cit*., p. 119.

95. Maurice Verne, « Aux Folies Bergère », Journal, 7 février 1932, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère, réf. citée.

96. Marcel-Denis, « Les merveilles du music-hall vues des coulisses. La revue des Folies-Bergère La Folie du Jour », *Lectures pour tous*, août 1926, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère, réf. citée.

97. *Idem.*

98. Ils fournissent à la fois les revues du Casino de Paris et celles des Folies Bergère.

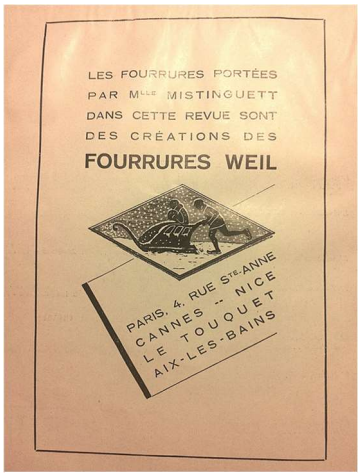


Figure 22 : Publicité pour les fourrures Weil, 4 rue Sainte-Anne dans le programme de Vive Paris ! *au Casino de Paris, 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale (BHVP).*

C'est finalement tout un quartier qui profite des retombées économiques des music-halls et organise ses productions en fonction des besoins de cette industrie :

> Dans le faubourg Saint-Martin, véritable annexe des coulisses du music-hall et du café-concert, il n'est pas un bar, pas une maison de commerce qui ne semble avoir été créé dans le simple but de servir de près ou de loin l'art de la scène. Il n'est pas une boutique, fusse-t-elle de pharmacie, qui ne recèle en quelque coin de sa vitrine une « spécialité pour artiste ». Portraits de danseuses, de chanteurs excentriques ou d'illusionnistes chez les photographes ; fonds de teint, terre d'ombre, blanc gras, vaseline ou beurre de cacao chez les coiffeurs et les parfumeurs ; « tarlatane », « perles » et « strass » chez les plus petites mercières, etc… et « salles de répétitions » dans les cafés et les brasseries[99].

Cela n'a rien d'étonnant lorsque l'on songe que « le théâtre est un secteur d'activité d'autant plus important qu'il est très éclaté et qu'en amont et en aval de l'activité théâtrale proprement dite, de nombreux emplois lui sont liés[100] ». Les théâtres sont très souvent situés au cœur des quartiers commerciaux[101] et la situation des grands music-halls de revue, proches des grands boulevards et des passages, ne fait pas exception.

L'entreprenariat du music-hall s'est quelque peu reconfiguré dans les années 1920-1930. Même si les entreprises individuelles sont encore majoritaires, ce milieu se structure peu à peu alors que commencent à se créer des groupes et que des entrepreneurs considérablement enrichis s'imposent à la tête de réseaux de salles toujours plus importants. Bien qu'une certaine dissociation des fonctions se mette en œuvre – notamment entre fonctions financières et fonctions artistiques –, celles-ci sont en réalité bien souvent occupées par les mêmes hommes, à la fois propriétaires et gestionnaires des salles, et parfois producteurs des spectacles. Ces deux concentrations – celle des salles et celle des fonctions – font du music-hall un entre-soi presque fermé, que l'on peut qualifier d'oligopole, où se côtoient un petit nombre d'entrepreneurs et leurs collaborateurs, très

[99]. Marc Blanquet, « Les salles de répétitions du Faubourg St-Martin », *Soir*, 13 mars 1927, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[100]. Jean-Claude Yon, « Monter une pièce de théâtre au XIXe siècle… art. cité, p. 422.
[101]. *Idem.*

mobiles mais finalement peu nombreux. Il va sans dire qu'une telle configuration limite considérablement l'apport de nouveauté et l'innovation.

CHAPITRE 3
LA « MÉCANISATION DU RÊVE[1] » OU LA PRODUCTION DES SPECTACLES DE MUSIC-HALL

L'idée que les spectacles sont un produit industriel presque comme les autres est loin d'être nouvelle dans l'entre-deux-guerres. Déjà au XIX^{ème} siècle s'amorcent des transformations qui font peu à peu de la production de spectacles une industrie culturelle réclamant des capitaux importants et des méthodes de productions de plus en plus standardisées, dans un souci de rentabilité devenu central[2]. Cependant, si la création de « pièces standardisées en grand nombre[3] » a pu être en partie décriée par le milieu du théâtre au siècle dernier[4], elle devient pour le music-hall une marque de fabrique assumée et revendiquée par les producteurs. Loin de n'être que de simples considérations techniques, ces méthodes de production industrielles et le système capitaliste et libéral dans lequel elles s'inscrivent sont inhérents au genre même du music-hall et à son esthétique. Dans cette perspective, les productions américaines rationalisées à l'extrême – du moins d'après l'image qu'en ont les entrepreneurs français – font figure de modèle et d'idéal à atteindre pour continuer de développer le music-hall français. Si les méthodes ne sont pas nouvelles, leur systématisation induit tout de même des mutations par rapport aux productions des décennies précédentes, notamment pour les artistes dont le choix est désormais motivé par des logiques économiques de rentabilité.

I. Le spectacle de music-hall, produit d'une industrie capitaliste

Tous les types de spectacle ne demandent pas le même degré d'investissement financier et artistique de la part des entrepreneurs. Il convient en effet de distinguer programmes d'attractions et revues dites « à grand spectacle » pour lesquels les processus de création ne sont pas les mêmes[5]. Dans les deux cas, cependant, les procédés mis en œuvre pour

[1]. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIXe siècle-début du XXe siècle », *in* Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009, p. 152.
[2]. Jean-Claude Yon, « Monter une pièce de théâtre au XIXe siècle, un pari économique », *in* Patrick Éveno et Jacques Marseille (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles : actes du colloque en Sorbonne [Paris I], décembre 2001, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002*, p. 421-429.
[3]. *Ibid.*, p. 423.
[4]. Pascale Goetschel, « Le théâtre est-il devenu une industrie culturelle ? », *in* Patrick Éveno et Jacques Marseille (dir.), *Histoire des industries culturelles... op. cit.*, p. 445-464.
[5]. Une comparaison de ces deux types de spectacle est établie au chapitre suivant.

produire ces spectacles s'apparentent à ceux de l'industrie capitaliste qui imprègne alors de plus en plus fortement les structures économiques françaises en pleine modernisation[6].

1. Un music-hall de variétés régi par le libéralisme

Le spectacle d'attractions – ou de variétés – constitue par définition un assemblage de numéros, indépendants les uns des autres, qui se succèdent dans un ordre défini par l'équipe gérant la salle où il est donné. Dans cette logique, la circulation des numéros est essentielle à la création et au renouvellement de ces spectacles, qu'il s'agisse d'une circulation géographique ou d'une circulation entre formes de spectacles, avec le cirque en premier lieu mais aussi parfois le music-hall de revues ou le cinéma. La comédienne Jane Renouardt explique ainsi être pour la première fois « un « numéro » dans un programme, à côté de jongleurs, de danseurs et de girls[7] » alors qu'elle est plutôt habituée à se produire dans des revues. Le but étant d'avoir toujours une nouveauté à présenter au public, certains entrepreneurs n'hésitent pas à aller piocher parmi le réservoir d'attractions que constituent d'autres formes de spectacles. L'acrobate Barbette évoque de ce fait « la concurrence terrible des vedettes qui n'étaient pas des vedettes de music-hall mais qui s'étaient fait un nom dans le cinéma par exemple et qu'on présentait au public en leur payant des sommes tellement énormes qu'il ne restait plus rien pour les autres[8] ».

Ces mobilités ont lieu à l'échelle européenne voire internationale, cette intense circulation des numéros se faisant de villes en villes :

> Des numéros terminent leur série de représentations le jeudi soir à Lyon ou à Liège, à Bordeaux ou à Bruxelles, et réciproquement. Ils doivent être à Paris, tout matériel rendu, installé, monté [...] le vendredi soir dans l'établissement où ils sont engagés[9].

Ceci permet d'affirmer qu'« un numéro a une vie propre[10] » car, outre les machinistes qui restent attachés aux salles et doivent s'accommoder aux nécessités des nouveaux artistes à chaque changement de programme[11], les établissements engagent des numéros déjà montés et déjà mis en scène, les artistes voyageant avec leur propre matériel et leurs

6. Fabrice Abbad, *La France des années 20*, Paris, A. Colin, 1993, p. 98-100.
7. Citée par Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », chronique de music-hall parues dans *La Presse,* 20 août 1925*,* 8-RO-16444 (BnF, département des Arts du spectacle).
8. J. W., « La crise du music-hall vue par Barbette », *Candide*, 10 août 1933, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, 8-RO-15678 (BnF, département des Arts du spectacle).
9. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 7 décembre 1924.
10. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 5 janvier 1925.
11. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 7 décembre 1924.

propres costumes. La seule exception concerne les musiciens, qui restent attachés à la salle : tous les programmes de l'Alhambra commencent par des morceaux interprétés par un même orchestre : celui d'A.-T. Nardini dans les années 1920 ou de Lucien Goldy plus tard[12]. Ceci ne semble pas être une exception propre au music-hall : dans le monde de la musique et du spectacle en général, pour des raisons de rentabilité, les orchestres restent des troupes stables qui ne varient pas ou peu à chaque production nouvelle[13].

Il est probable que la plupart des artistes circulant entre les salles soient leurs propres *managers* et négocient eux-mêmes leurs contrats. Ces contrats, du moins à Paris, visent à ne pas entraver la circulation des numéros, essentielle au succès des music-halls de variétés, ainsi que le montre cette anecdote rapportée par Legrand-Chabrier à propos des différences entre les music-halls marseillais et parisiens :

> Un procès va être plaidé à Marseille, fort intéressant pour la corporation du music-hall, à propos d'une clause du contrat imposé par un grand music-hall de cette ville à ses artistes, leur interdisant tout engagement dans un autre établissement de ladite ville avant un an. […] Aussi bien, en pratique, la clause, qui existe, je crois, dans la plupart des contrats, est presque toujours tenue pour lettre-morte, d'un commun accord. D'ailleurs, s'il fallait la revivifier, les directeurs de Paris seraient bien embarrassés pour former leurs programmes. Ne constatons-nous pas, en effet, le grand nombre de numéros qui font le cycle des cirques et music-halls parisiens ?[14]

Ce « commun accord » pratiqué entre les artistes et les entrepreneurs parisiens accrédite l'idée que le libéralisme est au fondement de cette industrie du spectacle : sans cette liberté de circuler, pas de renouvellement possible des programmes d'attractions puisque, les artistes ne renouvelant que peu souvent leurs numéros, c'est bien leur agencement et leur turn-over qui contribuent à la dynamique de ce type de productions. De plus, la concurrence, et l'émulation qui en découle sont encouragées et valorisées par les entrepreneurs, rejoints par les critiques. L'un d'eux affirme par exemple que :

> Le nombre des music-halls et des cirques contribue, par l'émulation, à créer une lutte profitable, la lutte pour la « meilleure affiche »[15].

Un autre loue la concurrence du cinéma parce qu'elle permet au music-hall d'être « vigoureusement stimulé[16] ». Un artiste comme le comique américain Hal Sherman

---

[12]. Programmes de l'Alhambra dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0084 et 4-PRO-0003 (BHVP).
[13]. Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première guerre mondiale*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1990, p. 274.
[14]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 22 janvier 1925.
[15]. Pierre Lazareff, « Le music-hall épure sa formule et multiplie ses séductions », *Soir*, 8 avril 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[16]. Yvone Moustiers, « Jack Forester, contradicteur de Hal Sherman », 24 juin 1929, *in* « Deux époques :

estime lui aussi que la concurrence permet la survie du music-hall de variétés en poussant les artistes à un renouvellement plus régulier. Selon lui, une des raisons pour lesquelles ces spectacles connaissent une relative crise à la fin des années 1920 est justement un manque de concurrence entre les artistes français, et plus particulièrement les comiques[17]. Ainsi les principes phares du capitalisme, libre échange et libre concurrence régissent pleinement l'organisation des spectacles de variétés. Afin d'organiser de manière plus systématique encore le droit au libre échange, garantissant une libre concurrence entre tous les établissements du genre, les entrepreneurs ont mis en place un « système de changement de spectacle au même jour de la semaine[18] » – le vendredi – qui permet en principe aux artistes de passer d'un établissement à l'autre sans perdre de jours de travail et qui garantit surtout aux entrepreneurs que l'intégralité des artistes qu'ils ont engagés commenceront le nouveau programme le même soir.

La guerre semble cependant avoir quelque peu entravé cette circulation, et les effets s'en font ressentir dès l'armistice et au moins jusque dans la seconde moitié des années 1920. En mars 1919, Gustave Fréjaville remarquait déjà les effets de la géopolitique sur la composition des programmes de music-hall de variétés :

> La composition des programmes porte la marque de notre époque. L'Extrême-Orient et l'Amérique les envahissent de plus en plus. Par contre, nous avons vu disparaître un certain nombre de spécialités qui nous venaient de l'Europe centrale. Le nouveau jeu de la concurrence internationale produit déjà quelques effets assez curieux[19].

Il explique par exemple que des troupes d'acrobates japonais reprennent des numéros qui étaient plus généralement exécutés par des troupes allemandes ou autrichiennes avant-guerre. Les entrepreneurs tentent de trouver des moyens de rétablir le libre-échange : en décembre 1927 est ainsi organisé à Paris, par le Syndicat des Directeurs de spectacles de music-hall de France, dirigé par Oscar Dufrenne, un « Congrès des directeurs de music-halls d'Europe » dont le but est de « ramener en notre music-hall universel une circulation d'avant-guerre »[20]. La formulation plus qu'explicite de ce but fait écho à des propos tenus

deux états d'âme. De la chanson au jazz... », extrait de *L'Ami du peuple du soir*, 28 mai-27 juin 1929, 4-RO-15646 (BnF, département des Arts du spectacle).

[17]. Yvone Moustiers, « Hal Sherman nationaliste », 20 juin 1929, *in* « Deux époques…, réf. citée.

[18]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 7 décembre 1924.

[19]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique du Music-Hall », *Comœdia*, 12 mars 1919, vol.1, 4-RO-16443 (BnF, département des Arts du spectacle).

[20]. « Écho au music-hall nationaliste », *Carnets*, 20 novembre 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

quelques mois plus tôt par Legrand-Chabrier qui, établissant le libre-échange comme principe consubstantiel à l'existence du music-hall de variétés, regrettait lui aussi les effets de la guerre sur la vitalité des échanges économiques internationaux :

> La circulation internationale des artistes de la piste et du plateau, nécessaire au genre et qui s'opérait normalement avant-guerre, a repris depuis son cours, mais avec lenteurs et saccades dues aux questions politiques, aux tendances protectionnistes de chaque pays, alors que le music-hall est le continuel libre-échange[21].

Le music-hall de variétés s'accommode mal des frontières et du protectionnisme. C'est donc en temps de paix, encouragé par les doctrines libérales et capitalistes, qu'il peut parfaitement s'épanouir.

2. La revue : une production collective et industrielle

« On « écrit » une pièce… [alors qu'] on « fait » une revue...[22] » : ce constat d'un journaliste fait de la revue une création matérielle et non textuelle, qui de ce fait n'est pas le fruit du travail d'un seul homme mais de celui d'une équipe. Elle est une œuvre collective qui se revendique comme telle et demande un protocole de création bien précis, orchestré par le *producer* et décrit de manière récurrente dans la presse[23]. Comme toute création, la mise en œuvre d'une revue débute par une phase d'inspiration durant laquelle le *producer* – seul pour l'instant – réfléchit aux principaux tableaux à grande mise en scène à partir de diverses sources d'inspiration et notamment de voyages d'où il a parfois ramené des « trouvailles » ou de nouveaux procédés scientifiques suffisamment spectaculaires pour être exploitables.

Puis vient le moment où il fait appel à des collaborateurs – un ou deux généralement – pour écrire le texte et les couplets chantés de la revue. Les noms de ceux-ci sont mentionnés sur les programmes, il s'agit généralement d'auteurs appréciés par le public – Sacha Guitry, Albert Willemetz… – qui deviennent un facteur d'attractivité supplémentaire pour la production. La pratique d'une collaboration entre *producer* et

---

[21]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 23 septembre 1927.
[22]. Fernand Rouvray, « L'art de composer une revue », *Vie Bordelaise,* 12 octobre 1930, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues de music-hall, 8-RO-17908 (BnF, département des Arts du spectacle).
[23]. Pour reconstituer les étapes de ce processus de création, nous nous appuyons sur les descriptions faites à la fois par un acteur de ce milieu, le *producer* Jacques-Charles : Georges de Wissant, « Comment ils travaillent. M. Jacques-Charles nous raconte comment on fait une revue », *Soir,* 6 juin 1926, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues, réf. citée et par des critiques : Fernand Rouvray, « L'art de composer une revue », réf. citée et Pierre Lazareff, « Comment on élabore une revue à grand spectacle », *Soir*, 7 novembre 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

auteur(s) est donc devenue une norme pour le music-hall, alors qu'elle était fortement critiquée lorsqu'elle était le fait des dramaturges de la fin du XIX^{ème} siècle[24]. Afin de livrer des instructions précises pour la réalisation des costumes, le *producer* se documente, notamment pour les scènes historiques, mais puise aussi dans les catalogues de modes. Il choisit ensuite costumes et décors selon les diverses propositions soumises par les maquettistes et les fait réaliser par des spécialistes. Vient le tour de la musique, de laquelle sont en charge un ou plusieurs compositeurs et sur laquelle viendront se greffer les couplets déjà écrits, modifiés au besoin.

Ce n'est pas avant ce stade-là que l'on engage les artistes – ce qui veut dire que ce sont eux qui s'adaptent aux costumes et non l'inverse – et que l'on commence à régler les chorégraphies et les ensembles. Plusieurs mois de répétitions s'ensuivent pendant lesquels ont lieu bon nombre d'ajustements. Enfin, arrive le soir de la première représentation qui donne lieu à de nouveaux ajustements qui sont souvent des coupes, notamment dans le texte. Ce processus demande une durée totale d'au moins quatre ou cinq mois et pouvant aller jusqu'à un an, ce qui explique pourquoi les revues restent parfois à l'affiche une année entière pour être rentables. Néanmoins, tous les éléments ne sont pas systématiquement neufs et il arrive fréquemment que des décors ou des costumes de précédents spectacles soient repris et réutilisés en fonction des besoins[25]. De plus, en dehors du *producer* qui supervise l'ensemble, les collaborateurs ne travaillent pas forcément en se concertant, comme le montre cette anecdote à propos de la production de la revue *En pleine folie* aux Folies-Bergère :

> La direction d'un grand music-hall […] avait commandé à un peintre très connu [Georges Barbier] deux tableaux de la revue… Ce peintre s'exécuta sans avoir jamais vu le directeur ou l'auteur… Il soumit ses maquettes au costumier, elles furent approuvées… […] Bref, il alla […] à la répétition générale de ce spectacle. Pendant un entracte, il fit la connaissance de l'auteur qu'il complimenta, avec la certitude absolue que non seulement cet auteur ignorait son nom (!) mais encore qu'il ne savait pas que, lui aussi, avait collaboré si magnifiquement à sa revue… C'est le travail à l'américaine...[26].

La référence au « travail à l'américaine » est sans doute là pour évoquer le tour que prend

[24]. Jean-Claude Yon, « Monter une pièce de théâtre au XIXe siècle… art. cité, p. 424.
[25]. Guillot de Saix, « Le Jazz-band nègre vient remplacer les scènes annoncées de la Débutante et de la Poule de luxe », périodique non identifié, 12 juillet 1919, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris 1922, 8-RO-18621 (BnF, département des Arts du spectacle). Il parle de la revue *Ouf !* au Casino de Paris comme d'une « revue d'été utilisant décors et costumes acquis pour les précédents spectacles ».
[26]. J. B.-O., Sans titre, 19 mars 1923, *in* Recueil factice de documents sur les revues des Folies-Bergère 1923, 8-RO-18643 (BnF, département des Arts du spectacle).

la division des tâches au music-hall, poussée toujours plus loin, jusqu'à rendre obsolète une concertation entre les différents collaborateurs du spectacle.

Les entrepreneurs suivraient donc ce qu'un critique a désigné comme un « plan de revue », expliquant que le *producer* Jacques-Charles « a établi une fois pour toute un plan de revue [et qu']il s'y conforme à chaque production nouvelle »[27]. Derrière une telle affirmation se dessine l'idée que la revue est un produit industriel comme les autres, standardisé et conçu en série selon une recette qui ne varie pas. Cette métaphore n'a de cesse d'être filée, les uns estimant qu'« on voit depuis des années la revue de music-hall construite sur le même modèle et comme coulée dans le même moule[28] », comme si celle-ci sortait d'une machine, les autres qu'il faut « standardiser son esprit[29] » pour produire des revues. Un directeur de music-hall allemand va jusqu'à affirmer lors d'une visite à Paris que le music-hall est une « industrie d'avant-garde » et régie par une logique internationale puisque la France et l'Allemagne doivent selon lui unir leurs efforts pour continuer à le faire évoluer[30]. Le langage industriel est donc de mise pour désigner le processus de production des spectacles de music-hall qui requiert division des tâches et standardisation des procédés, deux méthodes directement empruntées au taylorisme. Comme tout produit industriel, ces revues demandent un lourd investissement financier qui suppose en retour qu'une forte contrainte économique pèse sur les entrepreneurs qui les ont montées.

Si les spectacles de music-hall tels qu'ils sont produits en Angleterre à la fin du XIX^{ème} ont pu être considérés comme la première forme de culture de masse pleinement capitalisée[31], les revues françaises naissent, elles, dans un milieu théâtral où le capital a vu son importance s'accroître dès le XIX^{ème} siècle, jusqu'à faire de la production d'une pièce un « pari économique »[32] bien plus qu'artistique. Il faut donc s'assurer que le succès soit au rendez-vous pour que la revue puisse être rentable sur le court terme, ce qui est sans doute une autre cause du manque d'innovation dont elles font preuve. C'est

---

27. René Bizet, *L'Époque du music-hall [dialogues et essais], Paris, éditions du Capitole, 1927*, p. 28.
28. Georges de Wissant, « Assez de sentiers battus. On demande une nouvelle formule de revue », *Soir*, 3 décembre 1929, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues, réf. citée.
29. George Stuart, « Briquet nous dit comment on fait une revue », *Soir*, 24 novembre 1928, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues, réf. citée.
30. J. Delini, « Les directeurs de spectacles étrangers sont partis », *Comœdia*, 19 décembre 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
31. Barry J. Faulk, *Music hall & modernity : the late-Victorian discovery of popular culture*, Athens, Ohio University Press, 2004, p. 1.
32. Jean-Claude Yon, « Monter une pièce de théâtre au XIXe siècle… art. cité, p. 426.

également l'une des raisons qui explique l'allongement considérable des durées de représentations[33] au cours de notre période : si le Casino de Paris et les Folies Bergère donnait respectivement 5 et 2 revues en 1919, ils n'en donnent plus que deux, et même une seule pour les Folies Bergère, dix ans plus tard [voir annexe I].

Pourtant, certains critiques défendent la revue en expliquant que les ajustements qu'elle demande, et notamment l'adaptation à la salle dans laquelle elle est donnée, en font une création « sur mesure », bien loin donc des standards industriels :

> Lequel [parmi les auteurs de revues] aura la naïveté d'écrire toute une revue et d'aller la porter ensuite chez un directeur de music-hall ? La formule varie suivant les établissements : les revues du Palace ne ressemblent en rien à celles des Folies-Bergère, qui n'ont aucun rapport elles-mêmes avec celles du Casino de Paris ou du Moulin-Rouge. Et peut-on imaginer qu'une revue dont la grande vedette sera Mistinguett sera bâtie comme celle qui aura comme tête d'affiche Raquel Meller, Joséphine Baker ou Maurice Chevalier ? Ce qui revient à dire que la revue se fait « sur mesure »[34].

Les salles, tout comme certaines vedettes, nécessiteraient donc des adaptations de la part des créateurs de revues, ce qui situe cette dernière à mi-chemin entre un procédé industrialisé et une véritable création artistique. On se rapproche là de problématiques également formulées en ce qui concerne le cinéma, à la fois procédé technique industriel et art. D'une manière plus générale, cette ambivalence entre création artistique et industrielle, entre originalité et reproductibilité du procédé, sous-tend les recherches esthétiques des artistes modernistes dès le début du siècle[35].

II. Un modèle industriel revendiqué : les productions américaines comme référence

1. Le culte de l'efficacité à l'américaine

À l'inverse d'une grande partie des entrepreneurs français encore méfiants à l'égard des nouvelles méthodes de l'industrie moderne[36], les magnats du music-hall ne cherchent pas à cacher leur admiration pour ceux qui sont parfois désignés comme « nos maîtres anglo-saxons »[37]. Plus encore qu'à la Grande-Bretagne, c'est aux États-Unis que l'industrie

[33]. Pascale Goetschel, « Le théâtre est-il devenu une industrie culturelle ? », art. cité, p. 446.
[34]. Fernand Rouvray, « L'art de composer une revue », réf. citée.
[35]. Vanessa R. Schwartz, *Modern France : a very short introduction*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2011, p. 78.
[36]. Marjorie A. Beale, *The modernist enterprise : french elites and the threat of modernity, 1900-1940*, Stanford, Stanford University press, 1999, p. 77-82.
[37]. Jean Fayard, « Le music-hall à Paris - Grandeur et servitude de la revue à grand spectacle - Le music-hall a-t-il joué son vrai rôle ? », *Je suis partout*, 5 janvier 1935, *in* Recueil factice d'articles de presse

française du spectacle envie ses méthodes de production. Les directeurs de music-hall français, souvent appelés à s'exprimer dans la presse à propos de leur homologues américains ne tarissent pas d'éloge à leurs égards – ou du moins les journalistes mettent-ils en avant les propos élogieux : « M. Sayag expose les progrès énormes du Music-hall américain[38] » titre un article, « Paul Derval nous dit les merveilles pratiques des spectacles américains[39] » renchérit un autre.

Si certains s'opposent aux nouveaux principes érigés par l'économie américaine, par crainte d'une standardisation des pratiques voire des individus, qui serait à l'opposé d'une culture française faite d'originalité et de singularité, cette standardisation est précisément tout ce à quoi les entrepreneurs du music-hall aspirent. Lorsque Paul Derval explique que les spectacles de music-hall américains sont « une exploitation considérable, en série, standardisée », « une opération commerciale tout comme la fabrication des autos ou la confection du chewing-gum[40] », s'il ne fait que reprendre un motif fréquemment employé dans l'entre-deux-guerres[41], ce n'est pas tant dans un but de critique que de définition d'un horizon possible pour les productions françaises.

Il est ainsi peu probable que ces entrepreneurs du spectacle aient fait partie de ceux qui ont jugé les principes de Taylor contraire à la culture entrepreneuriale française – reposant plutôt sur l'artisanat – lors de leur importation en France en 1911[42]. On peut au contraire les rapprocher de certains patrons d'industries lourdes comme André Citroën, Marius Berliet ou encore Louis Loucheur qui, dès les années 1930, font de la modernisation une obsession, du productivisme américain un culte, avec un « souci permanent de mécaniser, de standardiser, d'organiser scientifiquement la production[43] ». Au music-hall comme dans une usine automobile, les tâches sont réparties entre des collaborateurs qui ne se concertent même pas :

> La direction d'un grand music-hall [il s'agit du Casino de Paris] […] avait commandé à un peintre très connu [Georges Barbier] deux tableaux de la revue… Ce peintre s'exécuta sans avoir jamais vu le directeur ou l'auteur… Il soumit ses maquettes au costumier, elles furent approuvées… […]

concernant le music-hall, réf. citée.

38. Pierre Darius, « M. Sayag expose les progrès énormes du Music-hall américain », *Comœdia*, 2 avril 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

39. Claude Dhérelle, « Paul Derval nous dit les merveilles pratiques des spectacles américains », *Paris Midi*, 8 juin 1929, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

40. *Idem.*

41. Myriam Juan a par exemple montré que les stars de cinéma américaine étaient également décrites par la presse française comme des « produits » standardisés, façonnées en série par Hollywood. Myriam Juan, « La célébrité à l'heure de la reproductibilité. L'invention de la star de cinéma en France pendant l'entre-deux-guerres », *Hypothèses*, n°15, 2012/1, p. 127-144.

42. Marjorie A. Beale, *The Modernist Entreprise… op. cit.,* p. 83-84.

43. Serge Berstein, *La France des années 30*, Paris, A. Colin, 1993, p. 11.

> Bref, il alla, comme tout le monde, du moins comme tous ceux qui furent invités, à la répétition générale de ce spectacle. Pendant un entracte, il fit la connaissance de l'auteur qu'il complimenta, avec la certitude absolue que non seulement cet auteur ignorait son nom (!) mais encore qu'il ne savait pas que, lui aussi, avait collaboré si magnifiquement à sa revue… C'est le travail à l'américaine...[44]

Division extrême des tâches entre les divers collaborateurs et rationalisation maximale de la production – un même plan type pour concevoir toutes les revues, une production des costumes centralisée et supervisée par un seul atelier – s'inscrivent clairement dans une démarche d'organisation scientifique du travail.

Mais plus qu'un mode de production, c'est toute une vision de ce que doit être un spectacle de music-hall que l'on envie aux Américains. De même que pour la conception, il s'agit, là encore, de parvenir à rationaliser à l'extrême ce qui se passe sur scène. La musique, tant elle donne le rythme du spectacle, apparaît comme le nerf de la guerre :

> Notre gros retard sur nos maîtres anglo-saxons provient de la faiblesse de notre musique. Dans le jour, un orchestre à flonflons joue comme au caf' conc' d'autrefois. On essaie bien d'augmenter les cuivres, de jeter ici et là une petite note moderne en introduisant des rythmes syncopés, mais nos musiciens n'acquièrent pas vite la virtuosité des vrais jazz[45] .

Il faut qu'elle soit rapide, qu'elle permette un enchaînement ininterrompu des tableaux. Surtout, chaque vide se doit d'être comblé, les transitions devenant peu à peu la hantise des *producers* français :

> Chez nous, la musique vibre au ralenti, les girls prennent sur la scène des poses de novices et font des pas d'élèves, là-bas, la musique vous prend, les scènes se succèdent sans arrêt, pas un « trou » nécessité par un changement de décor[46], se plaint Edmond Sayag.

Jacques-Charles rappelle quant à lui que « les changements de décors et de costumes doivent être minutés à la seconde[47] ». Même les sketchs, souvent joués devant le rideau pour servir de transition le temps d'un changement de décor, sont accusés d'être trop longs, à une période où la lenteur est de plus en plus mal perçue[48]. Ils durent en moyenne dix minutes, alors qu'« aux États-Unis, dès le lever du rideau, vous êtes en pleine situation, chaque mot lancé a la valeur d'une longue phrase et le sketch dure deux minutes![49] ». On comprend alors que le music-hall permanent – invention anglo-saxonne

---

[44]. J. B.-O., sans titre, 19 mars 1923, *in* Recueil factice de documents concernant le Casino de Paris, 4-RO-15701 (BnF, département des Arts du spectacle).
[45]. Jean Fayard, « Le music-hall à Paris… réf. citée.
[46]. Pierre Darius, « M. Sayag expose les progrès énormes du Music-hall américain… réf. citée.
[47]. Georges de Wissant, « Comment ils travaillent… réf. citée.
[48]. Alain Corbin, « L'avènement des loisirs » *in* Alain Corbin (dir.)*, L'avènement des loisirs…op. cit.*, p. 15.
[49]. Pierre Darius, « M. Sayag expose les progrès énormes du Music-hall américain… réf. citée.

– constitue un fantasme ultime, celui d'un spectacle qui ne s'interrompt jamais puisqu'il consiste en une série de représentations d'une même revue donnée tout au long de la journée, sans pause. Si les tentatives pour l'exporter en France semblent avoir échoué[50], l'admiration dont il a fait l'objet, au même titre que celle pour une musique rapide et des sketchs vite expédiés n'a rien d'étonnant de la part d'entrepreneurs obsédés par la rentabilité suivant une logique où « le consommateur se voit garantir un amusement maximum et en un minimum de temps[51]».

Ces procédés américains ne semblent paradoxalement pas limiter le renouvellement des productions outre-Atlantique alors que le manque d'innovation des revues françaises est un leitmotiv des critiques qui leur sont adressées :

> Les Américains, en outre, ont des idées, des trouvailles continuelles [...]. Ici, au contraire, dès que le genre est acclimaté, les metteurs en scène se fonctionnarisent. On trouve les moyens commodes de ne pas se tromper lourdement [52].

Cette affirmation critique une fois de plus le manque de prise de risque dont font preuve les entrepreneurs français. Si certains dramaturges ou amateurs de théâtre ont pu s'opposer à l'adoption des procédés industriels[53], leur utilisation par le music-hall n'est nullement remise en cause. Ce que l'on reproche plutôt aux entrepreneurs c'est de ne pas oser employer leur argent à la recherche de nouveauté, dans un système qui réclame des investissements de plus en plus considérables.

2. Une critique nationaliste et économique du modèle américain dans les années 1930

Il serait faux d'affirmer que cette américanisation du music-hall fait l'unanimité et n'est pas remise en question. Si certains affirment que « le fond même du music-hall est maintenant d'importation américaine[54] », d'autres critiques prennent au contraire la peine de réécrire l'histoire de cette forme de spectacle comme pour mieux en affirmer la spécificité française – quitte à prendre quelques libertés avec cette histoire. Bien que l'on sache que la première revue à grand spectacle, *Laisse-les tomber !* présentée au Casino

[50]. André Warnod, « « Folies 39 » et « Paradise » », *Figaro*, 24 février 1939, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. cité. Cet article mentionne l'ouverture rue de Gramont de Folies 39, un music-hall permanent, mais il semble que le lieu n'ait pas connu un grand succès car aucune autre mention n'en est faite dans la presse par la suite.
[51]. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 148.
[52]. Jean Fayard, « Le music-hall à Paris… réf. citée.
[53]. Pascale Goetschel, « Le théâtre est-il devenu une industrie culturelle ? », art. cité, p. 449-450.
[54]. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », extrait de *La Revue de Paris*, 1er décembre 1929, 8-RO-15596 (BnF, département des Arts du spectacle).

de Paris en 1917 s'inspire directement des productions anglo-saxonnes et en importe notamment la musique jazz[55], un critique écrit en 1927 que c'est en France qu'est née « la revue à grand spectacle, la super-revue, l'hyper-revue » et que « ce fut, non sous l'influence d'une plastique *américaine*, ni en adoptant la *féérie anglaise*, que l'évolution du music-hall se produisit[56] ». Cet historique un peu simpliste, qui masque la réalité des transferts culturels à l'œuvre dans l'invention des revues modernes sert à nier l'américanisation croissante dont le music-hall fait l'objet.

D'autres journalistes appellent même à la résistance après avoir appris que des entrepreneurs américains étaient sur le point de racheter des salles françaises : « La conquête américaine va-t-elle marquer un pas de plus ? Il importe de se défendre[57] » dit un journaliste qui semble vouloir faire référence à un certain impérialisme américain. Ainsi, ces critiques ne portent pas sur les productions en elles-mêmes mais bien sur le fait qu'elles soient américaines : c'est au nom du nationalisme que l'on refuse la primauté des revues américaines et non en raison de leur caractère industriel.

La volonté de se « défendre » contre un supposé impérialisme américain intervient néanmoins dans un contexte particulier : celui de la crise économique de 1929. En effet, et on touche là aux limites du modèle américain, ce mode de production apparaît comme enviable à condition d'avoir de grosses sommes d'argent à investir. Il est donc probable qu'en dépit du nationalisme, certains cherchent aussi à prendre leurs distances avec un modèle économique en train de révéler ses limites. Les revues à l'américaine coûtent très cher à produire, en raison d'une certaine course à la surenchère qui frappe les États-Unis avant même la crise de 1929 :

> Les frais d'une revue, montée sur une scène américaine, ont augmenté dans des proportions telles qu'il est devenu presque impossible aux directeurs non seulement de gagner de l'argent, mais même de n'en pas perdre. […] L'augmentation du coût de la vie n'est pas seule cause de cet accroissement phénoménal des dépenses[58] .

En effet, ces productions réclamant la participation d'artistes toujours plus nombreux sur

---

55. Martin Pénet, « Café-concert et music-hall », *in* Christian Delporte Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et Claire Blandin (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 130.
56. René Jolivet, « Le music-hall est malade », *Soir*, 26 juillet 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
57. J.-P. C., « Plusieurs directeurs américains s'associeraient pour acquérir des music-halls en France », *Ami du peuple du soir*, 10 mars 1930, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
58. Léo Marchès, « La revue en danger », *Petit Bleu*, 28 octobre 1923, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues, réf. citée.

scène, leur « facteur travail » ne peut pas être réduit (à moins de réduire la durée des représentations, les artistes ne peuvent pas travailler moins longtemps) ou remplacé par des innovations technologiques comme c'est le cas dans d'autres secteurs industriels. En conséquence, si les prix des places n'augmentent pas, les entrepreneurs finissent toujours par dépenser de plus en plus d'argent pour mettre sur pied leurs productions sans que leurs recettes ne s'accroissent[59].

Si la France n'est pas encore dans cette situation en 1923, date à laquelle ce constat a été formulé, il n'est pas étonnant que les *producers* se détournent progressivement de ce modèle dans les années 1930, lorsque les effets de la crise de 1929 se font ressentir en France. En 1934, Paul Derval explique revenir à la formule d'avant-guerre, en réintroduisant dans ses revues la scène d'actualité, plutôt que de privilégier une surenchère des scènes visuelles[60]. Bien qu'il évoque un changement des goûts du public comme raison à cette mutation, on peut penser que la baisse des moyens financiers y est également pour quelque chose dans cette décision. C'est ce qu'explique Gustave Fréjaville, dans un article daté de la même année, où il revient également sur les mutations des spectacles de music-hall :

> L'ère des difficultés économiques, après les années de facilité où l'argent se répandait par-dessus les frontières avec une abondance qui semblait intarissable, a eu dans le domaine des échanges artistiques des conséquences qui ne peuvent surprendre[61] .

Pour lui, le retour à des formules proches du café-concert d'avant-guerre, moins coûteuses, tient donc directement à la crise économique et aux nécessités de réduire les coûts, plutôt qu'à des effets de mode. Les variations dans l'esthétique du music-hall sont donc intimement liées à des questions économiques.

III. Quand les artistes doivent retenir rentables : leur place dans ce nouveau système

L'attachement des entrepreneurs du music-hall à un mode de production industriel ne bouleverse pas seulement certains codes esthétiques, il modifie également en profondeur

[59]. Cette loi régissant l'industrie du spectacle vivant a été théorisée par Baumol à propos des spectacles de Broadway dans les années 1960 mais il semble qu'elle s'appliquait déjà au music-hall de l'entre-deux-guerres. Dominique Leroy, *Économie des arts du spectacle vivant : essai sur la relation entre l'économique et l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 153-160.
[60]. Y. N., « Interview-express avec M. Paul Derval », *Jour*, 17 octobre 1934, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[61]. Gustave Fréjaville, « Ouvrons les fenêtres ! À propos du recul du music-hall et de la vogue du café-concert », *Comœdia*, 29 octobre 1934, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

le rôle que jouent les artistes dans ces productions. Ils ne sont plus la pièce maîtresse du spectacle, et il semble que leur valeur soit désormais davantage économique, et mesurée à l'aune de leur rentabilité, qu'artistique.

1. Les artistes : une « matière première[62] » comme les autres ?

Les artistes de music-hall sont très certainement, dans leur majorité, des professionnels. Au Royaume-Uni, les artistes se professionnalisent dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, alors que les spectacles de music-hall deviennent des affaires commerciales, gérées par des entrepreneurs[63]. Ils s'organisent alors comme un corps professionnel et créent un syndicat des artistes de music-hall dès 1907. Cette organisation semble moins systématique dans le cas du music-hall français, même s'ils sont parfois à l'origine de protestations collectives. Ainsi des manifestations d'artistes français au chômage protestant contre l'emploi d'artistes étrangers interrompent plusieurs représentations de l'Alhambra au printemps 1936[64]. Ces manifestations sont même suivies par une grève des artistes qui contraint la salle à délaisser les spectacles de variétés pour le cinéma dès le 8 mai et jusqu'en septembre[65]. Cela ne signifie pas pour autant que les artistes soient en position de force lors de la négociation de leurs contrats. Ils semblent même plutôt s'apparenter à une main d'œuvre bon marché – exception faite des vedettes – du fait de la très forte concurrence qui règne entre eux, en particulier dans les spectacles de revue.

En effet, au contraire du spectacle de variétés, où les artistes sont fondamentaux et se différencient par les numéros qu'ils proposent, le choix de ces derniers n'apparaît pas toujours comme primordial dans la création d'une revue. En ce sens, les véritables artistes du spectacle sont plutôt les costumiers et les décorateurs, que l'on engage en priorité et avec un soin plus grand : Jacques-Charles commande des maquettes à plusieurs dessinateurs puis il « choisit les unes et [...] écarte les autres […] après avoir jugé de

---

62. C'est l'expression qu'emploi Maurice Verne pour parler des figurantes de music-hall dans *Aux usines du plaisir : la vie secrète du music-hall*, Paris, Éditions des Portiques, 1929-1930, p. 108.
63. Lois Rutherford, « 'Managers in a small way' : the Professionalisation of Variety Artistes, 1860-1914 », *in* Peter Bailey, *Music hall : the business of pleasure*, England, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press, 1986, p. 93-117.
64. « Pour la deuxième fois, le spectacle de l'Alhambra est interrompu par des artistes chômeurs », *Comœdia*, 24 avril 1936, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
65. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris » *in* André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, « Alhambra », p. 119-120.

l'effet qu'elles donneront »[66]. Le recrutement de la masse des artistes, lui, n'arrive que tardivement dans la création du spectacle, le choix des costumes se faisant même avant. Jacques-Charles explique ainsi que l'une des dernières étapes du processus est le casting des « « petites femmes » qu'il s'agit de répartir suivant leur physique en groupes adaptés aux costumes qu'elles devront porter »[67]. Ce sont donc les artistes qui s'adaptent à leurs costumes, et non l'inverse, preuve s'il en est que l'attractivité de la revue repose moins sur les artistes que sur les éléments matériels.

Le peu de considération quant au choix des artistes s'explique aussi par le faible niveau de qualification exigé pour certains rôles, en particulier ceux tenus par les femmes. Un journaliste distingue ainsi trois types d'artistes féminines dans le spectacle de revue : les « figurantes », les « marcheuses » et les « danseuses » :

> « La *figurante* est bonne à planter sur quelque *praticable* ; la *marcheuse* peut participer à des ensembles et, au besoin, prononcer quelques mots : la *danseuse*, elle, connaît les pas les plus élémentaires, a l'habitude d'une discipline et exécute les conceptions savantes du maître de ballet.[68] »

Or, le music-hall reposant avant tout sur des tableaux d'ensemble comportant un grand nombre d'artistes sur scène, ce sont précisément ces femmes – « figurantes » et « marcheuses » surtout – qui sont recrutées en grand nombre par les entrepreneurs. Ces « vendeuses de nu »[69] sont le plus souvent des travailleuses peu qualifiées qui cherchent dans le music-hall un complément de revenu[70]. Bien que l'effet visuel d'une revue repose en grande partie sur elles, elles apparaissent aux yeux des producteurs comme un rouage interchangeable au sein des spectacles. Comparées à « un simple morceau de décor », leur rôle ne demande pas de compétences particulières. En les engageant :

> le régisseur examine de la matière première absolument semblable à l'échantillon de soie et de brocart apporté par le costumier ou la toile soumise par le décorateur[71] .

Les entrepreneurs ont d'ailleurs souvent recours à des agences d'artistes pour les contrats d'engagements : « on fera un final polaire, avec les Tin-Tin, patineurs suédois, très recommandés par l'agence Untel »[72] ironise un journaliste décrivant le processus de création des revues, soulignant par là l'influence que peuvent avoir ces agences sur les

---

66. Georges de Wissant, « Comment ils travaillent… réf. citée.
67. *Idem.*
68. José de Berys, « « Petites femmes » de revues », *Paris Soir*, 2 novembre 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée. Les italiques sont de l'auteur.
69. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir… op. cit.*, p. 108-109.
70. *Ibid.,* p. 113.
71. *Ibid.*, p. 108-109.
72. Pierre Lazareff, « Comment on élabore une revue à grand spectacle », réf. citée.

décisions des entrepreneurs. En 1933, c'est l'ensemble des artistes et l'orchestre des Ambassadeurs qui appartiennent à « l'Agence Artistique des Champs-Élysées - Clifford C. Fisher et Henry Lactique, Directors »[73]. Cette agence possède en outre des bureaux à Londres et New York, mettant en avant une fois de plus le caractère international de ces échanges d'artistes. Là encore il s'agit de la généralisation d'une pratique déjà à l'œuvre dans le milieu du théâtre, puisque ces agences existent depuis la fin du XIX^{ème} siècle. Elles s'occupent généralement de placer des artistes de « seconde catégorie », les vedettes disposant généralement de leur propre *manager*[74], comme Giuseppe Abatino pour Joséphine Baker par exemple[75].

Dans ce contexte, les artistes semblent en grande majorité employés au spectacle, aussi bien dans un programme de variétés – même si certains numéros restent dans deux ou trois programmes consécutifs[76] – que dans une revue. Au Casino de Paris, sur les 122 artistes ou troupes engagés lors de la saison 1923, les 2/3 d'entre eux ne l'ont été que pour un seul spectacle. 8 d'entre eux seulement – dont la troupe des Casino Girls qui représente de fait plusieurs danseuses – ont participé aux cinq revues de la saison (figure 23).

Artistes ayant participé à un seul spectacle	76	62,30%
Artistes ayant participé à 2 spectacles	20	16,39%
Artistes ayant participé à 3 spectacles	13	10,66%
Artistes ayant participé à 4 spectacles	5	4,10%
Artistes ayant participé à 5 spectacles	8	6,56%
Total artistes	122	100,00%

[73]. Programme des Ambassadeurs du 14 mai 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 4-PRO-0004 (BHVP).
[74]. Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France… op. cit*., p. 276.
[75]. Il est désigné comme son « manager exclusif » dans le programme de *La joie de Paris* au Casino de Paris dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0019 (BHVP).
[76]. Par exemple, on retrouve le clown Grock à l'Alhambra dans deux programmes consécutifs, celui du 30 novembre au 13 décembre 1923 puis celui du 14 au 27 décembre. Collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0084 (BHVP).

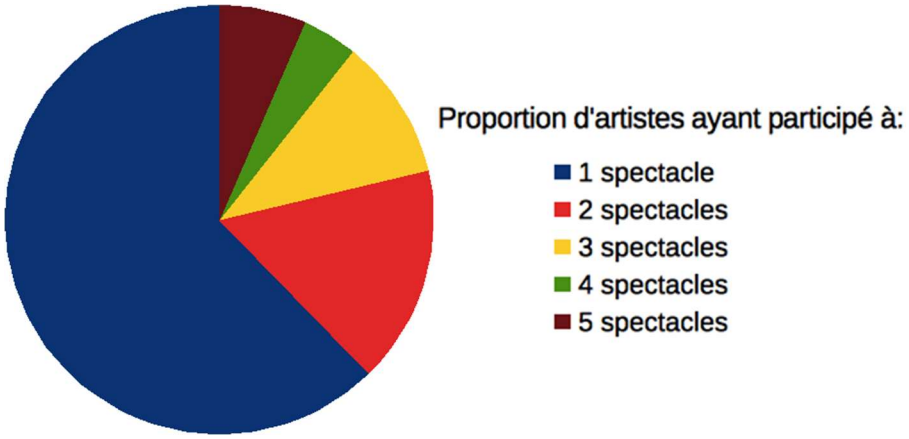


Figure 23 : Engagement des artistes du Casino de Paris en 1923.
Tableau et graphique réalisés à partir des données des programmes de 1923.

On retrouve des données similaires aux Folies-Bergère où seuls 1/5 des artistes engagés en 1923 l'ont été pour les deux revues données par la salle cette année-là (figure 24).

Artistes ayant participé à un seul spectacle	62	83,78%
Artistes ayant participé à 2 spectacles	12	16,22%
Total artistes	74	100,00%

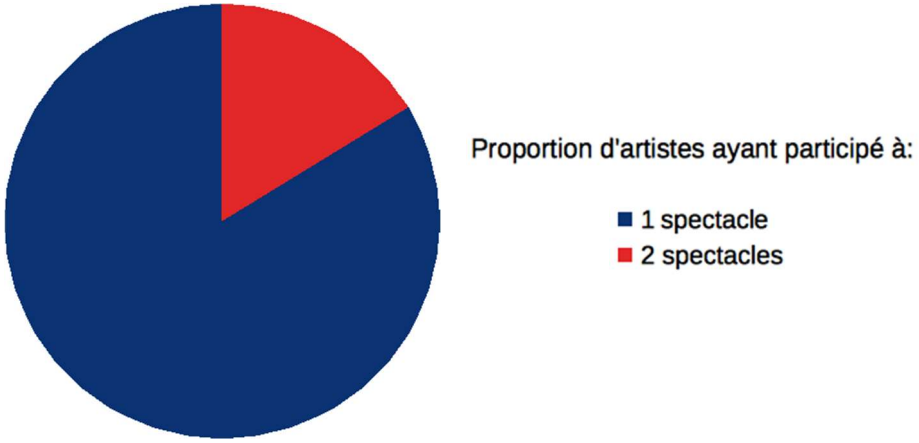


Figure 24 : Engagement des artistes des Folies-Bergère en 1923.
Tableau et graphique réalisés à partir des données des programmes de 1923.

Cette proportion d'artistes engagés au spectacle semble rester constante voire même s'accroître tout au long de la période : ainsi en 1933[77], les 3/4 des 195 artistes engagés

[77]. Une seule revue a été donnée en 1933 aux Folies-Bergère, ce qui ne nous permet pas de faire de comparaison.

par le Casino de Paris ne l'ont été que pour une seule revue sur les quatre données par la salle, et seule Atika Moungach a participé aux quatre productions (figure 25).

Artistes ayant participé à un seul spectacle	162	83,08%
Artistes ayant participé à 2 spectacles	20	10,26%
Artistes ayant participé à 3 spectacles	12	6,15%
Artistes ayant participé à 4 spectacles	1	0,51%
Total artistes	195	100,00%

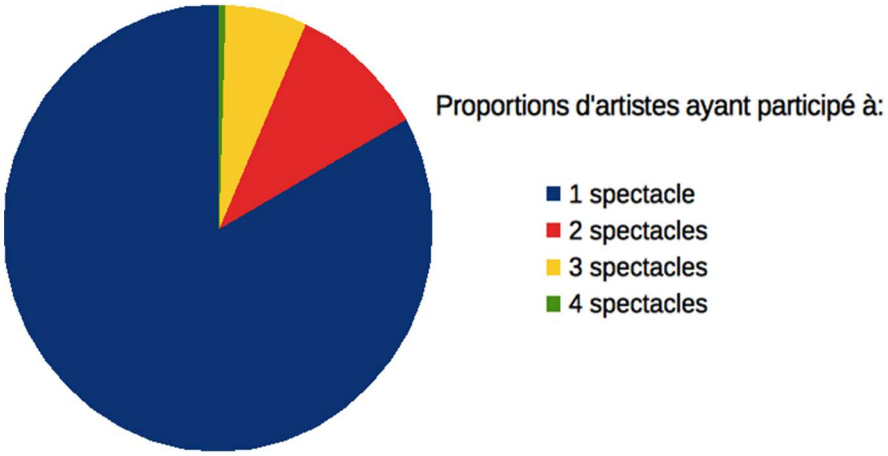


Figure 25 : Engagement des artistes du Casino de Paris en 1933.
Tableau et graphique réalisés à partir des données des programmes de 1933.

Les artistes dont l'engagement est renouvelé pour plusieurs spectacles ne sont pas des vedettes. Il s'agit soit de troupes de danseuses dont les noms ne sont même pas détaillés comme les Casino Girls ou les Follies' Tiller's girls, soit d'artistes secondaires dont les noms apparaissent en petits caractères dans les programmes, contrastant avec le soin graphique apporté à la mise en valeur de ceux des vedettes. Ils reviennent dans bon nombre de tableaux, on peut donc supposer qu'il s'agit de danseurs ou danseuses ou de comédiens qui ont de très petits rôles dans certains sketchs. Ils ne semblent pas doués de savoir-faire spécifiques (acrobatie, chanson…) mais plutôt d'une certaine polyvalence.

En dehors de cette petite troupe fixe, l'immense majorité des artistes s'inscrit dans le « combination system[78] », c'est-à-dire un système où il n'existe quasiment plus de troupes fixes rattachées aux salles et où des artistes différents sont engagés pour chaque production donnée. L'adoption d'un tel mode de recrutement est lié au fait que le théâtre soit devenu « une activité commerciale, dominée par les principes de la libre entreprise[79] » dans lequel il est plus rentable d'engager des artistes selon les besoins des productions que d'entretenir une troupe permanente. Il est donc logique que les

[78]. Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France… op. cit.*, p. 275.
[79]. *Ibid.*, p. 214.

entrepreneurs du music-hall, cherchant en priorité à rentabiliser les spectacles qu'ils montent, privilégient ce système.

2. L'exception des vedettes : le poids du « star system » dans les productions

Les vedettes ou les artistes proposant des numéros reposant davantage sur un savoir-faire semblent constituer la catégorie d'artistes circulant le plus entre les salles. Bien que notre échantillon, réduit à quatre salles, soit trop peu important pour mesurer l'ampleur globale de cette circulation, il permet tout de même d'avancer certaines idées. En 1923 et 1933, 14 artistes sur les 649 que nous avons recensés ont joué dans deux salles différentes sur les quatre de notre corpus (figure 26).

Artistes ayant participé à un seul spectacle	62	83,78%
Artistes ayant participé à 2 spectacles	12	16,22%
Total artistes	74	100,00%

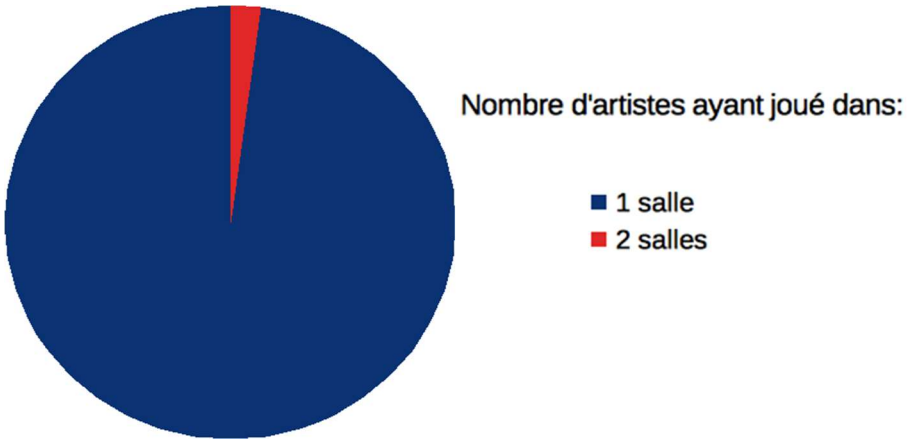


Figure 26 : Mobilité des artistes en 1923 et 1933.
Tableau et graphique réalisés à partir des données des programmes de 1923 et 1933.

Parmi eux des vedettes comme Mistinguett, les chanteurs Mayol, Marie Dubas ou Lise Berty, les comiques Fortugé ou Georgius, la « danseuse nue » Colette Andris[80] ou encore des artistes proposant des attractions : the Cycling Brunettes ou le dresseur de « chiens savants » Clemens Belling[81]. Cette circulation des artistes entre les salles parisiennes s'inscrit au cœur du « star system » ou « système de l'idole[82] » : dans un contexte de

[80]. C'est ainsi qu'elle est désignée dans le programme de *Folies en folie* des Folies-Bergère dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0097 (BHVP).
[81]. Programme de l'Alhambra 1933 du 24 février au 9 mars 1993 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0084 (BHVP).
[82]. Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France… op. cit.*, p. 259.

concurrence de plus en plus accrue entre les salles, la présence à l'affiche de certains artistes devient l'argument de vente principal d'une revue, ce qui explique que les entrepreneurs soient prêts à verser des cachets extrêmement élevés aux vedettes et que celle-ci en jouent en passant d'une salle à l'autre, en fonction du plus offrant :

> On inscrit sur l'affiche des noms en lettres gigantesques. On a besoin de vedettes-hommes et de vedettes-femmes. Les directeurs se les disputent et leur assurent des traitements auxquels les plus célèbres acteurs de comédie n'oseraient jamais prétendre. Mais ce qu'ils payent si cher c'est la réputation susceptible d'appuyer leur réclame[83].

On est bien ici au cœur d'un système où l'on « vend au public plutôt l'acteur (star), que la pièce proprement dite[84] ».

Il semble tout de même que la mobilité de ces artistes se soit restreinte par comparaison avec celle qui existait avant-guerre :

> Par ailleurs, la revue innovation du temps de guerre, a séduit bien des artistes. Il était plus facile de ne se produire que dans un endroit au lieu d'aller dans deux établissements différents chaque soir[85].

Les vedettes circulent également entre les pays : beaucoup d'entrepreneurs se rendent régulièrement aux États-Unis, pour y dénicher de nouveaux artistes mais aussi pour faire des affaires. Paul Derval et Louis Lermarchand procèdent souvent à des échanges de tableaux, d'attractions et de vedettes avec le *producer* américain George White[86], montrant ainsi qu'en matière de music-hall, les transferts culturels entre la France et les États-Unis sont loin d'être unilatéraux. De même, nombre de music-halls américains achètent des revues françaises déjà montées[87], et souvent les vedettes qui les accompagnent, ce qui contredit l'idée formulée par Hal Sherman selon laquelle :

> Les directeurs français sont obligés « d'acheter », en Amérique, tous les artistes de music-hall : ils sont la spécialité du pays.[88]

La revue moderne, et les cachets élevés qu'elle verse à certains artistes, permet aux entrepreneurs de s'attacher l'exclusivité de ces artistes sur toute la durée d'une revue.

---

[83]. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », feuilleton du *Temps*, 29 juin 1925, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[84]. Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France… op. cit*., p. 259.
[85]. « Le réveil du music-hall », *Soir*, 13 février 1931, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[86]. J.-P. C., « Plusieurs directeurs américains s'associeraient…, réf. citée.
[87]. Marc Blanquet, « Où vont les fastueux costumes de nos music-halls ? », *Soir*, 24 mai 1926, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[88]. Yvone Moustiers, « Hal Sherman nationaliste », réf. citée.

Ainsi les circulations ne sont plus quotidiennes, mais se font plutôt tout au long de la saison.

Les vedettes ne sont cependant pas épargnées par le fantasme de l'interchangeabilité. Au contraire, cette notion apparaît parfois comme l'horizon ultime auquel doit tendre le recrutement des artistes, stars comprises, dans un contexte où s'attacher de grandes vedettes coûte très cher. En effet, le « star system » se caractérise aussi par le fait que les vedettes y soient beaucoup mieux rémunérées que les autres artistes[89], et ce indépendamment du travail qu'elles fournissent car, comme le remarque un critique, le rôle joué par la star dans la revue importe peu, il peut même être médiocre, tant que son nom figure sur l'affiche :

> Pour l'artiste lui-même ils [les producteurs] le négligent ou, du moins, ne songent guère à tirer un parti ingénieux des talents qu'il peut avoir. Ils se contentent d'en faire un figurant honorifique plus richement vêtu et mieux annoncé que les autres[90].

À nouveau, la référence en matière d'engagement des artistes est à chercher dans les productions américaines dans lesquelles les vedettes apparaissent comme pouvant se substituer l'une à l'autre en raison de la concurrence qui les maintient toutes à leur meilleur niveau :

> L'artiste, donc, est d'abord bien payée ; de plus, et c'est là une des raisons qui oblige l'artiste à travailler, le directeur lui dit : « Vous aurez votre chance ». Et dans chaque spectacle, il oblige tous les artistes à présenter un court numéro personnel. Si la troupe a quinze danseuses, les quinze dansent à tour de rôle. Chaque artiste travaille individuellement pour avoir du succès, la vedette est obligée de travailler si elle ne veut point se faire dépasser par une débutante ; le public est juge et chaque artiste ayant du succès est augmentée à la fin de son contrat. Chacun sa chance. Pas de vedette qui vous barre impitoyablement la route ; pas de vedette vous criant halte-là ! Chacun sa chance ![91].

Ainsi, dès la fin des années 1920, « le règne de la vedette unique, depuis longtemps menacé, touche à sa fin[92] » notamment en raison de la prédominance d'un public étranger qui n'adule pas forcément les mêmes célébrités :

> Nos vedettes célèbres – à de rares exceptions près – ne le sont guère pour les étrangers qui forment la majorité de la clientèle actuelle de nos grands music-halls. […] Il s'ensuit que pour la clientèle étrangère la disparition d'un nom sur l'affiche ne revêt plus l'allure de cataclysme qu'elle avait autrefois. […] D'autres causes interviennent encore. Si les étrangers connaissent mal nos vedettes,

[89]. Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France… op. cit*., p. 259.
[90]. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale… réf. citée.
[91]. Pierre Darius, « M. Sayag expose les progrès énormes du Music-hall américain », réf. citée.
[92]. Yvon Novy, « Vedettes de revues », *Chantecler*, 11 septembre 1926, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues, réf. citée.

> il n'en va pas de même en ce qui concerne les leurs. […] Il était donc assez indiqué d'essayer d'attirer les vedettes étrangères chez nous. Je crois superflu d'ajouter que c'est chose faite. Or, si les étrangers s'en réjouissent, les Français ne paraissent guère s'en plaindre. […] l'élément de diversité dont je signalais l'absence parmi nos vedettes est abondamment représenté parmi celles qu'on amène du dehors[93].

Grâce à cette clientèle, la suppression de noms célèbres de l'affiche n'est plus forcément synonyme d'effondrement des recettes.

Ceci explique en partie pourquoi les revues montées dans les années 1930 cherchent à privilégier l'ensemble plutôt que les vedettes, d'autant plus que les vedettes deviennent trop chères pour le music-hall parisien lorsque survient la crise économique de 1929. *Parade de France* montée en 1933 au Casino de Paris en est un bel exemple : la revue met en image les différentes régions françaises et emploie pour se faire, plutôt que des vedettes déjà connues du public, des troupes d'artistes sensées être issues de ces régions : les Korollerien-Breiz décrits comme des « danseurs de Bretagne », les échassiers landais de Lucbardez, les danseurs basques de Fandango[94]. On peut penser qu'il s'agit là d'une tentative du Casino de Paris pour se défaire du règne des vedettes, bien que la revue suivante, *Parade du Monde*, bâtie sur le même principe, voit le triomphe de Maurice Chevalier, occupant seul la scène « durant près d'une heure » lors du deuxième acte[95]. Comme pour les fluctuations esthétiques, ce sont bien les conditions économiques, davantage peut-être que les goûts, qui semblent conditionner le rapport que le music-hall entretient avec les vedettes. Elles sont devenues des produits de luxe que les producteurs peuvent s'offrir ou non, bien plus en raison de leur attractivité économique que de leur talent.

Les entrepreneurs du music-hall n'ont pas réellement mis au point de techniques de production nouvelles. Ils ont simplement systématisé la rationalisation et la standardisation déjà à l'œuvre depuis un demi-siècle dans le milieu du spectacle, ancrant ainsi définitivement le music-hall dans un système capitaliste reposant sur des logiques

---

93. *Idem*.
94. Programme de *Parade de France* au Casino de Paris dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0019 (BHVP). Tino Rossi est présent dans cette revue mais il est alors au début de sa carrière et n'est pas encore considéré comme une grande vedette. De plus il apparaît seulement lors du tableau sur la Corse.
95. Germaine Grav, « Casino de Paris », *Musica*, 27 octobre 1935, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

financières et des procédés plus industriels qu'artistiques. En brandissant les méthodes de production américaines comme modèle, ces entrepreneurs assument pleinement – et même revendiquent – le fait que le music-hall soit une industrie plus qu'un art, produit collectif et non œuvre d'un seul auteur, mettant en scène des artistes désormais choisis pour leur rentabilité économique, plutôt que pour leur valeur artistique. Ces artistes sont devenus des produits du spectacle et n'ont quasiment aucun rôle dans le processus de production. L'efficacité est le mot d'ordre de ces productions, qui se doivent de suivre un schéma préétabli ne variant que très peu puisque l'originalité n'est plus au cœur de la démarche de création. Le fantasme ultime des entrepreneurs est que cette efficacité se traduise sur scène, où tout doit s'enchaîner pour le mieux, afin de rentabiliser chaque minute du spectacle.

PARTIE 2 : SUR LA SCÈNE

FORMES DE SPECTACULAIRE AU MUSIC-HALL

CHAPITRE 4
LE MUSIC-HALL OU LES MUSIC-HALLS ? ESSAI DE TYPOLOGIE DES FORMES DE SPECTACLE

En février 1919, lorsque Gustave Fréjaville inaugure sa « Petite Chronique de Music-Hall[1] » – et non « des » music-halls – il semble évident que le music-hall est adopté par les contemporains comme une catégorie générique, au même titre que le théâtre, le cirque ou le cinéma. Fréjaville, comme la majorité des critiques, distingue cependant la « revue anglaise », qui s'apparente à une revue à grand spectacle, des « programmes d'attractions[2] », appelés aussi variétés, deux formes qui ont d'abord en commun d'être présentées dans les mêmes salles. Les années 1920 correspondent justement à la période où s'ancre l'utilisation, commencée à la fin du siècle précédent, du terme music-hall comme un terme générique qui permet de regrouper ces deux types de spectacle – auxquels pourraient venir s'ajouter opérette à grand spectacle et cinéma-music-hall[3]. Étant par définition un genre mouvant, « de l'éphémère[4] », qui s'adapte aux tendances et à l'actualité, le music-hall n'a jamais été codifié et ne fait l'objet d'aucune règle. Jacques Cheyronnaud le décrit alors comme « un cadre « théorique » de combinaison, de structuration ouvert aux propositions scéniques d'où qu'elles viennent, du cirque et d'ailleurs, [plutôt] que comme quelque totalité figée, bloquée sur elle-même[5] ». Il s'agit alors de comprendre ce que recouvre ce « cadre » tout en distinguant les sous-genres qui le composent, puisque la distinction fait sens pour les contemporains. Le music-hall ne peut être appréhendé sans prendre en considération l'ensemble de ses « formules[6] » qu'il faut distinguer pour mieux en regrouper les éléments communs.

---

1. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique de Music-Hall », *Comœdia*, vol.1, 4-RO-16443 (BnF, département des Arts du spectacle).
2. *Ibid*., 5 mars 1919.
3. Jacques Cheyronnaud, « De quoi nos histoires du music-hall sont-elles l'histoire ? », Actes de la rencontre internationale organisée par le Centre Norbert Elias (CNRS) et le Hall de la Chanson, Marseille, 7-8 octobre 2010, http://www.lehall.com/galerie/musichall/?p=28.
4. Martin Pénet, « Café-concert et music-hall », *in* Christian Delporte Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et Claire Blandin (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 128.
5. Jacques Cheyronnaud, « De quoi nos histoires du music-hall sont-elles l'histoire ? », art. cité.
6. C'est ainsi que les appelle Jacques Cheyronnaud d'après une expression de Legrand-Chabrier. Voir « De quoi nos histoires du music-hall sont-elles l'histoire ? », art. cité.

I. Les émergences d'un genre

Le music-hall est parfois décrit comme un « cocktail[7] » qui assemble tous les éléments et toutes les formes artistiques à sa disposition. Ses influences sont donc extrêmement variées et difficiles à démêler. Elles ne sont cependant pas exactement les mêmes pour chacun des sous-genres qui le composent. Afin de mieux comprendre ce qui différencie revue à grand spectacle et programme d'attractions, les deux principales formes du music-hall, il faut tout d'abord établir la filiation de ces genres.

1. Aux origines : la naissance de spectacles sensationnels

Les deux sous-genres principaux qui forment le music-hall ont une histoire commune : ils s'inscrivent dans la lignée des spectacles construits en dehors du théâtre savant, privilégiant la recherche d'effets sensationnels au détriment de l'intrigue, peu à peu délaissée. Bien que le goût pour le sensationnel ne soit pas inédit – il était déjà un vecteur d'attraction pour les pièces du Boulevard du crime à l'époque moderne[8] – le XIX^{ème} siècle voit éclore de nouveaux genres qui font de cet attrait leur principal ressort. Ainsi, le succès de genres théâtraux secondaires comme la féerie dans la première moitié du XIX^{ème} siècle préfigure la recherche d'effets sensationnels comme moteur du spectacle, que le music-hall pousse à son paroxysme.

Héritières d'un « théâtre du regard fondé sur l'émotion et la sidération[9] », ces féeries accordent le primat aux effets spectaculaires alors que « la fable […] n'est plus qu'un support à la mécanique des changements de décors[10] ». Cet affaiblissement de l'intrigue est essentiel pour comprendre l'organisation des spectacles de music-hall dans lesquels celle-ci s'efface pour laisser place à « une suite de tableaux et de sketchs, sans autres liens entre eux que celui de la plus libre fantaisie[11] ». Les spectacles deviennent

---

7. Voir André L. Dave dans *L'Opéra-Music-Hall,* cité par Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », chronique de music-hall parues dans *La Presse,* 30 mars 1925*,* 8-RO-16444 (BnF, département des Arts du spectacle) et Georges de Wissant, « Comment ils travaillent. M. Jacques-Charles nous raconte comment on fait une revue », *Soir,* 6 juin 1926, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues de music-hall, 8-RO-17908 (BnF, département des Arts du spectacle).

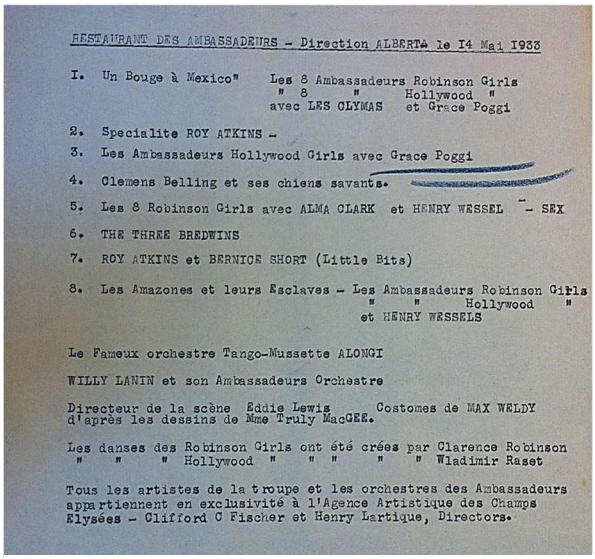
8. Dominique Jando, *Histoire mondiale du music-hall*, Paris, J.P. Delarge, 1979, p. 11.

9. Roxanne Martin, *La férie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, H. Champion, 2007, p. 42.

10. *Ibid.*, p. 277.

11. C'est ainsi qu'est décrite la revue *C'est d'un chic !* aux Ambassadeurs. Jacques Patin, « Aux Ambassadeurs : C'est d'un chic ! », périodique non identifié, 3 juin 1924, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1924, 8-RO-18666 (BnF, département des Arts du spectacle).

des « productions décousues[12] » dans lequel l'ordre des numéros peut être modifié d'un soir à l'autre, comme en témoignent les feuillets parfois ajoutés dans les programmes des attractions ou des revues pour signaler des modifications dans l'enchaînement du programme (figure 27). Ce feuillet était inséré dans un programme des Ambassadeurs en 1933 : il nous informe de la suppression de deux numéros – le programme original en proposait 10 – et de la modification de l'ordre d'un certain nombre d'autres : entre autres, le programme s'ouvre ici sur « Un bouge à Mexico », le 8ème numéro du programme original.


RESTAURANT DES AMBASSADEURS – Direction ALBERT le 14 Mai 1933

1. Un Bouge à Mexico" Les 8 Ambassadeurs Robinson Girls
" 8 " Hollywood "
avec LES CLYMAS et Grace Poggi
2. Specialite ROY ATKINS –
3. Les Ambassadeurs Hollywood Girls avec Grace Poggi
4. Clemens Belling et ses chiens savants.
5. Les 8 Robinson Girls avec ALMA CLARK et HENRY WESSEL – SEX
6. THE THREE BREDWINS
7. ROY ATKINS et BERNICE SHORT (Little Bits)
8. Les Amazones et leurs Esclaves – Les Ambassadeurs Robinson Girls
" " Hollywood "
et HENRY WESSELS

Le Fameux orchestre Tango-Mussette ALONGI

WILLY LANIN et son Ambassadeurs Orchestre

Directeur de la scène Eddie Lewis Costomes de MAX WELDY
d'après les dessins de Mme Truly MacGEE.

Les danses des Robinson Girls ont été crées par Clarence Robinson
" " " Hollywood " " " " " Wladimir Raset

Tous les artistes de la troupe et les orchestres des Ambassadeurs appartiennent en exclusivité à l'Agence Artistique des Champs Elysées – Clifford C Fischer et Henry Lartique, Directors.

Figure 27 : Feuillet daté du 14 mai 1933 inséré dans un programme du dîner-spectacle des Ambassadeurs dans la collection de l'Association de Régie théâtrale (BHVP).

Dans cette recherche effrénée d'effets sensationnels, la féerie fait primer le visuel sur les autres sens. Celui-ci devient un élément central des productions et « quitte son rôle d'ornement, pénètre l'écriture et s'impose dorénavant à l'orée de toute initiative de composition dramatique[13] ». De là découle l'organisation des pièces en tableaux plutôt qu'en actes. Le tableau est une forme statique, qui suppose une suspension de l'action pour convier le spectateur à regarder un ensemble plutôt qu'une action isolée se déroulant sur une seule partie de la scène[14]. Il contribue ainsi au déplacement de l'intérêt du spectateur de la narration vers la contemplation visuelle en permettant « la mise en place d'une écriture purement « spectaculaire » qui n'est plus assujettie au déroulement de l'action[15] ». Ce découpage en tableaux est utilisé par les revues présentées dans les cafés-concerts dès la seconde moitié du XIXème siècle afin de contourner la loi de 1867 leur imposant d'être composées d'un acte unique, et donc d'un décor unique. Il permettait alors de changer de décor au sein d'un même acte, sans enfreindre officiellement la

[12]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 23 juin 1921.
[13]. Roxanne Martin, *La féerie romantique…. op. cit.*, p. 42.
[14]. Anne Ubersfeld, « L'espace du drame romantique » *in* Isabelle Moindrot (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 21. C'est ainsi qu'Anne Ubersfeld définit le rôle du tableau dans le drame romantique du XIXème siècle. Cependant, cette définition s'applique également pour les tableaux d'une revue.
[15]. Roxane Martin, La *féerie romantique…. op. cit.*, p. 260.

limitation à un seul acte[16]. En empruntant à la féerie et à la revue de fin d'année la division en tableau – ou en numéros pour les variétés –, le music-hall s'inscrit dans la tradition des spectacles où prédomine le visuel.

Cet attrait pour le visuel et le sensationnel est largement partagé par les divertissements de masse dont le music-hall se réclame. Foires, expositions universelles, zoos humains et autres « loisirs de foule[17] » ont fondé leur succès en exhibant des corps ou des numéros jugés exotiques par les contemporains. Si les music-halls ne servent plus de zoos humains[18], les artistes au physique perçu comme difforme y sont légion, en témoigne le succès du clown nain Little Tich qui est l'une des vedettes de l'Alhambra ou encore la présence de la « célèbre troupe des lilliputiens de Ratoucheff[19] » au Casino de Paris. La structure fluctuante de ces spectacles et leur propension à se saisir de toutes les nouveautés viendrait de ce caractère forain :

> Et cette impression persista chez moi que ces spectacles contenaient toujours quelque chose de populaire, de cosmopolite, d'aéré, de forain et que, tout à côté du théâtre pourtant, ils restaient quand même plus près du cirque, se maintenant dans un genre indéterminé, vague et extensible, qui touchait au ballet, à la féerie, à la baraque de phénomènes, à l'arène acrobatique, ramassant les attractions comme sur le champ de foire où les entresorts se font concurrence à coups de grosse caisse et à grand renfort de boniments, de pétards, de lanternes, et d'oriflammes, pour surexciter la curiosité affamée, piétinante, de la foule[20].

Le music-hall ne serait alors que la « concentration industrialisée des spectacles de la foire[21] » dont il épouse la tendance à la surenchère sensationnelle. Son langage même pénètre la critique de music-hall où le mot exhibition devient synonyme de numéro visuel : en 1933 le Casino de Paris accueille par exemple le champion Young Perez pour « une seule et unique exhibition de boxe[22] » à l'occasion de la dernière de la revue *Paris en joie*.

---

16. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 10 février 1919.
17. Alain Corbin, « L'avènement des loisirs », *in* Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs 1850-1960,* Paris, Flammarion, 2009, p. 11.
18. C'était le cas au XIX^{ème} siècle où des représentants de populations colonisées, jugés exotiques étaient régulièrement exhibés ou photographiés sur les scènes des grands music-halls. Voir Nadège Piton, « Entre science et spectacle : des Aborigènes sur la scène des Folies Bergère » *in* Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boetsch, Eric Deroo, Sandrine Lemaire (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales*, Paris, La Découverte, 2011, p. 407-413.
19. Programme de On dit ça ! 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0019 (BHVP).
20. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », extrait de *La Revue de Paris*, 1er décembre 1929, 8-RO-15596 (BnF, département des Arts du spectacle).
21. *Idem*.
22. « Ce soir », 20 octobre 1933, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1933, 8-RO-19051 (BnF, département des Arts du spectacle).

2. Les programmes d'attractions, héritiers du café-concert ?

Les programmes d'attractions sont les premiers nés des sous-genres composant le music-hall. Ils résultent à la fois d'un transfert culturel du music-hall anglais et d'une transposition du café-concert dans de plus grandes salles. Dans l'Angleterre victorienne les termes de théâtre de variétés – *variety theater* – et de music-hall sont synonymes[23]. Tous deux désignent un « passage en revue de différents arts et divertissements, qui peut comporter du chant, de la danse, des numéros comiques, des acrobaties et des numéros animaliers[24] ». En 1852, Charles Morton ouvre le premier music-hall londonien, le Canterbury Music-Hall, un lieu destiné avant tout aux classes ouvrières dans la ville alors en pleine révolution industrielle[25]. Le genre connaît son apogée entre 1880 et 1919[26], période à laquelle il s'implante également en France[27]. Cependant, comme tout transfert culturel, il suppose des appropriations[28], car « si le music-hall est un fait universel, il n'en est pas moins juste de noter que chaque pays a son music-hall, et que ce music-hall y revêt un caractère particulier afin de s'accommoder au goût du public du lieu[29] ».

Le music-hall de variétés français doit également beaucoup à la formule du café-concert dont il reprend un certains nombre de codes. Les deux formes ont souvent été assimilées[30] ou alors le music-hall a été considéré comme l'héritier du café-concert. En réalité les deux formes coexistent dans les années 1920 et 1930, si bien que « cette évolution […] a quelque chose de touffu, d'anarchique, et se présente, plutôt, comme un continuum[31] ». La différence entre les deux formes tiendrait alors plus de la nature et de la taille de la salle dans lesquelle elles sont présentées que du spectacle en lui-même. Les

---

[23]. Barry J. Faulk utilise indifféremment les deux termes. Voir *Music hall & modernity : the late-Victorian discovery of popular culture*, Athens, Ohio University Press, 2004.
[24]. Barry J. Faulk, *Music hall & modernity, op. cit.,* p. 1 : « A miscellaneous revue of art and amusements, a night of music hall could feature song, dance, comic routine, acrobats, and animal acts ».
[25]. Alain Corbin, « L'avènement des loisirs », art. cité, p. 10.
[26]. Barry J. Faulk, *Music hall & modernity, op. cit.,* p. 1.
[27]. L'Alhambra naît en 1904 et l'Olympia, son principal concurrent en 1893. Les grandes salles de revues, en tête desquelles le Casino de Paris et les Folies-Bergère, ont toutes commencé à donner des spectacles d'attractions avant de se consacrer à la revue.
[28]. Sophie Jacotot, Danser *à Paris dans l'entre-deux-guerres : lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques, 1919-1939*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013, p. 215-216.
[29]. Legrand-Chabrier, « Music-hall. Son esprit européen », Européen, 1er mai 1928, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, 8-RO-15678 (BnF, département des Arts du spectacle).
[30]. Par exemple, les salles ne sont pas distinguées selon leur fonction dans le *Dictionnaire historique des music-halls et cafés-concerts in* André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985.
[31]. Olivier Goetz, « La chanson « spectacle » de la Belle Époque » *in* Isabelle Moindrot (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 150.

programmes de café-concert suivent quasiment la même composition tout au long du XIX^{ème} siècle : ils commencent par des « spectacles de curiosités » pouvant être à la fois des numéros d'acrobaties, des phénomènes de cirque, des danses, ... suivis d'une série de tours de chant dont celui de la vedette qui constitue le clou du programme et enfin une petite pièce, par exemple une opérette ou un vaudeville[32]. On retrouve les mêmes éléments – quoique dans un ordre différent – dans un programme d'attractions, qui s'ouvrent généralement par une partie musicale jouée par l'orchestre avant de voir s'enchaîner tours de chants et numéros divers, suivis d'une petite pièce en un acte ou d'un sketch et parfois de projections cinématographiques[33]. Au café-concert, les numéros sont annoncés par un « meneur[34] » qui disparaît au music-hall[35].

Les deux formes restent en concurrence tout au long de la période, bien que le music-hall de variétés confisque peu à peu ses attractions au café-concert qui devient un lieu uniquement dédié à la chanson. Legrand-Chabrier conseille ainsi aux chanteurs débutants de faire leurs premiers pas au café-concert où ils ne seront pas gênés par le « formidable voisinage des « attractions »[36] ». Pour lui les deux établissements sont nécessaires mais strictement distincts :

> La séparation du music-hall et du café-concert est une nécessité, à mon avis, pour les deux divertissements qui ne doivent pas se confondre. Je ne veux pas supprimer le tour de chant au music-hall, non, mais j'estime utile qu'il y soit rare et éclatant, comme j'estime non moins utile qu'il y ait des établissements consacrés à la chanson exclusivement, pépinière d'artistes et de répertoires. Le véritable amateur de la chanson ira là, ce qui ne l'empêchera point, le lendemain, amateur de « variétés » d'aller ailleurs, où il entendrait d'une autre oreille, quelques chansons[37].

Le café-concert est ainsi vu comme une « pépinière nécessaire des tours de chant au music-hall de « variétés » comme le cirque l'est des tours de force[38] ». Le rapport de force s'est inversé au profit du music-hall auquel le café-concert est désormais sensé fournir des artistes.

---

[32]. Concetta Condemi, *Les cafés-concerts : histoire d'un divertissement, 1849-1914*, Paris, Quai Voltaire, 1992, p. 84-86.
[33]. Voir les programmes de l'Alhambra dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0084 (BHVP). Les actualités disparaissent dans les années 1930.
[34]. Olivier Goetz, « La chanson « spectacle » …, art. cité, p. 148.
[35]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 10 mai 1925.
[36]. *Ibid*., 13 mars 1927.
[37]. *Ibid*., 13 juillet 1927.
[38]. *Ibid*., 21 février 1928.

3. L'acte de naissance de la revue moderne : l'événement *Laisse-les tomber !*

La revue *Laisse-les tomber !* présentée en décembre 1917 au Casino de Paris apparaît à bien des égards comme un moment fondateur du music-hall décrit comme « moderne » par les contemporains. En 1917, Léon Volterra rachète le Casino de Paris pour une somme modeste alors que l'établissement, en quasi faillite, ne parvient plus à attirer le public. Il fait alors reconstruire la salle à laquelle il donne un éclat et un confort nouveaux. C'est dans ce cadre qui redéfinit clairement le Casino de Paris comme une salle destinée à accueillir de grandes productions spectaculaires que naît la revue *Laisse-les tomber !* Pour la première fois, sur un programme du Casino de Paris, la page qui précède la distribution du spectacle est consacrée à une liste exhaustive des membres de l'équipe de production. Outre le nom de Volterra, on y retrouve celui de Jacques-Charles, responsable de la « mise en scène » de la revue[39]. Son nom est à ce moment-là associé à de récentes innovations en termes de mise en scène et notamment l'introduction du 1er escalier dans le décor de la revue, en 1911 lors du final du *Roi-Soleil* à l'Olympia[40].

Dans ce contexte, la réception contemporaine va faire de la revue un véritable événement, qui n'aura d'égal que la *Revue Nègre*, quelques années plus tard[41]. Ce spectacle, d'une « magnificence et [d']une somptuosité telles qu'on n'en a jamais vues jusqu'à ce jour[42] » rompt avec la conception du spectaculaire du public parisien de la fin des années 1910 en introduisant un rythme musical et visuel totalement inédit. Pour cela la revue prend une envergure nouvelle puisqu'elle se compose de 50 tableaux contre environ 18 pour les revues qui la précèdent. Cette surenchère dans le nombre de tableaux a déjà été amorcée par les Folies-Bergère qui lancent un mois auparavant leur *Revue Féerique* comportant 43 tableaux alors que leurs revues précédentes ne dépassaient jamais 30 tableaux[43]. Autre changement amorcé par les revues des Folies-Bergère et repris par *Laisse-les-tomber !* le nombre de tableaux présentant des danses ou des défilés de girls prend une importance nouvelle, au détriment des tableaux à texte, mettant en

---

[39]. Programme du Casino de Paris, 11 décembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1917, 8-RO-18454 (BnF, département des Arts du spectacle).
[40]. André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall…. op.cit.*, p. 28.
[41]. Sur la constitution de la *Revue Nègre* en événement, voir Jean-Claude Klein, « Swings : la Revue Nègre », *in* Pascal Ory et Olivier Barrot (dir.), *Entre deux guerres : la création française entre 1919 et 1939*, Paris, F. Bourin, 1990, p. 363-377.
[42]. Gaston Lebel, « Au Casino de Paris », 14 décembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, réf. citée.
[43]. Programmes des Folies-Bergère, *in* Recueils factices de documents concernant les revues des Folies-Bergère 1916 et 1917, 8-RO-18408 et 8-RO-18443, (BnF, département des Arts du spectacle).

scène de petits sketchs complétés de couplets chantés. Alors qu'ils étaient l'essentiel de la revue d'actualité, les sketchs de *Laisse-les tomber !* sont pour la plupart réduits au rôle de transition servant à installer un décor entre deux tableaux de danse. Ainsi le sketch dans lequel le danseur Harry Pilcer joue un officier américain à la recherche de Gaby Deslys, la vedette de la revue, se joue devant le rideau baissé pour laisser à cette dernière le temps de changer de tenue afin d'apparaître « assise au pied d'un arbre dans le décor du jardin que le rideau vient de découvrir[44] ». Cet alternance entre tableaux intégrés dans un décor et sketchs joués devant le rideau baissé crée un nouveau rythme dans l'enchaînement du spectacle qui ne connaît aucune interruption, si ce n'est celle des quinze minutes d'entracte. Dans leurs articles, les critiques tentent de reconstituer cet enchaînement ininterrompu de tableaux par une succession de phrases descriptives sans cesse interrompues par des « soudain » ou autre « et aussitôt ». Ces formules témoignent d'une confusion des esprits qui peinent parfois à se remémorer l'enchaînement exact des tableaux. Ainsi, toujours à propos de la scène de danse d'Harry Pilcer et Gaby Deslys dans un décor figurant un jardin, Henry Bidou écrit :

> Comment vient-elle à monter sur la scène, qui représente un jardin avec un arbre en fleurs ; comment dans ce jardin y a-t-il un orchestre, et comment cette jeune femme, qui est Mlle Gaby Deslys, entreprend-elle une danse enragée avec M. Harry Pilcer ? Je cherche en vain à m'en souvenir[45].

On a bel et bien basculé dans un nouveau rapport au visuel spectaculaire qui « a partie liée avec l'éphémère, autrement dit avec de nouvelles temporalités, de nouvelles vitesses[46] ».

L'autre révolution rythmique induite par cette revue est musicale. C'est l'utilisation de nouveaux rythmes américains, qui s'apparentent au jazz bien qu'ils ne soient pas encore nommés comme tels, qui lui confère son caractère inédit. Les critiques peinent à mettre des mots sur cette « tempête de sons effroyables[47] », ce « bruit infernal[48] » produit par la batterie, principal instrument de l'orchestre américain, à une

---

[44]. Archives de la Préfecture de Police, série BA 854, texte de la revue envoyé pour être viser par la censure.
[45]. Henry Bidou, « La semaine dramatique », feuilleton du Journal des Débats, 17 décembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, réf. citée.
[46]. Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, trad. Frédéric Laurin, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, p. 46, cité par Annie Suquet, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre national de la danse, 2012, p. 31.
[47]. « Une grande générale de guerre », La Potinière, 13 décembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, réf. citée.
[48]. René Wiser, « Soirée parisienne », périodique non identifié, 14 décembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, réf. citée.

époque où le saxophone était encore peu utilisé[49]. Ces rythmes rendent possible une nouvelle manière de bouger qui permet à Harry Pilcer et Gaby Deslys de danser avec « un mouvement endiablé[50] ». Ces mouvements ne sont pas totalement étrangers aux spectateurs, sans doute familiers de l'engouement pour le *cake-walk* ou les *ragtime dances* reproduisant des démarches d'animaux, apparues dans les années 1900. Gaby Deslys et Harry Pilcer ont d'ailleurs dansé le « pas de l'ours » sur les scènes parisiennes avant-guerre[51]. Cependant, la musique de ragtime qui les accompagnait, n'avait que peu de choses à voir avec les rythmes joués par l'American Sherbo Band du Casino de Paris. Ainsi, en 1918, Cocteau écrit à propos de la danse de Gaby Deslys et Harry Pilcer qu'elle « est à la folie d'Offenbach ce que le tank peut être à une calèche de 70[52] ». Ces rythmes joués de manière quasi continue empêchent le spectateur de relâcher son attention et permettent de faire le lien entre les différents tableaux[53], qui n'ont aucune autre forme de connexion entre eux[54].

Enthousiasmé par ces rythmes nouveaux, le public se met à danser durant l'entracte, ce qui contribue à inscrire la représentation dans la légende. Dix ans plus tard, René Bizet raconte à nouveau l'épisode, dans une version largement dramatisée :

> Quand, aux derniers jours de la guerre, au Casino de Paris, apparurent les premiers jazz, et les danses de Gaby Deslys et de Pilcer, quand les policiers américains, revolver à la ceinture, veillaient sur un public multicolore pour que la folie de la foule surexcitée, poussée en tous sens, « par les vingt bras du jazz », ne devint pas meurtrière, l'atmosphère du Music-Hall moderne fut créée[55].

Le résumé qu'il nous livre peut se lire comme le récit fondateur du music-hall moderne en ce qu'il contient à la fois l'espoir de renouveau et la crainte de la décadence et de la violence qui ne cesseront de caractériser le music-hall des années 1920 et 1930.

---

[49]. Jacques-Charles, *Cent ans de music-hall : histoire générale du music-hall de ses origines à nos jours, en Grande-Bretagne, en France et aux U.S.A*, Genève ; Paris, Jeheber, 1956, p. 26.
[50]. Gaston Lebel*, « Au Casino de Paris »,* réf. citée.
[51]. Sophie Jacotot, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres… op. cit.*, p. 161-162.
[52]. Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, éditions Stock, 1918, cité par Sophie Jacotot, *Danser à Paris…. op. cit*., p. 196.
[53]. Ludovic Tournès, New *Orleans sur Seine : histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p. 15.
[54]. Leurs places au sein du spectacle sont même totalement interchangeables : dans la deuxième version du spectacle, qui date de mars 1918, on retrouve les mêmes tableaux mais dans un ordre différent.
[55]. René Bizet, *L'Époque du music-hall [dialogues et essais]*, Paris, éditions du Capitole, 1927, p. 20.

II. Revues et programmes d'attractions : deux formes distinctes ?

En 1925, Legrand-Chabrier divise le music-hall en « deux catégories tranchées[56] » :

> Le music-hall à revues plus ou moins somptueuses, mais toujours visant à l'effet plastique autant que spirituel et même davantage : c'est la féerie satirique, un peu, érotique, beaucoup […].
>
> Le music-hall de variétés, bien plus mobile et plus significatif, le seul qui soit vraiment cosmopolite et universel. [...] Ce music-hall-là est susceptible de tout incorporer. Aucune forme de spectacle ne lui est étrangère. Il est d'une richesse de recrutement sans bornes peut-être, sinon celles du globe, des hommes et des bêtes. Il est le continuel appel à la curiosité[57].

Cette distinction est communément admise par nombre de critiques[58] sans que les critères en soient explicites pour autant. Les contours de ces formes restent en effet extrêmement flous, ce qui rend difficile toute définition trop tranchée.

1. La revue à grand spectacle : une féerie moderne ?

Le qualificatif « à grand spectacle » est essentiel pour aborder la revue telle qu'elle est donnée au music-hall car le nom revue peut se révéler trompeur. En effet, il désigne à l'origine un genre théâtral satirique apparu sous la monarchie de Juillet pour commenter l'actualité dans la presse59. Le texte était alors primordial et le genre avait une structure qui était celle d'un défilé de personnages allégoriques rencontrés par les personnages principaux – généralement un compère ou une commère – au fil d'un voyage fantastique60. Le genre adopte assez rapidement certains procédés de la féerie, si bien qu'en s'implantant sur les scènes des cafés-concerts dans les années 1880, elles sont très vite qualifiées de « revue[s] « pour les yeux »61 ». Le café-concert entreprend petit à petit de déconstruire la trame narrative de la revue mais plutôt en tournant en dérision le genre théâtral par le biais d'allusions intertextuelles. Elle reste donc encore un genre majoritairement littéraire jusqu'à la fin du siècle où des numéros d'adresse et de magie y sont introduits et où les couplets qui servaient auparavant à railler l'actualité deviennent

---

[56]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 31 janvier 1925.
[57]. *Idem*.
[58]. Voir Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 5 mars 1919 ou Jean Fayard, « Le music-hall à Paris - Grandeur et servitude de la revue à grand spectacle - Le music-hall a-t-il joué son vrai rôle ? », *Je suis partout*, 5 janvier 1935, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[59]. Amélie Calderone, « Au croisement du vaudeville anecdotique et de la féerie : codification du genre de la revue de fin d'année sous la monarchie de Juillet », *in Revue d'Histoire du Théâtre, En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIXème siècle,* n°266, Avril-Juin 2015-II, p. 201.
[60]. *Idem*.
[61]. Marine Wisniewski, « Métamorphoses de la revue de fin d'année au café-concert : l'exemple de l'année 1886 », *in Revue d'Histoire du Théâtre, En revenant à la revue, op. cit.,* p. 241.

prétexte à des performances vocales[62]. Les revues présentées avant-guerre sont donc finalement assez proches dans leur forme des autres programmes de variétés que l'on peut voir au café-concert : « avec des attractions, et les clous des décors, plus ou moins réussis, ces revues n'étaient qu'une série de numéros[63] », estime Claude Berton.

Si elle en a gardé le nom, la revue moderne telle qu'elle naît au music-hall avec *Laisse-les tomber* ! n'a plus grand-chose à voir avec sa prédecesseure, si ce n'est qu'elle conserve l'habitude de porter un titre, contrairement aux programmes d'attractions. Ces titres ne suivent aucune logique et sont plutôt des arguments publicitaires : « une revue n'étant plus aujourd'hui un ouvrage composé, ayant un développement logique et un sens déterminé, qu'importe le titre ! On choisit l'étiquette la plus voyante et personne ne demande d'explication64 ». Elle est donc bel et bien un « genre vraiment né à notre époque65» comme le sous-entend Legrand-Chabrier. Pierre Brisson livre en 1925 une définition assez complète de la revue à grand spectacle :

> La revue change une fois par an. Elle varie peu. Sa mise en œuvre exige d'énormes capitaux ainsi qu'une puissante organisation technique et commerciale. Hors le genre littéraire elle réunit tous les genres. Le spectacle offre un mélange de numéros de cirque, de ballets, de pantomimes, de tableaux vivants, de défilés, de chansons et de sketchs. Il y a des vedettes de toutes les tailles et de toutes les façons : un danseur anglais à côté d'un ténor russe et d'une compagnie de « girls » américaines. C'est une nouvelle forme de féerie : la féerie cosmopolite pour grandes personnes de tous pays[66].

Il a bien cerné ce qui caractérisait le genre : de puissants moyens financiers et techniques dans sa mise en œuvre qui ont pour conséquence une faible fréquence de productions, une grande place consacrée au vedettariat et la quasi absence du « genre littéraire », c'est-à-dire du texte.

Les moyens financiers investis dans les revues ont réellement contribué à changer la nature de ces spectacles. Déjà, en raison du montant des capitaux apportés, elles ne sont renouvelées qu'une à deux fois par an, contrairement aux programmes d'attractions aux changements régulièrement planifiés. De plus, le soin alors apporté aux décors permet d'en faire « une autre sorte de visions rapides, sans lien entre elles, une féerie des choses

---

62. *Ibid.*, p. 250.
63. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », réf. citée.
64. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 22 octobre 1919.
65. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 31 janvier 1925.
66. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », feuilleton du *Temps*, 29 juin 1925, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

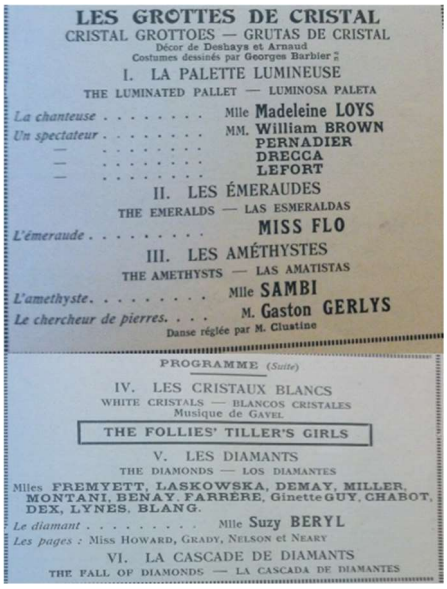
avec ballets et clous de décoration[67] ». Le décor a pris une telle importance qu'il est désormais l'élément central de ces spectacles : ils restent divisés en deux actes afin de pouvoir introduire un entracte dans ces représentations longues de plus de trois heures mais celui-ci reste une coupure arbitraire, qui survient au milieu de la revue. Le véritable principe structurant la revue est le tableau, emprunté à la féerie, et qui marque le plus souvent un changement de décor[68].

D'après les programmes, les revues peuvent comporter jusqu'à une cinquantaine de tableaux mais ceux-ci ne sont pas numérotés, si bien que le nombre de titres compté dans les programmes ne correspond jamais au nombre annoncé[69]. Cela rend extrêmement difficile la définition du tableau comme unité spectaculaire. Leur durée n'est que de quelques minutes : les dépliants annonçant le déroulé des revues font état de tableaux durant entre 5 et 15 minutes. Tous les tableaux n'y sont cependant pas mentionnés, ce qui laisse présager des durées plus courtes[70]. Dans le film *La revue des revues*, qui présente des extraits *d'Un vent de folie*, certains tableaux ne durent même qu'une ou deux minutes[71].

Leur contenu est lui aussi très vague : les programmes ne désignent jamais clairement à quelle catégorie appartient chaque tableau (sketch, danse, chanson...), et chaque journaliste crée ses propres catégories. Ainsi à propos *d'En pleine folie* : pour Gaston Liberty, la scène d'ouverture « À travers le Sahara » est une « scène d'actualité[72] » alors qu'un autre critique la considère comme un simple « tableau[73] ». De même Pierre Varenne considère « Lotus d'or » comme un tableau[74], au contraire de Nozière qui en fait un « sketch d'horreur » opposé aux « sketchs comiques[75] ». Ces scènes étant avant tout

---

[67]. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », réf. citée.
[68]. Dans la revue *Un vent de folie* des Folies-Bergères, filmée dans *La revue des revues*, réal. Joe Francis, 1927, ce changement de décor peut se limiter au changement d'une toile de fond.
[69]. Par exemple, *En pleine Folie* (Folies-Bergère, 1923) comporte 40 tableaux et l'on en compte que 35 sur le programme, de même au Casino avec *En douce* (Casino de Paris, 1923), sensée contenir 42 tableaux alors que l'on en compte que 28.
[70]. 19 tableaux y sont mentionnés pour *En douce* contre les 28 que comporte le programme. Voir figure 55.
[71]. *La revue des revues,* réf. citée. Il s'agit cependant d'un film donc il n'est pas exclu que ce ne soit que des extraits raccourcis au montage.
[72]. Gaston Liberty, « Notes et impressions de théâtre : « En pleine folie » aux Folies-Bergère », 11 mars 1923, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère, 1923, 8- RO-18643 (BnF, département des Arts du spectacle).
[73]. « En Pleine Folie » aux Folies-Bergère », 7 mars 1923, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère, 1923, réf. citée.
[74]. Pierre Varenne, « Aux Folies-Bergère », 11 mars 1923, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère, 1923, réf. citée.
[75]. Nozière, sans titre, 10 mars 1923, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère, 1923, réf. citée.



LES GROTTES DE CRISTAL
CRISTAL GROTTOES — GRUTAS DE CRISTAL
Décor de Deshays et Arnaud
Costumes dessinés par Georges Barbier
I. LA PALETTE LUMINEUSE
THE LUMINATED PALLET — LUMINOSA PALETA
La chanteuse . . . . . Mlle Madeleine LOYS
Un spectateur . . . . . MM. William BROWN
— . . . . . PERNADIER
— . . . . . DREGGA
— . . . . . LEFORT
II. LES ÉMERAUDES
THE EMERALDS — LAS ESMERALDAS
L'émeraude . . . . . MISS FLO
III. LES AMÉTHYSTES
THE AMETHYSTS — LAS AMATISTAS
L'amethyste. . . . . Mlle SAMBI
Le chercheur de pierres. . . . M. Gaston GERLYS
Danse réglée par M. Clustine

PROGRAMME (Suite)
IV. LES CRISTAUX BLANCS
WHITE CRISTALS — BLANCOS CRISTALES
Musique de GAVEL
THE FOLLIES' TILLER'S GIRLS
V. LES DIAMANTS
THE DIAMONDS — LOS DIAMANTES
Mlles FREMYETT, LASKOWSKA, DEMAY, MILLER, MONTANI, BENAY, FARRÈRE, Ginette GUY, CHABOT, DEX, LYNES, BLANG.
Le diamant . . . . . Mlle Suzy BERYL
Les pages : Miss HOWARD, GRADY, NELSON et NEARY
VI. LA CASCADE DE DIAMANTS
THE FALL OF DIAMONDS — LA CASCADA DE DIAMANTES

*Figure 28 : « Les grottes de cristal », un tableau subdivisé, programme d'*En pleine folie *dans la collection de l'Association de Régie théâtrale (BHVP).*

un prétexte à l'exhibition de costumes, de décors et de femmes nues[76], il semble que les faire rentrer dans une catégorie précise importe finalement peu. Le tableau de revue n'a donc pas de codes précis : il peut être avec ou sans texte, avec ou sans chansons, comique ou dramatique, en référence ou non à l'actualité. Parfois il est lui-même subdivisé pour marquer l'arrivée de nouveaux personnages dans un même décor. C'est généralement le cas dans les tableaux de type défilés comme « Les grottes de cristal » dans *En pleine folie* (figure 28).

Il est possible que ne soient pas mentionnés dans les programmes les sketchs, joués sans décor, devant le rideau, devenus une sorte « de numéro-couloir permettant de disposer derrière son décor[77] » dont l'unique fonction est de servir de transition – cela expliquerait les différences de comptes. Ils ont eux-mêmes peu de texte et « doi[vent] avant tout être visuel(s) », si bien que « le sketch intercalé dans une revue doit participer de la nature même de ce spectacle très spécial où tout est conçu pour frapper la vue et l'ouïe[78] ». Ils sont d'ailleurs souvent moitié parlés, moitié chantés[79]. L'utilisation majoritaire d'un comique de situation, reposant sur « deux effets sûrs : le coup du caleçon et le coup de pied au derrière[80] » tient à la nécessité de rester compréhensible d'un public essentiellement international, qui ne comprend pas toujours le français.

Cette clientèle étrangère a d'ailleurs eu une influence indéniable sur la codification des revues, certainement plus que la clientèle française elle-même :

---

[76]. Un certain nombre de photos de la revue montrent des femmes nues dans *La revue des Folies Bergère*, M. de Brunoff, Éditeur, 39, rue Louis le Grand, Paris, « En pleine folie », 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 4-PRO-0018 (BHVP).
[77]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée*, 24 août 1925.*
[78]. *Idem*.
[79]. Dans *Sur l'boulevard des Italiens* au Casino de Paris, Mistinguett et Lino Carenzio se donnent la réplique en alternant entre courts dialogues et couplets chantés. Voir le disque *L'âge d'or du Casino de Pari*s, S.l., s.n., 1960, disponible en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8812900j/f2.media (BnF, département de l'Audiovisuel), piste 11 : *Sur l'boulevard des Italiens* (enregistrement en live). Nous ne connaissons pas la date de l'enregistrement.
[80]. *Idem*.

> il faut compter aussi que la clientèle du music-hall dans une ville à mouvement cosmopolite comme Paris, n'entend pas toujours la langue française. On multipliera donc tous les effets de la mise en scène, décors, costumes, lumière[81].

On lui devrait la magnificence des effets spectaculaires comme le manque d'esprit des productions, qui tient en fait à la faiblesse du texte :

> Je dois reconnaître que l'arrivée d'un public international a été très fâcheuse pour l'évolution du music-hall. Ces étrangers qui ne demandent, en général, à des scènes de ce genre que les nudités qu'on ne leur refuse jamais, sont fort peu difficiles sur le choix des moyens de distraction. Ils sont heureux quand défilent des petites femmes. L'or des rideaux ou des robes leur donne l'impression de richesse dont on ne saurait priver leurs yeux ; leurs exigences s'arrêtent là. Pourquoi, dans ces conditions, les directeurs chercheraient-ils autre chose ?[82]

Les codes de la revue auraient été modelés sur leurs exigences plutôt que sur celles du public parisien bien que, n'en déplaise aux critiques, le goût pour les effets spectaculaires était alors largement partagé par les spectateurs français. Pour autant, la revue ne s'affranchira jamais totalement du texte car « en réalité, nul n'a osé rejeter la formule de la Revue d'actualité telle qu'elle était composée avant la guerre[83] » pour aller vers une revue entièrement composée de tableaux visuels. Cette part de texte et de jeu, même minime, est aussi ce qui différencie la revue des programmes d'attractions où les numéros s'enchaînent sans aucune transition parlée.

2. Les attractions, pêle-mêle d'inspirations variées

Les programmes d'attractions sont encore moins codifiés que les revues, en ce qu'ils consistent en des « numéros très divers [qui] se succèdent sans enchaînement[84] ». Cette définition pourrait aussi s'appliquer au cirque, beaucoup de numéros passant d'un genre à l'autre comme le rappelle souvent Legrand-Chabrier dans ses critiques des « pistes et plateaux[85] ». Jean Mazère désigne d'ailleurs les variétés comme un « spectacle coupé qui rappelle celui du cirque » et Jean Fayard va jusqu'à estimer que « le cirque, de plus en plus, entre dans cette catégorie, dont rien ne le sépare bien clairement, si ce n'est la forme de la salle[86] ». Il oublie le tour de chant qui est le propre des music-halls de variétés : le

[81]. *Idem*.
[82]. René Bizet, *L'Époque du music-hall… op. cit.,* p. 60-61.
[83]. *Ibid*., p. 29.
[84]. Jean Fayard, « Le music-hall à Paris… réf. citée.
[85]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, parues du 3 novembre 1924 au 1er juillet 1929.
[86]. Jean Fayard, « Le music-hall à Paris… réf. citée.

cirque a bien essayé de s'en emparer mais sans succès en raison des dimensions trop importantes de la piste qui ne permettaient pas au chanteur de se faire entendre de tous[87].

Le programme de l'Alhambra suit la même trame entre 1917 et avril 1925 : comportant une quinzaine de numéros, il s'ouvre sur une prestation de l'orchestre et se clos par des « vues animés ». Environ à la moitié du programme est placé le numéro phare lorsqu'il y en a un. Il s'agit souvent d'un numéro théâtral mis en valeur par son écriture en grosses lettres dans le programme : un sketch, une comédie ou encore une petite pièce en un acte. Les choses ne varient guère lors de la réouverture de la salle en 1931 : les programmes sont réduits à 12 ou 13 numéros, les vues animées ont disparu mais un orchestre continue d'ouvrir la soirée. Le programme durant 3h, on peut supposer que chacun de ces numéros dure une dizaine de minutes ou à peine moins en comptant les changements de décors, c'est-à-dire à peine plus qu'un tableau de revue. Les contenus sont sensiblement les mêmes. Dans le programme, chaque numéro est numéroté selon son ordre de passage – qui peut toutefois varier d'une représentation à l'autre[88] – et brièvement décrit à la manière des numéros de cirque[89] : « Cascadeurs poivrots » pour les Roger Frères ou encore « Fantaisiste imitatrice » pour Mme Lise Berty. Des numéros de cirque traditionnels tels les animaux savants, un « chien merveilleux » et un « phoque comédien » sont mélangés à des numéros plus proches de ceux des revues comme les « danses ultra-modernes » de Valencio et Carmenetta ou encore à des numéros hybrides, procédant à la fois du cirque et du théâtre comme les Huxter Brothers, « comédiens acrobates ». Chaque artiste ne se produit qu'une seule fois au cours du spectacle, à la différence de la revue.

Des changements de décors ont lieu entre chaque numéro. À l'Alhambra la machinerie permet « par inversion des réflecteurs de la rampe, [d']éclaire[r] soudain la salle tandis qu'on change le décor dans une obscurité apparente[90] ». Ces décors restent « forcément schématique[s][91] » et moins élaborés que dans les revues même si les progrès de la mise en scène les rendent essentiels aux yeux du public, même lors des tours de

87. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 5 mars 1919.
88. On trouve sur les programmes la mention « la Direction ne répond pas des modifications apportées au programme ».
89. Les citations qui suivent sont issues du programme du 4 au 17 mai 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
90. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 28 janvier 1925.
91. Jane Marceau citée par Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 16 avril 1925.

chant[92]. Les artistes se déplacent avec leur propre matériel et sont donc responsables de leurs décors, si bien que ceux « dont l'exhibition nécessite un montage important, un décor somptueux, l'aide des machinistes[93] » demandent forcément un cachet plus élevé.

Ces spectacles sont renouvelés chaque quinzaine pour permettre aux artistes de circuler entre les salles. Il arrive cependant assez fréquemment qu'un numéro reste à l'affiche pour deux programmes consécutifs, notamment les numéros de théâtre qui ont pu demander un temps de préparation plus long[94]. Une telle fréquence de renouvellement des programmes permet au music-hall d'attractions de tendre vers une « extrême mobilité[95] », ce qui n'empêche pas certains numéros de repasser « si souvent[96] » dans les salles. Les numéros donnés pour la première fois à l'Alhambra sont d'ailleurs signalés comme inédits dans les programmes.

3. D'autres formes hybrides ?

Les formules de la revue et du programme d'attractions ne sont cependant pas les seules à exister au music-hall. D'autres formes, qui ne rentrent ni totalement dans une catégorie ni dans l'autre y partagent l'affiche. Certains programmes de l'Alhambra proposent par exemple une première partie d'attractions suivie d'une revue rapide en deuxième partie[97] . Dans ces programmes, la revue est censée durer quinze minutes, soit à peine plus qu'un numéro, si bien qu'on ne sait pas exactement de quel genre ils relèvent. De même un programme des Ambassadeurs donné en mai 1921 se compose d'une première partie d'attractions puis de l'opérette *Le mariage d'Hakouma*[98].

Les Ambassadeurs se font ensuite une spécialité de ces programmes mixtes à partir des années 1930. Ils se présentent comme les programmes de variétés, n'ont pas de titre, s'ouvrent avec une performance de l'Ambassadeurs orchestra et comportent une dizaine de numéros que l'on numérote selon leur ordre de passage. Cependant, comme dans une

---

92. *Idem*.
93. J. W., « La crise du music-hall vue par Barbette », *Candide*, 10 août 1933, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
94. Le sketch « La fille du bouif », joué par Tramel dans le programme du 4 au 17 mai 1923 reste au programme la quinzaine suivante. Voir programme du 18 au 31 mai dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
95. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 12 avril 1925.
96. Legrand-Chabrier évoque le numéro de dressage de « Jackie, dit la Belle Otarie » qui est passé « si souvent » à l'Olympia et à l'Alhambra. Voir « Pistes et plateaux », réf. citée, 22 avril 1925.
97. C'est le cas des revues *Boîtes de nuit* en septembre 1925 et *À travers chants* en décembre 1925. Voir *Music-hall*, Paris, 50 rue de Malte, n°2, 27 septembre 1925 et n°8, 20 décembre 1925.
98. Programme du 20 mai 1921, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs et la Boîte à Joujoux, 8-RO-15690 (BnF, département des Arts du spectacle).

revue, les artistes reviennent dans plusieurs numéros. En 1933 par exemple[99], Roy Atkins est présent dans 3 numéros, tout comme Henry Wessels ou Alma Smith. De plus, beaucoup de ces numéros possèdent des titres caractéristiques des tableaux de revues comme « Un bouge à Mexico », « Sex » ou encore « Les Amazones et leurs esclaves ». Ils mettent en scène la troupe des Ambassadeurs Hollywood Girls, ce qui les rapproche des tableaux à grande mise en scène des revues. Ils côtoient dans le programme des attractions plus classiques comme les « chiens savants » de Clemens Belling qui se produisent également à l'Alhambra la même année[100]. En 1936, l'un de ces programmes pourtant composé exactement comme les autres se nomme *La Revue des Ambassadeurs 1936*, ce qui ajoute à la confusion. Les critiques eux-mêmes sont embarrassés par ces programmations qu'ils ne savent comment définir : Pierre de Reignier hésite :

> cette scène est occupée par quelques numéros qui durent à peine une demi-heure […] ; il y a des girls, il y a Noble Sissle, l'excellent orchestre de chez Ciro's, mais ce n'est plus une « revue » ; c'est un dîner avec attractions, comme un gala dans un casino…[101]

Il semble surpris de ne pas trouver la revue escomptée. Édouard Beaudu est quant à lui plus assuré, estimant que les Ambassadeurs offrent à leur clientèle « des programmes dignes de nos meilleurs scènes de variétés[102] ». Ces spectacles restent à l'affiche pour une saison d'été entière [voir annexe I], une temporalité plus proche de la revue que de celle des attractions.

Dans les années 1930, l'Alhambra propose à intervalles réguliers des programmes de cinéma-music-hall qui se composent d'une première partie d'attractions suivie d'actualités filmées et d'un film parlant après l'entracte. Ces films sont généralement de grosses productions américaines comme *Grand Hotel*, produit par Metro-Goldwyn-Mayer et présenté à l'Alhambra en 1933[103]. Les programmes durent trois heures dans leur totalité[104]. Ils ne restent à l'affiche qu'une semaine, contre deux pour les programmes d'attractions classiques. Ce rapprochement n'a rien d'étrange pour les spectateurs de

---

[99]. Programme du dîner-spectacle du 14 mai 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 4-PRO-0004 (BHVP).
[100]. Programme du 24 février au 9 mars 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[101]. Pierre de Reigner, « La réouverture des Ambassadeurs », *Gringoire*, 6 juin 1930, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs… réf. citée.
[102]. Édouard Beaudu, « Ambassadeurs : Les Hoffmann girls », *L'Intransigeant*, 29 avril 1934, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs… réf. citée.
[103]. Voir la publicité dans le programme du 21 au 27 avril 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[104]. Voir le programme de réouverture du 25 septembre au 1er octobre 1931 intitulé « trois heures de spectacle ultra-rapide » dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.

l'époque qui se rappellent « des temps historiques ou le cinéma était une attraction foraine et une « variété » de music-hall[105] ». Il est vrai que le cinéma a longtemps été une exhibition technique, nomade puis peu à peu intégrée aux spectacles de music-hall avant de s'installer dans des lieux dédiés à lui seul[106]. Les premiers films documentaires animés ont d'ailleurs été projetés au music-hall et notamment aux Folies-Bergère[107]. Le rapprochement entre ces deux formes de spectacles peut paraître plus évident aux contemporains que le rapprochement entre music-hall et théâtre, ce qui expliquerait l'existence de tels programmes regroupant les deux formules :

> Et plus d'une fois, n'ai-je pas regretté qu'on ne fit pas place, parfois, dans un grand programme de « variétés », à quelque film, bref et étrange […] qui vaudrait bien nos vaudevilles, baptisés sketchs, mais qui sentent terriblement leur théâtre, dès qu'ils apparaissent sous les projecteurs[108].

Certains déplorent cependant dans ces programmes une « rupture d'unité esthétique de leur spectacle[109] ». C'est le cas de ce critique anonyme qui les préfère séparés

> parce qu'à [son] sens le même spectateur doit modifier son poste de conscience réceptrice selon l'un ou l'autre, et que, malgré l'entracte, il y a encore trop proche juxtaposition et trop vive discordance dans ce rapprochement : même salle, même scène, deux perspectives, deux atmosphères, changement d'ondes[110].

Cette attitude de plus en plus méfiante à l'égard des programmes mêlés traduit un changement de perception du cinéma qui est désormais un art à part entière requérant des dispositions spectatoriales particulières et non plus une simple attraction[111]. Cela expliquerait le peu de succès rencontré par cette formule mixte à l'Alhambra, malgré plusieurs tentatives[112].

III. Jeux d'influence pour des formes sans cesse en redéfinition

Le music-hall amalgamant sans cesse les nouveautés et les autres spectacles, il est par définition une forme mouvante, qui ne cesse d'être redéfinie. Revue et programme d'attractions ne pourront donc avoir de définition fixe, car ces deux formules ne cessent

---

105. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 13 février 1929.
106. Christian-Marc Bosséno, « La place du spectateur », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire,* n°46, avril-juin 1995, p. 148.
107. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 15 octobre 1919.
108. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 13 février 1929.
109. *Idem*.
110. Sans titre, Carnet, 20 mars 1932, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
111. Christian-Marc Bosséno, « La place du spectateur », art. cité, p. 150.
112. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique… *op. cit.*, « Alhambra », p. 119-120.

d'être reconfigurées au cours des années 1920 et 1930 sous l'influence l'une de l'autre mais aussi sous des influences extérieures. Finalement, chaque salle crée sa formule, si bien qu'il existe autant de sous-genres du music-hall que de salles.

1. De fréquents échanges entre revue et variétés

Dès 1926, Yvon Novy constate « la fusion, chaque jour plus étroite entre le music-hall de variétés et le music-hall de revues[113] » :

> Il était logique que les deux genres en vinssent à s'emprunter des éléments isolés. Les chanteurs et danseurs, notamment, passent indifféremment de l'une à l'autre scène. Mais aujourd'hui, ce sont des troupes constituées qui franchissent les barrières factices érigées pendant longtemps entre les deux genres d'établissement. Si, jusqu'ici, cette invasion s'est limitée aux instrumentistes, danseurs, clowns, excentriques, on peut prévoir le moment où certains numéros d'illusionnistes, d'athlètes du tapis, de contorsionnistes, de jongleurs ou d'équilibristes s'intercaleront à leur tour dans le corps d'une revue. Cela paraît d'autant plus certain qu'il y a pour les producers comme pour les directeurs un indéniable avantage à se servir de ces éléments nouveaux, d'abord parce qu'ils constituent des numéros ayant fait leurs preuves, tout montés, dont ils n'ont pas à s'occuper, ensuite parce que leur incorporation dans un programme permet d'apporter fréquemment dans celui-ci une modification partielle n'entraînant aucun changement dans l'ensemble du spectacle[114].

Les remarques d'Yvon Novy sont parfaitement fondées : les revues ne tardent pas à s'approprier certaines attractions des programmes de variétés. Dès 1927, le numéro des « phoques et naïades » où des nageuses côtoient des otaries dans un bassin est donné au Casino de Paris « où une somptueuse revue lui fournissait un cadre trop brillant peut-être[115] » après avoir été applaudi à l'Alhambra. Les salles de revues vont jusqu'à emprunter le vocabulaire des variétés pour annoncer ces interludes. Ainsi lorsque le trapéziste Barbette se produit au Casino en 1923, une publicité annonce :

> Aujourd'hui, matinée et soirée. La plus sensationnelle attraction. Le numéro le plus stupéfiant. Barbette est au Casino-de-Paris dans la somptueuse revue « Y'a qu'Paris ! »[116].

Barbette est présenté comme un « numéro » et une « attraction », ce qui brouille les frontières entre les deux sous-genres :

> Au résumé, il semble que dans sa formule à venir, le music-hall de revues comprendra deux groupements, l'un constituant l'élément décoratif qui restera à demeure, l'autre qu'on pourrait

---

113. Yvon Novy, « Vedettes de revues », *Chantecler*, 11 septembre 1926, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues… réf. citée.
114. *Idem*.
115. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 6 février 1927.
116. Publicité pour la revue *Y'a qu'Paris !* s. d., *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1923 (2ème semestre), 8-RO-18656 (BnF, département des Arts du spectacle).

arbitrairement appeler l'élément de variétés qui sera essentiellement interchangeable et permettra l'intrusion constante d'apports nouveaux dont la diversité sera illimitée[117].

C'est effectivement la forme vers laquelle s'achemine la revue tout au long des années 1920 et 1930. Certaines attractions n'y sont données que pour un temps limité, afin de redonner de l'attrait à des productions de moins en moins souvent renouvelées. Fin février 1924, alors que la revue *En pleine folie* est déjà à l'affiche des Folies depuis près d'un an, Louis Lemarchand décide d'y ajouter une « attraction [qui] s'ajoute à toutes celles qui ont fait le renom de la super-revue[118] » : les Anaglyphes ou « ombres en relief », où grâce à des lunettes 3D le public peut voir des ombres qui « bondissent de l'écran et sautent dans la salle[119] ». Il arrive parfois que ces attractions soient même le fait d'un seul spectacle. Le Casino de Paris donne ainsi un combat de boxe – dans la tradition de ceux qui ont fait la renommée de la salle au XIX^{ème} siècle[120] – pour « une seule et unique[121] » représentation, lors de la dernière de *Paris en joie* en octobre 1933.

Inversement, la revue influence elle aussi le contenu des programmes de variétés. Les numéros de danse deviennent peu à peu un incontournable du music-hall d'attractions : alors que l'« on osait à peine et comme avec crainte risquer un numéro chorégraphique dans un spectacle. Maintenant, danses classiques, acrobatiques, modernes ou pittoresques sont de gros éléments de succès pour un programme[122] », sous l'influence des tableaux de revues comportant de nombreux passages chorégraphiques. Les troupes de girls qui font le succès des revues deviennent d'ailleurs des numéros à part entière dans les programmes de variétés. Dès 1919, John Tiller présente à l'Alhambra « ses très réputées Dancing Girls. Seize *sunbeams*[123] ». La troupe se produit également aux Folies-Bergère à l'occasion de *Cœurs en Folie*[124]. Aux Ambassadeurs, les troupes de girls sont également légion dans les programmes mixtes donnés dans les années 1930 : on y retrouve notamment les Cotton Club Girls à plusieurs reprises. Elles vont jusqu'à infiltrer

[117]. Yvon Novy, « Vedettes de revues », réf. citée.
[118]. Publicité pour *En pleine Folie*, 22 février 1924, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Folies-bergère, 1923, réf. citée.
[119]. Jacques Patin, « Aux Folies-Bergère : Les Ombres en relief », 20 février 1924, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Folies-bergère, 1923, réf. citée.
[120]. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique… *op. cit.*, « Casino de Paris », p. 131-134.
[121]. « Ce soir », 20 octobre 1933, réf. citée.
[122]. Pierre Lazareff, « Le music-hall épure sa formule et multiplie ses séductions », *Soir*, 8 avril 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[123]. Programme de 1919, *in* Recueil factice de documents concernant l'Alhambra, 8-RO-15689 (BnF, département des Arts du spectacle).
[124]. Programme de *Cœurs en Folie*, 1924 dans la collection dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0097 (BHVP).

l'opérette à grand spectacle : en 1933, les 12 Denny's Campbell Girls se produisent dans *Fleur d'Hawaï* à l'Alhambra.

La théâtralité de la revue s'impose elle aussi aux variétés : il est très fréquent que ces programmes comportent un numéro théâtral et dès le milieu des années 1920, « il devient bien rare qu'un programme de grand music-hall de variétés soit sans un sketch comme numéro[125] ». Cette théâtralité va jusqu'à transformer le tour de chant, pourtant caractéristique des variétés : « pour la plupart, les interprètes sentent bien qu'il faut se servir de la chanson comme d'un agrès, pour l'exhibition personnelle… ils ont tendance à en faire un sketch[126] ». La façon de se mettre en scène et de se produire a donc elle aussi été transformée sous l'influence de la revue.

2. Le music-hall et les autres genres de spectacles : un échange de bons procédés

Le jeu des influences qui peuvent toucher le music-hall est infini car « le music-hall ne choisit pas : il prend tout, le meilleur et le pire. Il subit toutes les influences, adopte toutes les nouveautés[127] ». Certains spectacles vont cependant y imposer leur empreinte plus que d'autres, et en premier lieu le cinéma, son rival de toujours :

> Il existe un certain nombre de points de contact entre le cinéma et le music-hall… Le music-hall a prêté ses lumières au cinéma, tandis que certains acteurs et quelques girls devenues stars vont de l'un à l'autre… Aujourd'hui, toute grande salle de cinéma place une attraction entre deux films importants[128].

Cette influence est totalement réciproque, cinéma et music-hall s'échangeant artistes et procédés. Elle se ressent sur certaines performances : ainsi à l'Alhambra, les Topsy Turvy Five « exécutent […] sur des escaliers une danse à mouvements contrariés qui donnent comme les illustrations surprenantes d'un film truqué[129] ».

Le langage cinématographique est devenu un moyen pour décrier et apprécier les numéros de music-hall. Il est d'autant plus pertinent que l'écran a une place de choix sur la scène des music-halls – en 1931, le nouvel Alhambra se dote même d'une cabine de projection de 12m sur 3m[130] :

---

125. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 9 juillet 1925.
126. *Ibid.*, 7 septembre 1925.
127. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 29 août 1921.
128. André Beucler cité par Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 13 février 1929.
129. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 27 février 1925.
130. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique… *op. cit.*, « Alhambra », p. 119-120.

> Il faut remarquer que ces music-halls ont toujours réservé une place à l'écran cinématographique si commode pour faire patienter le public entre deux numéros, pendant un changement de décors ou d'accessoires, ou pour prolonger d'un quart d'heure un programme un peu court[131].

Ce sont en effet des « vues animées » qui terminent tous les programmes de l'Alhambra dans les années 1920, alors qu'aux Folies-Bergère, « l'alliance de l'écran et de la réalité » est utilisée « pour l'entrée de miss Jenny Golder[132] » en 1922. Cette entrée mélangeant l'écran et la scène peut s'apparenter à la forme, populaire au music-hall, du « mimodrame » dans laquelle une première partie de numéro est présentée sur un écran de cinéma pour se terminer sur scène[133].

Le cirque est lui aussi une forme proche du music-hall – surtout du music-hall de variétés :

> Nous retrouvons les mêmes numéros, à quelques jours de distance, sur la piste et sur la scène. En y prêtant quelque attention, on ne tarde pas, toutefois, à remarquer que chacun de ces numéros, en passant du cirque au music-hall, ou inversement, change tout à fait d'aspect et met en valeur des qualités différentes[134].

Les deux formes se sont en fait influencées mutuellement : alors que le cirque tente d'emprunter au music-hall sa maîtrise de la lumière pour « faire le « noir »[135] » dans la salle au moment des changements de décors, il fournit en échange nombre de numéros d'acrobatie au music-hall[136]. Parmi ces acrobaties, on retrouve des numéros à sensations qui sont nés au cirque en raison des grandes dimensions de la piste et qui sont peu à peu adaptés au music-hall : ainsi se produisent en 1921 à l'Alhambra des « gladiateurs à cheval[137] » ou encore en 1923 un numéro de chevaux « sauvages » et lasso[138] alors que les Ambassadeurs présentent Mlle Ossy Mack, « la Femme à la Boule[139] ». Le cirque inspire aussi la revue et notamment *Paris qui jazz* :

> Pour la première fois, on va voir au music-hall un vrai cirque sur la scène. Le plateau du Casino de Paris, vaste et nouvellement agencé, a été transformé tout spécialement à cet effet[140].

---

131. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 15 octobre 1919.
132. *Ibid*., 6 avril 1922.
133. *Ibid*., 12 mars 1919.
134. *Ibid*., 5 mars 1919.
135. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 14 décembre 1924.
136. René Jolivet, « Le music-hall est malade », *Soir*, 26 juillet 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
137. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 22 août 1921.
138. Programme du 9 au 22 février 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
139. Programme du *Festival des Vedettes*, 6 mai 1923, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1923, 8-RO-18631 (BnF, département des Arts du spectacle).
140. Sans titre, 1920, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1920, 8-RO-18547 (BnF, département des Arts du spectacle).

Cependant, les attractions de cirque prennent au music-hall « une physionomie assez différente, en raison de leur présentation unilatérale et des effets d'éclairage que permettent de réaliser l'aménagement de la scène et l'usage des projecteurs[141] ». Ne disposant que d'un espace restreint, le music-hall se voit contraint de réduire la part de risque de ces numéros sensationnels au profit d'une présentation et d'une mise en scène plus travaillées.

Si le music-hall s'inspire de toutes les formes qu'il croise, il ne cesse lui aussi d'être une forme d'inspiration pour l'ensemble des spectacles, même à la fin des années 1930, lorsqu'il est pourtant sur le déclin :

> Mais pour endormis qu'ils paraissent, ces spectacles où le public se presse plus volontiers qu'au théâtre, demeurent animés d'une vitalité que rien n'entame. Une salle clôt ses portes ? L'autre annonce qu'elle ouvrira bientôt les siennes. Et lorsque le music-hall ne trouve plus de temple digne de lui (c'est arrivé, voici peu) que lui importe ? Il s'expatrie et continue d'exister quand même, empiétant sur les prérogatives de l'écran ou de la comédie elle-même[142].

Même lorsqu'il disparaît de ses salles traditionnelles, le music-hall et les nouvelles acceptions du spectaculaire qu'il a créées se poursuivent sous d'autres formes, notamment dans beaucoup de cinémas où les variétés sont parfois présentées comme « une manière d'entracte[143] » entre deux films.

3. Des salles qui impriment leur marque sur les productions

Dès le début des années 1920, « le music-hall commence à se formuler différemment selon les lieux où il est pratiqué[144] ». Puisque les artistes et les numéros circulent intensément, et passent sans cesse d'une salle à l'autre, c'est la manière de les assembler, peut-être davantage que le choix des programmes, qui assure le succès d'une salle :

> Ici ou là, chaque numéro constitue d'ailleurs un tout indépendant du reste du spectacle et veut être aimé pour lui-même. La réputation d'un établissement ne peut se fonder que sur la composition des programmes[145].

---

[141]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 22 août 1921.
[142]. Marcel Haurio, « L'heureuse activité du music-hall », Comœdia, 19 mai 1936, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[143]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 13 février 1929.
[144]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 31 janvier 1925.
[145]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 23 avril 1919.

Il est ainsi essentiel pour les artistes de bien considérer le lieu dans lequel ils se produisent et sa configuration, notamment lorsqu'ils passent souvent du cirque au music-hall et se produisent donc en parallèle dans des salles aux dimensions très différentes :

> Si le music-hall est une synthèse de tous les spectacles imaginables, n'oublions jamais que ces spectacles doivent subir une accommodation à l'esthétique du lieu, qu'ils s'y transforment sous l'optique d'un art spécial, dont il leur faut tenir compte. La plupart des comédiens, des danseurs, des chanteurs, des clowns, même des acrobates, ne s'en méfient point assez quand ils passent de la scène ou de la piste sur le plateau, et c'est la source de tant de demi-échecs, qui ne sont que des maladresses de malentendu[146].

Une certaine adaptabilité caractérise alors les bons numéros de music-hall. Le cadre est en effet très différent d'une salle à l'autre, y compris entre les salles de music-hall elles-mêmes. Alors que l'Alhambra est une très grande salle, qui a gardé dans sa première forme un héritage de son passé de cirque dont, « dans la disposition de la salle, dans l'orientation du pan des avant-scènes on [...] voit bien les vestiges[147] », les Ambassadeurs ont au contraire une scène extrêmement exiguë qui exige des réflexions spécifiques de la part des artistes et des producteurs :

> Vous savez que M. Varna est un magicien des petits plateaux, sur lesquels il dispose des artistes et leurs costumes avec une ingéniosité qui fait le plus souvent douter que les scènes du Concert Mayol et des Ambassadeurs soient si exiguës. […] Mais il semble avoir un malicieux plaisir à se servir de cadres lilliputiens pour nous donner l'illusion qu'ils grandissent à notre vue, comme selon notre désir[148].

La façon dont sont agencées ces salles conditionne fortement l'appréciation du spectacle, comme en témoigne ce commentaire à propos d'une revue qui passe à l'Alhambra en 1936 mais qui est en fait destinée à une tournée dans de plus petites salles :

> « Un soir d'oubli » doit partir en province et à l'étranger avec sa troupe de 60 artistes. Il serait injuste de la comparer aux revues des grands Music-Halls parisiens qui ne doivent pas voyager, et qui disposent d'une scène beaucoup plus importante que la plupart des théâtres des grandes villes. C'est pour cela qu'à certains moments, la grande scène de l'Alhambra semble un peu dégarnie[149].

Si la grande scène de l'Alhambra est parfaitement adaptée à des numéros d'attractions sensationnels, elle l'est moins pour de petites revues qui se trouvent désavantagées par les dimensions trop importantes de la salle.

---

146. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 19 juillet 1925.
147. *Ibid*., 24 avril 1925.
148. *Ibid*., 21 juillet 1925.
149. Jean Ducru, « Un soir d'oubli à l'Alhambra », *Record*, juillet 1936, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

Ainsi le cadre du spectacle est partie prenante du dispositif spectaculaire et participe de la singularisation des salles. L'atmosphère qui se dégage des salles influe elle aussi sur cette appréciation et apparaît même parfois comme plus importante que le spectacle lui-même dans le jugement du public. C'est ce que met en avant le critique Pierre Varenne, à propos des Ambassadeurs :

> Nous ne demandions point à ce spectacle [la revue *C'est d'un chic !* de 1921] d'être parfait. Ne nous suffisait-il pas de reposer dans cette oasis de fraîcheur que sont les Ambassadeurs et d'y respirer l'odeur des feuilles et de la terre mouillée ?[150]

On note que l'odorat joue ici un rôle dans l'appréciation de l'atmosphère du spectacle au même titre que le visuel ou le sonore. Cela est assez courant au music-hall puisque certaines salles sont parfumées : le programme d'une soirée de gala de 1937 aux Folies-Bergère mentionne que « La salle des Folies-Bergère est parfumée à la « « Nuit de Chine » de Rosine[151] ». Les salles jouent également avec les souvenirs et la nostalgie des spectateurs. Ainsi aux Ambassadeurs :

> Profitons de ces beaux jours pour aller y respirer encore l'atmosphère quasi d'autrefois. On la respirait mieux, à mon gré, avec un pur spectacle de café-concert mêlé d'attractions, comme dans son mois d'ouverture[152].

Certaines formes de spectacles s'accorderaient alors mieux avec certains lieux, moins en raison de leur configuration que de l'ambiance qu'ils dégagent. L'ambiance de la salle est aussi déterminante pour le public que le contenu du spectacle auquel il assiste : il y a en fait autant de formules de music-hall qu'il y a de salles.

Le music-hall reste un genre très vague, et mal défini par les contemporains, eux-mêmes perdus dans cet océan de formes aux contours flous dont les noms ne reflètent pas toujours le contenu. Il est donc illusoire de vouloir établir une typologie de ces formes qui se caractérisent précisément par leur fluidité et leur absence de règles. Si on peut tout de même distinguer deux sous-genres principaux – revue et programmes de variétés – ceux-ci se divisent à leur tour en une multitude de formules qui sont aussi nombreuses que les salles qui les donnent. Le music-hall est né à une époque d'extrême concurrence entre les divertissements, et s'est donc adapté pour se maintenir à l'affiche, notamment en

[150]. Pierre Varenne, « Aux Ambassadeurs : une revue à revoir », périodique non identifié, 1924, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1924, réf. citée.
[151]. Programme de *La nuit du spectacle* pour L'association des régisseurs de théâtre le samedi 13 février 1937, dans la collection de programmes des Folies-Bergère de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[152]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 21 juillet 1925.

empruntant aux autres formes de spectacles leurs éléments à succès. Ces formes ne se sont alors jamais vraiment fixées et ont continué de varier au gré des tendances. C'est de la que naît cette confusion des genres, perceptible pour les contemporains eux-mêmes, qui ont parfois eu du mal à distinguer ces formes les unes des autres. De plus, les salles ont aussi su se distinguer par d'autres moyens que par le contenu qu'elles proposaient, en créant une ambiance spécifique afin d'attirer ou de retenir leur clientèle. Finalement, la distinction entre les sous-genres n'est pas fondamentale pour comprendre les mécanismes spectaculaires du music-hall qui reposent sur le même type d'effets sensationnels. Ceux-ci sont d'ailleurs plus à même de définir le genre que toute tentative de typologie.

CHAPITRE 5
UN SPECTACLE À SENSATIONS

Le music-hall s'inscrit dans la continuité des théâtres de variétés européens du XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Ceux-ci ont introduit un nouveau régime spectaculaire dans le paysage théâtral en accordant de l'importance aux gestes et aux expressions, aux décors et aux effets mécaniques[1]. En leur empruntant ces pratiques, le music-hall poursuit alors leur « quête de sensations des spectateurs[2] ». Cette quête semble être sans fin car les nouveaux moyens à disposition des producteurs donnent naissance à de nouveaux effets engendrant de nouvelles sensations chez un public toujours plus exigent qui, en recherchant des sensations toujours plus intenses, favorise l'essor de nouveaux moyens techniques : « aussi, l'essor et l'évolution des pratiques sportives et loisibles ne peuvent pas seulement être perçus selon le prisme de leur conséquence. Elles doivent être considérées également à travers leur cause : la recherche d'une satisfaction libératoire qui, une fois obtenue, appelle de nouveaux modes de contentement (ou d'assouvissement) et, en cela, reste une quête où la gradation des sensations engendre de nouveaux seuils d'expression[3] ». Entretenir ce contentement du public demande avant tout de lutter contre l'ennui qui le guette, en accélérant toujours plus le rythme du spectacle. Car seul un public alerte est en mesure d'apprécier les effets que lui offre le spectacle pour répondre à sa quête, toujours plus importante, de sensations, quitte à peut-être atteindre un point de non-retour où le renouvellement des effets devient difficile.

I. Lutter contre l'ennui : l'obsession du rythme

Le désir de vitesse, aspiration majeure de ce premier quart du XX^{ème} siècle[4], n'épargne pas le music-hall. Celui-ci entraîne les spectateurs à un rythme toujours plus effréné afin de les maintenir en éveil pendant toute la durée de la représentation. Il devient alors la caractéristique principale des spectacles de music-hall, ainsi qu'un nouveau critère d'appréciation des spectacles dans leur ensemble comme des performances prises de manière isolée.

---

1. Caroline Hodak-Druel, « Créer du sensationnel », *Terrain*, n°46, mars 2006, p. 51.
2. *Ibid*., p. 50.
3. *Idem.*
4. Serge Berstein, *La France des années 30*, Paris, A. Colin, 1993, p. 21.

1. Un spectacle « fait pour les instants[5] »

Alors qu'il s'interroge sur la pertinence d'inclure des sketchs – moments nécessairement plus calmes – dans les revues, un journaliste fait le constat suivant :

> Que va-t-on chercher dans une revue à grand spectacle ? Une joie reposante, une variété inouïe de richesse, un rythme bien marqué qui seul empêche l'ennui de venir ![6]

Cette remarque souligne à quel point le rythme est central au music-hall. Lui seul permet de repousser sans cesse les « paliers d'ennui[7] » du spectateur, en poussant toujours plus loin les limites physiologiques du spectateur. Peu à peu, les moments de répit disparaissent et le music-hall devient un flux continuel d'images. Il est un spectacle de l'éphémère et de l'instant, où chaque scène fait place à la suivante sans même avoir eu le temps de marquer le spectateur.

D'ailleurs le music-hall n'a vraisemblablement pas pour but d'être marquant :

> Le Music-Hall offre un divertissement à ceux qui l'aiment. Il n'a pas la prétention et ne l'a vraisemblablement jamais eu de susciter des œuvres immortelles[8].

Il est un spectacle qui se consomme immédiatement, ce qui rend possible les rythmes effrénés. Si elle semble un peu moins présente dans le music-hall d'attractions, « où le public est emporté à moins vive allure dans un voyage extraordinaire[9] », cette rapidité reste tout de même ce qui définit le spectacle de music-hall : après tout, les numéros s'enchaînent au même titre que les tableaux d'une revue. L'utilisation du défilé est très courante au music-hall, et chaque spectacle a le sien : défilé de pierres précieuses ou des fleuves du monde aux Folies-Bergère[10], de manteaux de fourrures au Casino de Paris[11], ou de petits soldats de bois à l'Alhambra[12]. Le succès de cette forme résume bien ce que l'on attend de spectacles : voir passer le plus de choses possibles en un temps record. Ainsi, au cours des années 1930, cette obsession du rythme prend un tour nouveau, en

---

5. André Beucler, « La revue de de music-hall. - Danses acrobatiques. - Chevalier », *Nous littéraire*, 7 avril 1928, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, 8-RO-15678 (BnF, département des Arts du spectacle).
6. P. L., « Les sketches de music-hall », *Soir*, 14 août 1926, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
7. Caroline Hodak-Druel, « Créer du sensationnel », réf. citée, p. 50.
8. René Bizet, *L'Époque du music-hall [dialogues et essais]*, Paris, éditions du Capitole, 1927, p. 32.
9. P. L., « Les sketches de music-hall », réf. citée.
10. Programme d'*En pleine folie*, 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0097 (BHVP).
11. Programme de *Paris qui jazz,* 1920 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0019 (BHVP).
12. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », chronique de music-hall parues dans *La Presse,* 15 mars 1925, 8-RO-16444 (BnF, département des Arts du spectacle).

devenant obsession de la vitesse. Pour sa réouverture en septembre 1931, l'Alhambra propose à ses spectateurs « trois heures de programme ultra rapide » (figure 29). De la même manière, la salle propose quelques années plus tard *Boîtes de nuit*, une « revue rapide en 15 minutes[13] » et *À travers chants*, « revue-express en 7 tableaux[14] », comme autant de tentatives de condenser encore davantage un spectacle déjà supposé l'être. Aucun temps mort n'est admis dans les spectacles – même pour les rappels du public – ainsi que le fait remarquer Pierre Lazareff à propos de la revue *Black Birds* des Ambassadeurs :

> Il n'y a pas un « temps froid » dans ce spectacle. Les acteurs pour ne pas ralentir le mouvement, consentent même, quel que soit leur succès, à ne pas bisser[15].

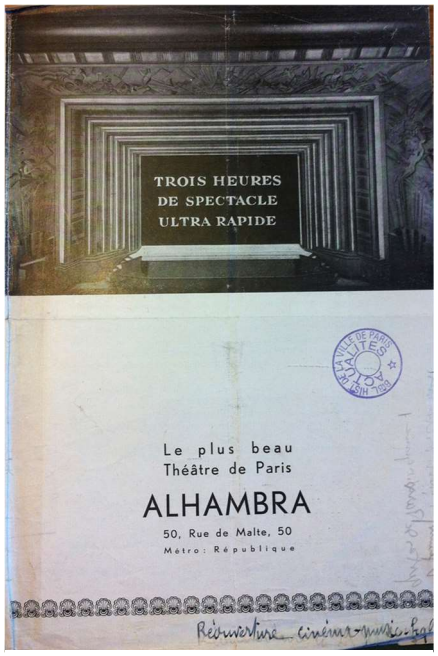


Figure 29 : Programme du 25 septembre au 1er octobre 1931 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale (BHVP).

Ces promesses semblent adaptées aux exigences d'un public qui reproche parfois aux spectacles d'être trop lents. La revue *Un soir d'oubli,* présentée en 1936 à l'Alhambra est l'objet d'une telle attaque :

> La première partie est un peu faible : le prologue nous invite à la plus douce des Croisières […]. Et l'on part tout dou... tout doucement... trop doucement même car le rythme n'y est pas[16].

Cette critique traduit bien l'intolérance croissante à la lenteur qui, si elle naît à l'égard de la vitesse des véhicules[17], s'exporte ici comme critère d'appréciation du spectacle. D'ailleurs Maurice Verne avoue volontiers qu'il « ne v[a] plus qu'au music-hall ; le théâtre [lui] donne l'impression de la vie au ralenti[18] ». Cette injonction à la vitesse répond à un désir plus global de la société, qui se traduit aussi bien dans le domaine de l'industrie et

[13]. *Music-hall*, Paris, 50 rue de Malte, n°2, 27 septembre 1925.
[14]. *Music-hall*, réf. citée, n°8, 20 décembre 1925.
[15]. Pierre Lazareff, « Lew Leslie présente « Black Birds 1926 » », *Soir*, 30 mai 1926, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1926, 8-RO-18740 (BnF, département des Arts du spectacle).
[16]. Guy de Cars, « Un soir d'oubli », *Savez-vous*, 27 juin 1936, article contenu dans le Recueil factice de documents concernant les revues de l'Alhambra, 1936, 8- RO- 19106 (BnF, département des Arts du spectacle).
[17]. Alain Corbin, « L'avènement des loisirs », *in* Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009, p. 15.
[18]. Maurice Verne, « Dans dix ans le Music-Hall aura-t-il pris la place de nos Théâtres ? », *Paris Soir*, 12 décembre 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

des transports[19] que dans les loisirs[20]. En effet, au dire de certains critiques, il semblerait que ce soit cette rapidité vécue au quotidien qui dicte celle mise en scène par les music-halls :

> Si l'on veut aujourd'hui qu'une Revue à grands spectacles comporte soixante tableaux, et que tout, du lever au baisser du rideau suive le mouvement accéléré des girls, si l'on tolère à peine les sketches, si les « finals » ne se supportent que grâce à la succession ininterrompue des entrées nouvelles, c'est que le rythme de la vie prend une telle vitesse qu'on ne saurait admettre, même dans nos divertissements, que notre fièvre soit moins grande[21] .

De cette manière le music-hall, « reflet le plus exact de notre époque, de notre façon de penser[22] » selon René Bizet, serait la forme de spectacle la plus à même d'épouser le rythme de la vie moderne :

> On ne saurait imaginer spectacle qui s'accorde mieux avec les enseignes lumineuses, le fracas des autos et la littérature de M. Giraudoux[23],

écrit un journaliste à propos de *Paris-Miss* présenté en décembre 1929 au Casino de Paris.

Outre les nouveaux rythmes de vie, l'influence du cinéma n'est sans doute pas étrangère à ce désir de vitesse. Celui-ci a en effet introduit une fluidité nouvelle dans le défilement des images, que le music-hall tente de s'approprier, en accélérant toujours davantage les transitions entre les numéros, pour contenter des spectateurs qui veulent « qu'on leur en donne « plein la vue » comme beauté des femmes, comme richesse des costumes, comme magnificence des décors, - et tout cela, rapidement, sans débrider, à une allure de cinéma[24] ». Le nouveau médium a eu un impact tel sur son rival qu'il a donné un coup de grâce aux numéros reposant sur la rapidité de la gestuelle et « rendu insupportable la pantomime ou les numéros à « changements rapides » » sous prétexte que « Frégoli [un spécialiste des changements de costumes] va bien plus vite à l'écran[25] » que sur scène.

La musique est elle aussi influencée par le rythme du cinéma. Briquet, désigné comme un « technicien » explique qu'il est indispensable d'« éviter Offenbach et Lecocq

---

19. Christophe Studeny, *L'invention de la vitesse : France, XVIII^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Gallimard, 1995.
20. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIXe siècle-début du XXe siècle », *in* Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs… op. cit.,* p. 128.
21. René Bizet, *L'Époque du music-hall... op. cit.,* p. 183.
22. *Ibid.*, p. 104.
23. Franc-Nohain, « Au Music-Hall », 1^er^ décembre 29, à propos de la revue *Paris-Miss* au Casino de Paris, dans la collection de coupures de presse sur l'historique du Casino de Paris de l'Association de Régie théâtrale (BHVP).
24. Jules Bertaut, *Les Belles nuits de Paris, Paris,* éditions Flammarion, 1927, p. 80-81.
25. Pierre Lazareff, « Le music-hall épure sa formule et multiplie ses séductions », *Soir*, 8 avril 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

qui furent des génies. Le rythme a changé » ; il faut au contraire que la musique des revues exprime « de la vie, du mouvement, de la vitesse. Nous avons à lutter contre le cinéma[26] ». Les tableaux de music-hall deviennent des plans de cinéma, s'enchainant rapidement, sans autre besoin de transition. Dès le début des années 1920, « on ne se soucie plus guère, en effet, d'établir des transitions entre les tableaux des grandes revues ; on les annonce seulement[27] » et ce rôle revient à quelques actrices, rendant obsolètes les dialogues du compère et de la commère d'autrefois sensés amener le tableau suivant. Ce music-hall qui « peut aujourd'hui passer d'une idée à une autre sans les transitions de jadis[28] » répond parfaitement aux attentes d'une société incertaine « où nous passons sans transition de la joie à l'inquiétude[29] ».

2. Des numéros en quête de rythme

En 1927 Pierre Lazareff commente la « réforme véritable de l'attraction[30] » de music-hall qui a débuté en 1920 :

> Elle abandonne son clinquant de foire, se dépouille de son agaçante exagération de l'effort. [...] On remarque un souci et une recherche constante du rythme et de l'harmonie[31].

Cela lui donne un point commun avec le tour de chant auquel « on demande du nouveau, du rythme et de la simplicité[32] ». Le rythme apparaît comme la composante essentielle de ces numéros, il est ce qui maintient l'attention du public lors d'une chanson :

> Le public se sent en confiance devant l'acteur unique qui vient débrouiller devant lui quelque problème sentimental, et il lui prête la même attention que celle qu'il destine à un récit. Car c'est bien un récit que cette chanson toujours retenue par le rythme et qui se communique à la mémoire par le rythme[33].

Suivant ce principe, René Bizet remarque que pour être un chanteur populaire « il faut avoir un grand sens du rythme [car] n'imaginez pas que le public retienne les paroles

---

[26]. George Stuart, « Briquet nous dit comment on fait une revue », *Soir*, 24 novembre 1928, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues de music-hall, 8-RO-17908 (BnF, département des Arts du spectacle).
[27]. Jean Ravennes, « La Commère », 10 octobre 1921, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues… réf. citée.
[28]. René Bizet, *L'Époque du music-hall... op. cit.*, p. 108.
[29]. William Speth, « Des revues », extrait de la *Revue mondiale*, 15 juin 1926, 8-RO-17907 (BnF, département des Arts du spectacle), p. 380.
[30]. Pierre Lazareff, « Le music-hall épure sa formule et multiplie ses séductions », réf. citée.
[31]. *Idem*.
[32]. *Idem*.
[33]. André Beucler, « Le tour de chant », *Nous littéraire*, 22 avril 1928, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

d'une chanson, il en retient les airs et met sous la musique n'importe quels mots ![34] ». Il admire ainsi des vedettes comme Mistinguett ou Maurice Chevalier pour leur sens du rythme. Alors que Chevalier « chante des chansons qui n'ont pas d'autres prétention dans leurs couplets que de marquer des rythmes, de les souligner[35] » parce qu'« il s'[est] adapt[é] aux chansons nouvelles si rythmées[36] », Mistinguett possède elle une « intuition de la cadence[37] » grâce à laquelle elle « réunit dans le même rythme la scène et la salle[38] ». Cette nécessité de maîtriser le rythme se voit érigée en critère pour juger le talent des artistes à la fin de la période. Ainsi promet-on en 1939 une belle carrière à Charles Trenet précisément pour cette raison :

> Quand il faut succéder à un acrobate et précéder le couple de danseurs tourbillonnants, quelle difficulté pour établir tout de suite un lien entre le public et l'artiste, même le plus réputé. Jugeons donc des chansons de Charles Trenet selon ces nécessités. Sans doute, elles ne racontent ni une comédie, comme *La Boiteuse*, de Paulus, ni un trait de mœurs comme *Valentine*, de Chevalier, mais elles donnent sur un rythme particulier et qui prend tout de suite l'auditeur, des impressions de nature ou de sentiments qui sont quelquefois charmantes. Elles amusent par une musique vive, légère, par des mots déformés selon les nécessités du rythme, et si les mots vous frappent l'oreille, ils évoquent une très gentille furie amoureuse et poétique[39].

Ainsi le texte s'incline-t-il désormais devant les « nécessités du rythme », qui accélère alors même que les mélodies ne varient guère comme l'explique le danseur américain Harry Pilcer :

> Savez-vous […] que tous nos airs américains, nos airs de jazz ultra-modernes, sont tout simplement vos vieilles chansons françaises reprises sur un nouveau rythme ? Rien n'a changé que la cadence[40].

À l'instar de la chanson, le nu des revues a lui aussi connu une évolution dont la principale variable est le rythme. Alors qu'il était « immobile et figé[41] » avant 1918, il « a pris dans ces dernières années précisément tout son sens dans le choix des mouvements, des

---

[34]. René Bizet dans *Candide*, cité par Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 7 septembre 1925.
[35]. René Bizet, *L'Époque du music-hall... op. cit*., p. 139.
[36]. *Ibid.*, p. 138.
[37]. *Ibid.*, p. 143.
[38]. *Ibid.*, p. 144.
[39]. Jean Barreyre, « Chansons de music-hall et de caf' conc' », *Écho de Paris*, 7 janvier 1939, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[40]. Yvone Moustiers, « Dans le boudoir d'Harry Pilcer », 24 juin 1929, *in* « Deux époques : deux états d'âme. De la chanson au jazz... », extrait de *L'Ami du peuple du soir*, 27 juin 1929, 4-RO-15646 (BnF, département des Arts du spectacle).
[41]. Jacques Reboul, « Le nu au music-hall », *Heures de Paris*, 27 avril 1938, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

rythmes qu'on a su choisir pour lui[42] ». Il n'est plus suffisant pour le public d'admirer des corps nus, il faut désormais les regarder en mouvement.

La musique n'est pas en reste dans cette recherche du rythme. *Laisse-les tomber !* la première revue à grand spectacle moderne introduit une véritable révolution rythmique. C'est en effet l'utilisation de nouveaux rythmes américains, qui s'apparentent au jazz bien qu'ils ne soient pas encore nommés comme tels, qui lui confère son caractère inédit. Les critiques peinent à mettre des mots sur cette « tempête de sons effroyables[43] », ce « bruit infernal[44] » produit par la batterie, principal instrument de l'orchestre américain, à une époque où le saxophone était encore peu utilisé[45].

Ces rythmes joués de manière quasi continue empêchent le spectateur de relâcher son attention et permettent de faire le lien entre les différents tableaux[46] qui n'ont aucune autre forme de connexion entre eux. Le jazz – que l'on nomme désormais comme tel – devient très vite l'accompagnement musical idéal du music-hall. Le numéro de la danseuse comique Elsie Janis, que ce soit lorsqu'elle se produit à l'Alhambra ou dans des revues, n'est pas envisageable « sans un décor audacieux, accompagnée par des stridences et des discordances réjouissantes[47] ». Jack Forester va jusqu'à parler de « revue jazzée » comportant « des danses, des parodies rapides, tout cela […] joué sur un rythme endiablé[48] », preuve que le spectacle ne se conçoit pas sans cet accompagnement musical. Cela est sans doute dû à une analogie entre le rythme musical du jazz et le rythme du spectacle :

> Le music-hall est le lieu des heurts où s'établit une curieuse harmonie par le contraste. C'est une impression analogue au jazz-band en musique[49].

Cette ressemblance est fondée sur les heurts et les discordances caractéristiques de ces rythmes modernes, aux antipodes de la fluidité.

---

42. *Idem*.
43. « Une grande générale de guerre », *La Potinière*, 13 décembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1917, 8-RO-18454 (BnF, département des Arts du spectacle).
44. René Wiser, « Soirée parisienne », 14 décembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1917, réf. citée.
45. Jacques-Charles, *Cent ans de music-hall : histoire générale du music-hall de ses origines à nos jours, en Grande-Bretagne, en France et aux U.S.A*, Genève ; Paris, Jeheber, 1956, p. 92.
46. Ludovic Tournès, New *Orleans sur Seine : histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p. 15.
47. René Bizet, *L'Époque du music-hall... op. cit*., p. 150.
48. Yvone Moustiers, « Jack Forester, contradicteur de Hal Sherman », *in* « Deux époques… réf. citée, 24 juin 1929.
49. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 3 novembre 1924.

De tels rythmes saccadés font écho à ceux des danseuses se livrant parfois à des « trépidations épileptiques[50] ». Ce qualificatif est loin d'être un hasard pour un spectacle qui se nourrit allègrement des découvertes médicales de l'époque – en particulier celles sur l'hystérie et les mouvements inconscients du corps – pour façonner « un nouveau répertoire de mouvements, gestes et de grimaces[51] ». Rae Beth Gordon considère que, si ces gestes restent à l'affiche, ils perdent au début de la guerre « les significations spécifiques et inquiétantes rattachées à l'hystérie de la Salpêtrière[52] ». Pourtant, les références aux troubles psychiques sont récurrentes dans les spectacles d'après-guerre, dès les premiers pas de Gaby Deslys dans *Laisse-les tomber !*

> Et pour la première fois aussi, on allait voir une divette, sortant en scène un véritable écrin de reine, couverte de plumes et d'aigrettes, s'acharner avec son danseur Harry Pilcer [...] à des danses presque foudroyantes de démence[53].

Les mouvements y sont saccadés et frénétiques, « l'absence de repos - règle essentielle du jeu - est observée avec soin[54] » remarque un critique à propos du black bottom d'une danseuse de *Broadway to Paris* aux Ambassadeurs. Tout se passe comme si le public de l'après-guerre découvrait une seconde fois l'hystérie mais cette fois-ci importée d'Amérique.

La question raciale s'y agrège d'ailleurs puisque ce répertoire de gestes devient presque l'exclusivité des artistes noirs, à qui la vision raciste des critiques prête des prédispositions à l'expression de tels registres :

> Ces divertissements demandent la vigueur rapide du coup de poing et l'ardeur naturelle de ceux qui s'y livrent. Que cela vous saute au visage ! Rien n'est plus triste que le blanc copiant le noir et s'ingéniant à des gesticulations faussement brutales[55], peut-on lire à propos de *Brodway to Paris* aux Ambassadeurs.

Une telle interprétation n'a rien d'étonnant lorsque l'on sait qu'animalité, automatisme et épilepsie étaient déjà associés au temps du café-concert[56]. Les observateurs de l'entre-deux-guerres ne font que reprendre ce trio en le teintant d'une connotation raciale. Joséphine Baker n'a d'ailleurs cessé tout au long de sa carrière de jouer de cette ambiguïté

---

[50]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique du Music-Hall », *Comœdia*, 12 mars 1919, vol.1, 4-RO-16443 (BnF, département des Arts du spectacle), 23 juin 1921, à propos de la danse « à claquettes ».
[51]. Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot : mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 17.
[52]. *Ibid.*, p. 13.
[53]. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir : la vie secrète du music-hall*, Paris, Éditions des Portiques, 1929-1930, p. 166-167.
[54]. Pierre Brisson, sans titre, *Le Temps*, 20 juin 1927, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[55]. *Idem*.
[56]. Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot… op. cit.*, p. 91.

en utilisant dans ses danses sa maîtrise parfaite de tels registres d'expression : on la voit très souvent se livrer à des danses saccadées, marcher à quatre pattes ou encore faire des grimaces comme rouler des yeux (figure 30).

Figure 30 : Joséphine Baker dansant le charleston en 1925 (vidéo YouTube).

Cependant, cette « science des pas [qui] se transforme parfois en épilepsie[57] » reste une science avant tout : avec l'intolérance à la lenteur vient celle à l'égard de l'inexactitude[58]. Là réside l'un des principaux changements avec la gestuelle inspirée de l'hystérie et de l'épilepsie du siècle précédent : alors que les mouvements étaient autrefois « anarchiques et frénétiques[59] », ils épousent désormais la minutie des rythmes industriels modernes. De même que les travailleurs exécutent des gestes millimétrés à une cadence infernale selon les préceptes du Taylorisme, les troupes de girls de music-hall sont synchronisées à la perfection. Legrand-Chabrier décrit ainsi la troupe des « gosses merveilleuses », qui se produit à l'Alhambra comme un « ballet militaire » qui « semble vouloir donner surtout une impression de rythme scandé d'une précision automatique[60] ». Leurs mouvements sont à la fois très rapides et décousus mais d'une précision telle que l'effet de masse dû au nombre important de girls – les troupes ont généralement entre 12 et 24 membres[61] – donne l'impression d'assister à une parade militaire où bras et jambes se tendent en cadence (figure 31).

[57]. René Wiser, « Les Revues », *Soir*, 19 décembre 1929, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues… réf. citée.
[58]. Alain Corbin, « L'avènement des loisirs », art. cité, p. 15.
[59]. Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot… op. cit.*, p. 18.
[60]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 15 mars et 1er avril 1925.
[61]. On retrouve par exemple les 18 Hoffman girls ou les 24 Helena Stars au Casino, les 20 jeunes filles nues aux Folies-Bergère ou encore les 12 Denny's Campbell Girls à l'Alhambra.

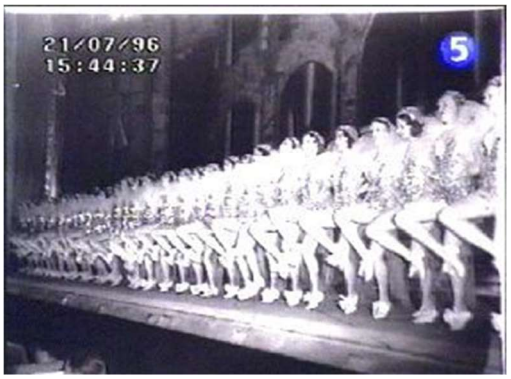


Figure 31 : Troupe de girls, images d'archives extraites du documentaire Les lumières du music-hall : Mistinguett *(INA).*

La sensation de vertige du spectateur, loin d'être produite par le désordre, est plutôt due à un contrôle extrême des mouvements et de leur rythme d'exécution.

Devant ces images et ces sons sans cesse changeants, le rythme est tout ce que le spectateur est capable de retenir du spectacle. On serait alors tenté de voir dans les sketchs un moment de répit :

> Entre ces défilés somptueux, ces tableaux frémissants, l'apparition d'une Mistinguett, d'un Maurice Chevalier, d'un Saint-Garnier est une sorte de repos pour l'œil, un entracte entre deux tableaux débordants de lumière et ivres de couleurs[62].

Seulement, le sketch apparaît très vite comme un élément susceptible de perturber le rythme du spectacle, et se doit alors, pour que le spectateur « l'accepte dans le défilé de tant de splendeurs, [d']être rapide, amusant, [...] écrit spécialement pour une ou plusieurs artistes, [de] donner un prétexte à une mise en scène ingénieuse ou cocasse, [de] faire alterner la comédie, avec le chant et la danse[63] ». On retrouve des conseils similaires chez P. Darius pour qui :

> le sketch doit être court, durer de vingt à trente minutes, l'auteur se trouvant dans l'obligation de dessiner ses personnages de manière précise et de les peindre en pleine action, en allant de surprise en surprise[64].

Les auteurs n'ont plus le luxe d'introduire leurs personnages ou leurs situations, c'est la rapidité de l'action qui prime. En outre, même s'il est rapide, un sketch ne peut plus se contenter d'une partie jouée, mais doit faire intervenir chant et danse pour ne pas subir le même sort qu'un sketch présenté dans un établissement de variétés et sifflé car jugé « trop

[62]. Jules Bertaut, *Les belles nuits de Paris*, Paris, éditions Flammarion, 1927, p. 81.
[63]. P. L., « Les sketches de music-hall », réf. citée.
[64]. P. Darius, « Les Sketchs », *Comœdia*, 18 janvier 1927, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

long » et « trop écrit[65] ». Ainsi, tout est fait pour maintenir le rythme du spectacle qui maintient le spectateur en état d'alerte, le rendant alors réceptif aux sensations.

II. La course aux sensations

« Faire sensation » : c'est par cette expression que l'on désigne un numéro ou une revue qui a connu le succès au music-hall. La formule résume ce que le spectateur espère trouver en assistant à un tel spectacle : des sensations en nombre et fortes si possible. Il ne cherche pas à passer une soirée tranquille au music-hall mais attend de ce spectacle qu'il « stimul[e] [ses] nerfs[66] » et lui « en donne « plein la vue »[67] ».

1. Stimuler les sens par tous les moyens

La promesse de sensations est présente dès la publicité : un dépliant promotionnel pour *Un coup de Folie* vend ainsi un « super spectacle en 60 sensations[68] ». Une publicité pour *Y'a qu'à Paris !* au Casino vente elle l'apparition dans la revue de l'acrobate Barbette qui promet « la plus sensationnelle attraction. Le numéro le plus stupéfiant[69] ». Ces sensations sont au cœur du processus créatif de tout spectacle de music-hall : en tant que *producer*, Paul Derval estime que son rôle est de « pister les sensations[70] ».

Cette recherche effrénée de sensations passe par la surprise, qui maintient le spectateur en haleine jusqu'au dévoilement de tel ou tel effet spectaculaire. L'effet d'attente ainsi créé est en partie responsable du caractère sensationnel des spectacles. Dès le programme le suspens est habillement distillé : celui de *La revue légère* des Ambassadeurs promet ainsi « le Plus beau garçon de France ?????[71] ». Les cinq points d'interrogation sauront sans aucun doute éveiller la curiosité du spectateur et maintenir son attention jusqu'au final, où ce mystérieux garçon doit apparaître. Les variétés ne sont pas en reste, un numéro de l'Alhambra étant par exemple désigné comme « surprise

65. P. L., « Les sketches de music-hall », réf. citée.
66. Pierre Brisson, sans titre, *Le Temps*, 20 juin 1927, réf. citée.
67. Jules Bertaut, *Les belles nuits de Paris*, *op. cit*., p. 81.
68. Dépliant publicitaire pour *Un coup de folie*, 1930, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Folies-Bergère, 1930, 8-RO-18920 (BnF, département des Arts du spectacle).
69. Publicité pour la revue *Y'a qu'à Paris*, s. d., *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1923, 2ème semestre, 8-RO-18656 (BnF, département des Arts du spectacle).
70. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir… op. cit.,* p. 13.
71. Programme de *La revue légère*, 1920 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0005 (BHVP).

inédite[72] », un autre comme « Nouveauté à Surprise[73] ». Ces moments où l'effet de surprise est maximal constituent les clous du spectacle, dont la place au sein de la revue est étudiée avec soin :

> Pendant les répétitions, avec l'aide des multiples régisseurs, on étudiera une marche de la revue, qui fera, avec soin, succéder les uns aux autres des tableaux très différents, en ayant soin de faire passer un sketch au rideau pendant que derrière, l'on préparera les clous sensationnels[74].

Tout le déroulé du spectacle – et en premier lieu la place des sketchs, qui servent bien souvent de transitions – est modulé en fonction de ces clous, qui constituent un enjeu spectaculaire majeur. Ces clous sont avant tout des surprises visuelles : un tableau figurant un barrage mexicain grâce à des effets d'eau est considéré comme le clou d'une revue du Casino de Paris où il a fait sensation au point de susciter un rappel de la part des spectateurs[75].

La vue semble être le sens le plus sollicité par les effets du music-hall. Un critique avoue d'ailleurs que :

> La vérité est que l'on n'y entend à peu près rien (même sous le présent règne du « jazz-band » qui est, à la longue, devenu moins un bruit que la sauvage notation d'un étrange silence où la rêverie se perd). Cela est fort heureux. Comment écouterait-on, si peu que ce soit, alors que l'on n'a pas trop de loisirs pour regarder ce que la féérie moderne parvient, ici, à combiner avec les couleurs, les rayons et les formes ?[76]

Il semble que même le jazz, au rythme pourtant trépidant et aux sons relativement nouveaux soit devenu un simple bruit de fond auquel les spectateurs se sont déjà accoutumés en 1924. Il évoque ici « les couleurs, les rayons et les formes » oubliant au tableau « la puissance et l'incitation motrice des gestes, suggestifs de sensations » dont les « effets sont puissants[77] ». Ces effets visuels peuvent parfois se prolonger jusqu'à donner une impression palpable aux spectateurs et à exciter leur sens du toucher, comme dans cette revue des Ambassadeurs :

---

[72]. Programme du 4 au 17 mai 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0084 (BHVP).
[73]. Programme du 18 au 31 mai 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[74]. Pierre Lazareff, « Comment on élabore une revue à grand spectacle », *Soir*, 7 novembre 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[75]. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir… op. cit.,* p. 60.
[76]. Martial-Piéchaud, « Les Revues des Folies-Bergère et du Casino de Paris », *La Revue Hebdomadaire et son supplément illustré*, n°28, 12 juillet 1924, 8-RO-17906 (BnF, département des Arts du spectacle), p. 232-233.
[77]. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », extrait de *La Revue de Paris*, 1er décembre 1929, 8-RO-15596 (BnF, département des Arts du spectacle).

> Nous avons vu des merveilles... Nous aurions même pu les toucher [...] Et il nous en souviendra longtemps de cette gouttelette de sang qui perlait au genou blessé d'Antinéa, rubis inappréciable à portée de la bouche...[78].

Cette dimension tactile du spectacle semble très liée à la sensualité, tout comme l'odorat. Certains évoquent les « effluves composées de parfums pauvres et divers[79] » des danseuses, se mêlant à « l'odeur des cigarettes blondes et des femmes rousses[80] » puisqu'il est permis de fumer dans les salles « surtout si vous la parfumez en fumant des Celtiques[81] », précise un programme de l'Alhambra. Les Ambassadeurs stimulent particulièrement les sens olfactifs de ses spectateurs puisque « des fleurs aux parfums délicieux s'étagent, grimpent, s'épanouissent[82] ». Ce sont là des odeurs sensuelles et associées aux femmes, qui viennent prolonger la stimulation par les sensations visuelles des spectateurs.

Les effets sonores ne sont pas absents pour autant : Pierre Darius estime d'ailleurs que « le music-hall sans projecteurs et sans musique est un arbre mort sans feuilles et sans fleurs[83] », plaçant par là le son et la lumière sur un même plan d'importance. André Beucler va même jusqu'à donner la primauté à la chanson sur les autres numéros de variétés, estimant que « le numéro chanté fait toujours son effet, il est plus éloquent, plus humain et plus suffisant que les autres parties du programme[84] ». Lorsqu'il n'est pas apprécié pour lui-même, lors du tour de chant, le son sert à mettre en valeur les effets visuels : ainsi l'entrée en scène de Mistinguett s'accompagne-t-elle souvent d'« une musique fracassante[85] ». De même, les girls apparaissant dans *La revue des revues* ne cessent d'utiliser le son pour accentuer un peu plus la synchronisation de leurs chorégraphies, en frappant dans leur main ou en faisant claquer leurs talons pour marquer le rythme. Évoquant le Casino de Paris, Maurice Verne remarque lui aussi qu'« une

---

78. Pierre Varenne, « Aux Ambassadeurs : une revue à revoir », s. d., *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1924, 8-RO-18666 (BnF, département des Arts du spectacle).
79. René Wiser, « Le Triomphe du Music-Hall », 16 avril 1921, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
80. Pierre de Regnier, « Les Ambassadeurs », *Gringoire*, 3 mai 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs et la Boîte à Joujoux, 8-RO-15690 (BnF, département des Arts du spectacle).
81. *Music-hall*, réf. citée, n°23, 11 décembre 1936.
82. P. L., « Le concert des Ambassadeurs devient un dancing-music-hall », *Soir*, 30 avril 1926, *in* Recueil factice de documents sur les revues des Ambassadeurs, 1926, réf. citée.
83. Pierre Darius, « Impressions de music-hall », *Comœdia*, 1er août 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
84. André Beucler, « Le tour de chant », réf. citée.
85. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », feuilleton du *Temps*, 29 juin 1925, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

cadence se dégage » grâce aux « tapements scandés, solides, nerveux des deux talons de chaque danseuse[86] ». Ceux-ci résonnent d'autant plus lorsqu'ils claquent sur le proscenium placé au-dessus des spectateurs (figure 32).

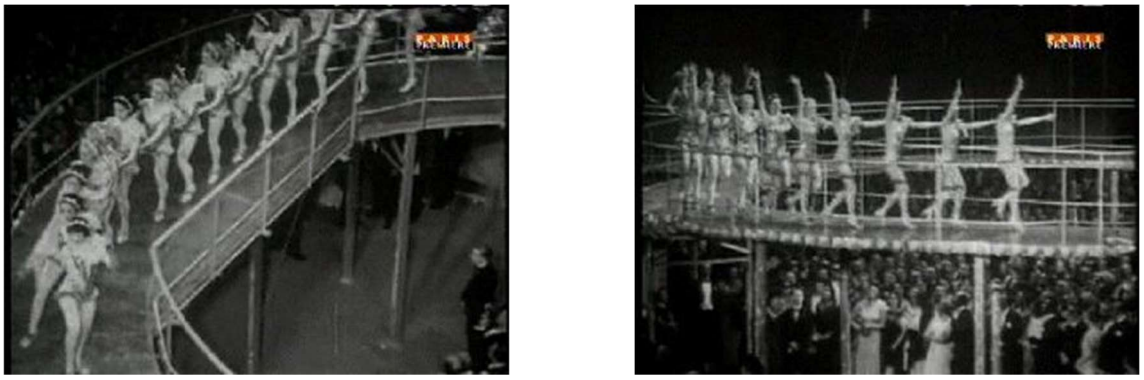


Figure 32 : Girls faisant claquer leur talon sur le proscenium, images d'archives extraites du documentaire Mémoire de cent ans de chansons : les années d'illusion *(INA).*

2. Jouer à se faire peur grâce aux sensations fortes

Les effets visuels et sonores mettent en alerte les sens des spectateurs, stimulant par là leur « quête d'excitation[87] ». Lors des spectacles équestres ou sportifs « l'effroi et la peur éveillés par des entrées à haut risque participent à la gradation des sensations spectaculaires susceptibles de renouveler l'intérêt du public[88] » dans cette quête. Au music-hall, ce sont les acrobates qui jouent cette fonction, mettant en émoi l'effroi du public et son sens du danger, comme Elly Ardelty, se produisant à l'Alhambra, « douée d'une audace qui fait trembler pour ce beau corps qu'elle hasarde, dans le vide, et qu'on tremble de voir s'abimer[89] ». L'effroi est d'autant plus important que le risque est grand, et les acrobaties périlleuses suscitent les émotions les plus fortes. Si elles ont essentiellement lieu au cirque, certaines se font une place sur la scène des music-halls depuis les années 1900[90] : en 1919, le Tom Davis Trio présente ainsi le « cercle de la mort » à l'Alhambra, un numéro où trois motocyclistes tournent à grande vitesse dans un panier sans fond formant une piste circulaire inclinée à 45° à deux mètres du plancher de

86. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir… op. cit.,* p. 57.
87. Caroline Hodak-Druel, *Du théâtre équestre au cirque : "une entreprise si éminemment nationale" commercialisation des loisirs, diffusion des savoirs et théâtralisation de l'histoire en France et en Angleterre (c.1760-c.1860)*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2011, p. 579 : elle garde l'expression anglaise et parle de « *quest of excitement* ».
88. *Idem*.
89. *Music-hall*, réf. citée, n°8, 20 décembre 1925.
90. Adrian, *Attractions sensationnelles : les « Casse-cou » du cirque et du music-hall*, Bourg-La-Reine, édité par l'auteur, 1962.

la scène[91]. Dans un registre un peu moins risqué mais tout aussi spectaculaire, la salle accueille régulièrement des acrobates à la bascule[92] ou des adeptes du saut périlleux[93].

Or, les réactions du public semblent exacerbées devant de tels numéros :

> Les femmes ferment les yeux. Un malaise compliqué, fait d'appréhension, de pitié et d'admiration devant ces exercices d'une témérité folle, serre les gorges…[94]

De même, la foule d'un cirque est « à la fois muette et inquiète[95] » devant un numéro de saut périlleux, avant de « respir[er] plus librement[96] » lorsqu'il se termine bien. Nul doute que les réactions sont du même ordre au music-hall, d'autant plus que toute une mise en scène est faite pour souligner le danger de telles attractions. Les artistes se servent du son pour souligner le danger de leurs numéros en les faisant précéder par des roulements de tambours[97]. Ils font parfois également participer des membres du public pour souligner les prises de risque : à l'Alhambra le Tom Davis Trio invite un spectateur à réaliser le tour assis derrière l'un des motocyclistes, dans une configuration toutefois moins dangereuse[98]. Enfin, les acrobates se produisant au music-hall ont parfois recours au « chiqué », une habitude qui consiste à faire semblant de rater une première fois un tour afin d'en souligner la difficulté[99].

Les « seuils de sensibilisation[100] » des spectateurs face au danger ont considérablement évolué. Cependant, si les spectateurs recherchent désormais à admirer des numéros extrêmes, il faut que cet effroi reste acceptable et que le performeur ne court aucun réel danger pour que le public apprécie pleinement le spectacle :

> Combien de fois ai-je vu des femmes qui se refusaient à regarde tel tour qui leur paraissait périlleux? Combien de fois aussi ai-je entendu des spectateurs réclamer un filet pour des trapézistes trop audacieux ? On ne vient pas au Music-Hall pour voir « manger le dompteur » et l'on n'aime pas que ceux qui nous distraient, le fassent au péril de leur vie[101].

---

91. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique du Music-Hall », réf. citée., 30 juillet 1919.
92. Programme du 23 février au 8 mars 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
93. Programme du 29 décembre 1922 au 11 janvier 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
94. René Girardet, « Acrobaties », *Voilà*, 12 novembre 1932, 8-RO-15628 (BnF, département des Arts du spectacle).
95. *Idem*.
96. *Idem*.
97. Adrian, *Attractions sensationnelles… op. cit*.
98. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique du Music-Hall », réf. citée., 30 septembre 1919.
99. Legrand-Chabrier, Pistes et plateaux », réf. citée, 28 janvier 1925.
100. Caroline Hodak-Druel, *Du théâtre équestre au cirque… op. cit.*, p. 531.
101. René Bizet, « Du Public », *Candide*, 2 septembre 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

Le risque est donc suggéré afin d'accroître la tension dramatique mais il n'est jamais aussi grand qu'il en a l'air. Tout se passe comme si, alors même que le public demande des numéros de plus en plus sensationnels, il supporte de moins en moins de concevoir que l'artiste en face court un réel danger. En témoignent les mesures envisagées en 1925 par la préfecture de Police pour rendre obligatoire la mise en place d'un filet pour les acrobaties, alors qu'il ne l'était pas jusque-là[102]. Il s'agit sans doute autant de préserver la vie des artistes que la sensibilité du public. Il semble ainsi que la perspective d'un « dénouement malchanceux[103] » sur laquelle s'est fondé le spectaculaire de telles attractions s'éloigne peu à peu. La même logique est à l'œuvre lorsque « les tranquilles spectatrices v[iennent] chercher un petit frisson devant [un] couple de voyous[104] » lors des numéros de danse mettant en scène de faux Apaches.

Ainsi, le jeu avec l'effroi et le danger crée-t-il chez les spectateurs une tension nécessaire au spectaculaire. Elle fonctionne « avec d'autant plus d'effets que les spectateurs sont assis et contraints de voir ce qui se déroule sous leurs yeux[105] » à la différence du zoo ou de la foire où on peut déambuler. Il semble cependant que pour avoir un effet maximal cette tension doive monter puis retomber sans cesse tout au long de la représentation. Les numéros à forte sensation sont alors intercalés entre d'autres numéros suscitant des émotions différentes. Pour Paul Derval, un bon *producer* parvient à « amalgamer des émotions sans continuité[106] » au cours d'un spectacle. Autant que d'un numéro ou d'un tableau à l'autre, c'est bien d'une émotion à l'autre que le spectateur est entraîné tout au long de la soirée au music-hall, ce qui lui permet de maintenir une attention permanente et d'être ainsi plus sensible aux effets spectaculaires.

III. L'impossible surenchère des effets : une crise du music-hall ?

La contrepartie d'un spectacle presque uniquement fondé sur les effets spectaculaires tient à la nécessité des producteurs de se renouveler sans cesse pour éviter que leurs effets ne deviennent communs et lassent le spectateur. Il s'agit alors « de garantir l'effet de surprise, de nouveauté et d'inattendu, sans lesquels l'effet perdrait sa dimension « spéciale » et extraordinaire[107] ». Cependant, il semblerait que cette course aux effets atteigne ses

[102]. Legrand-Chabrier, Pistes et plateaux », réf. citée, 13 juin 1925.
[103]. Caroline Hodak-Druel, *Du théâtre équestre au cirque… op. cit.,* p. 578.
[104]. André Rivollet, « Voyage au Pays du Music-Hall », réf. citée.
[105]. Caroline Hodak-Druel, *Du théâtre équestre au cirque… op. cit.,* p. 578.
[106]. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir… op. cit.,* p. 13.
[107]. Caroline Hodak-Druel, « Créer du sensationnel », réf. citée, p. 50.

limites à la fin des années 1920, d'autant plus lorsque la conjoncture économique défavorable vient frapper de plein fouet une industrie du spectacle[108] alors contrainte de réduire ses dépenses.

1. Chronique d'une mort annoncée : quand le music-hall ne surprend plus

Une grande partie des effets du music-hall reposant sur la nouveauté et la surprise repoussant toujours plus loin les seuils de sensibilité, il est logique qu'arrive un moment où cette gradation dans les effets devient une fuite en avant. Ce qui provoquait autrefois tant de réactions de la part du public est maintenant devenu banal, que ce soit le jazz, autrefois « clou de la revue[109] » qui désormais « s'embourgeoise, dirait justement M. Cocteau. Il s'académise, il prend un caractère officiel[110] » ou « l'exhibition de « femmes nues », qui commence du reste à ne faire plus aucun effet[111] ».

Pour certains, comme René Bizet, cela est intrinsèquement dû au music-hall qui n'a su se renouveler, notamment parce qu'une fois les bonnes formules trouvées, les entrepreneurs n'ont pas cherché à innover. Dans ce contexte, alors que le music-hall aurait dû être le lieu d'expérimentations sans cesse renouvelées « où pussent se faire les tentatives les plus hardies[112] », ce manque d'audace explique que « la liberté que nous saluions en 1918, a été mise aux fers dès 1919[113] » dans des productions trop standardisées. Le music-hall n'a pas su ménager les effets qu'il avait à offrir au public et a atteint trop vite ses limites :

> Le Music-Hall d'après-guerre apportait de nouveaux mensonges. On ne s'est pas donné la peine de les renouveler. Il pouvait donner à l'imagination des joies inconnues. Il les a fait connaître tout de suite. […] Il ne faut rien exiger de la vie ou de l'art que la surprise[114].

D'autres accusent la concurrence féroce du cinéma qui rend le spectateur plus exigeant en « lui offr[ant] maintenant de telles possibilités que son œil et son oreille sont plus

---

[108]. Pascale Goetschel, « Le théâtre est-il devenu une industrie culturelle ? », *in* Patrick Éveno et Jacques Marseille (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles : actes du colloque en Sorbonne [Paris I], décembre 2001, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002*, p. 452.
[109]. Charles Mère, 7 septembre 1919 à propos de la revue *Ouf !* au Casino de Paris, *in* Recueil factice de documents sur les revues du Casino de Paris, 1919, 8-RO-18516 (BnF, département des Arts du spectacle).
[110]. Pierre Brisson, sans titre, *Le Temps*, 20 juin 1927, réf. citée.
[111]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique du Music-Hall », réf. citée, 23 juin 1921.
[112]. René Bizet, *L'Époque du music-hall… op. cit.*, p. 20.
[113]. *Ibid..,* p. 28.
[114]. *Ibid..*, p. 33-34.

difficilement satisfaits[115] ». Mais si les explications divergent, tous s'accordent au moins sur un point : « l'élément surprise a disparu[116] » car :

> Dans cet ordre de spectacle, la surenchère est une obligation. Il y a nécessité d'accélération continuelle. Et cela devient difficile. Il faudra trouver quelque autre moyen vif de stimuler les nerfs[117].

Cette critique adressée à une revue des Ambassadeurs pourrait en fait devenir une affirmation formulée à l'encontre du music-hall en général.

Incapable de satisfaire son public, le music-hall serait alors voué à disparaître. Il semblerait que ce soit en tout le triste sort que lui réservent les critiques. Dès la fin des années 1920, les journaux en parlent comme d'un malade à l'agonie et dès 1929 les prédictions sur sa fin prochaine se multiplient. On ne compte plus les articles évoquant une « crise » du music-hall : « Malaise au music-hall[118] », « La crise du music-hall[119] », « Le music-hall est-il menacé ?[120] » ou encore « La Revue de Music-Hall est à l'agonie[121] ». Cette « crise » aurait commencé en province au milieu des années 1920, car les artistes de variétés délaissent les grandes villes françaises au profit de l'étranger ou imposent des tarifs prohibitifs à des établissements qui n'ont pas le budget de leurs concurrents parisiens. Par son statut de capitale cosmopolite, Paris parvient à retenir les artistes à succès et semble dans un premier temps épargnée par ce déclin du music-hall[122]. Pourtant, dès 1927, un critique comme René Bizet commence à faire sentir sa lassitude vis-à-vis d'un spectacle qui n'évolue plus à travers un dialogue fictif entre deux amateurs de music-hall :

> **Michel** : Alors ? Que reproches-tu à ces spectacles ? Ils sont toujours les mêmes...
>
> **Jacques** : Précisément. Ils n'ont pas changé. Le Music-Hall de 1926 n'est pas différent du Music-Hall de 1918. Il n'a tenu aucune de ses promesses. Il a laissé s'arrêter son cœur ingénu. C'est un mort[123].

---

115. Henri Wernert, « La revue de Music-Hall », *Ami du peuple*, 2 février 1930, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
116. Pierre Brisson, sans titre, *Le Temps*, 20 juin 1927, réf. citée.
117. *Idem*.
118. Bernard Zimmer, « Malaise du music-hall », *Nous littéraire*, 30 mars 1929, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
119. « La crise du music-hall », 10 février 1929, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
120. R. Thoumazeau, « Le music-hall est-il menacé ? », *Le Matin,* 10 novembre 1929, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
121. Georges Pomiès, « La Revue de Music-Hall est à l'agonie », *Revue Internationale*, 15 décembre 1929, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
122. D., « La crise du music-hall s'aggrave en province », *Comœdia*, 15 novembre 1926, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
123. René Bizet, *L'Époque du music-hall... op. cit.,* p. 25.

Il exprime ce sentiment d'ennui au moment précis où les recettes du music-hall commencent à stagner : dès 1926 elles connaissent une augmentation très modérée alors même que les recettes des spectacles dans leur globalité continuent de progresser (figure 33).

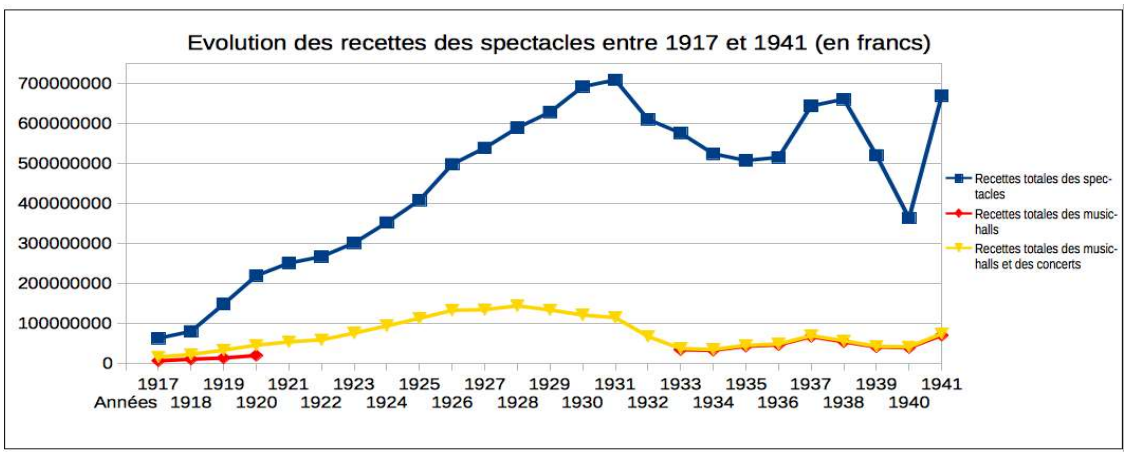


Figure 33 : Évolution des recettes des spectacles entre 1917 et 1941.
Graphique réalisé à partir des données des Annuaires statistiques de la ville de Paris, 1917-1940 (Archives de Paris).

À partir de 1929, c'est-à-dire au moment où prolifèrent les articles sur la « crise » du music-hall, les recettes commencent à baisser. Les effets de la crise économique de 1929 ne font donc qu'accélérer un déclin déjà amorcé. En effet, les spectacles pris dans leur ensemble ne connaissent une baisse significative de leurs recettes qu'à partir de 1931, date à laquelle les effets de la crise économique se font pleinement ressentir en France[124]. Bien sûr, les difficultés économiques sont mentionnées comme une explication de la baisse des recettes, notamment parce que le public du music-hall est en grande partie composé de touristes étrangers, qui sont moins nombreux à venir dans la capitale après 1929 :

> Les beaux jours du Music-Hall ne seront pas de plus longue durée que ceux des hôtels. Quand toutes les monnaies – dont la nôtre – auront retrouvé leur cours stable ou normal, les Music-Halls connaîtront des temps difficiles[125].

Le music-hall n'aurait ainsi été qu'une parenthèse pour temps prospères, un spectacle qui ne peut s'accommoder des difficultés économiques. Pourtant, il semblerait que la désertion des music-halls soit plutôt due à l'impossible fuite en avant dans les effets spectaculaires. Le music-hall tire une grande partie de son succès de la surprise qu'il a su

[124]. Serge Berstein, *La France des années 30, op. cit.,* p. 25.
[125]. René Bizet, *L'Époque du music-hall... op. cit.,* p. 26.

créer en produisant des effets toujours plus spectaculaires ; par revers de médaille, il lasse très vite. Dès 1930, certains estiment que :

> Le public ne veut plus de plumes, d'éventails et de finales *tout en or*, plus de nus à la douzaine, plus de danses perpétuellement trépidantes. Il ne veut plus contempler un spectacle avec ahurissement et lassitude, être étourdi sur des cascades de splendeurs, et se dire : « Comme cela a dû coûter cher ! »[126].

Cette « lassitude » vis-à-vis des effets visuels se fait aussi ressentir vis-à-vis du jazz, principale musique des spectacles de music-hall :

> Au début [de la faveur du MH de variétés], les programmes étaient faciles à nourrir. C'était la splendeur du jazz et les gens étaient anxieux de voir à la scène les célèbres inconnus dont ils connaissaient les disques par cœur. Ce furent les apparitions triomphales de Whitman, de Jack Hylton, de Ted Lewis, de Layton et Johnstone, des Revellers. Et, petit à petit, la mode du jazz passait, sans que rien de neuf vint la remplacer[127].

Là aussi, la surprise des débuts face à un genre de musique totalement inédit et modifiant considérablement les habitudes des spectateurs par son rythme et ses sonorités est passée. Le jazz est désormais moins attrayant. Toujours à propos des music-halls de variétés, il semble que le manque de renouvellement des numéros produise des effets similaires :

> En quatre ou cinq ans, tout le monde avait vu plusieurs fois les autres numéros fameux : Rastelli, Barbette ou Grock. Or, des artistes de ce genre, qui ont mis au point laborieusement une demi-heure de spectacle, ne se renouvellent guère, et très lentement[128].

2. Cinéma et opérette : une concurrence de plus en plus pesante

Il semble qu'un numéro ou un effet visuel demande un minimum de nouveauté pour séduire et produire de l'effet, sans quoi le public retombe rapidement dans l'ennui. Évidemment les restrictions budgétaires rendent l'innovation difficile à maintenir, d'autant plus qu'en parallèle le cinéma ne cesse de se perfectionner et de proposer de nouveaux effets spectaculaires aux sectateurs parisiens. 1930 marque en effet les débuts du cinéma sonore[129], ce qui signe la fin du monopole des sketchs et des chansons pour le music-hall :

---

[126]. Henri Wernert, « La revue de Music-Hall », réf. citée.
[127]. Jean Fayard, « Music-hall de « Variétés » - Sa grandeur et sa décadence - Le retour du vieux Caf' conc' », *Je suis partout*, 12 janvier 1935, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[128]. *Idem*.
[129]. *Le chanteur de jazz*, premier film sonore, sort en 1929 en France. Cf. Myriam Juan, « La célébrité à l'heure de la reproductibilité. L'invention de la star de cinéma en France pendant l'entre-deux-guerres », *Hypothèses*, n°15, 2012/1, p. 128.

> L'opérette à grande mise en scène et le cinéma sonore ont porté le coup définitif à ce genre de spectacle qui n'évoluait pas depuis sa création et croyait sauver les apparences en étalant de plus en plus un caramel de mauvais goût qu'il voulait faire passer pour du luxe.

Le cinéma en effet a la faveur du public et ses vedettes envahissent les music-halls, modifiant par là toute la configuration de chacun de ces spectacles, comme l'explique l'acrobate Barbette :

> Et puis, il y a eu la concurrence terrible des vedettes qui n'étaient pas des vedettes de music-hall mais qui s'étaient fait un nom dans le cinéma par exemple et qu'on présentait au public en leur payant des sommes tellement énormes qu'il ne restait plus rien pour les autres. Des gens comme moi ont été alors obligés de composer. Au lieu d'une représentation par jour, le soir, dans un établissement comme feu l'Empire ou l'Alhambra, j'en ai fait quatre, cinq quelquefois, dans de grands cinémas qui offraient une attraction.

L'opérette est aussi au goût du jour ; l'Alhambra, pour tenter de garder son public, oscille d'ailleurs entre ces deux formules puisqu'il propose à partir de sa réouverture le 25 septembre 1931 des programmes mêlant attractions et cinéma avant de pencher pour l'opérette en 1933, ce qui n'est guère fructueux puisque seules deux pièces sont montées avant que l'établissement ne revienne à sa formule initiale en juin 1935[130].

Preuve supplémentaire s'il en fallait une de cette prééminence nouvelle du cinéma : en 1932 le ministre de l'Instruction public et des Beaux-Arts incite les directeurs de cinéma à mettre des numéros de variétés dans leurs programmes afin de lutter contre le chômage des artistes de music-hall[131]. Ironie du sort lorsque l'on songe aux vedettes de cinéma qui se produisent désormais sur les scènes de music-hall. Outre la concurrence du cinéma, c'est aussi le manque de renouvellement des vedettes qui ne permet pas celui des effets. En effet, la plupart des artistes ayant commencé leur carrière avant-guerre sont morts ou trop âgés pour monter sur scène comme le fait remarquer l'acrobate Barbette qui estime être l'un des derniers à se produire encore en 1933 : « Baggessen et Little Tich sont morts, général Lavine est retiré, Grock est âgé. Aucun d'eux n'a de successeur132 ». Alors rares, elles sont en position de force et imposent leurs vues aux directeurs, en sachant que la plupart préfèrent miser sur ce que le public apprécie déjà plutôt que de risquer de perdre leur statut en proposant de la nouveauté :

---

[130]. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris », *in* André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, « Alhambra », p. 119-120.
[131]. Sans titre, *Carnet*, 20 mars 1932, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[132]. J. W., « La crise du music-hall vue par Barbette », Candide, 10 août 1933, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

> Les sujets les plus marquants, les vedettes reconnues des directeurs et sacrées par la foule, qui, par leur passage, donnent un regain d'activité, sont toujours les mêmes et deviennent de moins en moins nombreuses parce que les dirigeants ne savent pas peu à peu étendre la renommée des attractions moins connues en contresignant l'avis du public. De sorte que les rares vedettes actuelles sont placées, de par la maladresse même des directeurs, dans une position de *Deus ex machina*[133].

Cette position leur confère une sorte d'hégémonie qui, en plus d'empêcher l'arrivée sur le marché de nouveaux artistes, aggrave les difficultés économiques des entrepreneurs, contraints de signer des contrats aux prix toujours plus élevés :

> Des artistes ont touché des cachets beaucoup trop élevés et ont signé des engagements de trop longue durée. [...] Par ailleurs, la revue innovation du temps de guerre, a séduit bien des artistes. Il était plus facile de ne se produire que dans un endroit au lieu d'aller dans deux établissements différents chaque soir[134].

La revue aurait donc précipité le déclin du music-hall de variété en en absorbant les artistes, séduits par une plus grande facilité des engagements. Pourtant, il semblerait que l'augmentation massive des cachets des artistes les plus importants ait également touché le monde des variétés, à en croire Barbette :

> On ne veut plus de nous. Nos numéros coûtent trop cher et ne durent pas assez longtemps. Les directeurs de salles de spectacle préfèrent employer des « ouvriers » du music-hall qui voyagent avec une simple petite valise, ne demandent que des cachets dérisoires et tiennent le plateau pendant une heure. Mais les artistes dont l'exhibition nécessite un montage important, un décor somptueux, l'aide des machinistes, les artistes qui ne peuvent pas répéter chez eux faute d'espace, qui ont des frais généraux si importants que, pour les couvrir, il leur faut un gros cachet, on n'en veut plus[135].

La situation de ces artistes s'inverse alors et ils reviennent à une forme de circulation entre les salles comme elle prévalait avant la guerre. Au début des années 1930, Barbette explique qu'« au lieu d'une représentation par jour, le soir, dans un établissement comme feu l'Empire ou l'Alhambra, [il en] fait quatre, cinq quelquefois, dans de grands cinémas qui offraient une attraction[136] ».

---

133. Georges Pomiès, « La Revue de Music-Hall est à l'agonie », réf. citée.
134. « Le réveil du music-hall », *Soir*, 13 février 1931, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
135. J. W., « La crise du music-hall vue par Barbette », réf. citée.
136. *Idem*.

3. Le music-hall se réinvente dans les années 1930

Malgré ces difficultés économiques évidentes, il semblerait alors que parler de « crise » ne soit pas approprié : le music-hall n'a pas disparu du paysage du spectacle parisien et les salles n'ont pas fermé. C'est plutôt une mutation des formes de spectacles qui s'opère au tournant des années 1930. D'ailleurs, les recettes du music-hall connaissent même une légère hausse entre 1933 et 1937, alors que les recettes globales des spectacles sont à la baisse jusqu'en 1936. Elles ne reviennent cependant pas à leur niveau des années 1920 et recommencent à baisser dès 1938, avant d'augmenter à nouveau pendant la guerre[137]. Il est fort probable que cette hausse des recettes soit due à une adaptation du music-hall qui tente de renouveler ses formes de spectaculaire, en prenant en compte l'évolution du goût des spectateurs.

Ceux-ci ont en effet connu des évolutions considérables tout au long des années 1920 :

> Adieu les plumes de trois mètres de haut, les velours, les majestueuses descentes d'escalier, l'apothéose de luxe où se jouait la grâce de Gaby Deslys. Ces vieux clichés n'offraient plus aucun attrait. Le goût des spectateurs évolue[138].

Et ce nouveau « goût 1929 » exigerait « plus de vérité, plus d'esprit[139] » que de mises en scènes spectaculaires. Les effets spectaculaires ont fini par lasser des spectateurs qui « veu[lent] trouver au music-hall une émotion nouvelle[140] ». Fini la débauche de luxe et de sensations et retour à des procédés s'adressant à nouveau à l'esprit : « il ne faut pas chercher à *épater* le public. Il faut le prendre, l'entraîner, l'*émouvoir* [en italique dans le texte][141] ». Cette aspiration nouvelle correspond également aux vues de Paul Derval qui estime que :

> Les temps ont changé. Le motif, uniquement décoratif, s'est épuisé de par sa persistance même. Le public d'aujourd'hui, français, dans sa majorité, demande à être distrait par des moyens moins impersonnels[142].

Ces « moyens moins impersonnels » seraient en fait des formes de spectaculaire plus anciennes qui, par effet de mode, reviennent au goût du jour. Le public délaisserait alors

---

137. Elles continuent d'augmenter entre 1942 et 1946 avant de baisser drastiquement en 1947. Voir *Annuaire statistique de la ville de Paris*, 1942-1947, USU STAT 49 (Archives de Paris).
138. R. Thoumazeau, « Le music-hall est-il menacé ? », réf. citée.
139. *Idem*.
140. Henri Wernert, « La revue de Music-Hall », réf. citée.
141. *Idem*.
142. Y. N., « Interview-express avec M. Paul Derval », Jour, 17 octobre 1934, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

les grandes salles de music-hall, sans doute trop impersonnelles et associées à cet excès de luxe pour revenir dans des salles plus modestes, ravivant le souvenir du café-concert d'avant-guerre :

> Des rétrospectives ont ramené le goût des choses démodées, un attendrissement, une complaisance amusée pour les robes d'autrefois, les chansons qui charmaient Paris en 1900 [...]. Et puisque, enfin, tout change et tout lasse, le public est maintenant attiré vers les salles à chansons par de bons programmes, par le prix modéré des places, par le plaisir de retrouver une sorte d'intimité spécifiquement parisienne dont on ne saurait méconnaître la cordialité chaleureuse et le charme reposant[143].

Les salles évoquées ici sont très certainement l'Olympia, la Scala, l'Eldorado ou encore Parisiana qui ont cédé dès 1927 à cette mode folkloriste en proposant des concerts de chansons de la Belle Époque[144]. Le jazz, qui lasse le public semble n'avoir définitivement plus la côte et ce nouvel engouement pour les choses anciennes remet aux goûts du jour de vieilles musiques :

> Nos modernes producers […] croient à l'obligatoire nécessité du jazz, pour plaire au public, alors qu'au contraire le moindre air de valse qui traîne dans la revue conquiert en ce moment tous les spectateurs[145], peut-on lire en 1929.

Le Casino de Paris, les Folies-Bergère, l'Alhambra et les Ambassadeurs ne restent pas sans réaction face à ces nouvelles demandes du public. Allant à l'encontre des autres critiques, Legrand-Chabrier est l'un des premiers à remarquer, dès 1928, que la music-hall « mue » plus qu'il ne périclite :

> À cette heure où le music-hall à Paris semble subir une crise parce que l'une de ses formes et formules qui est la revue à grand spectacle, y périclite ou plutôt y mue, et parce que les pessimistes voient un symptôme de décadence dans certaines modifications du régime des établissements qui sont voués à l'exhibition de « variétés » [...] je reste absolument convaincu de la persistance vivace de ce divertissement merveilleux d'échos visuels et sonores de l'univers[146].

Les mutations n'épargnent aucun des types de spectacles puisqu'elles concernent à la fois variétés et revue. Cette dernière est cependant la plus touchée car les difficultés économiques frappent d'autant plus ces spectacles aux coûts de production élevés. Elle

---

143. Gustave Fréjaville, « Ouvrons les fenêtres ! À propos du recul du music-hall et de la vogue du café-concert », *Comœdia*, 29 octobre 1934, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
144. Charles Rearick, *The French in love and war : popular culture in the Era of the World wars*, New Haven ; London, Yale University Press, 1997, p. 102.
145. Yvone Moustiers, « Dans le boudoir d'Harry Pilcer », réf. citée.
146. Legrand-Chabrier, « Music-hall. Son esprit européen », *Européen*, 1er mai 1928, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

connaît alors des transformations au début des années 1930 afin de s'adapter aux goûts nouveaux des spectateurs tout en composant avec la nécessité de réduire les coûts :

> Le music-hall purement féérique a vécu. [...] Nous revenons, en partie, à la formule de la revue d'avant-guerre. En partie seulement, car si nous allons à nouveau faire appel à la scène d'actualité, une revue ne saurait se passer du rayonnement visuel, spectaculaire, qui lui est propre. Le grand danger serait, au contraire, de se laisser aller à la tendance de « féérie pauvre ». Si la revue abdiquait cette ambiance très spéciale de mouvement, de couleur, ce chatoiement de décors, de plumes, d'éclairages, cette frénésie de mouvement qui en caractérise le rythme, elle n'existerait autant dire plus[147].

Tels sont les préceptes de Paul Derval en 1934 : garder les effets visuels et le rythme rapide qui sont selon lui les caractéristiques mêmes de la revue à grand spectacle. Mais tout en réintroduisant des éléments narratifs et des références à l'actualité dans la revue en s'inspirant de ce qui se faisait avant-guerre, à tel point que désormais « l'élément théâtre a l'air d'y prendre le pas sur l'élément attractions[148] ».

Il s'inscrit dans un mouvement plus général de mutation de la revue, suivi par de nombreux directeurs de music-hall :

> Déjà, on abuse moins du clinquant, moins aussi parfois des coloris fades, des nuances trop tendres. On fait appel à des artistes modernes comme Paul Colin. On ose des combinaisons de couleurs violentes. Et puis, on tente de trouver des formules nouvelles : signalons l'heureux essai de l'an dernier, au Palace : la revue franco-espagnole *Paris-Madrid*, inspirée par une idée directrice [...]. Ce sont là des tentatives qui démontrent que le music-hall de revues se cherche lui-même[149].

Paul Colin a en effet réalisé des décors pour *La Joie de Paris* et *Vive Paris !* toutes deux données au Casino en 1933[150]. De même, il semblerait que le succès de *Paris-Madrid* ait inspiré *Parade de France*, une revue produite en 1934 par le Casino de Paris qui suit elle aussi un fil conducteur puisqu'on y suit Dany Flore et Jean Granier « faisant un voyage prénuptial à travers les provinces de France[151] ». Leur aventure réintroduit un élément narratif dans la revue, quelque peu calqué sur le modèle de la féérie ou de la revue de fin d'année du XIX^{ème} siècle qui mettait très souvent en scène un voyage pour justifier le passage d'un tableau à l'autre[152]. Gustave Fréjaville va jusqu'à affirmer que ce retour à des

---

147. Y. N., « Interview-express avec M. Paul Derval », réf. citée.
148. *Idem*.
149. Henri Wernert, « La revue de Music-Hall », réf. citée.
150. Programmes de *La joie de Paris* et *Vive Paris !* 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
151. J.-J. Br., « Ce que sera « Parade de France » au Casino de Paris », *Paris Midi*, 25 septembre 1934, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
152. Amélie Calderone, « Au croisement du vaudeville anecdotique et de la féérie : codification du genre de la revue de fin d'année sous la monarchie de Juillet », *in Revue d'Histoire du Théâtre, En revenant à la*

formules spectaculaires anciennes passe par un abandon de l'exotisme dans un spectacle qui « n'a demandé ses thèmes décoratifs qu'à nos provinces et à nos colonies[153] ». Il est cependant probable que les tableaux évoquant la Martinique, l'Indochine ou l'Algérie restent conçus sur un registre exotique, notamment ce dernier qui présente des « sauteurs arabes » et un « chant bédouin[154] ». Fort de ce succès, le Casino récidive l'année d'après avec *Parade du Monde*, un spectacle conçu selon le même principe du voyage, cette fois-ci autour du monde :

> La revue de music-hall a, depuis quelques années, bien évolué. À l'époque où les étrangers se pressaient à Paris, il suffisait de dépenser quelques millions - qui n'avait pas alors quelques millions ? - d'accumuler sur la scène des défilés somptueux, d'intercaler entre eux un ou deux « clous ». Aujourd'hui, on est obligé de réduire les frais tout en restant dans une note luxueuse [...]. C'est ce qu'a admirablement compris Henri Varna. *Parade du Monde* […] constitue un spectacle d'art. [...] Pas de ces « clous » à grand tam-tam qui nous étonnent mais qui nécessitent un fastidieux remplissage. [...] L'unité dans la diversité est obtenue par un fil conducteur : le tour du monde en dansant. Ce qui nous frappe d'abord, c'est l'air de jeunesse du spectacle et de ses interprètes, le rythme vif et joyeux auquel nous sommes entraînés[155] .

La revue garde son « rythme vif et joyeux » si caractéristique mais délaisse quelque peu les effets visuels pour se concentrer sur la cohérence globale du spectacle. *Parade du Monde* emprunte également au goût renaissant pour le café-concert puisque le second acte, c'est-à-dire environ une heure de spectacle y est occupé par un tour de chant de Maurice Chevalier, se produisant seul « sans le secours de girls ni de décors156 ». Ainsi, lorsqu'un critique fait justement remarquer qu'« il y a dans la *Parade du Monde* un gros effort qui n'est pas uniquement un effort d'argent157 », il souligne aussi bien les tentatives d'adaptation du Casino de Paris que les difficultés financières auxquelles la salle fait face : il est en effet fort probable que ce tour de chant de Maurice Chevalier seul en scène soit tout autant dû à une demande du public qu'à un manque d'argent pour réaliser les décors et payer la troupe de girls.

---

revue. La revue de fin d'année au XIXème siècle, n°266, Avril-Juin 2015-II, p. 201.

153. Gustave Fréjaville, « Ouvrons les fenêtres ! … réf. citée.

154. Programme de *Parade de France,* 1934 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.

155. A. de Montgon, « Parade du monde », *Petit Bleu*, 4 octobre 1935, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

156. Germaine Grav, « Casino de Paris », *Musica*, 27 octobre 1935, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

157. A. de Montgon, « Parade du monde », réf. citée.

Faisant du principe de la surenchère dans les effets son but ultime, le music-hall a quelque peu précipité sa propre perte, du moins sous la forme qu'on lui connaît à ses débuts dans les années 1920. Les difficultés économiques conjoncturelles des années 1930 n'ont fait qu'aggraver un problème intrinsèquement lié au genre même du music-hall qui ne peut poursuivre indéfiniment sa quête de rapidité et de sensations fortes, d'autant plus lorsque le cinéma – avec les moyens techniques qui lui sont propres – vient empiéter sur ces deux territoires. Le music-hall, et en premier lieu la revue, se voit donc contraint d'évoluer dès le début des années 1930 en recherchant de nouvelles formes de spectaculaires plus adaptées à la lassitude du public pour le trop plein d'effets et aux difficultés financières. Cependant, si les Folies-Bergère, le Casino de Paris, les Ambassadeurs et l'Alhambra parviennent à se maintenir – non sans mal pour les deux derniers – c'est avant tout parce qu'elles occupent dans le paysage du music-hall une place privilégiée et qu'elles disposent tout de même de moyens conséquents pour entreprendre une transformation de leurs spectacles. Il semble en effet que la vogue du music-hall soit définitivement terminée dans les années 1930. En témoigne le nombre d'articles de presse qui lui sont consacrés qui se restreint considérablement après 1932[158] ainsi que la reconversion en cinéma d'autres salles emblématiques comme le Moulin-Rouge en 1929[159] ou encore le Ba-Ta-Clan en 1932[160]

[158]. Recueil d'articles sur le music-hall, réf. citée. Il est cependant probable que la diminution du nombre d'article conservés dans ce fonds soit également due au décès en 1934 d'Auguste Rondel, principal responsable de ce fonds.
[159]. « Moulin-Rouge », site du Hall de la chanson, disponible en ligne : http://www.lehall.com/consultez-l-histoire/lieux/casino-de-paris.
[160]. « Bataclan », site du Hall de la chanson, disponible en ligne : http://www.lehall.com/consultez-l-histoire/lieux/bataclan.

CHAPITRE 6
UN SPECTACLE URBAIN

En 1928, André Beucler estime que « la revue de music-hall est aujourd'hui solidement liée à la destinée des grandes villes[1] ». En effet ce spectacle naît dans un cadre urbain puisque les music-halls naissent dans des métropoles comme Londres, Paris ou New York[2] et peinent à s'implanter en dehors de la capitale – à l'exception de Marseille[3]. Il semble que cela ne soit pas uniquement dû à des raisons économiques mais aussi au fait que le music-hall soit un spectacle profondément urbain :

> Le music-hall fait partie de l'urbanité de la Ville. Il n'est que modernité. Tout y est moderne. L'art rénové audacieux, précis prend possession de chacune de nos rues, de chacun de nos étalages. La rue devient féérie. Hier elle était boue et grisaille. Le soir est un feu d'artifice captif[4].

Le music-hall est lié à la rue et à sa spectacularité particulière, à la « culture du boulevard[5] », comme la nomme Vanessa Schwartz. Il faut connaître cette culture spectaculaire si particulière aux grandes villes, car liée aux nouveautés, aux grands magasins, aux événements et à la mondanité pour apprécier et comprendre pleinement le music-hall, qui n'est que le prolongement d'une ville elle-même devenue spectacle[6]. Ainsi s'il est difficile de savoir qui étaient vraiment les spectateurs du music-hall, un certain nombre d'indices nous permet tout de même d'appréhender son public supposé, celui à qui il s'adresse, celui qui possède les références nécessaires pour appréhender le spectacle et en saisir les subtilités. Un tel public, que l'on pourrait qualifier d'initié, semble se composer en grande majorité d'hommes et de femmes bourgeois et urbains, disposant d'assez de temps libre pour profiter de la vie parisienne. En effet, la ville telle qu'elle apparaît dans ces spectacles n'est pas un lieu d'expression du pouvoir politique ou de revendications, elle est seulement un lieu de plaisir dont il s'agit de profiter au maximum.

---

[1]. André Beucler, « La revue de de music-hall. - Danses acrobatiques. - Chevalier. », *Nous littéraire*, 7 avril 1928, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, 8-RO-15678 (BnF, département des Arts du spectacle).

[2]. Dominique Jando situe la naissance du music-hall dans ces trois villes. Voir *Histoire mondiale du music-hall*, Paris, J.P. Delarge, 1979.

[3]. D., « La crise du music-hall s'aggrave en province », *Comœdia*, 15 novembre 1926, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée

[4]. Maurice Verne, « Dans dix ans le Music-Hall aura-t-il pris la place de nos Théâtres ? », *Paris Soir*, 12 décembre 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

[5]. Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities : early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley ; Los Angeles ; London, University of California Press, 1998, p. 13.

[6]. *Ibid.,* p. 6.

I. La ville comme divertissement : célébrer les loisirs urbains

La modernité est associée par définition à la vie urbaine depuis le XIX[ème] siècle[7]. Celle-ci s'apprécie pleinement à travers la flânerie et la jouissance de toutes les distractions qu'elle offre. Or, l'expérience du music-hall fait clairement appel à cette posture occupée par le spectateur lorsqu'il arpente la ville : celle de flâneur avide de plaisirs.

1. Flâner au music-hall comme dans la ville

La flânerie s'impose indubitablement dès le XIX[ème] siècle comme le loisir parisien par excellence. Les exhibitions des boulevards, comme les vitrines des magasins, désormais éclairées la nuit[8], constituent autant d'attractions accessibles à tous. Flâner devient alors une manière de consommer les loisirs, en grappillant ici et là ce que l'on a envie de voir. Ce mode d'appréciation du divertissement a des répercussions sur le music-hall, livré à un mode d'appréciation similaire. Il semble que ce soit là sa destinée, puisque lors de l'inauguration des Folies-Bergère, le 2 mai 1869, un journaliste décrit la salle comme un « théâtre-fumoir, que les flâneurs du boulevard vont mettre à la mode[9] ». Quelques décennies plus tard, André Beucler estime toujours que « le music-hall sollicit[e] aussi les promeneurs[10] ». D'ailleurs, la construction architecturale la plus emblématique du music-hall est le fameux promenoir, qui porte son nom sans équivoque : « le promenoir est une avenue[11] » estime Francis Carco. Une idée à laquelle adhère Legrand-Chabrier :

> Or les promeneurs des promenoirs, remarquez-le chez vos amis et connaissances, sinon sur vous-même, ce sont de vrais dévots du spectacle, modestes, timides, acharnés, épris. Le promenoir c'est l'anneau brûlant des badauds vivants et vivaces. […] Le promenoir tient de la rue[12].

Badaud, promeneur, flâneur, le spectateur rêvé du music-hall est un homme ou une femme de la nuit, profitant de tous les plaisirs à sa disposition, en passant de l'un à l'autre, sans vouloir accorder de préférence et sans se consacrer pleinement à un seul d'entre eux, de peur de rater les autres :

---

7. *Ibid*., p. 3.
8. Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 28.
9. X…, « Inauguration des Folies-Bergère », 3 mai 1869, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère, 4-RO-15722 (BnF, département des Arts du spectacle).
10. André Beucler dans *La Belle de Banlieue,* cité par Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », chronique de music-hall parues dans *La Presse,* 24 novembre 1927, 8-RO-16444 (BnF, département des Arts du spectacle).
11. Francis Carco cité par Jean Mazère, « La transformation du promenoir », Paris Soir, 13 février 1928, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
12. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux… réf. citée, 24 novembre 1927.

> Comprenez-nous bien, nous avons affaire à un public de gens qui passent, qui jettent un coup d'œil sur notre spectacle comme sur les étalages des magasins, en flâneurs. Il faut que nos tableaux soient très brefs. Ce sont des passants. Pas autre chose. Ils ne demandent pas à réfléchir. Après avoir bien bu, bien mangé, ils viennent ici faire un tour et ils demandent à être servis très vite. Tenez, ce sont des images que nous leur glissons sous les yeux[13].

C'est de cette manière que deux directeurs de music-hall décrivent leurs spectateurs. Et les critiques ne sont pas pour les contredire, Legrand-Chabrier estimant :

> Un amateur de music-hall est un bon badaud de quatorze juillet, si du moins j'en juge par moi-même. Il sait goûter la ville en fête comme un spectacle de son lieu favori, que ce soit dans la rue diurne, que ce soit au carrefour nocturne. Fête foraine, dancing du trottoir, illuminations et feux d'artifice, rien de tout cela n'est étranger à cette rubrique, n'est-ce pas ?[14]

En effet, rien ne l'est. Dans sa forme, comme dans ses effets, le music-hall prolonge la rue. Que ce soit dans ses décors qui offrent « des correspondances évidentes » avec « les décors qu'on nous propose quotidiennement[15] » ou dans son utilisation de la lumière qui tient inexorablement de la fascination nouvelle pour l'éclairage artificiel urbain :

> Je vous ai, maintes fois, expliqué qu'à mon opinion, les jeux de projection sur les chanteurs en habit ou les chanteuses en toilette de soirée me paraissent, la plupart du temps, une erreur de mise en scène qui témoigne d'un désir ingénu de colorer « music-hall » ce qui tient du café-concert [...]. J'estime que le chanteur avec son agrès, la chanson, doit nous faire voir la nuit comme le jour en pleine lumière. C'est la féérie de son expression d'artiste qui doit agir et non un badigeon en bloc de son visage, dont on voit le maniement dans le projecteur de la salle, avec le déclic de l'appareil, et la chute des feux de la rampe ; cela me fait invinciblement penser à l'éclairage des passants devant les bocaux du pharmacien… ce qui fut l'une des premières magies de la rue avant les enseignes lumineuses…[16]

Le music-hall puise dans les « expériences visuelles partagées[17] » des spectateurs urbains – ici celle de la lumière – pour élaborer ses formes de spectaculaire. Il est alors inexorablement lié à cette culture urbaine visuelle dont il se fait l'écho et qu'il prolonge par la même occasion. Il devient l'aboutissement logique d'une soirée passée à déambuler dans la ville :

> Les temps changeront sans doute et des plaisirs nouveaux nous seront proposés, mais aujourd'hui, à l'heure du loisir, on ne saurait rien imaginer de plus achevé ni de plus magistral qu'un spectacle

---

[13]. Deval et Héros, directeurs de Marigny en 1916, cités par Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », extrait de *La Revue de Paris*, 1er décembre 1929, 8-RO-15596 (BnF, département des Arts du spectacle).
[14]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux… réf. citée,15 juillet 1925.
[15]. Louis Léon-Martin, « Le music-hall et les apparences », Paris Midi, 14 août 1938, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[16]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux… réf. citée, 11 mai 1927.
[17]. Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities… op. cit.*, p. 5.

> de music-hall. Il parle bien entendu, du fêtard, du passant, du dîneur […] ou de cet autre encore dont le soir n'en finit pas et qui le veut allonger par toutes sortes d'images et de passions[18].

Le lieu de loisir qu'est le music-hall prolonge alors le divertissement offert par la rue à une époque où « la séparation nocturne se fait [...] moins entre le lieu public de divertissement et la rue, qu'entre ces deux derniers et la maison endormie[19] ». Il semble même être le point de chute d'un itinéraire du loisir balisé par la rue elle-même, à travers les affiches publicitaires :

> Et le music-hall lui-même n'est plus qu'un établissement amical et désiré, que l'on est satisfait de trouver sur sa route, au bout de ce *rallye paper* tracé le long des rues par les affiches, jusqu'à la gueule du monstre où l'on traite par la lumière et par le bruit ce lyrisme extérieur dont nous sommes responsables[20].

Loin de créer une fracture avec la rue, il en concentre le lyrisme et en épouse le mouvement, à en croire un auteur de revue :

> Et puis, il y avait la rue, la rue qui me hantait. Mes spectateurs étaient des passants. Mon spectacle devait être, pour eux, plein de mouvement et de vie populaire[21].

S'il est si rapide, si les images et les numéros y défilent, c'est pour mieux faire écho au rythme de la promenade urbaine, pendant laquelle des divertissements multiples se substituent les uns aux autres sans que l'on ait le temps de s'y attarder vraiment. Ainsi, c'est le spectacle lui-même qui « vous promène au grand galop[22] », se substituant par là à une voiture ou à l'un des bus qui emmènent les touristes pour un Paris by Night tour[23]. La culture du *sightseing* qui se développe alors se retrouve prolongée par le music-hall : tout comme dans un bus, on y voit les images défiler depuis son fauteuil et le spectateur n'est plus maître « du flux des images à travers lesquelles le monde se livre à son regard[24] ». Il répond alors parfaitement à cette demande du « voyage immobile[25] » puisqu'« il met le

---

[18]. André Beucler, « Music-hall par André Beucler », *Jazz*, 15 mars 1929, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[19]. Simone Delattre, *Les douze heures noires : la nuit à Paris au XIXe siècle*, Paris, A. Michel, 2004, p. 143.
[20]. André Beucler, « La revue de de music-hall… réf. citée.
[21]. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », réf. citée. Il cite ici un auteur chargé d'écrire une féérie-revue pour Alfred Butt, un directeur de music-hall anglais.
[22]. René Wiser, « Les Revues », *Soir*, 19 décembre 1929, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues de music-hall, 8-RO-17908 (BnF, département des Arts du spectacle).
[23]. Harvey Levenstein, *Seductive journey : American tourists in France from Jefferson to jazz age*, Chicago ; London, The university of Chicago press, 1998, p. 242.
[24]. Annie Suquet, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre national de la danse, 2012, p. 32.
[25]. Gustave Fréjaville, Music-hall et cirque, notes et documents, manuscrit dactylographié, Paris, 1950, p. 398, cité par Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France : 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, p. 119.

spectateur dans un paquebot et le promène autour du monde[26] ». Il est d'ailleurs fréquemment associé aux moyens de transports modernes, parce qu'il participe de la même fascination pour les images qui défilent rapidement, et la possibilité de voyages, qu'ils soient réels ou imaginaires :

> l'atmosphère des gares, des quais, départs de trains, paquebots, foires, images mouvantes, voilà ce qu'est le music-hall pour le monsieur assis à l'orchestre qui voit en deux heures défiler devant ses yeux les artistes de divers continents[27].

2. Une culture urbaine et bourgeoise du divertissement

La ville dans laquelle flâne le spectateur de music-hall est celle d'une classe de loisirs plutôt aisée, que les spectacles célèbrent en retour. À partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle « se renforcent et s'imposent à travers le monde l'image et la réputation d'un Paris, cité heureuse, ville de la fête, des plaisirs et des distractions[28] » qui imprègnent durablement la représentation que se font les touristes étrangers de la ville. Alors qu'au XIX^{ème} siècle les Parisiens fréquentant les cafés-concerts rejettent cette image, associée à la prise de possession de la ville par les touristes de passage, les music-halls de l'entre-deux-guerres se l'approprient pleinement. En témoigne le changement de statut de la Tour Eiffel, symbole entre tous de la monumentalité offerte aux gens de passage. Si elle « n'appartient manifestement pas à l'imagerie parisienne des cafés-concerts[29] », le music-hall en fait un monument parisien incontournable. Dans l'une des revues du Casino de Paris dont un tableau présente les quartiers de Paris, une des girls incarne l'allégorie de la Tour Eiffel (figure 34) aux côtés de Bastille et de Montmartre[30].

Figure 34 : Maquette du costume de la Tour Eiffel par Jenny Carré pour la revue Féérie de Paris, 1938, in Jenny Carré : l'âge d'or du music-hall et de l'opérette*, catalogue d'exposition, p. 112.*

[26]. René Bizet, *L'Époque du music-hall [dialogues et essais], Paris, éditions du Capitole, 1927,* p. 87.
[27]. André L. Daven dans le périodique *L'Opéra-Music-Hall,* cité par Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux… réf. citée, 30 mars 1925.
[28]. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIXe siècle-début du XXe siècle », *in* Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009, p. 121.
[29]. Céline Braconnier, « Paris en revues la production de communautés imaginées au café-concert au tournant du XX^{e} siècle », *Sociétés & Représentations*, n°17, 2004/1, p. 242.
[30]. *Jenny Carré : l'âge d'or du music-hall et de l'opérette : exposition, Musée des années 30, Boulogne Billancourt, 4 octobre-14 décembre 2008*, catalogue d'exposition, Cinisello Balsamo, Silvana éditions, 2008, p. 112-113.

Outre les monuments, cette image du Paris festif se construit aussi à travers une « typicité […] de sociabilité et de convivialité parisiennes, essentiellement tournées vers des lieux de divertissement[31] ». Celle-ci est présente dans les chroniques parisiennes[32] mais il semble que le music-hall soit également l'un des lieux où elle s'élabore. Chaque revue présente au moins un tableau évoquant un lieu de plaisir : bal, dancing, parc ou restaurant. Ceux-ci peuvent être contemporains ou historiques : on admire « Le Bal à Versailles » aux Ambassadeurs, « Les frivolités du Second Empire » aux Folies ou « Comme en 1900 » au Casino mais aussi « Cinq heures et demi du matin au dancing » au Casino ou encore « Le jazz en folie » aux Folies.

Nombre de tableaux présentent d'ailleurs l'évolution des lieux de loisirs parisiens depuis l'Ancien Régime jusqu'aux années 1920, inscrivant ainsi cette tradition de la sociabilité de loisirs dans un temps long. Les Ambassadeurs présentent par exemple l'évolution des courses hippiques avec deux tableaux successifs ayant pour titres « Les courses en 1883 » et « Le Grand Prix de Paris 1923 » dans la revue *Paris sans voiles*[33]. De même dans le film *La revue de mes revues*, qui présente des scènes tirées d'*Un vent de folie* des Folies-Bergère, nous passons d'un tableau présentant « une hostellerie sous Louis XIII » à « la même en 1927 », devenue un « American bar ». Dans un décor presque similaire – un bar avec des figurants attablés décoré successivement aux goûts des deux époques – un violoniste et un couple dansant la valse sont remplacés par un orchestre de jazz et une danse rapide de Joséphine Baker[34].

Tout loisir, du sport au spectacle, fait l'objet d'un tableau. Même la consommation de drogue a le sien en 1923 avec « Monte là-dessus », un tableau d'*En pleine Folie* qui évoque une « République de Montmartre », lieu de tentations où des figurantes incarnent l'éther, l'opium ou encore la cocaïne[35].

Ces représentations de la sociabilité parisienne se construisent dans le cadre des effets de l'haussmannisation qui a ordonné les divertissements « autour de lieux, d'activités et d'itinéraires réglementés et contrôlés[36] ». Or, le Paris d'Haussmann est avant

[31]. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 125.
[32]. *Idem*.
[33]. Programme de *Paris sans voiles*, 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0005 (BHVP).
[34]. *La revue des revues*, réal. Joe Francis, 1927.
[35]. Programme d'*En pleine Folie* aux Folies-Bergère, 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0097 (BHVP).
[36]. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 134.

tout une ville pensée par et pour les bourgeois[37]. Il n'y a alors rien d'étonnant à ce que les loisirs représentés sur la scène des music-halls soient avant tout des loisirs bourgeois et que les divertissements de cours de Versailles ou du Second Empire apparaissent comme des modèles du genre. Quand les divertissements des classes populaires et des brigands sont évoqués ce n'est que pour la fascination qu'ils exercent sur le public, comme une forme d'« exotisme social[38] ». Les Apaches continuent en effet de captiver les foules et d'apparaître ici et là dans des tableaux de music-hall. Mistinguett s'est fait une spécialité du personnage de la femme de voyou depuis le succès de sa valse chaloupée en 1909 dans laquelle elle incarne avec son partenaire Max Dearly un couple d'apaches[39]. La chanson « Mon homme » qu'elle présente pour la première fois au Casino en 1920 exploite aussi le thème du voyou violent mais charmant. Ils ne sont toutefois pas le seul apanage du music-hall puisque Legrand-Chabrier constate en 1925 que les représentations d'Apaches sont également très populaires au cirque[40].

Il ne reste cependant guère de trace d'une foule parisienne dépeinte comme révolutionnaire et menaçante[41] au music-hall. Elle y est devenue festive et encline à l'ivresse collective. Le sketch « Le Spectateur Gai » (*Avec le sourire*, 1921) en offre un bon exemple : il met en scène un bourgeois de Tours, interprété par le comique Dutard, venu s'amuser dans la capitale après avoir quitté le Congrès Socialiste organisé dans sa ville où il s'est terriblement ennuyé : « Il faut dire qu'à Tours, à part quelques cinémas, nous n'avons pas grande distraction […] J'suis venu rigoler à Paris[42] ». En délaissant la politique pour le divertissement, ce personnage offre un parfait exemple de la dépolitisation de l'image de la foule qui fait écho à celle des spectacles.

3. La ville, lieu des tentations érotiques

« Paris c'est une blonde[43] » chante Mistinguett en 1926. Les paroles de cette chanson résument à elles seules le « processus de féminisation de l'image de la ville engagé depuis

---

37. Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities… op. cit.*, p. 3.
38. Dominique Kalifa, *L'encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle époque*, Paris, Fayard, 1995, p. 161.
39. Charles Rearick, *The French in love and war : popular culture in the Era of the World wars*, New Haven ; London, Yale University Press, 1997, p. 96.
40. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux… réf. citée, 1er novembre 1925.
41. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 135.
42. Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier : revues, sketchs et chansons au Casino de Paris*, Paris, Fonds Albert Willemetz, 2011, p. 107-108.
43. La chanson a été créée pour le Moulin Rouge mais également chantée au Casino de Paris. Voir disque *Mistinguett, au Casino de Paris*, S.l., s.n., 1957, disponible en ligne :

le XVIII[ème] siècle[44] ». Paris devient une femme plaisante et sensuelle alors même que les divertissements s'érotisent peu à peu. Le strip-tease fait son entrée dans le répertoire du music-hall dès 1894[45] mais il faut tout de même attendre 1912[46] pour voir les premiers corps féminins partiellement dénudés sur scène et 1919 pour le premier nu intégral au Casino de Paris, qui reste tout de même une exception[47]. Cette exhibition de masse de femmes nues « canalise les pulsions de débauche d'une bourgeoisie que fascine la chair populaire, offerte et libre de toutes convenances[48] » même si les mannequins d'origine modeste sont peu à peu remplacées par des danseuses nues filiformes et sportives, qui correspondent plus à l'idéal de beauté bourgeois.

Il va sans dire que le public bourgeois fasciné par ce spectacle est quasi-exclusivement masculin, tant l'érotisme qui sous-tend le music-hall a été façonné par et pour un regard d'homme hétérosexuel. Seuls les corps féminins sont dénudés au music-hall : en 1920, *L'Amour en folie* présente déjà « six femmes nues » et au moins « soixante largement dévêtues[49] ». Et elles le sont par… des hommes :

> Les femmes nues font leur apparition et se multiplient. On renchérit, on organise des scènes d'orgie ; les hommes se précipiteront sur les femmes et leur arracheront leurs vêtements avec un grand rire satanique[50].

Ces orgies mettent en scène des personnages de séducteurs célèbres : « La soirée chez les Borgia », « Le Souper chez le Régent », « La nuit de Casanova », « Les orgies du marquis de Sade » cite Jean Fayard[51], liste à laquelle on pourrait ajouter Don Juan auquel la revue *C'est de la folie !* consacre tout un acte en 1921[52]. Si Jean Fayard fait de cet érotisme une subversion au « parfum anticlérical » en évoquant les mises en scène de M. Lemarchand qui, aux Folies-Bergère, « crucifie les femmes nues, précipite des nonnettes dans la

---

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88233410 (BnF, département de l'Audiovisuel), piste 3 : *Ça c'est Paris.*

44. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 161.

45. *Idem*.

46. Sylvie Perault, « Danseuse(s) noire(s) au music-hall la permanence d'un stéréotype », *Corps, n°3,* 2/2007, p. 70.

47. En général les danseuses apparaissent seulement seins nus, leur pubis reste couvert. Voir Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France… op. cit.,* p. 112.

48. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 162.

49. René Bizet, « Le Music-Hall », s. d., *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère, 1920, 8- RO-18534 (BnF, département des Arts du spectacle).

50. Jean Fayard, « Le music-hall à Paris - Grandeur et servitude de la revue à grand spectacle - Le music-hall a-t-il joué son vrai rôle ? », *Je suis partout*, 5 janvier 1935, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

51. *Idem.*

52. Programme de *C'est de la folie !* aux Folies-bergère, 1921 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.

débauche, et fait descendre ses danseuses d'un tabernacle[53] », il semble surtout que le nu se teinte ici d'un certain sadisme voire de misogynie.

Les femmes nues crucifiées ou torturées sont monnaie courante au music-hall : « une femme qu'on fouette, trois femmes qu'on crucifie, une femme qu'on assassine [...] rien ne manque à la nouvelle « production » de M. Lemarchand pour qu'elle soit gaie[54] » écrit un critique à propos de *L'Amour en Folie*. Rien en effet, si ce n'est peut-être un « jardin des supplices » que Lemarchand crée quelques années plus tard dans le « sketch d'horreur[55] » « Lotus d'or ». Il va sans dire que les suppliciées ne sont que des femmes, incarnées par Mlles Dorcy, Gallou et Pachita[56]. Son prédécesseur John Tiller avait déjà exploité le thème dans *La Revue féérique* de 1917. Dans le tableau « Le supplice de la cage de feu » :

> Une Messaline […] prend dans une maison galante la place d'une petite geisha afin de goûter au fruit défendu. Elle se donne à un marin de France. Son maître et seigneur la surprend en flagrant délit. Il la fait saisir par ses bourreaux et l'enferme dans une cage où elle subit le supplice du feu[57].

Le Casino de Paris n'est pas en reste dans l'exploitation de l'érotisme puisque l'une de ses revues s'intitule explicitement *Sex Appeal Paris 32*, comme un lointain écho aux titres provocateurs des revues de la fin du XIX^{ème}, tel *Paris fin de sexe* présentée à la Scala en 1895.

II. La ville comme lieu de dépense : des spectacles à la gloire de la consommation

Paris est devenue, avec les travaux d'Haussmann, le lieu d'une consommation de masse. Or l'expérience de la consommation est intimement liée à celle de la flânerie dans la ville, et donc de la vue[58]. Les music-halls, en mettant l'accent sur les effets visuels, exacerbent cette culture de la consommation et offrent aux marchandises en tout genre une place similaire à celle que leur offrent les magasins.

---

[53]. Jean Fayard, « Le music-hall à Paris… réf. citée.
[54]. René Bizet, « Le Music-Hall », réf. citée.
[55]. Nozière, sans titre, 10 mars 1923 *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère, 1923, 8- RO-18643 (BnF, département des Arts du spectacle).
[56]. Programme d'*En pleine Folie,* réf. citée.
[57]. Guillot de Saix, « La Revue féérique aux Folies-Bergère », 20 novembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère, 1917, 8- RO-18443 (BnF, département des Arts du spectacle).
[58]. Vanessa R. Schwartz, *Modern France : a very short introduction*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2011, p. 61-62.

1. « Les grands magasins du spectacle[59] »

L'argent est le nerf de la guerre au music-hall, les *producers* en dépensent en masse pour monter les revues et ne s'en cachent pas. Si certains, comme Gustave Fréjaville « refuse[nt] de [s]'extasier sur le nombre des costumes, sur l'abondance de la figuration, sur l'argent jeté au gouffre[60] », le music-hall montre l'argent, si bien qu'André Rivollet fait de ses productions des « spectacles à la gloire de l'argent, où l'or ruisselle mais en pacotille[61] ».

Les spectacles ne se contentent pas de montrer l'argent par le luxe de leurs décors, ils en parlent aussi sans cesse. On ne compte plus le nombre de sketchs qui ont pour thème l'augmentation du coût de la vie : « La vie chère… un peu » dans *Laisse-les tomber !* en 1917, « Le contribuable » dans *La joie de Paris* en 1933 ou encore en 1921 dans *Avec le sourire*, « L'Inter-Planète ou Allo Mars ? » où la Terre appelle Mars pour savoir s'ils ont là-haut « de très gros impôts[62] ». Il semble que le thème soit devenu un leitmotiv des revues du Casino de Paris. Il est cependant traité avec légèreté et d'une manière risible qui relativise ce problème, le faisant apparaître comme un désagrément du quotidien, à l'instar du dernier couplet de « L'Inter-Planète ou Allo Mars ? » où la Terre et Mars chantent en même temps ces mots :

> Quels que soient les endroits qu'on suppose
> N'importe où c'est partout la mêm' chose
> Pas de pays - pas de population
> Qui n'ait ses embêtations.
> Pas d'État qui n'ait pas les mêm's crises
> Où ces p'tits ennuis ne se reproduisent
> Et ça prouve entre nous
> Qu'en dessus comme en d'ssous
> C'est - consolez-vous -
> Kif-kif partout ! [63]

Transformer les difficultés financières de l'après-guerre en « p'tits ennuis » relève une fois de plus d'une certaine dépolitisation du ton des revues, contrairement aux revues de la fin du XIX^{ème} siècle, plus acerbes dans leur mise en scène des conflits entre riches et pauvres[64]. Il est aussi probable qu'un tel sketch soit plutôt à destination d'un public bourgeois, sans doute moins préoccupé par la forte augmentation des prix de 1919 et

[59]. André Rivollet, « Voyage au Pays du Music-Hall », conférence faite le 17 mars 1932, extrait de *Conferencia*, 1er janvier 1933, 8-RO-15652 (BnF, département des Arts du spectacle).
[60]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique du Music-Hall », *Comœdia*, 16 avril 1919, vol.1, 4-RO-16443 (BnF, département des Arts du spectacle).
[61]. André Rivollet, « Voyage au Pays du Music-Hall… réf. citée.
[62]. Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier… op. cit.,* p. 51-52.
[63]. *Idem*.
[64]. Céline Braconnier, « Paris en revues… art. cité, p. 237.

1920[65] et qui peut se permettre de la prendre à la légère.

Les revues – cela est moins vrai des spectacles d'attractions qui ne présentent pas de défilés et très peu de sketchs – sont profondément ancrées dans une culture capitaliste où la consommation et la dépense d'argent sont valorisées voire encensées. De très nombreux tableaux présentent ainsi des protagonistes – le plus souvent féminins – en pleine séance de shopping : « La vitrine du Louvre », « Qui n'a pas son ruban ? », « Le vendeur du Louvre », « La vitrine de jouets », « Chapeaux… Chapeaux », « Chez le marchand de curiosités », « Le choix d'un châle », « Mlle Flore, marchande de frivolités », « La parade des beaux bijoux ». Cela n'a rien d'étonnant à une période où la mode féminine est devenue une « activité sociale à part entière[66] », la femme une consommatrice représentant un nouvel enjeu économique et le shopping un loisir là où il était auparavant un impératif social.

Beaucoup de ces tableaux présentent des vitrines : « La parade des beaux bijoux » dit même s'inspirer de ce qui est supposé être « la plus jolie vitrine de Paris[67] », celle de Van Cleff & Arpels 22 place Vendôme, une publicité à peine déguisée. On comprend alors que « de toutes les formes de l'art du spectacle, le music-hall est certainement celle qui subit le plus directement les influences de la mode[68] ». Qu'elles soient musicales ou vestimentaires, le music-hall présente sur scène les dernières tendances de la même manière que le font les grands magasins dans leurs vitrines.

Les vitrines des tableaux de music-hall présentent d'ailleurs un troublant écho à celles, réelles, des boutiques de luxe de la Place Vendôme que les touristes américaines admirent comme des attractions touristiques à défaut de pouvoir s'offrir quoi que ce soit[69]. Le lèche-vitrine et le music-hall participent alors de la même consommation fantasmée de produits de luxe de femmes de la classe moyenne dont ils exploitent le désir d'enrichissement, tout comme le fait la publicité de l'époque[70] :

> Les moralistes maugréeront peut-être, mais aujourd'hui, en écoutant, en voyant les revues, nous nous délassons, et dans l'illusion des décors et des féeries nous avons la brève illusion d'être

[65]. Fabrice Abbad, *La France des années 20*, Paris, A. Colin, 1993, p. 65.
[66]. Fabrice Abbad, *La France des années 20*, réf. citée, p. 179.
[67]. Programme de *Cœurs en folie* aux Folies-Bergère, 1924 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[68]. Jean Lasser, « La tranche de vie au music-hall », *Ami du peuple du soir*, 23 juillet 1929, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[69]. Harvey Levenstein, *Seductive journey… op. cit.*, p. 247.
[70]. Victoria de Grazia, *Irresistible empire : America's advance through twentieth-century Europe,* Cambridge (Massachussets) ; London, The Belknap press of Harvard University press, 2005, p. 248.

heureux et riches[71].

La fonction première du music-hall tient à cela : faire rêver en affichant un luxe qui, même illusoire, semble plus que jamais à portée de main sur la scène du music-hall :

> Les glycines de papier, les dentelles de calicot perforé, les fourrures en chat de gouttière, les diamants en zinc, font rêver la midinette comme les ménages modestes qui rentrent le soir dans un petit logement où sèche la dernière lessive. Et c'est un peu de ce luxe en carton-pâte qu'ils emportent au fond de leurs yeux et qui les aidera peut-être à moins regarder le papier qui se déchire ou le vieux fauteuil qui roule à cloche-pied[72].

Sans aller jusqu'à faire du music-hall une version scénique du conte de fée pour « midinette » comme le fait ce critique, il est certain qu'il célèbre pleinement une culture de la consommation qui encourage « la recherche d'un bonheur matériel immédiat[73] » grâce à l'argent. La même culture est d'ailleurs encouragée par la presse féminine. Si certains critiques, non sans un certain mépris, associent cette culture matérielle aux « masses », faisant du music-hall un spectacle destiné à « satisfaire les besoins de confort, de luxe et de distraction des masses[74] », il semble que cette culture consumériste soit en fait largement partagée par la société des années 1920 et 1930, y compris par les élites[75].

En tant que temple de la consommation, le music-hall est « une manifestation de l'industrialisme contemporain[76] », comparé au palace-hôtel et au magasin de nouveauté, tous trois utilisant des « moyens puissants de concentration, de vulgarisation et d'expansion[77] » pour rendre le luxe accessible à tous. La comparaison du music-hall au grand magasin devient une métaphore assez fréquente dans la littérature critique des années 1920 et 1930 : « ce grand bazar de la distraction pour tous, s'adressant à tous, ne peut être que d'un goût fort mêlé[78] » écrit Claude Berton. Mais cette analogie n'est pas qu'une figure de style et repose en fait sur des emprunts réciproques entre ces deux lieux :

> Les étalages des Galeries Lafayette, du Printemps, sont du music-hall, la grâce fixée, fantaisiste, aérienne du music-hall. Et certains tableaux de music-halls aux entrecroisements de lumière, de velours, de femmes offertes, telles des mannequins, sous leurs maquillages amusants, sont des

---

71. William Speth, « Des revues », extrait de la *Revue mondiale*, 15 juin 1926, 8-RO-17907 (BnF, département des Arts du spectacle), p. 380.
72. André Rivollet, « Voyage au Pays du Music-Hall… réf. citée.
73. Serge Berstein, *La France des années 30*, Paris, A. Colin, 1993, p. 21.
74. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », réf. citée.
75. Serge Berstein, *La France des années 30… op. cit.,* p. 21.
76. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », réf. citée.
77. *Idem*.
78. *Idem*.

> étalages des Galeries Lafayette et du Printemps. Il y a échange de part et d'autre, recherches, recherches toujours[79].

Est commune aux deux formes de loisir une certaine esthétique de l'inventaire et du déballage, née avec la revue de fin d'année du café-concert[80] mais dont le music-hall reprend les codes dans ses nombreux tableaux sur la mode et ses exhibitions de costumes.

Celle-ci y est d'ailleurs magnifiée par l'utilisation de l'éclairage électrique et les défilés de mannequins dont le music-hall s'est fait une spécialité bien avant les grands magasins et le sens de l'exposition, qu'il emprunte aux vitrines de ceux-ci :

> Nous retrouvons ainsi au Casino, les décorations tombantes et retombantes, les échafaudages fragiles et coûteux des vitrines de nos grands magasins, le Printemps, les Galeries Lafayette, et sertissant non plus des damnées hallucinantes de cire, mais l'opaline blancheur de la chair des femmes, payant comptant. En trois heures, on sait camper au Casino de vives expositions de la plume, de la dentelle, des soieries, du frisson parisien et des tableaux nous faisaient entrer au cœur même de la Rue de la Paix par des mannequins présentant sur la scène les robes et les manteaux des couturiers[81].

Cette attention croissante portée par le music-hall à l'éclairage permet des effets qui ont pour but de mettre en valeur les tissus, exactement comme le ferait une vitrine de grand magasin. Jean Fayard estime que si le recours à l'éclairage artificiel au théâtre a fait couler beaucoup d'encre inutile, il est au contraire d'une extrême importance au music-hall où « sous les feux convergents et multicolores, manœuvrés par d'habiles techniciens, on obtient des effets imprévus et irréels ; couleurs et matière prennent un aspect fantastique[82] ». Le music-hall apparaît ainsi comme un spectacle bien plus matériel que le théâtre dont les trouvailles et les techniques se rapprochent considérablement de celles de la haute couture :

> Il est pertinent que le music-hall emprunte beaucoup à la mode - les défilés de mannequins sont toujours des instants à succès d'un spectacle - mais il faut voir aussi ce que le music-hall en a tiré. Formes inédites, tissus de prix, rapprochements curieux de couleurs [83].

Autant d'éléments qui s'apparentent également aux recherches esthétiques des couturiers.

---

[79]. Maurice Verne, « Dans dix ans le Music-Hall aura-t-il pris la place de nos Théâtres ? », *Paris Soir*, 12 décembre 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[80]. Manuel Charpy, « La ronde des produits. Revue de fin d'année, produits industriels et publicité à Paris au XIX[e] siècle », *in Revue d'Histoire du Théâtre, En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIXème siècle,* n°266, Avril-Juin 2015-II, p. 253-254.
[81]. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir : la vie secrète du music-hall*, Paris, Éditions des Portiques, 1929-1930, p. 63-64.
[82]. Jean Fayard, « Le music-hall à Paris… réf. citée.
[83]. Louis Léon-Martin, « Le music-hall et les apparences », réf. citée.

Le Casino de Paris serait le premier responsable de cette confusion des genres entre music-hall et grand magasin de mode :

> La lutte continue : échanges plus ou moins conscients, disputes pour le visuel d'un rite nouveau, mannequins de chair rattrapant le hiératisme creusé de mannequins de cire, mannequins de cire rattrapant les bouches, les yeux, les joues en chimie des mannequins de chair… électricité en jaillissants parterres… jusqu'à la saturation de l'artificiel, la scène du music-hall et la vitrine du grand magasin ont fini par s'arracher nos parts de rêve. C'est l'œuvre du Casino de Paris[84].

Les grands magasins du boulevard Haussmann sont un haut lieu de loisir et de consommation, également fréquenté en masse par les touristes, notamment américains[85]. Le public qui les fréquente est plus ou moins le même que celui du music-hall : une population urbaine parisienne ou de passage. Il n'est donc pas étonnant que se créent des habitudes de consommation communes entre ces deux types de divertissements. Les grands magasins sont rejoints par les « magasins à succursales multiples » comme Monoprix, Casino ou Uniprix qui exacerbent un peu plus cette culture de consommation qui s'ouvre peu à peu à l'ensemble de la société.

2. Source d'inspiration ou de revenus ? Le rôle ambigu de la publicité

Puisque le spectacle est une consommation, la publicité peut s'y infiltrer sans trop de résistances. En tant que producteurs de spectacles « commercialisés de fond en comble[86] », les entrepreneurs du music-hall ont recours aux recettes publicitaires sans scrupules. Celle-ci est partout et en premier lieu sur les programmes, en corrélation avec ce qui se passe dans la salle et sur la scène. Évidemment, c'est d'abord pour leur propre compte que les salles font de la réclame : un sketch d'André Randall présenté aux Folies-Bergère en 1933 s'intitule tout simplement « Au bar des Folies-Bergère » alors que quelques années plus tôt au Casino de Paris c'était le sketch « Avec le sourire » qui faisait la promotion du nouveau bar de l'établissement :

> **M. Legros** : Dis-donc, Niniche, toi qui es de Montmartre, pourrais-tu me dire quel est ce nouveau restaurant de nuit ? C'est pas une succursale de chez Maxim's ?
>
> **Niniche** : Mais non… C'est le nouveau bar du Casino de Paris, le Perroquet, c'est l'endroit le plus sélect, le plus parisien, le plus gai…[87]

---

[84]. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir… op. cit.,* p. 63-64.
[85]. Harvey Levenstein, *Seductive journey… op. cit.,* p. 247.
[86]. Valentin Parnac, « Music-Hall », Monde, 24 novembre 1928, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[87]. Ce sketch est tiré de la revue *Avec le sourire*, donnée en 1921. Voir Jacqueline Willemetz (présenté par),

Tant de superlatifs ne peuvent relever que de la publicité. Mais les salles ne se contentent pas d'un peu d'autopromotion et divers produits du quotidien sont également mis en avant dans les programmes – dans les deux sens du mot. Un programme de l'Alhambra annonce ainsi en 1936 qu'il est permis de fumer dans la salle… « surtout si vous la parfumez en fumant des Celtiques[88] ». Ils deviennent très vite de véritables catalogues publicitaires mentionnant à la fois où se procurer la tenue de tel ou tel artiste, avec nom du créateur et adresse à l'appui ou encore tel meuble ayant servi de décor à un tableau, ou encore la marque de cigarette préférée des vedettes. Le programme de *La joie de Paris* va jusqu'à préciser la marque de la voiture et des meubles de l'appartement d'Oscar Dufrenne, le directeur du Casino[89].

Les cas de publicité les plus frappants sont ceux qui utilisent le narratif des tableaux : le premier tableau de *Vive Paris !* s'intitule « Le code de la route » et le programme précise que le « ravitaillement [est] assuré en Standard Essence Eco supercarburant[90] ». De même, « Une croisière en Méditerranée », tableau de *Parade de France*, n'est ni plus ni moins qu'une publicité pour une compagnie maritime : au début de l'annonce du tableau, on peut lire « traversée effectuée sur l'Ile-de-Beauté : Compagnie Fraissinet », de la même manière que sont crédités les exécutants des décors et des costumes. Un encart publicitaire pour cette même compagnie se trouve également quelques pages plus loin dans le programme.

Le programme ne suffisant plus à assurer des recettes suffisantes pour amortir le coût des revues, la publicité s'infiltre sur scène :

> Ce qui est navrant, c'est la publicité sur la scène. Elle a débuté, très modestement, au concours des spectateurs. Le compère nous a timidement annoncé que les cadeaux, les mêmes chaque soir, qui sont distribués à des acolytes, sont gracieusement offerts par A… ou B… Elle s'est dissimulée dans le sketch. Une allusion, un nom lancé à la volée, qui vantent l'apéritif ou le bas à la mode. Elle a éclaté dans le décor. Quel génial impresario a imaginé la scène du garage ou la scène dans la rue, avec le panneau réclame ? […] Il n'y a pas un seul music-hall qui ait raté ce sketch. Il fait partie maintenant de la revue, au même titre que la troupe de girls ou le « rag » new-yorkais. Mais ce qui est inadmissible, c'est la publicité qui s'étale, en caractères géants, au milieu des tableaux dits

Albert Willemetz et Maurice Chevalier… op. cit., p. 89.

88. *Music-hall,* Paris, 50 rue de Malte, n°23, 11 décembre 1936.

89. Programme de *La joie de Paris* au Casino de Paris, 1932 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0019 (BHVP).

90. Programme de *Vive Paris !* au Casino de Paris, 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.

artistiques. Que tel décor des bijoux revienne très cher à monter, je n'en disconviens pas. Mais qu'on ne nous inflige pas à cette occasion un nom de bijoutier qui enlaidit tout[91].

Ce petit pamphlet s'en prend à plusieurs types de publicité, le premier étant celle du « concours de spectateurs ». Passage obligé des revues, le rituel de la distribution de cadeaux sous forme d'un petit concours où les spectateurs s'affrontent apparaît très rapidement. On le trouve par exemple dans « Mannequins à parfums », un tableau de *Paris en fleurs* où les spectatrices – on s'adresse ici directement aux femmes – doivent reconnaître un parfum à sa description pour en gagner un flacon. Pizella joue le rôle de l'Examinateur en chantant différentes descriptions :

Je commence :
Quel est ce parfum qui embaume,
Reconnaissez-vous son arôme
Troublant, subtil et aérien ?
Devinez, mesdames, c'est… UN RIEN
UN RIEN, parfum charmant
Lancé par Martial et Armand

Toutes celles qui reconnaîtront
D'un parfum la troublante ivresse
Et qui pourront dire son nom
Auront droit, pour cette prouesse,
Songez-y, à un grand flacon ![92]

Le sketch est un bon prétexte à cette distribution, comme dans « Je cherche un jeune premier » de la revue *La joie de Paris* où fruits, cognac, parfum, fourrure, chapeau et chocolat sont distribués au public comme le précise le programme[93].

Mais plus encore, c'est la chanson qui sert le mieux ce petit jeu : il est compris dans le cahier des charges de la revue qu'une chanson au moins soit prétexte à une distribution de cadeaux[94]. En 1925, dans *Paris en fleurs*, au Casino la chanson « Qui n'a pas sa sucette ? » sur les sucettes et les habitudes qu'ont les spectateurs d'en consommer au cinéma est accompagnée d'une distribution de sucettes Pierrot Gourmand dans la salle[95]. La publicité peut également prendre la forme d'une « allusion » dans un texte ; cela est aussi le cas dans les chansons où certains artistes n'hésitent pas à placer des noms de produits[96]. Les défilés sont également un très bon prétexte à cette publicité à peine

[91]. René Pigneres, « Programme et publicité », *Paris Soir*, 27 août 1928, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[92]. Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier… op. cit.,* p. 239.
[93]. Programme de *La joie de Paris,* réf. citée.
[94]. Pierre Lazareff, « Comment on élabore une revue à grand spectacle », *Soir*, 7 novembre 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[95]. Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier… op. cit.,* p. 203.
[96]. René Bizet, *L'Époque du music-hall… op. cit.*, p. 68.

voilée : ainsi le défilé de fourrures d'une revue du Casino apparaît « bassement publicitaire[97] » à un journaliste. Les spectacles semblent être devenus des espaces publicitaires à part entière, sur le modèle du catalogue où sont présentés pêle-mêle toutes sortes de produits. La revue de fin d'année se prêtait déjà à ce petit jeu puisqu'en se prêtant à la mise en scène de la vie matérielle, elle s'est appropriée à la fois le déferlement des produits et la culture publicitaire, créant par là une connivence avec le « spectateur-consommateur[98] ». En tant que divertissement moderne et commercial, le music-hall n'a aucun mal à se réapproprier de telles stratégies économiques.

Enfin, c'est le décor lui-même qui devient espace publicitaire, aussi bien dans les music-halls de revues que d'attractions :

> Je ne vois pas sans stupeur, déjà, dans les Music-Halls d'attractions, des toiles de fond qui vantent les mérites de tels pneumatiques ou les avantages de tel garage d'automobiles. Autrefois, ces réclames illustraient les rideaux de toile. À l'entracte, le spectateur était libre de regarder ou de détourner les yeux. Aujourd'hui- le truc étant éventé, sans doute- on l'oblige de voir. Il ne peut suivre telles attractions sans savoir que le savon X... est le meilleur de tous les savons[99].

Ce recours de plus en plus fréquent à la publicité s'inscrit lui aussi dans une culture du spectacle publicitaire qui s'implante peu à peu en France. En 1925, André Citroën a par exemple affiché le nom de sa marque en grosses lettres lumineuses sur le Tour Eiffel, un spectacle que le public a semble-t-il apprécié[100]. Dans ce contexte, les rues deviennent des « couloirs de design commercial[101] » depuis le tournant du siècle. Même si la culture de l'affiche décline après la guerre, le music-hall ne cesse de se la réapproprier dans ses décors. La parenté entre les deux formes de création est alors à son paroxysme : « ce qui est vrai de la féérie de la rue, l'est encore davantage de l'art publicitaire. Certaines affiches, certaines plaquettes de publicité sont d'excellentes maquettes de music-hall[102] », rappelle un critique pour qui la publicité se permet même plus d'audace que le music-hall. Cela n'a rien de surprenant, ces formes d'expression étant toutes deux intimement liées à la consommation d'une part et à la rue d'autre part. Comme le rappelle Legrand-Chabrier :

> la rue est utilisée assez souvent, partout parce que c'est la décoration publicitaire par excellence et la moins choquante, et si la rue est ainsi un décor foncier du music-hall, c'est assez symbolique et

---

97. Pierre Fontaine, « Parolier et Revuiste », *Alliance universelle*, janvier 1932, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues, réf. citée.
98. Manuel Charpy, « La ronde des produits… art. cité, p. 265-267.
99. René Bizet, *L'Époque du music-hall… op. cit.,* p. 67-68.
100. Victoria de Grazia, *Irresistible empire… op. cit.*, p. 250.
101. *Ibid.*, p. 251-252 : « corridors of commercial design ».
102. Louis Léon-Martin, « Le music-hall et les apparences », réf. citée.

> logique puisque le spectacle de music-hall est un spectacle de rue stylisée, de rue où les phénomènes passent pour l'ébahissement des badaud arrêtés, amassés dans la salle[103].

Le music-hall prouve ici une fois de plus sa proximité avec le spectacle du boulevard.

III. La ville comme référence commune : des spectacles pour connaisseurs de la vie parisienne

Le glissement de la revue de fin d'année à la revue à grand spectacle se serait opéré au moment où la culture du boulevard n'est plus la seule culture urbaine de référence – en raison notamment de la diversification de la presse – amenant par là un « risque à produire des scènes dont les allusions trop ethnocentriques ne sont plus comprises d'une partie de la salle[104] ». Ainsi le glissement vers le spectaculaire traduirait une volonté de s'ouvrir à un public plus large, pas nécessairement familier de de la culture du boulevard. S'opère alors une mutation dans l'univers de référence du music-hall, qui devient celui d'une culture urbaine moins revendicative, où les conflits sont désamorcés mais où les références comprises des seuls initiés restent la norme.

1. Une actualité désormais dépolitisée

Les revues de fin d'année présentées dans les cafés-concerts se sont d'abord construites comme une satire de l'actualité de l'année écoulée sur le mode de l'allusion et de l'allégorie. Elles empruntaient généralement leur imagerie et leur structure aux journaux[105]. Qu'il s'agisse des événements politiques ou des dernières inventions, l'actualité était la raison d'être de ces spectacles.

Quelques décennies plus tard, bien que les revues reposent désormais sur des effets spectaculaires bien plus que sur le texte, toute allusion à l'actualité n'en a pas disparu pour autant. La première revue à grand spectacle moderne, *Laisse-les tomber !* conserve cette tradition puisque son prologue « Au Wedding-Palace. La Mairie des Nations » est une allusion très claire au projet de Société des Nations formulé par Wilson en cette année 1917[106]. Un autre sketch évoque des permissionnaires se réfugiant dans une cave lors

[103]. Legrand-Chabrier, « Une excentrique de music-hall ou de rue ? », *Volonté*, 20 août 1930, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[104]. Christophe Charle, « Le carnaval du temps présent. Les revues d'actualités à Paris et à Bruxelles, 1852-1912 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°186-187, 2011/1, p. 77.
[105]. Olivier Bara, Romain Piana et Jean-Claude Yon, *«* Introduction », *in Revue d'Histoire du Théâtre, En revenant à la revue… op. cit.*, p. 200.
[106]. Archives de la Préfecture de Police, série BA 854, texte de la revue envoyé pour être viser par la censure.

d'une sirène alertant de bombardements à venir[107]. Cependant, les critiques regrettent déjà que « ces couplets ne soient plus tout à fait d'actualité. Il y a un an, si ce n'est deux, que les poilus eurent la primeur, sur le front, de cette bousqueterie [en référence à Bousquet, l'auteur des sketchs] de campagne… » et que « la satire [...] n'en [soit] pas très méchante[108] ». De même, dans *La joie de Paris*, donnée quelques années plus tard dans la même salle, un sketch s'intitule « Questions d'actualité » : chaque interprète y tient le rôle d'une actualité comme « la conférence du désarmement » jouée par Ginette Fretsch ou encore « les grandes manœuvres » interprétées par Lydia Garette[109].

Il s'agit d'un écho aux allégories du café-concert, où chaque idée ou fait était incarné par un(e) artiste – généralement féminine – et rendu sensible au public par l'utilisation de costumes et d'accessoires y faisant référence[110]. Le music-hall reste ce « territoire perfectionné du symbole[111] » où tout est exprimé sur le registre de l'allusion. La place de l'actualité tend tout de même à se restreindre fortement : sur les 35 tableaux d'*En pleine folie*, 2 seulement sont des « scènes d'actualité[112] » selon le critique Nozière : « À travers le Sahara » et « L'institut Voronoff ».

De plus, les références à l'actualité n'ont le plus souvent rien de subversif et deviennent une source de comique, au même titre que d'autres. Le 13ème tableau de Paris qui danse (1920), un sketch intitulé « Une Grève Erreur » – titre qui en dit long –, présente un mariage perturbé par la grève de tous les employés municipaux. Les grèves sont ici tournées en ridicule par leurs conséquences sans que le sketch n'évoque une seule fois les revendications des employés municipaux[113]. Il est probable que ce sketch soit en fait une référence à la grève des cheminots qui a débuté le mois précédent, en février – la revue est à l'affiche à partir du 4 mars – mais cette actualité est ici traitée du point de vue des citadins aisés, gênés par les grèves et non de celui des grévistes.

Le nom de Wilson apparaît clairement dans le texte.

107. *Idem*.

108. Le chauffeur de fours, « L'œil en coulisses », 18 janvier 1918, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1917, 8-RO-18454 (BnF, département des Arts du spectacle).

109. Programme de *La joie de Paris,* réf. citée.

110. Manuel Charpy, « La ronde des produits… art. cité, p. 258.

111. André Beucler, « La revue de de music-hall… réf. citée.

112. Nozière, sans titre, 10 mars 1923 *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère, 1923, 8- RO-18643 (BnF, département des Arts du spectacle).

113. Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier… op. cit.*, p. 175.

Ainsi, là où les revuistes du café-concert prétendaient parler au nom du peuple parisien et où l'allusion contribuait à fidéliser le public qui en comprenait le sens, l'actualité joue un rôle quelque peu différent au music-hall :

> Que paraissent drames et scandales, les revuistes sont là pour les travestir et les entraîner dans une ronde délirante et faire d'un krach et d'un crime, un prétexte à flonflons. […] Ils suivent l'actualité et quelquefois, même, l'inventent[114].

Bien que le plaisir de l'allusion partagée n'ait sans doute pas disparu, bien davantage qu'un bon mot, c'est un prétexte au spectaculaire qu'elles voient dans les faits d'actualités. Cela correspond bien à une présentation sensationnelle de l'actualité, telle qu'on la retrouve par exemple au musée Grévin où l'on représente le moment le plus spectaculaire d'un événement, au détriment de la dimension narrative qui n'est pas évidente et dépend de la connaissance préalable du visiteur[115]. Il en va de même pour les références à l'Histoire : toute cohérence historique est niée au profit d'effets scéniques où peuvent cohabiter sans heurts les ennemis d'autre fois :

> Bien que je ne sois pas Bonapartiste […], je suis vexé de voir des figurantes déshabillées « faire cabochons » sur la gigantesque couronne du Sacre de Napoléon Ier. Enfin, ma pauvre petite science ricane de ce qu'un sans-culotte enveloppe de caresses et de marques de respect une marquise de l'Ancien Régime, fort malmenée tout d'abord, ou que le Directoire affiche une si belle certitude de la prochaine venue d'un dictateur[116], explique Martial-Piéchaud.

Il s'agit de rassembler les acteurs historiques, non tant pour réconcilier que pour saisir chaque prétexte à un décor spectaculaire – une couronne géante – ou à une pointe d'érotisme – les figurantes déshabillées ou la marquise et le sans-culotte. Plus encore que dans la revue de café-concert, c'est la recherche de l'effet visuel ou sonore qui prime. D'où le fait que les inventions techniques ou les tendances vestimentaires, qui sont bien plus le prétexte à de somptueux costumes, remplacent peu à peu les événements politiques.

Bien sûr les progrès techniques n'étaient pas absents des revues de fin d'année, mais ils y étaient en grande partie raillés par un défilé de machines absurdes ou par un personnage incarnant un Progrès résolument ridicule[117]. Au contraire, le progrès est plutôt vu d'un bon œil par le music-hall à l'image d'un défilé au Casino de Paris mettant en scène des costumes représentant les pièces détachées d'une automobile. Chaque élément composant la voiture, du châssis aux phares est représenté, ce qui permet au public de

[114]. René Wiser, « Les Revues », réf. citée.
[115]. Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities… op. cit.*, p. 89-148.
[116]. Martial-Piéchaud, « Les Revues des Folies-Bergère et du Casino de Paris », *La Revue Hebdomadaire et son supplément illustré*, n°28, 12 juillet 1924, 8-RO-17906 (BnF, département des Arts du spectacle).
[117]. Manuel Charpy, « La ronde des produits… art. cité, p. 258.

voir le progrès pour mieux apprécier la complexité des innovations techniques. Toute moquerie n'a cependant pas disparu puisque le prétexte à ce défilé est une panne :

> Y'a un' pann', faut savoir d'où ça vient,
> Y'a un' pann', cherchons-la, cherchons bien[118], entonnent les artistes au début du tableau.

Tout comme au café-concert[119], ces objets techniques sont aussi un prétexte à l'érotisme puisque ces costumes servent à mettre en scènes des femmes nues (figure 35).

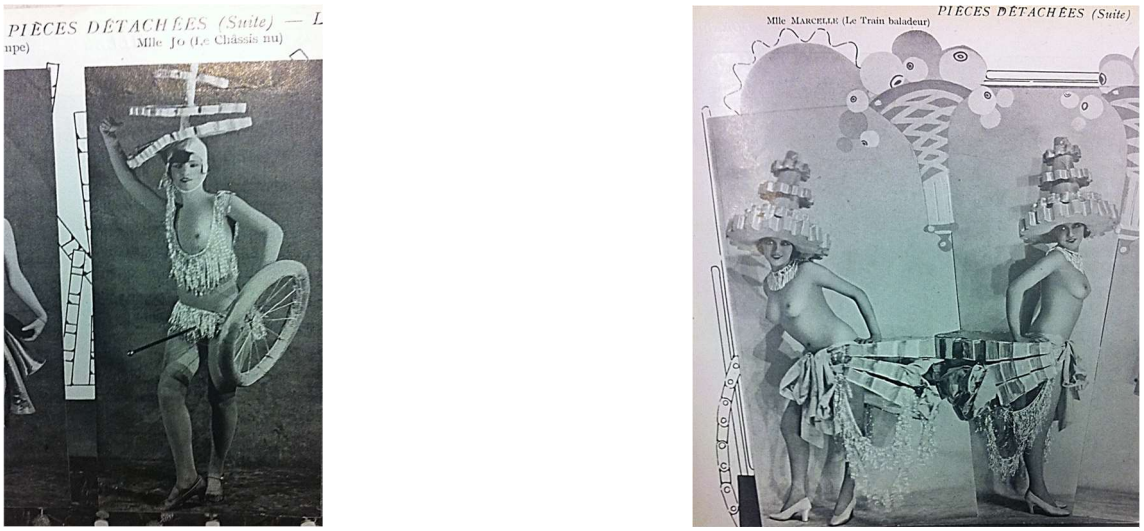


Figure 35 : « Les pièces détachées », tableau de la revue Paris*, 1926, album illustré de la revue, album illustré de la revue,* in *Recueil factice de documents « concernant le Casino de Paris (BnF, département des Arts du spectacle). »*

La Revue des Etoiles va encore plus loin dans l'utilisation du progrès comme motif spectaculaire : dans l'un des tableaux, la vedette Pearl White s'envole à bord d'un avion suspendu au plafond par des fils[120].

Ce passage de l'actualité politique à la vogue du moment se traduit aussi par la disparition de deux personnages emblématiques des revues de café-concert : le compère et la commère. Ces rôles sont uniquement définis par leur fonction : commenter les actualités qui vont être présentées sur scène. S'ils sont présents dans les premières revues de music-hall, ils ne servent plus de fil conducteur à la revue : *Laisse-les tomber !* a bien un compère et une commère présents tout au long du spectacle mais leurs interprètes

[118]. Ce sketch est tiré de la revue *Paris*, donnée en 1926. Voir Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier… op. cit.,* p. 279.
[119]. Manuel Charpy, « La ronde des produits… art. cité, p. 264.
[120]. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris » *in* André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, « Casino de Paris », p. 131-134.

changent d'un acte sur l'autre : ils sont respectivement incarnés par M. Magnard et Mlle de Ryeux dans le premier acte et par M. Léonce et Mlle Christiane dans le deuxième[121]. Ils apparaissent alors plutôt comme un duo comique, chargé d'interagir avec les personnages des sketchs plutôt que comme des commentateurs de l'actualité : ce sont eux par exemple qui annoncent l'entrée de la vedette Gaby Deslys[122]. Dans *Les Ailes de Paris* en 1927, le compère et la commère n'apparaissent plus que dans quelques tableaux, et leurs interprètes varient. En 1923, dans *On dit ça !* ils ne sont plus présents que dans le premier le 48ème tableau. Enfin, en 1926, la commère est devenue prétexte à un comique de situation et son rôle apparaît bien désuet dans la chanson des « Transition Girls » :

> Les commères de R'vues
> Comme des statues
> Reviennent le plus souvent
> Entre chaque scène,
> Coutume ancienne,
> Fair' les enchaînements.
> Nous avons décidé d'réformer
> Ce truc que l'on trouv' trop périmé
> On a promis aux auteurs
> D'être à la hauteur.
> C'est pourquoi nous v'nons faire à plusieurs
> Les transitions[123] .

Il semble que cette volonté de réforme ne soit qu'une nouvelle invention du *producer* pour présenter encore plus de personnages féminins – sans doute dénudés.

La tradition semble avoir mieux persisté aux Ambassadeurs : le compère et la commère sont présents tout au long de *Paris sans voiles*[124], donnée en 1923 mais comme au Casino, leurs interprètes changent au fur et à mesure de la représentation. Legrand-Chabrier note à propos de *Sans chemise* en 1925 que « cette revue est conduite par un compère - car s'il n'en a pas le nom, ni le rôle, il est tout de même la chose[125] ». Le compère et la commère restent en tant que passage obligé de la revue mais ils ont perdu leur statut de commentateurs de l'actualité. En 1926, les revues américaines montées par Edmond Sayag sonnent la disparition finale de ces personnages d'un autre temps[126].

---

121. Programme de *Laisse-les tomber !* au Casino de Paris, 1917 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
122. Archives de la Préfecture de Police, série BA 854, réf. citée.
123. Ce sketch est tiré de la revue *Paris*, donnée en 1926. Voir Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier… op. cit.*, p. 289.
124. Programme de *Paris sans voiles,* réf. citée.
125. Legrand-Chabrier*,* « Pistes et plateaux… réf. citée, 21 juillet 1925.
126. Voir les programmes de 1926 à 1929 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 4-PRO-0004 (BHVP).

Les revues du café-concert formaient des « communautés imaginées[127] » reposant sur une conscience politique partagée, d'abord républicaine puis plus méfiante à l'égard de la République et plutôt nationaliste vers la fin du siècle. Or, la III[ème] République étant désormais bien implantée en France et la revue célèbre ses idéologies, en premier lieu le colonialisme[128]. En 1933, un tableau de *Y'a qu'Paris* présente ainsi des allégories de chaque colonie française[129]. Alors que les valeurs républicaines semblent acquises pour les Parisiens, c'est la mode, et non plus la politique qui les réunit désormais. La « communauté imaginée » repose alors plus sur une culture matérielle et consumériste qui fait de la recherche de divertissement son idéal.

2. Références pour un public d'initiés

Le music-hall pratique l'art de la citation à outrance. Il se nourrit des autres formes de spectacles comme d'autant de matériaux de création, formant par là un canevas de références sans cesse réalimenté, qui nécessite tout de même une connaissance préalable du public pour comprendre ces allusions. Cela présuppose donc que les spectateurs se rendent régulièrement au cinéma ou au théâtre et connaissent les codes de ces formes de spectacles. Dans « Mon Oncle le cow-boy », sketch d'une revue des Folies-Bergère, Dorville propose une « parodie excentrique des grands films américains[130] ». Le cinéma est également raillé sur la scène de l'Alhambra dans un sketch intitulé « Faisons du ciné » ou « sous prétexte de montrer à la salle comment on tourne un film romanesque, le metteur en scène expose un scénario ridicule[131] » pour mieux parodier l'éternel rival du music-hall. Le théâtre est également un inépuisable réservoir de références pour le music-hall :

> La revue des Folies-Bergère est intitulée *L'Amour en Folie*. Il est remarquable que le succès de la pièce de M. François de Curel *l'Âme en Folie* ait eu immédiatement son reflet dans les revues. Ici, l'allusion directe à la pièce du théâtre des Arts ne se trouve pas seulement dans le titre ; un sketch intercalé dans le premier acte, *la Femme en folie*, prétend parodier le chef d'œuvre […][132].

127. Céline Braconnier, « Paris en revues… art. cité, p. 219.
128. Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France… op. cit.,* p. 150.
129. Programme de *Y'a qu'à Paris* au Casino de Paris, 1923, collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
130. « Aux Folies-Bergère », 16 octobre 1920 *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Folies-Bergère 1920, réf. citée.
131. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique… réf. citée, 15 octobre 1919.
132. *Ibid.*, 31 mars 1920.

Tous ces numéros s'inscrivent pleinement dans ce que Mary Simonson a défini sous le nom d'« intermédialité », c'est-à-dire la circulation entre les genres de mélodies, musiques, thèmes narratifs, voire de certains personnages[133]. L'emprunt, la citation ou encore l'imitation sont caractéristiques de ces performances qui ne se cantonnent pas à un genre ou support mais traversent aussi bien le cinéma, le théâtre et le music-hall que la radio ou le disque. L'intermédialité devient alors une esthétique en elle-même, caractéristique du début du XX^{ème} siècle, qu'il convient d'avoir à l'esprit lorsqu'on aborde l'art de la référence au music-hall[134]. À première vue, celui-ci s'inscrit dans le registre de la parodie. Mais la citation peut aussi se faire hommage, notamment lorsque Cécile Sorel tient la vedette d'une revue du Casino de Paris, *Paris New-York* en 1933. Elle fait son entrée dans la revue dans un tableau intitulé « Célimène au music-hall », renvoyant explicitement au rôle marquant qu'elle a tenu à la Comédie Française dans *Le Misanthrope*. De même, lorsqu'elle se produit à l'Alhambra deux ans plus tard, le sketch dans lequel elle partage la vedette avec Tramel a pour titre « La Conversion de Célimène[135] ». Cette « conversion » est, bien entendu, le passage de l'actrice du théâtre au music-hall. Ainsi, le sketch fait à la fois allusion à l'interprétation du *Misanthrope* mais aussi à la revue du Casino de Paris, créant ainsi un jeu de référence à double niveau de lecture. Il illustre également cette nouvelle fluidité des artistes qui développent leur aura et leur jeu scénique par-delà les limites des genres spectaculaires[136], qu'ils contribuent en contrepartie à brouiller.

Car c'est encore de lui-même que le music-hall sait le mieux tirer sa substance : art réflexif par excellence, il ne cesse de pratiquer l'autocitation. Mistinguett maîtrise particulièrement cet art : elle a connu son premier gros succès au Moulin-Rouge en 1908 avec « La Valse chaloupée » et ne cesse, par la suite, de faire des clins d'œil à cette danse qui a fait d'elle une vedette. Elle monte avec Chevalier « La Valse Renversante » aux Folies-Bergère en 1912 dont le titre semble un hommage à son premier succès. Puis, au Casino de Paris cette fois, en 1919 elle se met en scène dans « une sorte de chaloupée

133. Mary Simonson, *Body Knowledge. Performance, Intermediality, and American Entertainment at the Turn of the Twentieth Century*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 1.
134. *Ibid.*, p. 1-2.
135. Serge, « De Georgius, « amuseur public n°1 » au couple inattendu Cécile Sorel-Tramel… ou la réconciliation du théâtre et du music-hall », *Comœdia*, 15 octobre 1935 *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
136. Mary Simonson, *Body Knowledge… op. cit.*, p. 1.

pour rire[137] » qui parodie explicitement le numéro du Moulin-Rouge. Enfin, toujours au Casino, elle est à l'affiche l'année suivante d'une parodie de danse espagnole qu'elle exécute avec Chevalier[138], son ancien partenaire, raillant ainsi à la fois la tendance pour les danses espagnoles et leur numéro passé.

La chanson se prête elle aussi volontiers à ce genre de jeu. La revue de fin d'année fonctionnait d'ailleurs sur ce seul principe puisque les couplets étaient composés à partir des timbres, des mélodies déjà connues issues du répertoire populaire, des théâtres ou de l'opéra-comique sur lesquelles on greffe sans cesse de nouvelles paroles[139]. La revue du music-hall reste en partie fidèle à ce principe, les programmes précisant parfois qu'un couplet est chanté « sur l'air de » telle mélodie. Les chansons à succès sont les premières à être reprises, détournées et parodiées : dans le 17ème tableau des *Ailes de Paris*, Maurice Chevalier entonne « Ma Bonne », parodie de « Mon Homme », l'immense succès de Mistinguett quelques années plus tôt[140]. Le même Chevalier, dans *Paris en fleurs*, joue avec Yvonne Vallée, un dialogue d'amour, « L'Amour Malin » construit sur des citations de titres de chansons ayant connu le succès au music-hall : alors que le père d'Yvonne demande à Chevalier « Qu'est-ce que vous cherchez monsieur ? », celui-ci répond « Je cherche après Titine... [141] », qui est le titre d'une célèbre chanson de Léonce.

Cette capacité à créer du neuf en citant du vieux était déjà l'une des caractéristiques de la féérie, très encline à l'autoréférence[142] et du café-concert qui imite plus qu'il ne crée[143]. Les imitations franches sont d'ailleurs légion au music-hall à tel point que la question devient un débat juridique : en juin 1925, un artiste de music-hall intente un procès pour imitation à l'un de ses confrères à qui la cours donne raison. L'imitation est désormais légalement permise dans les revues, à la fois sous forme de simple pastiche et de parodie[144]. En 1919, Fréjaville distinguait les trois catégories d'imitateurs que l'on pouvait applaudir au music-hall : les imitateurs d'animaux, les imitateurs d'instruments de

---

137. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique… réf. citée, 2 avril 1919.
138. *Ibid.*, 10 mars 1920.
139. Olivier Bara, Romain Piana et Jean-Claude Yon, « Introduction », art. cité, p. 197.
140. Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier… op. cit.*, p. 101.
141. *Ibid.*, p. 212-219.
142. Jean-Claude Yon : « La féérie ou le royaume du spectaculaire : l'exemple de « Rothomago » », *in* Isabelle Moindrot (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 126.
143. Catherine Sarev, « Le café-concert : un théâtre parallèle », *in* Jean-Claude Yon (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, A. Colin, 2010, p. 273.
144. Pierre Bénard, « Il est permis d'imiter les vedettes », *Soir*, 30 juin 1925, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues, réf. citée.

musique et les imitateurs « pour la vue », reproduisant la physionomie de chefs d'État ou de célébrités avec des postiches[145]. Grock choisit la deuxième catégorie en se livrant sur la scène de l'Alhambra à une « parodie de musique américaine exécutée sur clarinette, qui est un chef d'œuvre d'observation et d'ironie[146] ».

Quelques années plus tard, les imitations de vedettes sont devenues un exercice de style : dans *On dit ça !* c'est Jane Marnac et Saint-Granier qui s'y livrent, imitant tour à tour Spinelly, Mistinguett, Chevalier ou encore Max Dearly[147]. Quant à Mismarguett, elle pousse le jeu jusqu'à devenir une « contrefaçon[148] » de Mistinguett : il ne s'agit plus ici de se déguiser avec de simples postiches mais de reprendre des scènes entières d'anciennes revues pour mieux pasticher la vedette[149]. Évidemment, pour bien fonctionner, de tels numéros présupposent un public d'habitués qui fréquente les scènes parisiennes et va être à même de saisir les références et les parodies.

C'est à ce même public d'habitués que s'adressent les nombreuses analyses métatextuelles auxquels se livrent les revuistes. En effet, comprendre l'analyse que fait le music-hall de lui-même suppose que l'on soit un tant soit peu familier de la forme. La chanson des « Transition Girls », extraite d'une revue du Casino de Paris, décortique – non sans humour – la tradition de la transition entre deux tableaux, souvent effectuée par la commère ou à défaut, par une autre figurante :

> Un' commère ça vous plait bien Messieurs
> Mais huit c'est encore bien mieux
> On a travaillé deux mois complets
> Ce couplet
> Le rôl' nous plaît
> Car c'est pas de la figuration
> Les transitions
> Ça peut procurer une position
> Les transitions
> On sait montrer d'la fantaisie
> Et ça fait des jalousies
> De voir qu'on r'connaît à notre air qu'on
> Est les Transitions[150].

Les actrices chargées des transitions ne sont généralement pas ou peu connues du public, mais le rôle peut servir de tremplin vers des rôles plus importants, d'où la « position » que peut procurer le fait d'être choisie pour faire les transitions.

---

145. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique… réf. citée, 13 août 1919.
146. *Ibid.*, 11 mai 1922.
147. Programme d'*On dit ça !* 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
148. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux… réf. citée, 27 février 1925.
149. *Idem.*
150. Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier… op. cit.,* p. 289.

La revue prend ainsi des airs de méta-revue lorsqu'elle se met à exposer les procédés sur lesquels elle repose tout en les mettant en scène. L'entrée de la vedette marseillaise Gaby Deslys dans *Laisse-les tomber !* en est un exemple frappant : alors qu'elle est de retour d'une tournée aux États-Unis et par conséquent très attendue par le public, elle fait son apparition dans la revue par un jeu de mise en abyme. Interrompant le compère et la commère en pleine discussion pour venir occuper la scène, elle en vient très vite à commenter sa propre scène :

> **GABY** : … je la vois d'ici sa scène à Gaby Deslys… ça doit se passer dans la salle… Ils vont lui flanquer une robe de 250 louis sur le dos […] et pan, je te colle Gaby, dans une avant-scène. On verra bien ce que ça fera… v'est (sic) le genre cette année. Vous avez vu mame Mistinguett à Marigny ? [151]

Elle est évidemment placée dans l'avant-scène lorsqu'elle prononce ces mots et très certainement avec « une robe de 250 louis sur le dos ». Elle mentionne la mode de ces arrivées attendues, en mentionnant celle de Mistinguett à Marigny.

Les revuistes se font une spécialité de profiter de ces instants de réflexion sur le genre qu'ils mettent en scène pour railler leurs concurrents. La scène que nous venons de décrire est ainsi moquée par les Folies-Bergères dans un sketch ajouté à la *Revue Féérique* dès le 10 décembre, c'est-à-dire avant même le début de *Laisse-les tomber !*[152].Ce sketch met en scène la vedette « Gaby Debys » qui, tentant de se faire passer pour une Américaine en dépit de son accent marseillais, vient annoncer la création de son « nouveau sketch en 18 robes, 16 manteaux, 35 chapeaux et 250 paires de chaussures ». À peine terminé mais déjà parodié : les auteurs des Folies-Bergère ont tout de suite pris conscience que le spectacle du Casino de Paris allait faire parler de lui et se sont empressés de s'emparer du phénomène pour le détourner. Une fois de plus, cela suppose que le public se tienne informé des spectacles et soit au courant de la venue de Gaby Deslys au Casino.

Ces instants de métatextualité exposent également les coulisses du music-hall : « Un scandale au Casino de Paris », sketch de *Paris qui danse*, met en scène un régisseur joué par Frétel et le couple Rose et Emilien, interprétés par Mistinguett et Chevalier. Cette

---

151. Archives de la Préfecture de Police, série BA 854, réf. citée.

152. Archives de la Préfecture de Police, série BA 852, texte de la revue envoyé pour être viser par la censure. Une note accompagnant le texte envoyé à la commission de censure indique que le sketch doit être joué dès le 10 décembre mais nous n'avons pas pu vérifier cette information.

dernière fait semblant d'interrompre la représentation pour venir se plaindre de son mari qui la trompe :

> **Le régisseur** : Enfin madame ! Vous n'allez pas parler au public…
> **Rose** : Vous lui parlez bien au public
> **Le régisseur** : Moi, madame, je suis le régisseur.
> **Le régisseur, au public** : Mesdames, Messieurs…
> **Rose** : Mesdames, Messieurs…
> **Le régisseur** : De la part de la direction, je viens vous présentez toutes mes excuses…
> **Rose** : De ma part à moi, je viens vous présenter mon cas qui est sans excuse.
> **Le régisseur** : … Pour ce scandale
> **Rose** : Pour ce scandale ![153]

Un peu plus loin dans le sketch, deux machinistes, joués par Florence et Pico interviennent pour apporter puis enlever un lit sur scène à la demande de Rose/ Mistinguett qui veut jouer un tour à son mari infidèle. Le régisseur, les machinistes, autant d'individus normalement invisibles au public mais nécessaires au fonctionnement du spectacle qui sont par ce biais rappelés à la vue des spectateurs. De tels sketchs apparaissent aussi comme un prétexte idéal à des jeux de miroir avec le public, le renvoyant lui-même à son propre statut de voyeur. Il est ici doublement voyeur puisqu'il est à la fois témoin du scandale de l'adultère et du spectacle.

Le music-hall est pleinement lié à certaines façons d'apprécier la ville, à certaines postures spectatoriales qui exigent du spectateur une certaine expérience de la ville pour ne pas se laisser déboussoler par le spectacle. Il prolonge le spectacle offert par la ville et en épouse les codes, tant dans ses formes et ses effets que dans son contenu, dont la plupart des références appartiennent à une culture urbaine partagée. Malgré le nombre toujours plus important de touristes étrangers au music-hall, ces spectacles continuent de s'adresser à un public d'initiés, du moins sous la forme de clins d'œil avec des allusions glissées ici et là à des événements urbains ou aux spectacles précédents. Cela suppose que le spectateur idéal du music-hall est au courant de l'actualité et des dernières inventions, qu'il fréquente les lieux à la mode et les spectacles. Or un tel spectateur ne peut être qu'un bourgeois ou une bourgeoise appartenant à une classe de loisirs suffisamment aisée pour disposer de temps libre. C'est en priorité à de tels spectateurs que s'adresse le music-hall des années 1920 et 1930.

[153]. Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier… op. cit.,* p. 156-158.

CHAPITRE 7
PERFORMANCES AU MUSIC-HALL

Le terme de performance apparaît au cours du XIX^{ème} d'abord pour désigner « la manière dont s'est comporté un cheval dans une course » puis s'applique par extension aux athlètes lors d'épreuves sportives ou de l'accomplissement d'exploits isolés[1]. Il implique donc très vite l'idée d'accomplir quelque chose de remarquable, devant un public. Dès lors, Caroline Hodak oppose au sein des spectacles équestres ceux qui relèvent du registre de la performance, présentant toutes sortes de défis, notamment acrobatiques, et ceux relevant du registre de l'art qui sont des « prestations physiques essentiellement figuratives[2] ». Cela donne à l'idée de performance un sens plutôt étroit associé à la mise en scène d'un exploit, qui existe au music-hall, notamment dans les numéros d'acrobaties ou de danses particulièrement spectaculaires. Cependant, on ne peut pas l'y réduire. Il faut alors considérer la performance au sens plus large, comme le fait de produire quelque chose qui peut être regardé. Chaque artiste qui se produit sur la scène d'un music-hall, qu'il chante, joue la comédie ou présente un numéro de variétés réalise donc bien une performance, et la part de celle-ci est d'autant plus importante que le texte tend à se réduire au music-hall au profit de la mise en avant du « jeu » des artistes, de leur manière d'être sur scène. Contrairement au théâtre, où l'interprétation du texte est centrale, la performance de music-hall tend à se focaliser autour de la présence scénique de l'artiste et de son corps.

I. Des performances qui se détachent des codes du théâtre

Au music-hall, l'artiste apparaît en son nom propre, contrairement au théâtre où il disparaît derrière le personnage qu'il incarne. On est donc ici face à un type de performance dans lesquelles le rapport à l'acteur et à la fiction n'est pas le même. Face à cette absence de fiction, c'est davantage par leur plastique et leur personnalité que les artistes vont se singulariser.

---

[1]. Caroline Hodak-Druel *Du théâtre équestre au cirque : "une entreprise si éminemment nationale" commercialisation des loisirs, diffusion des savoirs et théâtralisation de l'histoire en France et en Angleterre (c.1760-c.1860)*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2011, p. 541.
[2]. *Ibid.*, p. 533.

1. Des personnages désormais façonnés par les identités des artistes

Le music-hall est l'héritier direct du nouveau rapport aux interprètes instauré par le café-concert dès ses débuts, dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. L'artiste de café-concert ne joue plus différents personnages comme c'était le cas au théâtre, il incarne un seul et unique rôle – ou un répertoire de rôles – qui est le sien tout au long de sa carrière et qui devient en quelque sorte sa marque de fabrique. Il est alors apparenté à un type, directement identifiable par le public comme celui de la chanteuse épileptique, de la gommeuse... reposant à la fois sur un costume et sur des attitudes[3]. Ces types sont préétablis, ce qui veut dire qu'un artiste va d'abord chercher à s'inscrire dans un rôle existant du répertoire du café-concert, pour se faire connaître, avant de se singulariser quelque peu en proposant quelque chose d'inédit[4]. L'interprète prend donc une nouvelle définition puisque c'est à sa personnalité, et non plus à sa seule interprétation que le public est confronté :

> Au théâtre, ce nouvel être porte le nom du personnage qu'il représente dans la pièce et l'honneur de l'avoir mis au monde revient pour une bonne part à l'auteur ; au cirque, au café-concert, au cinéma, c'est l'acteur seul qui est en cause, et le type créé, s'il vit d'une vie puissante, se confond avec l'interprète, puisqu'on ne lui connaît pas de nom[5] .

Ainsi la façon d'être en scène est différente et l'attention plus que jamais portée sur la présence de l'artiste aussi bien dans les spectacles de variétés où il est singularisé en tant que numéro distinct des autres que dans la revue dont la part de texte ne cesse de se réduire. En 1921, sur les 23 tableaux de la revue *Avec le sourire* du Casino de Paris, 12 comportent du texte contre seulement 5 tableaux sur 33 pour *Paris en fleurs*, quatre ans plus tard ou 9 – dont deux ont seulement quelques lignes de texte entre deux chansons – sur 20 pour *Les Ailes de Paris*, en 1927[6]. Il semble que cette disparition du texte soit même une caractéristique de la revue à grand spectacle que le comique et auteur Saint-Granier définit dès 1923 comme « un spectacle où la mise en scène a plus de droits que le texte[7] ». Les rares moments où l'artiste parle, c'est avec une voix et d'une façon différente d'au théâtre :

---

[3]. Olivier Goetz, « La chanson « spectacle » de la Belle Époque » *in* Isabelle Moindrot (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 148.

[4]. *Idem*.

[5]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique du Music-Hall », *Comœdia*, 2 juin 1920, vol.1, 4-RO-16443 (BnF, département des Arts du spectacle).

[6]. D'après les scénarios présentés dans Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier : revues, sketchs et chansons au Casino de Paris*, Paris, Fonds Albert Willemetz, 2011.

[7]. André-L. Daven, « Et les revues ? Qu'en pensez-vous ? », enquête de *Bonsoir* sur les revues, interview

> Quand je parle théâtre je parle pas la même chose que quand je parle music-hall, je fais la voix grave, je joue la comédie8, explique Mistinguett.

Nul besoin de « jouer la comédie » au music-hall car la performance des artistes ne repose plus sur l'interprétation d'un texte mais sur celle d'un type auquel ils restent généralement associés tout au long de leur carrière comme leurs prédécesseurs du café-concert. Des références à ces types sont fréquentes dans les caricatures d'artistes. Ainsi Mistinguett est généralement représentée avec une large bouche, grande ouverte (figure 36), qui peut faire penser à une « gouailleuse » de café-concert.

Figure 36 : Caricature de Mistinguett par Brod, parue dans la presse, 4 avril 1918, in *Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris 1918 (BnF, département des Arts du spectacle).*

Même lorsque les artistes endossent des rôles – dans les sketchs par exemple – et n'apparaissent pas en leur nom propre, les « types » auxquels le public les identifie ne sont jamais très loin. Mistinguett, par exemple, représente dans l'imaginaire du public à la fois la meneuse de revue portant de somptueux costumes et la gamine faubourienne, un brin insolente et gouailleuse, de par ses origines populaires[9]. Or, il semble qu'elle ne sorte jamais vraiment de ce répertoire :

> Mlle Mistinguett ne bouge pas - je parle bien entendu au figuré. On la voit toujours à peu près dans les mêmes « numéros » ; portant sur la tête les mêmes buissons de plumages éclatants ; gémissant les mêmes complaintes faubouriennes ; ou attifée des mêmes oripeaux comiques[10] .

Ainsi, les rôles qu'elle a tenus dans la revue *Bonjour Paris* au Casino de Paris s'apparentent tous à l'une de ces deux facettes de son personnage (figure 37).

---

de Saint-Granier, 1er février 1923, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues de music-hall, 8-RO-17908 (BnF, département des Arts du spectacle).

8. *Leurs débuts : Mistinguett*, 24 min, chaîne de diffusion non déterminée, enregistrée le 3 juillet 1943 (archives INA).

9. Charles Rearick, *The French in love and war : popular culture in the Era of the World wars*, New Haven ; London, Yale University Press, 1997, p. 78.

10. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », feuilleton du *Temps*, 29 juin 1925, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, 8-RO-15678 (BnF, département des Arts du spectacle).

Figure 37 : « Mlle Mistinguett dans quelques-unes de ses Créations de la Revue Bonjour Paris *», 1924, album illustré de la revue, in Recueil factice de documents concernant le Casino de Paris (BnF, département des Arts du spectacle).*

On reconnaît en haut à droite et en bas au milieu les costumes à plumes et strass de la meneuse de revue alors que les autres photos s'apparentent plutôt aux attributs de l'enfant des faubourgs, habillée à la garçonne ou avec une casquette gavroche. Dans *Folies en folie* des Folies-Bergère, elle apparaît sous son propre nom dans le 1er tableau, « Le réveillon des Folies-Bergère » puis sous des noms de rôles dans d'autres tableaux. Elle incarne par exemple Trottinette dans « La loterie nationale[11] ». On peut donc supposer qu'elle joue une fois de plus sur les deux facettes de son personnage : Mistinguett la diva, qui est en elle-même un personnage et des rôles sans doute inspirés du « type » faubourien, de telle sorte que l'artiste et son personnage se confondent aux yeux des spectateurs.

Sa façon de chanter est également empreinte de cet imaginaire. Contrairement à des chanteuses comme Marie Dubas ou Raquel Meller qui chantent avec un timbre aigu et cherchent à obtenir des effets presque lyriques, Mistinguett garde une voix proche de

[11]. Programme de *Folies en folie*, 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0097 (BHVP).

sa voix parlée. Elle n'hésite pas à mâcher des mots dans ses chansons pour conserver son accent faubourien. Enfin, les paroles de nombreuses chansons la mettent en scène comme une jeune fille simple, à l'opposé des grandes dames du monde :

> Je ne suis qu'une pov' gosse
> Qui chaque soir vend ses fleurettes[12],

dans *Mes Fleurettes*, une référence à ses années de jeunesse où elle a été vendeuse de fleurs[13]. Ou encore :

> Moi quand je veux plaire
> J'sais pas comment faire
> J'ai rien, j'ai pas les moyens[14],

dans *C'est tout ce que j'ai*.

Ceci est d'autant plus vrai dans un *star system* naissant où le public suit également les faits et gestes des artistes à la ville. Dans la presse, Mistinguett cultive une image de « garçonne intrépide[15] » en essayant des voitures, des mobylettes ou encore un hydravion devant les photographes. Il faut donc désormais compter sur les apparitions médiatiques de la vedette qui modèlent également l'imaginaire autour des apparitions scéniques.

La grande rivale de Mistinguett, Joséphine Baker, incarne quant à elle la vision stéréotypée et colonialiste de l'Afrique sauvage, chère aux spectateurs parisiens, alors même qu'elle n'a jamais mis les pieds sur ce continent et que les danses qu'elle présente sont en réalité d'inspiration américaine[16]. Beaucoup de danseuses noires se retrouvent par la suite cantonnées à ce rôle et leurs performances sont jugées à l'aune de celles de Joséphine Baker qui semble être le seul modèle valable aux yeux de la critique. Ainsi miss June, vedette d'une revue des Ambassadeurs n'est-elle désignée que comme « la fausse Joséphine Baker[17] » alors qu'elle se livre à un black bottom. De même, lorsque la danseuse noire sud-africaine Vera Nargo se présente sur la scène de l'Alhambra, les producteurs jugent bon d'intituler son tableau « A la manière de Joséphine[18] ».

---

[12]. Disque *L'âge d'or du Casino de Paris*, S.l., s.n., 1960, disponible en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8812900j/f2.media (BnF, département de l'Audiovisuel), piste 9 : *Mes fleurettes* (enregistrement en live). Le disque contient également des enregistrements en live de Marie Dubas et Raquel Meller. Nous ne connaissons pas la date des enregistrements.
[13]. Elle évoque cet épisode dans une interview radiophonique. Voir *Leurs débuts : Mistinguett,* émission citée.
[14]. Disque *L'âge d'or du Casino de Paris*, réf. citée, piste 10 : *C'est tout ce que j'ai* (enregistrement en live).
[15]. Martin Pénet, *Mistinguett : la légende du music-hall*; Paris, Omnibus, 2014, p. 90.
[16]. Sylvie Perault, « Danseuse(s) noire(s) au music-hall la permanence d'un stéréotype », *Corps, n°3,* 2/2007, p. 66.
[17]. Pierre Brisson, sans titre, *Le Temps*, 20 juin 1927, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[18]. *Music-hall*, Paris, 50 rue de Malte, n°2, 27 septembre 1925.

2. Montrer le réel ou s'en détacher : le rapport ambigu du music-hall à la fiction

Les amateurs de music-hall sont divisés quant au fait de savoir si assister à un spectacle de music-hall revient à assister ou non à une représentation basée sur la fiction comme c'est le cas au théâtre. Les artistes y présentent en effet la plupart du temps des performances tirées « de [leur] propre substance[19] » et non d'une fiction qu'ils incarnent :

> Un clown comme Grock, un excentrique comme Joe Jackson, un funambule comme Colleano interprètent à leur manière leur sentiment de la vie et, tout en le transposant, nous le rendent sensible. […] L'artiste tire son numéro de sa propre substance. Il crée de toute pièce, il œuvre au même titre que l'écrivain, que le compositeur, que le peintre. Songez à l'élan lyrique de Barbette [acrobate], à la coupe parfaite d'un Codona lancé dans l'espace, à la frénésie et à l'intensité des Gertrude Hoffmann Girls ou des Albertina Rash, à l'univers irréel et fantastique où nous plonge un Horace Goldin [magicien] ! …[20]

En ce qu'il s'affranchit de la fiction, le music-hall devient un « miroir du monde » qui « se modèle sur la vie. Il en est d'ailleurs une transposition à la fois esthétique et sportive, et non plus seulement imaginative comme le théâtre[21] ». Il y a quelque chose de profondément réel dans la performance de music-hall, qui provient peut-être des risques pris par les artistes – ceux des programmes de variétés en premier lieu – dont le numéro peut à tout moment ne pas réussir. En ce sens, la tension de ces représentations « ne dépen[d] pas d'une intrigue dramatique, mais de la performance des acteurs[22] ». Cette dimension est parfaitement intégrée par les critiques, qui savent juger ces spectacles différemment du théâtre :

> Les confondre [le critique de théâtre et le critique de music-hall] sous le point de vue qu'ils sont l'un et l'autre un spectateur dans un fauteuil serait une erreur. En principe, un critique théâtral s'estime capable de re-composer la comédie qu'il dissèque, et je n'ai pas, moi, tout de même la prétention de pouvoir accomplir le saut périlleux que je signale. […] En matière de risque, ne l'oublions jamais, ne craignons pas de le redire, nous sommes en pleine nature humaine selon la chair et non plus seulement selon l'esprit. Cela est grave, crée bien des devoirs, inspire bien des scrupules. Ce n'est pas une raison pour qu'il n'y ait pas de critiques du cirque dignes de l'être justement parce qu'ils auront perçu la différence, et qu'ils la rendront sensible, humainement[23].

Il y a donc de la versimilitude dans les spectacles de music-hall, c'est-à-dire une impression de réalité qui peut s'apparenter à la mise en spectacle de la réalité dans l'espace

---

[19]. Louis-Léon Martin, « Le music-hall laboratoire du merveilleux », Petit Parisien, 3 février 1935, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, *réf. citée.*
[20]. *Idem*.
[21]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », chronique de music-hall parues dans *La Presse,* 31 janvier 1925, 8-RO-16444 (BnF, département des Arts du spectacle).
[22]. Caroline Hodak, « Créer du sensationnel », *Terrain*, n°46, 2006, p. 54.
[23]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 24 janvier 1925.

urbain décrite par Vanessa Schwartz[24]. Le music-hall serait ici l'héritier du théâtre équestre du XIX^{ème} siècle qui repose en grande partie sur cette versimilitude en cherchant à présenter sur scène une transcription la plus fidèle possible de la réalité[25]. Tout comme ces spectacles, le music-hall s'inspire régulièrement de lieux réels, comme les monuments de Paris pour ses décors. Legrand-Chabrier estime d'ailleurs qu'« un amateur de music-hall est un bon badaud de quatorze juillet » qui « sait goûter la ville en fête comme un spectacle de son lieu favori[26] ». De même que les décors, « le type ne sera adopté par le public que s'il a été modelé sur la réalité[27] » :

> Dranem n'existerait pas s'il ne ressemblait qu'à l'honorable M. Ménard, et s'il n'avait su réunir mille traits épars observés dans les faubourgs pour établir une fois pour toutes l'inoubliable silhouette du « fils de gniaf ». […] [Les mauvais pitres] copient Dranem, mais Dranem a créé Dranem en copiant directement la vie. C'est parce qu'il est « ressemblant » que son personnage nous paraît original[28].

Cette exigence de ressemblance avec le réel explique le grand succès rencontré par « la chanteuse réaliste, dont l'art est fait de « simplicité », [qui] est à l'apogée de sa gloire[29] ».

Il est légitime de penser que l'exigence de versimilitude est propre aux spectacles de variétés, totalement affranchis du texte, contrairement aux revues où il subsiste en partie. Pourtant, le tiraillement sur le caractère fictionnel du music-hall va au-delà de cette opposition. Si les numéros sont des performances réalistes, ils n'en sont pas moins pour certains de parfaites illusions qui tiennent bien plus du rêve que de la vie :

> Il y a une féérie dans les tours paradoxaux du jongleur, dans les exercices de l'acrobate en défi à l'équilibre, dans les réussites équivoques de l'illusionniste, une féérie de qualité humaine et à laquelle notre nostalgique souci de nous évader des contingences trouve bien des occasions de se satisfaire. Or tout est là. Le music-hall nous aide à nous évader. Il ne nous enferme pas dans une intrigue ou dans un texte. Il nous propose des images, des motifs. À nous ensuite de nous en servir, d'en fabriquer notre rêve… Car il y a du merveilleux encore dans un délassement de qualité, le merveilleux précisément qui est en nous et qui n'attend souvent qu'une occasion de s'élancer et de nous emporter avec lui[30].

En s'échappant de toute fiction, le music-hall n'aurait au contraire plus aucune prise avec le réel et s'éloignerait en cela d'une transcription de la vie :

---

[24]. Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities : early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley ; Los Angeles ; London, University of California Press, 1998.
[25]. Caroline Hodak, « Créer du sensationnel », art. cité, p. 59.
[26]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 15 juillet 1925.
[27]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique..., réf. citée, 2 juin 1920.
[28]. *Idem*.
[29]. Pierre Lazareff, « Le music-hall épure sa formule et multiplie ses séductions », *Soir*, 8 avril 1927, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[30]. Louis-Léon Martin, « Le music-hall laboratoire du merveilleux », réf. citée.

> Ce que les gens viennent chercher au théâtre, ce sont des exemples concrets de caractères, de situations, applicables à leur propre vie. Ils y accourent, beaucoup moins pour apprendre, que pour juger, revoir et comparer. Ce qu'ils viennent chercher au music-hall, c'est une rupture à la monotonie de leur existence, l'éloquence des mouvements, l'harmonie du tapage, le renversement des lois naturelles, le renouvellement de leurs impressions par leur profusion et leur violence. Et il y a, dans ces récréations agitées [...] l'imagination amplificatrice, jusqu'à l'invention romanesque, avec ce mélange de rêverie voulue et l'appétit de connaissance devant la réalité, notre illusion à chaque instant naissante défaite et renaissante encore […][31].

Plus que dans la vie, le *producer* de music-hall « puise dans le merveilleux[32] » pour réaliser ses spectacles et brouille les repères, si bien qu'« au music-hall, le quotidien doit être brisé, nié, l'espace d'une soirée, dans un éblouissement, un étourdissement qui empruntent les chemins du rêve[33] ». À côté des décors extrêmement réalistes, d'autres naissent de l'imagination des *producers* comme un « jardin des supplices[34] » ou des « grottes de cristal[35] ».

René Bizet estime quant à lui que le music-hall n'est pas allé assez loin dans cette mise en scène de l'illusion :

> Nul n'a osé s'affranchir de la scène politique, des sketches, nul n'a voulu construire sur le nuage. Et c'est là l'erreur fondamentale. On n'a pas voulu croire à la seule illusion des acrobates, des excentrics, des jongleurs, des décors stylisés. On a fait un mélange regrettable du théâtre, du café-concert, du music-hall pur, et on s'est entêté dans ce pêle-mêle...[36]

En effet certains tableaux, en particulier dans les revues, restent dans un registre extrêmement théâtral. Inspirés des intrigues théâtrales traditionnelles, comme « Le poison des Borgia » présenté au Casino de Paris dans *Tout Paris* en 1928, ils continuent de mettre en scène des acteurs très dramatiques dans leurs gestes et leurs expressions[37] (figure 38).

---

[31]. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », extrait de *La Revue de Paris*, 1er décembre 1929, 8-RO-15596 (BnF, département des Arts du spectacle).
[32]. Louis-Léon Martin, « Le music-hall laboratoire du merveilleux », réf. citée.
[33]. Alain Hardell, *Strass*, Paris, 1977, cité par Serge Dillaz, *La chanson sous la Troisième République : 1870-1940*, Paris, Tallandier, 199, p. 177.
[34]. Programme d'*En pleine folie* aux Folies-Bergère, 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale.
[35]. *Idem*.
[36]. René Bizet, *L'Époque du music-hall [dialogues et essais]*, Paris, éditions du Capitole, 1927, p. 28.
[37]. On peut cependant penser que les gestes sont encore exagérés ici par le côté posé de la photographie.

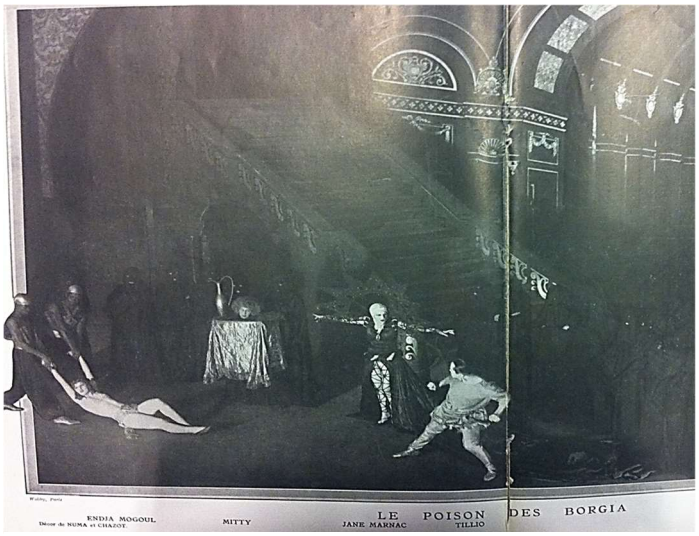


Figure 38 : « Le poison des Borgia » dans la revue Tout Paris*, 1928, album illustré de la revue,* in *Recueil factice de documents concernant le Casino de Paris (BnF, département des Arts du spectacle).*

Cette scène pourrait tout à fait être une scène de théâtre traditionnelle, si bien que l'illusion du music-hall ne s'affranchit pas encore totalement de la fiction. Plus que variétés et revue, cette question du caractère fictionnel ou non du music-hall divise plutôt les numéros de pures attractions – qui existent aussi dans les revues – ou les tableaux chorégraphiques des tableaux joués – que l'on retrouve parfois dans les programmes d'attractions sous forme de petits sketchs ou de pièces en un acte qui restent calqués sur le théâtre :

> Il y a là une sorte de communion de l'artiste avec la salle, une collaboration qui s'apparente évidemment à l'art du cirque, mais qui ne sont codifiées que par l'art du théâtre[38].

Il faut donc distinguer les numéros à part entière des performances jouées, encore très liées à la performance théâtrale.

II. Des performances à dominante visuelle

L'évolution des facteurs techniques est indispensable pour comprendre les mutations de la performance au music-hall. La démocratisation du disque et de la radio, mais aussi le perfectionnement de l'éclairage participent à modeler de nouvelles attentes chez les spectateurs. Puisque la voix de l'artiste existe désormais en dehors de la scène, les regards vont se focaliser essentiellement sur son corps et sa présence.

[38]. René Bizet, *L'Époque du music-hall… op. cit.,* p. 125.

1. La reproductibilité de la voix contre la singularité de la présence scénique

Gustave Fréjaville décrit, en 1920, ce qu'est pour lui un bon chanteur de music-hall :

> Comme il articule bien, on l'entend admirablement ; ses gestes sont assez adroits ; sa voix a du charme ; sa bonne foi est parfaite et il n'essaye pas de jouer au plus fin avec le public[39] .

En 1921, il donne une appréciation assez similaire du chanteur Perchicot, qui connaît un grand succès auprès du public :

> sa voix s'est assouplie sans perdre sa puissance et sa couleur ; il a le sens du rythme et du pittoresque ; il sait mimer une chanson sans lui faire perdre son mouvement[40].

On lit dans ces descriptions l'importance de la voix, qui se doit avant tout d'être puissante pour être audible par les spectateurs, à une époque où il n'y a pas encore de micros pour en amplifier le son. La gestuelle est cependant mise sur le même plan : autant qu'une voix, le chanteur est un personnage – suivant la logique des « types » – et l'émotion qu'il suscite auprès des spectateurs naît de ces deux facteurs réunis. La plupart des chanteurs ont alors une gestuelle très théâtrale, qui vient amplifier l'émotion des textes et de la voix. Cela est particulièrement frappant chez une chanteuse réaliste comme Damia (figure 39) dont les gestes et les postures sont très expressifs.

Figure 39 : Damia, très théâtrale dans ses gestes, images d'archives extraites du documentaire Music Planet : Le roman du music-hall : de 1930 à 1993 *(INA).*

Mais la démocratisation des disques a suscité des attentes nouvelles chez les spectateurs. Désormais, on connaît déjà la voix que l'on vient entendre sur scène et « les gens [sont] anxieux de voir à la scène les célèbres inconnus dont ils connaissaient les disques par cœur[41] ». Les chanteurs sont priés de reproduire sur scène ce qu'ils sont sur le disque : ainsi Jean Clément qui se produit à l'Alhambra est introduit comme le « célèbre

[39]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique... réf. citée, 9 juin 1920.
[40]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique... réf. citée, 16 juin 1921.
[41]. Jean Fayard, « Music-hall de « Variétés » - Sa grandeur et sa décadence - Le retour du vieux Caf' conc' », *Je suis partout*, 12 janvier 1935, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

chanteur du disque[42] ». De même à propos de Jack Smith dont la performance est fortement influencée par l'esthétique de la musique enregistrée :

> Sa présentation scénique est fort heureuse, rappelant le disque, le faisant en quelque sorte sortir du disque et en continuer le chant[43].

Les critères d'appréciation d'un tour de chant ont quelque peu changé et la reproduction du son enregistré est devenu l'un d'entre eux. Elle prend une autre tournure avec l'apparition, en 1936[44], du micro sur les scènes de music-hall. Loin d'être une simple avancée technique, cette invention ne fait que répondre à des mutations des goûts préexistantes, dues à la consommation de plus en plus importante de sons enregistrés, à la radio ou sur disque. Ces nouveaux médias changent considérablement le rapport au son et à la voix. Avec la révolution électrique du XX^{ème} siècle apparaît une esthétique propre à la musique enregistrée. En effet, il ne s'agit plus seulement de reproduire un son qui a pu être entendu ailleurs pour l'écouter chez soi mais de produire un son nouveau, pour obtenir une certaine qualité d'écoute[45].

Il en résulte de nouvelles pratiques d'écoute et l'absence du regard dans ce processus modifie considérablement l'attention de l'auditeur qui se focalise désormais sur le timbre et sur l'interprétation, puisqu'il devient possible de comparer plusieurs versions enregistrées d'un même morceau[46]. Enfin, cette consommation de musique est une consommation privée[47], qui induit un nouveau rapport, plus intime, à ce que l'on écoute. Cela donne naissance à de nouveaux « types », tel celui du chanteur de charme mis à la mode par Jean Sablon ou encore Tino Rossi. Comme le rappelle Jacques-Charles :

> Le chanteur de charme n'existait pas [au début du siècle], car il ne date que du jour où le micro permit à Tino Rossi ou à Jean Sablon de murmurer des chansons tendres que Bérard lançait à pleine voix[48].

Ces chanteurs jouent sur une sensibilité qui n'est possible que dans le murmure des voix et à laquelle convient parfaitement l'intimité de l'écoute radiophonique. Le micro devient alors le moyen de reproduire sur scène de tels effets comme l'explique Jean Sablon :

---

42. *Idem*.
43. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 16 janvier 1929.
44. Martin Pénet, *« Café-concert et music-hall », in* Christian Delporte Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et Claire Blandin (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 130.
45. Sophie Maisoneuve, « De la machine parlante au disque. Une innovation technique, commerciale et culturelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°92, 2006/4, p. 25.
46. *Idem*.
47. *Ibid*., p. 19.
48. Jacques-Charles, *Cent ans de music-hall : histoire générale du music-hall de ses origines à nos jours, en Grande-Bretagne, en France et aux U.S.A*, Genève ; Paris, Jeheber, 1956, p. 23.

> Je voulais utiliser le micro pour obtenir les sonorités que lui seul permettait. Je voulais qu'on puisse retrouver grâce à lui la même voix que celle que les gens avaient l'habitude d'entendre chez eux, quand ils m'écoutent à la radio ou sur les disques. Ce n'est pas pour faire plus de bruit mais pour amplifier et nuancer mes pleins et mes déliés, car le micro est un verre grossissant[49].

Plus qu'à une question de volume, c'est plutôt à une question d'effet que répond le micro, en permettant de « chanter en douceur, murmurer en musique une confidence comme on le fait à voix basse[50] ».

Outre les effets sonores qu'il rend possibles, le micro est également un objet nouveau dans l'espace scénique, qu'il convient pour les artistes d'apprivoiser. Il est nécessairement fixe à la fin des années 1930 et très volumineux (figure 40). Il conditionne alors la façon d'occuper la scène et devient un référent pour l'artiste qui ne doit pas trop s'en éloigner pour en conserver les effets, ce qui modifie le placement et « reme[t] en cause certains critères de la gestuelle chansonnière[51] ». Les chanteurs ne peuvent alors plus utiliser la totalité de l'espace scénique comme ils le faisaient auparavant.

Figure 40 : Taille d'un micro à la fin des années 1930, image d'archives extraite du documentaire Music Planet : Le roman du music-hall : de 1930 à 1993 *(INA).*

Une séquence d'images de la fin des années 1930 montre ainsi Lys Gauty, qui tente de s'écarter du micro, être poussée par un assistant qui la ramène près de l'objet[52]. Une différence d'attitude semble s'établir entre la génération ayant commencé à se produire sans micro et la nouvelle génération, plus familière de ce procédé. Maurice Chevalier, qui appartient plutôt à la première génération, continue de rester théâtral et de faire de grands gestes en présence d'un micro (à sa droite sur

Figure 41 : Maurice Chevalier loin du micro, image d'archives extraite du documentaire Mémoire de cent ans de chansons : les années d'illusion *(INA).*

[49]. Jean Sablon, *De France ou bien d'ailleurs*, Paris, Robert Laffont, 1979, cité par cité par Serge Dillaz, *La chanson sous la Troisième République… op. cit.*, p. 216.
[50]. *Idem*.
[51]. *Ibid*., p. 218.
[52]. *Music Planet : Le roman du music-hall : de 1930 à 1993*, 58min53, documentaire à base d'archives, diffusé sur ARTE le 29 décembre 1996.

l'image), en bougeant cependant par rapport à celui-ci, qu'il ne cesse de regarder comme si la présence de cet objet l'embarrassait plus qu'autre chose[53] (figure 41). Au contraire, à la même époque, Tino Rossi, chanteur emblématique de cette nouvelle génération des années 1930, reste fixe et ne bouge quasiment pas les bras, se contentant d'expressions du visage[54] (figure 42).

Figure 42 : Tino Rossi près du micro en 1936, image d'archives extraite du documentaire Music Planet : Le roman du music-hall : de 1930 à 1993 *(INA).*

Cette focalisation sur le timbre, au détriment de la gestuelle qui se fait plus sobre chez la nouvelle génération de chanteurs, favorise le déplacement de l'attention sur l'interprétation. Il semble que celle-ci se développe au détriment du texte, ce qui est également dù à la standardisation propre à la radio et au disque dont les formats courts contraignent les morceaux et amènent à une quasi-disparition des chansons à multiples couplets[55]. Raconter une histoire en chanson devient beaucoup plus difficile. La radio crée également une censure en empêchant la diffusion de morceaux qui ne rentrent pas dans les normes en vigueur. Par conséquent, les textes s'assagissent[56]. Ainsi, alors qu'auparavant :

> dans les revues, les artistes du café-concert étaient inimitables. Habitués à paraître seuls sur la scène, à s'emparer seuls de l'intérêt de la salle, à conduire seuls les variations de leurs personnages de manière à emplir seuls le plateau, accoutumés à un texte médiocre, l'ornant, le vivifiant, l'encanaillant de charges à leur façon, ils possédaient une verve populacière et forte, une scurrilité [bouffonnerie] cynique irrésistible[57],

cet encanaillement s'efface peu à peu et les artistes misent sur l'interprétation. En 1936, la direction de l'Alhambra demande à Charlotte Arren de chanter le deuxième morceau de son tour de chant en anglais, estimant que « le texte lui-même n'[a] qu'une importance secondaire, et que c'[est] la **force comique** [en gras dans le texte] de cette belle artiste qui lui va[ut], seule, sa réputation[58] ». Puisque « voix, texte, musique exist[ent] déjà par le disque, la vedette, bientôt, n'aura plus sur scène que son corps à vendre[59] ». Le texte est

[53]. *Idem.*
[54]. *Idem.*
[55]. Serge Dillaz, *La chanson sous la Troisième République… op. cit.*, p. 217.
[56]. *Ibid*., p. 216.
[57]. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », réf. citée.
[58]. *Music-hall*, réf. citée, n°22, 16 octobre 1936.
[59]. Serge Dillaz, *La chanson sous la Troisième République… op. cit.*, p. 218.

devenu secondaire devant le chanteur et sa présence scénique, ce qui renforce un peu plus la singularité des artistes : c'est désormais eux et eux seuls que l'on vient écouter – et surtout voir – et non plus le texte qu'ils chantent.

2. Progrès techniques et nouvelle mise en valeur des corps

Dès les années 1880, alors que l'on maîtrise désormais l'électricité, « l'éclairage scénique acquiert une importance considérable[60] ». Les projecteurs sont devenus des éléments scéniques indispensables : ceux du Casino de Paris font 90 ampères et sont gérés par toute une équipe d'électriciens[61]. Aux Folies-Bergère, ils sont comparés à un « jeu d'orgues » et capables de donner quatre couleurs d'éclairage. Pour mener à bien sa mission, le chef électricien doit gérer 342 manettes et 74 résistances : « toutes les combinaisons lui sont possibles, dans toutes les intensités : crépuscules, aurores, changements de couleurs se font sans transitions brutales[62] ». Des « lampes-horizon » teintées de onze nuances différentes ont également été spécialement conçues pour les éclairages diffus[63].

Cette lumière artificielle acquiert une importance telle qu'elle apparaît pour certains consubstantielle à la forme même du music-hall : « le music-hall est fait du balai des projecteurs fouillant la scène comme une mer en tempête[64] » écrit ainsi le critique Louis-Léon Martin. Elle est en effet responsable de mises en scène et d'effets nouveaux en ce qu'elle « circonscrit la scène, sollicite et modifie le regard, rehausse la couleur, souligne le mouvement, la ligne d'un corps, suscite l'émotion, distancie l'artiste[65] ». De ces possibilités nouvelles résulte une singularisation des artistes, dont la présence scénique est désormais rendue plus prégnante par ces projecteurs qui les isolent : le « visage fervent » du clown Grock « dans l'auréole blanche du projecteur, rayonne [...]

---

[60]. Pascale Goetschel, « Le théâtre est-il devenu une industrie culturelle ? », *in* Patrick Éveno et Jacques Marseille (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles : actes du colloque en Sorbonne [Paris I], décembre 2001, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002*, p. 448.

[61]. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir : la vie secrète du music-hall*, Paris, Éditions des Portiques, 1929-1930, p. 17. Il y a 18 électriciens pour gérer à la fois la salle et les projecteurs.

[62]. Marcel-Denis, « Les merveilles du music-hall vues des coulisses. La revue des Folies-Bergère La Folie du Jour », extrait de *Lectures pour tous*, août 1926, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère, 4-RO-15722 (BnF, département des Arts du spectacle).

[63]. *Idem*.

[64]. Louis-Léon Martin, extrait de « Des Clowns, des Girls, du Cinéma » de Serge, cité par Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 9 août 1927.

[65]. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIXe siècle-début du XXe siècle », *in* Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009, p. 160.

d'une ardeur singulière et d'une émouvante poésie[66] » sur la scène de l'Alhambra. Il semble que cet emploi de la lumière soit assez caractéristique de la façon de se présenter sur scène au music-hall. Ainsi, même des chanteurs issus du café-concert y ont recours lorsqu'ils se produisent dans des programmes d'attractions :

> L'influence du music-hall sur les chanteurs de café-concert, qui sont appelés de plus en plus à venir faire leur tour de chant, en numéro de « variétés », se marque par l'emploi si fréquent maintenant du projecteur sur l'artiste[67] .

La façon d'éclairer les artistes était en effet très différente au café-concert où la même lumière éclairait à la fois la scène et la salle[68], ne permettant pas la même mise en valeur des artistes. Dès les années 1920, Damia est l'une des premières à se servir des projecteurs pour renforcer la théâtralité de ses tours de chant[69].

Les progrès de l'éclairage permettent une nouvelle présentation de l'artiste lors des numéros. La mise en scène de ces derniers en est profondément changée :

> Tous les numéros cherchent une « présentation » originale, hardie. On ne voit presque plus de minables acrobates arriver sur scène et commencer leurs exercices après un simple salut au public, pas plus qu'on ne voit des jongleurs mondains déposer, pour faire une entrée, leur haut de forme et leur cape entre les mains d'une inutile servante[70].

Il ne s'agit plus de simplement exécuter son numéro mais de le mettre en scène. Cela se manifeste particulièrement dans le tour de chant où « le changement de robe à chaque chanson[71] » et les « essais décoratifs[72] » sont devenus légions :

> Une coutume s'instaure et se précise de plus en plus chez les chanteuses, celle d'assortir leurs robes à leurs chansons, du moins au music-hall. Pour ma part, je pense qu'au music-hall de variétés, ces présentations, qui seraient prétentieuses au café-concert, sont parfois bien utiles pour que le numéro de chant ne soit pas trop écrasé entre deux attractions à grand spectacle. Et elles ne sont jamais déplaisantes. Et elles aident des artistes de bonne volonté, mais sans l'ampleur requise pour le cadre, non seulement à ne pas passer inaperçus entre les numéros plus saisissants d'acrobatie, d'excentricité ou de danse, mais encore à s'exprimer selon leur tempérament, mieux mis en valeur[73].

---

66. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique... réf. citée, 11 mai 1922.
67. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 8 novembre 1925.
68. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 159.
69. Serge Dillaz, *La chanson sous la Troisième République… op. cit.,* p. 218.
70. Pierre Lazareff, « Le music-hall épure sa formule… réf. citée.
71. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 8 novembre 1925.
72. *Ibid.*, 15 décembre 1924.
73. *Idem*.

Cet « écrin[74] » fourni par le décor et le costume devient indispensable même pour des chanteuses reconnues comme Raquel Meller qui, lorsqu'elle se produit à l'Alhambra en 1922 « demande une minute après chaque chanson pour changer de costume. Rien qu'une minute chronométrique[75] ». L'influence de la revue s'exprime dans cette modification de la mise en scène des tours de chant. La chanteuse Jane Marceau exprime son point de vue sur la question :

> Les progrès de la mise en scène au music-hall ont profondément modifié le point de vue d'où l'on doit envisager le tour de chant. Il faut maintenant compter avec le cadre. Je pense que le temps est proche où l'on ne verra plus une chanteuse s'avancer vers la rampe dans une robe noire ou perlée et chanter plusieurs chansons sans autre moyen d'évocation… J'entoure chaque chanson, non seulement d'un costume approprié, mais encore d'un semblant de décor forcément schématique, mais suffisamment évocateur[76].

Le chanteur devient alors bien plus essentiel que la chanson, sa personnalité et son rapport au public priment sur son art :

> Au music-hall, l'essentiel est de trouver sa formule d'art personnel et de piquer le point sensible du contact de sympathie physique et morale avec le public. Un chanteur y est soumis comme les autres, et comme les acrobates. La chanson et l'exercice n'y sont qu'un moyen et non une fin comme elles le sont au café-concert et au cirque[77].

Cette différence d'appréciation tiendrait essentiellement au fait que le music-hall est plus visuel que le café-concert et qu'il y est bien plus difficile de se faire remarquer par sa voix, notamment parce que les conditions matérielles du spectacle ne sont pas les mêmes :

> Il y a une différence essentielle que l'artiste méconnaît parfois entre le même tour de chant au café-concert et au music-hall. Au café-concert ambiance propice. Le spectateur est avant tout un auditeur. Il est venu pour écouter des chansons. Et les chansons font valoir leur interprète. Au music-hall, c'est l'exhibition du chanteur dans son répertoire comme de l'acrobate dans ses exercices. L'auditeur y est avant tout un spectateur[78].

La présence scénique devient essentielle et tout artiste qui ne parviendrait pas à imposer son corps rate sa performance. C'est ce qui arrive à l'acteur japonais Hayakawa lorsqu'il fait une apparition sur la scène du Casino de Paris :

---

[74]. *Idem*.
[75]. Programme du 22 septembre au 5 octobre 1922 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0084 (BHVP).
[76]. Jane Marceau citée par Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 16 avril 1925.
[77]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 16 avril 1925.
[78]. *Idem*, 12 février 1925.

> L'artiste japonais nous apparut beaucoup moins impressionnant qu'à l'écran ; sa petite taille, que le cinéma dissimule, lui enlève, à la scène, beaucoup d'abattage. Enfin, cette impassibilité, cette immobilité, de si grand effet ailleurs, sont sans action devant la rampe[79].

Il n'a pas réussi à adapter sa performance cinématographique aux exigences du music-hall. À l'inverse, la chanteuse Damia sait parfaitement jouer de sa présence scénique, à travers laquelle elle évoque le cinéma :

> Évidemment, Damia, par elle-même, a quelque chose d'une sculpture cinématographiée, et se dresse silhouette de lumière charnelle et d'ombre corporelle et d'obscurité auréolante, si j'ose ainsi dire. On lui laissa chanter une de ses chansons, en quelque sorte avec sa présentation quotidienne et solitaire, et cela donna une formidable impression de « gros plan »[80].

Ainsi, ce sont bien les corps que l'on met en valeur au music-hall, bien plus que les voix. Cette tendance à l'exhibition s'estompe toutefois à la fin de la période, avec un retour à des tours de chant plus sobres, même dans les revues. Ainsi en 1935, Maurice Chevalier se produit dans *Parade du Monde* au Casino de Paris « durant près d'une heure, sans le secours de girls ni de décors[81] ». Il se montre « plus sobre dans ses effets[82] », comme pour mieux coller à un engouement retrouvé pour le café-concert[83].

III. L'exhibition de corps de plus en plus standardisés

Le music-hall est définitivement le lieu où l'on vient exhiber son corps avant toute autre chose : il « reste le cercle au milieu duquel, sur la place publique, chacun vient, tour à tour, exhiber des turlupinades, sa difformité, sa beauté, son adresse ou sa force[84] ». L'exhibition de corps jugés hors norme ou monstrueux tend cependant à s'effacer au profit de corps extrêmement normés, forts et érotiques qui révèlent les aspirations de l'époque.

1. Les nouveaux canons de l'érotisme

Le corps féminin nu n'est pas une nouveauté au music-hall. Cependant la physionomie des corps exhibés a considérablement changé depuis le siècle dernier : « les grosses mémères d'autrefois font place à des filles longues, souples, qui justifient quelquefois

[79]. Antoine, sans titre, 29 octobre 1923, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris 1923 (2e Semestre), 8-RO-18656 (BnF, département des Arts du spectacle).
[80]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 13 février 1929.
[81]. Germaine Grav, « Casino de Paris », *Musica*, 27 octobre 1935, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[82]. *Idem*.
[83]. Charles Rearick, *The French in love and war… op. cit.,* p. 102.
[84]. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », réf. citée.

leur présence par quelque talent de danseuse ou d'acrobate[85] ». Le corps nu est devenu un corps mince et en mouvement, conformément aux idéaux de l'époque :

> Le nu, qui était immobile et figé dans ses premières présentations avant-guerre […] a pris dans ces dernières années précisément tout son sens dans le choix des mouvements, des rythmes qu'on a su choisir pour lui[86].

Bien qu'il reste quelques figurantes nues qui ont un rôle purement décoratif – elles sont « un simple morceau de décor[87] » selon Maurice Verne – la plupart des femmes dénudées sont désormais des troupes de danseuses comme celle qui se produit en 1935 aux Folies-Bergère dans *Femmes en folie* (figure 43).

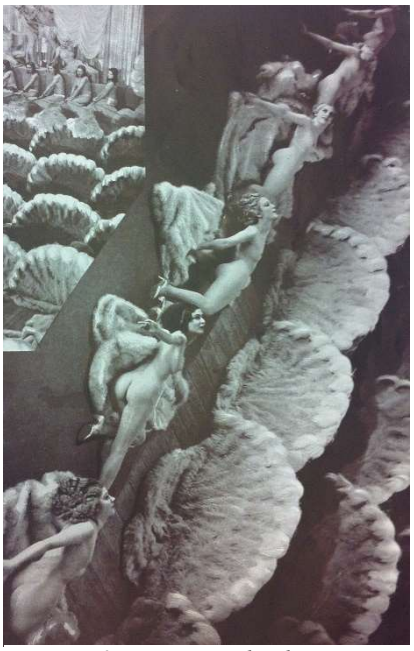


Figure 43 : « La mer de plumes » par les Danseuses nues dans la revue Femmes en folie*, 1935, album de la revue,* in *Les Folies-Bergère. Spectacles et revues : documents iconographiques (BnF, département des Arts du spectacle).*

Le « sex appeal » est désormais « aérodynamique[88] » et incarné par ces troupes de girls « si garçonnières[89] » aux cheveux courts et aux corps sveltes. Elles incarnent à la perfection cette nouvelle silhouette de la garçonne caractérisée par « le filiforme, la légèreté, la transparence, l'androgynie, la vivacité[90] ». Cet idéal physique est aussi incarné par les grandes vedettes comme Mistinguett qui adopte dès 1918 une coupe de cheveux courte (figure 44) qu'elle conserve dans *En Douce*, après s'être affichée avec toutes ses amies à qui elle a coupé les cheveux dans sa propriété de Deauville[91].

Figure 44 : Mistinguett et sa coupe garçonne, couverture du programme de Laisse-les tomber ! *(2ème version), 11 mars 1918,* in *Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris 1918 (BnF, département des Arts du spectacle).*

[85]. Jean Fayard, « Le music-hall à Paris… réf. citée.
[86]. Jacques Reboul, « Le nu au music-hall », *Heures de Paris*, 27 avril 1938, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[87]. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir… op. cit.*, p. 108-109.
[88]. Album de la revue *Femmes en folies* aux Folies Bergère, 1935, 4-ICO THE-4400-4420 (BnF, département des Arts du spectacle)
[89]. « Les boys », *Candide*, 9 décembre 1926, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[90]. Antoine de Baecque, *Les nuits parisiennes : XVIIIe-XXIe siècle*, Paris, Seuil, 2015, p. 156.
[91]. Martin Pénet, *Mistinguett : la légende du music-hall… op. cit.,* p. 156.

Cette silhouette longiligne et filiforme lui colle à la peau. Elle est notamment accentuée par les dessins de Gesmar, dont celui réalisé pour *Pa-Ri-Ki-Ri* qui accentue particulièrement la ligne fine de son corps (figure 45).

Figure 45 : Mistinguett par Gesmar sur un dépliant publicitaire pour Pa-Ri-Ki-Ri, 19 octobre 1918, in *Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris 1918 (BnF, département des Arts du spectacle).*

Ces corps érotiques ont beau s'inscrire dans les canons de beauté de l'époque, ils n'en restent pas moins des corps irréels, illusions construites sur mesure pour les spectateurs. Maurice Verne explique la nécessité pour les danseuses et figurantes nues d'« industrialiser [leur] corps[92] » en le recouvrant de maquillage, de poudre, de blanc liquide – sans doute pour mieux en souligner la blancheur – et de rouge sur la pointe des seins. Gustave Fréjaville décrit ce même artifice, selon lui totalement assumé par le spectateur :

> Il lui plaît que le ciel et les arbres soient jaunes, comme il aime que la chair des femmes soit enduite de blanc gras et n'ait pas du tout la couleur de la chair, que leurs lèvres soient trop rouges, leurs yeux trop noirs ou trop bleus. Il sait bien que ces jolis monstres […] sont les chefs-d'œuvre d'une chimie subtile et d'un art compliqué. Il sait et il approuve[93].

Il s'agit de faire de ces corps des œuvres d'art, de les sublimer grâce aux importants moyens techniques dont dispose le music-hall – en premier lieu l'éclairage – quitte à leur ôter toute réalité :

> D'admirables éclairages font de ces corps, probablement imparfaits, des corps glorieux, leur prêtent une immatérialité fugitive, une miraculeuse transparence, où l'on voit la Beauté terrassant le Désir[94] .

Ces femmes deviennent ainsi, dans l'imagination de Léon Volterra au Casino de Paris des « statuettes vives », des « bijoux vivants[95] » offerts aux spectateurs. La première version de la revue *En Douce* présente d'ailleurs un tableau où des femmes nues au corps peints de toutes les couleurs représentant des statues « défilaient à tour de rôle, immobiles sur un tapis roulant[96] ». Bien que l'on ait à faire à des corps standardisés, présents en nombre, ceux-ci gardent une étrangeté rappelant les exhibitions dont était friand le public

[92]. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir… op. cit.,* p. 114.
[93]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique... réf. citée, 21 mai 1919.
[94]. Martial-Piéchaud, « Les Revues des Folies-Bergère et du Casino de Paris », *La Revue Hebdomadaire et son supplément illustré*, n°28, 12 juillet 1924, 8-RO-17906 (BnF, département des Arts du spectacle), p. 233-234.
[95]. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir… op. cit.,* p. 63-64.
[96]. Jacques-Charles, *La Revue de ma vie*, Paris, A. Fayard, 1958, p. 214.

du siècle dernier. Cependant cette étrangeté s'est déplacée des corps eux-mêmes aux moyens mis en œuvre pour les présenter.

Cette tension entre corps normés et mise en scène flirtant avec l'étrangeté ne s'applique qu'aux corps des danseuses blanches. Les danseuses noires vont faire l'objet d'un érotisme spécifique et empreint de stéréotypes racistes. Leurs performances sont d'emblée perçues comme plus dangereuses et subversives, bien que la nudité soit la même. Ainsi Joséphine Baker aux Folies-Bergère :

> Joséphine Baker nous initie aux fantaisies et aux extravagances d'une autre race. Que diraient les paisibles et sages bourgeois si on les conviait ailleurs à un spectacle aussi désordonné ? Mais le metteur en scène a su amadouer les spectateurs timorés en enveloppant cette étonnante négresse dans un immense œuf rose qui descend des cintres. […] Le plus adroit de nos auteurs dramatiques n'aurait pas accumulé plus de subterfuges pour faire passer une scène choquante ou dangereuse et pourtant au music-hall les spectateurs ne viennent pas, armés de pied en cap, de leur esprit critique[97].

Si cette scène est jugée « choquante ou dangereuse », c'est parce que le public a en tête l'image de Joséphine Baker dans la *Revue nègre*, dans laquelle « Jacques Charles a mis en scène le corps d'une femme noire afin qu'il corresponde à un imaginaire occidental de l'ailleurs[98] », c'est-à-dire un corps animal et sauvage.

C'est cette imaginaire qui rend la performance de Joséphine Baker plus menaçante aux yeux d'un public pourtant habitué à admirer des corps nus « à la douzaine[99] ». Dans *Un vent de folie*, Joséphine Baker apparaît une nouvelle fois habillée de haillons, avec un maquillage accentué sur les yeux et les lèvres et exécutant des mouvements très souples, notamment en bougeant les hanches, ce que les troupes de girls ne font pas[100]. Il s'agit là d'une danse exactement semblable à sa première apparition dans la *Revue nègre* où elle portait le même costume et le même maquillage[101]. Ce stéréotype va coller à la peau de Joséphine Baker et de toutes les danseuses noires, dont les performances seront jugées trop sages si elles ne reproduisent pas celles de la *Revue nègre*. C'est ainsi que Gustave Fréjaville n'apprécie que modérément la revue *Black Birds* des Ambassadeurs :

> *La Revue nègre* des Champs-Élysées nous avait initiés à des divertissements d'un accent si âpre et d'une sauvagerie si discordante que nous somme près de trouver ceux-ci trop civilisés[102].

---

97. William Speth, Des revues, Extrait de la *Revue Mondiale*, 15 juin 1926, 8-RO-17907 (BnF, département des Arts du spectacle), p. 379.
98. Sylvie Perault, « Danseuse(s) noire(s) au music-hall… art. cité, p. 66.
99. Henri Wernert, « La revue de Music-Hall », *Ami du peuple*, 2 février 1930, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
100. *La revue des revues*, réal. Joe Francis, 1927.
101. Sylvie Perault, « Danseuse(s) noire(s) au music-hall… art. cité, p. 65.
102. Gustave Fréjaville, « Black Birds 1926 », *Comœdia*, 30 mai 1926, *in* Recueil factice de documents

Se lit ici toute la fascination-répulsion coloniale pour ces corps noirs dont on attend qu'ils expriment la sauvagerie tout en les jugeant menaçants pour cela.

2. Du corps sportif au corps mécanique

Les corps des artistes se produisant au music-hall deviennent un objet de regard pour les critiques qui ne cessent de les décrire. Ils se doivent d'être mis en valeur, d'autant plus lorsqu'ils accomplissent des exploits jugés hors normes, et notamment des acrobaties. Legrand-Chabrier recommande vivement à ses lecteurs de se placer au 1er rang des music-halls pour mieux se rendre compte « de la force agile et concentrée des acrobates, de la victoire incessante et tendue de l'effort humain des gymnastes, […] de la spiritualité musculaire de tous ces corps en travail d'expression physique[103] ». Ces numéros mettent une fois de plus en avant des corps sveltes mais aussi forts. L'habit des acrobates devient alors sujet à commentaire puisqu'il se doit de mettre « en valeur la force et l'élasticité du corps humain[104] ». Gustave Fréjaville regrette ainsi que des acrobates se soient présentés à l'Alhambra en smoking car « les belles lignes de leurs corps nous [sont] cachées par l'affreux vêtement moderne[105] ». Legrand-Chabrier partage son avis :

> Mes lecteurs fidèles savent bien quelle campagne je ne cesse de faire en faveur du maillot dans les exercices acrobatiques de quelque espèce qu'ils soient. Il me semble évident que ces exercices mettant en valeur des performances sportives ne doivent pas être entravés à nos yeux par un costume aussi anti-sportif que l'habit. Il me paraît non moins évident que la tâche noire et confuse de cet habit [...] ne doit être qu'exceptionnelle dans un spectacle de music-hall[106].

Cet fascination pour des corps capables de performances extraordinaires se retrouve dans l'engouement pour le sport-spectacle que connaissent les années 1920 et 1930. Dans ces rencontres sportives, le beau jeu est caractérisé par les « effets de saisissement qu'il produit[107] ». Vont ainsi être privilégiés par le public « les gestes aériens, les conduites heurtées, celles qui sollicitent à la fois l'imaginaire du risque et du funambulisme, autrement dit tout ce qui paraît s'éloigner de l'ordre ordinaire des corps et des manières de le tenir[108] ».

---

concernant les revues des Ambassadeurs, 1926, 8-RO-18740 (BnF, département des Arts du spectacle).
[103]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 30 avril 1925.
[104]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique... réf. citée, 26 février 1920.
[105]. *Idem*.
[106]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 1er octobre 1925.
[107]. Christophe Granger, « Les lumières du stade. Football et goût du spectaculaire dans l'entre-deux-guerres », *Sociétés & Représentations,* n°31, 2011/1, p. 117.
[108]. *Idem*.

La danse constitue une autre occasion d'exhiber des corps sportifs au music-hall : « avec les acrobates et les contorsionnistes, les girls symbolisent le sport dans les revues : elles sont des personnages très importants[109] ». Elles passent et repassent « comme un leitmotiv[110] » dans les revues, exécutant des versions spectaculaires et acrobatiques des danses en vogue[111]. Elles sont de véritables danseuses professionnelles, généralement anglaises[112] et « entraînées presque militairement[113] ». Paul Derval explique par exemple que les girls engagées dans ses revues sont soumises à une discipline très stricte : elles vivent dans un foyer surveillé par un pasteur anglais, s'entraînent plusieurs heures par jour et subissent un contrôle absolu de leur alimentation[114]. Une telle discipline leur confère un caractère mécanique, d'« admirables robots[115] ». C'est d'ailleurs l'esthétique qu'elles se plaisent à mettre en avant dans leurs performances scéniques comme en photo. On les photographie la plupart du temps alignées, adoptant toutes une pose semblable au millimètre près (figure 46). Sur scène, elles se produisent exactement de la même manière.

Figure 46 : Troupe de girls des Folies-Bergère, album de la revue Femmes en Folies, 1935, in *Les Folies-Bergère. Spectacles et revues : documents iconographiques (BnF, département des Arts du spectacle).*

Figure 47 : Girls en soldats, image d'archives extraite du documentaire Mémoire de cent ans de chansons : les années d'illusion *(INA).*

Elles sont très souvent habillées en soldats (figure 47) pour mieux mettre en valeur la dimension automatique et répétitive de leurs gestes. À l'Alhambra, la troupe des « gosses merveilleuses » exécute une « parade des soldats de bois » semblable à un « ballet

[109]. André Rivollet, « Voyage au Pays du Music-Hall », conférence faite le 17 mars 1932, extrait de *Conferencia*, 1er janvier 1933, 8-RO-15652 (BnF, département des Arts du spectacle).
[110]. *Idem*.
[111]. Sophie Jacotot, Danser *à Paris dans l'entre-deux-guerres : lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques, 1919-1939*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013, p. 196-197.
[112]. Paul Derval, *Folies-Bergère, souvenirs de leur directeur*, Paris, les Éditions de Paris, 1954, p. 64.
[113]. André Rivollet, « Voyage au Pays du Music-Hall », réf. citée.
[114]. Paul Derval, *Folies-Bergère, souvenirs de leur directeur, op. cit.,* p. 66-69.
[115]. *Ibid.*, p. 70.

militaire[116] ». Aux Folies-Bergère, les Tiller Girls mettent en scène des « évolutions ingénieuses et [des] mouvements rythmés [qui] donnent le sentiment de la discipline absolue[117] ». Elles entretiennent une fascination pour les parades militaires et guerrières – après plusieurs années de culture de guerre – mais aussi pour l'homme-machine, cher aux futuristes. Ces « jolies poupées fardées, stylées et mécaniques[118] » cristallisent tous les fantasmes d'une époque.

La performance de l'artiste de music-hall se détache peu à peu de l'interprétation telle qu'elle a été codifiée par le théâtre. En effet, il ne s'agit plus d'incarner des rôles mais de se mettre soi-même en scène. L'artiste devient sa propre matière, et s'invente un personnage grâce à sa plastique et à ses aptitudes. Sa portée n'est plus limitée à la scène puisque que le système médiatique démultiplie la présence des artistes, dans la presse comme sur disque. Ce *star system* naissant singularise les artistes mais les rend paradoxalement reproductibles. Puisqu'ils existent en dehors de la scène, leur présence scénique devient plus importante que jamais et devient le point sur lequel se focalisent les regards. La voix et l'interprétation d'un texte perdent de l'importance au profit du corps, que l'on cherche à tout prix à mettre en valeur au music-hall. Les progrès techniques considérables de l'éclairage et de la mise en scène renforcent cette attention portée au corps, désormais paré de tous les atours. Ces corps sont exhibés sur la scène comme l'étaient autrefois les corps jugés anormaux ou exotiques mais les physiques atypiques disparaissent au profit de corps capables d'accomplir des prouesses. Ceux-ci n'ont généralement plus rien d'hors norme. Leur plastique reflète au contraire parfaitement les canons et obsessions de l'époque pour un corps fin, sportif et discipliné à l'extrême.

[116]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 1er avril 1925.
[117]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique... réf. citée, 31 mars 1920.
[118]. Pierre Darius, « Impressions de music-hall », *Comœdia*, 1er août 1927, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

PARTIE 3 : DANS LA SALLE

LA SORTIE AU MUSIC-HALL

CHAPITRE 8
LA COMPOSITON DU PUBLIC

Si les noctambules ont longtemps été presque uniquement des bourgeois jouissant de leur temps libre[1], la valorisation de l'hédonisme devenu symbole de réussite sociale[2] et les horaires assez souples du music-hall – la plupart des salles sont ouvertes tous les soirs et proposent des matinées les dimanches et jeudis – permettent à la plupart des Parisiens de s'y rendre, y compris les ouvriers dont le niveau de vie et le pouvoir d'achat a augmenté durant la décennie 1920[3]. L'internationalisation du public, du fait du grand nombre d'étrangers présents à Paris dans l'entre-deux-guerres – qu'ils soient des résidents ou des touristes de passage – contribue elle aussi à faire du music-hall un endroit hautement fréquenté et à la mode. Cependant, cette pratique culturelle ne revêt pas le même aspect ni la même signification pour tous ceux qui y prennent part. Les distinctions sociales ne disparaissent pas une fois les portes de la salle de spectacle franchie et l'image de communion de la foule parfois attaché à certains divertissements[4] se doit d'être relativisée en ce qui concerne le music-hall.

I. Mélange des genres, mélange des classes ?

Les années d'après-guerre sont marquées par la naissance d'une culture de masse dans laquelle les goûts s'uniformisent pour tendre vers un même désir d'évasion et d'oubli après les ravages de la guerre. En ce qu'il répond à cette soif de divertissement, le music-hall pourrait être assimilé à un lieu de « communion de masse[5] ». Pour autant, les logiques de distinction et de domination ne disparaissent pas dans l'appréciation partagée du spectacle.

---

1. Simone Delattre, *Les douze heures noires : la nuit à Paris au XIXe siècle*, Paris, A. Michel, 2004, p. 187.
2. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIXe siècle-début du XXe siècle », *in* Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009, p. 128.
3. Serge Bernstein, *La France des années 30, op. cit.,* p. 18.
4. On retrouve notamment cette image pour qualifier le public des spectacles sportifs. Voir Christophe Granger, « Les lumières du stade. Football et goût du spectaculaire dans l'entre-deux-guerres », *Sociétés & Représentations,* n°31, 2011/1, p. 120.
5. Serge Bernstein, *La France des années 30, op. cit.,* p. 22.

1. Une apparente mixité des spectateurs

Le public qui se rend au music-hall – occasionnellement ou régulièrement – ne semble pas fréquenter uniquement ce divertissement. Il semblerait au contraire que les spectateurs diversifient de plus en plus leurs sorties au spectacle : « Je ne pense pas qu'il y ait un public spécial pour la tragédie, un autre pour l'opéra-comique, un troisième pour la comédie dramatique, etc... La foule, Dieu merci, est plus éclectique[6] », analyse un auteur de revues. Cet éclectisme pourrait expliquer que l'on trouve un public relativement divers au music-hall. Ce mélange des classes est régulièrement mis en exergue dans les descriptions faites de l'audience, qui sont légions dans les critiques :

> Dans ce cadre, d'un luxe impersonnel et violent, se presse la foule la plus hétéroclite. Tous les langages et toutes les conditions se trouvent mêlés. L'habit noir voisine avec la casquette, le cigare à vingt francs avec le mégot[7].

Pierre Brisson donne une description similaire d'un entracte au Casino de Paris en 1927 :

> Pendant l'entracte, dans le hall, autour des guéridons, la cohue la plus violemment heurtée qui se puisse réunir. Le bock, la framboise à l'eau, les cocktails ; un visage chinois près d'une crinière hindoue ; les nasillements américains et les bavardages espagnols ; l'habit à côté des chandails et des casquettes. Tout cela coude à coude dans une bousculade incessante[8].

Une telle configuration sociale n'est pas inédite dans un temps libre généralisé qui semble caractériser la vie parisienne et qui apparaît comme « socialement non distinctif[9] ». Charles Rearick a notamment mis en évidence la composition sociale extrêmement hétérogène du public des music-halls et cafés-concerts parisiens de la fin du XIX^{ème} siècle. Si les prix relativement bas permettaient aux ouvriers qualifiés d'accéder à ce loisir, ces lieux n'étaient pas pour autant désertés par la bourgeoisie puisqu'il était alors à la mode pour celle-ci de fréquenter à la fois des divertissements élitistes et populaires[10]. Cependant, si les cafés-concerts étaient un divertissement populaire pris d'assaut par une élite désireuse d'élargir ses horizons, la volonté de s'adresser à tous les milieux sociaux est constitutive du music-hall dont « on méconnaît de moins en moins le

6. Rip, « La revue de théâtre », *Journal*, 26 septembre 1929, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues de music-hall, 8-RO-17908 (BnF, département des Arts du spectacle).
7. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », feuilleton du *Temps*, 29 juin 1925, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, 8-RO-15678 (BnF, département des Arts du spectacle).
8. Pierre Brisson, sans titre, *Le Temps*, 20 juin 1927, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
9. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 121-122.
10. Charles Rearick, *Pleasures of the Belle époque : entertainment & festivity in turn-of-the-century France*, New Haven, Yale University Press, 1985, p. 86.

double caractère de divertissement propre à la fois à la foule et à l'élite[11] » dès les années 1920. C'est dans ce cadre que le music-hall « dispense du rêve, de la fantaisie, de l'inattendu, du phénoménal » à « une foule de spectateurs riches et pauvres, incroyablement mêlés[12] ».

Cette diversité sociale est bien prise en compte par un *producer* comme Jacques-Charles lorsqu'il réfléchit au processus de création des tableaux d'une revue :

> Tout d'abord il vous faut penser à la clientèle féminine. [...] Il faut donc chercher les idées de tableaux susceptibles de les intéresser : « la mode à travers les âges », « les dentelles », « les fourrures », « les parfums », etc.…, etc... [...] Pour en finir avec Madame, quand viendra le choix du matériel composant les costumes, choisissez des tissus haute couture. Rien ne fait plus plaisir à une femme que de voir sur la scène une magnifique robe faite du même velours ou du même lamé que celle qu'elle porte. Pour Monsieur, c'est plus simple : tout ce qui est prétexte à déshabillé lui plaît : « Bain de Vénus » ou « Jugement de Pâris », « Aphrodite » ou « Kama-Soutra ». […] Maintenant, reste à choisir les idées pour le gros public, pour la masse. Primo, le tableau patriotique […] ne manquera jamais son effet. Secundo, le tableau sentimental : celui-là peut être « apache » par la même occasion, le succès n'en sera que plus grand. [...] Il y a bien encore « le tableau », je dis bien « le » car il faut bien se garder d'en mettre deux : le tableau pour l'élite[13].

Derrière cette catégorisation assez grossière et construite par opposition – les hommes contre les femmes, « la masse » contre « l'élite » – se lit la volonté de satisfaire un public le plus large possible. Ce parti pris montre que les producteurs ont conscience d'être à une époque où « plus morcelé, le public est paradoxalement dans le même temps rendu plus homogène, dans ses goûts et ses pensées[14] ». Une plus large diffusion culturelle a en effet participé de l'uniformisation des aspirations et de la naissance d'une culture de masse « moins différenciée, qui traduit au niveau d'une partie des classes moyennes et de la classe ouvrière le même désir d'évasion que celui constaté chez les élites[15] ».

Cette apparente mixité sociale contredit l'idée selon laquelle le music-hall offert par les grandes salles est devenu une « consommation luxueuse » après 1914 et répond à une demande différente de celle du café-concert[16]. Pourtant tous les spectateurs n'assistent

---

[11]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », chronique de music-hall parues dans *La Presse,* 20 mars 1927, 8-RO-16444 (BnF, département des Arts du spectacle).
[12]. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », extrait de *La Revue de Paris*, 1er décembre 1929, 8-RO-15596 (BnF, département des Arts du spectacle).
[13]. Jacques-Charles, *La revue de ma vie*, Paris, A. Fayard, 1958, p. 220.
[14]. Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 94.
[15]. Serge Bernstein, *La France des années 30, op. cit.,* p. 21.
[16]. Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première guerre mondiale*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1990, p. 165.

pas au spectacle dans les mêmes conditions matérielles. S'il existe effectivement des tickets pour tous les budgets, tous ne donnent pas accès aux mêmes types de places. En décembre 1923 à l'Alhambra les prix des places vont de 80 francs, pour une place à l'avant-scène, à 3 francs pour occuper une place de l'amphithéâtre. La salle offre également la possibilité d'occuper des loges, qui peuvent accueillir jusqu'à six personnes, pour la somme de 120 francs. Une place au promenoir est à 5 francs, un fauteuil d'orchestre entre 10 et 20 francs selon son emplacement[17]. Le promenoir est au même prix au Casino[18]et aux Folies[19] cette année-là. Les Folies possèdent cinquante fauteuils à 12 et 18 francs, créés en 1927 par Paul Derval pour répondre à la demande d'un public modeste[20]. Les prix y montent tout de même à 80 francs pour un fauteuil d'orchestre[21]. Le salaire moyen d'un ouvrier étant d'environ 14 francs par jour en 1920[22], une place au promenoir représentant environ deux heures de salaire semble abordable. En revanche, un fauteuil à 80 francs représenterait l'équivalent de plusieurs jours de travail.

Un music-hall de variétés comme l'Alhambra serait donc plus abordable qu'une salle de revues. Cela semble se confirmer après la réouverture de la salle en 1931 lorsque la fourchette des prix se réduit, les places assises étant comprises entre 12 et 25 francs en soirée – entre 10 et 20 en matinée – contre 8 francs pour le promenoir – 6 en matinée[23]. Lorsque la salle devient un cinéma-music-hall en 1933, le prix du promenoir passe à 6 francs en soirée et 4 en matinée[24]. Le salaire moyen de l'ouvrier étant passé à environ 28 francs par jour en 1930[25], les places du music-hall de variétés restent dans la gamme des

[17]. Programme de l'Alhambra du 14 au 27 décembre 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0084 (BHVP).
[18]. Billet pour la revue *On dit ça ! in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris 1923, 2ème semestre, 8-RO-18656 (BnF, département des Arts du spectacle).
[19]. Billet contenu dans le programme d'*En Pleine folie* aux Folies-Bergère, 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0097 (BHVP).
[20]. « La vie chère et le music-hall », *Journal*, 16 mars 1927, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère, 4-RO-15722 (BnF, département des Arts du spectacle).
[21]. Publicité sans titre, 23 décembre 1926, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère, réf. citée. La publicité indique que ces fauteuils pour la soirée du Réveillon sont au « prix ordinaire des places ».
[22]. Olivier Wieviorka (dir.), *La France en chiffres : de 1870 à nos jours*, Paris, Perrin, 2015, p. 189-190. Soit un salaire annuel moyen de 4 420 francs courants. Les ouvriers parisiens touchent des salaires un peu plus élevés que la moyenne mais il y a tout de même de fortes disparités selon le niveau de qualification des ouvriers.
[23]. Programme de l'Alhambra du 7 octobre 1932 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[24]. Programme de l'Alhambra du 16 au 22 juin 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[25]. Olivier Wieviorka (dir.), *La France en chiffres… op. cit*., p. 190. Soit un salaire annuel moyen de 8 664 francs courants. Il connaît cependant une légère baisse puisqu'il n'est plus que de 7 538 francs en moyenne en 1935.

prix abordables. Les tarifs expliquent alors que le music-hall de variétés comme l'Alhambra restent encore essentiellement des music-halls de quartier, fréquentés par une clientèle « essentiellement amicale[26] ».

Au prix des places s'ajoute celui du programme, variable selon les salles, et d'éventuelles consommations. Le prix des programmes ne cesse d'augmenter au cours de la période : au Casino il passe de 75 centimes en 1917[27] à 1, 50 francs en 1923, 3 francs en 1933[28] puis finalement 4 francs en 1939[29]. À titre de comparaison, au début des années 1930 le programme est à 2 francs à l'Alhambra[30] et à 5 francs aux Ambassadeurs[31], c'est-à-dire au même prix que l'album de photos de luxe qu'éditent les Folies-Bergère sur chacune de leurs revues en plus des programmes classiques[32]. Les Ambassadeurs s'illustrent aussi par le prix particulièrement élevé de leurs consommations, comme le relève un journaliste évoquant en 1926 « une salle où la moindre banane et le moindre sandwich coûtent 25 francs, sans parler de la bouteille de champagne qui additionne par dizaine les louis[33] ». Les prix semblent moins prohibitifs au bar du Casino de Paris à la fin des années 1930. Cependant ils restent élevés : 2 francs pour un café, 2, 50 francs pour une bière et jusqu'à 8 francs pour un quart de champagne, plus cher qu'une place au promenoir (figure 48).

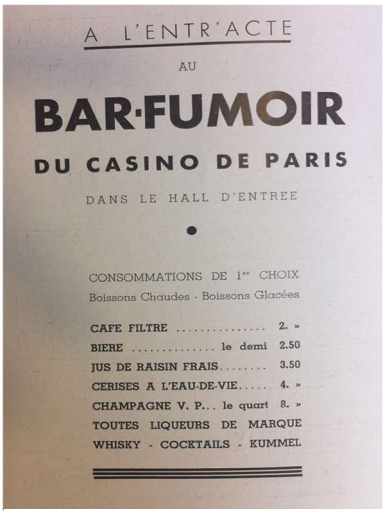


Figure 48 : Tarifs des consommations au bar-fumoir du Casino de Paris, programme de Paris en joie*, 1937 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale (BHVP).*

Si l'Alhambra, le Casino et les Folies-Bergère sont globalement accessibles à un public large, les Ambassadeurs constituent un cas particulier. Leurs prix constituent un frein à la mixité

[26]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 31 janvier 1925.
[27]. Programme de *Laisse-les tomber !* au Casino de Paris, 11 décembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1917, 8-RO-18454 (BnF, département des Arts du spectacle).
[28]. Voir la collection de programmes du Casino de Paris de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0019 (BHVP).
[29]. Programme de *Paris-London* au Casino de Paris, 1939, dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[30]. Programme de l'Alhambra du 7 octobre 1932, réf. citée.
[31]. Programme des Ambassadeurs 1931 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 4-PRO-0004 (BHVP).
[32]. *Femmes en folies*, album de la revue, 1935, *in* Les Folies-Bergère. Spectacles et revues : documents iconographiques, 4- ICO THE- 4400-4420 (BnF, département des Arts du spectacle).
[33]. Sans titre, *Comœdia*, 16 août 1926, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1926, 8-RO-18740 (BnF, département des Arts du spectacle).

du public, si bien qu'ils ne s'adressent en réalité qu'à une « clientèle riche[34] ». Cette volonté de distinction est présente dans nombre d'articles de presse sur les Ambassadeurs. La salle est associée dans l'esprit des critiques à une clientèle socialement élevée. Un compte-rendu paru dans *Comœdia* à propos de la revue *Black Birds* de 1926 indique que « sous les frais ombrages, Florence Mills et ses joyeux acolytes réjouiront l'élite de la société parisienne[35] ». Les publicités publiées dans les programmes de la salle abondent dans ce sens. En effet, elles font dans leur grande majorité la promotion des loisirs et en particulier des voyages. On y retrouve des publicités pour les avions Air France, les croisières de la Compagnie Générale Transtlantique mais aussi pour des destinations touristiques plutôt huppées comme Deauville, la Côte d'Azur ou encore les stations de sports d'hiver. Une de ces publicités pour la plage de Biarritz annonce d'ailleurs qu'elle est « la plage de l'élite » (figure 49). Bien que l'on retrouve des publicités pour les croisières ou les voyages en avion dans les programmes des Folies-Bergère depuis 1921[36], les publicités pour les destinations huppées sont l'apanage des Ambassadeurs qui prennent soin de cultiver leur image de lieu de rendez-vous pour clientèle fortunée.

Figure 49 : Publicité pour Biarritz, programme de La Revue des Ambassadeurs 1936 *dans la collection de l'Association de Régie théâtrale (BHVP).*

2. Une organisation de l'espace qui reflète tout de même une ségrégation sociale

Si toutes les salles n'accueillent pas le même public, une ségrégation sociale des spectateurs s'opère au sein même de celles-ci. Tandis que le promenoir accueille « quelques messieurs habillés avec mauvais goût » côtoyant « deux ou trois jeunes garçons trop pauvres pour s'offrir un fauteuil[37] », les loges et les avant-scènes sont occupées par une clientèle élégante qui semble bien plus fortunée :

[34]. Édouard Beaudu, « Ambassadeurs : Les Hoffmann girls », *L'Intransigeant*, 29 avril 1934, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs et la Boîte à Joujoux, 8-RO-15690 (BnF, département des Arts du spectacle).
[35]. P.D., « Aux Nouveaux Ambassadeurs : Black Birds », *Comœdia, 28 mai 1926, in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1926, réf. citée.
[36]. Voir les programmes des Folies-Bergère de la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0097 et 4-PRO-0018 (BHVP).
[37]. Jean Mazère, « La transformation du promenoir », *Paris Soir*, 13 février 1928, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

> Dans nos yeux se fixe encore la bousculade de certaines salles de spectacle contenant cinq ou six rangs de personnes debout au promenoir subissant sur leurs jambes la fatigue de trois heures consécutives, pour ne rien perdre de la féérie du Music-Hall. Et cette foule, souvent la plus vulgaire, et ces fauteuils occupés par une assistance d'élite, élégante et « emperlousée », cette confusion de classes, de nationalités et de sexes, montre l'universalité d'action de ce genre de représentations[38].

Les descriptions de Pierre Brisson abondent dans le sens de ce clivage spatial :

> On retrouve dans les avant-scènes, les robes de haut luxe et les énormes perles. Maintenue par une solide barre de cuivre, l'armée compacte du promenoir contemple les fourrures et les bustes endiamantés qui s'étalent dans les loges à portée de la main. Le rapprochement accuse le contraste[39].

Un renversement s'est produit puisque le promenoir a d'abord été « bien fréquenté » lorsqu'il servait aussi de bar aux débuts de la vogue du music-hall. Puis il est passé de mode à mesure que le bar américain s'est imposé[40]. D'abord territoire de l'élite, qui l'a délaissé pour des places plus confortables, le promenoir est devenu le refuge de spectateurs aux moyens plus modestes. On retrouve une répartition similaire au Casino de Paris :

> La tension vers le plaisir était partout sensible, avec une confusion plus pittoresque encore. Un cercle de loges endiamantées et derrière, sur huit rangs, les visages hâves du promenoir et de la sueur populaire[41].

Si des spectateurs issus de classes sociales diverses semblent se côtoyer à l'entracte, ils se séparent pendant la représentation. Ces descriptions ne mentionnent pas les classes moyennes, préférant insister sur le choc créé par le rapprochement entre diamants et casquettes. Pourtant, celles-ci constituent environ la moitié de la population active de l'entre-deux-guerres. Catégorie sociale très hétérogène regroupant petits patrons de commerce et d'industrie, artisans, petits et moyens exploitants agricoles, travailleurs indépendants et professions libérales, employés et cadres du commerce et fonctionnaires[42], elle rassemble pourtant une population urbaine susceptible de se rendre au music-hall, d'autant plus que son désir d'élévation sociale la pousse à épouser les aspirations d'une bourgeoisie avide de loisirs.

---

[38]. François Ribadeau Dumas, « Du music-hall en général », Revue Mondiale, 1er décembre 1928, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[39]. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », 29 juin 1925, réf. citée.
[40]. Jean Mazère, « La transformation du promenoir », réf. citée.
[41]. Pierre Brisson, sans titre, *Le Temps*, 20 juin 1927, réf. citée.
[42]. Serge Berstein, *La France des années 30*, Paris, A. Colin, 1993, p. 14-16.

Le prix des places conditionne tout de même fortement les conditions dans lesquelles un spectateur va apprécier la représentation et on peut penser que le fort écart maintenu – notamment dans les années 1920 – contribue à maintenir cette séparation sociale relativement stricte, soit pour éviter d'éventuels débordements, soit maintenir la position dominante des classes privilégiées. Ainsi, « la ségrégation des publics n'est que le reflet et le sous-produit de la séparation des classes sociales et de leur opposition même qui s'accentue avec le développement du capitalisme[43] » : elle ne fait que refléter des disparités perceptibles par ailleurs, malgré les remarques de certains critiques pour qui le confort offert par certaines places dessert l'esprit du music-hall :

> D'ailleurs un music-hall devrait-il avoir des loges, je n'en suis pas sûr ? De même que les fauteuils trop confortables et trop spacieux nuisent. Il y a un grouillement de la foule assise non moins nécessaire[44].

De tels propos continuent à entretenir l'illusion selon laquelle le music-hall est d'abord un spectacle « populaire[45] » alors même qu'une clientèle aisée les fréquente depuis leur création en raison « de la désaffection éprouvée à l'égard du théâtre par une bonne partie de l'élite parisienne, et de la découverte qu'elle a fait dans le même temps des délices du « théâtre de variétés »[46] ». La meilleure preuve en est sans conteste l'existence d'une critique institutionnalisée du music-hall qui existait déjà avant-guerre.

La répartition du public se fait aussi dans une certaine mesure en fonction du genre. Le promenoir reste un monde d'hommes – à l'exception des demi-mondaines et prostituées qui le fréquentent. Ainsi, alors que les femmes sont généralement « nonchalamment assises[47] », ce sont en majorité des hommes qui occupent le promenoir. Les femmes n'y vont qu'à l'entracte et uniquement pour « jeter un coup d'œil[48] » puisqu'elles préfèrent rester dans les bars avant la reprise du spectacle. L'usage du promenoir rappelle alors les parterres des théâtres du XVIII^{ème} siècle qui était le lieu d'un entre-soi masculin dont les femmes étaient exclues – bien qu'elles soient parvenues à s'y introduire à plusieurs occasions. Ce n'est pas tant la peur des violences qui les tient à l'écart de ce lieu, mais plutôt la volonté des hommes de conserver un espace de sociabilité

[43]. Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France… op. cit.,* p. 164.
[44]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 12 avril 1925.
[45]. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », réf. citée.
[46]. André Billy et Jean Piot, cités par Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 24 janvier 1925.
[47]. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », 29 juin 1925, réf. citée.
[48]. Jean Mazère, « La transformation du promenoir », réf. citée.

masculine[49]. La même raison explique certainement que le promenoir du music-hall reste le lieu de réunion des hommes, et notamment des hommes seuls, clients des prostituées.

Les femmes des théâtres de l'Ancien Régime conservaient tout de même le loisir d'observer les occupants des parterres depuis les loges alors qu'elles étaient elles-mêmes l'objet des regards masculins de ces mêmes occupants[50]. Au music-hall, le jeu des regards tourne à l'avantage des hommes du promenoir à qui les femmes des loges « offrent aux regards des visages plus hâves ceux-là, et souvent plus fiévreux[51] ». En 1917 le promenoir du Casino de Paris est décrit comme un « observatoire pour chercheurs de baisers, poulailler décoratif pour belles de nuits[52] ». De même, aux Ambassadeurs, il est de coutume de « « faire le point », c'est-à-dire de rendre compte exactement des femmes qui étaient dans la salle, et voir quelle robe elles avaient sur le dos[53] ». Les hommes ne semblent pas soumis à une telle pression des regards. Ainsi le music-hall, loin d'abolir les rapports de domination – ne serait-ce que le temps du spectacle – les maintient parfaitement, en termes de classes sociales comme en termes de genre.

II. Étrangers, provinciaux et parisiens

Universel par sa vocation à s'adresser à toutes les classes sociales, le music-hall se targue également d'attirer un public bien plus large que les seuls Parisiens :

> Qu'il s'agisse d'attirer les bourgeois prudents de la rive gauche, les élégants et les snobs qui se croient très parisiens, les provinciaux ou les étrangers, le moyen suprême reste infaillible ; Donner une revue[54], peut-on lire à son propos.

Il deviendrait alors le spectacle par excellence des gens qui passent en espérant goûter aux plaisirs parisiens, tout en conservant son petit noyau de fidèles.

1. Le règne des étrangers ?

[49]. Jeffrey S. Ravel, « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 49-3, 2002/3, p. 102.
[50]. *Ibid.*, p. 104.
[51]. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », 29 juin 1925, réf. citée.
[52]. René Wiser, « Soirée parisienne », périodique non identifié, 14 décembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1917, réf. citée.
[53]. « La réouverture des Ambassadeurs », *Gringoire*, 20 avril 1934, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[54]. William Speth, « Des revues », extrait de la *Revue mondiale*, 15 juin 1926, p. 377, 8-RO-17907 (BnF, département des Arts du spectacle).

Dans l'appréciation qu'il donne de *Paris qui jazz*, un critique juge « la mise en scène de M. Jacques Charles suffisante pour faire courir tous les étrangers, tous les provinciaux, et même tous les Parisiens au Casino de Paris[55] ». Le placement des Parisiens en dernière position est assez révélateur d'une certaine prééminence des spectateurs de passage au music-hall. Parmi ceux-ci, les étrangers apparaissent majoritaires, en témoignent les efforts faits par les producteurs pour leur rendre accessible la compréhension du spectacle. Dès 1923, les titres des tableaux des Folies-Bergère sont traduits en anglais, espagnol et allemand sur les programmes[56]. Le Casino de Paris traduit lui aussi ses programmes en anglais à partir de cette même année et y ajoute parfois de petits résumés en anglais de certains sketchs[57]. Aux Ambassadeurs, les numéros sont annoncés en anglais sous la direction de Sayag entre 1926 et 1930, habitude qui sera reprise en 1934[58].

Les music-halls représentent Paris aux yeux de « ces chers étrangers pour lesquels notre belle capitale est toujours la Babylone moderne, pandémonium de toutes les corruptions[59] ». S'il y a bien longtemps que Paris est considérée comme une « terre des plaisirs sensibles[60] » aux yeux des touristes, américains notamment, c'est seulement à partir des années 1920 que l'on considère que s'adonner à de telles récréations est un moyen de devenir meilleur. Ce qui était autrefois perçu comme illégitime devient la norme de consommation et cet hédonisme de plus en plus assumé fait les beaux jours du music-hall et des divertissements sensuels que l'on fréquente de plus en plus, au détriment des lieux culturels[61].

Même les Américaines voyageant seules veulent faire l'expérience des déambulations nocturnes dont elles étaient autrefois privées. Cela n'apparaît plus aussi choquant qu'elles se rendent seules au spectacle et un guide de voyage de 1929 conçu spécialement à leur destination leur recommande vivement de se rendre aux Folies-Bergère – l'après-midi toutefois – qui est un lieu que « personne, si ce n'est une femme de ministre ne voudrait rater[62] ». Recommandation qui semble être prise au pied de la lettre

---

[55]. Article non daté contenu dans le Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1920, 8-RO-18547 (BnF, département des Arts du spectacle).
[56]. Voir les programmes des Folies-Bergère de la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[57]. Programme de *Y'a qu'à Paris au Casino de Paris,* 1923, dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée. Ce dispositif concerne 3 sketchs : « La nuit rouge », « L'enfer » et « Molasson ».
[58]. « La réouverture des Ambassadeurs », réf. citée.
[59]. Jacques Yvel, « Sa Majesté la Revue », *Soir*, 4 mars 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues… réf. citée.
[60]. Harvey Levenstein, *Seductive journey : American tourists in France from Jefferson to jazz age*, Chicago ; London, The university of Chicago press, 1998, p. 255 : « sensual pleasure ground ».
[61]. *Ibid*., p. 248.
[62]. *Paris Is a Woman's Town*, 1929, cité par Harvey Levenstein, *Seductive journey… op. cit.*, p. 250 :

si on en croit Jean Caire qui affirme que « la première soirée d'un étranger de passage à Paris est réservée au music-hall[63] ». Cette clientèle est majoritairement anglo-saxonne et en particulier américaine à en croire les journalistes, certain estimant par exemple que les numéros des Ambassadeurs sont annoncés « en anglais, ou plutôt en américain[64] ».

Figure 50 : Soldats alliés se rendant au Casino de Paris en 1917, image d'archives extraite du documentaire Les lumières du music-hall : Mistinguett *(INA).*

Lors des beaux jours du tourisme, avant les difficultés financières de la fin des années 1920, les étrangers ont d'ailleurs constitué jusqu'au deux tiers de la clientèle des Folies-Bergère[65]. Ce public a d'ailleurs accompagné la naissance du music-hall moderne puisqu'une grande partie du public des revues de 1917-1918 était formée par les « soldats alliés[66] » en permission (figure 50). En 1926, un critique explique que les étrangers fréquentent essentiellement les « grands music-halls » dont ils forment « la majorité de la clientèle actuelle[67] ». Parmi ces salles, celles qui proposent des revues ont leur prédilection car la revue est indissociable de l'image de Paris et de ses plaisirs qui a durablement imprégné leurs imaginaires[68] :

> Ces étrangers qui ne demandent, en général, à des scènes de ce genre que les nudités qu'on ne leur refuse jamais, sont fort peu difficiles sur le choix des moyens de distraction. Ils sont heureux quand défilent des petites femmes. L'or des rideaux ou des robes leur donne l'impression de richesse dont on ne saurait priver leurs yeux ; leurs exigences s'arrêtent là[69].

Ils se ruent alors sur les spectacles qui correspondent le mieux à leurs attentes et fantasmes non sans garder à l'esprit que de telles représentations sont en partie construites pour eux : en 1923, une touriste américaine écrit ainsi dans son journal qu'elle a appris que les revues du Casino de Paris et des Folies-Bergère étaient montées exclusivement pour les

« something nobody but a ministre's life wants to miss in Paris ».
[63]. Jean Caire, « Le Music-Hall va-t-il sombrer dans la pornographie ? », 28 septembre 1934, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[64]. « La réouverture des Ambassadeurs », réf. citée.
[65]. Y. N., « Interview-express avec M. Paul Derval », Jour, 17 octobre 1934, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[66]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique du Music-Hall », *Comœdia*, 23 juin 1921, vol.1, 4-RO-16443 (BnF, département des Arts du spectacle).
[67]. Yvon Novy, « Vedettes de revues », *Chantecler*, 11 septembre 1926, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues… réf. citée.
[68]. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 121.
[69]. René Bizet, *L'Époque du music-hall [dialogues et essais],* Paris, éditions du Capitole, 1927 p. 60-61.

Américains[70].

Le music-hall est donc dès ses débuts l'objet de logiques patrimoniales dans lesquelles il se met lui-même en scène comme lieu de loisir typiquement parisien alors qu'il s'agit là en partie d'une construction censée répondre aux attentes des touristes. Bien que l'Alhambra soit un music-hall administré par une équipe anglaise, qui propose parfois des numéros dans cette langue[71], ce sont surtout les trois autres salles – donnant plus régulièrement des revues – qui ont la faveur des touristes. Les Ambassadeurs s'illustrent particulièrement et deviennent le point de ralliement d'une certaine clientèle étrangère :

> Cette revue, qui est plutôt une exhibition dans un théâtre lequel est plutôt un restaurant, plaira énormément aux Parisiens qui seront plutôt des étrangers[72], note A. de Montagnon à propos de *Black Birds* en 1926.

Un an plus tard, un de ses confrères estime qu'on ne produit plus que « des spectacles pour étrangers » aux Ambassadeurs en raison de leur « prix incontestablement prohibitifs pour des Français[73] ».

On estime ainsi qu'« il ne saurait y avoir que des étrangers, des Américains dans une salle où la moindre banane et le moindre sandwich coûtent 25 francs[74] », renforçant par là l'idée que la clientèle étrangère est forcément fortunée, à une époque où les Américains étaient fréquemment assimilés à des millionnaires dans l'imaginaire français[75]. La clientèle qui fréquente les Ambassadeurs et alimente ce stéréotype est pourtant loin de refléter le niveau de richesse réel de ces touristes. En 1925, le rapport d'une agence gouvernementale française estime que, parmi les touristes américains en France, 2% seulement sont des millionnaires et 18% sont issus des classes aisées. Les 80% restant, soit l'immense majorité sont des étudiants ou des membres de la classe moyenne[76]. Le fait que le music-hall soit fréquenté en majorité par des étrangers ne contribue pas spécialement à en faire un loisir de luxe mais semble suggérer que la majorité du public soit constituée de classes moyennes.

---

[70]. Harvey Levenstein, *Seductive journey… op. cit.,* p. 249 : « Have seen many shows, some of them amusing and others - well just French, and at first it takes my breath away. However, I'm told the Folies Bergère and the Casino de Paris are shows put on exclusively for Americans. »
[71]. « AVIS. - Le numéro de M. Bernardi est en trois parties. M. Bernardi jouera la première partie en anglais et la troisième partie en français » dans le programme de l'Alhambra, avril 1919, *in* Recueil factice de documents concernant l'Alhambra, 8-RO-15689 (BnF, département des Arts du spectacle).
[72]. A. de Montagnon, « Les oiseaux Noirs » aux Ambassadeurs », 29 mai 1926, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1926, réf. citée.
[73]. P. C., « Les Ambassadeurs sont un établissement parisien », 20.05.27, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs…, réf. citée.
[74]. Sans titre, *Comœdia*, 16 août 1926, réf. citée.
[75]. Fabrice Abbad, *La France des années 20*, Paris, A. Colin, 1993, p. 42.
[76]. Harvey Levenstein, *Seductive journey… op. cit.*, p. 237.

Paradoxalement, le music-hall ne devient un lieu de loisir pleinement parisien que lorsque cesse « l'invasion pacifique des étrangers[77] » alors que la Grande Dépression s'abat de plein fouet sur les États-Unis, privant les classes moyennes de voyages touristiques[78]. Si le tourisme de luxe d'une bourgeoisie moins affectée par les difficultés économiques n'a pas disparu, la majeure partie de la clientèle étrangère des music-halls s'éclipse progressivement dès l'augmentation du franc en 1927[79], laissant les directeurs dans l'obligation de composer avec une clientèle parisienne retrouvée :

> Nous avons perdu la clientèle étrangère, c'est entendu, et cela pour l'excellente raison qu'il y a fort peu de touristes étrangers en ce moment. Mais nous avons fait la conquête de la clientèle française[80], explique Henri Varna, directeur du Casino de Paris, au milieu des années 1930.

A la même époque, Paul Derval estime comme son confrère que « le public [des Folies-Bergère] d'aujourd'hui [est] français dans sa majorité[81] » alors même qu'en 1926 la clientèle des music-halls était « presque exclusivement étrangère[82] ».

Les producteurs ne tournent pas pour autant le dos à la clientèle étrangère et tentent de l'attirer à nouveau dans leurs établissements en mettant l'accent sur l'internationalisation du music-hall : alors que les revues des Folies-Bergères sont qualifiées de « revue[s] internationale[s][83] » à partir de 1935, l'Alhambra accueille lui, à partir de la même année, le *Festival international de music-hall*[84].

2. Un noyau d'*aficionados*

[77]. Jules Bertaut, *Les belles nuits de Paris*, Paris, éditions Flammarion, 1927, p. 34.
[78]. Harvey Levenstein, *Seductive journey… op. cit,* p. 278.
[79]. *Idem*.
[80]. Yvon Novy, « M. Henri Varna croit au music-hall », Jour, 14 juillet 1935, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[81]. Y. N., « Interview-express avec M. Paul Derval », réf. citée.
[82]. Pierre Varenne, « Les « sketches » de « music-hall » », *Paris Soir*, 13 août 1926, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[83]. Voir le programme de *La Folie d'amour* en 1935 et les suivants dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[84]. La première édition a lieu en novembre 1935. Voir *Music-hall*, Paris, 50 rue de Malte, n°5, 8 novembre 1935.

En 1925, Legrand-Chabrier se définit comme un « spectateur sédentaire du music-hall » qui voit repasser « avec un bien vif plaisir d'amitié[85] » les attractions devant ses yeux. Comme lui, ils sont un certain nombre d'« amateurs » à demeurer fidèles au music-hall :

> Regardez un peu le public habituel de ce spectacle. Il ne venait là, naguère, que pour passer le temps, par hasard, par désœuvrement. Il regardait, souriait, applaudissait ou lisait son journal en examinant sa voisine. C'était un « amateur ». Maintenant, c'est un amateur, mais dans la véritable acception de ce mot. Nos établissements ont leurs fidèles, qui manifestent leur opinion à chaque numéro, connaissent la plupart des artistes ou des attractions, sont à même de mesurer à l'avance leur plaisir[86].

Le glissement d'une clientèle venant au music-hall au gré de ses déambulations nocturnes à une clientèle bien plus exigeante, venue essentiellement dans le but d'assister au spectacle – plus que de socialiser – est une des caractéristiques de ce music-hall moderne de l'entre-deux-guerres. L'abandon de l'entrée libre avec consommation[87] au profit de la nécessité d'acheter un billet entre très certainement en jeu dans ce changement d'habitudes. Toutes les salles ont leurs fidèles :

> L'autre soir, au Casino de Paris, cette grande salle fourmillante, pleine à éclater, mais où l'on connaît tous les visages, avait l'aspect d'une réunion intime[88], écrit Fréjaville en 1919.

Il évoque ici la générale d'une revue qui reste un contexte bien particulier où se retrouvent critiques et personnalités du monde du spectacle. Toutefois, les revues se renouvelant peu – de moins en moins au fil de la période – il est difficile d'être pleinement un fidèle du genre, et la plupart des gens ne fréquentent les music-halls de revue qu'« une fois l'an[89] », conservant par là l'habitude spectatoriale qu'ils avaient prise de se rendre chaque fin d'année au café-concert pour la revue de fin d'année annuelle[90].

Les music-halls de variétés – l'Alhambra en premier lieu – sont plus enclins à fidéliser leur public en raison des changements de programmes beaucoup plus fréquents : ainsi « [sa] clientèle est essentiellement amicale, puisque le programme en perpétuel changement la ramène chaque semaine, chaque quinzaine, chaque mois, selon les cas91 ».

---

85. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 6 novembre 1925.
86. Pierre Lazareff, « Le music-hall épure sa formule et multiplie ses séductions », *Soir*, 8 avril 1927, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
87. Comme c'était le cas au café-concert à la fin du siècle. Cf. Concetta Condemi, *Les cafés-concerts : histoire d'un divertissement, 1849-1914*, Paris, Quai Voltaire, 1992, p. 53.
88. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique du Music-Hall », réf. citée, 17 septembre 1919.
89. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 31 janvier 25.
90. Olivier Bara, Romain Piana et Jean-Claude Yon, « Introduction » *in Revue d'Histoire du Théâtre, En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIXème siècle,* n°266, Avril-Juin 2015-II, p. 199.
91. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 31 janvier 25.

Les amateurs en fréquentent plusieurs à la fois, complétant parfois un public de proximité, si bien que ces salles ont parfois « deux publics, celui de leur quartier et celui de tous les quartiers[92] ». Le développement des transports en commun permet aux amateurs de se rendre régulièrement dans des salles éloignées. Ainsi :

> Ces établissements ont chacun leur public particulier, de quartier, et le public mouvant des amateurs. Pour les uns, le numéro est nouveau, pour les autres, qu'importe, puisqu'ils aiment à revoir, comparer, étudier, sympathiser[93].

Cette « clientèle à retour périodique[94] » se plait à comparer un même numéro exécuté dans des cadres différents, comme le fait Legrand-Chabrier à propos d'un numéro de phoques et naïades qui circule entre les salles parisiennes :

> En ce moment, le public de l'« Empire » lui accorde le plus attentif et fervent suffrage. [...] Il m'a semblé que les spectateurs le goûtaient davantage encore qu'à l'« Alhambra », où il fit pourtant sensation, qu'au « Casino de Paris », où une somptueuse revue lui fournissait un cadre trop brillant peut-être[95].

Loin d'être blasés par la répétition, ces amateurs sont de ceux qui pensent qu'« il y a des numéros qu'il fait toujours plaisir de revoir et qu'il est même utile d'examiner à nouveau après quelques mois d'absence[96] ».

Fidèles parmi les fidèles, les critiques appartiennent à ce public d'amateurs. Leur petit groupe s'est constitué progressivement lorsque le music-hall est apparu comme estimable :

> Une troisième chose contribue au perfectionnement du music-hall, c'est que le snobisme s'en est mêlé. On a voulu pouvoir parler avec compétence de cet art inconnu. Cela a donné naissance à la critique spéciale, où brillent Fréjaville, Bizet, Werth, Pierre Varenne, Legrand-Chabrier, Paul Blanchard, Chéronnet et Henri Jeanson[97].

Les critiques ont sans conteste amélioré la qualité du music-hall, ne serait-ce qu'en le rendant digne d'intérêt et en décortiquant les performances des artistes afin de leur donner « quelques indications pour corriger ce qui saute aux yeux du spectateur[98] ». C'est d'ailleurs là une des composantes essentielles de la critique de music-hall qui ne propose pas d'analyse intellectuelle du spectacle mais plutôt un regard sur les performances qu'elle

92. *Ibid*., 6 avril 1925.
93. *Ibid.*, 22 janvier 1925.
94. *Ibid*., 12 avril 1925.
95. *Ibid*., 6 février 1927.
96. *Ibid*., 5 janvier 1925.
97. Pierre Lazareff, « Le music-hall épure sa formule… réf. citée.
98. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 27 octobre 1925.

tente de rendre sensibles. C'est en cela qu'elle se distingue de la critique théâtrale à proprement parler :

> En principe, un critique théâtral s'estime capable de re-composer la comédie qu'il dissèque, et je n'ai pas, moi, tout de même la prétention de pouvoir accomplir le saut périlleux que je signale[99], estime Legrand-Chabrier, l'un des critiques les plus prolifiques de l'époque.

Ces critiques donnent également des clés au public pour apprécier la spectacularité de la représentation, savoir en mesurer les effets et créer des critères pour lui permettre de juger les performances des artistes[100] :

> « Les critiques de music-hall ont réussi dans une certaine mesure à y intéresser le public et cela est tout à l'honneur de leur talent et de leur ingéniosité. Autour d'eux se sont groupés des amateurs dont quelques-uns sont de véritables aficionados du music-hall et qui prennent plaisir à se retrouver régulièrement aux vendredis de l'Alhambra, de l'Olympia, du Cirque Médrano, du Cirque de Paris, etc… » [fin de citation] N'y a-t-il point là une intelligence et une justification de notre effort de spécialistes par de non-spécialistes, dont nous pouvons concevoir une fierté légitime[101]?

Les critiques ont donc formé les amateurs de music-hall. Cependant il semblerait que ceux-ci ne représentent qu'un petit noyau et que les critiques n'aient réussi leur pari que dans une certaine mesure puisque leurs commentaires ne parviennent pas à attirer une clientèle en masse au music-hall :

> L'atmosphère d'un music-hall qui réussit nous saisit dès le trottoir. Un mouvement convergent de foule se dessine, se lamine aux guichets, nous engrène. Il nous faut le suivre, partager cette étonnante confiance, née d'une parole, multipliée par la bouche et l'oreille, et qui, à l'opposé de ce qui arrive pour le théâtre, fait assez peu de cas de la louange imprimée[102].

Colette oppose clairement ici théâtre et music-hall, n'accordant qu'une importance limitée à la critique comme force d'influence en ce qui concerne ce dernier. Au contraire, la foule semble bien plus puissante pour influencer la décision – qui n'apparaît pas comme réfléchie en amont – d'assister à un tel spectacle. Bernard Zimmer abonde dans ce sens, expliquant qu'en dépit des efforts des directeurs de salle qui offrent de très bonnes places aux journalistes, les critiques, mêmes bonnes, ne suffisent pas à attirer le public, notamment parce qu'elles n'atteignent pas l'audience étrangère[103]. Les entrepreneurs préfèrent alors avoir recours à la publicité, notamment sous la forme d'affiches de femmes

---

[99]. *Ibid*., 24 janvier 1925.
[100]. Christophe Granger, « Les lumières du stade… art. cité, p. 111.
[101]. André Billy et Jean Piot, cités par Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 24 janvier 1925.
[102]. Colette, « Colette au théâtre : Music-Halls », *Journal*, 20 janvier 1935, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[103]. Bernard Zimmer, « Malaise du music-hall », Nous lettré, 30 mars 1929, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

nues « grandeur nature » placardées sur les façades pour attirer les clients[104]. Le vecteur traditionnel qu'est la critique perd de son influence sur un spectacle moderne qui donne sa préférence aux nouveaux moyens de communication pour assurer sa promotion.

III. Se montrer au music-hall : une stratégie de distinction

Il est couramment admis qu'aller au théâtre au XVIII^{ème} ou même au XIX^{ème} siècle servait autant – si ce n'est plus – à être vu qu'à voir une pièce, celle-ci passant souvent au second plan face au spectacle que constituait le public lui-même. Bien que le choix du spectacle lui-même, devienne désormais un enjeu central de la sortie au théâtre, le souci du paraître conditionne encore fortement la soirée au music-hall, notamment pour les spectateurs souhaitant affirmer leur appartenance à une certaine élite mondaine.

1. Quand le public fait le spectacle

Malgré l'importance nouvelle de la représentation qui captive les corps, les critiques s'accordent à dire que « le public entre pour une grande part dans l'animation du spectacle[105] ». L'un d'eux, en évoquant une soirée passée aux Ambassadeurs pour assister à la revue *Broadway to Paris*, va même jusqu'à affirmer que « le spectacle en vérité est surtout fait par le public lui-même et par la fièvre variable qu'il apporte au plaisir[106] ». L'architecture des salles accentue encore cette mise en spectacle du public : les bars américains et halls d'entrée immenses sont des lieux propices à l'observation. L'escalier monumental de l'Alhambra, lorsqu'il est reconstruit en 1930, possède même un oculus, sorte de petite ouverture qui permet d'observer le public en train de monter les marches pour se rendre dans la salle[107]. Cette logique de l'escalier d'apparat n'est pas sans rappeler celui de l'Opéra Garnier qui permettait à la haute société de la fin du XIX^{ème} siècle de se montrer tout en assistant au spectacle. Le moment de l'arrivée au spectacle devient alors crucial : le fait de « contempler les « arrivés »[108] » devient un rituel et peut se concevoir comme une introduction à la représentation, voire comme un spectacle en lui-même. Aux

[104]. Jean Caire, « Le Music-Hall va-t-il sombrer dans la pornographie ? », réf. citée.
[105]. Pierre Brisson, sans titre, *Le Temps*, 20 juin 1927, réf. citée.
[106]. *Idem*.
[107]. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris » *in* André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, « Alhambra », p. 119-120.
[108]. Pierre de Regnier, « Les Ambassadeurs », réf. citée.

Ambassadeurs où la salle reste éclairée pour le dîner, l'habitude d'observer les spectateurs semble d'autant plus ancrée : « la première partie de la soirée se pass[e] à éplucher le public, c'est-à-dire que la moitié en épluch[e] l'autre moitié[109] ». Le fait de plonger la salle dans noir au début du spectacle peut d'ailleurs se lire comme une manière de déplacer l'attention pour passer plus aisément d'un spectacle à l'autre, de la salle à la scène.

Ce n'est sans doute pas un hasard si cette tradition apparaît au début du XX^{ème} siècle, moment où l'on semble vouloir attirer l'attention sur ce qui se passe sur scène plutôt que dans la salle. En témoigne le changement de statut des « dames du promenoir[110] » qui a lieu en parallèle. Alors que les prostituées et demi-mondaines ont fait les beaux jours des music-halls des débuts – et en particulier du Casino de Paris et des Folies-Bergère[111] dont elles ont longtemps été la principale attraction – elles deviennent indésirables, dans les années 1920, et leur présence est sévèrement contrôlée par les directeurs de salle. Au Casino, elles doivent désormais détenir une carte, renouvelée toutes les deux semaines par l'administrateur de la salle pour pouvoir rencontrer leurs clients au promenoir. Cette carte est évidemment payante et délivrée à des conditions très précises, un administrateur refusant par exemple de renouveler une dame trop insistante auprès du public[112], comme pour souligner que ce spectacle, tout de même toléré, doit se faire discret et s'effacer devant le véritable spectacle offert par la revue.

2. Le Tout-Paris au music-hall : une culture de la mondanité

Le music-hall reste un lieu d'apparat qui permet à une partie du public d'affirmer et de montrer son appartenance au Tout-Paris. Les soirées de galas ou les soirs de premières sont bien souvent des événements mondains plus qu'artistiques. Pierre Brisson décrit ainsi une soirée de gala aux Ambassadeurs :

> L'autre soir, grand gala de charité - couvert à mille francs ! - l'atmosphère semblait brusquement changée. Toutes les perles internationales s'étaient donné rendez-vous. Un grouillement d'épaules nues. La foule des hauts prix. […] Autour des tables de l'ancien promenoir des robes ouvertes jusqu'à la taille et qui jettent mille feux lorsque l'occupante se lève. […]

[109]. « La réouverture des Ambassadeurs », réf. citée.
[110]. Maurice Verne, Aux *usines du plaisir : la vie secrète du music-hall*, Paris, Éditions des Portiques, 1929-1930, p. 258.
[111]. Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique… *op. cit.*, article « Casino de Paris », p. 131-134 et « Folies-bergère », p. 154-157.
[112]. Maurice Verne, Aux *usines du plaisir… op. cit.*, p. 260.

> Le programme n'est plus là que l'accessoire : un des plats du dîner, le moyen d'ajouter à l'excitation digestive[113].

Cette description, qui n'a rien à envier à celle d'un bal du Second Empire, affirme clairement que le spectacle s'est déplacé de la scène à la salle. La représentation y est accessoire, d'ailleurs les effets spectaculaires qui enthousiasment l'auteur, dus à la lumière et au tissu des vêtements, sont le fait des spectatrices plutôt que des danseuses, aperçues de loin et que la lumière ne semble pas mettre en valeur.

Les galas des Ambassadeurs semblent presque uniquement fréquentés par une élite mondaine, la salle en fait même son identité :

> Le centre d'attraction du Tout-Paris élégant, le rendez-vous toujours choisi pour les réunions mondaines, le lieu du monde où toute la gentry sait pouvoir toujours rencontrer ses pairs, c'est plus que jamais le restaurant des Ambassadeurs[114].

Il est ainsi normal de s'y montrer avec les dernières tenues à la mode mais aussi dans des « autos ruineuses[115] ». Cette élite est aussi celle des étrangers installés à Paris, plusieurs critiques évoquant le public international des Ambassadeurs : « Tout Paris est là, Français, Américains, Anglais garnissent la piste[116] » relate un critique anonyme à propos de la première de *Black Birds*. L'année suivante, Paul Achard affirme quant à lui que « tout Boston, Philadelphie, Chicago, New York est là[117] ».

Le public n'est pas présenté dans sa fonction de spectateur mais reste défini par ses aspects matériels – vêtements, coiffures ou encore parfums dans cette description d'une soirée aux Ambassadeurs :

> L'odeur des cigarettes blondes et des femmes rousses, aux cheveux couleur de bar, le parfum des cols en fourrure et des cigares, le bruit de volière métallique de l'argenterie et des conversations, les airs atténués de l'orchestre, tout cela était conforme et, pourrait-on dire, très ressemblant[118].

---

113. Pierre Brisson, sans titre, *Le Temps*, 20 juin 1927, réf. citée.
114. D., « Aux Ambassadeurs le rendez-vous choisi des élégances dirigé par Albert », *Comœdia*, 13 mai 1933, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs…, réf. citée.
115. Paul Achard, sans titre, *Paris Midi*, 25 mai 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs…, réf. citée.
116. « Une première aux Ambassadeurs », *Comœdia*, 2 juillet 1926, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1926, réf. citée.
117. Paul Achard, sans titre, *Paris Midi*, 25 mai 1927, réf. citée.
118. Pierre de Regnier, « Les Ambassadeurs », réf. citée.

Les réactions du public au spectacle ou les analyses que certains spectateurs peuvent en faire importent peu et ne sont même pas relatées. Les conversations ne sont mentionnées que par le bruit qu'elles produisent sans que le contenu n'en soit dévoilé. Ainsi, les détails mentionnés à propos du public sont les mêmes que pour les artistes, dont on restitue également l'apparence et les actions. Ce traitement médiatique contribue à faire du public un acteur à part entière du spectacle. Dans ce contexte les tenues des spectatrices – qui sont au cœur de bien des descriptions – deviennent parfois un enjeu plus important que le spectacle et font ainsi l'objet des dessins de presse (figure 51).

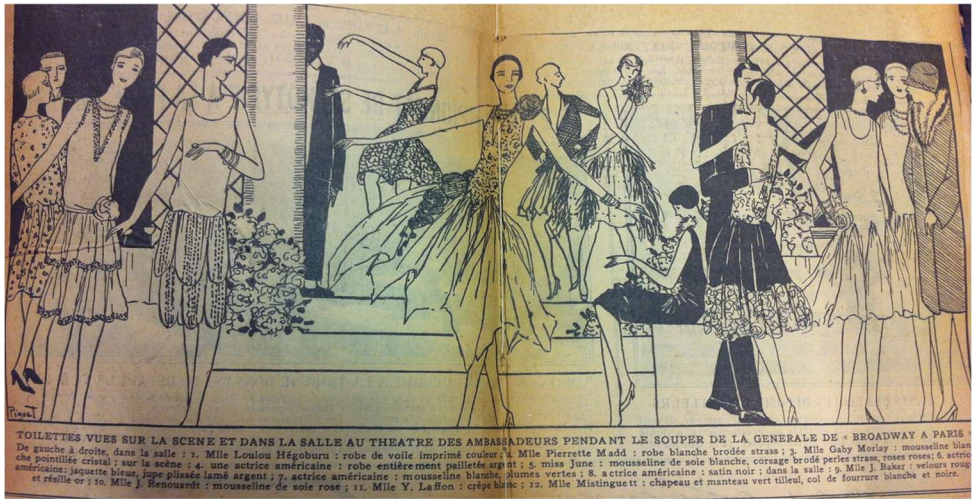


Figure 51 : « Toilettes vues sur la scène et dans la salle au théâtre des Ambassadeurs pendant le souper de la générale de Broadway à Paris *», 1927,* in *Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs et la Boîte à Joujoux (BnF, département des Arts du spectacle).*

Cette illustration présente un recueil des toilettes féminines aperçues sur scène et dans la salle lors de la répétition générale de *Broadway à Paris*, le 21 mai 1927 aux Ambassadeurs. Cette attention toute particulière aux vêtements, décrits avec beaucoup de précision, témoigne de l'attention croissante à la matérialité du spectacle, qui occupe une place de plus en plus prégnante dans les descriptions de la presse spécialisée[119]. Ici les tenues des vedettes de la revue comme miss June côtoient celles de stars venues en simples spectatrices comme Mistinguett, Joséphine Baker ou encore l'actrice Gaby Morlay, représentantes d'une élite mondaine du monde du spectacle. Celles-ci sont d'ailleurs désignées par leurs noms alors qu'à l'exception de miss June – qui occupait le premier rôle de la revue –, les artistes sont simplement désignées par le qualificatif « une actrice américaine », preuve que leur identité et leurs faits importent moins que ceux du

[119]. Romain Piana, « La diversification du discours critique après le second empire : la rubrique de « soirée » », *in* Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le Fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 47-48.

public mondain.

L'identité du public devient alors un enjeu de taille et les journalistes ne résistent pas au plaisir d'énumérer les célébrités présentes, comme ce critique évoquant la réouverture du Casino de Paris pour la première de *Laisse-les tomber !* en décembre 1917 :

> La salle ne présente pas l'aspect accoutumé, bien des visages d'autrefois font leur rentrée. Voici dans une baignoire M. Letellier, à nouveau assidu des générales depuis qu'il a repris la direction de son journal. Il voisine avec MM. Bader et Kahn, seigneurs des Galeries Lafayette. Mlle Forzane mange des caramels offerts par Léo Weill et Mlle Renouardt, s'épanouit vers minuit dans une avant-scène, arrivant en hâte du Gymnase. Mlle Fernade Mailly, éblouissante, enturbannée d'or, semble dominer la foule de toute la hauteur de son cheval. Les frères Isola s'isolent dans une avant-scène et voici Michel Georges Michel, nommé rédacteur en chef des « Élégances de Mont-de-Marsan »[120].

Cette attention toute particulière à la salle et aux célébrités présentes reste dans la filiation des chroniques mondaines des soirées théâtrales des soiristes apparues en 1873 et qui se donnent pour mission de relater les à-côtés du spectacle[121], contribuant par là à légitimer l'attention portée au spectacle de la salle. Bien que la place accordée à la critique mondaine se réduise peu à peu au profit d'une focalisation sur les artistes et leurs performances, elle perdure tout au long de la période, parfois sur le mode de la litote comme dans ce récit de la soirée d'ouverture des Ambassadeurs pour la saison 1927 :

> Tout ce qu'il y a de mieux à Paris se pressait dans cette salle. Quoique j'ai en horreur de citer des noms, ce qui d'ailleurs n'intéresse personne, sachez cependant qu'il y avait Jean Patou, une ribambelle de maharadjas, et Alexandre Ananas. C'est tout vous dire[122].

Ces personnes constituent un cercle fermé qui se retrouve régulièrement, notamment lors d'occasions mondaines comme les ouvertures de saisons des Ambassadeurs :

> Naturellement, ce mercredi vingt-huit mai [1930], tout Paris était là… c'est-à-dire tous les gens qui « sortent », toujours les mêmes, en habit et robes longues, qu'ils soient américains, italiens, anglais ou tout ce que vous voudrez… Ce fut une soirée fort réussie, où chaque femme s'occupait plus de la longueur des cheveux de sa voisine que de ce qui se passait sur la scène ; les gens les plus « célèbres » dans tous les mondes se trouvaient là…[123]

---

120. « Une grande générale de guerre », *La Potinière*, 13 décembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1917, réf. citée.
121. Romain Piana, « La diversification du discours critique… art. cité, p. 45.
122. Pierre de Regnier, « Les Ambassadeurs », réf. citée.
123. Pierre de Reigner, « La réouverture des Ambassadeurs », *Gringoire*, 6 juin 1930, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs…, réf. citée.

Pour une partie du public, se rendre au music-hall fait donc office de rite – voire d'obligation – social(e). Il s'agit de respecter le calendrier mondain pour prouver son appartenance à la caste des célébrités :

> Le rite est observé. Aux premiers beaux soirs - ou supposés tels - la saison a vu la réouverture des « Ambassadeurs », avec défilé d'élégance. C'est une sorte de répétition générale de la saison de Paris, et qui relève plus de la chronique de la mode que de celle des spectacles[124].

Le public du music-hall est certes extrêmement varié mais il reste en réalité fortement soumis à des logiques de ségrégation aussi bien entre les salles que dans l'espace lui-même. Le caractère festif de ce divertissement ne lui permet pas d'annihiler les rapports de classes et de genre pour autant : ils restent décisifs dans la répartition du public. Le placement au sein même d'une salle dépend alors de nombreux critères qui vont de la classe sociale au genre en passant par la volonté de s'afficher ou non. La présence massive d'un public international ne modifie pas fondamentalement cette répartition mais en crée d'autres, entre les salles. Si un music-hall de variétés comme l'Alhambra accueille volontiers un public de quartier majoritairement parisien, les salles de revues sont plutôt fréquentées par des étrangers, du moins jusqu'à la crise des années 1930 qui voit le retour en force de la clientèle parisienne. Bien que la volonté d'assister au spectacle soit devenu la raison principale de se rendre au music-hall, ce divertissement n'échappe pas à d'autres logiques qui conditionnement la composition de son public et notamment le désir de manifester son appartenance à l'élite mondaine, qui influe fortement sur la fréquentation d'une salle comme les Ambassadeurs. Dans le cas de cette salle, les logiques d'exhibition et d'apparat qui existaient au XIX^{ème} siècle conditionnent encore les habitudes spectatoriales.

[124]. « La réouverture des Ambassadeurs », *Le Temps*, 1er juin 1937, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs…, réf. citée.

CHAPITRE 9
UNE SOIREE AU MUSIC-HALL

Le music-hall n'est pas seulement un spectacle, il se définit aussi « comme lieu, moment et expérience sociale singulière[1] ». Ainsi, dans l'étude qu'il consacre au music-hall anglais, Peter Bailey considère la sortie au music-hall comme une véritable fête au sens où les salles sont aussi des lieux de sociabilité régis par certains codes et ayant pour but la recherche du plaisir et du bon temps[2]. Ancrées dans un Paris haussmannien où la sociabilité est désormais régulée et organisée autour des lieux publics de divertissements où il est de bon ton de venir jouir de son temps libre fraîchement acquis[3], les salles parisiennes peuvent elles aussi être envisagées comme des lieux festifs. Julia Csergo voit dans la progressive disparition des bals populaires au profit des cafés-concerts et music-halls une mutation de la convivialité qui ne passerait plus désormais que par le seul partage des regards[4] ; c'est oublier que les music-halls étaient aussi des lieux de sociabilité, où l'on pouvait danser, boire, manger ou faire des rencontres. Aller ensemble au spectacle ne se limite pas à partager le même espace pendant la durée de la représentation, d'autres interactions s'y produisent. Elles ont pourtant lieu dans un cadre temporel – on danse uniquement à l'entracte ou après le spectacle par exemple – et spatial – on se rencontre pour boire un verre ou discuter dans des espaces aménagés à cet effet, en marge de la salle – de plus en plus déterminé et rigide. Contrairement aux parterres des théâtres de l'époque moderne dont la fonction de lieu de sociabilité était indissociable de celle de lieu de spectacle[5], il semble que les espaces tendent à se distinguer de plus en plus au music-hall, séparant le temps du spectacle du temps de la sociabilité, inscrit dans celui, plus large, de la déambulation nocturne. Ainsi le passage au music-hall ne peut se concevoir pour beaucoup en dehors de la soirée parisienne dont il n'est qu'une étape.

---

1. Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle XIXe-XXIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 8.
2. Peter Bailey, *Music hall : the business of pleasure*, England, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press, 1986, p. 18.
3. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIXe siècle-début du XXe siècle », *in* Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009, p. 128-135.
4. *Ibid.*, p. 164.
5. Voir Jeffrey S. Ravel, « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 49-3, 2002/3, p. 89-118.

I. Avant le spectacle : le temps de la décision

La sortie au music-hall ne revêtira pas la même signification en fonction de la temporalité selon laquelle elle a lieu. Le moment de l'année, comme l'horaire peuvent influencer l'expérience spectatoriale car ils influent sur la nature du spectacle. Dans une société où le temps libre est utilisé avec parcimonie[6], bien préparer sa sortie au music-hall est essentiel.

1. Les temporalités du spectacle

Les spectacles de music-hall sont organisés selon une saison, sur le modèle du théâtre mais avec des modalités différentes. Alors que la plupart des théâtres et des cirques[7] ferment pour l'été, et ne rouvrent qu'en septembre, il est possible de se rendre au music-hall toute l'année, en alternant entre les salles. Alors que la période des fêtes marquait le début de la saison des revues de fin d'année, calquées sur le calendrier car conçues comme des chroniques de l'année écoulée[8], au music-hall c'est désormais l'été qui indique le basculement de saison. Ce nouveau rythme se calque alors sur celui de la villégiature estivale pendant laquelle beaucoup de Parisiens fuient la ville. Tout comme les cirques, avec lesquels il partage nombre de numéros, l'Alhambra ferme ses portes « pour tout l'été » dès juin[9] voire mai, pour ne les rouvrir qu'en septembre[10].

Au contraire, les Ambassadeurs sont un « établissement d'été[11] » en plein air qui ouvre ses portes seulement pour les beaux jours, généralement entre mai et octobre[12]. Ils offrent généralement au public un programme d'attractions durant les trois ou quatre premières semaines avant de lancer leur revue d'été[13], laquelle est « « le great even » le

---

6. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p.128.
7. Seuls quelques cirques ambulants ou forains restent ouverts. Voir Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », chronique de music-hall parues dans *La Presse,* 25 juin 1925, 8-RO-16444 (BnF, département des Arts du spectacle).
8. Olivier Bara, Romain Piana et Jean-Claude Yon, « Introduction », *in Revue d'Histoire du Théâtre, En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIXème siècle,* n°266, Avril-Juin 2015-II, p. 199.
9. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique du Music-Hall », *Comœdia*, 2 juin 1920, vol.1, 4-RO-16443 (BnF, département des Arts du spectacle).
10. Les premiers programmes de la saison sont ceux de septembre. Voir la liste des spectacles en annexe I.
11. P.D., « Aux Nouveaux Ambassadeurs : Black Birds », *Comœdia, 28 mai 1926, in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1926, 8-RO-18740 (BnF, département des Arts du spectacle).
12. Voir la liste des spectacles en annexe I.
13. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 26 mai 1925. En 1921, par exemple, la saison s'ouvre le 20 mai avec un programme d'attractions suivi de l'opérette *Le mariage d'Hakouma*, avant que ne commence la revue *Paris en shimmy-se* le 2 juillet. De même en 1923, *Le festival des vedettes*, programme d'attractions est à l'affiche pour 3 semaines avant le début de la revue *Paris sans voiles*.

plus marqué de la grande saison parisienne[14] ». Certains considèrent de fait que le lancement de cette revue « inaugure […] la saison de Paris[15] » alors qu'elle n'en est pour d'autres qu'un prélude, une « sorte de répétition générale de la saison de Paris[16] ». Quoiqu'il en soit, c'est à la même période, aux alentours du mois de juin que les critiques dressent leurs bilans de saison[17]. La revue des Ambassadeurs annonce donc la couleur de l'année, suivie de près par les revues des Folies et du Casino, renouvelées la plupart du temps à la rentrée d'automne – octobre ou novembre – puis à la fin de l'hiver – février ou mars – pour la deuxième moitié de saison [voir annexe I].

Bien qu'elles restent ouvertes à l'année, ces salles proposent des « revues d'été[18] » qui apparaissent secondaires par rapport aux autres programmes. Elles ne bénéficient pas de la même attention, ni du même budget puisqu'elles sont faites en reprenant des éléments des décors et des costumes des revues précédentes. Ainsi à propos de *Ouf* ! au Casino de Paris :

> Il semble que Léon Volterra, après une brillante saison artistique, ait poussé un soupir d'allègement : *Ouf !* et, sans vouloir se mettre davantage en frais en attendant la saison prochaine, il a commandé à Georges Arnould une revue d'été utilisant décors et costumes acquis pour les précédents spectacles[19].

Ce stratagème permet aux directeurs de ne pas engager trop de frais tout en fidélisant leur clientèle restée à Paris :

> Au *Casino de Paris*, une Revue d'été fort agréable, assurera les loisirs des nombreux Parisiens traversant la ville entre deux villégiatures, et le public habituel de M. Volterra n'oubliera pas le chemin de la rue de Clichy, en attendant les splendeurs de l'hiver prochain[20].

Bien que « la plupart des établissements parisiens réservent maintenant leurs efforts pour le mois de septembre et se contentent de « tenir » avec des programmes que nous

---

[14]. Sans titre, 12 mai 1922, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1922, 8-RO-18594 (BnF, département des Arts du spectacle).
[15]. Pierre de Reigner, « Ambassadeurs 1939 », *Gringoire*, 18 mai 1939, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs et la Boîte à Joujoux, 8-RO-15690 (BnF, département des Arts du spectacle).
[16]. Édouard Beaudu, « Ambassadeurs : Les Hoffmann girls », *L'Intransigeant*, 29 avril 1934, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs…, réf. citée.
[17]. Gustave Fréjaville fait son bilan fin juin : voir « Petite Chronique... réf citée, 23 juin 1921 et André Warnod le 1er juillet : voir « Chronique du Music-Hall. Bilan de la saison », *Figaro*, 1er juillet 1938, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues de music-hall, 8-RO-17908 (BnF, département des Arts du spectacle).
[18]. C'est ainsi qu'est qualifiée par la presse la revue *Ouf !* qui commence le 4 juillet 1919 au Casino de Paris. Voir le Recueil factice de documents sur les revues du Casino de Paris, 1919, 8-RO-18516 (BnF, département des Arts du spectacle).
[19]. Guillot de Saix, sans titre, 12 juillet 1919, *in* Recueil factice de documents sur les revues du Casino de Paris, 1919, 8-RO-18516 (BnF, département des Arts du spectacle).
[20]. Sans titre, juillet 1919, *in* Recueil factice de documents sur les revues du Casino de Paris, 1919, réf. citée.

connaissons déjà[21] », il n'empêche que le music-hall remporte là une victoire sur le théâtre, qui cesse son activité en été :

> La saison théâtrale est bien morte. Les clôtures estivales annoncent les premières chaleurs et les braves gens, qui veulent se distraire, doivent se contenter du music-hall[22].

Ces interludes sont cependant admis comme étant de moins bonne facture que les revues présentées le reste de l'année :

> Avez-vous remarqué que les spectacles qui passent en juin, juillet et août, sont rarement des chefs d'œuvre. Parfois, vous y trouvez les senteurs et la poésie du printemps et de l'été, mais rarement les revuistes ont mis leur cerveau à la torture pour vous divertir[23] .

Elles tendent d'ailleurs à disparaître à mesure que le renouvellement des revues devient moins fréquent : si les Folies-Bergère ne présentent qu'une seule revue annuelle dès 1921, le Casino continue d'en monter deux jusque dans la première moitié des années 1930 [voir annexe I]. Cette baisse de la fréquence du renouvellement s'explique avant tout par des impératifs économiques : la nécessité d'« amortir le plus longtemps possible [d]es œuvres[24] » aux coûts de production toujours plus élevés qui caractérise la production de spectacles de ce début de siècle.

Quel que soit le moment de l'année, la majorité des spectacles ont lieu en soirée. Il existe toutefois des jours de matinée, qui correspondent aux jours de repos des travailleurs ou des écoliers – samedi, dimanche ou jeudi à 14h30 à l'Alhambra dans les années 1920[25]. Le Casino propose lui aussi des matinées le jeudi, sauf durant l'été[26] et les Folies en proposent le samedi et dimanche[27]. Ces matinées seraient alors réservées à un public familial, comme le sous-entend Legrand-Chabrier qui « aime beaucoup fréquenter le cirque et le music-hall aux matinées où l'enfant règne[28] ». Les Ambassadeurs exploitent eux aussi le filon des matinées à partir de 1930 en donnant sous le nom de « Boîte à

---

[21]. Gustave Fréjaville, « Fin de saison », *in* « Petite Chronique... réf. citée, 2 juin 1920.
[22]. Guy de Cars, « Un soir d'oubli », *Savez-vous*, 27 juin 1936, article contenu dans le Recueil factice de documents concernant les revues de l'Alhambra, 1936, 8-RO-19106 (BnF, département des Arts du spectacle).
[23]. Max Vitterbo, « Aux ambassadeurs : « La revue légère », deux actes et vingt-cinq tableaux de MM. Léo Lelièvre et Henri Varna », 30 juin 1920, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1920, 8-RO-18526 (BnF, département des Arts du spectacle).
[24]. Dominique Leroy, *Économie des arts du spectacle vivant : essai sur la relation entre l'économique et l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 13-15.
[25]. Programme de l'Alhambra du 14 au 27 décembre 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0084 (BHVP).
[26]. « Coulisses », 22 juillet 1923, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1923, 2ème semestre, 8-RO-18656 (BnF, département des Arts du spectacle).
[27]. Programme de *La Revue Féérique*, 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère, 1917, 8- RO-18443 (BnF, département des Arts du spectacle).
[28]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 18 novembre 1924.

joujoux » des représentations de music-hall réservées aux enfants – et dont les vedettes sont des enfants – le jeudi et durant la période des fêtes de fin d'année. Elles n'ont pas lieu dans le restaurant-théâtre où se tiennent les soirées mais dans le grand théâtre qui sert d'ordinaire aux représentations théâtrales[29]. Ce « jeune public ingénu[30] » a des réactions différentes de ces aînés qui modifient quelque peu l'expérience du spectacle :

> J'avais quelques curiosités de constater son effet [il parle du clown Little Tich] sur les enfants. Comment serait-il accueilli à une matinée où les enfants sont la majorité ? C'est un public qui ne dissimule point ses réactions… et qui en aurait d'autres sans doute que celui de la soirée[31].

La nature de ce public va jusqu'à modifier celle des performances : Little Tich « regarde la salle avec une expression très particulière et qu'il n'a pas le soir, celle d'un homme qui va se rajeunir en égayant ses enfants par des farces[32] ».

Pour autant, l'horaire semble avoir moins d'incidence que la salle sur le choix du public de se rendre au music-hall en matinée ou en soirée. Les spectacles d'attractions ont la préférence des familles le soir comme l'après-midi : un programme de l'Alhambra de 1923 est ainsi qualifié de « spectacle de famille » où « les enfants paient place entière » en matinée comme en soirée[33]. Jean Fayard confirme en distinguant :

> la revue à grand spectacle, plus ou moins déshabillée, mais généralement d'un ton aussi peu « famille » que possible ; le théâtre de « variétés », où des numéros très divers se succèdent sans enchaînement. En principe, on peut y amener les petites filles[34].

D'ailleurs, les matinées de l'Alhambra s'ouvrent progressivement à l'ensemble des jours de la semaine[35], sans doute dans l'espoir de toucher un public plus large et notamment les touristes.

2. Prévoir sa sortie au music-hall

La sortie au music-hall se prépare très certainement à l'avance, notamment grâce à la possibilité de louer des places par téléphone jusqu'à quelques heures avant le spectacle[36].

---

[29]. Bernard Zimmer, « Théâtre des Ambassadeurs : La Boîte à joujoux », 3 janvier 1931, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs…, réf. citée.
[30]. *Idem*.
[31]. *Idem*.
[32]. *Idem*.
[33]. Programme de l'Alhambra du 17 octobre au 1er novembre 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0084 (BHVP).
[34]. Jean Fayard, « Le music-hall à Paris - Grandeur et servitude de la revue à grand spectacle - Le music-hall a-t-il joué son vrai rôle ? », *Je suis partout*, 5 janvier 1935, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, 8-RO-15678 (BnF, département des Arts du spectacle).
[35]. Elles ont lieu tous les jours à 15h. Voir programme de l'Alhambra du 7 octobre 1932 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[36]. À l'Alhambra les locations pour les soirées sont ouvertes de 10h à 19h. Voir le programme du 7 au 20

Elle peut être motivée par les affiches envahissant la ville[37] ou par les très nombreux dépliants publicitaires vantant les spectacles. En 1917, le prospectus publicitaire de *Laisse-les tomber !* utilise plusieurs stratégies de communication pour attirer les Parisiens et les permissionnaires américains dans un Casino de Paris fraîchement rénové. Il comporte sur sa couverture deux photos de la chanteuse Gaby Deslys, grande vedette de la revue avec un mot signé de sa main à l'attention du public. Outre le nom des vedettes, écrit en grosses lettres pour attirer l'attention, ce dépliant insiste sur la prodigalité du spectacle, à grand renfort de chiffres conférant un caractère gigantesque à cette production : 300 artistes, 800 costumes... (figure 52).

Figure 52 : Dépliant publicitaire pour Laisse-les tomber !*, 1917,* in *Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris 1917 (BnF, département des Arts du spectacle).*

Les encarts publicitaires publiés dans divers périodiques participent eux aussi à créer une émulation autour des revues, en usant d'une course aux superlatifs, en particulier aux Folies Bergère. À base d'arguments plus fantasques les uns que les autres, elles affirment que « tout Paris » a vu « l'incomparable super-revue des Folies-Bergère », « spectacle le plus éblouissant qu'on puisse rêver[38] » (figures 52 et 53).

Figure 53 : Dépliant publicitaire pour Un vent de Folie*, 1926,* in *Les Folies-Bergère. Spectacles et revues : documents iconographiques (BnF, département des Arts du spectacle).*

avril 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.

[37]. Victoria de Grazia, *Irresistible empire : America's advance through twentieth-century Europe,* Cambridge (Massachussets) ; London, The Belknap press of Harvard University press, 2005, p. 251-252.

[38]. Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère, 1923, 8- RO-18643 (BnF, département des Arts du spectacle).

Figure 54 : Publicités pour En pleine folie *parues dans la presse, 1923,* in *Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère 1923 (BnF, département des Arts du spectacle).*

On trouve ces publicités en grand nombre tout au long de la période, preuve sans doute qu'elles fonctionnent. Enfin, la lecture des critiques peut elle aussi motiver une sortie au music-hall[39], d'autant plus qu'elles ne sont pas toujours d'une objectivité sans faille : les revues *Paris-en-shimmy-se* et *La revue de la Femme !* présentées aux Ambassadeurs font ainsi l'objet de la même critique, au mot près, à une année d'intervalle. Toutes deux sont ainsi « la plus belle revue qu'on ait jamais vue !!![40] ». Il est probable que de telles critiques qui paraissent authentiques au premier abord soit en fait de la publicité déguisée.

Une fois la décision prise il faut se rendre au music-hall au bon moment. La temporalité de la soirée ou de la matinée au music-hall est très codifiée. Après l'entrée dans le hall et la consommation éventuelle d'une boisson au bar vient le temps de la représentation. Il est délimité par l'obscurcissement de la salle et le public se voit contraint de cesser toute autre activité pour dédier son attention au spectacle. C'est ainsi qu'aux Ambassadeurs on passe progressivement à un dîner avant la représentation et non plus pendant à partir des années 1930[41]. De ce fait les horaires des spectacles sont indiqués avec beaucoup de précision. Le Casino de Paris, les Folies-Bergère et les Ambassadeurs éditent des dépliants ou des publicités avec les horaires des principaux tableaux de leurs revues pour s'assurer que le public arrive à l'heure (figure 55).

---

[39]. Olivier Bara, « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtrale », *in* Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le Fiel ; la critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 24.

[40]. « Ambassadeurs – Le revue de la Femme », 31 mai 1922, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1922, réf. citée et « Ambassadeurs – Paris-en-shimmy-se », 1921, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1921, 8-RO-18557 (BnF, département des Arts du spectacle).

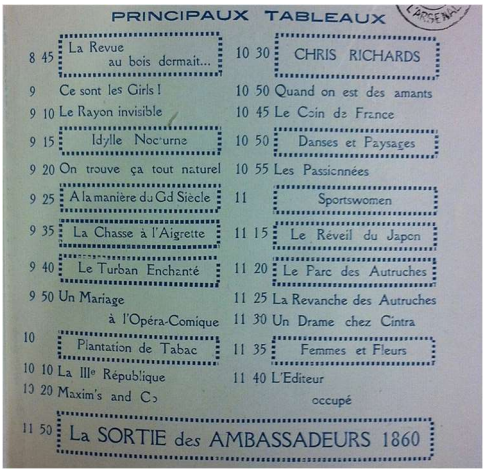
[41]. La soirée commence par le dîner, se poursuit par un moment de danse et finit avec le spectacle. Voir « La réouverture des Ambassadeurs », *Gringoire*, 20 avril 1934, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

REVUES

HORAIRE d'un VRAI TRAIN de PLAISIR

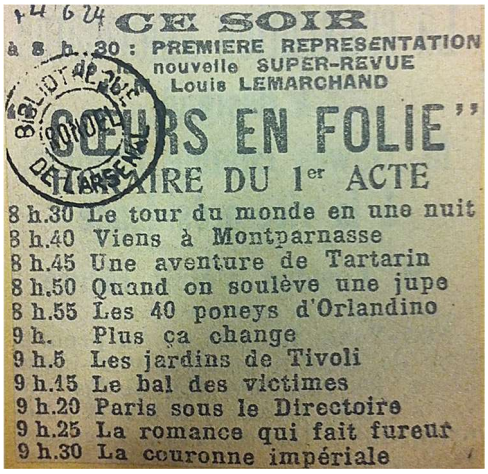
Le seul intéressant à consulter

8 h. 30 Arrivée, Hall du Casino de Paris
8 h. 31 Prologue.
8 h. 40 Record de la danse
8 h. 45 Le Cosy Tea.
8 h. 52 Une mode nouvelle
9 h. Paris - Spectacles (Robert).
9 h. 12 Danse (Quinault, Iris Rowe).
9 h. 20 L'Encrier magique
9 h. 30 La Malle tragique (Dorville).
9 h. 45 Les Ponts japonais
9 h. 55 Sous le voile (Quinault, Iris Rowe).
10 h. 20 Canal St-Martin (Claudine Boria).
10 h. 50 La Meule qui marche.
10 h. Edwards, R. Barton.
11 h. 15 Grève erreur (Dorville).
11 h. 25 Eventails lumineux.
11 h. 30 Poupée d'Arlequin (Quinault, Iris Rowe).
11 h. 45 Nu au Music-hall (Dorville).
Minuit A l'Eau ! Paris...


PRINCIPAUX TABLEAUX

8 45 La Revue au bois dormait...
9 Ce sont les Girls !
9 10 Le Rayon invisible
9 15 Idylle Nocturne
9 20 On trouve ça tout naturel
9 25 A la manière du Gd Siècle
9 35 La Chasse à l'Aigrette
9 40 Le Turban Enchanté
9 50 Un Mariage à l'Opéra-Comique
10 Plantation de Tabac
10 10 La IIIe République
10 20 Maxim's and Co
11 50 La SORTIE des AMBASSADEURS 1860

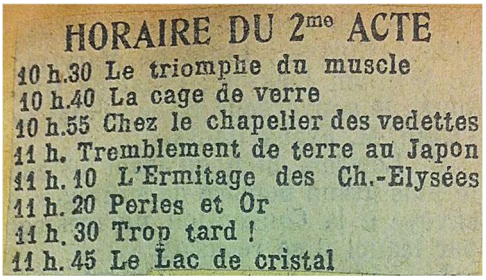
10 30 CHRIS RICHARDS
10 50 Quand on est des amants
10 45 Le Coin de France
10 50 Danses et Paysages
10 55 Les Passionnées
11 Sportswomen
11 15 Le Réveil du Japon
11 20 Le Parc des Autruches
11 25 La Revanche des Autruches
11 30 Un Drame chez Cintra
11 35 Femmes et Fleurs
11 40 L'Editeur occupé


CE SOIR
à 8 h. 30 : PREMIERE REPRESENTATION
nouvelle SUPER-REVUE
Louis LEMARCHAND

CŒURS EN FOLIE"

HORAIRE DU 1er ACTE

8 h.30 Le tour du monde en une nuit
8 h.40 Viens à Montparnasse
8 h.45 Une aventure de Tartarin
8 h.50 Quand on soulève une jupe
8 h.55 Les 40 poneys d'Orlandino
9 h. Plus ça change
9 h.5 Les jardins de Tivoli
9 h.15 Le bal des victimes
9 h.20 Paris sous le Directoire
9 h.25 La romance qui fait fureur
9 h.30 La couronne impériale


HORAIRE DU 2me ACTE

10 h.30 Le triomphe du muscle
10 h.40 La cage de verre
10 h.55 Chez le chapelier des vedettes
11 h. Tremblement de terre au Japon
11 h.10 L'Ermitage des Ch.-Elysées
11 h.20 Perles et Or
11 h.30 Trop tard !
11 h.45 Le Lac de cristal

*Figure 55 : Horaires d'*En Douce *au Casino de Paris, 1923,* C'est d'un chic ! *aux Ambassadeurs, 1924 et* Cœurs en Folie *aux Folies-Bergère, 1924 (BnF, département des Arts du spectacle).*

Le Casino de Paris compare les horaires des tableaux de sa revue à ceux d'un « vrai train » qu'il est intéressant de « consulter ». Ce rapprochement manifeste la volonté de contrôler un temps de loisir qui n'est plus totalement libre mais « prévu, organisé, rempli, agité[42] » comme l'est la journée de travail.

Alors que les horaires perdent de leur souplesse, la tolérance au retard se fait de moins en moins grande. Certains critiques, Legrand-Chabrier en tête, dépensent beaucoup d'énergie à fustiger les retardataires :

> N'ai-je point déjà ici réclamé une sorte de roulement pour les numéros de début des programmes des music-hall ? Est-il juste que ce soient toujours les mêmes qui se dédient de toutes leurs forces et de tout leur cœur à leurs exercices, non pas devant les banquettes vides, mais, ce qui est pire, devant les spectateurs gagnant leur fauteuil. Ces entrants, non seulement ne les voient pas, mais empêchent ceux déjà placés de les voir, et risquent même de troubler dangereusement certains exercices

[42]. Alain Corbin, « L'avènement des loisirs », *in* Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs… op. cit.*, p.10.

> scabreux. Je crois qu'il y aurait une double réforme à faire : D'abord, organiser ce roulement. Autrefois, au café-concert […] les artistes repassaient deux fois et l'inconvénient signalé n'existait donc pas. […] La seconde réforme me paraît bien plus facile et donnerait une discipline mentale heureuse aux spectateurs : les prier de n'entrer, ni sortir pendant la durée de l'attraction ; ils auraient le promenoir pour salle d'attente ou dernier regard[43].

C'est au nom du confort, celui des artistes mais aussi des autres spectateurs qu'il ne cesse de rappeler aux spectateurs : « ne craignez pas d'arriver de bonne heure[44] ». Bien qu'un tel conseil trahisse la réticence des spectateurs à suivre le spectacle d'un bout à l'autre, on est loin du temps du café-concert où « l'horaire est libre ainsi que la tenue ; dans la promiscuité et la jouissance de la foule, les consommateurs fument, se restaurent, trinquent, s'interpellent, dérivent au rythme des valses et des polkas, dans le brouhaha, les applaudissements, les éclats de lumière[45] ».

En effet, malgré les soucis d'éviter les débordements carnavalesques en interdisant notamment les pétards et les confettis, les règlements des cafés-concerts démontraient une certaine tolérance en « encourage[ant] la mobilité des spectateurs, sans doute pour compenser la rigidité croissante des rythmes du travail[46] » et permettre un relâchement des corps dans le loisir qui prévient tout désordre politique. Quelques décennies plus tard l'heure est plutôt au contrôle des corps et à la dénonciation de ces réglementations jugées trop laxistes :

> Puisqu'il y a un promenoir, et que c'est un spectacle de variétés, pourquoi ne prendrait-on pas l'habitude de ne placer les gens dans les fauteuils que quand l'attraction en scène aurait terminé ses exercices ? Ce serait d'une bonne discipline. […] Il serait si facile de ne quitter son fauteuil qu'entre deux attractions et non pas lorsque l'artiste en scène, risquant de le troubler et même davantage si c'est un acrobate en train d'exécuter quelque périlleux exercice de précision. Et puis, ayons le respect de nos voisins qui, eux, demeurent : avons-nous le droit de courtoisie de passer devant leur vision?[47].

Cela témoigne à la fois de l'attention croissante au spectacle, qu'il s'agit désormais de suivre dans des conditions confortables et de la volonté de ne pas gâcher son temps libre en allant toujours plus vite pour réaliser le plus d'activités possibles. Dans un poème, André L. Daven enjoint ainsi aux spectateurs :

> Dînez vite,
> Aucun « fruits rafraîchis » ne vaut le Numéro 1[48].

---

[43]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 7 août 1925.
[44]. *Ibid*., 30 avril 1925.
[45]. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 159.
[46]. *Idem*.
[47]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 31 juillet 1925.
[48]. André L. Daven, cité par Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 8 juillet 1927.

Une « injonction de la prévision[49] » pèse bel et bien sur le public parisien prié d'organiser son temps libre pour montrer qu'il sait en profiter et ne rien manquer, comme une preuve ultime de sa réussite sociale. Il s'agit d'être tout le temps occupé et de ne rien laisser s'éterniser – pas même un dîner – car le temps de loisir doit être rentable selon la logique bourgeoise et aucune minute ne soit en être gaspillée[50]. Pour autant, l'habitude n'est pas encore totalement rentrée dans les mœurs, certains critiques avouant eux-mêmes avoir raté une partie du spectacle. Ainsi, lorsqu'il se rend aux Ambassadeurs en 1923, Pierre Varenne confesse avoir raté au moins les trois premiers numéros :

> Je n'ai entendu ni Mlle Évie de Roff, ni M. Géo Garner. Je n'ai point considéré les ébats des Ludo. Mais je suis arrivé à temps pour apprendre que M. Léonce « cherchait après Titine »[51].

Si un critique, censé être prescripteur en termes d'habitudes spectatoriales, se permet de ne pas respecter les horaires, il y a fort à parier qu'il en soit de même pour une partie du public. D'ailleurs, les vedettes ou numéros phares ne font le plus souvent leur apparition qu'en seconde partie de programme, preuve supplémentaire qu'un certain nombre de spectateurs et spectatrices manquent encore le début du spectacle.

II. Entre matérialité et oubli du monde : le temps de la représentation, une expérience paradoxale

Ce nouveau contrôle sur le temps, initié par la bourgeoisie, change la nature de la sortie au music-hall : « on n'y va plus perdre une heure, mais y passer la soirée, confortablement assis, tout à la représentation[52] ». Les conditions matérielles dans lesquelles se déroule le spectacle deviennent donc essentielles et pourtant – et c'est là tout le paradoxe du music-hall – c'est l'oubli du temps et de leur propre corps que semblent rechercher les spectateurs, à l'exception peut-être du moment de l'entracte qui constitue un interlude propice au relâchement et à la fête.

[49]. Alain Corbin, « L'avènement des loisirs », art. cité, p. 15.
[50]. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 128.
[51]. Pierre Varenne, « Aux Ambassadeurs », *Bonsoir*, 9 mai 1923, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs…, réf. citée.
[52]. Jean Mazère, « La transformation du promenoir », *Paris Soir*, 13 février 1928, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

1. L'importance des conditions matérielles

La représentation dure en moyenne 3h[53] voire 3h30. Il faut alors pouvoir y assister dans un confort maximal. Ainsi les conditions matérielles du spectacle deviennent un enjeu très important pour les critiques qui truffent leurs résumés de détails ultra précis trahissant cette préoccupation. Elle n'est cependant pas nouvelle puisqu'elle émerge dès la naissance des comptes rendus de soirées dans la seconde moitié du XIX[ème] siècle[54]. Les couleurs et les matières de la salle méritent alors d'être mentionnées, qu'il s'agisse du « tapis vert-clair[55] » ou des « fauteuils en cretonne[56] » des Ambassadeurs ou des « tentures cramoisies[57] » du Casino de Paris où « la douceur des tapis s'ajoute au moelleux des fauteuils[58] ». Il s'agit autant de rendre palpable la soirée à ceux qui n'étaient pas présents que de montrer que ces détails jouent un rôle dans l'appréciation du spectacle car « l'illusion d'une fiction dramatique encore manifeste au théâtre est résolument congédiée pour revendiquer une autre manière de faire spectacle incluant l'architecture du lieu [et] sa décoration[59] ».

Cela est particulièrement lisible dans certaines descriptions emplies de métaphores sensuelles, comme dans cette évocation des Ambassadeurs de 1926 :

> L'odeur des cigarettes blondes et des femmes rousses, aux cheveux couleur de bar, le parfum des cols en fourrure et des cigares, le bruit de volière métallique de l'argenterie et des conversations, les airs atténués de l'orchestre, tout cela était conforme et, pourrait-on dire, très ressemblant. Les glycines tombaient du plafond, mauves et jaunes, les fleurs de pêcher, couleur de joue de femme encore fraîche, ornaient les colonnes, et toutes les tables étaient recouvertes de tulipes jaunes...[60].

La description des parfums, des fleurs et de l'harmonie de couleurs révèle toute l'importance des conditions matérielles sur les imaginaires. L'expérience esthétique se joue en partie dans la salle, en dehors de tout ce que le spectacle a à offrir. Aux

---

[53]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 2 mai 1925.
[54]. Romain Piana, « La diversification du discours critique après le second empire : la rubrique de « soirée » », *in* Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le Fiel, op. cit.,* p. 45.
[55]. Pierre de Reigner, « Les Ambassadeurs », *Gringoire*, 3 mai 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs…, réf. citée.
[56]. *Idem*.
[57]. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », feuilleton du *Temps*, 29 juin 1925, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[58]. René Wiser, « Soirée parisienne », 14 décembre 1917, article contenu dans le Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1917, 8-RO-18454 (BnF, département des Arts du spectacle).
[59]. Marine Wisniewski, « Métamorphoses de la revue de fin d'année au café-concert : l'exemple de l'année 1886 », *in Revue d'Histoire du Théâtre, En revenant à la revue, op. cit.,* p. 248-249.
[60]. Pierre de Reigner, « Les Ambassadeurs », réf. citée.

Ambassadeurs, c'est d'ailleurs avant tout, à cette atmosphère que l'on veut goûter, plus qu'au spectacle :

> Les Ambassadeurs, n'est-ce pas, pour tout le monde, l'évocation du petit jardin avec son petit jet d'eau et ses géraniums, les déjeuners sous les stores oranges, le soleil sur les massifs, les thés avec le plafond ouvert, et les arrivées en habit, sans chapeau ni manteau, sous une nuit tiède et verte, en voiture découverte, avec, dans un ciel sans nuages, une lune de la couleur du martini que l'on va boire avant le dîner ? … Ce nom ne vous fait-il pas penser au saumon froid, à la sauce tartare, au poulet à la gelée d'estragon, au melon, dont le parfum va si bien avec ceux que les femmes viennent de se mettre, dans l'atmosphère des vendredis soir ? … Les Ambassadeurs, cela ne sent-il pas le gilet blanc, la robe imprimée et la fraise à la crème ? ...[61].

Le nom des Ambassadeurs évoque un lieu et une ambiance chargés de couleurs et de parfums avant même de suggérer les spectacles qui y sont donnés.

Pourtant ce cadre agréable ne peut suffire à faire oublier que la salle de spectacle est aussi un endroit extrêmement chaud et bruyant. Alors qu'au café-concert « le tintamarre et « l'apothéose du boucan » font encore partie intégrante de la fête[62] », le bruit n'est pas toujours évoqué de manière positive au music-hall et apparaît parfois comme un parasite. Aux Ambassadeurs « le bruissement lointain de l'averse sur les feuilles des arbres, le roulement sourd de la pluie sur la toiture se mêlaient aux accords de l'orchestre pour accompagner la voix des chanteurs[63] ». Ces bruits venus de dehors ne perturbent pas outre mesure les spectateurs qui « ne paraissaient pas s'en soucier[64] ». Gustave Fréjaville reproche pourtant aux salles fermées d'être « trop bruyantes » en raison de la « rumeur des promenoirs[65] » dans laquelle se perdent les voix des chanteurs. De même le « brouhaha général[66] » des Ambassadeurs couvre le bruit des orchestres ou des numéros. Ce bruit s'accompagne de chaleur et de fumée dues aux projecteurs électriques :

> Des rumeurs indistinctes et de puissants effluves sillonnent l'atmosphère ; des nuages de fumée traversent en se déroulant les faisceaux électriques des projecteurs. La chaleur devient intense[67].

---

[61]. *Idem*.
[62]. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 159.
[63]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique... réf. citée, 19 mai 1920.
[64]. *Idem*.
[65]. *Ibid*., 11 août 1921.
[66]. Pierre Brisson, sans titre, *Le Temps*, 20 juin 1927, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[67]. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », 29 juin 1925, réf. citée.

La vision en est alors perturbée : aux Ambassadeurs « vous suivez le spectacle à travers la fumée des cigarettes, bleuie par les projecteurs[68] » et « un brouillard de chaleur et de fumée[69] ».

Au Casino de Paris, les spectateurs sont éprouvés par l'« atmosphère d'étuve[70] » qui règne. On comprend alors que les spectateurs apprécient d'autant plus l'atmosphère des Ambassadeurs où « les arbres des Champs-Élysées entrés depuis quelques lustres dans le promenoir, traversent les toiles du plafond. Un air rafraîchi, à la fin des chaudes soirées, se faufilent entre celles-ci[71] ». La salle fait figure d'exception puisqu'« une douce fraîcheur vous remplit d'aise par ces soirs d'été, chauds et lourds[72] ». Là encore, les salles tentent par tous les moyens de remédier à cette chaleur devenue insupportable : en 1931 la direction de l'Alhambra construit un système permettant de changer et de réfrigérer l'air[73]. Les efforts en termes de décoration et d'atmosphère semblent venir contrebalancer cette atmosphère difficilement supportable qui ne fait plus partie du spectacle mais en dégrade l'appréciation.

2. « N'importe où hors du monde[74] »

L'omniprésence des conditions matérielles dans les discours n'empêche pas les spectateurs de vouloir fuir le réel le temps du spectacle. Tout se passe comme s'ils cherchaient finalement à échapper à ce temps et à ce corps qu'ils contrôlent. Une fois le spectacle commencé, le public s'immerge dans le temps de la rêverie et de l'illusion : « vous suivez le spectacle en pensant à autre chose, à des choses très irréelles[75] ». Cette fuite des pensées fait perdre la notion du temps au « spectateur désintéressé qui s'abandonne au charme du cadre et à la fuite des heures[76] ». Alors que son « corps se

[68]. Pierre Lazareff, « Aux Ambassadeurs. La Revue « Sans chemise » de MM. Lelièvre, Varna et Rouvray », s.d., *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1924, 8-RO-18666 (BnF, département des Arts du spectacle).
[69]. Pierre Brisson, sans titre, *Le Temps*, 20 juin 1927, réf. citée.
[70]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique... réf. citée, 17 septembre 1919.
[71]. Gaston Liberty, « Notes et impressions de théâtre : Aux Ambassadeurs : « C'est d'un chic ! » », 2 juin 1924, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1924, réf. citée.
[72]. Pierre Lazareff, « Aux Ambassadeurs. La Revue « Sans chemise » … réf. citée.
[73]. Programme de l'Alhambra 25 septembre au 1er octobre 1931 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[74]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique... réf. citée, 21 mai 1919.
[75]. Pierre Lazareff, « Aux Ambassadeurs. La Revue « Sans chemise » … réf. citée.
[76]. Gustave Fréjaville, « Black Birds 1926 », *Comœdia*, 30 mai 1926, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1926, réf. citée.

détend agréablement dans un fauteuil des Ambassadeurs, vers dix heures, en été[77] », il peut plonger dans une temporalité qui se rapproche davantage de celle du rêve. C'est d'ailleurs l'impression que laisse la revue *Paris qui jazz* à un critique :

> Nous sommes sortis du Casino de Paris les yeux papillotants, poursuivis par des hallucinations de couleur, fatigués d'avoir vécu quatre heures durant dans un monde de féerie et d'enchantement[78].

De même, *Paris-Vertige*, revue des Folies Bergère « laisse le spectateur sur une délicieuse impression de fantasmagorie poétique et de rêve éveillé...[79] ». Cette sensation, qui peut s'expliquer par le caractère décousu des spectacles et leur façon de passer sans arrêt d'un univers à l'autre, sans aucune forme de transition, est recherchée par le spectateur. Comme pour le cinéma, aller au music-hall est une « expérience quasi hypnotique[80] » qui fait partie intégrante de l'appréciation des spectacles car « le plaisir du music-hall est fait de ce que l'on voit ou entend, mais plus encore de ce qu'on rêve[81] ».

Ainsi, l'espace-temps dans lequel évoluent les spectateurs est celui d'une illusion revendiquée et acceptée, en toute conscience. Le spectacle de music-hall est le lieu de l'artifice assumé, opposé à tout effet de réel :

> La joie la plus précieuse de l'amateur de music-hall est en effet, de rêver éveillé, de voir se réaliser des choses impossibles. […] Il sait et il approuve. […] C'est pour flatter son caprice que ce décor s'est écarté résolument des données du monde visible[82] .

Et le spectateur tient à préserver cette illusion. À tel point que le mélange du cinéma et du music-hall dans un même programme n'est pas au goût de tout le monde parce qu'il empêche l'illusion d'opérer pleinement. Bien que tous deux « font que l'homme s'évade du temps présent avec la même aisance[83] », ils s'apprécient selon des modalités différentes qui demandent au moins une séparation nette par un entracte, comme c'est le cas à l'Alhambra :

> La formule de l'Alhambra me paraît, au contraire, tenir compte de cela, et c'est pourquoi l'heure des « variétés » est une véritable et totale représentation de music-hall, rapide et concentrée, qui laisse d'ailleurs l'amateur en désir d'une autre… après l'entracte[84].

---

77. Gaston Liberty, « Notes et impressions de théâtre… réf. citée.
78. Article non daté contenu dans le Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1920, réf. citée.
79. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique... réf. citée, 10 décembre 1919.
80. Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot : mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 72 et p. 170.
81. Gustave Fréjaville, *« Petite Chronique...* réf. citée, 23 avril 1919.
82. *Idem.*, 21 mai 1919.
83. René Bizet, *L'Époque du music-hall [dialogues et essais]*, Paris, éditions du Capitole, 1927, p. 178.
84. Sans titre, Carnet, réf. citée.

De même certaines places sont redoutées parce qu'elles laissent transparaître la réalité derrière le rêve. Les 1ers rangs n'ont pas la faveur du public parce qu'on y est trop près des artistes, que l'effort et trop visible et les trucs facilement repérables :

> Autour de la piste, et c'est la grande noblesse humaine du cirque, il n'y a que des premiers rangs. Au music-hall, il y a des spectateurs qui refusent cette place privilégiée et émouvante, où l'on se glisse entre fard et peau, où l'on n'y perd pas tant l'illusion qu'on aide par ses effluves de sympathie l'être dont on surprend la confidence à demeurer l'illusion pour le second rang. [...] Et comme là aussi, on se rend mieux compte de la force agile et concentrée des acrobates, de la victoire incessante et tendue de l'effort humain des gymnastes [...] Et comme tout truc y fait peine à surprendre, au spectateur complice malgré lui d'une illusion étayée sur le mensonge ![85].

Le promenoir est également un espace où l'illusion opère moins bien parce qu'on y subit plus intensément la fatigue et la présence des autres spectateurs : les spectateurs y sont debout, « subissant sur leurs jambes la fatigue de trois heures consécutives[86] ». Au contraire, « dans le fauteuil, il y a de la fumerie d'opium, un oubli merveilleux de la vie dans la féerie de la vision[87] ».

Et c'est sans doute la capacité de ces spectacles à permettre l'oubli en brouillant les repères spatio-temporels qui leur assure un tel succès :

> Nous sommes dans une autre planète, « n'importe où hors du monde », suivant le vœu désespéré de Baudelaire... C'est là peut-être le vrai secret de cet attrait puissant qu'exerce le music-hall sur les foules modernes[88].

Cette volonté d'oubli du monde fait écho à la remise en question et au nihilisme qui suivent la fin de la guerre[89]. Il s'agit de fuir, même temporairement, les ravages causés par le conflit sur les esprits. Il ne s'agit cependant pas tant de s'abandonner à une rêverie accidentelle mais à un moment d'illusion provoqué et recherché au milieu de l'emploi du temps surchargé du temps des loisirs. Le spectateur de music-hall ne se laisse pas surprendre par l'illusion mais vient à sa rencontre.

3. L'entracte : un moment de relâchement ?

L'entracte a lieu entre les deux actes de la revue, au milieu du programme de variétés ou encore entre le programme de variétés et le film, lorsque l'Alhambra est un music-hall

---

85. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 30 avril 1925.
86. François Ribadeau Dumas, « Du music-hall en général », *Revue Mondiale*, 1er décembre 1928, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
87. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 24 novembre 1927.
88. *Gustave Fréjaville, « Petite Chronique...* réf. citée, *21 mai 1919.*
89. Fabrice Abbad, *La France des années 20*, Paris, A. Colin, 1993, p. 45.

cinéma[90]. Il dure en général 15 minutes[91] et est propice à un moment de « cohue[92] ». Il est possible de consommer boissons et nourriture pendant cette pause et les salles mettent plusieurs bars à disposition des clients après avoir les avoir alléchés avec diverses publicités publiées dans les programmes (figure 56). L'Alhambra possède un « buffet bar américain au Milieu du Promenoir derrière les fauteuils d'orchestre[93] » qui sert aussi des boissons chaudes et plusieurs bars en 1932 : un foyer-bar à chaque étage et un bar américain à la corbeille[94]. Les Folies-Bergère possèdent un vaste bar avec possibilité de s'asseoir au comptoir ou de s'installer à table. Il est décoré dans le même esprit Art Déco que le reste de la salle (figure 57). On y sert aussi bien des boissons alcoolisées – bière « bock[95] » ou champagne – que des cafés ou encore des confiseries comme les chocolats Meunier à l'Alhambra[96]. Pour les enfants assistant aux programmes de la Boîte à joujoux aux Ambassadeurs, l'entracte est également l'occasion d'un goûter[97].

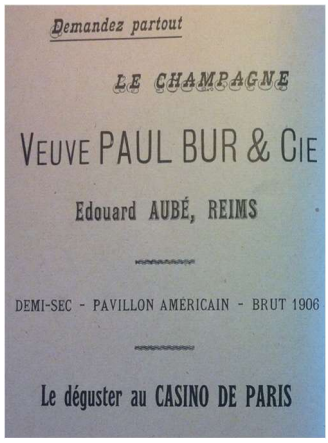


Figure 56 : Publicité pour le champagne Veuve Paul Bur & cie dans le programme de Laisse-les tomber !,*1917,* in *Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris 1917 (BnF, département des Arts du spectacle).*

Figure 57 : Bar des Folies-Bergère, 1928 (photographie des frères Séeberger).

[90]. Sans titre, Carnet, réf. citée.
[91]. D'après la mention sur les programmes du Casino de Paris dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0019 (BHVP).
[92]. Pierre Brisson, sans titre, *Le Temps*, 20 juin 1927, réf. citée.
[93]. Programme de l'Alhambra du 14 au 27 décembre 1923, réf. citée.
[94]. Programme de l'Alhambra du 7 octobre 1932, réf. citée.
[95]. Pierre Brisson, sans titre, *Le Temps*, 20 juin 1927, réf. citée.
[96]. Le programme annonce qu'ils sont en vente à l'entr'acte. Voir programme du 7 au 20 avril 1933, réf. citée.
[97]. Programmes de la Boîte à Joujoux, 1932-1940, 4-PRO-0004 (BHVP).

On peut fumer librement pendant le spectacle[98], contrairement au théâtre[99]. Un critique estime même que « le music-hall est le meilleur du monde pour fumer un cigare[100] ». Cependant l'entracte est le seul moment où il est possible de manger ou boire, à l'exception de la salle des Ambassadeurs où il est possible de « boire, manger, fumer[101] » à toutes les places pendant le spectacle. En 1926 il est d'ailleurs prévu de dîner pendant le spectacle[102] avant que ce repas ne soit placé en début de soirée, avant la représentation, quelques années plus tard[103]. On ne dîne cependant qu'à table et non au balcon où l'on se contente de suivre le spectacle « en consommant un digestif ou un café[104] ». L'entracte est également un moment propice à la consommation de musique enregistrée sur gramophone, dont un « menu » est proposé dans les programmes, au même titre que les boissons (figure 58). Les chansons qui sont proposées à l'écoute changent régulièrement. Ici, ce ne sont pas celles présentées sur scène mais les artistes ne sont pas étrangers à la salle : Jean Clément présente une autre de ses chansons dans ce programme[105] et Éliane Celis s'est produit à l'Alhambra quelques semaines auparavant[106].

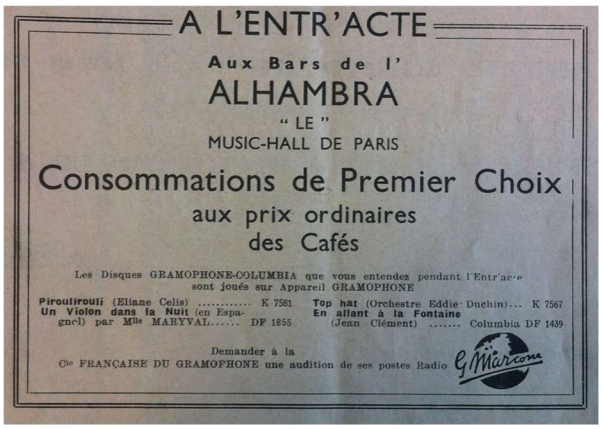


Figure 58 : Publicité pour les disques Gramophone-Columbia dans le programme de l'Alhambra en 1936, Music-Hall*, n°11, 14 février 1936 (BnF, département des Arts du spectacle).*

Une fois sustentés, les spectateurs peuvent également profiter de cette pause pour se détendre en quittant temporairement la salle. S'ils ne se rendent pas au bar ils peuvent

98. Notamment à l'Alhambra où le programme précise qu'« il est permis de fumer dans la salle ». Voir *Music-hall*, Paris, 50 rue de Malte, n°8, 20 décembre 1935.
99. Trébla, « Music-hall et café-concert », *Journal*, 15 novembre 1927, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
100. André Beucler, « La revue de de music-hall. - Danses acrobatiques. - Chevalier. », *Nous littéraire*, 7 avril 1928, *in* Recueil d'articles factices d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
101. P. L., « Le concert des Ambassadeurs devient un dancing-music-hall », *Soir*, 30 avril 1926, *in* Recueil factice de documents sur les revues des Ambassadeurs, 1926, réf. citée.
102. « Les nouveaux Ambassadeurs », *Liberté*, 1er mai 1926, *in* Recueil factice de documents sur les revues des Ambassadeurs, 1926, réf. citée.
103. Après les travaux de 1930, la soirée commence par un dîner, se poursuit par un moment de danse et s'achève par le spectacle. Voir « La réouverture des Ambassadeurs », réf. citée.
104. P.D., « Aux Nouveaux Ambassadeurs : Black Birds », *Comœdia*, 28 mai 1926, *in* Recueil factice de documents sur les revues des Ambassadeurs, 1926, réf. citée.
105. *Music-hall*, réf. citée, n°11, 14 février 1936.
106. *Music-hall*, réf. citée, n°9, 24 janvier 1936.

rester dans le vestibule, un vaste espace dédié à la sociabilité, sur le modèle de celui de l'Opéra Garnier (figure 59).

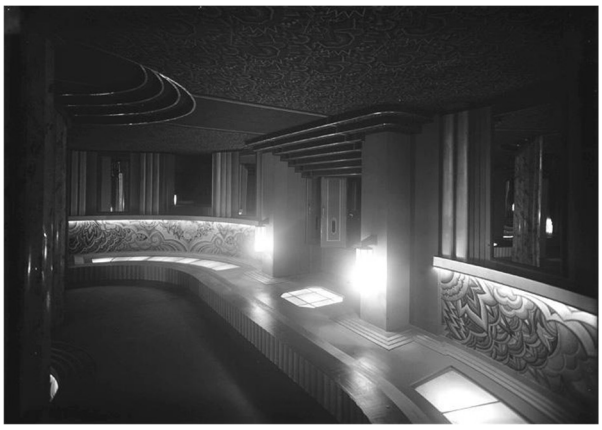


Figure 59 : Vestibule des Folies-Bergère, 1928 (photographie des frères Séeberger).

Aux Folies-Bergère ils peuvent aussi avoir accès à de nombreux services comme « une cabine téléphonique (où peuvent être obtenues les communications interurbaines), un salon de repos et une salle de correspondance mis à la disposition de tous[107] » ou encore à des attractions supplémentaires comme le « souk arabe[108] » dans cette même salle. Celui-ci, rappelant les divertissements érotiques sur fond de fantasmes orientalistes qui avaient lieu dans l'éléphant du Moulin-Rouge à la fin du siècle dernier[109], ont lieu dans une « seconde petite salle de trois cents places[110] » construite à cet effet en-dessous de la salle principale.

En poursuivant dans le hall les spectateurs ont également la possibilité de danser sur la musique jouée par l'orchestre présent à cet effet. Le Casino propose des jazz-bands américains dès 1919[111], une mode à laquelle cèdent les Ambassadeurs à partir de 1926 :

> Aux entractes et après minuit, au son d'un jazz entraînant, on pourra danser, sous un éclairage magique et au milieu d'une fantaisie naturelle sans pareil[112].

Si les Folies-Bergère profitent elles aussi de cette mode au début des années 1920 – « le célèbre jazz-band, the Ad-Libs[113] » joue en 1923 –, elles remplacent par la suite les jazz-

[107]. Programme de *La grande folie,* 1928 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, 8-PRO-0097 (BHVP).
[108]. Programme de *Folies en folie*, 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
[109]. Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France : 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, p. 127.
[110]. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir : la vie secrète du music-hall*, Paris, Éditions des Portiques, 1929-1930, p. 22.
[111]. La première mention d'un jazz-band américain à l'entr'acte se trouve dans le programme de *Ouf !* à l'été 1919. Cependant, les revues précédentes proposaient déjà des orchestres de jazz, qui n'étaient simplement pas encore nommés comme tel.
[112]. P. L., « Le concert des Ambassadeurs devient un dancing-music-hall », réf. citée.
[113]. Programme d'*En pleine folie*, 1923 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.

bands par des orchestres musettes comme le « célèbre musette Mordrez[114] », traduisant le recul des musiciens américains des boîtes de nuit et le retour en force des musiciens français en raison de la Grande Dépression[115]. Au Casino de Paris, l'orchestre ne joue pendant le spectacle qu'au deuxième acte[116], comme pour mieux ménager la surprise musicale jusqu'à l'entracte afin de créer un effet d'attente qui va susciter l'enthousiasme des spectateurs pour mieux les faire danser. Aux Ambassadeurs le rituel de l'entracte dansant est maintenu après 1930 et il a désormais lieu entre le dîner et le spectacle, « vers onze heures et demie [où] des personnes audacieuses osèrent monter sur la piste, et l'on dansa[117] ». Le fait de danser sur la piste est une exception puisqu'au Casino et aux Folies-Bergère les entractes ont lieu dans le hall, c'est-à-dire dans un lieu situé à part de celui du spectacle comme pour mieux séparer le temps de la représentation de celui de la fête.

Les entractes correspondraient donc à une version condensée des instants de libération des corps que permettait jadis le café-concert. Ils sont des moments de joie, bien que soigneusement encadrés :

> La gaieté étant de rigueur au « Casino de Paris », la Direction serait reconnaissante aux spectateurs de danser pendant l'entracte[118].

L'espace et le temps des effusions de joie sont connus : en effet il est désormais attendu que les spectateurs dansent à l'entracte et cette libération n'a rien à voir avec celle, plus menaçante de la danse imprévue qui a sévi pendant la représentation de *Laisse-les tomber !*[119] en 1917.

III. Après minuit : la poursuite des plaisirs

La sortie au music-hall s'inscrit dans une « culture de la nuit[120] » qui a émergé en même temps que l'électricité et l'éclairage nocturne ainsi que l'accent mis sur la sécurité qui a « accompagn[é] le mouvement d'intensification des plaisirs du soir[121] ». La sortie au

---

114. Programme de *Folies en folie*, 1933, réf. citée.
115. William Wiser, *The Twilight years. Paris in the thirties*, New York, Carroll & Graf, 2000, p. 51.
116. Voir notamment le programme d'*On dit ça !* 1923, où les Real Jazz king's n'apparaissent qu'à l'acte II, après avoir joué à l'entr'acte. Collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
117. « La réouverture des Ambassadeurs », réf. citée.
118. Programme de *Paris New-York*, 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
119. Nous revenons plus en détail sur l'épisode au chapitre suivant.
120. Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 30.
121. Simone Delattre, *Les douze heures noires : la nuit à Paris au XIXe siècle*, Paris, A. Michel, 2004, p. 262.

music-hall s'inscrit dans le cadre de ces déambulations nocturnes et n'est qu'une étape de ce parcours de loisirs qui s'étend bien au-delà du lieu et de la durée de la représentation.

1. La fin de la représentation ne marque pas la fin des réjouissances

Le spectacle commence à 20h30 puis 21h à l'Alhambra[122], 20h30 au Casino de Paris et aux Folies-Bergère et 20h45 aux Ambassadeurs[123]. Il dure jusqu'à « minuit moins un quart[124] » au Casino et certainement jusqu'à minuit pile à l'Alhambra[125]. Mais la fin de la représentation ne marque pas la fin de la soirée au music-hall.

Celle-ci se poursuit généralement par un moment de danse. La salle des Ambassadeurs est même qualifiée après 1926 de « dancing-music-hall[126] » puisque lors de sa transformation « le plateau [...] sera relié à la salle par des marches permettant aux artistes de descendre sur un large espace resté libre, qui servira de dancing[127] ». L'orchestre de jazz qui jouait aux entractes revient « après minuit[128] ». Cette habitude semble solidement ancrée puisqu'en 1930, Pierre de Reigner considère comme réussie une soirée où « les gens les plus « célèbres » dans tous les mondes se trouvaient là… Après les attractions, tous ces gens dansèrent[129] ». Ainsi les corps se libèrent peu à peu de la tension du spectacle dans ce moment de fête qui n'est que le début de la soirée. L'entracte avait constitué un prélude en donnant un avant-goût de ce moment. Les établissements de divertissement acquièrent à la fin du siècle dernier le droit de fermer à deux heures du matin[130], ce qui est probablement l'horaire de clôture des music-halls.

Les spectateurs peuvent faire le choix de rentrer chez eux après la sortie au music-hall, d'autant plus que les lignes de transports en commun sont toujours en circulation. Le final des spectacles a lieu avant le départ du dernier métro, comme cela est parfois rappelé par le titre même du dernier tableau. L'avant-dernier tableau de *Laisse-les tomber !*

---

122. On passe à 21h après la réouverture de la salle en 1931. Voir les programmes du 14 au 27 décembre 1923 et du 7 octobre 1932, réf. citées.
123. Le dépliant publicitaire de la revue *C'est d'un chic !* (voir figure 55) indique que le spectacle commence à 20h45. Cet horaire est cependant reculé quand la salle devient un restaurant-théâtre en 1930 et que le spectacle a lieu après le dîner.
124. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir… op. cit.,* p. 70. Fréjaville note le même horaire dans « Petite Chronique... réf citée, 17 septembre 1919.
125. Puisque le spectacle dure 3h : voir Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 2 mai 1925.
126. P. L., « Le concert des Ambassadeurs devient un dancing-music-hall », réf. citée.
127. « Les nouveaux Ambassadeurs », réf. citée.
128. P. L., « Le concert des Ambassadeurs devient un dancing-music-hall », réf. citée.
129. Pierre de Reigner, « La réouverture des Ambassadeurs », *Gringoire*, 6 juin 1930, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs…, réf. citée.
130. Grâce à l'ordonnance du 28 juillet 1879, voir Simone Delattre, *Les douze heures noires… op. cit.,* p. 137.

s'intitule « L'heure du métro » tout comme le final de *Paris qui jazz*, toujours au Casino de Paris. Ce clin d'œil aux spectateurs peut être vu comme une façon de faire la transition entre le temps du spectacle et le retour au monde réel, de marquer la fin de l'illusion.

2. En sortant du music-hall, la fête continue

La plupart des spectateurs ne se jettent pas sur le dernier métro et la soirée continue au gré des « itinéraires nocturnes[131] » qui les mèneront au restaurant, au dancing et/ ou dans les cabarets. Le spectacle n'est qu'une première étape de cette « déambulation nocturne[132] » parce que « le music-hall est l'endroit où l'on commence la nuit, non parce que le goût du spectacle vous est donné à ce moment, mais précisément en raison de l'heure et de l'habitude qui disent ensemble que certaines conventions sont abolies[133] ».

Il est la porte d'entrée du monde de la nuit où toutes les licences sont permises et fait partie « des préliminaires aux joies plus fortes ou plus profondes de la vraie nuit et de la vraie ville, celle d'après minuit[134] », réservée à ceux qui se définissent comme d'authentiques Parisiens ou aux touristes désireux d'expérimenter cette vie nocturne. À l'image des touristes américaines dont les habitudes consistent souvent à poursuivre la sortie au music-hall par la traditionnelle déambulation nocturne dans les clubs de Montmartre avant de terminer la soirée dans un restaurant de soupe à l'oignon des Halles vers 2 ou 3 heures du matin[135]. Ainsi :

> Les spectacles, contrairement à ce qu'on pourrait croire, ne se terminent pas à minuit, chez nous. Ils se prolongent jusque vers trois heures du matin dans ces innombrables boîtes de nuit qui sont aujourd'hui si fort à la mode qu'on ne saurait, dans une page de théâtre, ne point s'en occuper[136].

Ces « boîtes de nuit » comprennent aussi bien les dancings que les cabarets de chansonniers montmartrois. Le public excité par l'ambiance du music-hall est prêt à se jeter dans les bras d'un autre divertissement sans plus tarder, si bien que :

> Tous ces épisodes s'ajustent, s'enchaînent et se déroulent sans interruption. Enfin le dernier accord retentit. La puissante usine va éteindre ses feux. La foule transpirante se hâte vers les portes. Mais on ne lâche qu'à demi. De nouveaux orchestres font entendre leur musique dansante. Des portiers

---

131. *Ibid*., p.143.
132. Sophie Jacotot, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres...op.cit.,* p. 35.
133. André Beucler, « Music-hall par André Beucler », *Jazz*, 15 mars 1929, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
134. Simone Delattre, *Les douze heures noires… op. cit.,* p. 123.
135. Harvey Levenstein, *Seductive journey : American tourists in France from Jefferson to jazz age*, Chicago ; London, The university of Chicago press, 1998, p. 248-249.
136. R. B., « Spectacles de nuit », Candide, 27 mai 1926, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

à brandebourgs se tiennent sur le seuil, enfournent la clientèle choisie dans un escalier rouge. Le cabaret de nuit s'éveille, commence à vivre et demande sa pâture[137].

Les programmes des music-halls encouragent d'ailleurs la clientèle à poursuivre sa soirée dans ces autres établissements de loisirs. Un programme des Ambassadeurs fait ainsi la promotion du restaurant « Chez elle » où le public est invité à se rendre après le spectacle s'il veut dîner au même endroit que les artistes[138] alors qu'un autre, des Folies-Bergère cette fois, affirme qu'« à minuit en sortant des Folies-Bergère Tout-Paris monte à El Garron entendre Léonce dans les Chansons de la Revue Un soir de Folie de Louis Lemarchand[139] ». Outre les succès de la revue qui permettent d'en prolonger le plaisir, ce cabaret propose un orchestre de jazz et un orchestre argentin, soit le même genre de musique que celui que le public a entendu plus tôt au cours du spectacle. L'Alhambra possède même son propre bar situé à deux pas de l'établissement : « après le spectacle… Café Bar de l'Alhambra 48, rue de malte, dans un cadre moderne, des consommations de marque, des prix très modérés ». Même les enfants sortant de la Boîte à joujoux sont invités à « emmené[r] [leurs] parents goûter chez Rebattet 12, faubourg Saint-Honoré[140] ». De manière générale, l'immense majorité des programmes abrite des publicités pour des restaurants ou des dancings situés à proximité des salles de spectacles (figures 60 et 61).

Figure 60 : Publicité pour la Grande pâtisserie de l'Alhambra dans le programme du 4 au 17 mai 1923, collection de l'Association de Régie théâtrale (BHVP).

Figure 61 : Publicité pour la Taverne parisienne dans le programme d'En pleine folie, 1923, in *Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère 1923 (BnF, département des Arts du spectacle).*

137. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », 29 juin 1925, réf. citée.
138. Programme des Ambassadeurs du 14 mai 1933 dans la collection de l'Association de Régie théâtrale, réf. citée.
139. Dépliant « Les plaisirs de Paris », 1925, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère, 4-RO-15722 (BnF, département des Arts du spectacle).
140. Programme de la Boîte à joujoux du 5 mars 1931 dans la collection de programmes des Ambassadeurs de l'Association de Régie théâtrale.

Le Casino de Paris va jusqu'à inclure cette publicité dans le spectacle même en présentant dans *Paris qui danse* un tableau intitulé « La Sortie de l'Apollo[141] », le dancing voisin de la salle. Quant aux restaurants, ils proposent des soupers, ancienne habitude parisienne et libertine remise à la mode un siècle plus tôt et qui se prennent désormais tard dans la soirée, après le spectacle[142]. Il s'agit d'un deuxième repas car les spectateurs dînent plutôt avant la représentation et viennent au music-hall « après avoir bien bu, bien mangé[143] » :

> Songeons aux gens fatigués par la vie intense des affaires pour qui ces spectacles faciles, aux zigzags capricieux, dont M. Henri Varna, directeur du Casino de Paris, est aujourd'hui le magicien, créent après un bon dîner une espèce d'euphorie[144].

La sortie au music-hall s'inscrit donc bel et bien dans le parcours nocturne de la classe de loisirs, commencé en amont par un dîner et poursuivi dans d'autres lieux de divertissements. Quant à ceux qui seraient nostalgiques de la représentation et de son atmosphère, ils ont toujours la possibilité de la poursuivre en journée par la lecture des résumés publiés par les journaux qui « prolonge[nt] ou prépare[nt] la sortie théâtrale[145] », par les albums des photos des revues vendus à la sortie des Folies-Bergère ou du Casino de Paris[146] voire par le film de la revue comme le propose cette publicité :

> Voulez-vous voir le film de la revue des Folies-Bergère ? Nous nous ferons un plaisir de vous le faire visionner gracieusement quand vous voudrez. Présentez-vous de la part des Folies-Bergère au Royal-Photo, 42, rue Vignon - Paris (Madeleine). Voulez-vous garder ce film en 9 m/m ou en 16 m/m pour le projeter chez vous ? Il est à votre disposition au Royal-Photo, 42, rue Vignon - Paris (Madeleine)[147].

Les spectacles de music-hall s'exportent en produits dérivés ayant pour but de prolonger toujours plus longtemps le temps du divertissement.

---

141. Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier : revues, sketchs et chansons au Casino de Paris*, Paris, Fonds Albert Willemetz, 2011, p. 149.
142. Simone Delattre, *Les douze heures noires… op. cit.,* p. 159.
143. Deval et Héros, directeurs de Marigny, en 1916, cités par Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », Revue de Paris, 1er décembre 1929, 8-RO-15596 (BnF, département des Arts du spectacle).
144. André Rivollet, « Voyage au Pays du Music-Hall », conférence faite le 17 mars 1932, extrait de *Conferencia*, 1er janvier 1933, 8-RO-15652 (BnF, département des Arts du spectacle).
145. Olivier Bara, « *Éléments pour une poétique du feuilleton théâtrale* », art. cité, p. 24.
146. Voir les *Albums illustrés du Casino de Paris*, *in* Recueils factices de documents concernant le Casino de Paris, 4-RO-15701 (BnF, département des Arts du spectacle) et les albums des revues des Folies-Bergère, *in* Les Folies-Bergère. Spectacles et revues : documents iconographiques, 4- ICO THE- 4400-4420 (BnF, département des Arts du spectacle).
147. Publicité contenue dans le programme de *La Folie d'amour*, 1935, *in* Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère, réf. citée.

Les années 1920-1930 marquent ainsi la séparation croissante du temps de la représentation de celui de la fête qui deviennent deux expériences distinctes mais complémentaires dans l'appréciation de la soirée au music-hall. Bien qu'extrêmement préparée et prévue en amont, notamment parce qu'il nécessite de respecter des horaires, le moment de la représentation s'inscrit dans une temporalité brouillée, proche de celle du rêve et propice à l'évasion. Pour autant le music-hall est loin de se limiter à cette seule expérience individualiste car les entractes comme les fins de spectacles sont propices à la danse et aux rencontres autour d'un verre, moments d'effusion et de fête qui peuvent éventuellement se prolonger plus tard dans la nuit au travers d'itinéraires de loisirs menant à d'autres établissements à proximité des salles de spectacle. Contrairement à la soirée de café-concert du siècle dernier qui était une fête à part entière, le temps et le lieu des moments de relâchement sont soigneusement encadrés et contrôlés au music-hall. Ils ont lieu dans un intervalle précis – un entracte de 15 minutes et la sortie du spectacle – et dans des lieux autres que la salle de spectacle – les bars, le vestibule, le hall pour danser ou encore une salle annexe destinée aux attractions érotiques. Ainsi le plaisir festif s'est déplacé du spectacle lui-même à ses à-côtés et à la promesse de la nuit de loisirs qu'il ouvre.

CHAPITRE 10
L'APPARENTE PASSIVITE DU PUBLIC

Jeffrey S. Ravel voit dans les parterres des théâtres du XVIII[ème] siècle un espace où le processus de civilisation des mœurs était en retrait et où s'exprimait au contraire la corporéité des spectateurs. Ceux-ci constituaient alors un lieu d'excès au milieu d'une vie sociale régie par des codes de plus en plus rigides qui limitent les expressions du corps[1]. Au contraire, Concetta Condemi conclue l'étude qu'elle consacre aux cafés-concerts en soulignant le processus d'assagissement de ses spectateurs qui s'accomplit tout au long du XIX[ème] siècle. Pour elle, le public agité des cafés-concerts du Second Empire cède progressivement le pas à un public « essentiellement passi[f][2] » au music-hall. Elle met en évidence un « processus historique qui conduit graduellement le spectateur à une passivité et à une perte de spontanéité caractéristiques de nos façons de nous divertir[3] ». Il semblerait pourtant que cette passivité soit à relativiser et que les excès décrits par Ravel soient encore d'actualité au music-hall bien que sous des formes différentes. Il ne s'agit plus tant d'excès de boisson ou de violence entre spectateurs[4] mais plutôt d'un excès de sensations dû au spectacle lui-même qui affecte le public et le pousse parfois à réagir à ce qui se passe sur scène, voire à y participer. Il ne faut pas non plus négliger les phénomènes de contagion par l'imitation et la suggestion, par exemple lorsque le spectateur est entraîné à danser face à un spectacle dansé[5]. Si le public est essentiellement voyeur et silencieux comme l'écrit Concetta Condemi[6], il semblerait qu'il n'ait pas non plus totalement intériorisé sa fonction de spectateur et que des réactions vives de sa part restent courantes au music-hall. En d'autres termes, il reste un acteur du spectacle à part entière.

---

1. Jeffrey S. Ravel, « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle », *in Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°49-3 2002/3, p. 100-101.
2. Concetta Condemi, *Les cafés-concerts : histoire d'un divertissement, 1849-1914*, Paris, Quai Voltaire, 1992, p. 178.
3. *Ibid.*, p. 11.
4. Jeffrey S. Ravel, « Le théâtre et ses publics… art. cité, p. 101.
5. Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot : mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 24.
6. Concetta Condemi, *Les cafés-concerts : histoire d'un divertissement…. op. cit.*, p. 81-82.

I. Assister au spectacle : une expérience physique

Même si le public passe la majeure partie du spectacle assis dans des salles toujours plus confortables, le spectacle éprouve directement son corps. Si les spectateurs se disciplinent peu à peu et « finissent par acquérir une maîtrise du corps qui réclame ponctualité, silence, réserve et applaudissements convenus[7] », il semblerait qu'en contrepartie ces corps n'aient jamais été autant affectés par un spectacle qu'au music-hall.

1. La fatigue des corps

De la même manière qu'une attraction à sensations, le music-hall éprouve ceux qui en font l'expérience. En premier lieu parce qu'il fatigue. L'évocation de l'épuisement dans lequel ressort le public est un motif éculé par la critique : « une fois de plus, la direction du Casino de Paris vient de nous donner un spectacle abondant jusqu'à l'excès et dont la splendeur continue ne va pas sans fatigue pour le spectateur[8] » peut-on lire à propos de *Paris en l'Air*, « nous sommes sortis du Casino de Paris les yeux papillotants, poursuivis par des hallucinations de couleur, fatigués d'avoir vécu quatre heures durant dans un monde de féerie et d'enchantement[9] » fait dire *Paris qui jazz*. Un autre journaliste sort lui de ce spectacle « la vue fatiguée » et « l'esprit confus[10] ». Et les effets du spectacle semblent se prolonger tout au long de la nuit :

> En rentrant du music-hall, je n'ai point lu, le blanc de mes yeux - deux grains de café dans du lait - était rouge. J'ai bien dormi… Je m'enivre de la nature et de sa musique… Un klaxon qui résonne… une trompe d'auto… teuf, teuf, teuf… des sifflements de train roulant sur des rails acides… une évocation des pays sauvages… maux de tête… je pousse un cri… J'ai rêvé de jazz toute la nuit ![11]

Assister au spectacle a une action concrète sur les corps excités et stimulés parfois jusqu'à l'anxiété[12] d'où provient certainement cette fatigue si souvent décrite. L'attrait de

---

7. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIXe siècle-début du XXe siècle », *in* Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009, p. 163.
8. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique du Music-Hall », *Comœdia*, 3 novembre 1921, vol.1, 4-RO-16443 (BnF, département des Arts du spectacle).
9. Article non daté, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1920, 8-RO-18547 (BnF, département des Arts du spectacle).
10. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 13 octobre 1920.
11. Pierre Darius, « Impressions de music-hall », *Comœdia*, 1er août 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, 8-RO-15678 (BnF, département des Arts du spectacle).
12. Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot… op. cit.*, p. 34.

ces spectacles réside alors dans cette domination du corps sur l'esprit[13], qui vient inverser la fatigue causée par la vie moderne où l'esprit s'épuise plus vite que le corps, si bien que le spectateur « ne sort d'une fatigue que pour entrer dans une autre[14] ». Ainsi, alors que les esprits se délassent grâce à des spectacles demandant peu de réflexion, les corps eux s'épuisent :

> Songeons aux gens fatigués par la vie intense des affaires pour qui ces spectacles faciles, aux zigzags capricieux, dont M. Henri Varna, directeur du Casino de Paris, est aujourd'hui le magicien, créent après un bon dîner une espèce d'euphorie[15].

Alors que le spectacle offre un « délassement complet » pour un esprit « fatigué par les responsabilités de la vie moderne[16] », les corps connaissent l'« euphorie » ou encore « une sorte d'allégresse physique[17] ». Répondre à la fatigue de l'esprit par celle du corps : il semble que ce soit là le but des divertissements modernes qui abrutissent :

> Car c'est une forme de libération que l'abrutissement. Et tout, dans le monde moderne, concourt à cet abrutissement : le sport, le cinéma, la T.S.F., tout, vous dis-je, et jusqu'au roman et aux informations en séries. L'homme civilisé n'aura bientôt plus la fatigue de penser[18].

La recherche de cet « abrutissement » expliquerait alors la relative pauvreté du texte au music-hall, certains allant jusqu'à estimer que la « bêtise même [des programmes de music-hall] revêt une allure sportive agréable à nos nerfs fatigués[19] ».

Cette « allure sportive » est due aux multiples émotions qui travaillent le corps et l'éprouvent, conduisant bien souvent à l'énervement :

> On peut s'endormir au théâtre, on ne peut pas s'endormir au music-hall. L'ambiance du cinéma excite l'épiderme, celle du théâtre fait penser, celle du music-hall vous énerve[20].

Or, comme pour la fatigue, le public recherche cet énervement et y est tout à fait disposé :

> Le vaste public cosmopolite qui alimente aujourd'hui les spectacles parisiens n'apprécie guère les délassements tranquilles. Il aime qu'on le surexcite. Il veut, dans le minimum de temps, éprouver le plus grand nombre de sensations possible. Il recherche les attractions brutales, les réjouissances

---

13. *Ibid.,* p. 110.
14. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », feuilleton du *Temps*, 29 juin 1925, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
15. André Rivollet, « Voyage au Pays du Music-Hall », conférence faite le 17 mars 1932, extrait de *Conferencia*, 1er janvier 1933, 8-RO-15652 (BnF, département des Arts du spectacle).
16. Pierre Lazareff, « Comment on élabore une revue à grand spectacle », *Soir*, 7 novembre 1927 *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
17. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 12 mai 1920.
18. Pierre Loiselet, « Le nu au music-hall », *Soir*, 4 août 1931, article contenu dans le Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
19. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…, réf. citée, 12 mai 1920.
20. Pierre Darius, « Impressions de music-hall », *Comœdia*, 1er août 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.

> aiguës, la lumière et le bruit. [...] Ces changements trépidants le séduisent. […] Cette curiosité effervescente, cette hyperagitation ont quelque chose d'admirable[21].

L'agitation serait d'ailleurs la seule chose que le public vienne chercher au music-hall, au détriment de la réflexion : « il n'est pas à point - physiquement - pour écouter des discussions philosophiques, politiques ou sociales, alors qu'il vient d'entendre un jazz trépidant qui a mis ses nerfs à fleur de peau[22] ». Il n'y a alors rien d'étonnant à ce qu'un critique reproche à une revue des Ambassadeurs de ne pas paraître « très exactement frénétique » et d'être « moins merveilleusement agitée[23] » que la précédente.

Ce spectacle réclame donc une certaine disposition physique puisque c'est dans son corps que le spectateur éprouve les effets spectaculaires, qu'ils soient visuels – les mouvements rapides, les couleurs vives – ou sonores comme le jazz qui met les nerfs à fleur de peau ou les « tapements scandés, solides, nerveux des deux talons de chaque danseuse, [...] qui [...] jet[tent] aux ténèbres de la salle la gaieté froide d'une gigue...[24] ». De la même manière qu'« aller au café-concert comblait cette attente d'une expérience très *physique*, dans laquelle le corps soumis à des sensations exacerbées et à des rythmes inhabituels tressauterait et vibrerait[25] », le music-hall continue d'entretenir cette recherche du « plaisir de ressentir […] les spasmes et les convulsions[26] » :

> Il y a là une stimulation souhaitée, une agitation voulue, un entraînement troublant auxquels on s'abandonne sans résistance[27], commente un journaliste.

2. La violence des sensations

Pour le spectateur, plongé dans un spectacle où règne le chaos des sensations plus que l'harmonie, l'abandon aux sensations ne se fait pas sans une certaine violence. Ce chaos est cependant nécessaire pour stimuler suffisamment un public qui peut très vite se retrouver blasé : « cette outrance, c'est ce que souhaite le public du music-hall », écrit Jules Bertaut à propos des couleurs et lumières très vives des revues, car « sa rétine est

---

[21]. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », réf. citée.
[22]. Pierre Darius, « Les Sketchs », *Comœdia*, 18 janvier 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[23]. Pierre Brisson, sans titre, *Temps*, 20 juin 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs et la Boîte à Joujoux, 8-RO-15690 (BnF, département des Arts du spectacle).
[24]. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir : la vie secrète du music-hall*, Paris, Éditions des Portiques, 1929-1930, p. 57.
[25]. Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot… op. cit.*, p. 110.
[26]. *Idem*.
[27]. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », extrait de *La Revue de Paris*, 1er décembre 1929, 8-RO-15596 (BnF, département des Arts du spectacle).

comme sa moelle : elle a besoin, pour vibrer, d'être secouée de façon violente[28] ». La violence est d'ailleurs palpable dans le vocabulaire choisi par les critiques pour décrire les réactions du public, qui s'apparente au champ lexical de la folie : pour Claude Berton la foule est « électris[ée][29] » par le désir d'intensifier sa vie en assistant à un spectacle que Maurice Verne qualifie de « névrose en deçà et au-delà de la rampe[30] ». Un critique anonyme évoque la salle « nerveuse[31] » lors de la première de *Laisse-les tomber !* que René Bizet va jusqu'à rendre « meurtrière[32] » lorsqu'il revient sur l'épisode quelques années plus tard.

Si ce type de descriptions, faisant écho à l'hystérie, étaient très populaires au tournant du siècle[33], il semble que les critiques éprouvent encore le besoin de recourir à de telles images pour parler du music-hall quelques années plus tard. Si elles sous-tendent fréquemment bon nombre de descriptions du public au music-hall, c'est parce que des pathologies telles que l'hystérie ou l'épilepsie sont synonymes de modernité depuis la fin du XIX^{ème} siècle[34], tout comme ces spectacles. Cependant, là où l'image des Parisiens fous et surexcités par la vie moderne, récurrente depuis les années 1880 était auparavant péjorative[35], il semble que cette même folie soit valorisée au music-hall. La jouissance de telles sensations répond à une envie de fébrilité, un « esprit de vertige désormais exempt de toute pathologie[36] » après le choc de la guerre, qui a plongé la société « en permanence en un état convulsif[37] ».

Cette « crise de nerfs à l'état permanent[38] » est recherchée dans un spectacle qui excite les sens. Les seuils de tolérance sont radicalement modifiés : le vertige n'est plus une maladie mais un plaisir. Là où l'on paniquait devant les rythmes insoutenables de la vie parisienne à la fin du XIX^{ème} siècle, on s'en délecte au music-hall. Ce spectacle conduit à « l'épilepsie [qui] s'installe derrière chaque fauteuil d'orchestre[39] », voulue et recherchée

---

[28]. Jules Bertaut, *Les belles nuits de Paris*, Paris, éditions Flammarion, 1927, p. 80-81.
[29]. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », réf. citée.
[30]. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir… op. cit.,* p.166-167.
[31]. Le masque d'enfer, « Une grande générale de guerre », *La Potinière*, 13 décembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1917, 8-RO-18454 (BnF, département des Arts du spectacle).
[32]. René Bizet, *L'Époque du music-hall [dialogues et essais]*, Paris, éditions du Capitole, 1927, p. 20.
[33]. Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot… op. cit.*, p. 34.
[34]. *Ibid*., p. 14.
[35]. *Ibid*., p. 26.
[36]. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 156.
[37]. Elizabeth de Gramont citée par Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir et du crime*, Paris, R. Laffont, 1980, p. 334.
[38]. Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir et du crime, op. cit.,* p. 334.
[39]. Jules Bertaut, *Les belles nuits de Paris*, *op. cit.*, p. 85.

par les spectateurs. Le spectateur incorpore littéralement ce qu'il voit sur scène, jusqu'à ressentir secousses et tremblements par imitation inconsciente, des effets similaires à ceux d'une attraction à sensations[40]. Les artistes en sont conscients puisqu'ils ne cherchent pas à ménager le public mais au contraire à imposer leur présence sur scène par une forme de violence :

> Il[s] rudoie[nt] le spectateur pour se faire écouter, alors qu'au contraire, dans le mouvement d'une pièce, le jeu du comédien, plus varié, plus pénétrant, moins brusque, entraîne la sympathie active du spectateur, sans secousse[41].

Comme un écho à l'état des spectateurs, plusieurs sketchs présentent des personnages atteints de troubles mentaux similaires à ceux utilisés comme métaphores par les critiques : Maurice Chevalier incarne par exemple un neurasthénique dans un sketch d'*Avec le sourire*[42], alors qu'un peu plus tôt dans la revue une jeune femme était soignée à l'« Institut de psycho psychiatrie psychologie[43] ». Ces sketchs sont une preuve de plus que les états névrotiques continuent d'exercer leur fascination sur des spectateurs qui espèrent les ressentir au music-hall.

Assister au spectacle s'apparente alors à subir une séance d'hypnose. Si la comparaison entre cette dernière et le cinéma est très fréquente au début du XX^{ème} siècle[44], il semblerait qu'elle s'applique aussi à des spectacles de music-hall dont les images défilent à toute vitesse. Tout comme l'hypnose, les effets du music-hall font perdre ses esprits au spectateur, « abasourdi » de jazz, « ébloui » par la lumière, « ahuri d'invraisemblables danses » et finalement « soûlé d'or, de pierreries, de soies[45] ». La conséquence de cet état hypnotique réside dans « l'imitation corporelle interne, le corps reproduisant involontairement les mouvements vus sur la scène ou à l'écran, mouvements souvent spasmodiques ou convulsifs[46] ». Pierre Buisson désigne d'ailleurs le jazz d'une revue du Casino de Paris comme autant de « décharges sonores qui agissent directement sur les muscles de la danse[47] ».

---

[40]. Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot… op. cit.*, p. 210.
[41]. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », réf. citée.
[42]. Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier : revues, sketchs et chansons au Casino de Paris*, Paris, Fonds Albert Willemetz, 2011, p. 79.
[43]. *Ibid*., p. 62.
[44]. Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot… op. cit.*, p. 170.
[45]. Toutes les citations sont de H. D., « La Revue doit-elle être spirituelle ? », *Indépendant Belge*, 18 octobre 1927, *in* Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues de music-hall, 8-RO-17908 (BnF, département des Arts du spectacle).
[46]. Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot… op. cit.*, p. 72.
[47]. Pierre Brisson, sans titre, *Temps*, 20 juin 1927, réf. citée.

Un épisode marquant concernant la première de *Laisse-les tomber !* en 1917 constitue un exemple plus frappant encore de ce type de réaction. Pendant l'entracte, alors que l'American Sherbo Band, orchestre de jazz du spectacle, continue de jouer, le public se met soudainement à danser. L'épisode est raconté par plusieurs critiques, dont René Wiser :

> À l'heure de l'entracte, gens de Paris et du Casino de Paris se répandent dans un salon-promenoir […]. Du haut d'une galerie, des musiciens, qui jouent en faisant mille contorsions, exécutent un bruit infernal. […] Et, en entendant ces roulements de tambour, ces tonnerres de grosse caisse, en assistant à cette trépidation, cette épilepsie, ce coup de démence, on a la sensation que toute une société se saoule, pour oublier ce qui se passe là-bas…[48].

Cet épisode a pu être interprété par les contemporains comme « un déchaînement, un rut vers le plaisir et le bruit[49] » déclenché par les conditions de vie difficiles en temps de guerre et l'interdiction officielle de danser, en place depuis 1914[50]. Il semble que la référence à l'« épilepsie » et à la « démence » permette aussi de le lire comme une réaction presque inconsciente provoquée par un état de transe. L'épisode aura en tout cas contribué à faire de ce spectacle un événement et l'acte de naissance du music-hall moderne, créant par là un lien entre formule du music-hall de l'après-guerre et état névrotique.

II. La participation active du public au spectacle

La tension physique dans laquelle est plongée le public du music-hall l'amène à réagir à ce qui se passe sur scène et à prendre une part active au spectacle. Alors que se développe la représentation du « phénomène de communion de masse[51] » à travers le spectacle sportif ou politique, le public du music-hall apparaît moins comme une foule subversive que comme un consommateur exigent, difficile à satisfaire.

1. Un public tout puissant qui sait manifester son opinion

Le public du café-concert a acquis un certain pouvoir sur le cours de la représentation, notamment en décidant de la longueur d'un tour de chant en exprimant son approbation

[48]. René Wiser, « Soirée parisienne », 14 décembre 1917, *in* Recueil factice de documents concernant les revues du Casino de Paris, 1917, réf. citée.
[49]. Le masque d'enfer, « Une grande générale de guerre », réf. citée.
[50]. Sophie Jacotot, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres : lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques, 1919-1939*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013, p. 96.
[51]. Serge Berstein, *La France des années 30*, Paris, A. Colin, 1993, p. 22.

ou sa désapprobation[52]. Confrontés à une offre de spectacles de plus en plus variée et abondante, les spectateurs développent des attentes toujours plus exigeantes et le font savoir. Dans le contexte d'une concurrence toujours plus accrue, les entrepreneurs de spectacle ont tout intérêt à répondre à cette demande pour assurer leur survie commerciale. Il semblerait que le public des music-halls conserve ce pouvoir d'influer sur la longueur des programmes, notamment dans les salles de variétés. Les auteurs prennent d'ailleurs plaisir à le conforter dans sa position de privilégié à travers de nombreuses allusions l'assimilant à une vedette, à l'image de ces mots prononcés par Gaby Deslys dans *Laisse-les tomber !* :

> **Gaby** : Elle [Mistinguett] était amusante… mais c'est lui surtout… c'est lui qui était inimitable !
> **Le compère** : Qui ça ? Lui ?
> **Gaby** : Et à l'Olympia ! Partout, d'ailleurs, il n'y en a que pour lui ! Je ne viens que pour lui ! (*regardant le public*) Enfin, je vois qu'il est là, c'est le principal.
> **Le compère** : Mais qui ça ? Lui ? Lui ?
> **Gaby** : Mais le public, mon cher ! La révélation de la saison[53].

Voir ses choix de programmation approuvés par le public est si important pour les salles que l'Alhambra va jusqu'à proposer dans l'un de ses magasines-programmes un « grand concours-référendum » afin de connaître l'avis du public sur les numéros proposés. On demande au spectateur de classer par ordre de préférence les cinq attractions qu'il a préférées parmi celles qu'il a pu admirer dans la salle et de désigner l'artiste ou le numéro qu'il souhaiterait voir passer à l'Alhambra[54]. De la même manière, un tableau des *Ailes de Paris* intitulé « Tous aux urnes, l'élection de la Commère » se présente sous la forme d'un jeu de questions-réponses avec le public :

> **Le Compère :** Mesdames, messieurs, nous allons vous poser une série de questions auxquelles vous aurez l'amabilité de répondre par « oui » ou par « non » :
> « Ici, voulez-vous, afin de vous plaire. Quelques mots d'esprit ?
> **Le public** : Oui !
>
> **Le Compère :** Ou voulez-vous, pour vous satisfaire,
> Un tableau cochon ?
> **Le public** : Non ![55].

Ce sketch illustre le rôle que prête René Bizet au public dont il fait un contre-pouvoir à celui des producteurs :

---

[52]. Olivier Goetz, « La chanson « spectacle » de la Belle Époque » *in* Isabelle Moindrot (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 153.
[53]. Archives de la Préfecture de Police, série BA 854, texte de la revue envoyé pour être viser par la censure.
[54]. *Music-hall,* Paris, 50 rue de Malte*,* n°26, 22 janvier 1937.
[55]. Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier… op. cit.,* p. 361.

> C'est elle [la foule] qui impose aux directeurs - souvent capables de bien des faiblesses ou qui pèchent par ignorance - tel artiste plutôt que tel autre, qui par sa collaboration éclairée, a rendu au Music-Hall les plus grands services[56].

Le music-hall ne cherche pas à bouleverser les habitudes esthétiques des spectateurs en dépassant leur horizon d'attente. Au contraire, il y répond le plus fidèlement possible et ne prend aucun risque, n'évoque aucune actualité sensible dans les sketchs, par peur de froisser certains spectateurs[57]. Harry Pilcer reconnaît d'ailleurs que « l'on est obligé de choisir des sketchs qui « amusent tout le monde », des numéros très « bon public » qu'il faut réaliser en dépit de ses préférences et de ses goûts personnels[58] ». On retrouve là une stratégie propre aux établissements de divertissements commerciaux, tel le musée Grévin qui fonde la sélection de faits divers représentés sur les intérêts et les demandes du public[59].

Fort de cette position de décideur dans laquelle il est placé, le spectateur peut se montrer particulièrement démonstratif pendant le spectacle, ce qu'il ne manque pas de faire. Si « au théâtre on donne ses impressions à l'entracte, au music-hall à tout moment on éprouve le besoin de s'épancher[60] », d'autant plus depuis que le music-hall est devenu une forme de spectacle reconnue par la critique et certains spectateurs, des *aficionados :* « aussi les directeurs doivent-ils soigner leurs programmes pour attirer et satisfaire leur clientèle[61] ».

Les réactions du public peuvent même influer directement sur la durée de la représentation, en écho aux traditions du café-concert. En témoigne la pratique du rappel, comme lors d'un tour de chant de Perchicot à l'Alhambra :

> D'interminables rappels, des trépignements, des cris impérieux l'obligent à prolonger son tour de chant jusqu'à la limite de ses forces[62].

---

[56]. René Bizet, « Du Public », *Candide*, 2 octobre 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[57]. Christophe Charle, « Le carnaval du temps présent. Les revues d'actualités à Paris et à Bruxelles, 1852-1912 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°186-187, 2011/1, p. 78.
[58]. Yvone Moustiers, « Dans le boudoir d'Harry Pilcer », 27 juillet 1929, *in* « Deux époques : deux états d'âme. De la chanson au jazz… », extrait de *L'Ami du peuple du soir*, 4-RO-15646 (BnF, département des Arts du spectacle).
[59]. Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities : early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley ; Los Angeles ; London, University of California Press, 1998, p. 89-148.
[60]. Pierre Darius, « Impressions de music-hall », *Comœdia*, 1er août 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[61]. Pierre Lazareff, « Le music-hall épure sa formule et multiplie ses séductions », *Soir*, 8 avril 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
[62]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique…. réf. citée, 16 juin 1921.

De tels rappels prolongent le temps passé sur scène par un artiste. Inversement, les spectateurs manifestent parfois leur désintérêt : André Warnod évoque ainsi le sketch « En avant la musique » présenté à l'Alhambra face auquel le public « a protesté par des cris et des sifflets[63] ». Ceci a eu pour conséquence une coupe drastique dans le texte puisque le sketch « durait près d'une demi-heure : il ne dure plus à présent qu'une dizaine de minutes[64] ».

Dans ce contexte le silence devient le marqueur d'une vive attention de la part du public, une manière de témoigner son impatience face à un numéro particulièrement attendu. Ainsi, lorsque le clown Grock, toujours à l'Alhambra, commence à jouer de la musique, « un silence religieux s'étend dans la salle où roulaient tout à l'heure de formidables éclats de rire[65] ». De même un « silence attentif[66] » règne dans la salle du Casino de Paris lors d'une valse de Mistinguett dans la *Grande Revue* de 1919. Se taire est alors une manière de manifester son respect pour un artiste et ne va pas forcément de soi : lorsqu'un sketch ne plaît pas, « on sent comme un froid dans la salle, le public parle, tousse, il a l'air d'être en récréation jusqu'à la fin[67] ».

Excité par le spectacle, le public semble plus démonstratif dans ses réactions au music-hall que face à d'autres spectacles :

> C'est un fait qu'au Music-Hall le public réagit beaucoup plus vivement. Il ne tolère point qu'on l'ennuie. Il n'a pas le respect de la publicité faite autour d'un artiste ou d'une attraction. Il murmure quand il est las. Il gronde quand on se moque de lui[68].

Legrand-Chabrier va même jusqu'à qualifier le public d'« irrespectueux devant certains efforts au music-hall, et trop prompte en ses réactions[69] ». Il met une telle attitude en parallèle avec celle qu'adopte le public rassemblé le long des Champs-Élysées pour la fête du 14 juillet qui manque de discipline lors du passage des coureurs et se jette parfois sur les athlètes. Un tel rapprochement fait une fois de plus du music-hall un spectacle de rue, jusque dans les débordements du public.

---

63. André Warnod, « A l'Alhambra », Figaro, 25 mars 1937, *in* Recueil factice de documents concernant les revues de l'Alhambra, 1937, 8-RO-19125 (BnF, département des Arts du spectacle).
64. *Idem*.
65. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique… réf. citée,11 mai 1922.
66. *Ibid.*, 19 février 1919.
67. P. Darius, « Les Sketchs », *Comœdia*, 18 janvier 1927, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
68. René Bizet, « Du Public », réf. citée.
69. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », chronique de music-hall parues dans *La Presse,* 18 juillet 1925, 8-RO-16444 (BnF, département des Arts du spectacle).

Il semble cependant que ces manifestations d'enthousiasme ou de rejet tendent à s'amenuiser au fil du temps, ce qui corroborerait l'idée d'une disparition de la spontanéité au profit de réactions plus intériorisées[70]. Ainsi la question des applaudissements : ils étaient au début de la période un baromètre permettant de mesurer le degré d'enthousiasme du public en fonction de leur ferveur : Gustave Fréjaville évoque ainsi un même couple de danseurs « honnêtement applaudis à l'Olympia » mais qui, alors qu'ils ont bénéficié d'une présentation différente au Casino de Paris « ont soulevé à chacune de leurs apparitions des acclamations enthousiastes[71] ». Cependant, en 1935, André Davez remarque leur quasi disparition des théâtres à cause, selon lui, des salles obscures qui font perdre aux spectateurs l'habitude d'applaudir :

> « Car c'est un fait. Il faut le constater en le déplorant : on n'applaudit plus au théâtre. Le public a perdu l'habitude d'applaudir. Il rit. Il frisonne. Il s'émeut ou s'esclaffe. Mais il n'applaudit plus. […] C'est là une des conséquences – des mauvaises conséquences – du cinéma. Lorsque vous êtes dans une salle obscure, lorsque vous venez de voir un beau film – je dis un « beau » film – vous n'applaudissez pas. […] Vous êtes content, très content même, mais vous ne le manifestez pas. Et, petit à petit, l'habitude est venue. On n'applaudit plus au spectacle. »[72].

Il est probable que cette disparition progressive des marques d'enthousiasme vienne également d'un manque de tolérance croissant à leur égard. Dès 1925, Legrand-Chabrier appelait par exemple à « prêcher une discipline consciente et réservée au public de music-hall[73] ».

2. Des interactions constantes entre artistes et spectateurs

Spectateurs et artistes ont connu une période de grande complicité au temps des cafés-concerts. Celle-ci était due à la libre circulation des artistes qui se déplaçaient à leur gré dans tout l'établissement, entretenant par là une proximité avec les spectateurs qui leur a permis de tisser des liens. De cette complicité subsistent quelques traces dans les rapports qu'entretiennent les fidèles du music-hall d'attractions avec certains artistes : à l'Alhambra, les Cycling Dormondes sont de « vieilles connaissances » alors que les acrobates M. Pickwick et M. Micawber sont « des amis du public habitué de l'Alhambra [qui] reviennent chaque année et […] nous retrouvent chaque année[74] ».

---

[70]. Concetta Condemi, *Les cafés-concerts : histoire d'un divertissement…. op. cit.,* p. 170.
[71]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique… réf. citée, 12 mai 1920.
[72]. André Davez, « Applaudissez… », dans *Music-hall*, réf. citée, n°9, 17 janvier 1936.
[73]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 18 juillet 1925.
[74]. *Ibid*., 15 mars 1925.

Cependant, l'espace des salles de spectacle s'est structuré à partir de 1871 : des couloirs de circulation précis sont tracés pour le public et la scène et les loges des artistes sont désormais séparées de la salle où se trouvent les consommateurs[75]. Le music-hall garde une configuration similaire, où la présence d'une rampe instaure une séparation stricte entre l'espace du public et celui des artistes. C'est en partie à cette configuration que tient la différence entre le cirque et le music-hall, ce dernier « [tenant] le spectateur à distance[76] » à l'inverse du cirque où la piste circulaire supprime quelque peu la rampe. Avec la rampe vient le « parti pris d'obscurcissement de la salle, qui parvient à annuler le phénomène social que constitue le public [...] incitant un public encore remuant à une passivité « ébahie »[77] ». De ce fait les artistes de music-hall doivent employer plus d'effort pour rétablir cette complicité perdue avec le public, parfois comparé à « une jolie femme que l'on veut séduire[78] » :

> La scène du théâtre et par conséquent de Music-Hall apporte avec elle un univers. La rampe sépare cet univers de l'univers du public. Il y a deux mondes l'un devant l'autre. Le premier doit conquérir le second, l'attirer hors de ses quotidiennes habitudes, hisser cette foule du sol jusqu'au plateau[79].

Le public du music-hall est réputé comme plus difficile à conquérir, il « est bien plus divers et contrasté » et comporte « toujours des zones froides, lesquelles varient selon le numéro exhibé » alors que le celui des cafés-concerts était considéré comme « un public d'unanimité sympathique, intime et chaud, de terroir[80] ». Les Ambassadeurs font cependant figure d'exception puisque la configuration y est un peu plus souple et la séparation moins évidente : en 1919 les tableaux et les défilés « enjambent la rampe[81] », et cette tradition persiste lorsque la salle est réaménagée en 1926 et que « les interprètes peuvent circuler parmi les dîneurs privilégiés : un plancher ciré unit à la scène le restaurant[82] » puis pour la deuxième fois en 1930, la scène n'étant cette fois séparée de la salle que par « cinq ou six marches[83] » qui y descendent directement.

---

[75]. Concetta Condemi, *Les cafés-concerts : histoire d'un divertissement…. op. cit.,* p. 81-82.
[76]. René Bizet, *L'Époque du music-hall… op. cit.,* p. 159.
[77]. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 163.
[78]. Yvone Moustiers, « Dans le boudoir d'Harry Pilcer », réf. citée.
[79]. René Bizet, *L'Époque du music-hall… op. cit.,* p. 160.
[80]. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 13 mars 1925.
[81]. Maurice Verne, *Aux usines du plaisir… op. cit.,* p. 211.
[82]. Zonière, « Les Ambassadeurs », *Avenir*, 29 mai 1926, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Ambassadeurs, 1926, 8-RO-18740 (BnF, département des Arts du spectacle).
[83]. Pierre de Peigner, « La réouverture des Ambassadeurs », *Gringoire*, 6 juin 1930, *in* Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs… réf. citée.

Les artistes doivent alors développer des stratagèmes pour faire temporairement disparaître la rampe et impliquer le public. Les chanteurs sont les premiers à emporter l'adhésion du public qui continue généralement de reprendre en chœur le refrain des chansons comme il le faisait au café-concert[84] ou encore avant à l'occasion des spectacles de foire du XVIII[ème] siècle où les couplets étaient joués par les spectateurs pendant que les acteurs se contentaient de mimer leurs rôles[85]. Cela ne présente pas de difficulté, car les airs chantés sont toujours les mêmes, sur lesquels on greffe de nouvelles paroles. La connivence entre la scène et la salle se noue alors « dans la sollicitation de la mémoire musicale du public[86] ». Pour réduire la distance et aider le public à assimiler les nouvelles paroles, certains interprètes emploient des écriteaux où est inscrit le refrain :

> [Suzanne Valroger] a trouvé un procédé assez amusant, elle aussi, pour supprimer la rampe et s'assurer la collaboration du public. Ayant lancé le premier couplet d'une chanson d'actualité, elle invite les spectateurs à chanter le refrain avec elle ; et comme ce refrain est assez long, elle fait descendre devant le rideau un écriteau pendu à deux ficelles, où est écrit le texte du chef-d'œuvre[87].

Si Suzanne Valroger emploie ce procédé dès 1919, celui-ci perdure puisqu'il est repris par Yvonne Vallée et Maurice Chevalier à l'occasion de *Paris* en 1926 au Casino de Paris (figure 62).

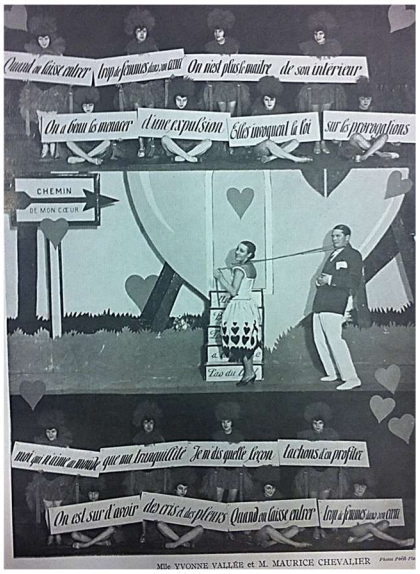


Figure 62 : « Mon Cœur » par Yvonne Vallée et Maurice Chevalier dans Paris*, 1926, album illustré de la revue,* in *Recueil factice de documents concernant le Casino de Paris (BnF, département des Arts du spectacle).*

[84]. Concetta Condemi, *Les cafés-concerts : histoire d'un divertissement…. op. cit.,* p. 106.
[85]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique… réf. citée, 2 avril 1919.
[86]. Olivier Bara, Romain Piana et Jean-Claude Yon, *«* Introduction », *in Revue d'Histoire du Théâtre, En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIXème siècle,* n°266, Avril-Juin 2015-II, p. 197.
[87]. Gustave Fréjaville, « Petite Chronique… réf. citée, 2 avril 1919.

Cette abolition de la rampe apparaît d'ailleurs comme le signe d'une performance réussie : lorsque Maurice Chevalier triomphe dans *Parade du Monde*, Germaine Grav explique qu'en chantant « il supprime le quatrième mur – ce mur invisible qui sépare la salle de la scène ! – et communique avec le public[88] ». De même pour Fortugé, qui s'est notamment produit aux Ambassadeurs quelques mois avant sa mort en 1923 et dont Legrand-Chabrier retient que « pendant son tour de chant, il faisait du public son public. Signe de maîtrise. Alors les auditeurs ne se contentent plus d'écouter, mais miment avec le chanteur le couplet et fredonnent le refrain[89] ». La communication avec la salle n'est cependant pas du goût de tous : ainsi lorsque Little Tich se produit à l'Alhambra :

> Il n'est pas du tout un clown en perpétuelle liaison plus ou moins dialoguée avec la salle. Il a sa dignité. Il reste sur la scène. Mais non sans une sensibilité très susceptible et très subtile. Il ne s'épanouit vraiment que quand il a trouvé le *la* de l'attention des spectateurs[90].

Jouer ou non avec le public est alors laissé à l'appréciation de l'artiste et dépend de la manière dont il conduit sa performance.

Il y a cependant des numéros qui deviennent un rituel obligé des revues et programmes d'attraction : les sketchs exigeant la participation sur scène d'un ou plusieurs spectateurs. Legrand-Chabrier évoque par exemple le cas du magicien Artemus à l'Alhambra en précisant qu'il invite des spectateurs à monter sur scène « comme tous ses collègues[91] ». Ce dernier semble toutefois avoir réussi à tirer son épingle du jeu en utilisant ce procédé éculé pour donner un tour inattendu à son numéro :

> En effet, je tiens à noter l'inattendu incident dont le magicien Artemus tire tout l'effet d'un numéro banal en soi d'escamotage, mais fort adroitement mené. Comme tous ses collègues, il invite à monter sur la scène quelques spectateurs qui doivent surveiller ses faits et gestes, afin de tenter de le prendre en défaut. Parmi ces spectateurs, une dame se faufile. […] La badaude sournoisement s'approche d'une armoire ouverte, qui est là, attendant son tour de servir à l'illusionniste. […] Si elle allait découvrir le secret et pouvoir dévoiler le mécanisme quand il fera jouer le truc ? De la salle nous sommes tous ses complices. Nous nous réjouissons que cet Artemus soit occupé ailleurs. [….] L'armoire lui paraît de plus en plus innocente et inoffensive. Elle ne se tient plus de curiosité et saute dedans. Alan, les battants de la porte se sont brusquement refermés sur elle. On se précipite à son secours, on rouvre l'armoire. Inutile de vous dire qu'il n'y a plus personne… C'est un petit

88. Germaine Grav, « Casino de Paris », *Musica*, 27 octobre 1935, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
89. Legrand-Chabrier, « Pistes et plateaux », réf. citée, 2 juin 1925.
90. *Ibid*., 8 décembre 1924.
91. *Ibid*., 20 janvier 1925.

> sketch charmant qui donne bien du sel à un escamotage dont l'appareil fait partie du matériel ordinaire des magiciens[92].

Le même procédé sert de prétexte à l'introduction du cinéma sur la scène de l'Alhambra : lors d'un programme de juin-juillet 1919, Harry Burns présente le sketch « Faisons du ciné » lors duquel des spectateurs choisis parmi le public viennent jouer une petite pièce sur scène. Ils sont dirigés par l'initiateur du sketch, maquillés, et font une répétition avant d'être filmés. Le film est diffusé le lendemain et chaque spectateur ayant participé à ce petit jeu reçoit un bon pour découvrir son « cliché cinématographique » le lendemain[93]. Il s'agit sans aucun doute d'un moyen de fidéliser la clientèle de la salle.

Ces numéros favorisent l'émergence du goût pour les concours d'amateurs qui naissent dans les années 1930. Ceux-ci constituent un numéro à part entière, exécuté par des « spectateurs-attractions[94] » :

> En deuxième partie, après un beau « numéro » de jonglerie, présenté par Joë Ortuès, avant un classique « numéro » de sauteurs arabes, présenté par la troupe Liazed, nous avons assisté à un concours d'amateurs, présenté par Joë Bridge[95].

Le premier concours de ce genre est organisé le 9 février 1937 à l'Ahlambra, avant que celui-ci ne devienne un rendez-vous hebdomadaire du mardi soir[96]. Bien qu'il y ait de l'argent à la clé, il semble que ce qui tente les amateurs soit plutôt la perspective de la gloire. Un sketch du Casino de Paris moque d'ailleurs cette nouvelle ambition de devenir la star d'un jour alors même que les music-halls ne se sont pas encore emparé du concours d'amateurs, qui reste l'apanage des fêtes foraines : Thérèse Dorny y incarne une reine d'un jour, Thérèse Trottinet :

> **Le régisseur** : Qu'est-ce que c'est que ça Thérèse Trottinet ?
>
> **Thérèse** : La reine des Catherinettes… C'est moi que j'ai gagné à Luna Park le premier grand prix […] Monsieur Voltera qui était là m'a dit : Es-tu contente ? … Oh ! Oui, je suis contente que je lui ai répondu… Je le serais encore bien plus si je pouvais débuter au music-hall… mon rêve à moi ce serait d'être sacrée vedette ! … Tu es folle qu'il m'a riposté, mais pour être sacrée vedette, il faut du talent, il faut être connu du public, il faut le conquérir… Eh ! Bien, essayez-moi, pour voir, allez,

92. *Idem*.
93. Programme de juin-juillet 1919, *in* Recueil factice de documents concernant l'Alhambra, 8-RO-15689 (BnF, département des Arts du spectacle).
94. Pierre Varenne, *« A l'Alhambra. Les spectateurs-attractions ou le « coup du crochet », Paris-Soir*, 13 mars 1937, *in* Recueil d'articles de presse concernant le music-hall, réf. citée.
95. *Idem*.
96. *Music-hall*, réf. citée, n° 28, 19 février 1937.

> rien qu'une petite fois ? … Soit ! Qu'il m'a dit, je te donne trois minutes dans la prochaine Revue entre deux tableaux pour courir ta chance… C'est la première, ce soir… Me voilà ![97].

Des concours d'amateurs apparaissent en même temps sur les ondes, révélant parfois des vedettes qui poursuivent leur carrière au music-hall comme Charles Trenet révélé par l'émission *Le music-hall des jeunes*, lancée en 1934 sur Radio-Cité[98]. Il fait tout de même figure d'exception puisque selon Pierre Varenne, le coup de crochet du music-hall « n'a jamais révélé personne. Il permet à la cruauté, à la muflerie de s'exercer aux dépens de la faiblesse, de l'inexpérience[99] ».

3. Une foule restée menaçante pour l'ordre politique ?

Les années 1920 marquent l'émergence d'une nouvelle représentation de la foule comme « figure moderne de la société démocratique[100] ». Elle devient alors un enjeu social et politique dont les réactions – y compris au spectacle – sont scrutées de près. Bien que la foule du music-hall soit encore parfois décrite comme une masse indistincte et « moutonnière[101] », certains critiques s'essayent à des analyses psychologiques et ne tardent pas à faire de la foule plus qu'une somme d'individus isolés :

> Oui, il est réel que, dans la foule, une part de la personnalité consciente s'évanouit pour laisser prédominer la personnalité inconsciente. Pourtant, cette ivresse et cet égarement des masses assemblées ne leur confèrent pas d'une manière absolue le caractère de stupidité passive que l'on veut leur attribuer. […] Rassemblés devant un spectacle, en effet, ses assistants, à partir de la suggestion inconsciente et des impulsions affectives, fondent et multiplient l'ensemble de leurs sensations, et cette fusion et cette multiplication, en communiquant à chacun d'eux un frémissement de plénitude et d'élan, fait partie de leur divertissement. […] Néanmoins l'individu, en quelque mesure, réagit toujours. Sa suggestibilité ne suit pas exactement les lignes de force de l'influence ambiante, ou ne les suit que de loin. Le processus de l'identification affective, la manière dont le spectateur s'absorbe dans le spectacle et devient, en lui-même, de contemplateur, acteur, n'est point semblable chez tous, car tous n'y retrouvent pas le même essor, la même effervescence, ni surtout les mêmes images du souvenir, cet arrière-plan de la conscience dont l'ombre ou la clarté modifient toutes les impressions[102].

---

[97]. Ce sketch est tiré de la revue *Les Ailes de Paris*, donnée en 1927. Voir Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier… op. cit.,* p. 370-371.
[98]. Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 89.
[99]. Pierre Varenne, *« A l'Alhambra. Les spectateurs-attractions…* réf. citée.
[100]. Christophe Granger, « Les lumières du stade. Football et goût du spectaculaire dans l'entre-deux-guerres », *Sociétés & Représentations,* n°31, 2011/1, p. 122.
[101]. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », réf. citée.
[102]. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », réf. citée.

Il apparaît évident à cet auteur que les réactions de la foule ne sont pas réductible à l'agrégat des réactions des spectateurs pris individuellement.

En tant que corps social, la foule inquiète, même dans ses divertissements. Ainsi ses réactions sont encore étroitement surveillées au début de la période et font l'objet d'un suivi policier : en avril 1914, un arrêté du Préfet de Police confie à la Police Municipale « l'organisation et le contrôle du Service d'ordre et de Police dans les établissements de spectacles publics ». Des gardiens de la paix ou gardes municipaux sont ainsi chargés d'assurer la sécurité dans un certain nombre de salles parmi lesquelles figurent l'Alhambra et les Folies-Bergère. Ils se doivent de signaler à la Police Judiciaire « tout ce qui, dans le spectacle même, provoque les manifestations du public[103] », preuve que celles-ci constituent encore une menace potentielle. Aux Folies-Bergère, en 1918, « une pancarte avertit au contrôle les spectateurs que toute personne gênant la représentation sera immédiatement expulsée[104] » : on est loin de la souplesse des règlements du café-concert. Il est tout de même probable que de telles dispositions concernent uniquement la période de guerre où la surveillance de la population est accrue, et perdent de leur vigueur par la suite.

Ainsi René Bizet évoque la présence au Casino de Paris quelques mois avant la fin de la guerre de « policiers américains, revolver à la ceinture, veilla[nt] sur un public multicolore pour que la folie de la foule surexcitée, poussée en tous sens, « par les vingt bras du jazz », ne devint pas meurtrière[105] ». Le doute subsiste encore sur les intentions de cette foule. Le jazz-band de l'entracte devient alors un « orchestre charivaresque[106] », comme une référence au chahut du siècle passé, parfois jugé comme subversif. Car la menace d'un trouble à l'ordre public plane toujours en cette fin des années 1910 : « ces courses frénétiques à la joie ne furent-elles pas toujours les annonciatrices implacables d'un régime chancelant, de catastrophes inévitables[107] », interroge un critique.

Cependant le doute est rapidement levé. C'est bien le jazz et avec lui le désir d'ivresse collective qui agite cette foule qui cherche seulement à s'enivrer et dont la

[103]. Archives de la Préfecture de Police, série DB 84 : commissariat de police, service général. Service dans les théâtres. Nous ignorons jusqu'à quelle date cet arrêté reste en vigueur.
[104]. Guy Noël, sans titre, 24 octobre 1918, *in* Recueil factice de documents concernant les revues des Folies-Bergère, 1918, 8-RO-18474 (BnF, département des Arts du spectacle).
[105]. René Bizet, *L'Époque du music-hall… op. cit.*, p. 20.
[106]. Le masque d'enfer, « Une grande générale de guerre », réf. citée.
[107]. *Idem*.

communion collective ne remet pas directement en cause l'ordre politique. Cela s'inscrit dans le prolongement du café-concert où le public ne cherchait pas à être bousculé dans ses idées mais plutôt conforté dans ses convictions en s'identifiant aux personnages du compère et de la commère partageant globalement sa manière de penser[108]. Le café-concert n'est pas un lieu où le public vient affirmer sa conscience politique, les spectacles engagés déménageant plutôt dans les cabarets au fil du XIX^{ème} siècle[109]. Au café-concert triomphent le rire et les valeurs de la bourgeoisie, le patriotisme va de soi et la morale finit toujours par l'emporter[110].

Par conséquent, « le public ne va pas à ces représentations pour y voir contester la société ou exposer des idées politiques. Ce n'est pas là qu'on trouvera des aspirations à une société nouvelle[111] ». L'agitation y est donc dépolitisée, elle n'est que « plaisir de l'ivresse et des coups reçus[112] » « à l'heure où la folie collective de l'Europe consistait à rechercher les couleurs vives, les mouvements rapides et les bruits violents[113] ». Il s'agirait alors d'une pure « conduite de vertige », conçue comme une « intensification bouleversante du « plaisir d'être physiquement là », sans projet[114] » qui va de pair avec l'expérimentation de la vitesse et la consommation d'alcool qui quadruple au cours de la décennie 1920[115] comme pour mieux répondre à une volonté d'oubli après les ravages de la guerre. Cette « ivresse et cet égarement des masses[116] » font alors sens dans un certain nihilisme qui place la recherche de la jouissance au centre des préoccupations et où « les individus se rejoignent dans l'attente commune du plaisir[117] » plutôt que dans une visée politique.

La foule du music-hall est majoritairement représentée comme joyeuse et inoffensive, du moins en regard du pouvoir politique. Si en temps de guerre le doute subsiste sur les

[108]. Céline Braconnier, « Paris en revues la production de communautés imaginées au café-concert au tournant du XX^{e} siècle », *Sociétés & Représentations*, n°17, 2004/1, p. 214.
[109]. Christophe Charle, « Le carnaval du temps présent… art. cité, p. 78.
[110]. Catherine Sarev, « Le café-concert : un théâtre parallèle », *in* Jean-Claude Yon (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, A. Colin, 2010, p. 371-372.
[111]. *Ibid*., p. 375.
[112]. Pierre Bost, *Le Cirque et le Music-hall*, Ed. Aux sans pareil, 1931, cité par André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, p. 29.
[113]. *Idem*.
[114]. Véronique Nahoum-Grappe, « L'ingouvernable gratuité : les conduites de vertige », *Communications*, n°56, 1993, p. 166.
[115]. Fabrice Abbad, *La France des années 20*, Paris, A. Colin, 1993, p. 45.
[116]. Claude Berton, « Réflexions sur le music-hall », réf. citée.
[117]. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Music-halls », réf. citée.

intentions des spectateurs s'abandonnant à l'ivresse des sensations, les observateurs intègrent très vite qu'ils ne sont pas là pour subvertir l'ordre établi. Ils « oublient même qu'ils ont une opinion politique[118] » tant rien de ce qui n'est présenté sur scène n'outrepasse les limites de la morale bourgeoise. On retrouve là l'image d'une foule dépolitisée et festive si caractéristique des représentations de la foule parisienne de cette époque[119]. Pour autant cette absence de subversion ne doit pas être assimilée à une conduite uniquement passive de la part du public. Celui-ci vient au spectacle pour éprouver son corps et vibrer de tout son être. Il a développé au fil des années des exigences de plus en plus élevées quant à ce que le spectacle devrait lui faire ressentir et n'hésite pas à le faire savoir par des réactions vives. Ainsi, si la masse des spectateurs n'est plus une menace pour l'ordre politique du pays, son mécontentement en est une d'ordre économique pour les producteurs qui mettent tout en œuvre pour satisfaire cette foule dont ils prennent l'avis très au sérieux.

[118]. William Speth, « Des revues », extrait de la *Revue mondiale*, 15 juin 1926, 8-RO-17907 (BnF, département des Arts du spectacle), p. 379.
[119]. Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin… art. cité, p. 135.

CONCLUSION

13 septembre 2002. Après dix ans loin du music-hall, la scène des Folies-Bergère accueille à nouveau une revue, *Nuits en Folies,* dont le titre en treize lettres est évidemment une référence aux productions de Paul Derval[1]. Ce sera la dernière de l'établissement et la presse la qualifiera à plusieurs reprises de « commémoration[2] ». Il y a plusieurs décennies déjà que l'on n'a guère d'attentes à l'égard du music-hall si ce n'est celle de demeurer un « lieu de mémoire de la ville[3] » dont il rappelle un âge d'or si souvent fantasmé. Ce que les critiques présentaient déjà à la fin des années 1920 s'est pleinement réalisé : les music-halls n'innovent plus ou peu et sont devenus des « musée[s] du divertissement[4] ». La sortie au music-hall s'est progressivement changée en loisir exceptionnel en raison de son prix désormais très élevé[5]. Il n'est plus question de s'y rendre fréquemment, et les productions restent d'ailleurs plusieurs années à l'affiche à partir de la fin des années 1940[6]. Les années de l'entre-deux-guerres auraient alors été le moment du music-hall car elles réunissaient un certain nombre de conditions qui ont assuré son succès et n'ont pas été réunies à nouveau par la suite.

I. Le music-hall, forme spectaculaire d'une époque ?

Si certaines salles de music-hall connaissent un succès aussi fulgurant dès la fin des années 1910 c'est d'abord parce que des moyens considérables y sont investis. L'Alhambra, les Ambassadeurs, le Casino de Paris et les Folies-Bergère font partie des lieux qui ont su attirer les capitaux. Alors qu'elles étaient parfois au bord de la faillite – quatre directeurs se succèdent aux Ambassadeurs entre 1902 et 1917 et pas moins de huit directeurs au Casino entre 1905 et 1917 – ces salles sont tombées dans le giron des bonnes

[1]. Une revue de 1932 portait d'ailleurs quasiment le même titre : *Nuits de Folies*.
[2]. Francine Fourmaux, *Belles de Paris : une ethnologie du music-hall*, Paris, Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009, p. 266.
[3]. Francine Fourmaux, « Folies-Bergère : les deux dernières revues », *Ethnologie française*, 2005/4, Vol.35, p.617.
[4]. Phyllis Rose, *Joséphine Baker, une Américaine à Paris*, Paris, Fayard, 1990, cité par Francine Fourmaux, *Belles de Paris... op.cit.*, p.41.
[5]. Francine Fourmaux, *Belles de Paris... op.cit*., p. 55-57.
[6]. Dès 1946, les Folies-Bergère inaugurent des revues longues : *C'est de la Folie*, première de ce cycle, dure trois ans. Le Casino de Paris suit la tendance en 1959 avec *Plaisirs de Paris* qui reste à l'affiche pendant près de quatre ans.

personnes. Certes elles jouissent d'une position privilégiée le long des boulevards, au cœur du Paris des loisirs mais cela ne suffit pas à expliquer leur longévité. D'autres salles tout aussi bien situées ont connu des destinées moins heureuses : le Moulin-Rouge est transformé en cinéma en 1929 et les salles des Champs-Élysées ne survivent pas à la guerre, le Théâtre des Ambassadeurs étant alors le seul à maintenir son activité. Les quatre salles faisant l'objet de ce mémoire ont séduit une petite poignée d'entrepreneurs du spectacle qui ont vu en elles la possibilité de faire fortune. Ils y ont laissé des sommes considérables, contribuant à faire de ces salles de véritables palais des plaisirs, dédiées au confort des spectateurs et aux innovations techniques permettant les effets les plus saisissants.

Au cours de la période, ces entrepreneurs bâtissent de véritables empires du divertissement et se livrent à une surenchère permanente dans les moyens consacrés à la production des spectacles. Elle prend alors un tournant industriel lors duquel les logiques capitalistes sont poussées à l'extrême. Celle de la division des tâches d'abord puisque les spectacles de music-hall sont des œuvres collectives dont la réussite repose sur la collaboration de plusieurs créateurs. La rationalisation n'est cependant pas appliquée jusqu'au bout puisque, si de nouvelles fonctions apparaissent, elles restent bien souvent concentrées entre les mains des mêmes hommes. Il n'est pas rare qu'un directeur de salle occupe aussi des fonctions de producteur, voire d'auteur ou de directeur artistique, ce qui lui assure une main mise sur la mise en œuvre des spectacles.

L'autre logique industrielle qui définit ces réalisations est celle de la standardisation. Les spectacles sont littéralement produits en série, suivant toujours un plan prédéfini qui ne varie quasiment jamais. Les costumes sont désormais fabriqués dans des ateliers employant jusqu'à une centaine de personnes et l'artiste idéal est interchangeable, simple matière première du spectacle que l'on peut moduler à sa guise. Le modèle américain est la toile de fond de ces nouveaux principes organisationnels : il faut que tout s'agence à la perfection pour que la moindre minute de spectacle soit rentable.

De telles méthodes de production vont alors profondément imprimer leur marque sur les représentations puisqu'elles prennent le pas sur la création purement artistique. Puisque – dans un premier temps au moins – la recette marche et que le milieu entrepreneurial reste un monde fermé, fondé sur des réseaux interpersonnels qui ne laissent que peu de chance aux nouveaux venus, les spectacles de music-hall n'évoluent

que très peu. Les budgets énormes qui leur sont consacrés ne permettent aucune prise de risque esthétique trop osée, car un échec est synonyme de faillite quasi immédiate.

Les spectacles de variétés vont alors miser sur les numéros à succès, bénéficiant d'une intense circulation des artistes au niveau international, rendue possible par un certain libéralisme économique. La revue, quant à elle, mise sur les vedettes du moment et une surenchère dans le luxe des décors et des effets spectaculaires. Ces deux formes ne cessent cependant de s'emprunter des éléments à succès, les attractions imitant la profusion décorative de la revue alors que celle-ci reprend à son compte les meilleurs numéros des programmes d'attractions. Les mêmes artistes passent donc sans cesse d'une salle à l'autre, si bien que s'installe une certaine homogénéité des productions, même entre les deux sous-genres principaux que sont la revue et les programmes d'attractions.

D'ailleurs, si les contemporains les distinguent dans leurs appellations, il est beaucoup plus difficile d'en apprécier la différence dans les faits. Ces deux formes, comme toutes les formes hybrides qui en découlent – opérette à grand spectacle, cinéma-music-hall ou encore programmes mêlant attractions et revue comme on en trouve aux Ambassadeurs dans les années 1930 – fluctuent énormément.

Elles n'ont jamais été codifiées théoriquement, d'où l'importance de prendre en compte leurs conditions de production qui restent ce qui les définit le mieux. Puisqu'il s'agit avant tout d'une affaire économique et non artistique, le music-hall va intégrer à ses productions tout ce qui fait la tendance du moment. Puisque le cinéma est à la mode, les salles vont se doter de matériel de projection et utiliser l'écran dans les spectacles. Plus tard, lorsque l'engouement est à la nostalgie de l'ancien café-concert, elles n'hésitent pas à revenir à des représentations plus sobres dans leurs effets, faisant la part belle à la chanson. Il n'est donc pas très pertinent de chercher à tout prix à les distinguer et à en définir les contours avec précision puisque cette fluidité est justement ce qui en fait la spécificité.

En revanche, ces productions à gros budget ont toutes en commun de miser énormément sur le spectaculaire, entendu au sens d'effets saisissants parlant directement aux sens des spectateurs, bien plus qu'à leur intellect. La satisfaction de l'ouïe, mais surtout de la vue, voire parfois du sens du toucher sont le principal objectif de ces spectacles. Ils exploitent la fascination pour la vitesse d'une époque qui voit se démocratiser les moyens de transport modernes en imposant un rythme toujours plus

effréné. Il s'agit de ne laisser aucun répit au spectateur pour réfléchir mais de le mener de sensation en sensation, en atteignant parfois les limites du physiquement supportable. La tension du spectacle repose sur cette seule gradation des effets sensationnels, sans qu'aucun suspens dramatique ne la soutienne. Et pour cause, il n'y a aucune intrigue dans un spectacle de music-hall. Seulement, le spectateur s'habitue aux effets et la répétition des mêmes procédés finit par lasser. Les producteurs cherchent alors à aller toujours plus loin dans l'excitation des sens, pour éviter l'ennui à tout prix. Machinerie extrêmement développée permettant de faire apparaître une piscine sur scène au Casino puis aux Folies, attractions périlleuses à l'Alhambra : tout est fait pour maintenir au maximum la surprise si chère au music-hall.

Cependant, cette surprise permanente ne peut durer indéfiniment, d'autant plus face à la concurrence du cinéma qui peut se permettre des effets spéciaux impossibles à obtenir en direct, dépassant parfois très largement certaines prouesses du music-hall. Ainsi, cette impossibilité à surenchérir constamment, rapidement conjuguée à une conjecture économique lui étant moins favorable le précipite dans le déclin dès la fin des années 1920. Cette baisse des recettes – qui s'amorce en 1929 – est cependant loin d'être synonyme de la disparition du genre qu'annonçaient les critiques à la même époque. Certes, les recettes du music-hall ne retrouveront pas leur niveau de la décennie d'après-guerre, mais cela est aussi dû à la fermeture ou à la reconversion en cinéma de nombreuses salles[7].

Les Folies-Bergère, le Casino de Paris, les Ambassadeurs et l'Alhambra parviennent tous à se maintenir, non sans mal pour ces deux derniers qui connaissent alors une période agitée et changent plusieurs fois de propriétaire et de vocation. Ces salles ont su diversifier leur production au profit de spectacles parfois moins sensationnels : le Casino de Paris revient à une revue avec une trame narrative, les Ambassadeurs remettent au goût du jour le dîner-spectacle. Elles tentent également de nouvelles formules, avec plus ou moins de succès : l'opérette à grand spectacle n'a pas réussi à s'implanter à l'Alhambra, au contraire du cinéma.

Mais si le music-hall des années 1930 délaisse quelque peu les effets spectaculaires qui ont fait sa renommée, son univers de référence demeure le même. Il reste un spectacle profondément urbain, conçu pour un public parisien d'initiés, celui-là

[7]. Le Moulin Rouge, le Ba-Ta-Clan ou encore le Palace deviennent toutes des cinémas dans les années 1930. Voir le site du Hall de la chanson, disponible en ligne : http://www.lehall.com/consultez-l-histoire/lieux.

même qui ne constitue paradoxalement qu'une infime partie de son public réel. Ce sont ses valeurs qu'il célèbre pourtant, l'hédonisme en tête. Il s'adresse délibérément à cette classe de loisirs, plutôt bourgeoise, qui a du temps et de l'argent à consacrer aux divertissements. Les nombreuses scènes dédiées au shopping et à la mode exploitent le désir de richesse de la classe moyenne ou ouvrière présente au music-hall, comme le fait la publicité à la même période.

Quant aux tableaux représentant Paris, que l'on retrouve à foison, ils sont déjà des vitrines d'une ville que l'on se plaît à présenter comme la capitale de tous les plaisirs, pour séduire des touristes étrangers adeptes de cet imaginaire, venus y chercher quelques frissons. L'érotisme des spectacles rempli pleinement cette fonction, bien qu'il s'adresse en priorité aux hommes hétérosexuels puisque seules les danseuses sont dénudées et sexualisées. Le music-hall ne peut se concevoir en dehors de la ville car il en exploite tous les ressorts spectaculaires. Des animations des boulevards aux jeux de lumière des vitrines des grands magasins, il fait du spectacle urbain sa principale inspiration.

Puisque la réalité est désormais spectaculaire, le music-hall n'est pas si éloigné du réel qu'il n'y paraît à première vue. Le music-hall de variétés propose d'ailleurs des performances qui n'ont plus rien de fictionnel puisque l'artiste y apparaît en son nom propre et que les risques qu'il prend – en particulier pour les acrobates – sont réels. Il reste en revanche une part de fiction dans les revues, notamment dans les sketchs où les artistes interprètent parfois divers personnages, mais le music-hall s'est tout de même détaché des codes du théâtre. Les artistes n'y accomplissent pas leur performance de la même façon, ils s'éloignent peu à peu de l'interprétation d'un rôle pour mettre en avant une personnalité ou un talent singuliers.

D'importants progrès techniques en matière d'éclairage et de son ont accompagné cette mutation. Puisque la voix est désormais reproductible, sur disque ou à la radio, c'est la seule présence scénique de l'artiste que le spectateur vient admirer au music-hall. Celle-ci est alors magnifiée par des effets de lumière ou des changements de décors toujours plus poussés. Enfin, l'entrée dans une ère médiatique a elle aussi profondément influencé les performances. Les artistes sont désormais présents sur plusieurs supports : on ne les trouve plus uniquement sur scène mais aussi sur disque ou encore au cinéma, si bien que toutes ces performances se complètent et se lisent ensemble. Si le vedettariat existait déjà, il s'en trouve étendu et le music-hall ne cesse d'attirer à lui des célébrités ayant fait leurs preuves dans un tout autre registre, à commencer par la comédienne Cécile Sorel qui devient l'une des étoiles du Casino de Paris en reprenant le rôle de Célimène qui l'a rendue

célèbre à la Comédie-Française. Pourtant, le fait de miser le succès du spectacle sur la seule présence des vedettes à l'affiche se révèle préjudiciable pour le music-hall. Celles-ci deviennent trop chères et instaurent un véritable monopole qui bloque la concurrence et limite, une fois de plus, le renouveau.

Certaines vedettes ont également du mal à imposer leur règne car elles ne sont connues que du seul public français, loin de constituer la majeure partie des spectateurs dans la plupart des salles. En effet, si l'homme parisien et bourgeois est le spectateur idéal du music-hall, il est, dans les faits en minorité. À l'exception de l'Alhambra, qui séduit un public de proximité et un petit groupe d'*aficionados*, grâce à son programme renouvelé toutes les deux semaines, les salles sont fréquentées aux deux tiers par un public d'étrangers, le plus souvent de passage à Paris. Ceux-ci ne sont pas uniquement de riches touristes : beaucoup d'Américains issus des classes moyennes font de la sortie au music-hall une étape indispensable de leur périple parisien.

La clientèle française fait son retour en force dans les salles qu'elle avait quelque peu boudées dans les années 1930, lorsque les effets de la crise économique de 1929 entraînent une baisse de la fréquentation touristique. À l'exception des Ambassadeurs, fréquentés par une clientèle aisée en quête de mondanité, le public est socialement très hétérogène mais les classes sociales ne se mélangent que très peu durant le spectacle, occupant des places différentes. L'espace de la salle de music-hall est ainsi très fragmenté et reflète des logiques de ségrégation, aussi bien en fonction des classes sociales que du genre.

Ce placement dans la salle est en fait très important car on n'apprécie pas le spectacle de la même manière selon que l'on soit confortablement assis dans le fauteuil d'une loge ou debout au promenoir. Ce dernier, bastion des hommes de condition plutôt modeste, est emblématique des mutations de l'attitude des spectateurs au cours de ce début de siècle. Alors qu'on le fréquentait essentiellement, au XIX^{ème} siècle, comme un espace de sociabilité et de rencontres, il est désormais un lieu presque uniquement dédié à l'appréciation du spectacle pour les spectateurs les moins fortunés. La sociabilité reste une des motivations poussant à fréquenter les salles de spectacles bien qu'elle soit désormais circonscrite à des espaces et une temporalité parfaitement délimités : ceux des à-côtés du spectacle. Plus question de bouger de son siège ni même d'arriver en retard : le temps de la représentation devient l'enjeu principal de la sortie au music-hall et il s'agit de le savourer dans les meilleures conditions possibles. Des lieux – le hall et les bars – et des

moments – l'entracte et la fin de la représentation sont dédiés aux distractions et à la discussion qui permettent un relâchement des spectateurs.

Les moments de pause sont essentiels tant le music-hall est pour le public une expérience éprouvante en raison de l'accumulation des effets qui fatigue sa vue et irrite ses nerfs. Il est loin d'avoir l'attitude passive que l'on veut parfois lui prêter et éprouve le spectacle au plus profond de son corps, allant parfois jusqu'à se mettre à danser inopinément, en réponse à la stimulation qu'exerce sur lui le jazz. Ces sensations, qui peuvent parfois se révéler désagréables, sont recherchées par le public qui n'en attend pas moins du music-hall que d'être physiquement secoué. Cependant, la tension qui en résulte reste purement apolitique et cette énergie n'est pas utilisée pour remettre en cause l'ordre établi. La foule perd le caractère subversif qu'elle avait acquis au siècle dernier, elle n'a de but que le plaisir. Elle n'en demeure pas moins prise au sérieux par les entrepreneurs qui guettent ses moindres réactions, non dans la crainte d'une menace politique, mais plutôt parce que son aval est indispensable pour garantir la réussite financière d'une production.

Cette étude de cas nous a ainsi permis de dresser une ébauche d'état de lieu de ce qu'était le music-hall des années 1917-1940 dans sa production, sa forme et son contenu et dans sa réception. Cependant, elle ne se veut en aucun cas exhaustive tant ces spectacles ont revêtu des aspects différents selon les salles qui les abritent. Puisqu'il est une forme culturelle souple, les productions s'adaptent aussi au lieu, à ses dimensions et à l'ambiance qui lui est propre, si bien qu'il y a finalement autant de formules de music-hall que de salles. Ce travail a permis de donner un aperçu des productions données dans quatre lieux emblématiques de la période, avec leurs points communs mais aussi les spécificités propres à chacune des salles.

Il a aussi rendu plus explicites les conditions qui ont fait le succès du music-hall pendant ces deux décennies. Celui-ci a su trouver son public parce qu'il répondait à une attente, celle de sensations fortes et d'un spectaculaire très prononcé, qui correspondent aux goûts de l'époque. Ces aspirations n'ont pas disparu, mais se sont simplement déplacé vers d'autres formes culturelles qui permettent de les satisfaire encore mieux, cinéma et télévision en tête. En effet, si les effets spéciaux créés par les machineries des music-halls constituaient dans les années 1920-1930 une prouesse technique susceptible d'émerveiller le public, ils apparaissent bien obsolètes aujourd'hui en comparaison de ce que permettent les procédés numériques.

Le cinéma était déjà le principal concurrent du music-hall au cours de notre période, mais la démocratisation de la télévision en a accéléré le déclin. Les salles de variétés ont été les premières à fermer leurs portes, se faisant voler la vedette par les émissions de variétés télévisuelles. Seul le Théâtre des Ambassadeurs subsiste après la guerre, le Restaurant qui abritait les programmes de music-hall ayant définitivement fermé ses portes alors que l'Alhambra ferme les siennes en février 1967. Dans un premier temps, la revue se maintient mieux, sans doute parce qu'elle n'a pas son équivalent à la télévision. Cependant, le Casino de Paris et les Folies-Bergère se sont tous deux reconvertis dans les années 1980-1990 et accueillent désormais d'autres types de productions. Si la revue subsiste encore aujourd'hui dans d'autres salles – Moulin-Rouge, Lido – c'est avant tout comme lieu mémoriel.

Enfin, analyser les enjeux de la sortie au music-hall nous a permis de montrer que cette dernière accompagne un certain nombre de changements dans les pratiques spectatoriales. Le temps du spectacle et celui de la fête tendent à être de plus en plus séparés. Alors qu'assister à la représentation n'a longtemps été qu'un enjeu secondaire dans une sortie au spectacle, celle-ci prend désormais une place centrale dans les intentions du public qui tolère de moins en moins que ce moment soit perturbé. Cette importance nouvelle accordée au regard plutôt qu'à l'action est sans doute un prélude à l'engouement pour des divertissements comme la télévision où l'interaction est beaucoup plus limitée.

II- Les variétés à la télévision : un épilogue à l'histoire du music-hall ?

Beaucoup ont voulu voir dans les émissions de variétés diffusées à la télévision la continuation du music-hall par d'autres moyens. Il est vrai que leur nom est loin d'être le seul emprunt fait à celui-ci. Deux des premières émissions du genre ayant connu un grand succès, *36 Chandelles* et *La Joie de Vivre*, toutes deux lancées en 1952 sur la RTF, sont en fait de véritables programmes de music-hall diffusés en direct à la télévision[8]. Comme il n'existe pas encore de grand studio de télévision, les salles de spectacle leur servent de plateaux. *36 Chandelles* est tournée dans les grandes salles de variétés, dans lesquelles figure notamment l'Alhambra aux côtés de l'Olympia ou de l'Empire. Quant à *La Joie de*

[8]. Jacques Sanchez, *Les bonnes chansons ne meurent jamais : de* 36 Chandelles *à* The Voice*, l'histoire des variétés à la télévision*, Paris, Flammarion, 2015, p. 64-72.

Vivre, elle est tournée exclusivement à l'Alhambra devant un public de 300 personnes[9]. *36 Chandelles*, directement inspirée des programmes de music-hall de variétés, propose une succession de sketchs, ballets, chansons et concours avec les spectateurs de 20h30 à minuit, soit durant près de 3h30, c'est-à-dire un format identique à ceux des spectacles de music-hall. *La Joie de Vivre* se veut plus intimiste, centrée sur un invité qui vient y raconter les moments forts de sa vie. Cependant, le récit est entrecoupé de prestations réalisées par d'autres invitées et de surprises, autrefois si chères au music-hall.

L'homme à l'origine de *36 Chandelles*, l'un des premiers à introduire les variétés à la télévision, est Jean Nohain, qui est à la fois parolier, comédien, producteur et animateur[10]. Son profil extrêmement polyvalent, mêlant sens de la production et sens artistique, n'est pas sans rappeler celui des entrepreneurs de music-halls, ayant eux aussi bien souvent commencé comme artistes, avant de concentrer plusieurs fonctions dans la mise en œuvre des spectacles. Il apparaît d'ailleurs sur la scène des Ambassadeurs dans les années 1930[11].

Il y a donc, dans un premier temps du moins, un rapport profondément ambigu entre le music-hall et de telles émissions. Tout en reprenant à leur compte la plupart des codes qui en ont fait le succès, elles vont tout de même contribuer à la pérennité des salles qui les accueillent, et en particulier de l'Alhambra qui fait salle comble les lundis soir de tournage. *36 Chandelles* et *La Joie de Vivre* créent une telle émulation que les autres salles se vident au profit de celles où sont enregistrées les émissions. Les artistes choisis par les producteurs de télévision ont d'ailleurs bien souvent connu la gloire au music-hall. Maurice Chevalier est notamment l'invité phare de l'une des premières diffusions de *La Joie de Vivre*, le 17 janvier 1953[12].

Cependant, cette première ère des variétés, d'où résultent des émissions produites avec peu de moyens, plus proches de représentations scéniques que de véritables shows télévisuels, prend fin au tournant des années 1960[13]. À partir des années 1960, les émissions se modernisent en tentant d'imiter le modèle américain – comme l'a fait le

9. *Idem*.
10. *Ibid*., p. 62-63.
11. Une séquence d'archives le montre interprétant « Les trois gendarmes » aux côtés de Mireille lors d'un gala. Voir *Music Planet : Le roman du music-hall : de 1930 à 1993*, 58min53, documentaire à base d'archives, diffusé sur ARTE le 29 décembre 1996.
12. Jacques Sanchez, *Les bonnes chansons ne meurent jamais… op. cit*., p.73.
13. La diffusion de *36 Chandelles* prend fin en 1958 et celle de *La Joie de Vivre* en 1960. Voir Jacques Sanchez, *Les bonnes chansons ne meurent jamais*, p. 70-74.

music-hall quelques décennies plus tôt, soit dit en passant. Maritie et Gilbert Carpentier s'inspirent notamment pour leurs productions des shows de Dean Martin dont l'émission propose un mélange de chansons, ballets, danses et saynètes drôles, le tout avec des mises en scène dignes des grandes revues. Bien sûr, il s'agit là d'une esthétique très spectaculaire, qui emprunte une fois de plus à celle du music-hall. Mais les conditions de production ont changé : les émissions sont désormais enregistrées en studio et non plus en direct et accordent une importance toujours plus accrue aux décors et à la qualité des images. La réalisation en est très soignée, contrairement à celle des émissions des années 1950 qui tenaient plus du bricolage et n'étaient parfois filmées qu'avec trois caméras[14]. Une esthétique propre aux variétés de télévision est alors née, qui s'éloigne du simple spectacle filmé.

Les conditions de réception sont également très différentes puisque, si la télévision était d'abord un loisir partagé, qui se regardait en groupe dans les arrière-boutiques des cafés et permettait ainsi les interactions sociales[15], elle tend à devenir un loisir de plus en plus individualisé à mesure que les foyers s'équipent en postes de télévisions. La culture spectatoriale sur laquelle reposent les émissions de variétés est ainsi bien différente de celle qui prévalait au music-hall. De plus, l'influence est loin d'être à sens unique : les spectacles de music-hall existant encore aujourd'hui utilisent pour leurs effets spéciaux énormément des procédés d'informatisation, de laser ou de numérisation, qui comptent parmi ceux utilisés par la télévision[16]. Il ne s'agit donc pas du simple transfert d'une forme culturelle d'un support – la scène – vers un autre – la télévision –, mais d'un véritable jeu d'interactions et d'influences entre ces formes, qui mériterait d'être étudié en profondeur.

[14]. *Ibid*., p. 95-218.
[15]. *Ibid*., p. 60.
[16]. Francine Fourmaux, *Belles de Paris... op. cit.*, p. 256.

ÉTAT DES SOURCES

I. Fonds d'archives

A. Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle : fonds Rondel

- *Recueils de documents sur les revues*

Les recueils factices de documents sont classés par année dans l'inventaire du fonds Rondel. Nous avons choisi de les classer par salles afin de rendre cela plus clair.

Music-hall, Paris, 50 rue de Malte, n°1 (13 septembre 1935) au n° 31 (2 avril 1937) : ce périodique contient le programme de l'Alhambra : **8-RO-16451**.

Recueils factices de documents concernant les revues de l'Alhambra pour les années 1936 ; 1937 ; 1939 : **8-RO-19106 ; 8-RO-19125 ; 8-RO-19142**.

Recueils factices de documents concernant les revues des Ambassadeurs pour les années 1919-1926 ; 1933 : **8-RO-18492 ; 8-RO-18526 ; 8-RO-18557 ; 8-RO-18594 ; 8-RO-18631 ; 8-RO-18666 ; 8-RO-18709 ; 8-RO-18740 ; 8-RO-19023**.

Recueils factices de documents concernant les revues du Casino de Paris pour les années 1917-1938 : **8-RO-18454 ; 8-RO-18485 ; 8-RO-18516 ; 8-RO-18547 ; 8-RO-18585 ; 8-RO-18655 ; 8-RO-18656 ; 8-RO-18695 ; 8-RO-18733 ; 8-RO-18773 ; 8-RO-18810 ; 8-RO-18811 ; 8-RO-18856 ; 8-RO-18896 ; 8-RO-18897 ; 8-RO-18937 ; 8-RO-18975 ; 8-RO-19012 ; 8-RO-19050 ; 8-RO-19051 ; 8-RO-19079 ; 8-RO-19098 ; 8-RO-19119 ; 8-RO-19120 ; 8-RO-19131 ; 8-RO-19138**.

Recueils factices de documents concernant les revues des Folies Bergère pour les années 1917-1920 ; 1922-1933 ; 1935 ; 1936 ; 1939 : **8-RO-18443** ; **8-RO-18474** ; **8-RO-18505** ; **8-RO-18534 ; 8-RO-18608 ; 8-RO-18643 ; 8-RO-18679 ; 8-RO-18720 ; 8-RO-18757 ; 8-RO-18793 ; 8-RO-18834 ; 8-RO-18835 ; 8-RO-18876 ; 8-RO-18920 ; 8-RO-18957 ; 8-RO-19006 ; 8-RO-19007 ; 8-RO-19008 ; 8-RO-19035 ; 8-RO-19091 ; 8-RO-19112 ; 8-RO-19147**.

- *Recueils de documents sur les salles*

Ces recueils de documents contiennent également des programmes.

Recueil factice de documents concernant l'Alhambra : **8-RO-15689** et **4-RO-15689**.

Recueil factice d'articles de presse et de documents sur l'historique et l'administration du théâtre des Ambassadeurs, 1830-1944 : **RT-2806**.

Recueil factice d'articles de presse et de document concernant les Ambassadeurs et la Boîte à Joujoux : **8-RO-15690** et **4-RO-15690**.

Recueils factices de documents concernant le Casino de Paris : **4-RO-15701**.

Recueil factice de documents concernant les Folies Bergère : **4-RO-15722**.

Les Folies-Bergère. Spectacles et revues : documents iconographiques : **4- ICO THE-4400-4420**. Ce recueil contient des programmes, des prospectus publicitaires et plusieurs numéros des albums de photographies édités par les Folies-Bergère pour chaque revue.

- *Articles et recueil d'articles de presse*

Claude BERTON, « Réflexions sur le music-hall », extrait de *La Revue de Paris*, 1er décembre 1929, p. 653-675 : **8-RO-15596**.

Gustave FREJAVILLE, « Petite chronique de music-hall » [puis : « L'Année au music-hall », « Chronique de la semaine » ; « La Semaine au music-hall », etc.…], chroniques parues dans *Comœdia*, du 10 février 1919 au 27 décembre 1932 : **4-RO-16443 et 8-RO-16443**.

René GIRARDET, « Acrobaties », extrait de *Voilà*, 12 et 19 novembre 1932 : **8-RO-15628**.

Eugène HEROS, « Cafés-chantants, Cafés-concerts et music-halls de Paris », extrait de *La Rampe [à Montmartre]*, juillet 1925, p. 28-41 : **4-RO-15633**.

LEGRAND-CHARBRIER, « Pistes et plateaux », chronique de music-hall parues dans *La Presse* du 3 novembre 1924 au 1er juillet 1929 : **8-RO-16444**.

Yvone MOUSTIERS, « Deux époques : deux états d'âme. De la chanson au jazz... [Yvette Guilbert, Dranem, Eugénie Buffet, Mayol, etc.] », extrait de *L'Ami du peuple du soir*, 28 mai-27 juin 1929, 19 p. : **4-RO-15646**.

Martial PIECHAUD, « Les Revues des Folies Bergère et du Casino de Paris », extrait de *La Revue hebdomadaire*, 12 juillet 1924, p. 232-236 : **8-RO-17906**.

André RIVOLLET, « Voyage au pays du music-hall, conférence... faite le 17 mars 1932 », extrait de *Conferencia*, 1er janvier 1933, p. 100-109 : **8-RO-15652**.

William SPETH, « Des revues », extrait de la *Revue mondiale*, 15 juin 1926, p. 377-380 : **8-RO-17907**.

Recueil factice d'articles de presse concernant les directeurs de music-hall, classés par ordre alphabétique de leurs noms : **8-RO-15681**.

Recueil factice d'articles de presse concernant le music-hall : **8-RO-15678**.

Recueil factice d'articles de presse concernant les Revues de music-hall : **8-RO-17908**.

B. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris

1. Guides des plaisirs à Paris

R. BONFILS, *200 vues de Paris : guide des musées, églises, monuments, bibliothèques, curiosités, spectacles*, Paris, Larousse, 1930, 270 p.

Le IX^{ème} arrondissement, Paris, Moderne imprimerie, 1930, 152 p.

Guide de poche 1900. Paris la Nuit, Paris, S. Schwartz, 1900, 576 p.

Guide des distractions à Paris, Paris, s.n., 1923-1924, 48 p.

Guide des plaisirs à Paris. Paris le jour – Paris la nuit – Où dîner – Où souper – Les dessous de Paris. Comment on s'amuse – Où l'on s'amuse – Ce qu'il faut voir – Ce qu'il faut faire, nouvelle édition, Paris, s.n., entre 1930-1939, 144 p.

2. Fonds de l'Association de la Régie théâtrale

- *Programmes*

Programmes de l'Alhambra, 50 rue de Malte pour la période 1903-1957 : **8-PRO-0084** et **4-PRO-0003**.

Programmes du Théâtre des Ambassadeurs pour la période 1890-1969 : **8-PRO-0005** et **4-PRO-0004**.

Programmes du Casino de Paris, 16 rue de Clichy pour la période 1891-1993 : **8-PRO-0019** et **4-PRO-0060**.

Programme du Théâtre des Folies-Bergère pour la période 1894- : **8-PRO-0097** et **4-PRO-0018**.

- *Coupures de presse*

Alhambra : dossier historique, dossier 1930-1939 et dossier 1921-1925.

Ambassadeurs : dossier historique, dossier 1927-1929 et dossier 1923-1925.

Folies-Bergère : dossier historique et dossier 1919-1939.

Casino de Paris : dossier historique, dossier 1923-1928 et dossier 1932-1939.

C. Archives de la Préfecture de Police de Paris

Rapports de recherches et de renseignements adressés au préfet de police, 1869-1970 (série BA 1-2495).

- Guerre de 1914. Censure des pièces de théâtre et revues. Enregistrement et analyse des pièces et revues. Revues classées par année (1914-1919) et par établissement : **BA 850 (1917) à BA 862 (1919)**.

Réglementation et vie quotidienne : commerces et industrie, mendicité, incendies, épidémies, expositions, voirie, prostitution, délinquance (série DA 1-873).

- Théâtres de Paris : programmes de théâtres parisiens (1904-1938) : **DA 844**.

La préfecture de police : documents administratifs et coupures de presse, ca. 1800-2000 (série DB 1-784).

- Commissariat de police, service général. Service dans les théâtres : **DB 24**.
- Police municipale de Paris. Service payés (bals, théâtre, etc) : **DB 41**.
- Commissariat de police (Paris et communes du ressort). Tableaux, alternat, service dans les théâtres de 1871 à 1885 ?, 1886-1907, à partir de 1908 : **DB 485-487**.

D. Archives de Paris

Annuaire statistique de la Ville de Paris. Années 1915-1918, Paris, Imprimerie Nouvelle, 1921 : **PER 55 36**.

Annuaire statistique de la Ville de Paris. Année 1919, Paris, Masson et Cie, 1922 : **PER 55 37**.

Annuaire statistique de la Ville de Paris. Année 1920, Paris, Masson, 1924 : **PER 55 38**.

Annuaire statistique de la Ville de Paris. Années 1921 et 1922, Paris, Société anonyme de publications des périodiques, 1925 : **PER 55 39**.

Annuaire statistique de la Ville de Paris. Années 1923 et 1924, Paris, Société anonyme de publications des périodiques, 1927 : **PER 55 40**.

Annuaire statistique de la Ville de Paris. Années 1925 et 1926, Paris, Société anonyme de publications des périodiques, 1930 : **PER 55 41**.

Annuaire statistique de la Ville de Paris. Années 1927 et 1928, Paris, Imprimerie F. Deshayes, 1932 : **PER 55 42**.

Annuaire statistique de la Ville de Paris. Années 1929-1930-1931, Paris, Imprimerie F. Deshayes, 1933 : **PER 55 43**.

Annuaire statistique de la Ville de Paris. Années 1932-1934, Paris, Imprimerie F. Deshayes, 1937 : **PER 55 44**.

Annuaire statistique de la Ville de Paris. Années 1935-1937, Paris, Imprimerie F. Deshayes, 1942 : **PER 55 45**.

A*nnuaire statistique de la Ville de Paris. Années 1938-1941*, Paris, Imprimerie municipale, 1951 : **USU STAT 46**.

A*nnuaire statistique de la Ville de Paris. Années 1942-1945*, Paris, Imprimerie municipale, 1951 : **USU STAT 49**.

II. Sources imprimées

1. Essais critiques

Jules BERTAUX, *Les Belles nuits de Paris*, Paris, éditions Flammarion, 1927, 316 p.

René BIZET, *L'Epoque du music-hall [dialogues et essais]*, Paris, éditions du Capitole, 1927, 191 p.

Pierre BOST, Le cirque et le music-hall, Paris, Aux sans pareil, 1931, 249 p.

JACQUES-CHARLES, *La revue de ma vie*, Paris, A. Fayard, 1958, 320 p.

Maurice VERNE, *Aux usines du plaisir : la vie secrète du music-hall*, Paris, Editions des Portiques, 1929-1930, 276 p.

2. Scripts de revues

Les scripts des revues du Casino de Paris écrits par Albert Willemetz entre 1921 et 1927 ont fait l'objet d'une publication.

Jacqueline Willemetz (présenté par), *Albert Willemetz et Maurice Chevalier : revues, sketchs et chansons au Casino de Paris*, Paris, Fonds Albert Willemetz, 2011, 473 p.

III. Sources iconographiques et audiovisuelles

A. Archives photographiques de la médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine du Ministère de la Culture

Photographies de Jules Séeberger (1872-1932), Louis Séeberger (1874-1946) et Henri Séeberger (1876-1956), dits les Frères Séeberger. En 1923, ils répondent à une commande de décorateurs de cinéma américains et photographient divers lieux emblématiques de Paris, qui serviront à recréer des décors de cinéma. Ils ont photographié les Folies-Bergère à deux reprises : en 1925 et 1928.

Les photographies sont disponibles en ligne, sur la base de données Mistral du Ministère de la Culture : Fonds Séeberger numérisé.

B. Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et Photographies

Façade du Théâtre de l'Alhambra, Agence Meurisse, 1925, disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9023179h.r=fa%C3%A7ade%20alhambra?rk=21459;2.

C. Forum des images

1. Fiction

Joe FRANCIS, *La revue des revues*, noir et blanc et couleur, sonorisé, 1h43, fiction avec des scènes issues d'une revue des Folies-Bergère (avec Joséphine Baker).

2. Films d'actualités

La plupart de ces films sont repris dans les documentaires cités plus bas.

Actualités Gaumont, novembre 1933, noir et blanc, 32min. Un reportage montre Cécile Sorel au Casino de Paris.

Actualités Gaumont, avril 1934, noir et blanc, 21 min. Un reportage concerne un spectacle de music-hall pour les invalides de guerre.

Actualités Gaumont, décembre 1934, noir et blanc, 24 min. Un reportage montre Joséphine Baker dans une opérette.

Eclair Journal, août à octobre 1933, noir et blanc, 19min. Un reportage présente la répétition d'une nouvelle revue au Casino de Paris.

Eclair Journal, novembre 1933, noir et blanc, 17min. Un reportage montre la nouvelle revue du Casino de Paris.

Eclair Journal, décembre 1933, noir et blanc, 30min. Un reportage montre Mistinguett aux Folies-Bergère.

Eclair Journal, janvier et février 1935, noir et blanc, 26 minutes. Un reportage montre les Folies-Bergère.

Eclair Journal, juin à septembre 1935, noir et blanc, 19min. Un reportage montre les Ambassadeurs.

Eclair Journal, octobre à décembre 1935, noir et blanc, 32 min. Un reportage montre les Ambassadeurs, diverses vedettes de music-hall y apparaissent.

Universal Newsreel 1933-1936, muet, noir et blanc, 10min. Un reportage montre Mistinguett aux Folies-Bergère.

B. INAthèque

1. Archives de la radio

Bien qu'enregistrées dans les années 40, ces émissions ont été choisies car les artistes y interprètent des chansons qu'ils ont auparavant interprétées sur les scènes de music-hall dans les années 20 ou 30.

Archives du spectacle : les Folies Bergères, 18min55, séquences composites. Nous retenons la plage 1 : *Nouvelles revues aux Folies Bergère, reportage dans les coulisses : interview de Damia*, 3min25, enregistrée le 17.01.1938 et la plage 4 : *Damia présente* Folies et fleurs *et* Nuit et jour *et chante*, 3min10, enregistrée en 1938.

Joséphine Baker : interview et chant, 6min53, chaîne de diffusion non déterminée, enregistrée le 19.10.1944. Concerne la chanson *J'ai deux amours.*

Leurs débuts : Mistinguett, 24min, chaîne de diffusion non déterminée, enregistrée le 03.07.1943. Concerne les chansons *Arthur*, *Quand je vois un petit jeune homme*, *C'est le refrain qu'on chante jour et nuit* et *Il s'appelle Paul.*

Mistinguett : message aux prisonniers de guerre et chante, 6min43, chaîne de diffusion non déterminée, enregistrée le 01.05.1942. Concerne les chansons *Fleurs de Paris* et *La Tour Eiffel.*

La revue de mes revues : La joie de Paris *1933*, 27min35, chaîne de diffusion non déterminée, enregistrée le 28.06.1947. Henri Varna y évoque les débuts du Casino de Paris et l'arrivée du jazz au music-hall, plusieurs morceaux issus de la revue *La joie de Paris* présentée au Casino de Paris en 1933 y sont diffusés.

2. Fonds DLTV : Dépôt légal des chaînes de télévision hertziennes

Les lumières du music-hall : Mistinguett, 24min57, documentaire à base d'archives, diffusé sur La Cinquième le 21.07.1996.

Music Planet : Le roman du music-hall : de 1895 à 1929, 58min53, documentaire à base d'archives, diffusé sur ARTE le 28.12.1996.

Music Planet : Le roman du music-hall : de 1930 à 1993, 58min53, documentaire à base d'archives, diffusé sur ARTE le 29.12.1996.

Un siècle de chansons : Du caf'con' au music-hall, 51min12, documentaire, diffusé sur FR3 le 23.12.1988. Ce documentaire contient des images d'archives.

3. Fonds DLSAT : Dépôt légal des chaînes de télévision satellites

Mémoire de cent ans de chansons : les années d'illusion, 48min55, documentaire à base d'archives, diffusé sur Paris Première le 19.11.2002. Ce documentaire est consacré aux artistes de music-hall de l'entre-deux-guerres.

D. YouTube

Joséphine Baker dansant le charleston en 1925 : https://www.youtube.com/watch?v=jEH6eDpjgRw.

E. Bibliothèque nationale de France, département de l'Audiovisuel

Disques

L'âge d'or du Casino de Paris, S.l., s.n., 1960, disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8812900.

Mistinguett, au Casino de Paris, S.l., s.n., 1957, disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88233410.

BIBLIOGRAPHIE

I. Outils épistémologiques et méthodologiques

1. Outils épistémologiques

Christian DELPORTE, Jean-Yves MOLLIER, Jean-François SIRINELLI, et Claire BLANDIN (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 900 p.

Pascal ORY, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 2010, 128 p.

Philippe POIRRIER, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éd. du Seuil, 2004, 435 p.

2. Outils méthodologiques : historiographie anglo-saxonne sur le music-hall

Peter BAILEY, *Music hall: the business of pleasure*, England, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press, 1986, 166 p.

Jacqueline S. BRATTON, *Music hall: performance and style*, England, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press, 1986, 175 p.

Barry J. FAULK, *Music hall & modernity: the late-Victorian discovery of popular culture*, Athens, Ohio University Press, 2004, 244 p.

3. Outils méthodologiques : *sound studies* et *visual studies*

Sophie MAISONEUVE, « De la machine parlante au disque. Une innovation technique, commerciale et culturelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°92, 2006/4, p. 17-31.

Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Peut-on entendre Sarah Bernhardt ? Le piège des archives audio et le besoin de protocoles », *Sociétés & Représentations*, n°35, 2013/1, p. 165-182.

Jeannene M. PRZYBLYSKI et Vanessa R. SCHWATZ, *The nineteenth-century visual culture reader*, New-York ; London : Routledge, 2004, 405 p.

Vanessa R. SCHWARTZ, *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley ; Los Angeles ; London, University of California Press, 1998, 230 p.

II. Histoire de la France de l'entre-deux-guerres

1. Histoire politique, économique et sociale

Fabrice ABBAD, *La France des années 20*, Paris, A. Colin, 1993, 190 p.

Marjorie A. BEALE, *The modernist enterprise: french elites and the threat of modernity, 1900-1940*, Stanford (Calif.), Stanford University press, 1999, 231 p.

Serge BERSTEIN, *La France des années 30*, Paris, A. Colin, 1993, 186 p.

Christophe STUDENY, *L'invention de la vitesse : France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, 1995, 408 p.

Olivier WIEVIORKA (dir.), *La France en chiffres : de 1870 à nos jours*, Paris, Perrin, 2015, 666 p.

2. Histoire culturelle : divertissement et culture de masse

Alain CORBIN, *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009, 466 p.

Julia CSERGO, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIXe siècle-début du XXe siècle », *in* Alain CORBIN (dir.), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009, p. 119-168.

Victoria DE GRAZIA, *Irresistible empire : America's advance through twentieth-century Europe*, Cambridge (Massachussetts) ; London, The Belknap press of HarvardUniversity press, 2005, 586 p.

Hélène FICAT, *Se divertir aux Champs-Elysées entre deux Expositions Universelles : 1867-1900*, mémoire de master sous la direction de Pascale Goetschel, Université Panthéon-Sorbonne, 2004, 215 p.

Pascale GOETSCHEL et Emmanuelle LOYER, *Histoire culturelle de la France de la Belle Epoque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2011, 292 p.

Dominique KALIFA, *L'encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle époque*, Paris, Fayard, 1995, 351 p.

Harvey LEVENSTEIN, *Seductive journey : American tourists in France from Jefferson to jazz age*, Chicago ; London, The university of Chicago press, 1998, 378 p.

Véronique NAHOUM-GRAPPE, « L'ingouvernable gratuité : les conduites de vertige », *Communications*, n°56, 1993, p. 155-173.

Charles REARICK, *The French in love and war : popular culture in the Era of the World wars*, New Haven ; London, Yale University Press, 1997, 321 p.

Charles REARICK, *Pleasures of the Belle époque : entertainment & festivity in turn-of-the-century France*, New Haven, Yale University Press, 1985, 239 p.

Vanessa R. SCHWARTZ, *Modern France : a very short introduction*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2011, 140 p.

3. Histoire sociale et culturelle de Paris

Louis CHEVALIER, *Montmartre du plaisir et du crime*, Paris, R. Laffont, 1980, 452 p.

Simone DELATTRE, *Les douze heures noires : la nuit à Paris au XIXe siècle*, Paris, A. Michel, 2004, 674 p.

Alfred FIERRO, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, R. Laffont, 1996, 1580 p.

Mathilde TERRAL, *Paris à la Belle Époque : deux études sur la construction d'un imaginaire (1900-1960)*, mémoire de master 2 sous la direction de Dominique Kalifa, Université Panthéon-Sorbonne, 2014.

William WISER, *The Crazy years. Paris in the twenties*, London, Thames and Hudson, 1990, 256 p.

William WISER, *The Twilight years. Paris in the thirties*, New York, Carroll & Graf, 2000, 292 p.

III. Histoire des spectacles

1. Production et enjeux économiques

Pascale GOETSCHEL, « Le théâtre est-il devenu une industrie culturelle ? », *in* Patrick ÉVENO et Jacques MARSEILLE (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles : actes du colloque en Sorbonne [Paris I], décembre 2001*, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002, p. 445-464.

Caroline HODAK-DRUEL, *Du théâtre équestre au cirque : "une entreprise si éminemment nationale" commercialisation des loisirs, diffusion des savoirs et théâtralisation de l'histoire en France et en Angleterre (c.1760-c.1860)*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2011, 860 p.

Dominique LEROY, *Économie des arts du spectacle vivant : essai sur la relation entre l'économique et l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1992, 330 p.

Dominique LEROY, *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première guerre mondiale*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1990, 331 p.

Jean-Claude YON, « Monter une pièce de théâtre au XIXe siècle, un pari économique », *in* Patrick ÉVENO et Jacques MARSEILLE (dir.), *Histoire des industries culturelles en*

France, XIXe-XXe siècles : actes du colloque en Sorbonne [Paris I], décembre 2001, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002, p. 421-429.

2. Le spectaculaire : développement et caractéristiques

Pascale GOETSCHEL, « Présentation. Le spectaculaire contemporain », *Sociétés & Représentations,* n°31, 2011/1, p. 9-15

Pascale GOETSCHEL et Jean-Claude YON, « L'histoire du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle du contemporain ? » dans Laurent Martin et Sylvain Venayre (dir.) *L'Histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau Monde, 2005, p. 194-215

Rae Beth GORDON, *De Charcot à Charlot : mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 235 p.

Caroline HODAK-DRUEL, « Créer du sensationnel », *Terrain*, n°46, mars 2006, p. 49-66.

Isabelle MOINDROT (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, 325 p.

3. Les précurseurs du music-hall : cafés-concerts, féérie et revue de fin d'année

Céline BRACONNIER, « Paris en revues : la production de communautés imaginées au café-concert au tournant du XX^{e} siècle », *Sociétés & Représentations*, 1er mars 2004, vol.17, n^{o}1, p. 211-245.

François CARADEC et Alain WEILL, *Le café-concert : 1848-1914*, Paris, Fayard, 2007, 412 p.

Christophe CHARLE, « Le carnaval du temps présent. Les revues d'actualités à Paris et à Bruxelles, 1852-1912 », Actes de la recherche en sciences sociales, n°186-187, 2011/1, p. 58-79.

Concetta CONDEMI, *Les cafés-concerts : histoire d'un divertissement, 1849-1914*, Paris, Quai Voltaire, 1992, 205 p.

Roxanne MARTIN, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, H. Champion, 2007, 693 p.

Revue d'Histoire du Théâtre, En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIXème siècle, n°266, Avril-Juin 2015-II.

Lionel RICHARD, *Cabaret, cabarets : origines et décadence*, Paris, Plon, 1991, 364 p.

Jean-Claude YON (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, A. Colin, 2010, 478 p.

4. Les spectateurs et leurs pratiques

Christian-Marc BOSSENO, « La place du spectateur », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire,* n°46, avril-juin 1995, p. 143-154

Pascale GOETSCHEL et Jean-Claude YON (dir.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle XIXe-XXIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, 320 p.

Christophe GRANGER, « Les lumières du stade. Football et goût du spectaculaire dans l'entre-deux-guerres », *Sociétés & Représentations,* n°31, 2011/1, p. 105-124

Jeffrey S. RAVEL, « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle », *in Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°49-3, 2002/3, p. 89-118.

Mariane BURY et Hélène LAPLACE-CLAVERIE (dir.), *Le Miel et le Fiel ; la critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, 347 p.

IV. Le music-hall entre 1917 et 1940

1. Histoire du music-hall

Jacques CHEYRONNAUD, « De quoi nos histoires du music-hall sont-elles l'histoire ? », Actes de la rencontre internationale organisée par le Centre Norbert Elias (CNRS) et le Hall de la Chanson, Marseille, 7-8 octobre 2010, en ligne sur http://www.lehall.com/galerie/musichall/?p=28.

Francine FOURMAUX, *Belles de Paris : une ethnologie du music-hall*, Paris, Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009, 287 p.

Francine FOURMAUX, « Folies-Bergère : les deux dernières revues », *Ethnologie française*, 2005/4, Vol.35, p. 617-626.

JACQUES-CHARLES, *Cent ans de music-hall : histoire générale du music-hall de ses origines à nos jours, en Grande-Bretagne, en France et aux U.S.A*, Genève ; Paris, Jeheber, 1956, 319 p.

Dominique JANDO, *Histoire mondiale du music-hall*, Paris, J.P. Delarge, 1979, 230 p.

Jenny Carré, 1902-1945 : l'âge d'or du music-hall et de l'opérette, Catalogue d'exposition du Musée des années 30 de Boulogne-Billancourt, Cinisello Balsamo, Silvana ed., 2008, 191 p.

Angelo LUERTI, *Non solo Erté : Not only Erté : costume design for the Paris music hall 1918-1940*, Schio, G. Tamoni, 2006, 287 p.

Isabelle MAGNE, *Le music-hall à Paris sous l'occupation allemande : 1940-1944*, mémoire de maîtrise sous la direction de Pascal Ory et Pascale Goetschel, Université Panthéon-Sorbonne, 2003, 222 p.

Martin PÉNET, « Café-concert et music-hall », *in* Christian Delporte Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et Claire Blandin (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 128-132.

André SALLÉE et Philippe CHAUVEAU (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, 199 p.

Jacques SANCHEZ, *Les bonnes chansons ne meurent jamais : de* 36 Chandelles *à* The Voice*, l'histoire des variétés à la télévision*, Paris, Flammarion, 2015, 419 p.

2. Histoire des salles

Philippe CHAUVEAU, « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris » *in* André SALLÉE et Philippe CHAUVEAU (dir.)*, Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, p. 100-199.

Philippe CHAUVEAU, *Les théâtres parisiens disparus : 1402-1986*, Paris, Ed. de l'Amandier, 1999, 586 p.

Paul DERVAL, Folies-Bergère, souvenirs de leur directeur, Paris, les Éditions de Paris, 1954, 204 p.

Dominique JANDO, « Les music-halls », Les monuments historiques de la France, n°4 : « Larchitecture du spectacle », 1978, p. 61-65.

Site du Hall de la Chanson, histoire des lieux, disponible en ligne : http://www.lehall.com/consultez-l-histoire/lieux.

Aimée LIBRIZZI, *Folies, raconte-moi : la fabuleuse histoire des Folies Bergère*, Paris, L'Harmattan, 2008, 143 p.

Jean MARESKA et Bruno DUCOURANT, *Les coulisses du Casino de Paris*, Paris, Chêne, 2010, 255 p.

Jean PRASTEAU, La merveilleuse aventure du Casino de Paris, Paris, Denoël, 1975, 308 p.

3. Performances et numéros

ADRIAN, *Attractions sensationnelles : les « Casse-cou » du cirque et du music-hall*, Bourg-La-Reine, l'auteur, 1962, 156 p.

Anne DECORET-AHIHA, *Les danses exotiques en France : 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, 317 p.

Serge DILLAZ, *La chanson sous la Troisième République : 1870-1940*, Paris, Tallandier, 1991, 314 p.

Sophie JACOTOT, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres : lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques, 1919-1939*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013, 418 p.

Sylvie PERAULT, « Danseuse(s) noire(s) au music-hall la permanence d'un stéréotype », *Corps*, n°3, 2/2007, p. 65-72.

Nadège PITON, « Entre science et spectacle : des Aborigènes sur la scène des Folies Bergère » *in* Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, Gilles BOETSCH, Eric DEROO, Sandrine LEMAIRE (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales*, Paris, La Découverte, 2011, p. 407-413.

Mary SIMONSON, *Body Knowledge. Performance, Intermediality, and American Entertainment at the Turn of the Twentieth Century*, New York, Oxford University Press, 2013, 278 p.

Annie SUQUET, *L'Eveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre national de la danse, 2012, 959 p.

Ludovic TOURNES, *New Orleans sur Seine : histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, 501 p.

4. Vedettariat

Jean-Claude KLEIN, « Swings : la Revue Nègre », *in* P. ORY et O. BARROT (dir.), *Entre deux guerres : la création française entre 1919 et 1939*, Paris, F. Bourin, 1990, p. 363-377

Martin PÉNET, *Mistinguett : la légende du music-hall*, Paris, Omnibus, 2014, 178 p.

Myriam Juan, « La célébrité à l'heure de la reproductibilité. L'invention de la star de cinéma en France pendant l'entre-deux-guerres », *Hypothèses*, n°15, 2012/1, p. 127-144.

ANNEXE I

LISTE DES SPECTACLES PAR SALLE ET PAR ANNÉE[1]

Salle	Année	Type de spectacle	Titre du spectacle	Début du spectacle	Durée
Alhambra	1917	Attractions + cinéma	Sans titre	14-27 déc	2 semaines
Alhambra	1918	pas de programmes			
Alhambra	1919	Attractions	Sans titre	Juin-juillet	2 semaines
Alhambra	1920	Attractions + cinéma	Sans titre	9-22 avril	2 semaines
Alhambra	1920	Attractions + opérette	Sans titre	19 nov-2 déc	2 semaines
Alhambra	1920	Attractions	Sans titre	16-30 déc	2 semaines
Alhambra	1921	Attractions + pièce avec Sarah Bernhardt	Sans titre	14-27 janv	2 semaines
Alhambra	1922	Attractions	Sans titre	13-26 janv	2 semaines
Alhambra	1922	Attractions	Sans titre	27 janv-9 fév	2 semaines
Alhambra	1922	Attractions + fantaisie	Sans titre	21 avril-4 mai	2 semaines
Alhambra	1922	Attractions	Sans titre	6-19 oct	2 semaines
Alhambra	1922	Attractions	Sans titre	17-30 nov	2 semaines
Alhambra	1923	Attractions + comédie	Sans titre	29 déc-11 janv	2 semaines
Alhambra	1923	Attractions	Sans titre	12-25 janv	2 semaines
Alhambra	1923	Attractions	Sans titre	9-22 fév	2 semaines
Alhambra	1923	Attractions	Sans titre	23 fév-8 mars	2 semaines
Alhambra	1923	Attractions + sketch avec Tramel	Sans titre	4-17 mai	2 semaines
Alhambra	1923	Attractions + sketch avec Tramel	Sans titre	18-31 mai	2 semaines
Alhambra	1923	Attractions	Sans titre	21 sept-4 oct	2 semaines
Alhambra	1923	Attractions	Sans titre	17 oct-1er nov	2 semaines
Alhambra	1923	Attractions	Sans titre	30 nov-13 déc	2 semaines
Alhambra	1923	Attractions (Grock)	Sans titre	14-27 déc	2 semaines
Alhambra	1924	Attractions	Sans titre	25 janv-7fév	2 semaines
Alhambra	1924	Attractions	Sans titre	21 mars-3 avril	2 semaines
Alhambra	1925	Attractions + théâtre de contes russes : Gamayoune	Sans titre	23 janv-5 fév	2 semaines (incendie en avril)
Alhambra	1926	*fermé*			
Alhambra	1927	*fermé*			
Alhambra	1928	*fermé*			
Alhambra	1929	*fermé*			
Alhambra	1930	*fermé*			
Alhambra	1931	Attractions+ cinéma	Trois heures de spectacle ultra rapide	25 sept-1er oct	1 semaine (réouverture)
Alhambra	1931	Attractions+ cinéma	Sans titre	9-15 oct	1 semaine
	1931	Attractions+ cinéma	Sans titre	16-22 oct	1 semaine
Alhambra	1931	Attractions+ cinéma	Sans titre	23-29 oct	1 semaine
Alhambra	1931	Attractions + cinéma ?	Sans titre	6-12 nov	1 semaine
Alhambra	1931	Attractions + cinéma ?	Sans titre	20-26 nov	1 semaine

[1]. Liste réalisée à partir des programmes conservés dans la collection de l'Association de Régie théâtrale (BHVP) et dans le fonds Rondel du département des Arts du spectacle de la BnF et du « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris » de Philippe Chauveau *in* André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985.

Alhambra	1932	Attractions + cinéma ?	Sans titre	15-21 janv	1 semaine
Alhambra	1932	Attractions + cinéma ?	Sans titre	19-25 fév	1 semaine
Alhambra	1932	Attractions + cinéma ?	Sans titre	13-19 mai	1 semaine
Alhambra	1932	Attractions + cinéma ?	Sans titre	20-26 mai	1 semaine
Alhambra	1932	Attractions + cinéma	Sans titre	10-16 juin	1 semaine
Alhambra	1932	Attractions + ballet	Sans titre	7-20 oct	2 semaines
Alhambra	1932	Attractions	Sans titre	18 nov-1er déc	2 semaines
Alhambra	1932	Attractions	Sans titre	2-15 déc	2 semaines
Alhambra	1932	Attractions	Sans titre	16-29 déc	2 semaines
Alhambra	**1933**	**Attractions**	**Sans titre**	**13-26 janv**	**2 semaines**
Alhambra	**1933**	**Attractions**	**Sans titre**	**27 janv-9 fév**	**2 semaines**
Alhambra	**1933**	**Attractions**	**Sans titre**	**24 fév-9 mars**	**2 semaines**
Alhambra	**1933**	**Attractions**	**Sans titre**	**24 mars-6 avril**	**2 semaines**
Alhambra	**1933**	**Attractions**	**Sans titre**	**7-20 avril**	**2 semaines**
Alhambra	**1933**	**Attractions**	**Sans titre**	**21-27 avril**	**1 semaine**
Alhambra	**1933**	**Opérette**	**Fleur d'Hawaï**	**?**	**?**
Alhambra	1934	Opérette	La petite Angot	?	?
Alhambra	1934	Attractions + cinéma	Sans titre	12 nov	?
Alhambra	**1935**	**Attractions + cinéma**	**Sans titre**	**4-10 janv**	**1 semaine**
Alhambra	**1935**	**Attractions + cinéma**	**Sans titre**	**10 mai**	**1 semaine ?**
Alhambra	**1935**	**Attractions**	**Sans titre**	**13 sept**	**2 semaines**
Alhambra	**1935**	**Attractions + revue**	**Boîtes de nuit**	**27 sept**	**2 semaines**
Alhambra	**1935**	**Attractions**	**Sans titre**	**11 oct**	**2 semaines**
Alhambra	**1935**	**Attractions**	**Sans titre**	**25 oct**	**2 semaines**
Alhambra	**1935**	**Attractions**	**1er festival international de Music-hall**	**8 nov**	**2 semaines**
Alhambra	**1935**	**Attractions**	**Sans titre**	**22 nov**	**2 semaines**
Alhambra	**1935**	**Attractions + farce**	**Sans titre**	**6 déc**	**2 semaines**
Alhambra	**1935**	**Attractions + revue**	**A travers Chants**	**20 déc**	**2 semaines**
Alhambra	1936	Attractions	Sans titre	3 janv	2 semaines
Alhambra	1936	Attractions	Sans titre	17 janv	1 semaine
Alhambra	1936	Attractions	Sans titre	24 janv	1 semaine
Alhambra	1936	Attractions	Le tour du monde en trois heures (2nd festival International de music-hall -variétés)	31 janv	2 semaines
Alhambra	1936	Attractions	Sans titre	14 fév	2 semaines
Alhambra	1936	Attractions + revue	Fleurs de Paris	28 fév	1 mois
Alhambra	1936	Attractions	Sans titre	27 mars	2 semaines
Alhambra	1936	Attractions	Sans titre	10 avr	2 semaines
Alhambra	1936	Attractions	Sans titre	24 avr	??
Alhambra	1936	Revue	Un soir d'oubli	19 juin	2 mois ??
Alhambra	1936	Attractions	Sans titre	4 sept	2 semaines
Alhambra	1936	Attractions	Programme anniversaire	18 sept	2 semaines
Alhambra	1936	Attractions	Sans titre	2 oct	2 semaines
Alhambra	1936	Revue	La revue de l'ABC (nouvelle version)	16 oct	2 semaines
Alhambra	1936	Attractions	A travers le rire	30 oct	2 semaines
Alhambra	1936	Attractions	3ème festival international de music-hall	13 nov	2 semaines
Alhambra	1936	Attractions	Les grands galas du music-hall	27 nov	2 semaines
Alhambra	1936	Attractions	Sans titre	11 déc	2 semaines
Alhambra	1936	Attractions	Sans titre	25 déc	2 semaines
Alhambra	**1937**	**Attractions**	**Sans titre**	**8 janv**	**2 semaines**
Alhambra	**1937**	**Attractions**	**Rires et frissons de music-hall**	**22 janv**	**2 semaines**
Alhambra	**1937**	**Attractions**	**Sans titre**	**5 fév**	**2 semaines**
Alhambra	**1937**	**Attractions**	**Sans titre**	**19 fév**	**2 semaines**
Alhambra	**1937**	**Attractions + Le grand prix des amateurs**	**Sans titre**	**5 mars**	**2 semaines**
Alhambra	**1937**	**Attractions + farce**	**Sans titre**	**19 mars**	**?**
Alhambra	**1937**	**Théâtre**	**Saison française de comédies et vaudeville (Denise Grey et sa troupe)**	**11-21 déc**	**10 jours**
Alhambra	1938	pas de programmes			
Alhambra	1939	Attractions + tours de chant	Chante... Paris !	30 avr	?
Alhambra	**1939**	**Revue + film**	**Gloire de Paris**	**10-16 mai**	**1 semaine**
Alhambra	1940	pas de programmes			

Ambassadeurs	**1917**	**Revue**	**La Grande Revue des Ambassadeurs**	**22 juin**	**?**
Ambassadeurs	1918		pas de programmes		
Ambassadeurs	**1919**	**Revue**	**La Revue Shocking !**	**18 mai**	**4 mois ?**
Ambassadeurs	1920	Revue	La Revue Légère	26 juin	3 mois ?
Ambassadeurs	**1921**	**Attractions + opérette**	Le mariage d'Hakouma	20 mai	5 semaines
Ambassadeurs	**1921**	**Revue**	**Paris-en-Shimmy-se**	**2 juill**	**3 mois**
Ambassadeurs	1922	Revue	La Revue de la Femme !	27 ou 29 mai	3 mois et demi
Ambassadeurs	**1923**	**Attractions + tours de chant**	**Le festival des vedettes**	**6 mai**	**3 semaines**
	1923	**Revue**	**Paris sans voiles**	**26 mai**	**3 mois ?**
Ambassadeurs	1924	Revue	C'est d'un chic !	28 mai	3-4 mois ?
Ambassadeurs	**1925**	**Revue**	**Sans chemise**	**30 mai**	**2-4 mois ?**
Ambassadeurs	1926	Revue	Black Birds 1926	29 mai	1 mois
Ambassadeurs	1926	Revue	Dixie to paris	2 juill	2 mois ?
Ambassadeurs	**1927**	**Revue**	**Broadway à Paris**	**21 mai**	**?**
Ambassadeurs	1928	Revue	IIIe Ambassadeurs Show	10 mai	?
Ambassadeurs	**1929**	**Attractions**	**IVe Ambassadeurs Show**	**25 mai**	**?**
Ambassadeurs	1930	Dîner-spectacle	Merriel Abbott Dancers	?	?
Ambassadeurs	1930	Dîner-spectacle	Merriel Abbott Dancers (2ème version)	?	?
Ambassadeurs	**1933**	**Dîner-spectacle**	**Sans titre**	**?**	**?**
Ambassadeurs	1934	Dîner-spectacle	Sans titre	?	?
Ambassadeurs	**1935**	**Dîner-spectacle**	**Sans titre**	**?**	**?**
Ambassadeurs	1936	Dîner-spectacle	Sans titre	?	?
Ambassadeurs	1936	Dîner-spectacle	La Revue des Ambassadeurs 1936	juin	?
Ambassadeurs	1937	**Dîner-spectacle**	**Sans titre**	**?**	**?**
Ambassadeurs	1938	Danse	Les ballets 38		2 soirs ?
Ambassadeurs	**1939**	**Attractions**	**La Nuit de la Presse**	**14 mars**	**1 soirée**
Ambassadeurs	1940	pas de programmes			

Casino de Paris	**1917**	**Revue**	**Laisse-les tomber !**	**11 déc**	**3 mois**
Casino de Paris	1918	Revue	Laisse-les tomber ! (2)	13 mars	5 mois
Casino de Paris	1918	Revue	Boum !	10 août	3 mois
Casino de Paris	1918	Revue	Pa-ri-ki-ri	19 oct	4 mois
Casino de Paris	**1919**	**Revue**	**Grande revue (Pa-ri-ki-ri 2)**	**1er févr**	**3 mois**
Casino de Paris	**1919**	**Revue**	**La revue du Casino**	**10 mai**	**2 mois**
Casino de Paris	**1919**	**Revue**	**Ouf**	**4 juillet**	**2 mois**
Casino de Paris	**1919**	**Revue**	**Tout feu... tout flamme**	**14 sept**	**3 mois**
Casino de Paris	**1919**	**Revue**	**Pa-ri-ki... Danse**	**3 déc**	**3 mois**
Casino de Paris	1920	Revue	Paris Qui... Danse (2)	4 mars	2 mois
Casino de Paris	1920	Revue	Cach' ton piano	7 mai	3 mois?
Casino de Paris	1920	Revue	Paris qui jazz	6 oct	5 mois
Casino de Paris	**1921**	**Revue**	**Avec le sourire**	**26 mars**	**3 mois**
Casino de Paris	**1921**	**Revue**	**Dans un fauteuil**	**8 juill**	**3 mois**
Casino de Paris	**1921**	**Revue**	**Paris en l'air**	**29 oct**	**6 mois ?**
Casino de Paris	1922	Revue	La revue des étoiles	25 avril	2 semaines **(puis incendie)**
Casino de Paris	1922	Revue	En douce	22 déc	5 mois
Casino de Paris	**1923**	**Revue**	**En douce (2)**	**25 mai**	**3 mois**
Casino de Paris	**1923**	**Revue**	**Y'a qu'à Paris**	**24 août**	**3 mois**
Casino de Paris	**1923**	**Revue**	**On dit ça**	**23 nov**	**6 mois**
Casino de Paris	1924	Revue	La grande revue olympique (On dit ça 2)	07 juin	5 mois
Casino de Paris	1924	Revue	Bonjour Paris !	10 nov	6 mois
Casino de Paris	**1925**	**Revue**	**Paris en fête ! (Bonjour Paris ! 2)**	**23 juin**	**5 mois**
Casino de Paris	**1925**	**Revue**	**Paris en fleurs**	**28 nov**	**10 mois ?**
Casino de Paris	1926	Revue	Paris qui chante (Paris en Fleurs2)	29 sept	2 mois
Casino de Paris	1926	Revue	Paris	27 nov	6 mois
Casino de Paris	**1927**	**Revue**	**Paris-New York**	**30 mai**	**7 mois**
Casino de Paris	**1927**	**Revue**	**Les Ailes de Paris**	**13 déc**	**8 mois**
Casino de Paris	1928	Revue	Paris sans Voiles (Ailes de Paris 2)	13 août	2 mois
Casino de Paris	1928	Revue	Tout Paris	23 oct	7 mois
Casino de Paris	**1929**	**Revue**	**Paris qui charme**	**28 mai**	**3.5 mois**
Casino de Paris	**1929**	**Revue**	**Paris qui charme (2)**	**10 sept**	**1.5 mois**
Casino de Paris	1930	Revue	Paris Miss	14 nov	10 mois ?
Casino de Paris	1930	Revue	Paris qui remue	26 sept ou 7 oct ?	1 an ?
Casino de Paris	**1931**	**Revue**	**Paris qui brille**	**16 oct**	**7 mois**
Casino de Paris	1932	Revue	Sex Appeal Paris 32	7 mai	7 mois ?
Casino de Paris	1932	Revue	La joie de Paris	? déc	9 mois ?
Casino de Paris	**1933**	**Revue**	**Paris en joie (La joie de Paris 2)**	**1er sept**	**2 mois**
Casino de Paris	**1933**	**Revue**	**Vive Paris !**	**26 oct**	**7 mois**
Casino de Paris	1934	Revue	Paris- New-York (Vive Paris 2)	25 mai	4 mois
Casino de Paris	1934	Revue	Parade de France	1er oct	1 an ??
Casino de Paris	**1935**	**Revue**	**Parade du Monde**	**27 sept**	**2 mois**
Casino de Paris	**1935**	**Revue**	**Parade du Monde (2)**	**9 déc**	**4 mois**
Casino de Paris	1936	Revue	Plaisirs de Paris	6 avril	9 mois ?
Casino de Paris	**1937**	**Revue**	**Tout Paris chante**	**15 janv**	**9 mois**
Casino de Paris	**1937**	**Revue**	**La revue de l'exposition Paris en joie**	**13 oct**	**?**
Casino de Paris	1938	Revue	En plein jazz	?	?
Casino de Paris	1938	Revue	Féérie de Paris	20 sept	3.5 mois
Casino de Paris	**1939**	**Revue**	**Amours de Paris**	**7 janv**	**?**
Casino de Paris	**1939**	**Revue**	**Paris-London**	**30 nov**	**?**
Casino de Paris	**1940**	pas de programmes			**fermeture le 28 mai 1940**

Folies Bergère	**1917**	**Revue**	**La revue féérique**	**16 nov**	**3 mois**
Folies Bergère	1918	Revue	La revue nouvelle	15 févr	3 mois
Folies Bergère	1918	Revue	Quand même	4 mai	4 mois
Folies Bergère	1918	Revue	C'est Paris	23 août	2 mois
Folies Bergère	1918	Revue	Zig Zag	11 oct	6 mois
Folies Bergère	**1919**	**Revue**	**Folies en tête !**	**5 avril**	**8 mois**
Folies Bergère	**1919**	**Revue**	**Paris-Vertige**	**8 déc ?**	**4 mois ?**
Folies Bergère	1920	Revue	L'Amour en Folie	22 mars	7 mois
Folies Bergère	1920	Revue	L'Amour en Folie (2)	15 oct	5 mois
Folies Bergère	**1921**	**Revue**	**C'est de la folie !**	**19 mars**	**11 mois**
Folies Bergère	1922	Revue	Folies sur Folies	11 fév	13 mois
Folies Bergère	**1923**	**Revue**	**En pleine folie**	**6 mars**	**15 mois**
Folies Bergère	1924	Revue	Coeurs en folie	14 juin	11 mois
Folies Bergère	**1925**	**Revue**	**Un soir de folie**	**19 mai**	**11 mois**
Folies Bergère	1926	Revue	La Folie du jour	24 avril	11 mois
Folies Bergère	**1927**	**Revue**	**Un vent de folie**	**25 mars**	**10 mois**
Folies Bergère	1928	Revue	La grande folie	8 fév	1 an
Folies Bergère	**1929**	**Revue**	**De la folie pure**	**22 fév**	**13 mois**
Folies Bergère	1930	Revue	Un coup de folie	27 mars	1 an
Folies Bergère	**1931**	**Revue**	**L'Usine à folies**	**1er avril**	**10 mois**
Folies Bergère	1932	Revue	Nuits de folies	1er févr	10 mois
Folies Bergère	1932	Revue	La Revue d'amour	21 nov	1 an
Folies Bergère	**1933**	**Revue**	**Folies en folie**	**1er déc**	**1 an**
Folies Bergère	1934	Revue	Femmes en folies	30 nov	1 an
Folies Bergère	**1935**	**Revue**	**La Folie d'amour**	**8 nov**	**11 mois**
Folies Bergère	1936	Revue	En Super-folies	début oct	16 mois ?
Folies Bergère	**1937**	**pas de programmes**			
Folies Bergère	1938	Revue	Folies en fleur	15 janv ?	11 mois ?
Folies Bergère	1938	Revue	Madame la folie	22 déc	?
Folies Bergère	**1939**	**pas de programmes**			**fermeture en mai 1939**
Folies Bergère	1940	Revue	Folies d'un soir	20 nov	?

ANNEXE II
HISTORIQUE DE L'ALHAMBRA[1]

En août 1903, l'immense salle du Théâtre du Château d'Eau – elle pouvait recevoir jusqu'à 2400 spectateurs –, qui vient de faire faillite, est rachetée par Thomas Barrasfords, déjà propriétaire d'un grand réseau de salles de spectacle en Angleterre par le biais de sa société : The Barrasford Tour. Il rénove la salle pour en faire l'Alhambra, salle dédiée aux programmes de variétés, inaugurée le 6 février 1904.

À la mort de Barrasford, en 1910, une nouvelle société, la Variety theatres controlling Cie se constitue pour continuer d'administrer les salles de l'homme d'affaires anglais. E.-H. Neighbour devient alors directeur de l'Alhambra jusqu'en 1920, date à laquelle lui succède J. Brooke puis Charles Gulliver en 1923.

Le 21 avril 1925 la scène et une partie de la salle sont détruites par un incendie. La Variety theatres controlling Cie prend alors la décision, en 1927, de raser entièrement l'Alhambra pour reconstruire une nouvelle salle de 2400 places, plus moderne et avec une scène plus profonde. La salle change de propriétaire pendant les travaux. Elle reste cependant entre les mains d'une société anglaise, la Société générale théâtre corporation administrée par Georges Blake, propriétaire d'un grand music-hall londonien.

Après plus de trois ans de travaux, la nouvelle salle est finalement inaugurée le 25 septembre 1931. Elle est alors dirigée par Claude E. Marner qui est très vite remplacé par Albert V. Adams. Pendant 18 mois, cette salle est destinée à des programmes mélangeant cinéma en première partie et numéros de variétés en deuxième partie.

Cependant, le succès n'étant pas au rendez-vous, la Société générale théâtre corporation renonce à la direction de la salle – dont elle reste tout de même propriétaire – en 1933 et

[1]. Historique réalisé à partir du dossier historique de l'Alhambra de l'Association de Régie théâtrale (BHVP), de Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris » *in* André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, « Alhambra », p. 119-120.et du site du Hall de la chanson, disponible en ligne : http://www.lehall.com/consultez-l-histoire/lieux/alhambra.

la confie à Roger Fernay et Jules Marx. Le duo se lance dans l'opérette mais après seulement deux productions, *Fleur d'Hawaï* et *La Petite Angot* qui ne connaissent pas le succès escompté, ils passent la main à Justor qui reprend la formule du cinéma music-hall en avril 1934.

En juin 1935 l'Alhambra redevient pleinement un music-hall alors que Justor cède la main à Kurt Robitscheck et Yves Bizos. La salle connaît à nouveau le succès, mais les représentations sont interrompues par une grève des artistes français au chômage, protestant contre la trop forte concurrence des artistes étrangers. Cela contraint les nouveaux directeurs à remplacer les programmes de variétés par des projections cinématographiques à partir du 8 mai 1936, avant de finalement revenir aux variétés le 4 septembre.

En juin 1937, le duo Robitscheck et Bizos renonce à la direction de la salle. Après trois mois de fermeture, c'est Albert Beauvais, gérant d'une société exploitant des salles de cinéma qui reprend l'Alhambra en réintroduisant pour la troisième fois la formule du cinéma music-hall, jusqu'en 1940.

Pendant la guerre, les forces d'occupation allemandes font rouvrir la salle qui, redevenue toute entière dédiée aux variétés, connaît un nouvel essor. Après la guerre, l'Alhambra continue d'alterner entre des périodes où prédomine le cinéma music-hall et d'autres où les variétés l'emportent. Cependant, il connaît des difficultés financières et est contraint de fermer en février 1967.

La salle est rasée peu de temps après lors d'une opération immobilière.

ANNEXE III
HISTORIQUE DES AMBASSADEURS[1]

Le Café des Ambassadeurs est créé en 1772 sur un terre-plein de l'avenue des Champs-Élysées par l'architecte Jacques-Ange Gabriel. Ce dernier était également l'architecte des hôtels destinés à loger les ambassadeurs étrangers à Paris, ce qui a donné son nom au café.

En 1792 les Champs-Élysées sont annexés au domaine royal. Par conséquent, le terrain sur lequel est bâti le café appartiendra à la Ville de Paris à partir de 1828 et tout au long de l'existence des Ambassadeurs. Les entrepreneurs qui dirigent l'établissement sont alors locataires de la ville, avec laquelle ils signent un bail et à qui ils versent un loyer.

Entre 1795 et 1814, des travaux d'embellissement sont menés sur les Champs-Élysées. Les Ambassadeurs deviennent alors un lieu de rendez-vous élégant où l'on peut entendre de la musique tout en consommant des boissons. Vers 1830, le café, alors sous la direction de Mme veuve Ronzet, autorise des bateleurs et des chanteurs ambulants à se produire, l'été, devant sa façade. Cette mode s'implante peu à peu et des scènes de fortune sont construites alors que l'on signe les premiers contrats d'engagement de certains artistes présentant des attractions.

Ce n'est qu'en 1840, avec l'installation de l'éclairage au gaz sur les Champs-Élysées, que les Ambassadeurs deviennent véritablement un café-concert d'été dont la scène de fortune est devenue un kiosque entouré de verdure devant lequel sont installées des tables et des chaises.

Ce kiosque est remplacé par un pavillon de style néo-grec et rococo, plus confortable, imaginé par Jacques Hittorff.

[1]. Historique réalisé à partir du dossier historique des Ambassadeurs de l'Association de Régie théâtrale (BHVP), du Recueil factice d'articles de presse et de documents sur l'historique et l'administration du théâtre des Ambassadeurs, 1830-1944 : RT-2806 (BnF, département des Arts du spectacle), de Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris » *in* André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, « Ambassadeurs », p. 120-122 et du site du Hall de la chanson, disponible en ligne : http://www.lehall.com/consultez-l-histoire/lieux/ambassadeurs.

Dans les années 1860, les Champs-Élysées deviennent un lieu de promenade à la mode. Le Café des Ambassadeurs est alors le plus fréquenté parmi la vingtaine de cafés que compte l'avenue. Sous la direction de M. Doudin entre 1865 et 1874 puis de Pierre Ducarre à partir de 1874 de nombreux chanteurs comme Thérésa, Paulus ou encore Yvette Guilbert s'y produisent chaque été et contribuent à fonder la renommée des Ambassadeurs.

En 1893 Yvette Guilbert obtient de Pierre Ducarre de faire installer une toiture au-dessus du jardin, ce qui permet au café-concert de rester ouvert les jours de pluie.

En 1902, Pinard succède à son oncle à la tête des Ambassadeurs et s'associe à Cornuché, le fondateur du restaurant Maxim's et Chauveau pour gérer l'établissement qu'il fait rénover en 1903.

Pinard reste à la tête des Ambassadeurs jusqu'au 5 mai 1912, date à laquelle Cornuché et Chauveau lui succèdent. La saison de l'été 1914 est interrompue par la déclaration de guerre mais le café-concert reprend ses activités dès l'été suivant, le revuiste Eugène Héros désormais à sa tête. Il est remplacé en 1917 par Raphaël Beretta et Léon Volterra puis par Beretta seul en 1918. Enfin, la direction passe aux mains du duo d'entrepreneurs Oscar Dufrenne et Henri Varna qui exploitent déjà plusieurs salles de spectacle parisiennes.

Alors que l'Alcazar et le Jardin de Paris ont définitivement fermé leurs portes, les nouveaux directeurs abandonnent la formule traditionnelle du café-concert au profit d'une formule en deux parties : les Ambassadeurs proposent désormais une revue suivie d'une deuxième partie de concert.

En 1925 le duo renonce à la direction des Ambassadeurs. C'est le directeur du Casino d'Ostende, l'homme d'affaire Edmond Sayag qui reprend le bail dans l'intention de faire des Ambassadeurs un music-hall à l'américaine. La Ville de Paris accepte qu'il fasse réaliser d'importants travaux modifiant considérablement l'aspect de la salle. Si la façade réalisée par Hittorff et la scène sont conservées, la salle est en revanche totalement transformée. Une piste de danse bordée de tables est installée à la place des anciens fauteuils, un balcon est ajouté et le tout est décoré par de nombreux massifs de fleurs. La

nouvelle salle, inaugurée le 25 mai 1926 prend le nom de Restaurant-Théâtre des Ambassadeurs.

La salle, qui continue d'ouvrir ses portes seulement l'été, propose chaque saison une nouvelle revue mettant en scène des artistes et des orchestres de jazz américains. Malgré le succès, la formule n'est pas rentable. Sayag décide alors de transformer la salle en théâtre. En 1929, le bâtiment est entièrement détruit.

Le projet initialement pensé par Sayag est de faire des nouveaux Ambassadeurs une salle en deux parties : d'un côté se trouverait un théâtre de 1500 places et de l'autre un restaurant avec une scène tournante entre les deux qui permettrait aux mêmes artistes de jouer successivement devant le public du théâtre puis devant celui du restaurant. Cependant la Commission de Surveillance des Théâtre modifie les plans de Sayag en mai 1930 et exige, pour des raisons de sécurité, qu'un mur sépare strictement le théâtre et le restaurant, ce qui contraint l'entrepreneur à abandonner le projet de scène tournante.

En juin 1930 est ainsi inauguré un nouveau restaurant-théâtre, conçu par l'architecte Georges Wybo, dont l'entrée se situe désormais avenue Gabriel et non plus sur la place de la Concorde. Sayag sous-loue le restaurant aux établissements Ciro's qui en confient la direction à Albert jusqu'en 1939. Celui-ci reprend la formule du dîner-spectacle mais un programme d'attractions remplace désormais la revue. Le théâtre, également réalisé par Wybo, qui ne comporte finalement que 900 places et dont l'entrée est située du côté de la place de la Concorde est quant à lui inauguré en octobre avec l'ambition de mettre à l'honneur le répertoire français. Là encore, Sayag reste le gérant des lieux mais il en confie la direction artistique à plusieurs metteurs en scène : Camille Wynn tout d'abord puis Victor Sylvestre en enfin Marie Bell.

La ville de Paris rompt son contrat avec Edmond Sayag en 1935. Celui-ci renonce alors à la direction du théâtre au profit d'Albert Willemetz et Louis Meucci puis d'Henri Bernstein, nommé en 1938 pour quinze ans. Le restaurant reste administré par les établissements Ciro's.

ANNEXE IV
HISTORIQUE DU CASINO DE PARIS[1]

L'emplacement du Casino de Paris aurait d'abord abrité une Folie construite vers 1730 par le duc de Richelieu et réservée à ses divertissements libertins ; c'est du moins ce que dit la légende, qui sert bien la stratégie de communication de la salle. À cette époque tout du moins le quartier, au pied de la butte Montmartre, est voué aux plaisirs.

En 1779, la Folie-Richelieu est acquise par le Baron d'Ogny puis, sous le Directoire, Fortunée Hamelin, amie de Joséphine de Beauharnais, y donne des bals hautement fréquentés qui fondent la renommée de la demeure.

En 1811, alors que la Folie appartient à Armand de Caulaincourt, elle est transformée en un immense parc d'attractions, enclavé aux jardins du Nouveau Tivoli et baptisé en conséquence Deuxième Tivoli.

La Folie est détruite en 1851 ; la première église de la Trinité et le Collège Chaptal occupent alors l'emplacement de 1860 à 1874. Les travaux d'Haussmann nécessitent la démolition de l'église, reconstruite plus bas, et un immense hall, allant de la rue Blanche à la rue Clichy, vient alors occuper l'espace. Il propose de nombreux divertissements et notamment un skating, ancêtre de la patinoire.

Vers 1880 des travaux transforment le hall dont une partie devient le Palace-théâtre, qui deviendra par la suite le Casino. Il s'agit pour l'heure d'un hall tout en longueur, avec un plafond fait de verrières et au centre duquel trône un podium destiné aux attractions. Le décor est d'inspiration rococo, avec de nombreuses plantes exotiques. Le public va et vient dans le hall, qui connaît un franc succès.

[1]. Historique réalisé à partir du dossier historique du Casino de Paris de l'Association de Régie théâtrale (BHVP) et de Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris » *in* André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, « Casino de Paris », p. 131-134.

En 1890, Louis et Paul Lointier, nouveaux propriétaires du lieu envisagent de nouveaux travaux séparant le hall en deux salles distinctes : le Casino de Paris, rue de Clichy et le Nouveau-Théâtre, rue Blanche. Cette division existe encore à l'heure actuelle.

Cependant, en raison du coût des travaux, les Lointier font faillite un an après leur acquisition de la salle. C'est le directeur du bal de l'Élysée-Montmartre, Arnaud Desprès qui reprend la salle, associé au limonadier Louis Borney. Ils y présentent quelques ballets et pantomimes mais surtout des attractions, puis des revues à partir de 1900. Il y a alors peu des places assises dans la salle à l'exception des loges ; la plupart des spectateurs se pressent le long du promenoir, également fréquenté par des prostitués en quête de clients. Une grande baleine creuse abritait des danses orientales et on peut également consommer des boissons dans un jardin à l'oriental.

En 1905 cependant, Alfred Edwards, propriétaire de la salle, l'ampute d'un quart de sa surface pour agrandir le théâtre Réjane, ce qui supprime le promenoir. Desprès et Borney renoncent alors à la direction. Jules Chancel, un auteur dramatique leur succède et fait réaménager la salle. Il met à l'affiche des opérettes puis des spectacles de boxe qui connaissent un certain succès. Il fait cependant rapidement faillite, tout comme les six directeurs qui vont lui succéder jusqu'à la guerre. C'est une période agitée pour la salle qui ne parvient pas à retrouver le succès.

En 1914, Raphaël Beretta, associé à Léon Volterra reprend la salle qu'il restaure dans le but d'en faire un cinéma-music-hall. Mais Volterra, brouillé avec Beretta fait racheter la salle en sous-main par son oncle et la transforme entièrement. Le nouveau Casino est inauguré le 11 décembre 1917 par *Laisse-les tomber !*, l'une des premières revues à grand spectacle, produite par Jacques-Charles.

Les bombardements contraignent Volterra à cesser momentanément les représentations en 1918 mais il reprend les revues avec succès jusqu'au 9 mai 1922, date à laquelle la scène du Casino est détruite par un incendie. Elle est reconstruite avec les derniers perfectionnements techniques, dont une piscine escamotable en quelques minutes.

Volterra reste directeur jusqu'au 11 septembre 1929, date à laquelle il vend le Casino à Oscar Dufrenne et Henri Varna qui dirigent déjà d'autres salles parisiennes. Oscar Dufrenne est assassiné le 25 septembre 1933 ; Henri Varna assure seul la direction.

La salle ferme en juin 1939 pour rouvrir quatre mois plus tard avant de refermer ses portes en mai 1940 devant l'inévitable avancée allemande.

Varna rouvre la salle en septembre mais se voit imposer le choix des vedettes à l'affiche par les Allemands et ne présentent plus de revues mais des attractions suivies d'un tour de chant.

Les revues reprennent après la guerre et restent désormais à l'affiche plusieurs années. Varna reste propriétaire des lieux jusqu'à sa mort en 1969. Il lègue le Casino à son collaborateur Noël Marcellin qui en confie la direction au chorégraphe Roland Petit à qui succède Jean Bauchet en 1976.

Cependant il fait faillite et le Casino ferme ses portes le 5 janvier 1980. Il rouvre deux ans plus tard comme salle de spectacles et de concerts, abandonnant les revues. La salle est inscrite à l'inventaire des Monuments Historiques en 1990.

ANNEXE V
HISTORIQUE DES FOLIES-BERGERE[1]

Le terrain de la rue Richer sur lequel sont bâties les Folies-Bergère appartient à un hospice qui l'a d'abord loué à des maraîchers du XVII^{ème} jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, avant qu'un magasin de literie n'y soit bâti en 1860.

Ce magasin étant très vaste, on décide dès 1867 de l'amputer d'une partie de sa surface pour y construire une salle de spectacle. Les travaux sont dirigés par Plumeret, l'inspecteur des bâtiments de la couronne et la nouvelle salle, dirigée par Albert Boilève, est inaugurée le 2 mai 1869 avec une saynète et une opérette. Bien qu'elle porte déjà le nom de Folies-Bergère, elle est surnommée « Café des sommiers élastiques » en raison de sa proximité avec le magasin de literie. L'établissement n'est pourtant pas un véritable café puisqu'il faut payer un droit d'entrée en plus des consommations. Les spectateurs ont cependant la liberté d'aller et venir tout au long du spectacle, ce qui n'en fait pas non plus un théâtre : on a ici une formule qui s'apparente déjà à celle du music-hall. Un journaliste présent à l'inauguration la décrit comme un « théâtre-fumoir, que les flâneurs du boulevard vont mettre à la mode ».

La salle présente essentiellement des numéros de variétés mais les artistes choisis sont guère connus par le public et le succès n'est pas au rendez-vous. Albert Boilève abandonne la direction dès le 13 mars 1870 et la salle est utilisée pour des réunions politiques durant le siège de Paris. M. Durécu tente d'en refaire une salle de spectacle dédiée aux revues d'actualité pendant la Commune mais cette tentative ne dure que dix jours.

En novembre de la même année, le bail des Folies – qui appartiennent toujours à l'hospice des Quinze-Vingt – est repris par Léon Sari, déjà directeur des Délassements-Comiques. Les nouvelles Folies-Bergère sont inaugurées le 13 septembre 1872 et proposent des

[1]. Historique réalisé à partir du dossier historique des Folies-Bergère de l'Association de Régie théâtrale (BHVP), de Philippe Chauveau, « Dictionnaire historique des cafés-concerts et des music-halls de Paris » *in* André Sallée et Philippe Chauveau (dir.), *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, « Folies-Bergère », p. 154-157 et du site du Hall de la chanson, disponible en ligne : http://www.lehall.com/consultez-l-histoire/lieux/folies-bergere.

spectacles variés sur le modèle de l'Alhambra de Londres : opérettes, pantomimes, ballets et tours de chant se succèdent. En 1875 Sari reprend le bail de ce qu'il restait du magasin de literie pour agrandir la salle qu'il dote d'un promenoir et d'un hall. Le promenoir sert de lieu de consommation alors qu'un décor de jardin oriental est installé dans le hall : aucun espace n'est clos et le public va et vient entre ce hall et la salle pendant toute la durée de la représentation. Le spectacle a alors lieu autant sur scène que dans la salle où déambulent spectateurs et prostituées.

Bien que la salle connaisse un immense succès, Sari tente de changer de formule en 1881 pour présenter des concerts de musique classique. L'expérience se conclue par un échec au bout d'un mois et par la ruine de Sari malgré le retour à l'ancienne formule.

Un nouveau bail est ainsi mis aux enchères le 30 avril 1886 et acquis par M. et Mme Allemand, des limonadiers marseillais possédant déjà l'Eldorado et la Scala. Ils sont épaulés par Édouard Marchand – qui devient officiellement directeur en 1894 – qui redonne sa renommée à la salle en proposant des programmes d'attractions réunissant des numéros internationaux. Il tente de présenter une revue, *Place aux jeunes*, le 30 novembre 1886 mais elle ne retient guère l'attention. La salle, qui est une nouvelle fois agrandie, rehaussée et dotée d'un amphithéâtre en 1888 propose aussi des ballets.

Marchand cesse ses activités en 1902 et le bail passe aux mains des frères Isola, qui ont commencé leur carrière comme illusionnistes. Ils s'associent pour cela à un commanditaire, Jules Dumien. Ils continuent d'abord de mettre à l'affiche des programmes de variétés avant de proposer des revues quelques mois seulement après leur arrivée.

Les revues connaissent un grand succès, mais les Isola, pris par d'autres activités confient la direction des Folies à Paul Ruez, directeur de Printania, en mars 1903 puis à Clément Bannel, qui a d'abord été administrateur de la salle en juin 1908. Le duo conserve tout de même le bail de la salle jusqu'en 1913. Les Folies continuent de présenter des revues jusqu'à ce que la guerre ne les contraigne à fermer le 3 août 1914. Cette fermeture sera de courte durée puisque la salle rouvre ses portes dès février 1915, toujours avec des revues à l'affiche.

Jules Dumien, toujours commanditaire de la salle n'apprécie pas la direction de Bannel et s'arrange pour l'évincer au profit du duo Raphaël Beretta – Léon Volterra en 1916, puis du seul Beretta à partir d'octobre 1917. Ce dernier est d'ailleurs l'ancien chef d'orchestre des Folies.

L'association s'effondre à la fin de la guerre de la guerre et en 1919 Dumien confie la direction de la salle à Paul Derval, un ancien comédien qui était déjà l'assistant de Beretta. Il en devient très vite propriétaire. La salle connaît alors des difficultés financières et Derval décide de proposer des revues à grand spectacle sur le modèle de son principal concurrent, le Casino de Paris. À compter de cette date, toutes les revues des Folies sont produites par Louis Lemarchand et misent sur les femmes nues.

En 1926, Derval entreprend des travaux de 16 mois – sans interrompre les représentations – pour agrandir et transformer la salle selon les plans de l'architecte Piollenc. L'ancienne façade est alors remplacée par une façade Art déco conçue par Pico.

La salle ferme lors de l'entrée en guerre en 1939 mais Derval obtient des Allemands l'autorisation de rouvrir dès 1940. Il continue de présenter des revues pendant la guerre et après. À partir de 1946 ces dernières ne sont cependant plus renouvelées annuellement et restent au moins trois ans à l'affiche. Derval conserve la direction de la salle jusqu'à sa mort en 1966, date à laquelle sa femme Antonia lui succède.

Des revues sont jouées aux Folies-Bergère jusqu'en 2002, avant que la salle ne soit consacrée à des concerts ou comédies musicales. La salle est inscrite à l'inventaire des Monuments Historiques en 1990.

ANNEXE VI
BASE DE DONNÉES : TABLE DES RELATIONS

Une base de données a été réalisée à partir des données collectées sur l'ensemble des programmes de 1923 et 1933 pour les quatre salles. Nous avons recueilli les noms de tous les collaborateurs et de tous les artistes ayant participé à chacun des spectacles afin de pouvoir étudier la fréquence de leur engagement dans les spectacles et leur mobilité au sein des salles.

Prenons l'exemple du graphique de la figure 26 qui montrait la mobilité des artistes au sein des salles pour les deux années 1923 et 1933. Il a été obtenu en croisant les informations de la liste des artistes (1ère table), de la liste des artistes en fonction des salles (2ème table) et de la liste des salles (3ème table). On obtient alors la table de relation ci-contre que l'on peut interroger pour obtenir le nombre d'artistes s'étant produits dans une salle, deux salles, etc…

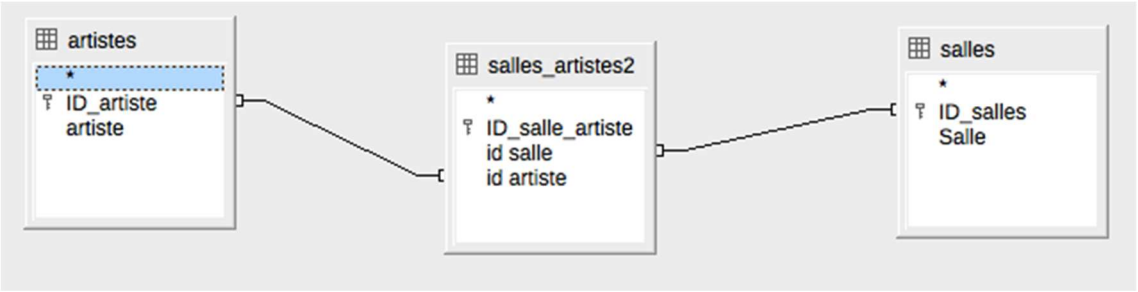


TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Carte des salles. 29
Figure 2 : Programme du dîner-spectacle des Ambassadeurs, 1930. 33
Figure 3 : Façade du Casino de Paris, 1925. 35
Figure 4 : Façade de l'Alhambra, 1925 35
Figure 5 : Façade des Folies-Bergère la nuit, 1928 36
Figure 6 : Entrée des Folies-Bergère, 1928 36
Figure 7 : Hall des Folies-Bergère, 1928 37
Figure 8 : Bar des Folies-Bergère, 1928 37
Figure 9 : Escalier des Folies-bergère, 1928 37
Figure 10 : Hall des Folies-Bergère, 1925 39
Figure 11 : Intérieur de la salle des Folies Bergère, 1928 40
Figure 12 : Scène et coulisses des Folies-Bergère, vue des coulisses, 1925 41
Figure 13 : Cintres permettant de faire coulisser les décors dans le plafond des Folies-Bergère, 1925 42
Figure 14 : Intérieur de l'Alhambra,. 42
Figure 15 : Intérieur des Ambassadeurs dans une publicité pour la réouverture de la salle en mai 1926 43
Figure 16 : Plan des Folies-Bergère en 1916. 44
Figure 17 : Récapitulatif des directeurs de salles entre 1917 et 1940. 48
Figure 18 : Fonctions exercées par les principaux administrateurs de salles entre 1923 et 1933 53
Figure 19 : Publicité pour Un vent de folie, 1926. 56
Figure 20 : Proportion des collaborateurs ayant travaillé pour plusieurs spectacles en 1923. 63
Figure 21 : Proportion des collaborateurs ayant travaillé pour plusieurs spectacles en 1933. 64
Figure 22 : Publicité pour les fourrures Weil, 4 rue Sainte-Anne. 66
Figure 23 : Engagement des artistes du Casino de Paris en 1923. 85
Figure 24 : Engagement des artistes des Folies-Bergère en 1923. 85
Figure 25 : Engagement des artistes du Casino de Paris en 1933. 86
Figure 26 : Mobilité des artistes en 1923 et 1933. 87
Figure 27 : Feuillet daté du 14 mai 1933 inséré dans un programme du dîner-spectacle des Ambassadeurs. 97
Figure 28 : « Les grottes de cristal », un tableau subdivisé, programme d'En pleine folie. 107
Figure 29 : Programme du 25 septembre au 1er octobre 1931..... 123
Figure 30 : Joséphine Baker dansant le charleston en 1925 129
Figure 31 : Troupe de girls. 130
Figure 32 : Girls faisant claquer leur talon sur le proscenium. 134
Figure 33 : Evolution des recettes des spectacles entre 1917 et 1941. 139
Figure 34 : Maquette du costume de la Tour Eiffel par Jenny Carré pour la revue Féérie de Paris, 1938, ... 153
Figure 35 : « Les pièces détachées », tableau de la revue Paris, 1926, ... 169
Figure 36 : Caricature de Mistinguett par Brod, parue dans la presse, 4 avril 1918. 179
Figure 37 : « Mlle Mistinguett dans quelques-unes de ses Créations de la Revue Bonjour Paris », 1924. 180
Figure 38 : « Le poison des Borgia » dans la revue Tout Paris, 1928. 185
Figure 39 : Damia, très théâtrale dans ses gestes,. 186
Figure 40 : Taille d'un micro à la fin des années 1930. 188
Figure 41 : Maurice Chevalier loin du micro. 188
Figure 42 : Tino Rossi près du micro en 1936. 189

Figure 43 : « La mer de plumes » par les Danseuses nues dans la revue Femmes en folie, 1935. 194
Figure 44 : Mistinguett et sa coupe garçonne, couverture du programme de Laisse-les tomber ! (2ème version), 11 mars 1918. 194
Figure 45 : Mistinguett par Gesmar sur un dépliant publicitaire pour Pa-Ri-Ki-Ri, 19 octobre 1918. 195
Figure 46 : Troupe de girls des Folies-Bergère. 198
Figure 47 : Girls en soldats. 198
Figure 48 : Tarifs des consommations au bar-fumoir du Casino de Paris. 207
Figure 49 : Publicité pour Biarritz, programme de La Revue des Ambassadeurs 1936. 208
Figure 50 : Soldats alliés se rendant au Casino de Paris en 1917. 213
Figure 51 : « Toilettes vues sur la scène et dans la salle au théâtre des Ambassadeurs pendant le souper de la générale de Broadway à Paris », 1927. 222
Figure 52 : Dépliant publicitaire pour Laisse-les tomber !, 1917. 230
Figure 53 : Dépliant publicitaire pour Un vent de Folie, 1926. 230
Figure 54 : Publicités pour En pleine folie parues dans la presse, 1923. 231
Figure 55 : Horaires d'En Douce au Casino de Paris, 1923, C'est d'un chic ! aux Ambassadeurs, 1924 et Cœurs en Folie aux Folies-Bergère, 1924 232
Figure 56 : Publicité pour le champagne Veuve Paul Bur & cie dans le programme de Laisse-les tomber !,1917. 240
Figure 57 : Bar des Folies-Bergère, 1928 240
Figure 58 : Publicité pour les disques Gramophone-Columbia dans le programme de l'Alhambra en 1936. 241
Figure 59 : Vestibule des Folies-Bergère, 1928 242
Figure 60 : Publicité pour la Grande pâtisserie de l'Alhambra dans le programme du 4 au 17 mai 1923. 246
Figure 61 : Publicité pour la Taverne parisienne dans le programme d'En pleine folie, 1923. 246
Figure 62 : « Mon Cœur » par Yvonne Vallée et Maurice Chevalier dans Paris, 1926. 261

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 5
SOMMAIRE 7
INTRODUCTION 9
I. Les salles de music-hall : essai de définition et choix d'un corpus 9
II. 1917-1940 : l'âge du music-hall moderne ? 12
III. Les spectacles de music-hall : un objet pour l'histoire culturelle des spectacles et pour les *cultural studies* 14
IV. Les sources et leurs limites 20
PARTIE I : EN COULISSES 25
PRODUIRE DES SPECTACLES POUR LES SALLES DE MUSIC-HALL 25
CHAPITRE 1 27
LES SALLES DE MUSIC-HALL : DES LIEUX DE PLAISIRS 27
I. Trouver sa place dans une ville dédiée au plaisir : une géographie des salles 27
1. Des salles au cœur du Paris des loisirs nocturnes 28
2. Près des boulevards, « point[s] névralgique[s] de la cité » 29
3. Des lieux de loisir déjà implantés dans la capitale 32
II. Exprimer son identité grâce à l'architecture : l'importance de l'aménagement des salles 34
1. De la façade au vestibule : suggérer un ailleurs 35
2. La salle de spectacle : alliance entre innovations techniques et volonté de confort 39
CHAPITRE 2 47
LES ENTREPRENEURS DU MUSIC-HALL : DE L'INITIATIVE INDIVIDUELLE À LA CONSTITUTION D'UN OLIGOPOLE 47
I. Entreprendre au music-hall : l'art de la polyvalence 47
1. Les directeurs de salle :« à la fois capitaliste[s] et artiste[s] » 48
2. Une spécialisation des tâches qui crée des fonctions nouvelles 50
3. Une concentration des fonctions administratives et artistiques 53
II – Apporter les capitaux : le principal défi des entrepreneurs 54
1. Des spectacles toujours plus coûteux 54
2. Entreprise individuelle ou société : deux modèles de gestion concurrents 57
III – Organiser son réseau pour mieux gérer ses productions 60
1. Des entrepreneurs au cœur de réseaux multiples 60
2. L'apport des artisans et des fournisseurs extérieurs 63
CHAPITRE 3 69

LA « MÉCANISATION DU RÊVE » OU LA PRODUCTION DES SPECTACLES DE MUSIC-HALL 69
I. Le spectacle de music-hall, produit d'une industrie capitaliste 69
1. Un music-hall de variétés régi par le libéralisme 70
2. La revue : une production collective et industrielle 73
II. Un modèle industriel revendiqué : les productions américaines comme référence 76
1. Le culte de l'efficacité à l'américaine 76
2. Une critique nationaliste et économique du modèle américain dans les années 1930 79
III. Quand les artistes doivent retenir rentables : leur place dans ce nouveau système 81
1. Les artistes : une « matière première » comme les autres ? 82
2. L'exception des vedettes : le poids du « star system » dans les productions 87
PARTIE 2 : SUR LA SCÈNE 93
FORMES DE SPECTACULAIRE AU MUSIC-HALL 93
CHAPITRE 4 95
LE MUSIC-HALL OU LES MUSIC-HALLS ? ESSAI DE TYPOLOGIE DES FORMES DE SPECTACLE 95
I. Les émergences d'un genre 96
1. Aux origines : la naissance de spectacles sensationnels 96
2. Les programmes d'attractions, héritiers du café-concert ? 99
3. L'acte de naissance de la revue moderne : l'événement *Laisse-les tomber !* 101
II. Revues et programmes d'attractions : deux formes distinctes ? 104
1. La revue à grand spectacle : une féerie moderne ? 104
2. Les attractions, pêle-mêle d'inspirations variées 108
3. D'autres formes hybrides ? 110
III. Jeux d'influence pour des formes sans cesse en redéfinition 112
1. De fréquents échanges entre revue et variétés 113
2. Le music-hall et les autres genres de spectacles : un échange de bons procédés 115
3. Des salles qui impriment leur marque sur les productions 117
CHAPITRE 5 121
UN SPECTACLE À SENSATIONS 121
I. Lutter contre l'ennui : l'obsession du rythme 121
1. Un spectacle « fait pour les instants » 122
2. Des numéros en quête de rythme 125
II. La course aux sensations 131
1. Stimuler les sens par tous les moyens 131
2. Jouer à se faire peur grâce aux sensations fortes 134
III. L'impossible surenchère des effets : une crise du music-hall ? 136
1. Chronique d'une mort annoncée : quand le music-hall ne surprend plus 137

2. Cinéma et opérette : une concurrence de plus en plus pesante 140
3. Le music-hall se réinvente dans les années 1930 143
CHAPITRE 6 149
UN SPECTACLE URBAIN 149
I. La ville comme divertissement : célébrer les loisirs urbains 150
1. Flâner au music-hall comme dans la ville 150
2. Une culture urbaine et bourgeoise du divertissement 153
3. La ville, lieu des tentations érotiques 155
II. La ville comme lieu de dépense : des spectacles à la gloire de la consommation 157
1. « Les grands magasins du spectacle » 158
2. Source d'inspiration ou de revenus ? Le rôle ambigu de la publicité 162
III. La ville comme référence commune : des spectacles pour connaisseurs de la vie parisienne 166
1. Une actualité désormais dépolitisée 166
2. Références pour un public d'initiés 171
CHAPITRE 7 177
PERFORMANCES AU MUSIC-HALL 177
I. Des performances qui se détachent des codes du théâtre 177
1. Des personnages désormais façonnés par les identités des artistes 178
2. Montrer le réel ou s'en détacher : le rapport ambigu du music-hall à la fiction 182
II. Des performances à dominante visuelle 185
1. La reproductibilité de la voix contre la singularité de la présence scénique 186
2. Progrès techniques et nouvelle mise en valeur des corps 190
III. L'exhibition de corps de plus en plus standardisés 193
1. Les nouveaux canons de l'érotisme 193
2. Du corps sportif au corps mécanique 197
PARTIE 3 : DANS LA SALLE 201
LA SORTIE AU MUSIC-HALL 201
CHAPITRE 8 203
LA COMPOSITON DU PUBLIC 203
I. Mélange des genres, mélange des classes ? 203
1. Une apparente mixité des spectateurs 204
2. Une organisation de l'espace qui reflète tout de même une ségrégation sociale 208
II. Étrangers, provinciaux et parisiens 211
1. Le règne des étrangers ? 211
2. Un noyau d'*aficionados* 215
III. Se montrer au music-hall : une stratégie de distinction 219
1. Quand le public fait le spectacle 219

2. Le Tout-Paris au music-hall : une culture de la mondanité 220
CHAPITRE 9 225
UNE SOIREE AU MUSIC-HALL 225
I. Avant le spectacle : le temps de la décision 226
1. Les temporalités du spectacle 226
2. Prévoir sa sortie au music-hall 229
II. Entre matérialité et oubli du monde : le temps de la représentation, une expérience paradoxale 234
1. L'importance des conditions matérielles 235
2. « N'importe où hors du monde » 237
3. L'entracte : un moment de relâchement ? 239
III. Après minuit : la poursuite des plaisirs 243
1. La fin de la représentation ne marque pas la fin des réjouissances 244
2. En sortant du music-hall, la fête continue 245
CHAPITRE 10 249
L'APPARENTE PASSIVITE DU PUBLIC 249
I. Assister au spectacle : une expérience physique 250
1. La fatigue des corps 250
2. La violence des sensations 252
II. La participation active du public au spectacle 255
1. Un public tout puissant qui sait manifester son opinion 255
2. Des interactions constantes entre artistes et spectateurs 259
3. Une foule restée menaçante pour l'ordre politique ? 264
CONCLUSION 269
I. Le music-hall, forme spectaculaire d'une époque ? 269
II- Les variétés à la télévision : un épilogue à l'histoire du music-hall ? 276
ÉTAT DES SOURCES 279
I. Fonds d'archives 279
A. Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle : fonds Rondel 279
B. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris 281
1. Guides des plaisirs à Paris 281
2. Fonds de l'Association de la Régie théâtrale 281
C. Archives de la Préfecture de Police de Paris 282
D. Archives de Paris 282
II. Sources imprimées 283
1. Essais critiques 283
2. Scripts de revues 283
III. Sources iconographiques et audiovisuelles 283

A. Archives photographiques de la médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine du Ministère de la Culture 283
B. Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et Photographies 284
C. Forum des images 284
1. Fiction 284
2. Films d'actualités 284
B. INAthèque 285
1. Archives de la radio 285
2. Fonds DLTV : Dépôt légal des chaînes de télévision hertziennes 285
3. Fonds DLSAT : Dépôt légal des chaînes de télévision satellites 285
D. YouTube 286
E. Bibliothèque nationale de France, département de l'Audiovisuel 286
Disques 286
BIBLIOGRAPHIE 287
I. Outils épistémologiques et méthodologiques 287
1. Outils épistémologiques 287
2. Outils méthodologiques : historiographie anglo-saxonne sur le music-hall 287
3. Outils méthodologiques : *sound studies* et *visual studies* 287
II. Histoire de la France de l'entre-deux-guerres 288
1. Histoire politique, économique et sociale 288
2. Histoire culturelle : divertissement et culture de masse 288
3. Histoire sociale et culturelle de Paris 289
III. Histoire des spectacles 289
1. Production et enjeux économiques 289
2. Le spectaculaire : développement et caractéristiques 290
3. Les précurseurs du music-hall : cafés-concerts, féérie et revue de fin d'année 290
4. Les spectateurs et leurs pratiques 291
IV. Le music-hall entre 1917 et 1940 291
1. Histoire du music-hall 291
2. Histoire des salles 292
3. Performances et numéros 292
4. Vedettariat 293
ANNEXE I 295
LISTE DES SPECTACLES PAR SALLE ET PAR ANNÉE 295
ANNEXE II 301
HISTORIQUE DE L'ALHAMBRA 301
ANNEXE III 303
HISTORIQUE DES AMBASSADEURS 303

ANNEXE IV 307
HISTORIQUE DU CASINO DE PARIS 307
ANNEXE V 311
HISTORIQUE DES FOLIES-BERGERE 311
ANNEXE VI 315
BASE DE DONNÉES : TABLE DES RELATIONS 315
TABLE DES ILLUSTRATIONS 317
TABLE DES MATIÈRES 319