

## La fin d'un genre ou d'une « maison » ? Les deux dernières revues des *Folies-Bergère*<sup>1</sup>

Au cours d'une recherche sur les music-halls parisiens et les danseuses de revue [Fourmaux, 2001], la question du devenir de ce genre de spectacle s'est posée avec prégnance. L'enquête ethnographique s'est déroulée de 1989 à 1996, dans une période charnière pour l'un des établissements observés, les *Folies-Bergère*. Celui-ci, après avoir fermé en décembre 1992 et annoncé à la presse cette fermeture comme définitive, a de nouveau ouvert ses portes en septembre 1993. Une nouvelle revue, signée d'un metteur en scène de théâtre, a tenu l'affiche pendant une année. A la fin de 1994, l'établissement a donc encore été fermé pendant quelques mois. Et depuis, divers spectacles musicaux se succèdent : opérettes, comédies musicales, récital, concerts.

Ces faits se sont accompagnés de licenciements et de mouvements de grève qui ont touché d'autres établissements de music-hall à Paris, en difficulté également. La conjoncture économique et les événements internationaux du moment (attentats) avaient entraîné une baisse significative de la fréquentation touristique de la capitale. Or, le public de ces spectacles est majoritairement composé de touristes étrangers et provinciaux en visite organisée, qui viennent chercher confirmation d'une image emblématique de la ville et de sa vie nocturne. Assister à une revue de music-hall en dînant pendant le spectacle est en effet une étape systématique des séjours proposés par les autocaristes et les *tour operators*, ce qu'explique l'un d'entre eux en affirmant : « *Quand on va au Japon on va voir les Geishas, au Mexique les Mariachis, et à Paris les petites femmes nues avec des plumes et le cancan* ». Issue du café-concert de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, la revue est devenue un lieu de mémoire de la ville. A l'origine, elle donnait la prépondérance à la chanson et à la pantomime, et donnait à voir des événements marquants et des personnalités populaires de l'actualité, dans un registre satirique. Progressivement, le corps féminin a acquis une place centrale, d'abord statique et recouvert d'un « *maillot* », un justaucorps transparent<sup>2</sup>, puis dansant et dénudé. Après la Première Guerre mondiale, le « grand spectacle », c'est-à-dire la profusion de costumes, de décors, de lumières, de musiques (violons et cuivres), et de danseuses aux seins nus à la silhouette filiforme et uniforme, reproduite en série, a été prépondérant. Des numéros d'acrobatie, d'adresse, de dressage d'animaux, appelés *attractions*, fondés sur le risque, le comique, et l'interaction avec le public, alternent avec les ballets. Les différentes séquences qui composent une revue, appelés *tableaux*, mettent en scène les rapports entre les sexes, l'argent et les identités nationales, dans un vaste tour du monde et des époques où Paris, ses habitants et leur mode de vie -nocturne- sont privilégiés.

Si des revues de music-hall et des reportages sur les danseuses sont régulièrement diffusés à la télévision, notamment lors des fêtes de fin d'année, l'ensemble des média a évoqué cette première fermeture de décembre 1992, dans un registre nécrologique, où la mort du lieu signifiait la mort du genre. Quelques mois plus tard, pour la réouverture, le nouveau metteur en scène, Alfredo Arias, a été présenté en sauveur, et sa revue comme la tentative de sauvetage d'un lieu de mémoire emblématique d'un patrimoine populaire urbain. Présente dans le cadre de mes recherches à ces deux moments, j'ai constaté que les discours des professionnels et les matériaux bibliographiques recueillis donnaient une place prédominante à l'évocation nostalgique du passé. Mon travail s'est donc apparenté dans un premier temps à

---

<sup>1</sup> Je remercie Anne Monjaret et Patrick Williams pour leur relecture et leurs remarques qui m'ont aidée à la rédaction de cet article.

<sup>2</sup> Dans les spectacles des cafés-concerts de 1900 [Hotier, 1981] comme dans les foires en 1887 [Py et Ferency, 1987], l'usage d'un costume identique est relevé.

la collecte des vestiges d'un fait social en voie de disparition, à une ethnographie d'urgence, et, dans un deuxième temps, à l'examen d'un renouveau. Parallèlement à l'observation d'autres établissements de music-hall à Paris, *Moulin Rouge*, *Lido*, *Paradis Latin*, l'analyse de la création d'une nouvelle revue a relativisé le caractère exceptionnel et définitif de cette fermeture.

L'objectif de cet article est de mettre à jour les modalités et les enjeux de la transformation d'une production dans un contexte spécifique de rupture, et de les élucider en regard au genre artistique de cette production et au changement de statut et d'organisation de l'établissement où elle est réalisée.

### **Remaniements internes : les motifs économiques**

Depuis 1990, environ cent cinquante employés de cet établissement ont été licenciés, dont le directeur artistique. Une dizaine seulement sont restés, cadres, délégués syndicaux, membres du comité d'entreprise, personnes âgées de plus de cinquante ans. Un rapport publié en 1992 par une agence de comptabilité, à la demande du comité d'entreprise, évaluait à cinq millions de francs le déficit des deux dernières années. Alors que certains employés déploraient l'absence de subventions, d'autres affirmaient avoir bénéficié d'une aide de la part d'un organisme regroupant les théâtres parisiens, le *Fonds de soutien des théâtres privés*, sinon avant, du moins à l'arrivée du nouveau metteur en scène.

Avant la fermeture de décembre 1992, le velours des fauteuils était élimé aux accoudoirs, la moquette au sol était râpée aux endroits de forte circulation, les dorures et les peintures murales s'écaillaient. A la création de la revue, en 1993, des travaux ont été réalisés. Les ouvreuses ont du suivre un stage d'anglais. L'arrivée de l'équipe du nouveau metteur en scène a créé une rupture marquante pour les employés qui n'avaient pas été licenciés, parce qu'elle signifiait un bouleversement dans l'organisation : « *C'est quand même triste de se laisser mener par quelqu'un qui va rentrer dans la maison !* » (anciens employés). Machinistes, couturières et habilleuses qui étaient chargés de l'entretien des décors et des costumes dans la journée ont rejoint leurs collègues du soir, chargés eux d'aider les danseuses et les danseurs dans leurs rapides habillages successifs et d'assurer les changements de décors entre les *tableaux*.

Les contrats instaurés depuis les années 1970, qui garantissaient aux danseuses leur emploi jusqu'à leur trente-neuvième anniversaire, ont été supprimés. L'établissement a été scindé en plusieurs sociétés différentes : la société de restauration (pour le dîner donné avant le spectacle), la société qui gère le personnel maintenu, présidée par la dirigeante, la compagnie du nouveau metteur en scène, et une société de coproduction réunissant ces deux derniers.

L'existence et l'activité d'un comité d'entreprise, le sentiment d'appartenance à une « maison » dû à la longévité des contrats, et la présence d'une même personne à la direction artistique depuis plus de trente ans, avaient conféré au lieu son originalité par rapport aux autres music-halls parisiens depuis les années 1950. Nombre de professionnels du music-hall et du tourisme s'accordaient pour invoquer précisément ces caractéristiques comme causes principales des difficultés économiques de l'établissement : « *manque de motivation au sein du personnel, manque d'innovation et de dynamisme chez les créateurs* » (directrice d'une agence de voyages de Paris). Il est donc possible d'interpréter cette fermeture comme une stratégie de la part des dirigeants, pour obtenir des subventions, rénover les lieux, remercier un directeur artistique trop ancien, renouveler la troupe des artistes (le corps de ballet mais aussi les musiciens) en supprimant des contrats trop contraignants et restructurer l'ensemble sur la base du partenariat.

Du point de vue des employés, le sens et les implications de cette fermeture étaient moins clairement définis. Tandis que les uns étaient persuadés d'une réouverture prochaine, d'autres prévoyaient la disparition définitive du lieu, et du genre. C'est donc dans un contexte ambivalent que s'est jouée la dernière représentation.

### La dernière des « dernières » ?

Lors de l'ultime représentation donnée à la fin d'une programmation, « *la dernière* », il est de tradition dans les théâtres que les comédiens, individuellement ou collectivement, modifient des éléments du spectacle. Le but est de surprendre les partenaires, et de les contraindre à une prise de risque en improvisant sans altérer ni interrompre la représentation. Les enjeux peuvent relever de l'expression de conflits entre partenaires mais aussi avec les dirigeants. Informés de la fermeture définitive de l'établissement, et parce que celui-ci est considéré comme un « *théâtre de revue* », du fait de sa configuration spatiale (scène frontale, parterre, loges et promenoir), danseurs et danseuses ont activement préparé cette représentation par des répétitions supplémentaires.

On peut se demander quelles appropriations de cette tradition de « *la dernière* » ont été réalisées alors par les artistes, et chercher à savoir si leurs significations se rapportent tout à la fois ou exclusivement, à la mort d'un genre (la revue de music-hall), d'un établissement en particulier (les *Folies*), la fin d'une période (le long « règne » d'un directeur artistique), ou d'une saison de programmation (cette revue avait commencé au début des années 1980). Pour ce faire, deux types de mécanismes seront relevés. Il s'agit de l'intrusion d'un élément incongru (personnage, costume, accessoire) en décalage avec les autres éléments restés inchangés, et d'un procédé qui est, rappelons-le, une modalité classique de certains rituels, de deuil et de passage [Bateson, 1991 ; Turner 1990], l'inversion des sexes et des rôles.

Ainsi, hommes et femmes ont appris les pas de danse et les déplacements de leurs partenaires pour échanger leurs places et leurs costumes dans le *French cancan*. Dans le *tableau* évoquant l'Histoire de la France (une succession de femmes en robes de différentes époques), la reine Marie-Antoinette était incarnée par un homme.

Dans *Le Collier de l'Impératrice* dont la robe, lentement déployée, recouvrait toutes les marches d'un grand escalier, ce soir-là deux hommes dissimulés sous la crinoline de l'impératrice laissaient dépasser leurs pieds de chaque côté. Le faste devient burlesque.

Les deux procédés (intrusion et inversion) peuvent se combiner. Il en est ainsi du *tableau Le bateau ivre*, où le capitaine d'un paquebot porte secours à une voyageuse élégante agressée par les marins. Lors de la *dernière*, le capitaine simulait l'ivresse et les danseurs, travestis en femmes, lui criaient « *Egoïste !* » depuis l'intérieur de la chaudière dont ils ouvraient et refermaient les entrées, parodiant le film publicitaire d'un parfum pour homme.

Les modifications portaient aussi sur les *attractions*. Pendant le numéro du lanceur de couteaux, la bande-son était diffusée en accéléré et selon un ordre décalé. Deux danseurs, travestis en Marilyn Monroe, puis deux autres, en hôtesse de l'air, entouraient l'artiste, le touchaient, lui offraient des cigarettes.

En intervertissant leurs places respectives dans les chorégraphies, les artistes manifestaient une remise en cause des identités et des rôles sexués tels qu'ils étaient établis dans les créations de l'établissement depuis plus de trente ans. Habituellement en effet, les hommes y étaient moitié moins nombreux que les femmes et n'avaient qu'une fonction de faire-valoir : ils entouraient la danseuse, l'attendaient et la recevaient dans leurs bras, en feignant de se disputer cet honneur.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Dans les autres music-halls et cabarets de Paris, la répartition des rôles sur scène est plus égalitaire.

Par ailleurs, en introduisant des éléments incongrus ou décalés, ces transformations opèrent une démystification de l'illusion sur laquelle se construit le « grand spectacle » propre à la revue de music-hall. Elles rendent visibles le travail accompli par le personnel des coulisses, les machinistes et les habilleuses.

De fait, la mobilisation des employés concernait également les rôles et les identités statutaires. Dans *La leçon de cancan*, où quelques spectateurs sont invités à monter sur scène par la meneuse, celle-ci portait, le dernier soir, une nouvelle robe. Elle expliquait au public que son créateur, un des habilleurs, et non le *couturier* en titre<sup>4</sup>, était en attente de promotion professionnelle. Les *girls* qui l'encadraient et qui se tenaient debout pendant la vingtaine de minutes que dure la séquence, purent s'asseoir : une danseuse vêtue en groom leur avait apporté des chaises, ainsi que des gobelets et une bouteille de champagne. D'ordinaire, c'est à chaque spectateur participant qu'une demi-bouteille de champagne était offerte. Dans le *tableau* représentant Venise où une princesse traverse la scène dans une gondole tirée manuellement en coulisses, un machiniste en bleu de travail avait pris place dans l'embarcation.

Ces transformations s'inscrivent en référence à l'organisation interne de l'établissement<sup>5</sup>. Elles manifestent une opposition face à l'autorité du directeur artistique et des nombreux autres supérieurs hiérarchiques : *maîtresse de ballet*, *régisseur*, *chef habilleuse*, *chef couturière*, *capitaine*). Elles mettent en scène notamment les conflits engendrés par les licenciements récents et par la suppression des contrats de longue durée. Cette disparition en effet aboutit pour les danseuses et les musiciens à un changement radical : perdant une sécurité et une stabilité d'emploi rares dans ces professions, ils rejoignirent les rangs des nombreux intermittents du spectacle vivant, caractérisés par l'instabilité et la précarité. Ainsi, dans son numéro de « *fil* »<sup>6</sup>, l'acrobate était assurée par deux partenaires : l'ancien qui avait été licencié quelques mois plus tôt, et celui qui le remplaçait depuis. Les moyens d'action et de revendication des danseuses de revue sont limités. Les contrats sont généralement brefs, d'un soir à deux mois, et souvent ne sont pas renouvelés plus d'une fois, l'employeur évitant ainsi une titularisation. Une danseuse rappelle qu'en 1968 elle avait participé à « *une grève du sourire* », dans un autre établissement parisien, pour obtenir que les *matinées* soient payées en supplément des représentations habituelles du soir. Cependant, les mobilisations collectives sont peu fréquentes dans ce corps de métier.

La *dernière* a par ailleurs été l'occasion pour les danseuses de remettre en question collectivement une autre des caractéristiques essentielles de la revue : la mise en scène de la nudité du corps. Si le corps n'est jamais totalement nu dans ce type de spectacle, puisqu'il est paré de multiples ornements (cosmétiques, plume, accessoires et jeux de lumière), la plupart des danseuses, et en particulier les plus jeunes, celles dont le parcours professionnel est en phase initiale, pratiquent le « *top-less* » (absence de soutien-gorge). Cet usage génère une ambiguïté entre valorisation des compétences (les savoirs et techniques chorégraphiques) et valorisation de l'apparence (pour être engagée la danseuse doit répondre à des critères esthétiques basés sur des mensurations précises). Une danseuse explique ainsi : « *Je préfère être engagée pour mes qualités de danseuse que pour mon physique* ». De fait, pour le strip-tease intitulé *Les Belles de Paris*, les danseuses avaient remplacé string, bas noirs, porte-jarretelle et guêpière, par du linge de corps en coton blanc.

---

<sup>4</sup> Dans les music-halls, le créateur des costumes n'est pas désigné comme au théâtre par le terme « *costumier* » mais par le terme « *couturier* ».

<sup>5</sup> D'autres rituels festifs tels que le Carnaval, ou la célébration de la Sainte-Catherine, comme l'a montré Anne Monjaret [1997 : 122], manifestent la contestation.

<sup>6</sup> Comme dans les théâtres, et comme sur les bateaux, l'usage du mot *corde* est interdit, sous peine, pour le contrevenant, d'offrir une tournée générale.

La remise en question s'applique également à l'absence de reconnaissance de l'individualité qui caractérise la revue depuis le début du 20<sup>ème</sup> siècle. Dans un music-hall, une danseuse n'a aucune part à la création de la chorégraphie. De plus, par divers procédés scéniques (maquillage, parure et costume identiques, symétrie et synchronie de la chorégraphie), comme par les modalités de nomination (*les Girls des Folies*, *Les Blue Bell du Lido*), l'individualité de chacune est occultée au bénéfice du groupe que constitue le corps de ballet. Il s'agissait donc pour les danseuses, d'une part, de réaffirmer une distinction individuelle, en portant chacune un costume différent, et d'autre part, de prendre possession d'un temps de parole retrouvée, en façonnant elles-mêmes leur apparence ce soir-là.

En conséquence, à travers les changements de costume, émerge une double rébellion : face aux choix esthétiques du directeur artistique (une danseuse affirmait : « *on a été enlaidies pendant des années alors qu'une revue ça sert à rendre belle* »), face à des caractéristiques propres à la revue : l'effacement de l'individualité au profit du groupe et l'usage de la nudité. Le rituel opérait ainsi une remise en question de l'ordre, des valeurs et des fondements mêmes des usages institués auxquels il se référait.

### **La nouvelle revue : dernière tentative ?**

La création présentée en septembre 1993 se situe entre la revue telle qu'elle était traditionnellement présentée dans l'établissement et la *dernière*, entre reproduction fidèle et opposition transgressive manifeste, en passant par divers « bricolages » et arrangements. Son auteur a emprunté au théâtre et au café-concert en réintroduisant le discours et la parole, et a réactualisé le genre en l'ajustant à d'autres types de spectacles d'aujourd'hui, comme les arts de la rue, les arts du cirque et la danse contemporaine.

Dans une démarche de respect de « l'esprit maison », il n'a pas dérogé à l'usage, instauré depuis les années 1920 par le directeur de l'époque<sup>7</sup>, de donner à chaque revue un titre comportant treize lettres et le mot *folie*. Il a intitulé sa revue « *Fous des Folies* ». De même, la reine Marie-Antoinette étant un personnage récurrent dans les revues de l'établissement, par un jeu de mots sur l'allusion à sa bergerie au château de Versailles, il l'a introduite dans plusieurs *tableaux*, en s'autorisant toutefois une pointe d'humour puisque la reine évolue en patins à roulettes.

Respectant les thématiques classiques, il a maintenu les références au passé du music-hall. Dans les revues, en effet, la mise en scène du passé est systématique par la représentation de l'histoire de l'humanité et des nations, et de l'histoire du music-hall. Chaque établissement parisien évoque son passé et célèbre ses ancêtres, mêmes si ces derniers se produisaient généralement dans différents lieux de spectacle d'une saison à l'autre, et dans différents arts (cinéma, télévision). L'allusion à ces artistes devenus célèbres s'inscrit dans l'image mythique du music-hall comme vecteur de mobilité sociale<sup>8</sup>. Joséphine Baker, Mistinguett, Maurice Chevalier, aux *Folies-Bergère*, la Goulue, Valentin le Désossé au *Moulin Rouge*, sont parmi les plus représentés. Le nouveau spectacle n'a pas transgressé la règle. Dans un des tableaux,

---

<sup>7</sup> Cette règle correspond à une pratique propitiatoire. Ce directeur qui l'a instaurée précise que le seul spectacle pour lequel il l'a transgressée n'a eu aucun succès Derval [1954].

<sup>8</sup> Mistinguett comme Joséphine Baker ont incarné la « petite femme de Paris » promue « grande dame » ; leurs biographies précisent que la première a été marchande de fleurs dans sa jeunesse, comme elle l'évoquait dans ses chansons, et que la deuxième est née aux Etats Unis dans une famille pauvre, victime de la ségrégation. Dans *Fous des Folies* une chanteuse sud-américaine qui s'accompagne à la guitare incarne également cette ascension sociale : elle jouait dans les couloirs du métro avant d'être engagée dans la nouvelle revue, et le soir de la première elle se produisait sur le trottoir devant l'établissement pour accueillir le public.

les danseuses, visage noirci, coiffées une perruque courte en lamé et parées d'une ceinture de bananes, incarnaient Joséphine Baker.

Enfin, il a également fidèlement pratiqué l'auto-célébration, qui consiste à représenter sur scène les spectateurs, touristes du monde entier et noctambules parisiens en sortie : deux *tableaux* avaient pour décor l'un la façade des *Folies-Bergère*<sup>9</sup> au moment de la sortie du public, l'autre la salle emplies de spectateurs.<sup>10</sup>

Si la reproduction est manifeste pour certains points, la rupture l'est tout autant pour d'autres. A la fin de la soirée, au bar, une danseuse de l'ancienne revue commente : « *Ce n'est plus du music-hall ! Les plumes, le cancan et les femmes nues ont disparu !* ». Alors que ces trois éléments caractérisaient traditionnellement ce type de spectacle, et en constituaient les attraits principaux aux yeux des spectateurs, ils sont absents de la nouvelle création. Certes, sur l'affiche figurait une poule portant des faux-cils et parée d'un boa de plume d'autruche<sup>11</sup>, et certes l'un des *tableaux* présentait de volumineuses parures, mais le registre utilisé est celui du comique et du ridicule. Pendant que défilaient successivement une danseuse sautillante en canari jaune, une autre claudicante en poule, une autre titubante sous le poids d'une *gabrielle* en plume d'autruche (ornement en éventail porté sur les épaules) et un homme recouvert de plumes de corbeau, le meneur commentait : « *les flots de plumes d'autruche finissent par noyer le frêle corps qui les porte* ». Le ridicule vient donc supplanter le luxe et l'érotisme. De fait, le manque de faste a été déploré par les commentateurs. Quant à l'auto-dérision qui était acceptée dans le contexte ritualisé de la dernière, elle n'est plus tolérée lorsqu'elle devient un principe de la création.

Autre transgression manifeste, la suppression du deuxième élément, le cancan. Cette danse est en effet la combinaison de plusieurs inversions. Les *cancaneuses* portent les insignes honorifiques masculins de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle (plumets et casoars des militaires). Elles exhibent leurs dessous habituellement cachés. Les figures chorégraphiques telles que *pas de charge*, *cavalerie*, empruntent non seulement à la terminologie mais aussi aux danses militaires et aux danses de salon qu'elles accélèrent et déforment. L'autre nom du cancan est d'ailleurs « *quadrille réaliste* » ou « *de la rue* », par opposition au quadrille « *des Lanciers* » dit aussi « *de salon* ». Le cancan représente la transposition d'une valeur, la liberté, à une autre, le libertinage, et l'encanaillement de la bourgeoisie oisive auprès du peuple des faubourgs. Symbole de dérision et d'inversion, cette danse ne pouvait être détournée ni inversée et sa suppression était en fait inévitable.

Enfin, troisième élément, la nudité : les danseuses étaient vêtues de justaucorps couleur chair et aucune n'avait la poitrine dénudée, alors qu'elle est une des constituantes emblématiques des revues de music-hall.

Dans les revues précédentes, les hommes avaient un rôle subalterne, nous l'avons mentionné. Le nouveau metteur en scène a engagé deux *body-builders*, qui évoluaient en string avec des ailes d'anges dans le dos. Un *tableau* de sa revue est un duo en hommage à la danse créée par Nijinski dans les années 1920, *Le faune*, qui a réformé les rapports traditionnels en danse entre masculin et féminin. Un homme travesti a été intégré parmi les danseuses, et un couple inversé a été formé pour incarner les deux soeurs de Cendrillon, l'une par une femme masculine, petite et rondelette, et l'autre par un homme efféminé, grand et maigre. Alfredo Arias a ainsi poursuivi dans la voie empruntée par les artistes lors de la *dernière* en attribuant,

<sup>9</sup> Classée monuments historique pour son fronton.

<sup>10</sup> La mise en abyme est un procédé classique au music-hall, comme dans les publicités des agences de voyage, ce que remarque Marc Augé [1992] : de même que le voyageur voit son image au milieu du paysage convoité, les spectateurs se voient représentés.

<sup>11</sup> Cf la reproduction de l'affiche du spectacle.

par le même procédé, une nouvelle place, revalorisée, aux danseurs. De tels jeux sur l'identité sexuelle ne sont d'ailleurs pas spécifiques à la revue qu'il a montée aux *Folies-Bergère* mais apparaissent dans chacune de ses créations, comme caricature et célébration de l'homosexualité masculine.

Alors que la multiplication des corps, leur « uniformisation » et leur mise en ordre sont les principes fondamentaux d'une revue, dans son spectacle, les danseuses n'étaient pas toutes de la même taille. Certaines ne mesuraient même qu'1,60m., alors que la taille minimale conditionnelle à un engagement était auparavant 1,70m.<sup>12</sup>. Elles étaient moins nombreuses sur scène (six au lieu d'une quinzaine). Elles n'exécutaient pas toujours toutes les mêmes enchaînements ni les mêmes gestes aux mêmes moments. Et surtout, elles ne portaient pas toutes le même costume. Chacun était personnalisé, par sa forme, sa couleur ou ses accessoires. Généralement, la chorégraphie est une mise en ordre qui reflète la hiérarchie des statuts<sup>13</sup> au sein du corps de ballet : *mannequin*, *girl*, *tournante*, *soliste*, *meneuse*. A chaque groupe statutaire est attribué un costume et des parures identiques, qui le distinguent des autres mais ne distinguent pas individuellement les danseuses. Cette hiérarchisation n'a pas structuré la constitution de la nouvelle équipe. Arias a éliminé la séquence classique de la descente du grand escalier par la meneuse, où s'exposent ces différenciations de statuts par le placement de chacune sur les marches. Il a utilisé deux escaliers plus réduits, l'un multicolore et l'autre en courbe, que tous les artistes montaient et descendaient indifféremment. Enfin, dans son programme chaque artiste était présenté par une photographie, une brève interview et une courte biographie. Il a ainsi privilégié la diversité des personnages et la mise en valeur des personnalités. De la sorte il affirmait son inscription au rang des créations artistiques actuelles, comme le cirque *nouveau* et la danse contemporaine, où l'individualité est davantage valorisée [Guy, 2001].

Un autre ajustement au spectacle vivant actuel concerne la musique. Aujourd'hui, celle-ci est fréquemment jouée en direct sur le plateau et intégrée aux spectacles, qu'ils soient de théâtre, de cirque ou de danse. Ainsi, la nouvelle revue commençait par l'arrivée des musiciens qui saluaient le public et recevaient ses applaudissements avant de gagner le côté de la scène, restant visibles pendant qu'ils jouaient, durant toute la représentation. Dans les revues antérieures, l'orchestre était installé dans la fosse. Seule dépassait la tête du chef d'orchestre, dos au public<sup>14</sup>. L'usage d'une bande-son fit progressivement disparaître le jeu des musiciens. Les chansons étaient interprétées en play-back. Dans cette nouvelle revue, les artistes portaient un micro à haute fréquence, dissimulé dans leur costume ou leur chevelure, et chantaient en direct. Le répertoire a été rajeuni : le *rhythm and blues* (Michael Jackson) remplaçait la valse (Richard Strauss).

En donnant la prépondérance à la chanson, et en construisant son spectacle autour de plusieurs interprètes différents, Arias montrait son attachement au café-concert du milieu du 19<sup>ème</sup> siècle, où se succédaient des artistes de styles diversifiés<sup>15</sup>. Par des emprunts à un genre plus

---

<sup>12</sup> Leur taille est d'ailleurs souvent l'argument invoqué par la plupart des danseuses pour justifier leur orientation vers le music-hall et leur abandon de la danse classique à laquelle elles ont été initialement formées.

<sup>13</sup> Ces postes de travail constituent une hiérarchie non formalisée mais se distinguent par des différenciations de charges de travail, de prestige et de rémunération.

<sup>14</sup> « Comme si la musique devait sourdre mystérieusement, livrée clé en main sans avoir à passer par la matérialité d'un corps, la crispation d'un visage, la fatigue musculaire de doigts, de talons et de pointes de pieds. (...) musiciens dans une fosse d'orchestre, parqués dans les profondeurs, adossés à la scène, sagement - "religieusement"- assis aux pieds de tous, qu'ils soient du plateau ou de la salle. (...) Musiciens de l'ombre, dans l'ombre. Fidèles serviteurs, dit-on, qui ne sauraient faire ombrage aux premiers rôles. » Cheyronnaud, [1987 : 51]

<sup>15</sup> Les spectateurs pouvaient apprécier tour à tour la chanteuse réaliste, la fantaisiste, la pierreuse, la gommeuse, l'excentrique, l'épileptique...

ancien, il signifiait que l'origine, « l'âge d'or » de la revue, ne se situait pas selon lui à la période, privilégiée par son prédécesseur, des années 1920-1930. Il est intéressant ici de vérifier qu'une situation de rupture et de renouveau est l'occasion d'une remise en question des origines et de leur ré-interprétation.

De même, on peut penser qu'en instaurant le monologue d'un personnage central comme fil conducteur de sa revue, il réactualisait une tradition disparue. En effet, la présence d'un meneur ou d'une meneuse est constitutive du genre à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle<sup>16</sup>. Dans la revue *Fous des Folies* toutefois, cet usage est modifié selon des modalités propres à une autre discipline, le théâtre. Dans les revues précédentes, si la meneuse occupait la place principale dans la chorégraphie, elle ne s'adressait au public que dans *La leçon de cancan* qui faisait intervenir quelques spectateurs, et à la fin de la première partie pour annoncer l'entracte. Les tableaux étaient présentés par une voix off pré-enregistrée. En revanche, dans un autre music-hall parisien, le *Paradis Latin*, le meneur apostrophe les spectateurs, souvent en se moquant d'eux, plaisante, commente les numéros avec son compère, le chef de la brigade des serveurs, et évoque avec satire les événements de l'actualité. Son discours relève de la gouaille, de l'hyperbole et de l'emphase mêlée d'humour, à la façon du *Monsieur Loyal* du cirque traditionnel<sup>17</sup> et des camelots dans les marchés et les foires. S'il utilise chaque soir la même trame et les mêmes formules, il conserve toujours une marge d'improvisation, en s'adaptant à la situation particulière du moment, en fonction des réactions et des comportements des spectateurs. Le meneur de la nouvelle revue des *Folies-Bergère*, quant à lui, énonçait le même texte tous les soirs, comme un acteur de théâtre, en français et en anglais, et non comme un bonimenteur.

Durant les premières représentations un public nouveau a été touché par cette création : noctambules parisiens, personnalités du milieu artistique, sportif, politique. Puis le public habituel de touristes étrangers et provinciaux en visite dans la capitale a rapidement repris sa place prépondérante, pour la laisser vacante tout aussi rapidement, ses attentes n'étant plus satisfaites. Au bout d'une dizaine de mois, en effet, les employés, qui s'attendaient pourtant à travailler sur cette revue pendant plusieurs années, apprirent que la programmation allait cesser. Cette fois cependant, la dernière ne fut ni célébrée ni ritualisée : « *On n'avait pas l'esprit à la fête* », explique son metteur en scène. Sans doute, comme le cancan, cette revue figurant une anti-revue ne pouvait-elle être inversée à son tour...

En définitive, les interprétations possibles de ces deux créations, la *dernière* et la nouvelle revue, sont complexes : permanence, mais aussi renouvellement, transformation, et innovation. Elles relèvent également de la destruction et de l'achèvement. De fait, la brièveté de la programmation de *Fous des Folies* peut au premier abord apparaître comme l'échec d'une ultime tentative de continuation, comme un « coup de grâce » porté à un genre en déclin.

L'analyse de ces deux temps forts de la vie de l'établissement (fin d'une programmation et réalisation d'une autre), a souligné les mécanismes et l'ambivalence du processus ritualisé de l'inversion notamment mis en lumière par Michael Houseman et Carlo Severi [1994]. L'inversion apparaît comme une forme de respect de la règle normative lorsqu'elle en conserve la structure et le sens du modèle en référence auquel elle s'inscrit (inversion des rôles sexués). Lorsqu'elle enfonce les règles constitutives (quand l'auto-célébration devient auto-dérision), elle entraîne la dissolution de ce modèle. Elle peut s'alimenter d'emprunts, de détournements, d'innovations, marquer et produire une rupture tout en s'inscrivant dans une

<sup>16</sup> « La première "revue" des Folies-Bergère date d'après les Isola. M. et Mme Lallemand qui leur succédèrent eurent l'idée de "lier" les attractions grâce à un compère et une commère. » Derval [1954 : 22].

<sup>17</sup> Il est d'ailleurs aussi présentateur dans plusieurs festivals internationaux de cirque.



continuité. De fait, c'est seulement grâce à un examen contextualisé qu'il est possible de reconstruire le cadre à l'intérieur duquel elle prend sens. La fermeture d'un établissement est ici l'occasion de s'interroger sur les processus de création, parce qu'elle touche à la fois la production (les modalités d'élaboration du produit), l'outil (les procédés mis en œuvre), et le produit lui-même (l'objet final que constitue le spectacle).

### **Epilogue : la fin d'un lieu**

Depuis 1993, une seule revue, a été donnée dans ce music-hall, en 2003. Dix ans après la dernière des *dernières*, elle apparaît comme une commémoration. Les autres spectacles programmés relèvent dans l'ensemble de la musique et de la danse mais des genres différents y ont aussi leur place : one woman show comique, strip-tease masculin... Tous sont co-produits par un partenariat entre l'établissement et des compagnies de variété ou des agences de production, de télévision le plus souvent.

Par ailleurs, d'autres établissements parisiens de music-hall continuent de créer des revues. Le répertoire musical, les costumes, les décors et les effets spéciaux y sont renouvelés et régulièrement en référence à l'actualité nationale et internationale, sociale, politique, économique et artistique. Il apparaît alors que les faits observés au début des années 1990 ont eu pour conséquence et aboutissement, non pas la fin d'un genre, mais la fin d'un lieu, d'un établissement, dont les spécificités mêmes, la permanence et le respect d'un esprit maison focalisé sur une époque passée, ont occasionné sa propre mort : « *Le show dans son ensemble est assez out of âge. Les images d'Epinal sont légions. Deux cents personnes à votre service pour perpétuer la tradition du music-hall, autant de monde que dans une salle de réa* » (Paris malin, 1990).

Le music-hall des *Folies-Bergère* existe toujours et reste encore un lieu de divertissement, il a cependant radicalement changé de mode de fonctionnement et de statut. Dans le langage des professionnels, il est devenu « *un garage* », c'est-à-dire un établissement qui n'emploie qu'un noyau réduit de permanents et qui loue ses locaux et ses services, pour des manifestations qu'il ne produit plus lui-même. De nombreux établissements de music-hall parisiens ont suivi ce parcours, *l'Olympia* étant l'un des plus réputés.

Depuis le début du siècle, l'annonce de la mort du music-hall est récurrente dans la critique et dans les guides touristiques et culturels. Des discours similaires se reproduisent au fil des années, certains affirmant que la revue satirique est en voie de disparition, d'autres jugeant que c'est la revue à grand spectacle qui s'éteint. La plupart s'accordent toutefois pour souligner comme preuve de ce déclin que ce type de divertissement est surtout « consommé » par les touristes étrangers ou provinciaux. L'histoire des différents établissements de music-hall parisiens montre que cette situation n'est ni nouvelle ni spécifique à une époque en particulier. Elle révèle au contraire une multiplicité de changements de propriétaires, de gestionnaires, d'usages et d'activités (bal, cinéma, café, salle de skating, boxe, lutte féminine). Les faillites qui entraînent les fermetures sont attribuées soit au contexte (le succès de l'opérette, l'invention du microsillon et du cinéma), soit au mode de gestion pratiqué par les dirigeants des établissements, conformément à la logique de dépense ostentatoire et de prodigalité qui traverse le music-hall. La récurrence de ces considérations et la mise en scène systématique du passé et d'un âge d'or mythique (tantôt la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, tantôt le début du 20<sup>ème</sup>, tantôt les années 1920, tantôt les années 1930) conduisent à penser que la nostalgie constitue une des composantes de ce genre de divertissement et s'articule avec l'illusion et le faste du « grand spectacle ». Il n'en reste pas moins que les événements observés sont aussi le reflet de la précarité qui caractérise aujourd'hui les professionnels du spectacle vivant, dans l'exercice de leur pratique.

## Bibliographie

- Augé Marc, 1992, *Non-lieux*, Paris, Seuil
- Bateson Gregory, 1991 (1936), *La cérémonie du Naven*, Paris, Editions de Minuit.
- Cheyronnaud Jacques, « A la scène comme au sanctuaire, le music-hall et la grand-messe », *Ethnologie française*, 1, 17 : 46-52.
- Derval Paul, 1954, *Folies-Bergère*, Paris, Editions de Paris.
- Fourmaux Francine, 2001, « *Les Filles des Folies*. Ethnologie d'un music-hall parisien : usages du corps dans un espace de prodigalité », thèse de doctorat sous la dir. de Georges Augustins, UMR 7535, Université Paris 10 Nanterre.
- Guy Jean-Michel, 2001, (dir.), « Avant-garde, cirque ! », *Autrement* n° 209, coll. Mutations.
- Houseman Michael, Séveri Carlo, 1994, *Naven ou le donner à voir*, Paris, CNRS Editions.
- Monjaret Anne, 1997, *La Sainte-Catherine, culture festive dans l'entreprise*, Paris, Editions du CTHS.
- Hotier Hugues, 1981, *Vocabulaire du cirque et du music-hall*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Leiris Michel, « Préface à Georges-Henri Rivière », *L'Homme*, 96, oct.-déc., XXV (4) : 137-140.
- Py C., Ferency C., 1987, *La fête foraine d'autrefois, les années 1900*, Lyon, La Manufacture.
- Rivière Georges-Henri, « Religion et Folies-Bergère », *Documents*, 2<sup>e</sup> année, 4 : 240.
- Turner Victor, 1990 (1969), *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, PUF.

## Résumé :

A partir des résultats d'une enquête ethnographique (1989-1996), cet article analyse les pratiques ritualisées mises en œuvre à l'occasion de la fermeture d'un établissement de music-hall à Paris qui présentait des revues, et la création d'un nouveau spectacle, lors de sa réouverture temporaire. Les enjeux symboliques et sociaux des diverses transgressions, reproductions et innovations de ces deux représentations spécifiques (la *dernière* et la nouvelle revue) sont interprétés en fonction des mécanismes employés : inversion, intrusion, emprunts, et de leurs enjeux dans le contexte social et économique du moment. On constate alors que les faits observés apparaissent davantage comme le passage d'un statut à un autre pour l'établissement, et comme la fin d'une « maison » pour les employés, que comme la fin véritable d'un genre sur la scène parisienne.

**Mots-clés :** Fermeture, Spectacle, Corps, Danse, Music-hall.