



## Histoires de cirque aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles

Synthèses du **focus** organisé le 21 avril 2011  
avec les interventions de **Patrick Désile** (« *Cet opéra  
de l'œil.* » *Les pantomimes des cirques parisiens au  
XIX<sup>e</sup> siècle*) et **Clotilde Angleys** (*Le grand spectacle :  
les opérettes de cirque féeriques et nautiques de  
l'entre-deux-guerres*).

# « Cet opéra de l'œil » Les pantomimes des cirques parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle

Patrick Désile\*

**T**héophile Gautier fut un spectateur assidu et un critique passionné des spectacles du cirque pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Des spectacles du cirque, c'est-à-dire non seulement des numéros équestres et d'acrobatie qui composaient leur première partie, mais aussi des pantomimes qui, très généralement, constituaient la seconde, et qui n'étaient pas autre chose que des pièces de théâtre. En février 1846, Gautier rend ainsi compte du *Cheval du diable*, féerie de Villain de Saint-Hilaire, présentée au Cirque Olympique.

Le dialogue prend, dans cet ouvrage, une part beaucoup trop longue. Le Cirque oublie qu'il est, avant tout, un spectacle oculaire <sup>1</sup>.

Et, plus loin :

Coupez impitoyablement toute phrase qui tient la place d'un cheval, toute scène qui empêche ou retarde un combat à la hache ou au sabre ; que les changements à vue se multiplient, que les montagnes se lèvent, que les nuages s'abîment, que l'Océan écume sur la rampe, que l'on passe des sables du désert aux glaces du pôle, de l'enfer au ciel, sans trêve, sans repos. C'est là ce qui fait l'originalité du cirque, cet opéra de l'œil ; mais pour Dieu ! ne venez pas dévider péniblement devant nous de longs écheveaux de phrases filandreuses <sup>2</sup>.

**Patrick Désile** est docteur en arts et sciences de l'art de l'université de Paris 1 et chercheur associé au CNRS (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle). Il est notamment l'auteur de *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*. De 2005 à 2009, il a animé un séminaire de recherche à l'Institut national d'histoire de l'art puis à l'École normale supérieure, consacré aux relations entre les spectacles du XIX<sup>e</sup> siècle (le cirque, en particulier) et le premier cinéma. Il a été, en 2010, professeur invité à l'université de Lausanne.

<sup>1</sup> Théophile Gautier, *Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, t. 4, Bruxelles, Hetzel, 1859, p. 210 (février 1846).  
<sup>2</sup> *Ibid.*

Cette critique de la verbosité de la pièce de Villain de Saint-Hilaire, cet éloge, à l'inverse, du visuel, et cette expression même, « cet opéra de l'œil » disent assez la singularité de la pantomime de cirque, en équilibre entre deux pôles, celui du texte – du moins celui du narratif – et celui du spectacle pur, « oculaire ».

## Les cirques parisiens : des théâtres

Cette dualité est en quelque sorte constitutive : le cirque, à Paris, pendant la plus grande partie du XIX<sup>e</sup> siècle, est considéré comme un théâtre. Il convient de s'attarder un peu sur ce point, car, dans les dernières décennies du siècle, cirque et théâtre tendront à être dissociés, jusqu'à être tenus pour antagonistes. Mais, jusque là, le cirque est un théâtre, et d'abord juridiquement.

Le fonctionnement des théâtres est régi par les décrets de 1806 et 1807, qui restent en vigueur, pour l'essentiel, jusqu'en 1864. Ces décrets ont limité le nombre des théâtres, soumis toute nouvelle ouverture à autorisation, assigné un genre à chaque établissement. Mais le Cirque Olympique, alors seul cirque parisien, n'a pas été compté au nombre des théâtres autorisés. Devait-il donc être considéré comme un spectacle de curiosités, et par conséquent se voir interdire tout accès à l'art dramatique ? Dès ces années-là, pourtant, il met des « scènes équestres », des « pantomimes » à l'affiche, et le décret du 13 août 1811 sur les redevances dues à l'Académie impériale de musique (c'est-à-dire à l'Opéra) précise que le Cirque Olympique y est assujéti « comme théâtre où l'on joue des pantomimes <sup>3</sup> ». Pour le droit des pauvres, d'autre part, le Cirque doit un dixième de sa recette, comme les théâtres, et non le quart comme les spectacles de curiosité.

Les cirques parisiens se trouvent-ils dès lors, au XIX<sup>e</sup> siècle, dans une situation ambiguë, comme on l'a parfois suggéré : théâtres fiscalement, mais pas tout à fait juridiquement ? Non, les cirques parisiens sont bien des théâtres, et cela vaut pour le Cirque Olympique, qui donne des représentations dramatiques, comme pour le cirque des Champs-Élysées (ouvert en 1835), qui n'en donne pas. En 1844, le Préfet de police, qui a un instant manifesté l'intention d'interdire un numéro du cirque des Champs Élysées qu'il jugeait dangereux, répond ainsi à la demande d'explication du ministre de l'Intérieur :

... je reconnais [...] que, considéré comme succursale du Cirque Olympique, le cirque équestre des Champs Élysées doit être mis au rang des théâtres <sup>4</sup>.

Si le propos trahit un semblant d'hésitation, c'est que le cirque des Champs Élysées n'ayant pas le droit de donner de pantomimes, son activité peut être comparée à celle des cirques de province, qui ont bien, eux, le statut de spectacles de curiosité et dépendent de la seule autorité du préfet.

À Paris, le Cirque Olympique a donc rang de théâtre, et de manière de plus en plus explicite, parce que le genre qui lui est assigné évolue dans ce sens. Si les exercices d'équitation et de voltige sont seuls prévus dans un tout premier temps, on a vu que dès 1811 les pantomimes étaient citées comme licites. En 1814 sont autorisées des pantomimes chevaleresques avec parfois un acteur parlant, en 1823, des pantomimes comiques, mais sans décors, en 1826, les pièces en un acte, « sous la condition expresse que des exercices équestres entreront toujours dans l'action des ouvrages ». Sous la Monarchie de Juillet, les pièces militaires en quatre actes sont permises, puis en cinq en 1849 <sup>5</sup>.

Mais, à vrai dire, les Franconi sont loin de respecter ces restrictions à la lettre. Des concurrents, parfois, dénoncent des infractions, mais le Cirque Olympique bénéficie généralement de l'indulgence des autorités, quel que soit le régime : le cirque est, non sans ambiguïtés parfois, un instrument au service du pouvoir, notamment un moyen, on le verra, d'exalter un sentiment patriotique consensuel.

<sup>3</sup> Décret du 13 août 1811, section 1, art. 1er, cité par exemple dans : François-Joseph Grille, *Les Théâtres. Lois, règlements, instructions*, Paris, Alexis Eymery, Delaunay, 1817, p. 233.

<sup>4</sup> Lettre du Préfet de police au ministre de l'Intérieur, 24 avril 1844, Archives nationales, F 21 1155 A.

<sup>5</sup> Sur tout cela, v. : Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle*, pp. 84-85.

Si le cirque est juridiquement un théâtre, il est aussi communément considéré comme tel. Deux des trois établissements qui ont porté le nom de « Cirque Olympique » sont décrits dans l'*Architectonographie des théâtres* de Paris, en 1821, par Alexis Donnet, qui précise : « Nos cirques ne sont donc à proprement parler, que des théâtres <sup>6</sup> ». Et le 21 novembre 1859, encore, les Goncourt écrivent : « Nous n'allons qu'à un théâtre. Tous les autres nous ennuient et nous agacent. [...] Le théâtre où nous allons est le cirque <sup>7</sup>. »

## Pantomimes de cirque

Ce théâtre, pourtant, est singulier, on l'a vu. Puisque les œuvres dramatiques qui y sont représentées sont désignées comme « pantomimes », ne devrait-il d'ailleurs pas être muet ? Il convient, là encore, de dissiper une équivoque. La pantomime de cirque ne doit pas être assimilée au mime, à la pantomime à la manière de Deburau. Elle n'est généralement pas muette, et la pantomime dialoguée est un genre théâtral reçu au XIX<sup>e</sup> siècle. Les pantomimes de cirque peuvent, certes, ne comporter aucun dialogue, mais elles sont, très souvent, partiellement ou entièrement dialoguées. On a vu que Théophile Gautier fustigeait justement ces « phrases filandreuses », inutiles à ses yeux. Car si elles sont rarement muettes, les pantomimes du cirque sont presque toujours des pièces « à grand spectacle », elles jouent de ces nombreux effets visuels et sonores qu'évoquait Gautier : exhibitions d'animaux, acrobaties, changements à vue, trucs, effets pyrotechniques, détonations, fanfares, etc.

**Les pantomimes de cirque peuvent, certes, ne comporter aucun dialogue, mais elles sont, très souvent, partiellement ou entièrement dialoguées.**

exhibitions d'animaux, acrobaties, changements à vue, trucs, effets pyrotechniques, détonations, fanfares, etc.

« Pantomime » est d'ailleurs un terme générique : les pièces, selon leur contenu et selon les époques, ont pu aussi être désignées comme mimodrames (militaires, anecdotiques, historiques...), mélodrames, drames, tableaux ou scènes militaires, vaudevilles, féeries, etc. et par des combinaisons de ces termes. L'inscription d'une pièce dans tel genre répond d'ailleurs plus à des objectifs commerciaux qu'à des critères rigoureux, et

une pièce peut changer de genre lors d'une reprise.

De cet alliage de représentation dramatique et d'exhibition de cirque que constituent, en somme, ces pantomimes témoigne le dispositif même des Cirques Olympiques, qui associe une scène et une piste. L'idée de cette combinaison semble revenir à Charles Dibdin qui, au *Royal Circus* de Londres, au XVIII<sup>e</sup> siècle, avait souhaité ennoblir ainsi le cirque par le théâtre, mais elle fut largement reprise, notamment, en France, par les Franconi. Scène et piste pouvaient être utilisées indépendamment, mais, pour les pantomimes, elles pouvaient être aussi reliées par des rampes. Donnet l'indique dans son *Architectonographie des théâtres*, mais on possède une description plus ample du dispositif par Jules Moynet :

Deux rampes, une à droite, l'autre à gauche, étaient ajustées aux parois du cirque, au moyen d'entretoises et de planchers mobiles. Ces rampes établissaient une communication entre la scène et le cirque [...]

Venaient ensuite la musique militaire, puis les bataillons français, cavalerie, artillerie, infanterie. Une partie passait par une rampe, sortait par l'autre ; cela composait un défilé de cinq à six cents comparses [...]

L'action [militaire] s'engageait non seulement sur la scène, mais dans le cirque, sur les rampes, à l'entrée des corridors, de chaque côté ; pour terminer, les masses inférieures s'ébranlaient, se précipitaient en avant, et gravissaient les rampes, s'emparaient des positions

<sup>6</sup> Alexis Donnet, *Architectonographie des théâtres de Paris*, T. 1, Paris, P. Didot l'aîné, p. 222.

<sup>7</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, rééd. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », T. 1 (1851-1865), p. 491.

ennemies ; la cavalerie arrivait à toute bride et venait compléter les groupes fournis par la figuration ; des flammes de Bengale de toutes couleurs mêlaient leurs lueurs étranges à la fumée de l'artillerie <sup>8</sup>.

L'installation de ce dispositif à l'entracte constituait d'ailleurs un spectacle en soi. Il ne fut pas la seule invention scénographique que les pantomimes de cirque suscitérent, on le verra. Elles furent en effet, malgré les poncifs et la grandiloquence des textes, visuellement très diverses et inventives. On donnera ici un aperçu de leur singularité à travers des exemples empruntés à trois catégories de pièces caractéristiques du cirque, sinon tout à fait spécifiques : les pièces militaires ou, pour mieux dire, historico-militaires, les pièces animalières et les féeries et pantomimes comiques.

## Pièces historico-militaires

La citation de Moynet décrivait une de ces scènes de bataille qui firent la gloire de Cirque Olympique. À partir de 1845, d'autres établissements présentèrent des spectacles analogues : les hippodromes, qui étaient d'immenses cirques elliptiques. Il y en eut cinq, qui se succédèrent à Paris jusqu'à la fin du siècle.

Le Cirque Olympique et les hippodromes offraient des particularités qui les prédisposaient à la mise en spectacle d'événements militaires. Le dispositif décrit par Moynet permettait, on l'a vu, des circulations et un éclatement de l'action, et le savoir-faire des Franconi dans le domaine équestre et acrobatique autorisait les mises en scène les plus spectaculaires. Dans le cas des hippodromes, c'est surtout l'immensité d'un espace ouvert qui permettait la reconstitution d'épisodes militaires.

Ces pièces, qui s'inspiraient de faits précis, s'inscrivaient dans la tradition des *à-propos*, pièces inspirées d'événements récents, qui, d'après Arthur Pougin, prirent – significativement – le nom de *fait historique* quand, pendant la Révolution, elles se multiplièrent <sup>9</sup>. La distinction de l'histoire et de l'actualité n'est pas d'emblée pertinente au XIX<sup>e</sup> siècle, elle se dessine peu à peu, et les pantomimes historico-militaires témoignent précisément de cette dissociation progressive.

L'événement représenté était parfois très proche. Le 14 janvier 1809 furent données au Cirque Olympique des « scènes équestres militaires et historiques, à grand spectacle » intitulées *La Belle Espagnole ou l'Entrée triomphale des Français à Madrid* <sup>10</sup>. La prise de Madrid avait eu lieu le 4 décembre 1808. Un mois et demi plus tard, quelques jours avant le retour de Napoléon en France, le Cirque donna donc à voir l'événement. Sa représentation était évidemment fallacieuse, mais la pièce, tout en développant une intrigue impliquant un officier français, une jeune Espagnole et un scélérat nommé Tartuffos, prétendait à une certaine fidélité historique puisque la version imprimée était émaillée de notes de bas de page indiquant tantôt « fait historique » <sup>11</sup>, tantôt « extrait des Bulletins » <sup>12</sup>.

Mais l'événement récent, et même l'événement en cours pouvaient aussi susciter des pièces qui superposaient le présent et le passé. Parfois, elles se voulaient aussi anticipation de l'avenir : c'étaient alors, en quelque sorte, des pièces de propagande propitiatoires. Ainsi, le 10 novembre 1813, alors que les troupes de Wellington venaient de franchir les Pyrénées, le Cirque donna *La Pucelle d'Orléans* <sup>13</sup>, pantomime historique et chevaleresque dont le clou était bien entendu la prise d'Orléans. Le 3 février 1814, c'est le maréchal de Villars qui fut appelé à la rescousse <sup>14</sup> : au beau milieu de la Campagne de France, il remportait, contre toute attente, la victoire de Denain, arrêtant *in extremis* l'invasion étrangère.

Les Bourbons ne tardèrent pas, pourtant, à rentrer dans Paris, et ils y entrèrent d'abord fictivement,

8 Jules Moynet, *L'Envers du théâtre, machines et décorations*, Paris, Hachette, 1873, p. 246

9 Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 356.

10 Jean Antoine Guillaume Cuvelier, *La Belle Espagnole ou l'Entrée triomphale des Français à Madrid*, Paris, Barba, 1809.

11 *Ibid.*, p. 10, 11, 17, 20.

12 *Ibid.*, p. 21, 22.

13 Jean Antoine Guillaume Cuvelier, *La Pucelle d'Orléans*, Paris, Barba, 1814.

14 Henri Franconi, *Le Maréchal de Villars ou la Bataille de Denain*, Paris, Barba, 1814.

grâce au Cirque. Le « tableau historique » *L'Entrée de Henri IV à Paris*<sup>15</sup>, première d'une série de pièces de circonstance à la gloire du régime, fut joué au Cirque Olympique le 30 avril 1814, trois jours avant l'entrée de Louis XVIII.

Le Cirque avait servi l'Empire, il allait donc servir la Restauration et il servirait la Monarchie de Juillet. C'était moins se dédire que se hisser au rang d'institution : le Cirque devenait spectacle national. 1830 marqua le début d'un âge d'or, à cet égard. Le Cirque Olympique avait, certes, mis en spectacle les victoires de la Restauration, mais elles faisaient bien pâle figure en regard des exploits de la période précédente, qu'il s'était risqué à évoquer aussi, d'ailleurs, mais avec quelle parcimonie, quelles précautions ! En 1830, à la faveur de la disparition de la censure (au moins pour cinq ans), le Cirque Olympique put s'inspirer sans retenue des fastes militaires de la Révolution et de l'Empire. C'est bien le passé qui était désormais évoqué, et sur un mode clairement nostalgique.



*Dernière scène du Vengeur (1843), Edmond Texier, Tableau de Paris, 1852-1853*  
*La nostalgie des temps héroïques*

On s'émut, par exemple, en 1843, de voir s'engloutir dans les flots de la mer le célèbre navire de guerre le *Vengeur*, qui avait été coulé par les Anglais en juin 1794, et d'entendre s'éteindre les « Vive la République ! » de son héroïque équipage. Mais c'est surtout l'épopée napoléonienne que le Cirque Olympique exalta. Plusieurs théâtres firent revivre Napoléon, mais il était évidemment le mieux doté pour ressusciter la gloire de l'Empire. Ce furent notamment : *L'Empereur*<sup>16</sup> en 1830, *La République, l'Empire et les Cent Jours*<sup>17</sup> en 1832, *Austerlitz*<sup>18</sup> en 1837, *Murat*<sup>19</sup> en 1841, *L'Empire*<sup>20</sup> en 1845... Dès 1838, Nicolas Brazier, lui-même vieil auteur des théâtres secondaires, s'enflammait :

On doit l'avouer, jamais spectacle plus grand, plus beau, plus national n'avait été offert au public. *La Prise de la Bastille, l'Empereur et les Cent-Jours, les Polonais, l'Homme du Siècle...* ont surpassé en décors, en magnificence, en mise en scène, tout ce que l'on avait

15 Jean Antoine Guillaume Cuvelier et Henri Franconi, *L'Entrée de Henri IV à Paris*, Rouen, J. F. Ferrand, 1815.

16 Auguste Lepoitevin de L'Égreville, Ferdinand Laloue et Adolphe Franconi, *L'Empereur*, Paris, Barba, 1830.

17 Auguste Lepoitevin de L'Égreville, *La République, l'Empire et les Cent jours*, Paris, Bezou, 1832.

18 Francis Cornu et Auguste Lepoitevin de L'Égreville, *Austerlitz*, Paris, Marchant, 1837.

19 Ferdinand Laloue et Fabrice Labrousse, *Murat*, Paris, Marchant, 1841.

20 Ferdinand Laloue et Fabrice Labrousse, *L'Empire*, Paris, Répertoire dramatique, 1845.



eu jusqu'alors. Ces ouvrages ont ressuscité le grand homme [...] ; nous avons assisté à ses funérailles, à son apothéose : nous ne l'avons quitté que dans le ciel...

Le Cirque-Olympique nous a saturés de gloire... étouffés sous les lauriers... Plus on montrait le grand homme au peuple, plus le peuple battait des mains ; il était ivre de son empereur, ce pauvre peuple, qui lui avait donné, pour faire des bulletins, tout son or et tout son sang ; partout où l'on montrait l'homme du destin, le peuple criait : Encore ! encore... toujours ! toujours <sup>21</sup>...

En réveillant ces souvenirs glorieux, le Cirque suscita aussi, sans doute, des rêveries d'avenir, et ce n'est sans justesse que Jules Claretie écrivit plus tard : « Il y aurait une jolie thèse à écrire (sans paradoxe aucun) : *De l'influence de Franconi sur le retour de l'Empire* <sup>22</sup> ».

La représentation du passé et celle du présent, auparavant mêlées (le passé préfigurant le présent, le présent exalté comme déjà historique) se faisaient de plus en plus distinctes, on le voit. On continua, pourtant, sous la Monarchie de Juillet, sous le Second Empire, à représenter des événements récents. L'hippodrome de l'Étoile donna par exemple à voir des épisodes d'une guerre en cours, la guerre de Crimée, dont il s'agissait, bien entendu, de glorifier les victoires : *Silistrie* <sup>23</sup>, en 1854, reconstitua le siège de la forteresse des bords du Danube, et *La Crimée* <sup>24</sup>, en 1855, la bataille de l'Alma. Mais l'hippodrome, beaucoup plus vaste que le cirque, introduisait d'emblée une distance entre le spectateur et la représentation ; les événements fournissaient l'occasion d'un pur spectacle, de démonstrations militaires ou de divertissements équestres, sans dialogues et presque sans dramaturgie, sinon une trame narrative assez lâche, reprise des comptes rendus des journaux. La représentation d'événements récents en vint d'ailleurs à susciter parfois de grandes réserves, et le cas de la pantomime *La Guerre des Indes*, en 1858, est à cet égard révélateur.

Mais l'hippodrome,  
beaucoup plus vaste  
que le cirque, introduisait  
d'emblée une distance  
entre le spectateur  
et la représentation...

La pièce, inspirée des événements qui s'étaient produits l'année précédente en Inde, devait comporter trois épisodes : la révolte des Cipayes, la fête pour le rétablissement de l'empire des Indes, la prise de Delhi par les Anglais. Mais les censeurs soulevèrent de multiples objections. La représentation d'une révolte était de toute façon de nature à susciter leur réticence ; celle-là comportait de surcroît le spectacle d'atrocités scandaleuses : des femmes et des enfants égorgés et jetés dans un puits... On craignait enfin que ne soit attisée l'animosité du public envers l'Angleterre, ce qui eût contrarié la diplomatie impériale. Le ministre interdit donc la pièce. Mais l'inspecteur des théâtres, cherchant un compromis, proposa de supprimer le premier et le troisième tableau, les plus problématiques, et de ne conserver que l'inoffensif tableau central, en le rejetant de surcroît dans un passé lointain, pour le rendre purement décoratif et divertissant. Ces suggestions furent retenues et la pièce fut présentée, d'ailleurs sans grand succès, semble-t-il, sous un titre qui marquait bien l'éloignement chronologique : *La Guerre des Indes en 1799* <sup>25</sup> ; on y voyait un cortège de personnages costumés, des prouesses équestres de « voltige Hindoue », les exercices de l'éléphant Betzy... On avait ainsi procédé à une double dissociation : celle de l'histoire et de l'actualité, celle du spectacle et du réel. Les relations subsistaient, sans doute, mais elles s'établissaient désormais entre des plans distincts.

La distance que les hippodromes tendaient à instaurer entre le spectateur et le spectacle de l'histoire n'était ainsi pas seulement spatiale, mais aussi temporelle, intellectuelle, affective. Les spectacles

21 Nicolas Brazier, *Chroniques des petits théâtres de Paris*, 1838, rééd. par Georges d'Heylli, Paris, E. Rouveyre et G. Blond, 1883, t. 1, p. 164-165.

22 Jules Claretie, *La Vie à Paris*, 1910, Paris, G. Charpentier et E. Flasquelle, 1911, p. 88

23 Pierre-Célestin Arnault, *Silistrie*, Paris, Pillooy, 1854.

24 Pierre-Célestin Arnault, *La Crimée*, Paris, Aubusson et Kugelmann, 1855.

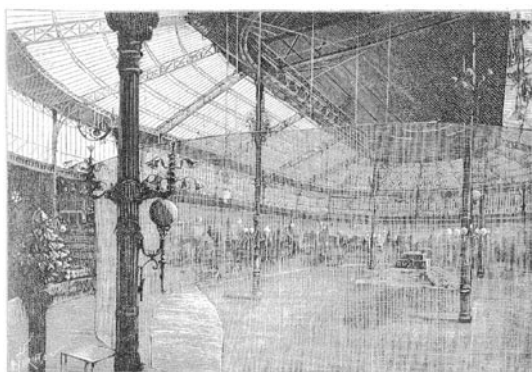
25 Pierre-Célestin Arnault, *La Guerre des Indes en 1799*, Paris, impr. de Morris, 1858.

historiques qui y furent présentés dans les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle empruntèrent, de plus en plus, les sujets de leurs déploiements fastueux à un passé lointain : le Moyen-Âge et l'Antiquité fournirent des sujets qui permirent d'exalter la patrie et la République, mais d'une manière de plus en plus allégorique et esthétisante.



*L'hippodrome de l'Alma : Antiquité et modernité*  
Fonds Paul Adrian, BnF, Arts du Spectacle

L'hippodrome de l'Alma, par exemple, établissement gigantesque à la modernité ostentatoire (immense structure d'acier, toit ouvrant, éclairage électrique...) donna une Jeanne d'Arc en 1880, une autre en 1890... Le dispositif de la *Jeanne d'Arc* de 1890 était lui-même extrêmement novateur et spectaculaire<sup>26</sup> : la place du Vieux Marché de Rouen était figurée sur un rideau métallique, décor à demi transparent qui entourait la piste, au centre de laquelle était représenté le supplice.



*Le décor en toile métallique de Jeanne d'Arc à l'hippodrome de Paris (La Nature, 26 juillet 1890)*  
Une modernité tapageuse au service de la représentation du Moyen-Âge

À l'hippodrome de la place Clichy, en 1900, ce furent les exhibitions somptueuses et bigarrées de *Vercingétorix*<sup>27</sup> : bataille d'Alésia (machines de guerre, éléphants, incendie de la citadelle...), « procession fantomnale »<sup>28</sup> des guerriers des peuples de la Gaule (Bellovaks, Bituriges, Arvernes... Sonneurs de trompe, druides, chiens de combat...), défilé des légions romaines (archers crétois, cavaliers numides, licteurs...), enfin triomphe de César (vierges gauloises, princes africains, rois prisonniers...) Triomphe que venait pourtant ternir le cortège des gloires de l'histoire de France, de Clovis à Napoléon... On voit bien, et dans ces excès même, quels écarts s'étaient créés. On était là devant un pur spec-

<sup>26</sup> Voir : Albert Londe, « La science au théâtre. "Jeanne d'Arc" à l'hippodrome de Paris », *La Nature*, n° 895, 26 juillet 1890, p. 125-126.

<sup>27</sup> Victorin Jasset, *Vercingétorix*, pièce pantomime, hippodrome de la place Clichy, 1900, manuscrit soumis à la censure, Archives nationales, F 18 1327.

<sup>28</sup> *Ibid.*



tacle, archéologique, décoratif, muséal, et qui ne maintenait avec le présent qu'une relation diffuse. Au demeurant, *Vercingétorix* fut un peu le chant du cygne de la grande pantomime historico-militaire.

## Les pantomimes animalières

Si les cirques, puis les hippodromes avaient été des lieux privilégiés pour la reconstitution de batailles, c'est notamment parce qu'on y pouvait faire évoluer des chevaux. Ils intervenaient en effet, collectivement, dans presque toutes les pièces historiques, mais un cheval seul pouvait aussi devenir le personnage central d'une pantomime. C'était le cas pour la pièce dont parlait Théophile Gautier, *Le Cheval du diable*. Si Gautier se montrait très critique à l'égard du texte de Villain de Saint-Hilaire, il ne tarissait pas d'éloges sur l'acteur principal :

Zisko, dans la hiérarchie chevaline, est un acteur de premier ordre, un Talma à quatre pieds, un Frédérick Lemaître à tous crins ; l'animal élevé à cette hauteur devient presque humain. Ce qu'il a fallu de soins, de patience, de génie, pour arriver à faire jouer, dans une pièce par un cheval abandonné à lui-même, un rôle que bien des figurants baptisés seraient embarrassés de remplir, est vraiment prodigieux <sup>29</sup> ?

C'est un leitmotiv du discours sur le cirque au XIX<sup>e</sup> siècle que ce thème de la maîtrise parfaite du mouvement animal, rendue possible par une patiente éducation, qui humanise la bête, jusqu'à en faire un acteur comme un autre, meilleur qu'un autre. Le cirque est d'abord le spectacle de la sujétion de l'animalité, et la pantomime utilise souvent ce ressort. Dès 1810, les animaux jouent à la perfection leur propre rôle dans *Gérard de Nevers ou la Belle Euriant* <sup>30</sup>. Le petit livre *Les Animaux savants* donne ces commentaires :

...la pantomime de Gérard de Nevers, pièce moins remarquable par les coups de théâtre dont elle est remplie, et par le jeu des acteurs et des actrices, que par les rôles importants qu'y jouent les quadrupèdes <sup>31</sup>.

[...]

Gibier, chiens, chevaux, tout a été dressé ; on leur a appris, à force d'art, à imiter ce qui se passe dans la nature <sup>32</sup>.

D'autres pièces furent construites autour d'animaux familiers, comme *Le Cheval de l'artilleur* en 1839, avec le cheval Fidèle, ou *Le Chien des Pyrénées* en 1842, avec le chien Émile, « phénoménal » <sup>33</sup> selon Gautier. Mais les pièces animalières qui eurent le plus de succès et laissèrent le souvenir le plus durable furent celles qui mettaient en scène des animaux sauvages exotiques. Terrifiants, encore étranges aux yeux du public de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ils incarnaient l'autre menaçant, dont il s'agissait d'afficher la soumission. On peut évidemment voir là une métaphore de la colonisation, et ces pantomimes se déroulent en effet généralement dans un cadre colonial.

Des fauves furent les vedettes de deux grands succès du Cirque Olympique dans les années 1830 : *Les Lions de Mysore*, en 1831, avec le dompteur Martin, dont « l'invincible volonté maîtrisait ces bêtes furieuses et les forçait à lui lécher les pieds » <sup>34</sup> et *Le Lion du désert*, en 1839, avec le dompteur américain Carter, où les félins semblaient avoir été purifiés de toute férocité, puisqu'ils évoluaient sur scène, libres parmi les acteurs. Théophile Gautier pouvait ainsi écrire :

29 Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 210.

30 Henri Franconi et Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier, *Gérard de Nevers ou la Belle Euriant*, Paris, Barba, 1814.

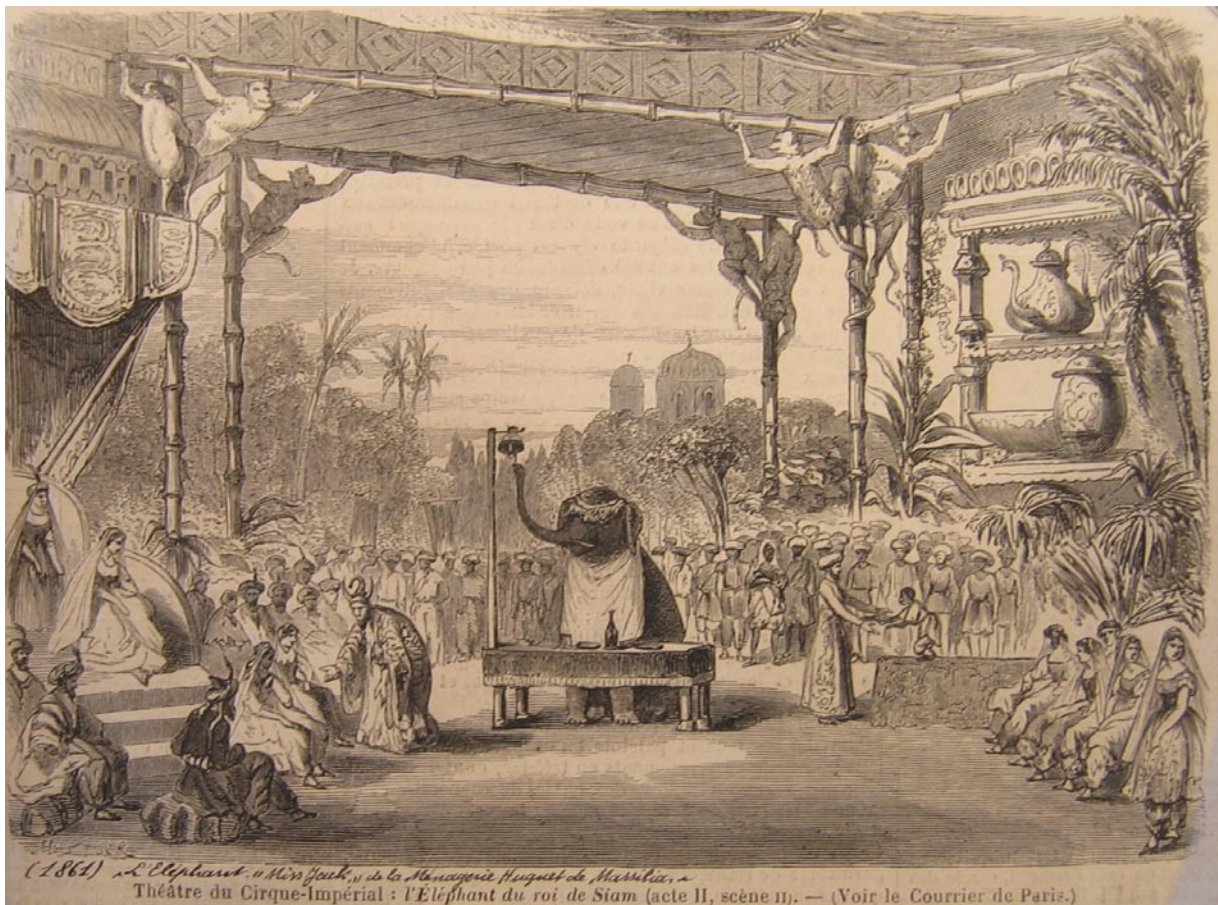
31 Mme B., née de V., *Les Animaux savants*, Paris, Didot l'aîné, 1816, p. 47.

32 *Ibid.*, p. 48.

33 Théophile Gautier, *L'Art dramatique en France depuis 25 ans*, t. 2, p. 229 (avril 1842).

...un lion et une panthère exécutent sur le théâtre, plein de figurants et de figurantes (chair trop filandreuse pour les tenter), des exercices aussi forts que ceux des caniches et des singes les plus instruits, et cela sans que rien les sépare des spectateurs, rien, pas même un fil d'archal, pas même une corde habilement dissimulée : ils sont en pleine liberté <sup>35</sup>.

Deux autres pantomimes, non moins fameuses, firent intervenir des éléphants, animaux considérés pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle comme particulièrement redoutables. L'un d'eux, Baba, avait connu la célébrité au Cirque Olympique dès le début du siècle : on s'émerveillait de le voir caresser la joue d'un enfant, tout en s'alarant de ses défenses, de sa trompe, ses pieds énormes <sup>36</sup>. En 1829, un éléphant fut la vedette d'une pantomime, *L'Éléphant du roi de Siam*. Un prince birman voulait s'emparer d'un éléphant royal pour déposséder le prince Nadir. En 1839, le Cirque renoua avec le thème dans *Les Éléphants de la pagode* : un éléphant déjouait les menées d'un usurpateur et remettait l'héritier légitime sur le trône. Des éléphants figurèrent encore dans des pantomimes ultérieures : *La Guerre des Indes*, *Boule de Siam*, au Nouveau Cirque, ou le *Vercingétorix* de l'hippodrome...



L'Éléphant du roi de Siam (1829)

L'animal redoutable entre tous, paisiblement attablé.

Fonds Paul Adrian, BnF, Arts du Spectacle

34 Auguste Lichet, « Théâtres », in : *Nouveau tableau de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Charles-Béchet, 1834, p. 159.

35 Théophile Gautier, *L'art dramatique en France depuis 25 ans*, t. 1, p. 337 (décembre 1839).

36 Voir : Mme B., née de V., *op. cit.*, 1816, p. 51.

## Féeries et pantomimes comiques

Le cirque ne visa pas seulement, à travers ses pantomimes, à susciter l'émotion ou l'étonnement, mais aussi, très tôt, le rire. Le comique de cirque ne fut donc pas seulement un comique d'effets ponctuels ou insérés dans de brèves saynètes ; il y eut de grandes pièces comiques de cirque, dont on évoquera ici deux types : les féeries comiques du Cirque Olympique et les pantomimes clownesques du Nouveau Cirque.

La féerie comique, dont l'intrigue, empruntant ses thèmes au merveilleux, fournit le prétexte au déploiement d'une multitude de trucs burlesques, n'est pas spécifique du cirque : *Le Pied de Mouton*<sup>37</sup>, qui inaugura le genre, fut créée en 1806 au théâtre de la Gaîté. Mais le Cirque Olympique l'illustra ensuite abondamment et lui donna ses plus beaux succès. Il y eut d'abord *Zazezizozu*<sup>38</sup>, en 1835. Les trois fils du prince oriental Zazezizozu, Zizi, Zozo et Zuzu parcouraient les royaumes des Dominos, des Cartes et des Échecs à la recherche d'une jeune fille à épouser. Mais le triomphe du Cirque Olympique, ce furent, en 1838, *Les Pilules du diable*<sup>39</sup>, dont la carrière se prolongea, dans divers théâtres, jusqu'au siècle suivant : il y eut des reprises en 1842 et 1849 au Cirque Olympique, en 1853 au Théâtre national, en 1863 à la Porte Saint-Martin, en 1873, 1878, 1880 et 1907 au Châtelet<sup>40</sup>. Un couple d'amants, un rival ridicule, un père obstiné, des valets comiques étaient les protagonistes d'une poursuite aux innombrables rebondissements, occasions de trucs extravagants dont certains, comme la métamorphose d'un personnage en dindon, demeurèrent longtemps célèbres. Le Cirque Olympique donna encore d'autres féeries, dont le succès eut les mêmes ressorts : *Le Mirliton*<sup>41</sup> en 1840, *La Corde de pendu*<sup>42</sup> en 1844...

Il y a là un foisonnement de trouvailles visuelles mais aussi verbales, qui révèlent une part méconnue de l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle. Le thème, d'une grande richesse symbolique, de la décapitation comique, par exemple, est récurrent : on coupe allègrement les têtes dans *Zazezizozu*, dans *Les Pilules*, dans *La Corde de pendu*, dans d'autres pantomimes encore et finalement, au cinéma, chez Georges Méliès...

Mais d'autres productions du cirque ont inspiré le premier cinéma comique : les pantomimes clownesques de la fin du siècle, notamment celles du Nouveau Cirque. D'autres cirques, le cirque Fernando, par exemple, ont donné de telles pantomimes, mais celles du Nouveau Cirque ont sans doute davantage marqué les contemporains, pour au moins deux raisons.

D'abord le dispositif du Nouveau Cirque était très particulier. L'établissement avait en effet été conçu pour être transformé en piscine à certaines périodes, mais on s'avisa de tirer parti de cette singularité à des fins dramaturgiques et comiques. Les pantomimes du Nouveau Cirque furent donc, presque toujours, des « pantomimes nautiques ». À l'issue de la première partie, sous les yeux des spectateurs, en quelques minutes, le tapis était roulé, le plancher s'abaissait, l'eau jaillissait et remplissait le bassin, puis des décors se dressaient et la pantomime commençait. De ces instants, Jean Cocteau gardait un souvenir ébloui, qui faisait pâlir à ses yeux le cinéma lui-même :

Le clou du programme était la pantomime nautique. L'arrivée de l'eau me laisse un regret poignant. Aucun truc, aucun gag de cinématographe ne remplacera cette merveille<sup>43</sup>.

37 Ribié et Martainville, *Le Pied de mouton*, Paris, chez madame Masson, 1807.

38 Baudoin d'Aubigny, Poujol et Anatole, *Zazezizozu*, Paris, Marchant, 1835.

39 Ferdinand Laloue, Anicet Bourgeois et Laurent, *Les Pilules du diable*, Paris, Marchant, 1842.

40 V. Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes 1791-1864*, Paris, Champion, 2007, p. 641.

41 Ferdinand Laloue, Anicet Bourgeois et Laurent, *Le Mirliton*, Paris, imp. De M. de Lacombe, s.d.

42 Ferdinand Laloue et Anicet-Bourgeois, *La Corde de pendu*, Paris, imp. de Mme de Lacombe, s.d.

43 Jean Cocteau, *Portraits-souvenir*, 1935, repris dans : *Romans/poésies, poésie critique, théâtre/cinéma*, Paris, Librairie générale française, coll. La Pochothèque, 1995, p. 763.





La Noce de Chocolat au Nouveau Cirque  
 La baignade générale finale d'une pantomime nautique  
 Fonds Paul Adrian, BnF, Arts du Spectacle

L'action de ces pantomimes se déroulait au bord de l'eau et elles se terminaient le plus souvent par une « baignade générale ». Ainsi, *La Grenouillère*, en 1886 : « À la fin, Cascades et Baignade générale ad libitum <sup>44</sup> » ; *Gribouille* en 1891 : « Inondation de la piste, barbotage général. Cascades. Final <sup>45</sup> » ; *Le Moulin du Gué*, en 1894 : « Tous glissent par la planche du moulin. Cascades et Baignade générale <sup>46</sup> » ; *Les Cent Kilos*, en 1897 : « Bousculades. Cris. Un énorme 100 kilos flotte à la surface. D'autres veulent monter sur le bateau qui coule. Cascades. Baignade générale <sup>47</sup> ».

Ces indications finales laissent entrevoir des pantomimes très visuelles, et en partie improvisées. La trame narrative était plutôt l'occasion de multiplier les poursuites et les cascades, et la pièce se terminait souvent dans la confusion, parfois en une joyeuse catastrophe, comme à la fin d'*Amérique* : un train, « un véritable train avec sa locomotive marchant la vapeur, ses wagons, son fourgon des bagages <sup>48</sup> » s'engage sur un pont qui « s'effondre entraînant dans l'eau les wagons, les voyageurs et les bagages. – Heureusement, des secours sont promptement organisés et tout le monde est sauvé <sup>49</sup> ». La catastrophe ferroviaire, rappel d'une authentique catastrophe <sup>50</sup>, tournait à l'heureux bain collectif.

Le second élément qui constituait un ressort essentiel du succès des pantomimes du Nouveau Cirque, c'était la présence, parmi leurs protagonistes, des deux vedettes de l'établissement : Footitt et Chocolat, qui formèrent l'un des premiers couples stables de comiques de cirque. Tout opposait ces personnages, et d'abord visuellement : c'était là, avec leur talent comique, un des secrets de leur succès. L'un était blanc, souvent vêtu de clair, l'autre, noir vêtu d'un frac, le premier cynique et manipulateur, le second naïf et résigné. Mais cette opposition n'était pas sans ambiguïtés, et c'était là, souvent, la

44 Raoul Donval, *La Grenouillère*, Saint-Valéry-en-Caux, E. Dangu, 1886-1893, p. 15.

45 *Gribouille*, 1891, Archives nationales F 18 1327.

46 *Le Moulin du gué*, 1894, Archives nationales F 18 1327.

47 *Les Cent Kilos*, 1897, Archives nationales F 18 1327.

48 *Amérique*, 1895, Archives nationales F 18 1327.

49 *Ibid.*

50 Cette catastrophe ferroviaire pour rire est probablement un souvenir de celle, tristement célèbre, d'Ashtabula (Ohio), qui, consécutive à l'effondrement d'un pont, avait fait, en 1876, plusieurs dizaines de morts.

source du comique. Foottit était odieux et dominateur, mais vêtu comme un enfant, Chocolat avenant et toujours victime, mais vêtu comme un homme du monde. Un jeu d'inversion du noir et du blanc, accompagné parfois d'une inversion sexuelle, intervenait souvent. Dans *Boule de Siam*<sup>51</sup>, Chocolat ne pouvant épouser la jeune fille qu'il aimait à cause de la couleur de sa peau, réussissait à se faire « blanchir par un procédé américain ». Dans *Le Feu au moulin*<sup>52</sup>, le baron de Saint-Gaga croyant courtiser une jolie meunière, s'adressait en réalité à Chocolat... Ces figures – et l'on pourrait citer bien d'autres exemples –, sont aussi présentes dans le premier cinéma comique, dont les trouvailles ne sont souvent que des emprunts méconnus à l'inventive pantomime de cirque.

D'une manière plus générale, on peut avancer que la pantomime de cirque, largement ignorée ou méprisée – des amateurs de cirque parce qu'elle serait un cirque impur, des amateurs de théâtre parce qu'elle serait un théâtre médiocre – et précisément parce qu'elle était hybride par nature, et instable, a constamment renouvelé ses formes, inventé des dispositifs, des formules scénographiques et dramaturgiques ; elle a aussi exprimé et nourri, à la fois, l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle ; finalement, elle a été un moteur puissant, bien que généralement inaperçu, de renouvellement du spectaculaire, notamment en tendant à instaurer ce spectacle « oculaire » que Théophile Gautier appelait de ses vœux.

## Lectures clés

**DÉSILE Patrick.** « Une “atmosphère de nursery du diable ” », 1895, n° 61, septembre 2010, « Aux sources du burlesque cinématographique : les comiques français des premiers temps »

(sous la dir. de Laurent Guido et Laurent Leforestier).

**DÉSILE Patrick.** « “ Encore ! encore... toujours ! toujours... ”. Représentations de l'histoire au cirque au XIX<sup>e</sup> siècle », communication au colloque *Le Spectacle de l'histoire*, 22-24 septembre 2010, CRHQ et LASLAR de l'université de Caen, Presses universitaires de Caen (à paraître).

**GAUTIER Théophile.** *Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, 1858-1859.

**MARTIN Roxane.** *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes 1791-1864*, Paris, Champion, 2007.

**BRAZIER Nicolas.** « Le Cirque Olympique », dans : *Chroniques des petits théâtres de Paris*, 1838, rééd. E. Rouveyre et G. Blond, 1883, vol. 1.

51 *Boule de Siam*, 1893, Archives nationales, F 18 1327.

52 *Le Feu au moulin*, 1896, Archives nationales F 18 1327.



# Opérettes de cirque à grand spectacle féérique et nautique : les mises en scènes de Géo Sandry pour le Cirque d'Hiver

Clotilde Angleys\*

**D**e la mise en scène des batailles napoléoniennes aux spectacles parodiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la pantomime de cirque accompagne au gré des modes toute l'histoire de cette forme de spectacle. Au cours des années 1930, le Cirque d'Hiver, sous la direction de Gaston Desprez puis de la famille Bouglione, ressuscite le genre du spectacle narratif, passé de mode depuis la guerre, sous la forme grandiose des opérettes de cirque à grand spectacle féérique et nautique, mis en scène par Géo Sandry. Comment ces spectacles s'insèrent-ils à la fois dans l'histoire du cirque et dans le foisonnement divertissement des années folles ?

## Cirques de l'entre-deux-guerres

« Le cirque » désigne, au début des années 1930, une grande variété d'établissements et d'enseignes, du petit cirque forain au grand établissement stable et citadin. On trouve tout d'abord de nombreux petits cirques sans grande renommée qui visitent tout le territoire français, en particulier nombre de localités où les spectacles forains ambulants sont la seule offre de divertissement. La venue d'un cirque est donc un événement, une source de distraction exceptionnelle, qui assure à une large échelle la popularité du spectacle de cirque. Ces cirques installent, grâce aux progrès de l'automobile qui facilite les déplacements, le modèle de la « ville d'un jour ».

Ces petits établissements familiaux croisent sur la route les grands chapiteaux qui apparaissent à cette époque autour des grandes ménageries foraines. Les familles Amar et Bouglione font ainsi leurs débuts dans le monde du cirque après plusieurs générations de dompteurs forains, et parcourent la France avec leurs chapiteaux géants, s'installant à Paris au début du mois de décembre pour y rester jusqu'au début de l'année suivante.

 Archiviste paléographe, **Clotilde Angleys** est conservateur au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France. Sa thèse d'école (soutenue en 2007) portait sur les mises en scène de Géo Sandry pour le Cirque d'Hiver, abordant le spectacle de cirque de l'entre-deux-guerres sous l'angle de l'histoire culturelle. Elle s'est également intéressée aux affiches de cirque à l'occasion d'un article pour la *Bibliothèque de l'école des Chartes* (t. 167, janvier-juin 2009).

Face à ces enseignes qui en viennent peu à peu à représenter le cirque aux yeux du public, les bâtiments de cirque stable, qui ont abrité ce spectacle depuis sa naissance, disparaissent les uns après les autres. Sur les quatre bâtiments que comptait Paris au début du XX<sup>e</sup> siècle, seuls deux, le Cirque d'Hiver et le Cirque Médrano, sont encore des cirques au début des années 1930. Le Nouveau Cirque de la rue St Honoré, inauguré le 12 février 1886, incarnait ce modèle de spectacle en voie de disparition : un cirque essentiellement équestre et fréquenté par la haute société (le journal *Le Gaulois* recommande aux spectateurs, en juin 1886, la toilette de visite élégante et le chapeau habillé pour les femmes et le frac pour les hommes)<sup>53</sup>. Abrité dans un bâtiment luxueux et moderne doté de l'éclairage électrique, il est conçu dès l'origine pour pouvoir transformer la piste en bassin en une quinzaine de minutes. On y joue, au début du XX<sup>e</sup> siècle, une série de pantomimes comme *La Grenouillère* ou *La noce de Chocolat*, qui connaît un grand succès autour des clowns vedettes Footitt et Chocolat.

Le Nouveau Cirque ferme ses portes en 1926, et le Cirque de Paris, dernier né en 1905 des cirques stables parisiens, en 1930. Les années 1930 sont bien un tournant où « le cirque » devient, d'un spectacle équestre joué dans un bâtiment stable, un spectacle itinérant joué sous chapiteau et comportant impérativement des numéros de fauves, image qui prévaut dans l'imaginaire collectif à partir de l'après-guerre.

## Le Cirque d'Hiver

Au début des années 1930, le prestigieux Cirque d'Hiver fait donc partie des lieux historiques du cirque équestre. Sa construction remonte à 1852, lorsque l'entrepreneur de spectacle Louis Dejean décide d'adjoindre au Cirque des Champs Elysées, qu'il exploite pendant l'été, un bâtiment pour continuer à présenter des spectacles pendant la saison froide. Le nouveau bâtiment est rapidement édifié sous la conduite de l'architecte Jacques-Ignace Hittorff, et la première représentation a lieu le 11 décembre 1852 en présence de Louis-Napoléon Bonaparte, qui a choisi le cirque pour faire sa première apparition publique après le coup d'état. L'opportuniste Louis Dejean sollicite alors l'autorisation de donner à son cirque le nom de Cirque Napoléon en hommage au nouvel homme fort du pays, le cirque des Champs Elysées prenant le nom de Cirque de l'Impératrice.

Rebaptisé Cirque d'Hiver à la chute de l'Empire, il passe entre les mains de nombreux directeurs jusqu'à devenir un cinéma de 1907 à 1923 (premier signe de l'engouement pour ce nouveau spectacle né douze ans plus tôt). A cette date, l'ingénieur Gaston Desprez le rachète pour le rendre à sa fonction première. Dix ans plus tard, se souvenant sans doute des succès du Nouveau Cirque, Gaston Desprez engage de gros travaux pour installer une piste nautique. La prouesse technique sert d'argument publicitaire. A la réouverture, les programmes portent une longue notice explicative dont voici quelques extraits :

Ce tour de force fut réalisé grâce à un travail ininterrompu de jour et de nuit, avec le concours de 120 ouvriers spécialisés de toutes corporations.

Le terrassement qui comportait de graves difficultés a été exécuté au moyen de nombreux marteaux pneumatiques qui ont dégagé une ancienne place publique sous laquelle on découvrit les fondations d'un établissement de bains, dont on retrouva les réservoirs intacts : 1000 mètres cubes de matériaux durent être enlevés et remplacés par les assises de la cuve.  
(...)

Au 29<sup>e</sup> jour, les ouvriers se retiraient de ce travail en même temps que l'eau envahissait le bassin avec son imposant volume de 2 000 000 de litres d'eau.

Le plateau métallique et les machineries atteignent un poids total de fer de 65.000 kilogs.

Le plancher à lui seul a un volume de 18 mètres cubes de bois et pèse environ 14 tonnes.

Les jeux de lumière et les projecteurs sous l'eau représentent ce qu'il y a de plus perfectionné

53 Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle (BnF. ASP.) 8°Ro16 783.

dans la matière, et la synchronisation de tous les moteurs et le réglage de toutes les manœuvres de machineries au moyen de commandes électriques, résumant le génial effort qui a été fait pour présenter au public du Cirque d'Hiver une œuvre complète qui répond à toutes les exigences de la technique du théâtre le plus moderne au monde. (...)

Un système de canalisations permet de remplir la cuve avec la rapidité de 150 000 litres à la minute.

D'autre part, une puissante moto-pompe peut aspirer l'eau du bassin et la rejeter en cascades retombant au milieu de la salle ; cette pompe peut distribuer 800 000 litres-heure aux différents jeux d'eau.

Ces [sic] travaux ont coûté 1 500 000 francs <sup>54</sup>.

A cette occasion, l'installation électrique est également rénovée pour installer plusieurs centaines de lampes, commandées par un clavier à vingt-quatre touches. Le fonctionnement de l'installation nécessite la présence d'un chef électricien et de huit projectionnistes communiquant entre eux par le biais de casques et de téléphones. Le Cirque d'Hiver se dote donc d'une installation moderne, pour permettre de nouveaux effets spectaculaires et s'adapter ainsi au goût du public de l'entre-deux-guerres.

## Music-hall, opérette, cinéma

« Les années folles » sont en effet associées à la gaieté, au foisonnement des spectacles qui génère concurrence et surenchère spectaculaire pour continuer à attirer le public. Depuis son essor pendant la « fête impériale » des années 1860, l'opérette correspond particulièrement bien à ce goût du grand spectacle, à une époque où la diffusion de la radio et du disque permet d'assurer rapidement une propagation à grande échelle des airs les plus célèbres. L'opérette intègre après la guerre l'influence du musical américain, qui se caractérise par un orchestre réduit et l'attention accordée aux paroles qui deviennent *lyrics* dans les programmes de spectacle. *Phi-Phi*, créé en 1918 aux Bouffes parisiennes, et *Rose-Marie*, qui connaît 1158 représentations ininterrompues à Mogador du 9 avril 1927 au 30 septembre 1930, sont caractéristiques de cette nouvelle

forme d'opérette qui tire vers le grand spectacle et imite les féeries du théâtre du Châtelet en mettant en scène ballets, défilés de figurants richement costumés et changements à vue.

**L'accumulation d'effets spectaculaires comme la frénésie de nouveauté sont également caractéristiques de la revue qui devient dans l'entre-deux-guerres un des éléments constitutifs du music-hall.**

L'accumulation d'effets spectaculaires comme la frénésie de nouveauté sont également caractéristiques de la revue qui devient dans l'entre-deux-guerres un des éléments constitutifs du music-hall. Bien loin de son origine, lorsque les théâtres de foire présentaient une revue satirique des événements politiques et littéraires de l'année, la revue de music-hall est devenue un grand spectacle, qui maintient la structure originelle

en tableaux pour mettre en scène, généralement autour d'un grand escalier, vedettes musicales et troupes de girls vêtues de plumes et de paillettes, sous le feu des lumières colorées. La revue fait apparaître et met en avant, bien plus que les compositeurs, paroliers, metteurs en scène ou costumier, le *producer* (et c'est dans cette même veine américaine que les quatre frères Bouglione, directeurs du Cirque d'Hiver, s'afficheront parfois comme les Bouglione Brothers). Par ce mot, le spectacle se définit clairement comme une production que l'on peut vendre, ou faire voyager en tournée.

54 BnF. ASP. 8°Ro16641.

L'autre versant du music-hall, centré sur le tour de chant à ses débuts dans les années 1864, suit lui aussi cette course au spectaculaire et devient peu à peu un spectacle d'attraction, alternant présentations musicales, acrobaties, entrées comiques, numéros de jonglerie... C'est ainsi que sont présents à Paris, dans l'entre-deux-guerres, un très grand nombre d'artistes « de classe internationale » (parce qu'ils travaillent indifféremment dans les cirques et les music-halls de toute l'Europe), qui circulent entre les deux cirques et la trentaine de music-halls parisiens. Cette porosité s'applique également aux directeurs, puisque l'on voit la famille Amar prendre la tête de l'Empire pour les saisons 1936 et 1937. La proximité entre les deux formes de spectacle est donc forte, au point qu'on voit même quelques tentatives de présentation d'animaux sur les scènes des music-halls (sans grand succès du moins pour les fauves et les chevaux). Ce phénomène donne également naissance à une critique de cirque et de music-hall, assez active dans les grands quotidiens populaires comme *Le petit parisien*, *Paris Soir*, *Le Journal*, *Le Matin* ou *L'Intransigeant*.

A cette offre de spectacle vivant du début des années 1930, il faut ajouter, dernier né et dangereux concurrent, le cinéma, passé dans la décennie 1920 du statut d'attraction foraine à celui de septième art, et qui accède à la parole en 1927 avec *Le Chanteur de Jazz*, d'Alan Crosland. Pour un entrepreneur de spectacle, c'est de loin le plus simple et le moins coûteux à présenter puisqu'il suffit d'un projecteur et d'une surface où projeter. Pour un spectateur, la séance est extrêmement rentable puisqu'elle dure plus de quatre heures, offrant en première partie de séance films d'actualité, courts métrages, documentaires et films d'animation avant le film choisi. En conséquence, les salles se multiplient, des plus petites aux plus gigantesques, nouvelles constructions comme le Rex (inauguré en 1932), ou transformation de salles existantes comme l'Hippo-Clichy devenu Gaumont Palace en 1913. Le cinéma prend donc une part grandissante dans les loisirs des parisiens, cependant que se maintient le goût pour un spectacle vivant, en temps réel et sans montage.

## **Le renouveau de la pantomime au Cirque d'Hiver**

Dans ce contexte, le Cirque d'Hiver produit, au cours de la décennie 1930, une dizaine de spectacles dans la veine féerique, nouvelles incarnations de la pantomime de cirque qui explorent divers registres : la pièce à clown, les westerns sur pistes, les spectacles exotiques ou les contes d'Europe centrale. Gaston Dezprez et M. Coucheman, directeurs du Cirque d'Hiver, font d'abord appel aux vénérables Emile Codey et Jean Fouilloux, maîtres d'œuvre des succès du Nouveau Cirque dans les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Le premier spectacle en 1931, *La Chasse à Courre*, « Fantaisie équestre et musicale à grand spectacle » selon son programme, est d'ailleurs une reprise d'une des pièces du Nouveau Cirque dont on a supprimé la partie nautique. Loisir aristocratique et activité équestre, la chasse à courre a inspiré depuis le XIX<sup>e</sup> siècle de nombreuses pantomimes de cirque, permettant de présenter en piste animaux dressés (cerfs, biches, sangliers, chiens...) et numéros de dressage équestre. Le premier spectacle du Cirque d'Hiver se place donc dans une lignée extrêmement traditionnelle à laquelle il intègre le trio Fratellini, vedettes de l'établissement, qui s'efforcent vainement de piquer au milieu de la piste.

Le spectacle est un succès, qui conduit la direction du Cirque d'Hiver à proposer, directement à sa suite, *Au pays des merveilles*, « grande fantaisie équestre en 6 tableaux » des mêmes Emile Codey et Jean Fouilloux. Ce spectacle en forme de revue se situe cette fois dans la lignée féerique, accordant beaucoup de place à la danse. L'année suivante, la direction du Cirque présente, pour la fin de l'année, *Les nuits du Khalifat*, pantomime nautique au décor exotique produite par le cirque allemand Busch. Suite à ce nouveau succès, la direction du Cirque d'Hiver engage de gros travaux lors de la fermeture de l'été 1933 pour se doter d'une piste nautique.

C'est avec ce nouvel équipement vedette que le Cirque compte ouvrir la saison 1933-1934. Le 20 octobre 1933, les spectateurs découvrent *Tarzan le maître de la jungle*, emprunté lui aussi au Cirque Busch, après une campagne massive d'affichage et d'annonces dans la presse. Le pari est audacieux car le

spectacle ne comporte pas de première partie de numéros comme c'était le cas pour les précédents. La pièce se veut une prouesse de dressage montrant l'habileté de Tarzan à apprivoiser les animaux sauvages, et dont le clou doit être le tableau nautique. Les réussites précédentes ainsi que l'expertise du Cirque Busch en matière de pantomime laissent donc espérer un nouveau succès. Ce fut un four complet, au point que la direction dut prétexter un problème technique pour suspendre le spectacle. Le collectionneur Paul Haynon, spectateur du désastre, raconte dans ses archives la pitoyable sortie du spectacle :

Le prétendu accident survenu à la piste nautique fut inventé de toutes pièces pour expliquer la relâche forcée que dut faire jusqu'au 4 novembre le Cirque d'Hiver. La vérité est que le public, peu satisfait du spectacle qui lui était présenté et trouvant le prix des places exagéré par rapport au peu qu'on lui donnait (deux heures et quart de spectacle), manifesta son mécontentement et voulut mettre le feu au cirque. Devant cette attitude, la direction se vit dans l'obligation de cesser les représentations et d'élaborer un autre programme <sup>55</sup>.

## Les Fratellini en vedettes

C'est à Géo Sandry, régisseur de théâtre et de cinéma employé par hasard comme figurant (et qui décrira dans ses mémoires un spectacle « dans le style des vieux mélos, étalage de meurtres, de sang, de squelettes et de trésors enterrés <sup>56</sup> ») que la direction du Cirque d'Hiver confie le sauvetage de la catastrophe. L'aventure le conduira à rester dix ans dans l'établissement, pour mettre en scène ses productions jusqu'à la fin des années 1930. En deux semaines, il transforme le « grand spectacle d'aventures » annoncé par le programme en *Fratellini en Afrique*, « pièce à grand spectacle » présentée en deuxième partie sur la base d'un scénario comique qui fait la part belle au trio Fratellini en élaguant vigoureusement le nombre de rôles prévus dans Tarzan. La cohérence n'est pas le point fort de l'intrigue, ainsi présentée dans le programme :

Johnny Quaker, célèbre écossais, roi du whisky, et sa femme Margaret, désirent marier leurs filles, Suzy et Maggy, avec des rois ! Ils en ont vainement cherché en Europe, en Asie, en Amérique ! Comme le dit Margaret : « C'est un métier perdu ! » Aussi toute la famille débarque en Afrique à la recherche de rois nègres. Le métis Demi-Deuil, l'habile interprète, se chargera de trouver les majestés disponibles. Au cours de leurs pérégrinations, les Quaker font la connaissance du Capitaine de Saint-Adresse, qui eut autrefois une aventure célèbre avec Antinéa. Malgré leur résistance, Suzy et Maggy sont fiancées à deux rois impossibles ! Heureusement pour elles, pendant les fêtes du mariage, elles pourront s'enfuir grâce à la complicité du capitaine de Saint-Adresse et de ses hommes et aussi d'un trio de chasseurs de fauves, les Fratellini, dont il nous sera permis d'admirer les exploits tout au long de la pièce <sup>57</sup>.

Sur la piste est donc représentée une Afrique bouffonne peuplée de cannibales, qui ne sont plus les figures terrifiantes de la sauvagerie à peine humaine des premiers temps de l'ère coloniale, mais bien un prétexte au jeu clownesque :

Le stéréotype du roi nègre s'est figé dès le début du siècle comme le prouvent les affiches publicitaires. Un galure haut de forme en guise de couronne, une canne chic pour sceptre, monocle, porte-cigarettes, distinction. Mais... ses grands pieds n'ont pas trouvé de chaussures, et, bien sûr il est tout nu, ou presque, sous une redingote de smoking étriqué, un plastron en collier et des manchettes empesées aux poignets <sup>58</sup>.

<sup>55</sup> Archives de Paris, Fonds Paul Haynon. D28Z9 : Cirque d'Hiver, documentation 1871-1936.

<sup>56</sup> BnF. ASP. Fonds Géo Sandry, *La confession d'un enfant du siècle*, Ch.9 « Mon séjour au Cirque d'Hiver », boîte 40.

<sup>57</sup> BnF. ASP. Fonds Géo Sandry, Boîte 9.

<sup>58</sup> Sylvie Chalaye, *Du noir au nègre : l'image du noir au théâtre de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*, Paris, 1998.



Le succès de la Revue Nègre de 1925 et la redécouverte de l'art africain n'ont, on le voit, aucune influence sur les spectacles du Cirque d'Hiver qui se situent plutôt dans l'héritage comique du grand succès présenté tout au long des années 1920 au Théâtre du Châtelet : *Malikoko, roi nègre* douloureusement affligé de troubles gastriques qui ne supporte que la viande blanche.

Ramenée à des proportions moins ambitieuses, la pièce du Cirque d'Hiver permet de contrebalancer la catastrophe initiale et de monter, avec plus de sérénité, un second spectacle sur une trame semblable. *Les Fratellini détectives* dans *Les diamants du Radjah* tiennent donc l'affiche, en seconde partie, du 12 janvier au 3 mars 1933. La place des clowns dans la distribution montre, plus que tout, le caractère comique de la pièce : en plus du trio éponyme, on trouve en piste Chocolat fils, le nain Goliath incarnant le ministre de la guerre, Ilès et la troupe des augustes du cirque jouant les ministres du Radjah (avec par exemple pour la Marine le ministre Ali Cachalot). L'intrigue est plus décousue encore que dans l'opus précédent : les scènes clownesques sont entrelardées de tableaux féeriques représentant le ballet des bijoux du radjah, le ballet des Mickey Mice copié sans scrupules sur un numéro présenté quelques semaines auparavant au Cirque Médrano et la scène nautique de la pêche dans le Loch Ness dans lequel s'ébattent les ours blancs.

Ces deux premiers spectacles mis en scène par Géo Sandry se caractérisent donc par leur caractère avant tout clownesque, une intrigue assez lâche qui alterne les tableaux féeriques (notamment les ballets), les scènes de genre (comme le marché indien d'Aischalla avec ses fakirs et charmeurs de serpents) et les scènes comiques, et une ampleur somme toute modeste avec peu de décors et d'artistes extérieurs au monde du cirque. L'élément féerique et le grand spectacle prennent le pas à partir de 1934 lorsque le Cirque d'Hiver change de direction.

## Westerns de cirque ?

Ce changement n'affecte pas l'équipe technique, qui reste presque identique : le chef de piste Louis Lavata, le chef d'orchestre et compositeur Raymond Brunel, le metteur en scène Géo Sandry, le chef électricien Paul Vivat participent à l'ensemble des spectacles de la période. La saison 1934-1935 commence donc avec une équipe rodée qui dispose du temps nécessaire pour préparer correctement *La Reine de la Sierra* qui débute le 18 janvier 1935, soit trois mois après la réouverture. Le spectacle, qui comporte une partie lyrique assez développée (chœurs, duos et morceaux de couleur locale), est beaucoup plus cohérent que les précédents : les numéros d'attractions comme les danses mexicaines ou indiennes (la danse des tomahawks), ou encore les exercices de lasso du ranch sont beaucoup mieux intégrés à l'intrigue. Chaque tableau possède son propre décor et une véritable fonction narrative. La mise en scène explore les différentes possibilités du Cirque d'Hiver, avec de nombreuses circulations de la scène à la piste et, en clou du spectacle, la cascade du Rio Verde qui coule de la scène à la piste. On est tenté, avec une culture de spectateur du XXI<sup>e</sup> siècle, de qualifier ce spectacle de Western sur piste, mais ce n'est pas du tout l'association qui vient à l'esprit des critiques de l'époque (les seuls spectateurs dont on connaisse l'avis). En effet, si les premiers films de Westerns américains sont produits à partir de 1925, ils ne sont pas ou peu diffusés en France. Ce sont les romans de Fenimore Cooper, Gustave Aymard et Mayne Reid qui représentent, pour le spectateur français, le mythe de l'ouest américain. Comme dans ces romans, l'intrigue cherche ici une image d'Épinal avec des ressorts simples : le héros, son compagnon, un opposant et une rivalité autour d'une femme dont le rôle (généralement lyrique) est un prétexte.

Comme pour le roi cannibale, le danger représenté par l'indien est apprivoisé par le comique (les indiens sont joués par la troupe des augustes du cirque) et par le stéréotype : l'indien « se présente comme partie d'un groupe plus ou moins important dont les activités essentielles consistent à poursuivre au galop une diligence ; à tourner en rond autour d'un convoi de pionniers, à lancer des flèches

sur les rondins du fort, à danser à la lueur des feux du camp autour d'un prisonnier ligoté au poteau de torture<sup>59</sup> », comme c'est le cas dans les films de Western. Le spectacle se situe d'ailleurs dans une tradition du cirque qui s'est très tôt approprié le thème du Far West avec le Buffalo Bill's Wild West Show à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le chapiteau américain marqua les esprits en effectuant une tournée européenne en 1905, puis l'enseigne fut reprise dans les années 1920 par la famille Bouglione pour une tournée à succès avant qu'ils ne rachètent le Cirque d'Hiver.

Par rapport aux deux pièces précédentes, la nature du spectacle a changé : il ne s'agit plus d'un divertissement bouffon, mais d'un tableau « couleur locale » permettant de présenter diverses disciplines traditionnelles des numéros d'attraction. C'est d'ailleurs cette couleur locale que revendique Géo Sandry dans une lettre au critique et historien du cirque Tristan Rémy : « Je n'ai jamais eu la prétention de réaliser des chefs-d'œuvre, seulement des images d'Épinal d'une certaine envergure, avec les moyens mesurés qu'on me servait. <sup>60</sup> » Cette dimension pittoresque prend une importance plus grande encore dans les trois spectacles qui ont pour cadre l'exotisme asiatique.

## Féeries exotiques

L'entre-deux-guerres est en effet une période d'engouement pour l'Asie, où la simple contemplation du mode de vie exotique est en soi un spectacle. La dernière exposition coloniale de 1931 est une charnière : c'est en effet l'occasion des dernières exhibitions de groupes humains, qui avaient commencé dans la première décennie de la Troisième République avec les Nubiens présentés au Jardin d'Acclimatation en 1877. L'attraction, scientifique et ethnologique (ou prétendue telle) à ses débuts est rapidement récupérée par l'univers du spectacle, et l'on voit dès l'année suivante une troupe de zoulous sur la scène des Folies Bergère, ouvrant la voie à plusieurs décennies de spectacles exotiques et d'exhibitions ethniques qui constituent et nourrissent l'image stéréotypée des peuples de l'empire. Les expositions coloniales ont, entre autres fonctions, celle de transformer les sauvages sanguinaires de la conquête en peuples inférieurs mais humains à qui la France apporte le progrès.

L'exposition donne à voir les merveilles de l'empire en reconstituant dans les pavillons érigés pour l'occasion à Vincennes les lieux les plus emblématiques, comme le temple d'Angkor Vat ou le souk de Tunis. Les indigènes sont alors exhibés comme garants de l'authenticité de la reconstitution. Un théâtre des colonies permet également d'admirer les différentes danses indigènes, une des représentations de l'exotisme les plus appréciées, les plus fréquemment présentées et détournées. Sur les scènes parisiennes cohabitent en effet d'une part des danseuses indiennes comme Vana Yami, qui présente au Théâtre des Champs Élysées un récital de danses traditionnelles indiennes, et d'autre part les salles de « danse du ventre », des music-halls où le spectateur peut contempler des danseuses pas toujours orientales mais jamais trop vêtues prenant des postures lascives, assez éloignées des véritables pratiques de danse moyen-orientales.

Malgré la multiplicité des danses présentées - Danse des bougies, Danse de la chaise, Danse des frissons, Danse du mouchoir, Danse du sabre, malgré leur pluralité culturelle - égyptiennes, algériennes, marocaines, persanes, turques - et celle de leurs interprètes - Ouled Naïd du sud algérien, Ghawazi d'Égypte, Chikhat du Maroc ; s'est formé dans l'esprit des visiteurs l'image d'une seule et unique danse : la "danse du ventre". Cette dénomination proprement occidentale, forgée par la soldatesque coloniale, induisait l'idée d'une essence chorégraphique commune à tout l'Orient et à toutes les femmes orientales<sup>61</sup>.

La fascination pour l'exotisme constitue donc la matière idéale pour les images d'Épinal féeriques que recherche Géo Sandry, et « la plus puissante évocation de l'Inde mystérieuse » (selon les affiches du

<sup>60</sup> Copie d'une lettre de Géo Sandry à Tristan Rémy, 2 juin 1967 (BnF, ASP, Fonds Géo Sandry, Boîte 68).

<sup>61</sup> Anne Decoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France : 1880-1940*, Pantin, Centre national de la Danse, 2004, p.28.

spectacle) sert de décor au plus grand succès du Cirque d'Hiver, *La Perle du Bengale* (du 20 décembre 1935 au 4 mai 1936 pour la création). Les amours contrariées d'une princesse indienne et d'un capitaine des lanciers du Bengale qui la libère des assiduités trop pressantes d'un nabab cruel sont l'occasion de mettre en piste un marché bigarré, la luxueuse caravane du maharadjah, la revue des lanciers et la piste nautique devenue lac aux serpents où l'on précipite les esclaves sacrifiées. Le spectacle fait alterner des scènes foisonnantes de fakirs crachant du feu et d'animaux sauvages, et des scènes plus calmes soutenues par un passage lyrique, au nombre desquelles la complainte du cheval blessé qui voit le capitaine des lanciers confier à sa monture un message que l'animal, boitant sur trois pattes, s'en ira porter jusqu'au camp. La danseuse indienne Nyota Inyoka, émule de Vana Yami, intègre au spectacle le « Rituel de Vishnou » qu'elle présente habituellement dans ses récitals de danse, jouant le rôle de la statue qui s'anime.

L'intrigue est presque un décalque du spectacle précédent : on y retrouve le couple de héros, une paire de rivaux prêts à s'allier pour enlever l'héroïne et le duo clownesque d'ordonnances militaires où Achille Zavatta fait ses débuts en compagnie de Despard. La danseuse indienne échappe au sort traditionnel de la *sâti* dans l'Inde de spectacle, car si l'on tremble aux manigances des opposants, rien ne doit venir contrarier la fin heureuse d'un divertissement qui vise avant tout le spectaculaire. La partie lyrique, renforcée par des chœurs, est plus développée encore, et les premiers rôles sont confiés à des chanteurs de métier. C'est d'ailleurs Armand Mestral qui tiendra la partie du lancier lors de la reprise de

L'innovation spectaculaire tient surtout à des effets lumineux : le spectacle est en effet l'un des premiers à utiliser la lumière noire...

1954. *La Perle du Bengale* connaît en effet un grand succès qui pousse la direction à de multiples reprises avant et même après-guerre, et à une adaptation du spectacle pour une tournée sous chapiteau.

*La Perle du Bengale* est suivie dans la série des spectacles exotiques par une variation biblique, *Les aventures de la Princesse de Saba* à la fin de l'année 1937. La couleur locale est résolument hébraï-sante, comme l'indique l'adresse à Balkis, reine de Saba, contenue dans le livret : « Salut à toi, fille des rois yéménites, reine du Sud et du matin, ô parfaite, ô pareille au bouton de la rose, ô belle aux cheveux d'hyacinthe. » Le spectacle est là encore très musical, avec un duo comique chanté par la paire clownesque Despard et Zavatta. L'habituelle rivalité amoureuse se double d'une rivalité féminine, pour le reste l'intrigue suit le même cours prévisible que dans les pièces précédentes. La succession des tableaux reprend elle aussi les ingrédients habituels du succès : le palais majestueux en ouverture, le traditionnel ballet des bijoux et le tableau nautique qui représente cette fois la fosse aux crocodiles. L'innovation spectaculaire tient surtout à des effets lumineux : le spectacle est en effet l'un des premiers à utiliser la lumière noire, après la mise en scène de *Roméo et Juliette* par Jean Cocteau en 1924.

*L'idole de Shanghai* (du 16 décembre 1938 au 14 mars 1939) prend presque le contrepied de la fascination pour l'exotisme utilisée par les deux précédentes productions. L'action démarre par surprise : sans que cela soit inscrit dans le programme, le Cirque d'Hiver est le théâtre d'une descente de police pour interpellier Greta Holdin, la femme gangster, qui parvient à s'échapper. Le spectacle présente alors le siège new-yorkais du gang, dans la droite ligne du film *Bonny and Clyde* sorti en 1934, où l'on échafaude des plans pour dérober une statue de jade de Shanghai que la géographie approximative du livret situe sur la péninsule indochinoise. Sur cette trame se greffe une intrigue comique mettant en scène Milly Mathis et Fernand Sardou, figures de l'opérette marseillaise, qui jouent le couple naïf persuadé de jouer dans un film, et sur qui comptent les gangsters pour mener à bien leur plan. Les deux vedettes concentrent la plus grande part de l'attention, au point que la couleur locale indochinoise et le pâle duo d'amoureux asiatiques passent au second plan, d'autant plus qu'ils n'ont aucune fonction narrative.

Le spectacle innove en mêlant aux scènes jouées en piste des passages projetés sur des écrans amovi-

bles, qui ont surtout une fonction descriptive. Les images sont en partie issues de documentaires, par exemple pour l'arrivée au quartier général des gangster à New-York, ou pour la scène de la forêt en flamme, à propos de laquelle le critique Henry Thétard relève que « les antilopes, les zèbres et les rhinocéros bicornes ne sont évidemment pas des animaux de la faune chinoise, mais, dans une féerie, on n'y regarde pas de si près <sup>62</sup>. » Le clou du spectacle est constitué par l'atterrissage de l'avion des gangsters sur la piste du cirque. On le voit, la différence avec les précédentes féeries exotiques est sensible : ici la mise en scène recherche l'accumulation d'effets spectaculaires plus encore que la couleur locale. Quant à la partie comique, elle est confiée aux deux acteurs marseillais et non plus à des clowns. *L'idole de Shanghai* est la production où les emprunts aux autres formes de spectacle sont les plus visibles, quitte à délaissier les attractions qui s'intégraient mieux aux précédents spectacles.

## Contes et légendes

*La Princesse Saltimbanque* est à cet égard beaucoup traditionnelle, puisqu'elle met en scène le cirque dans le cirque, dans sa version romantico-bohémienne. Ces cadres temporels et géographiques correspondent au succès, dans les salles de cinéma, d'un « genre codé : les films pata-historiques d'ambiance mitteleuropéenne ou slave. Salles de bal, costumes et troïkas, valse impériales et danses cosaques y sont la raison d'être de mélos mondains dont le goût ne se départira pas durant toute la décennie <sup>63</sup>. » Le petit cirque tournant en Bohême dans les années 1895 permet de représenter tous les stéréotypes du cirque ambulant : parade, chapiteau, orchestre de cuivres, mais également du camp tzigane, avec ses czardas endiablées au son des violons. L'intrigue présente elle aussi tous les topoï attendus, de la princesse enlevée par les bohémiens à l'indispensable chute du trapèze comme péripétie de la rivalité amoureuse. La mise en scène joue beaucoup sur les effets de foule, employant une centaine de figurants pour représenter les villageois spectateurs du cirque, la cour princière ou le campement tzigane. Le spectacle connut un succès important puisqu'il resta à l'affiche du Cirque d'Hiver pendant une centaine de représentations.

La série des mises en scène de Géo Sandry se clôt avec *Blanche-Neige*, créé en janvier 1942. Comme on l'imagine, la période de guerre n'est pas propice à la production de spectacles luxueux, le cirque disposant de beaucoup moins de moyens que pour les spectacles précédents. Comme pour les tout premiers spectacles, ce sont les deux clowns Alex et Zavatta que le programme présente comme les véritables vedettes. Le reste des attractions est constitué par le troupeau de biches dressées empruntées au Cirque du professeur Maladolli, et par la reprise des fontaines lumineuses déjà utilisées pour *La princesse Saltimbanque* (un système de plateformes éclairées de taille croissante posées au-dessus de la piste, sur lesquelles évoluent des danseuses tandis que de l'eau ruisselle du haut de la fontaine). Malgré l'enthousiasme d'un public avide de spectacles dans Paris occupé, l'heure n'est plus aux grands effets spectaculaires des années précédentes.

Pendant une dizaine d'années, le Cirque d'Hiver a donc proposé une série de « grands spectacles », fondés sur la recherche d'effets toujours nouveaux pour soutenir l'attention du public, dont le succès montre l'adéquation avec les goûts de l'époque. Ces spectacles se caractérisent par une intrigue très stéréotypée, où l'on retrouve d'une pièce à l'autre une structure très semblable, et qui a surtout pour but de servir de prétexte à une production soignée. La plus grande attention est portée aux éléments suivants :

- les costumes, vecteurs de la couleur locale et source d'effets lumineux par leurs couleurs vives et leurs paillettes. Ces costumes sont généralement loués auprès des plus grands fournisseurs comme les maisons Vicaire ou Rasimi.
- L'éclairage, qui a une véritable fonction dramaturgique (par exemple « le feu sur la piste »)

<sup>62</sup> 3 janvier 1939 paru dans *Le Petit parisien*.

<sup>63</sup> Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français*, Paris, Armand Colin, 2005, p.136.

dans le camp des Bohémiens de *La princesse Saltimbanque*) alors que les numéros de cirque sont généralement présentés en pleine lumière.

- Les décors, en inflation au fil des spectacles, qui permettent là encore d'entretenir l'image d'Épinal.
- La musique, avec des compositions nouvelles du chef d'orchestre du Cirque d'Hiver Raymond Brunel pour chaque spectacle, et un orchestre assez étoffé (deux violons, un violoncelle, une basse, une flûte et un piccolo, une ou deux clarinettes, un ou deux saxophones, un trombone et des percussions).
- La danse, du ballet en tutu aux danses exotiques en passant par les ballets nautiques qui sont surtout hors de l'eau (ce n'est qu'en 1944 que la nageuse et actrice Esther Williams popularise la natation synchronisée dans *Le Bal des Sirène*). Pour ces raisons, la piste nautique a surtout une fonction dramatique, représentant fosse aux serpents ou fleuve agité.

On retrouve dans tous ces spectacles une sorte de marque de fabrique, comme une recette nécessitant toujours un nouvel ingrédient pour entretenir l'effet spectaculaire. La course s'arrête lorsqu'il devient impossible de faire encore plus et mieux, ou lorsque le public se lasse de cette inflation, mais la mode du grand spectacle finit toujours par réapparaître.

## Lectures clés

**HODAK Caroline.** *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*, Thèse de doctorat, EHESS, 2001

**AIOLFI Marjorie** et **BOUGLIONE Louis-Sampion.** *Le Cirque d'Hiver*, Paris, Flammarion, 2002

**MOINDROT Isabelle** (dir.). *Le spectaculaire dans les arts de la scène*, Paris, CNRS éditions, 2006

**ASSAYAG Jackie.** *L'Inde fabuleuse : le charme discret de l'exotisme français (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Editions Kimé, 1999

**ADRIAN Paul.** *Sur le chemin des grands cirques voyageurs*, Bourg-la-Reine, Adrian, 1959



**memento #5 - octobre 2011 - recherche**

LA CRÉATION SONORE EN ESPACES PUBLICS

Synthèse du **focus** organisé le 7 juin 2011 avec les interventions de Catherine Aven-tin et Cécile Regnault (*Pour une conception sonore des espaces publics*) et Hélène Doudiès (*Transformer l'écoute ? L'expérience Instrument / Monument de la compa-gnie Décor Sonore*)

**memento #4 - octobre 2011 - recherche**

HISTOIRES DE CIRQUE AUX XIX<sup>e</sup> ET XX<sup>e</sup> SIÈCLES

Synthèse du **focus** organisé le 21 avril 2011 avec les interventions de Patrick Désile (« *Cet opéra de l'œil* ». *Les pantomimes de cirques parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle*) et Clotilde Angleys (*Le grand spectacle : les opérettes de cirque féeriques et nautiques de l'en-tre-deux-guerres*)

**memento #3 - octobre 2011 - recherche**

QUAND LE CIRQUE RENCONTRE LA DANSE


Synthèse du **focus** organisé le 25 janvier 2011 avec les interventions de Kati Wolf (*L'écriture de Mouvement, notation Benesh, pour les arts du cirque*) et Agathe Dumont (*Interprètes au travail, le cas des danseurs circassiens*)

**memento #2 - octobre 2011 - études**

LES PUBLICS DES SPECTACLES DE RUE ET DU CIRQUE

**memento #1 - juillet 2010 - études**

LES CHIFFRES CLÉS DES ARTS DU CIRQUE ET DES ARTS DE LA RUE 2010



Avec la collection **memento**, HorsLesMurs développe sa mission de réflexion et d'observation consacrée aux arts de la rue et aux arts du cirque. **memento** accueille des documents de référence édités par HorsLesMurs : études, travaux de recherche et outils pratiques à destination de différents publics (étudiants, chercheurs, professionnels). Certains éditions sont disponibles en anglais. La collection **memento** est éditée au format PDF et téléchargeable gratuitement sur [www.horslesmurs.fr](http://www.horslesmurs.fr) et [www.rueetcirque.fr](http://www.rueetcirque.fr)

Les **focus** sont des séances thématiques au cours desquelles des étudiants et chercheurs spécialistes du cirque ou de la création en espace public viennent échanger autour de leurs travaux. La collection **memento** accueille les synthèses des **focus**, rendant accessibles les travaux au plus grand nombre.

**memento** est une publication de HorsLesMurs - Centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque - subventionné par le ministère de la Culture (DGCA).

**Directeur de la publication, Président.** Jean Digne

**Rédacteur en chef, Directeur.** Stéphane Simonin

**Responsable des éditions.** Isabelle Drubigny

**Rédaction.** Clotilde Angleys, Patrick Désile.

**Coordination et relecture.** Anne Gonon, chargée des études et de la recherche

**Conception et réalisation graphique.** Anne Choffey

Remerciements au département Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France

## HorsLesMurs

Centre national de ressources des arts de la rue et des arts de la piste

68 rue de la Folie Méricourt. 75011 Paris

Tél. : +33 (0)1 55 28 10 10 - Fax. : +33 (0)1 55 28 10 11

[www.horslesmurs.fr](http://www.horslesmurs.fr)

[www.rueetcirque.fr](http://www.rueetcirque.fr)

[info@horslesmurs.fr](mailto:info@horslesmurs.fr)