

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles

RÉSUMÉ DE THÈSE DE DOCTORAT

LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ROMANES : **PORTUGAIS**
en co-tutelle avec l'Université Fédérale de Bahia, Salvador, Brésil

présentée et soutenue publiquement par

Reginaldo Carvalho da Silva

Le 10 juin 2014 à Salvador, Brésil

**Dyonisos par la voie de chemin de fer : cirque et théâtre dans
l'intérieur de l'Etat de Bahia, Brésil, pendant la première
moitié du XX e siècle.**

sous la direction de

Madame le Professeur **Idelette Muzart-Fonseca dos Santos**
(Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

et de

Madame le Professeur **Angela de Castro Reis**
(Université Fédérale de Bahia)

Jury composée de Mesdames et Messieurs les Professeurs :

Idelette **MUZART-FONSECA DOS SANTOS**, de l'Université Paris Ouest Nanterre La
Défense;

Angela **DE CASTRO REIS**, de l'Université Fédérale de Bahia, UFBA, Brésil;

Paulo Ricardo **MERÍSIO**, de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, Brésil (rapporteur)

Jean-Marie **PRADIER**, de l'Université Paris 8 (rapporteur);

Eliene **BENÍCIO AMANCIO COSTA**, de l'Université Fédérale de Bahia, UFBA, Brésil.
Nanterre/Salvador

2014

SILVA, R. C. da. Dyonisos par la voie de chemin de fer: cirque et théâtre dans l'intérieur de l'Etat de Bahia, Brésil, pendant la première moitié du XX e siècle. 2014. 358 f.; il. Thèse (Doctorat) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/Nanterre, 2014.

RÉSUMÉ COURT

Cette thèse porte sur la circulation de la théâtralité du cirque, de la France aux régions intérieures du Brésil, en prenant comme référence la configuration du spectacle de cirque moderne et la présence du théâtre dans le *Cirque Olympique* de 1807 à 1836. Le théâtre y est considéré comme un des éléments de la pluralité du cirque qui arriva au Brésil au XIXe siècle. Pour comprendre la circulation de cette dramaturgie, l'étude se porte sur le système de transports du pays, en se focalisant sur les chemins de fer, afin de mesurer l'impact culturel du *Bahia and São Francisco Railway* et du Chemin de Fer São Francisco dans les régions intérieures de l'Etat de Bahia, pendant la première moitié du XXe siècle. Ce qui permet de réaliser une analyse de la vie culturelle de ce « réseau de villes » bénéficiaires des chemins de fer, en particulier les villes de Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim et Juazeiro. A titre d'exemple de cette circulation, l'étude se concentre sur le mélodrame français *Les deux sergents*, de D'Aubigny, présenté pour la première fois au public au *Théâtre de la Porte Saint-Martin* en 1823. Traduit en portugais, il fut représenté par des cirques et des compagnies théâtrales, dans différentes villes du Brésil, dont celles étudiées ici, et illustre un vrai triomphe de la dramaturgie mélodramatique française au Brésil, pendant plus d'un siècle. Cette contribution à l'Histoire des Arts du Spectacle s'est appuyée sur une recherche bibliographique d'oeuvres brésiliennes et françaises portant sur les relations entre le cirque et le théâtre au cours des trois derniers siècles, ainsi que sur un travail d'archives dans les *Fonds Léon Chancerel* de la *Société d'Histoire du Théâtre*, à la *Bibliothèque de l'Arsenal* liée à la *BnF-Bibliothèque nationale de France*, et sur le site *Gallica-Bibliothèque nationale de France*, à Paris, ainsi que dans les archives de *Fundação Iraci Gama – FIGAM*, du *Museu Pró-memória de Serrinha*, du *Memorial Senhor do Bonfim*, et de l'*Acervo Maria Franca Pires*, situés respectivement dans les villes de Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim et Juazeiro (Bahia, Brésil).

Mots-clé: Cirque. Théâtre. *Cirque Olympique*. Chemins de fer. Bahia-Brésil. Mélodrame.

RÉSUMÉ SUBSTANTIEL

Cette thèse porte sur la circulation de la théâtralité du cirque de la France au Brésil et comment celle-ci est arrivée à l'intérieur du pays à travers les chemins de fers. Le travail suit trois perspectives : la première recherche la généalogie du spectacle circo-théâtral; la deuxième examine la contribution des chemins de fer dans le transport de cette théâtralité et la troisième ses impacts sur la culture des villes de l'intérieur de Bahia. À cette fin, nous avons choisi le Chemin de Fer de São Francisco (*Estrada de Ferro São Francisco*) et les villes principales qu'il traverse : Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim et Juazeiro. Le résultat obtenu est un recensement des aspects historiques et culturels des cirques et des compagnies théâtrales itinérantes qui se présentent dans ces villes dans la première moitié du XXe siècle, ainsi que des notes sur les artistes et les groupes de ces localités. Bien que les concepts de l'Histoire Culturelle ne soient pas approfondis dans ce travail, sa conception fonctionne comme une espèce de base de tout le processus de cette recherche pour comprendre l'histoire comme une science où la compréhension du parcours de l'homme dans le temps définit sa relation avec le présent et fonde ses perspectives d'avenir. Nous soulignons, cependant, que, n'étant pas historien, nous n'utilisons que certains de ces instruments, en relation avec d'autres sciences, en recherche des spécificités propres des recherches dans le domaine des arts de la scène.

En France, le travail au sein des archives a été réalisé dans la Société d'Histoire du Théâtre. Pour comprendre les relations entre le cirque et le théâtre dans le cirque moderne nous avons choisi la période comprise entre 1807 et 1836¹, pour parler des différentes pièces montées au sein du Cirque Olympique et dont la description et l'analyse ont été réalisées à partir de 22 documents de quatre types différents publiés à Paris dans la première moitié du XIXe siècle : neuf éditions du *Mémorial Dramatique*, ou *Almanach Théâtral*, de 1807-1813, 1818, 1819 ; une édition de *l'Almanach des Spectacles de Paris*, de 1815; onze éditions de *l'Almanach des Spectacles*, de 1822-1835; et une édition en deux volumes, de la revue *Le monde dramatique, revue des anciens et modernes*, de 1835.

¹ Cette période a été définie en considérant le début des activités du *Cirque Olympique* (1807) et le changement de direction de la compagnie au mains de l'entrepreneur Dejean, qui est arrivé un peu avant la mort d'Antonio Franconi (1836), patriarche de la famille qui a créé ce cirque. La période coïncide avec le moment où le spectacle de cirque dans le sens moderne du terme était déjà bien configuré, à partir des créations d'Astley, de Hughes et d'autres anglais et, plus particulièrement, à partir du travail développé par la famille Franconi en France.

Pour traiter du cirque de l'intérieur de l'Etat de Bahia, au Brésil, ont été analysés 35 éditions de journaux publiés entre 1905 et 1953 dans les villes d'Alagoinhas, Serrinha et Senhor do Bonfim, soit 17 éditions du *Serrinhense* et 06 éditions du *Jornal de Serrinha* trouvées au Musée *Pró-memória de Serrinha*; 06 éditions du *Correio do Bomfim* et 01 édition du *O Círio* trouvées au *Memorial Senhor do Bonfim*; et 05 éditions du *Correio de Alagoinhas* situées à la *Fundação Iraci Gama - FIGAM*. En plus de cette documentation, a été consulté, un cahier de notes de la mémorialiste Maria Franca Pires, de la ville de Juazeiro, qui se trouve dans la collection Maria Franca Pires du Département des Sciences Humaines de Juazeiro, Campus III de l'Université de l'Etat de Bahia - UNEB. Sur la base de cette documentation a été réalisé un recensement des compagnies de cirque et de théâtre qui sont passées dans ces villes dans la première moitié du XXe siècle; en plus de cela, la période pendant laquelle elles se trouvaient dans la région a été identifiée; leurs répertoires et leurs matrices esthétiques ont été caractérisés; et, chaque fois que possible, a été mentionné les noms des artistes, des secrétaires et des propriétaires des compagnies.

Les périodes retenues aussi bien pour l'analyse du répertoire du Cirque Olympique que pour la circulation des compagnies de cirque et de théâtre de l'intérieur de Bahia ne sont pas considérées inflexibles, étant donné que du point de vue artistique et culturel, certains éléments inscrits dans d'autres périodes peuvent être proches de cette ambiance créative en vue de la configuration de spectacles, de formes de travail et de modes d'interprétation.

Cette recherche a été développée en cotutelle entre le Programme d'Études Supérieures en Arts du Spectacle de l'Université fédérale de Bahia (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia), plus particulièrement au sein de la ligne de recherche IV, Dramaturgie, Histoire et Réception, et l'École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles de l'Université Paris Ouest Nanterre la Défense, au sein de l'équipe d'accueil Études romanes, partie intégrante de la CRILUS - Centre de recherches sur le monde interdisciplinaires lusophones.

Outre la littérature canonique sur le cirque au Brésil, nous avons travaillé avec tous les chercheurs qui ont publié dans la revue *Sala Preta*, numéro 6, du Programme d'Études Supérieures en Arts du Spectacle et de l'École de Communication et d'Arts de l'USP, dédiée au cirque dans sa relation au théâtre; et dans la revue *Repertório Teatro e Dança*, du PPGAC-UFBA, dont le numéro 13 a également été consacré au cirque, comprenant que ce sont les publications qui rassemblent les derniers travaux des principaux chercheurs dans ce domaine, du pays. Bien que ces publications témoignent de la croissance de la recherche dans

le domaine au cours des dernières années, le Nordeste est encore peu représenté, scénario qui montre des changements dû aux efforts de nouveaux chercheurs.

La recherche a été fondée sur la collecte, le traitement, la description et l'analyse de sources primaires, en particulier des périodiques produits dans la première moitié du XIXe siècle à Paris et dans la première moitié du XXe siècle dans les villes d'Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim et Juazeiro, dans l'intérieur de Bahia, étant entendu qu'il n'y a pas de neutralité dans ces documents, de sa production à son archivage et sélection pour l'analyse. Il est important de lire ce travail en ayant conscience que ces données offertes par les périodiques ne peuvent pas être considérées comme un compte rendu fidèle de cette réalité, mais comme des indicateurs importants de faits artistiques survenus durant la période à laquelle ils se rapportent. L'évaluation critique de ce matériel s'est faite en association avec l'articulation des aspects historiques et culturels du cirque et du théâtre, et bien que le travail ait non seulement identifié les compagnies confinées dans l'état de Bahia et dans la région du Nordeste, ainsi que celles qui circulaient sur tout le territoire national, il a également fourni une importante réflexion sur les arts de la scène à l'intérieur de Bahia.

Initialement, il est important de rappeler que le cirque et les arts du cirque sont des concepts et qu'ils ont des âges différents. Le second pas est d'informer que, même si nous faisons un bref aperçu du cirque ancien, c'est de cirque moderne que traite cette thèse. Les arts du cirque naissent avec l'homme lui-même et son besoin d'extrapoler ses limites et d'étudier ses potentialités corporelles, comme le montrent les peintures rupestres dans certaines parties du monde. Le concept de cirque moderne est construit autour d'un spectacle commercial configuré dans la seconde moitié du XVIIIe siècle qui est passé d'exhibitions équestres à une inclusion de plusieurs présentations artistiques, parmi lesquelles le théâtre se positionne de façon particulière pendant plus de la moitié d'un siècle.

Cette variété inclut, tout au long de l'histoire du cirque moderne, des chevaux, des animaux dressés, des animaux féroces; des numéros d'aptitudes physiques variées tels que l'acrobatie, la contorsion, la jonglerie, l'illusionnisme, l'équilibrisme, les échasses, la magie, les fakirs, les combattants, les ventriloques, les phénomènes humains, les avaleurs et cracheurs de feu; les clowns; la musique; la danse; le théâtre; le cinéma etc. Certains se sont plus consacrés plus à telle ou telle modalité de spectacle, mais tous autour du groupement spectaculaire appelé cirque.

Jusqu'à peu, il y avait dans la production académique brésilienne une compréhension très particulière de ce qu'on appelle cirque-théâtre², en le distinguant comme une catégorie indépendante du cirque moderne. Cirque et théâtre vont de pair depuis des centaines d'années, même si c'est autour du XVIIIe au XIXe que ce partenariat a pris des contours plus précis. Même en considérant ce qu'on appelle cirque-théâtre comme une des façons de faire du cirque actuel, il est important de considérer que dans le cas d'une absence totale des disciplines du cirque, le nom le plus approprié serait théâtre itinérant ou l'adoption que de nombreux artistes ont fait du terme *Teatro de Pavilhão*, bien proche de par son architecture et son répertoire des théâtres forains français. On sait qu'il existe une théâtralisation de nombreux numéros de cirque, même ceux impliquant un danger comme les numéros aériens et le domptage d'animaux féroces, au moins avant et après les moments les plus délicats de réalisation. Mais c'est la «représentation théâtrale» que nous étudierons, en cherchant à activer son histoire et son évolution dans le cirque moderne.

Par ailleurs, nous attirons l'attention sur notre ligne de pensée divisée en deux directions principales : la première renforce la thèse qui stipule que le *cirque-théâtre* n'est pas une nouveauté du XXe siècle et encore moins une invention brésilienne ; et la seconde considère la nomenclature du cirque comme suffisante pour englober la diversité du cirque qui inclut le théâtre, ce qui rend le terme cirque-théâtre redondant. Dans ce cas particulier, il ne s'agit pas d'une imposture académique, mais d'une provocation afin de réfléchir ensemble sur la pertinence du terme même face aux dernières études sur le cirque qui révèlent la coexistence des deux langages depuis le début du spectacle de cirque moderne. Il ne s'agit pas ici de réduire l'importance du théâtre dans l'histoire du cirque, mais simplement de le comprendre comme un des éléments de sa pluralité, donc de la même nomenclature que la musique, la danse etc.

La thèse est divisée en deux parties: la première porte sur la circulation de la théâtralité du cirque entre l'Europe et le Brésil, en prenant le cas du Cirque Olympique comme modèle pour la discussion sur la présence du théâtre dans le cirque dans la première décennie du XIXe siècle et présentant un panorama du cirque au Brésil, à l'arrivée des compagnies ainsi nommées au XIXe siècle jusqu'au XXIe siècle. Dans la

² Bien que les nouveaux chercheurs brésiliens en relation avec ces deux domaines montrent le cirque-théâtre comme un spectacle de cirque où il y a, sous diverses formes, la présence du théâtre, l'idée du cirque-théâtre comme un spectacle hybride est toujours d'actualité au Brésil, mais polarisé, divisé en deux parties, où sont concentrées dans la première partie celles qui sont considérées comme variétés de cirque - jonglerie, funambulisme, contorsion, acrobaties etc. - et dans la seconde, une pièce de théâtre à proprement dit.

seconde partie, nous nous concentrons sur les voies de communication de l'Etat de Bahia, notamment sur les chemins de fer et leur impact culturel sur le réseau de ville constitué avec la mise en place de ses routes, qui se sont transformées en porteuses de théâtralité du cirque français, en particulier la mélodramatique.

Le premier chapitre apporte un bref aperçu du cirque ancien, en soulignant dans celui-ci quelques formes embryonnaires du cirque moderne, mais en se différenciant principalement de par ces fondements. Après avoir caractérisé et discuté la variété de spectacles qui ont contribué à la configuration du cirque du XVIIIe siècle – foires, forains, fête foraine, ménagerie, présentations et clowns – il convient de souligner l'importance des figures anglaises de Hughes et Astley dans l'élaboration du cirque en tant que spectacle moderne commercial modelé sur l'équitation et dont la présence du théâtre et même de la scène était déjà une réalité. Ensuite, nous traitons de l'importance de l'art théâtral dans le Cirque Olympique des Franconi, famille d'origine italienne habitant en France. A ce stade, nous faisons une petite digression pour traiter du mélodrame, l'une des matrices présente dans la théâtralité de cirque de cette entreprise. Nous continuons à présenter quelques uns de ces partenaires et nous concluons en plongeant dans la programmation théâtrale de l'Olympique entre les années 1807 et 1836. A cette fin, en plus de se servir de plusieurs auteurs de la bibliographie française au sujet des arts du cirque, nous discuterons des données recueillies à partir d'une documentation rassemblée en France.

Le deuxième chapitre apporte le résultat des recherches, anciennes et récentes, sur la présence du cirque brésilien depuis ses premières articulations et présente les artistes Benjamin de Oliveira et Abelardo Pinto, le *Piolin*, en tant que représentants de cette théâtralité toujours constante dans les arènes du Brésil. Pour accentuer la pluralité du cirque, nous soulignons les éléments des dialogues artistiques existants dans cette modalité de spectacle, en prenant le cas du théâtre et de la musique et en concluant sur quelques considérations sur l'art théâtral du cirque brésilien aujourd'hui.

Dans le troisième chapitre nous traitons du rôle culturel des chemins de fer au Brésil, en reprenant le scénario de l'émergence des trains et des chemins de fer en réponse aux exigences de la nouvelle société urbaine et industrielle anglaise. Nous soulignons des éléments du nouveau moyen de transport, qui sont aussi considérés comme des spectacles de la modernité qui transforment les notions de temps et d'espace. Dans cette perspective nous souhaitons mettre en relation l'avènement des trains avec le développement et la circulation du cirque et du théâtre. Pour cela nous prenons les cas de *Bahia And San*

Francisco Railway et de l'*Estrada de Ferro São Francisco*, chemins de fer construits pour relier le port maritime de Salvador au port de la rivière São Francisco, dans le semi-aride bahianais, en démontrant que les distances cessent d'être si importantes face à l'amélioration des chemins. Quoi qu'il en soit, il ne s'agit pas d'une approche traditionnelle du rôle des moyens de transports dans le développement d'une région, mais d'un regard qui cherche à comprendre la potentialité de la circulation des compagnies de cirque et de théâtre avec ses répertoires.

Le quatrième parle du mouvement culturel dans les villes sillonnées par le Chemin de Fer São Francisco au cours de la première moitié du XXe siècle. Les villes d'Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim et Juazeiro ont été divisées dans ce chapitre uniquement à des fins didactiques, mais même ainsi, comme nous pourrions le constater, les informations s'interpénètrent puisque bien que les spécificités de chacune d'elles soient prises en considération, il est important de penser à l'ensemble dont elles faisaient partie, les possibilités et les conditions de production et de réception de spectacles de cirque et de théâtre mêlées à ce réseau de villes. Cette caractérisation a été possible à partir de l'analyse et de l'interprétation des périodiques et d'autres documents produits dans cette région au cours de la période étudiée, en remettant en question l'idée de retard dans la vie culturelle du *Sertão* du Brésil.

Dans le cinquième et dernier chapitre, nous faisons une analyse comparative du mélodrame français *Les deux sergents*, écrit par D'Aubigny en 1823 et de sa version en langue portugaise *Os dois sargentos*, à partir d'une édition de 1938. Basé sur les textes des deux pièces et d'une recherche exhaustive sur internet afin de trouver ses points de circulations à travers le pays, nous caractérisons l'intrigue de la pièce et de ses représentations les plus emblématiques dans le pays. Nous considérons la permanence de cette pièce comme le triomphe du genre mélodramatique et un exemple de circulation de la théâtralité du cirque de la France à l'intérieur du Brésil, dont les répercussions résonnent encore sur les scènes et dans les arènes éparpillées dans la vaste géographie de notre territoire.

Dans les conclusions, nous reprenons les points abordés dans les cinq chapitres qui pointent le théâtre comme l'un des langages de la pluralité du cirque depuis sa configuration moderne à son arrivée ultérieure au Brésil, ainsi que l'amélioration de sa circulation avec la construction des chemins de fer construits pour relier le littoral, où il arrivait déjà avec une certaine facilité à travers la navigation, à l'intérieur du pays, qui à son tour a reçu les impacts culturels résultants du développement des transports, dont

l'augmentation de l'offre de spectacles des compagnies de cirque et de théâtre et de leurs répertoires souvent similaires.

Les annexes réunissent deux éléments distincts. Le premier apporte des extraits du livre *Le Cirque Franconi : détails historiques sur cet établissement hippique et sur ses principaux écuyers*, de Frédéric Hillemacher, publié en 1875, composé de photos des membres de la famille Franconi et d'une liste contenant des noms d'artistes, de numéros divers et de pièces théâtrales de cette compagnie. Le second annexe, présente plusieurs reproductions photographiques de l'*Almanach des Spectacles*, *Almanach des Spectacles de Paris* et *Mémorial Dramatique*, ou *Almanach Théâtral*, qui contient des informations sur le Cirque Olympique et sur la législation française à propos du monde du spectacle dans la période comprise entre 1807 et 1836³.

Nous avons réalisé une caractérisation du cirque français du XIXe siècle, en prenant comme référence le cas du Cirque Olympique pour souligner la similarité, du point de vue du format, entre ce que l'on appelle cirque-théâtre brésilien et le cirque français. L'étude du Cirque Olympique permet de comprendre l'aspect déjà évoqué de la théâtralité du cirque brésilien surtout étant donné que, même si ce n'était pas le premier cirque moderne dans le monde - il est né en Angleterre dans le dernier quart du XVIIIe siècle - il a été organisé et développé par une famille d'origine italienne qui a vécu en France, les Franconi, dont beaucoup sont nés sur le territoire français. Il s'agit probablement du premier grand cirque de langue latine, bien que étant donné que c'est le propre de cet art, il ait associés des artistes d'autres nationalités. Dans tous les cas, la langue de l'Olympique était la langue romane, en particulier le français, ce qui nous rend adjacents au théâtre fait en son sein et pour lui d'une façon particulière, nous entendons culturellement plus proche. Ce cirque est en quelque sorte lié à Philip Astley, sous-officier de la cavalerie britannique, né en 1742 dans la ville de Newcastle, située dans le nord de l'Angleterre et mort à Paris en 1814, à l'âge de 72 ans, en étant considéré comme l'un des créateurs de cirque moderne.

Quand il a créé son «cirque» en Angleterre, Astley avait adopté une piste circulaire de 13,0m de diamètre. Selon Mauclair (2003, p. 37), la définition de la taille de du cercle a été donnée à partir de la nécessité d'une distance de 6 mètres entre le cheval, qui circule à l'extrémité du cercle et l'entraîneur, qui devrait rester au centre de la circonférence avec un fouet qui serait le rayon considéré idéal pour réaliser le numéro

³ Bien qu'ils comprenaient également des informations sur les représentations de mélodrame *Les deux sergents* au Théâtre de la Porte Saint-Martin.

sans blesser l'animal. Autre découverte suite de ce besoin spécifique d'entraînement : une petite inclinaison de l'acrobate à cheval lui ferait trouver un équilibre aidé par la force centrifuge. Avant Astley, le français Defraigne avait fondé un amphithéâtre à ciel ouvert appelé *Hetz Theater* à Vienne, en 1755, qui offrait des spectacles avec de la musique et des animaux, y compris des chevaux (THÉTARD, 1978, p.32-35). Les présentations équestres avaient déjà lieu dans les jardins comme le *Vauxhall Gardens* à Londres ou le Colisée de Paris. Après l'organisation du spectacle dans un endroit clos, d'abord en Angleterre puis en France (où le plus grand spécialiste, mais pas l'unique, était Astley) les cavaliers et les artistes de variétés des deux pays réalisaient différents échanges (MAUCLAIR, 2003, 41).

Mauclair (2003, p. 37) indique que les premières présentations d'Astley sur le territoire français étaient à Fontainebleau, au sud de Paris, sous la recommandation de George III, roi de Grande-Bretagne, et en 1774 dans un lieu d'équitation appelé Razade, dans l'ancienne Rue de la Vieille-Tuileries, à Paris. L'amphithéâtre anglais a été construit à Paris dans le Faubourg du Temple, entre les numéros 18 et 24 et a ouvert le 16 octobre 1783, lorsque son fils John, de 17 ans, s'est initié à la cavalerie. Même après avoir acheté le terrain sur lequel avaient lieu les présentations, étant donné que les cirques fixes étaient une réalité imposée par les conditions climatiques européennes, dans le contexte de la Révolution française Astley a dû retourner en Angleterre (SILVA, 2002, p. 21).

Le Cirque Olympique est présenté dans le présent document comme un modèle pour traiter de la présence du théâtre dans les premières configurations du cirque en tant que spectacle moderne. Il ne s'agit pas de l'indiquer comme étant le seul qui associe le cirque et le théâtre, puisque, comme nous l'avons déjà indiqué, les cirques d'Hugues et Astley avaient déjà introduit la scène à côté de l'arène et la pratique a pu inspirer d'autres entreprises similaires dans la période. Nous l'avons choisi comme référence de par sa longue durée d'existence et de par les innovations qu'il a introduites, bien qu'elle résulte de l'entreprise d'Astley. Dans le cas de la France, il est exemplaire pour deux raisons : pour avoir le privilège de pouvoir explorer ce genre de spectacle à Paris et pour son temps d'existence, supérieur à la moitié d'un siècle, sans compter les entreprises de la famille Franconi à Lyon et à Paris (avant l'appellation « Cirque Olympique » qui date de 1807 et va jusqu'en 1862).

Le cirque, avec un format proche à celui que nous connaissons aujourd'hui, a existé pendant plus de quatre décennies sous l'appellation la plus courante d'*amphithéâtre*, même si Hugues utilisait encore l'appellation cirque pour son entreprise

en Angleterre en 1780. Franconi, qui était italien, a pu s'inspirer aussi bien de l'ex-élève d'Astley que de l'ancienne Rome pour choisir le nom de son entreprise en 1807, qui jusque-là, alors qu'il était associé à Astley et même après le retour de celui-ci pour l'Angleterre, est resté avec le nom d'amphithéâtre, même si l'inclusion de la scène pour la représentation de pantomimes dans toutes ces entreprises ait modifié la structure circulaire des gradins propres à un amphithéâtre.

La période ciblée nous permet aussi de comprendre la configuration du cirque comme spectacle moderne en Europe avant son arrivée au Brésil et sa conséquence sur le format de spectacle brésilien. Selon Silva (2007, p.57-58) le premier cirque, ainsi nommé, est arrivé en Amérique latine par l'Argentine en 1820 et au Brésil en 1834, même si, depuis la fin du XVIIIe siècle les saltimbanques européens et les familles de cirque ont commencé à venir travailler dans cette même région du continent américain. Il s'agit d'une tentative de prévoir ce que sera le cirque-théâtre au Brésil, à partir de cette compagnie française comme modèle, pour ce qui est de la modalité du spectacle. Parmi les contributions françaises au cirque nous pouvons distinguer la création du trapèze volant par Jules Léotard (MAUCLAIR, 2003, p.48), mais les influences du théâtre de cirque ne peuvent être laissées de côté étant donné que leurs significations sont de grande importance pour la compréhension du théâtre brésilien.

Merísio (2006) souligne dans les éléments de la pantomime, de la *commedia dell'arte* et du Boulevard du Crime, les cellules des techniques de production culturelle, de l'organisation artistique et des techniques d'interprétation et de composition dramaturgique qui, en quelque sorte, sont regroupées dans le mélodrame des *cirques-théâtres* à travers un processus d'appropriations créatrices d'héritages esthétiques qui ont perduré au XXe siècle et ce même avec le processus de modernisation du théâtre. L'auteur appelle aussi à la prudence en ce qui concerne l'étude de la bibliographie sur le mélodrame qui généralement l'analyse à partir de normes littéraires, sans tenir compte de sa complexité intégrative des différents éléments artistiques, ce qui lui colle péjorativement l'étiquette de *populaire* et qui abdique l'étude approfondie de ses auteurs. L'auteur souligne les œuvres de Jean -Marie Thomasseau et Julia Przybos, produites dans les années 1970 et 1980 respectivement, comme étant fondamentales pour la nouvelle compréhension du rôle du genre dans l'histoire du théâtre occidental.

Mais c'est dans la définition de COSTA (1999) sur le cirque que nous avons trouvé sa plus grande similitude avec le mélodrame. L'auteure souligne que le spectacle de cirque moderne présente des entrées comiques entre les numéros à risque afin

d'équilibrer les moments de tension et de détente. Dans le mélodrame, le soin envers le spectateur est le même. Généralement les intermèdes, comiques ou chantés, en plus d'offrir du temps pour changer de décors et de costumes, avaient la fonction de détendre le publiques des tensions créées par les intrigues mirobolantes. En plus de cette similitude de forme, les deux sont également liés par l'attrait commercial, construits stratégiquement pour attirer leur public.

Au XIXe siècle, le théâtre a été au cœur de la vie publique parisienne et c'est dans ce contexte qu'il a gagné un sens extrêmement large, englobant les genres considérés comme nobles comme la tragédie, la comédie et l'opéra jusqu'au plus méprisés comme le *vaudeville* et le mélodrame, l'opérette et la magie, même si ils se distinguent des formes spectaculaires les plus marginales comme le cirque qui, entre autres, existait et vivait à ses côtés (YON, 2012, p.8). Néanmoins, la présence du *Cirque Olympique* dans l'œuvre de Yon, qui analyse le théâtre parisien à partir de sa relation avec l'Etat français est assez fréquente au côté des principales salles de spectacle de la ville, ce qui démontre son importance et comment il était pris en compte dans les décisions de l'Etat en ce qui concerne le monde du spectacle. En 1834, par exemple, il comptait parmi les 13 théâtres autorisés à fonctionner à Paris (YON, 2012, p. 72).

Les pièces jouées au *Cirque Olympique* ont été principalement divulguées comme étant des pantomimes, mimodrames ou mélodrames - parfois mélangés avec féerie, comme c'est le cas de *Cheval-Dieu*, ou le *Cheval, génie bienfaisant* ou précédés de vaudevilles, comme à l'avant première du *Jugement suprême, ou l'Innocence sauvée* – qui semblent être encore des expressions curieuses comme « pantomime en trois actes à grand spectacle et à machines », « scènes pantomimes équestres et chevaleresque », « anecdote militaire », « folie », « action historique et militaire », « fait historique », « action mémorable » et « pantomime buffonne » (DELANNOY, 1944, p. 23-28). Il est important de noter que l'adjectif militaire pour qualifier les diverses dénominations des spectacles faisait référence, dans certains cas, au patrimoine militaire de la scène à travers les chevaux, l'habillement et la musique, ou les représentations de faits historiques français de caractère militaire, comme indiquent beaucoup de titres listés dans la recherche.

En traitant des pantomimes présentés dans les cirques d'Astley et de Franconi, Thétard (1978, p.71) stipule qu'« Il est entendu, une fois pour toutes, que le terme de pantomime consacré au cirque par l'usage ne s'applique nullement à une pièce exclusivement mimée ». Auguet (1974a, p.95) ajoute que le mot est présent dans la pantomime de cirque même s'il joue un rôle plus ou moins important. Même avec l'autorisation de l'utilisation

du dialogue au cours du XIXe siècle, le cirque avait déjà développé sa propre façon d'utiliser le mot dans des spectacles où les évolutions acrobatiques avaient une place de choix. C'était une nécessité imposée par l'Ancien Régime par l'octroi d'un monopole sur l'utilisation des dialogues de la Comédie-Française. L'impact de l'interdiction de foire, dans les cirques et en particulier dans les théâtres, a poussé les artistes à chercher des alternatives pour contourner l'interdiction.

Le *Cirque Olympique* a servi d'inspiration pour plusieurs autres cirques de l'époque en Europe et au-delà. En fait, pendant longtemps, il était synonyme de cirque ou, pourquoi pas, de cirque-théâtre, car même s'il n'a pas utilisé cette nomenclature, il était exactement le genre de cirque qui se verra appelé ainsi. Nous comprenons toutefois que cette nomenclature n'appartient pas à l'*Olympique*, et le fait de l'appliquer serait redondant, étant donné qu'il a été constitué dans une période où le théâtre faisait partie du spectacle de cirque.

Entre la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, des saltimbanques européens et des familles de cirques ont commencé à voyager en Amérique latine, en circulant à travers plusieurs pays jusqu'à concentrer leurs tournées dans l'un de ces pays. Cette période coïncide avec l'histoire du cirque au Brésil, où se sont déplacés premièrement les saltimbanques et les gitans, puis seulement après les groupes de cirque eux-mêmes. Ici, il est important de considérer que, dans les dernières décennies du XVIIIe siècle a commencé à venir au Brésil, de l'Argentine, des artistes déjà considérés comme étant du cirque par les historiens argentins. Bien qu'il y en avait d'autres, les villes de Rio de Janeiro et Buenos Aires, étaient les préférées de ces artistes. Dans la plupart des cas, toutefois, leurs nationalités sont difficiles à définir avec précision, compte tenu du mode de vie ambulante à travers tout le continent, caractéristique de leur vie en Europe (SILVA, 2007, p. 53-54).

A cette époque, les artistes portugais, français, anglais, italiens, yougoslaves, japonais, américains, chiliens, péruviens, argentins, se sont installés dans le pays, en formant des nouvelles familles, qui agissent sur la formation du cirque brésilien. Parmi ces artistes venus de la France on peut citer Julio Seyssel, dont l'arrivée dans le pays date de 1872 et Jean-François, arrivé en 1881 (RUIZ 1987, p.21-22) ; mais il y en eu certainement d'autres, comme Alice Ribolá, mère d'Armandini, qui se maria avec le descendant d'italiens Nerino Avanzi et montera l'un des plus célèbres des cirques brésiliens, le *Cirque Nerino* (AVANZI; TAMAOKI, 2004). Torres (1998, p.132) informe que « Jean-François est venu au Brésil avec sa femme Ana Stevanowich et son beau-frère

en 1860 approximativement. En 1881, ils leur ont monté leur premier cirque ». Selon Thétard (1978, p.89) beaucoup de cirques ambulants qui circulaient en Europe dans la première moitié du XIXe siècle étaient français.

La première dénomination d'une compagnie comme *cirque* en Amérique latine a été trouvée en Argentine en 1820 : il s'agit du cirque Bradley, qui portait le nom de son propriétaire, un chevalier anglais qui un an plus tard, a installé à cet endroit un cirque olympique, en partenariat avec un autre Anglais. Au Brésil un événement de ce genre ne sera enregistré que 14 ans plus tard, en 1834, avec l'arrivée du cirque Giuseppe Chiarini (SILVA, 2007, p. 57-58). Selon Pimenta (2010, p.30) il n'y a pas de doutes sur la présence de gens du cirque dans le pays avant cette période, mais l'auteur confirme que « La structuration collective s'est présentée au Brésil seulement au XIXe siècle, à partir de 1830 environ, fruit de l'audace d'artistes entrepreneurs qui ont traversé l'océan à la recherche d'un nouveau marché ». Silva (1996) considère la décennie de 1830 emblématique, mais affirme que c'est seulement à la fin du XIXe siècle que les familles du cirque ont commencé à arriver au Brésil en grand nombre. Rappelons que cette période coïncide avec l'intensification de la vague migratoire européenne vers le pays, à travers laquelle sont sûrement arrivés, entre autres, travailleurs, artistes et parmi eux, les gens du cirque.

Nous pouvons observer dans la trajectoire de la famille Chiarini un exemple de déplacement de groupes de cirque, héritiers de l'ancien art des saltimbanques, de l'Europe vers l'intérieur du Brésil. Cette famille, d'origine italienne, a travaillé à la foire de Saint-Laurent, en France à la fin du XVIe siècle et ses descendants au Théâtre des Funambules, situé sur le boulevard du Temple à Paris au début du XVIIIe siècle (THÉTARD, 1978, p.27). Selon Silva (2007, p.59) à partir de 1784, les Chiarini faisaient partie de la troupe de cirque d'Astley et après 1789 de la compagnie de Franconi. Après une tournée en Amérique du Nord et au Japon, ils sont arrivés en Amérique latine, pour se présenter à Buenos Aires en 1829, au *Teatro Coliseo*. En 1830, dans la même ville, la famille a inauguré le chapiteau d'un *théâtre-cirque* dans le Parc Argentin, un jardin public implanté en 1827. En 1834, Joseph Chiarini, fils de Giuseppe, a rendu officiel une demande au nom de sa famille pour se présenter dans un théâtre de la *vila de São João del Rei* de l'époque, à Minas Gerais. Dans cette période, la pantomime faisait déjà partie du répertoire de la compagnie, fait qui ne surprend pas puisque la famille venait d'une tradition de marchés italiens et français, en plus d'avoir fréquenté Astley et Franconi. Toujours selon Silva (2007, p. 75), les Chiarini ont joué un rôle fondamental dans la configuration du

cirque brésilien, en incluant nos artistes dans leurs spectacles, en en formant d'autres, et en interagissant de diverses manières avec les villes qu'ils traversaient.

Selon des sources actuellement disponibles, la nomenclature cirque-théâtre, à la différence du terme théâtre-cirque qui existait déjà en Argentine, est mentionné pour la première fois au Brésil en 1875, quand le Portugais Albano Pereira, directeur du *Circo Universal*, a commencé la construction d'un pavillon à spectacles à Porto Alegre. Lui et sa compagne, l'espagnole Juanita Pereira, avaient déjà parcouru l'Europe et les États-Unis jusqu'à apporter dans d'autres pays d'Amérique du Sud (SILVA, 2007, p. 78-80) ce qui leur a certainement permis de connaître d'autres maisons de spectacles de cette nature, dans lesquelles la scène et le l'arène pourraient se mélanger.

La configuration du cirque en tant que spectacle de cirque moderne avait le théâtre comme un de ses éléments dès le début. En Angleterre comme en France, mais plus particulièrement en France, le théâtre dans le cirque n'a pas eu un rôle secondaire ; ainsi, comme au Brésil, le théâtre a été pendant très longtemps, l'épine dorsale du cirque, en particulier en temps de crise, où la reprise de pantomimes ou de mélodrames de goût populaire donnaient de bons montants aux propriétaires de cirque.

La justification présentée nous aide seulement à défendre l'idée que, même avant l'apparition de la nomenclature, le cirque qui est arrivé au Brésil était déjà un cirque-théâtre. La production académique brésilienne actuelle – établie à partir de la littérature française, anglaise, américaine et argentine, spécialisée dans l'histoire du cirque - a montré que dans la pratique cette polarisation ne trouve pas d'écho dans l'histoire du cirque européen moderne, d'où viennent les premières compagnies de cirque au Brésil au cours du XIXe siècle. Silva (2007, p. 23) révèle que, bien qu'ils reconnaissent le cirque-théâtre, pour quelques personnes du cirque et mémorialistes brésiliens, la présence du théâtre dans le cirque déforme ce qui serait un spectacle de cirque *pur*, plus fondé sur l'acrobatie, les animaux et l'art des clowns – alors qu'en fait, la pluralité a toujours été la base de la constitution du spectacle de cirque.

Pour caractériser ce que le théâtre fait dans le cirque brésilien, nous évoquons deux clowns qui ont joué un rôle clé dans la culture brésilienne de par leur production, étant des cas emblématiques de reconnaissance publique : Benjamin de Oliveira et Abelardo Pinto, le *Piolin*. Il est nécessaire de commencer par dire que, selon Bolognesi (2003), le clown est la figure centrale des cirques brésiliens petits et moyens, mais occupent la deuxième place seulement dans les grands cirques.

Benjamin de Oliveira (1870-1954), *Beijo*, est né le 11 juin 1870, dans l'intérieur de Minas Gerais, dans la région où se trouve aujourd'hui la ville Pará de Minas ; c'était un fils d'esclaves, mais né affranchi. Benjamin a connu le cirque à travers les compagnies itinérantes qui se présentaient dans l'intérieur de Minas et a fini par fuir avec l'une d'elle, le *Circo Sotero*, où il s'est initié aux arts du cirque, mais comme son maître le battait il a fini par s'enfuir avec les gitans. Quand il s'est rendu compte qu'il allait être vendu par ces derniers, il fuit une fois de plus et est passé par quelques cirques. Après avoir débuté en tant que clown dans l'un d'eux, il est arrivé à Rio de Janeiro, capitale de la République, à la fin du XIXe siècle, déjà reconnu en tant que clown et au sein de la compagnie de cirque du *Comendador Caçamba*, où il a conquis comme fan et admirateur pas moins que le Président de la République de l'époque, le Marechal Floriano Peixoto. (MARQUES DA SILVA, 2010). Afin de synthétiser son parcours, Silva (2007, p.29) rapporte que Benjamin de Oliveira est passé par « [...] Campinas, São Paulo, et surtout Rio de Janeiro, où il est resté avec le cirque *Spinelli* de 1905 jusqu'au années 1910 ». Avec inventivité, pendant plus de la moitié d'un siècle, Benjamin a expérimenté et développé les fonctions les plus diverses dans le cirque brésilien. Marques da Silva (2010, p.136) affirme qu'après avoir quitté le cirque *Spinelli*, où il a aidé à mettre en place ce qu'on appelle le cirque-théâtre, Benjamin travaillait encore dans les cirques *Democratas* avant d'avoir son propre cirque. Le vieux *Beijo* est décédé en 1954, à l'âge de 84 ans.

Ici, nous ouvrons une parenthèse pour rappeler qu'il y a dans l'histoire du cirque français un clown, également noir, appelé Chocolat, premier artiste noir de la scène parisienne du XIXe siècle, qui a conservé quelques similitudes avec Benjamin de Oliveira, comme le fait d'être aussi un fils de parents qui ont été esclaves. Rafael Padilha (1868-1917), de son vrai nom, était cubain et a constitué au côté de l'Européen George Footit (1864-1921) une référence en termes d'exploration comique des clowns à partir de duos antagoniques (BOLOGNESI, 2003, p. 72). La présence de Chocolat sur la scène et dans l'arène plaçait la société française face à la question du racisme. Selon Auguet (1974b, p.76) Footit « [...] exerçait sur Chocolat, son partenaire qui avait toutes les caractéristiques de l'Auguste, une tyrannie subtile et implacable [...] ». Yon (2012, p.338) note également que de 1886 à 1910, le duo a travaillé dans le cirque et dans le *music-hall* où on riait des humiliations que le premier, blanc, faisait endurer au second, noir. Rafael Padilla et Benjamin de Oliveira n'ont pas vu, et ce durant longtemps, l'importance considérable de leurs travaux artistiques reconnus dans l'histoire officielle du cirque et du théâtre au sein de leurs pays respectifs. Selon Marques da Silva (2006, p.55), Benjamin

de Oliveira s'est consacré au cirque brésilien pendant plus de cinquante ans, en tant que « [...] clown, acteur, auteur théâtral, chanteur, essayiste et directeur de compagnie [...] ».

Dans le cas brésilien, mettre en rapport Benjamin de Oliveira et Abelardo Pinto, le *Piolin*, est inévitable étant donné ce que ces deux artistes ont représentés pour la culture brésilienne. Pimenta (2010, p.36) affirme que le premier « [...] est une figure très importante pour l'univers du cirque et qui est devenu mythique pour les admirateurs qui ne sont pas du milieu, en son temps et dans la postérité, comme il arrivera à *Piolin*, quelques années plus tard, révééré par les modernistes ». Abelardo Pinto a fait ses débuts dans le cirque de son père, en tant que contorsionniste, et devient clown vers 20 ans. Il est né à Ribeirão Preto, le 27 Mars 1897, date qui, en son honneur, a été déclarée journée nationale du cirque. C'était le fils de l'artiste Clotilde Farnesi avec Galdino Pinto, propriétaire du *Circo Americano* et clown sans tradition familiale au sein de l'art millénaire. *Piolin* a fait équipe avec le clown Chicharrão au sein du cirque du père puis a travaillé six ans au sein du *Circo Queirolo*, avant de rejoindre le *Circo Alcebiades*, également monté sur la Place Paissandu, dans le centre de de São Paulo. Lorsque cette compagnie est partie en tournée au Brésil dans les années 1930, *Piolin*, après une expérience dans le théâtre, a eu son propre cirque, le *Circo Piolin*, où il a joué jusqu'en 1961, date à laquelle sa carrière a pris fin (SOUSA JÚNIOR, 2010).

Outre le théâtre, le cirque a tenu des interactions fortes avec la musique brésilienne : des artistes comme Benjamin de Oliveira, Eduardo (Dudu) das Neves, Mário Pinheiro, Cadete, Bahiano, Santos, Serrano, Caetano, Irineu de Almeida, Anacleto de Medeiros, Catulo da Paixão Cearense, Paulino Sacramento, entre autres, ont propagé beaucoup de rythmes dans l'arène (PIMENTA, 2010). Costa (2010b, p.114) nous rappelle qu'« il est bien connu que Benjamin de Oliveira a été l'un des premiers clowns- chanteurs, au côté d'Eduardo das Neves, Dudu, en chantant *modinhas*, *lundus* et *chulas*. » Parmi les dizaines de chansons à succès de l'univers du Sertão qui se sont transformées en pièces et ont été mises en scène au cirque, nous pouvons citer *Coração de Luto* de Teixeira, *Mão Criminosa* de Tônico, *parceiro de Tinoco*, *O Ébrio* et *Coração Materno* de Vicente Celestino (MAGNANI, 2003, p. 41). Bolognesi (2003, p. 93) a également identifié la permanence de *clown musical* dans certains cirques brésiliens à la fin du XXe siècle, «Ce genre de comédie transfert à l'univers de la musique les satires qui étaient avant dirigées aux attractions du cirque » (rejouées avec un ton parodique à travers des scènes courtes représentées après les numéros mentionnés, était une pratique très courante dans le rôle de la théâtralité du cirque, en particulier, dans les grands cirques).

En plus d'apparaître comme un support pour souligner les moments de tension et d'émotion dans les numéros présentés, la musique a aussi conquis de l'espace comme langage artistique autonome dans le spectacle du cirque comme un ensemble. La présence d'artistes avec ce langage au sein du cirque a directement influencé la scène brésilienne dans la perspective dramaturgique et dans la mise en piste, étant donné que « les chansons à la mode étaient transformées en scénario pour les représentations théâtrales de cirque, ce qui, en plus de désigner la contemporanéité des options artistiques de cirque, a également imposé un nouveau rythme de travail [...]» (PIMENTA, 2010, p. 33). Pour l'auteure, les thèmes de pantomime venant de la tradition du cirque européenne ont laissé place à la thématique populaire brésilienne. La diversité musicale de cirque contribuait à la formation culturelle du public et ouvrait des portes pour des dialogues entre différentes cultures.

Nous pouvons affirmer que les musiques de Catulo da Paixão Cearense et Vicente Celestino ont été largement utilisées comme source d'inspiration pour le montage de sketches et de numéros musicaux présentés entre les actes des mélodrames ou comme thème central de pièces comme *O Ébrio* e *Coração Materno*.

Nous concluons alors que la multiplicité du cirque a généré des interfaces créatives entre différents arts, à la fois en Europe et au Brésil. Si le *Cirque Olympique* s'est inspiré d'œuvres de littérature et des arts visuels pour créer des spectacles, le cirque brésilien l'a aussi fait à partir de la musique. C'est certainement pour cela que Silva (2007, p.20) nous provoque en affirmant qu'il est impossible d'étudier l'histoire du théâtre, de la musique, de l'industrie du disque, du cinéma et des fêtes populaires du Brésil sans prendre en compte que le cirque était l'un des importants véhicules de production, diffusion et distribution des plus diverses entreprises culturelles.

Les investissements importants de Benjamin de Oliveira, responsables de la consolidation du théâtre dans le cirque brésilien au début du XXe siècle, ont été ravivés à partir des années 1970 avec la création de plusieurs écoles de cirque dans le pays, ce qui rendu possible le rapprochement des artistes de cirque et de théâtre ainsi que de la danse (Bolognesi, 2010, p.11). Ce rapprochement a généré plusieurs dédoublements dans la culture brésilienne et, pour cette raison, nous parlerons ensuite de la présence du théâtre dans le cirque brésilien d'aujourd'hui.

Entre les années 1970 et 1980, par exemple, certains groupes de théâtre de São Paulo, avant même la création des écoles de cirque, s'approprièrent du langage du cirque de différentes manières dans leurs spectacles. Parmi eux nous pouvons mettre en avant le

Grupo de Teatro Mambembe, focalisé sur la recherche du comique du clown ; l' *Ornitorrinco*, qui a fait des recherches sur le potentiel dramatique de l'atmosphère féerique des arts du cirque ; la *Tenda Tela Teatro*, qui, en optant pour le spectacle de cirque proprement dit, a y compris acquis un chapiteau ; et d'autres, comme le groupe *Abracadabra*. Dans les années 1990, plusieurs autres groupes de la plus grande ville d'Amérique latine ont rejoint les différentes perspectives de relations précédemment citées, avec le cirque. Dans la catégorie similaire au *Grupo de Teatro Mambembe* ont émergé : la *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes*, *Parlapatões*, *Patifes e Paspalhões*, *Raso da Catarina*, *Clã*, *Jogando no Quintal*, *Circo Navegador*, *La Mínima*; dans une perspective proche du travail de l'*Ornitorrinco* ont émergé le *Circo Mínimo*, *Linhas Aéreas*, *Fractons*, *Nau de Ícaros* etc.; et enfin, comme la *Tenda Tela Teatro*, d'autres groupes ont travaillé sous le chapiteau : le cirque *Zanni* et le cirque *Roda Brasil* (BOLOGNESI, 2010, p. 11-12).

Selon Dal Gallo (2010) le cirque social a également contribué à la transformation du cirque brésilien dans ses différents domaines d'activités. Selon l'auteur, le cirque social résulte de l'usage du langage du cirque dans une proposition qui se veut intégratrice d'une éducation artistique avec une formation à l'exercice de la citoyenneté, qui contribue au renouvellement de la scène contemporaine afin d'apporter une autre forme d'organisation du cirque et qui transforme la finalité pour laquelle le spectacle est prévu. Pour l'auteur, les écoles de cirque antérieures au cirque social, ont brisé deux paradigmes : l'un était le fait que l'enseignement-apprentissage des arts du cirque ont dorénavant lieu en dehors du contexte familial et le second qui résulte du précédent, était la nouveauté de la formation de jeunes artistes qui n'étaient pas liés aux familles de cirque. Bolognesi (2003, p. 50) diagnostique que les professionnels provenant des écoles de cirque au Brésil ont dirigés leurs activités professionnelles plus envers le théâtre qu'envers le cirque, en contribuant à la rénovation de la scène théâtrale au détriment des impacts sur le spectacle de cirque.

Ici, il est important de considérer la survie du théâtre dans le cirque, selon les anciens moules, en plein XXI siècle. Les considérations de Araújo (1982, p.94) sur la quantité de pièces - qui s'élevaient à plus de 100 - dans le répertoire de nombreux cirques du sud du pays n'est pas du tout obsolète et ont également trouvé chez Bolognesi (2003, p.100) des données récentes ; selon ce dernier, les compagnies du sud comme le *Circo-Teatro Bebê*, le *Teatro Serelepe*, les deux sous un chapiteau, et le *Circo-Teatro Popular de Curitiba*, sous un pavillon, se dédient entièrement à un répertoire de spectacles de théâtre. Mais, si actuellement le cirque et son théâtre circulent facilement sur le territoire

brésilien, entre la seconde moitié du XIXe siècle et la première du XXe siècle, cela a été possible principalement en raison des chemins de fer.

Seulement 24 ans après l'inauguration du premier chemin de fer en Angleterre a été installé au Brésil, en 1854, le chemin de fer Mauá, le premier chemin de fer du Brésil et le troisième en Amérique du Sud. La deuxième ligne de chemin de fer du pays a été le chemin de fer D. Pedro II - qui sera plus tard appelé *Estrada de Ferro Central do Brasil* - construit dans le but de relier la Cour, de Rio de Janeiro, à l'ancienne Province de São Paulo, dont la première partie a été inaugurée en 1858 et la seconde en 1863. Le chemin de fer *Recife and San Francisco Railway*, le troisième du pays, a débuté sa construction en 1855. Ce dernier ainsi que le *Bahia and San Francisco Railway* comme plusieurs autres anciens chemins de fer ont été construits dans le pays avec des fonds britanniques, à l'exception du chemin de fer Mauá, financé par Irineu Evangelista de Souza qui a reçu pour cela le titre de Baron de Mauá (FERNANDES, 2006, p. 45-46). En Angleterre, la patrie mère des chemins de fer, la ligne *Liverpool - Manchester*, inaugurée en 1830, a été la première ligne mixte de fret et de passagers, ce qui a donné lieu à la naissance de projets ferroviaires en Europe et dans les Amériques (BURNS et al, 2005, p.525). À propos de l'investissement financier dans la construction des chemins de fer de Bahia, Mattoso (1992, p. 470) affirme qu'il y eu deux phases : « [...] entre 1856 et 1875, ont été construits des chemins de fer avec des fonds anglais ; de 1875 à 1893, le gouvernement provincial a financé les nouvelles constructions, en s'associant à des investisseurs privés recrutés selon les moyens financiers de Bahia ».

Pour Fernandes (2006, p.25), un ensemble de transformations politiques, telles que la proclamation de la République ; de transformations sociales, comme l'immigration européenne; et de transformations économiques, comme la production agricole et minière, ont eu lieu sur des périodes similaires à l'implantation de chemins de fer brésiliens. Selon l'auteure, « se sont modifiés les modes de vie de la société brésilienne et en particulier le mode de vie bahianais. Il était en train de se produire une européanisation des habitudes, qui ont été diffusées dans le pays avec la pénétration des chemins de fer » (FERNANDES, 2006, p. 25).

Les rails construits dans différentes régions ont témoigné du passage de nombreux gens du cirque à travers le Brésil. Dans l'interview de Benjamin de Oliveira réalisée par le journaliste Brício de Abreu, ce grand du cirque brésilien révèle la relation des gens du cirque avec les chemins de fer à partir de l'histoire du cirque dans lequel il a le plus participé : «Avec le *Spinelli* [...] j'ai parcouru tout le Brésil et j'ai vu tant de choses... J'ai vu le

Curral del Rey devenir Belo Horizonte ! J'ai vu des villes naître. Et les rails arriver jusqu'aux villages aux extrémités des chemins sur lesquels nous allions à la recherche d'un public » (ABREU, 1963, p. 85-86).

L'utilisation des nouveautés du XIXe siècle a transformé la culture du cirque. Prenons l'exemple du train : il eu des conséquences sur les itinéraires des artistes et a modifié dans une certaine mesure l'itinérance errante. Ses gares définissaient les arrêts, la taille des gares annonçait les villes plus importantes, économiquement plus développées et qui polarisaient les microrégions, par lesquelles, à partir de cette base, les artistes pouvaient se déplacer avec plus de facilités. Il existait un élément de la modernité qui réduisait les distances et imposait les trajets.

Est né en 1870 aux États-Unis ce qui pourrait se traduire comme *cirque-chemin de fer* ou *train de cirque*. Premièrement, l'entrepreneur William Cameron Coup a fait un partenariat entre le *P. T. Barnum's Grand Traveling Museum, Menagerie, Caravan and Circus* et une entreprise ferroviaire pour que certains jours et horaires, il pourrait servir exclusivement la ville où le cirque était monté et servirait les passagers-spectateurs. En 1872, en accord avec une autre entreprise, Coup a adapté au *Pennsylvania Railroad Company* des wagons pour animaux et des wagons couchette pour les artistes, en rendant possible un voyage plus rapide, confortable et rentable par rapport à ce que l'univers du cirque connaissait jusque-là, ce qui donnait au cirque une physionomie industrielle. Dans ce nouveau modèle de circulation - qui optait pour les villes les plus peuplées- le train passait la majeure partie de la nuit à voyager et de l'aube à la fin de la journée le cirque était mis en place dans la ville ; il présentait de un à trois spectacles, puis démontait l'ensemble du dispositif et se rendait dans une autre ville, dans un rythme presque industriel. L'expérience a transformé le train en élément phare du cirque américain (JACOB ; LAGE, 2005, p. 18-120), comme on peut le voir, par exemple, dans le film *Dumbo* (DUMBO, 1941).

Le rôle des chemins de fer dans la circulation du théâtre qui se faisait dans les cirques du Brésil a été fondamental. En fait, le développement des transports a contribué aux arts de la scène d'une manière significative. Roubine (1998) souligne que, parmi les facteurs responsables de la modernisation du théâtre européen on trouve, entre autres, la découverte de l'électricité et le développement des transports, étant donné que les voyages ont généré des échanges entre les artistes et des échanges d'idées qui se répercutaient dans les rénovation des pratiques.

Le chemin de fer apporterait une assiduité en ce qui concerne la présence des artistes dans les lieux les plus éloignés de la côte - donc plus facile d'accès. Souza (2011, p.25) rappelle que « comme plusieurs autres nations, le Brésil considère aussi les chemins de fer comme le plus grand symbole de progrès et de développement du XIXe siècle ». Avant la construction de chemins de fer, qui ferait le parcours en moins d'une journée, le temps moyen qu'il fallait pour le transport de marchandises à dos d'animaux de Salvador à Juazeiro prenait environ une dizaine de jours (FERNANDES, 2006, p.86). Dans cette perspective, le transport ferroviaire a révolutionné le temps en ce qui concerne le transport de marchandises et de passagers qui, avant, était réalisé par des animaux et des moyens de transports rustiques en bois également conduits par des animaux. A partir des années 1860, début d'un changement radical dans les transports au Brésil, au-delà du commerce de produits agricoles et d'articles manufacturés, d'autres domaines, tels que les spectacles, seraient touchés par les chemins de fer qui feraient perdre les notions de distances et les notions de temps.

Le *Bahia and San Francisco Railway*, en portugais, *Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco*, a été le quatrième chemin de fer construit au Brésil, mais bien que le décret de permission pour sa construction ait été donné en 1853, c'est seulement en 1860 qu'a été inauguré sa première partie, de Salvador à Alagoinhas. L'autre partie, appelée «Prolongement» - qui relierait Alagoinhas à Juazeiro, puis le port de la baie de Tous les Saints au port de la rivière São Francisco situé dans cette ville – venait de commencer ses travaux en 1876 (SOUZA 2011, p.35-39), et c'est seulement en 1896 que le travail a été achevé. Elle n'a pas été exécutée comme prévue. Le projet initial prévoyait une unique voie ferroviaire qui allait relier la mer à la rivière du Sertão, mais a donné lieu à deux voies ferrées différentes : la première, la *Bahia and San Francisco Railway*, qui reliait Salvador à Alagoinhas et son «Prolongement», qui seulement par décret, en 1896, s'est appelé *Estrada de Ferro São Francisco*, et s'étendait de Alagoinhas à Juazeiro (FERNANDES, 2006, p.26-28). En 1901 le gouvernement brésilien a sauvé le *Bahia and San Francisco Railway*, qui jusqu'alors appartenait au anglais et le louait à des ingénieurs brésiliens (Souza, 2011, p. 37-38).

Bien que les perspectives étaient de servir principalement l'écoulement de produits agricoles et le commerce de manufactures, nous ne pouvons oublier le facteur humain dans les définitions de l'utilisation du nouveau moyen de transport, y compris ceux qui, pour la caractéristique même du travail, étaient voyageurs par *nature*, comme les gens du cirque et les saltimbanques qui s'aventuraient sur le sol brésilien depuis le XVIIIe siècle.

En prenant comme paramètre l'exemple des cinématographes qui sont arrivés à l'intérieur de Bahia vers les années 1910 (CARVALHO DA SILVA, 2008), moins de 20 ans après les premières projections des frères Lumière en France, nous pouvons risquer d'émettre l'hypothèse que l'arrivée du cirque moderne dans le *Sertão* de Bahia date du cours du XIXe siècle, lorsque les compagnies européennes débarquaient dans les ports de Salvador, Rio de Janeiro et Santos. Selon Torres (1998), après les présentations dans ces villes, les compagnies partaient vers des régions éloignées, en surmontant les défis des chemins, des bourbiers, des montagnes et des préjugés afin d'appivoiser le Brésil.

Supposons que dans la seconde moitié du XIXe siècle, les gens du cirque utilisaient les chemins de fer avec le même désir que les entrepreneurs anglais des années 1820, qui, selon Burns (2005, p.525) était « [...] transporter leurs marchandises de la façon la moins chère et rapide possible sur de longues distances ». La *marchandise* du cirque était son spectacle, source de revenus et de survie, mais rarement d'accumulation de richesse. Bien que, comme on l'a vu précédemment, les billets de train étaient plus chers que les montants facturés pour le transport de marchandises à dos d'animaux, le temps que prenait le voyage était significativement moindre, ce qui permettrait la visite d'un plus grand nombre de localités en même temps, et par conséquent, cela entraînerait un plus grand nombre de spectacles et plus d'argent. Supposons également que l'attente des artistes ait augmenté avec l'implantation des chemins de fer par rapport à l'offre de leur spectacle à un plus grand nombre d'endroits où il y avait toujours un public en attente de quelque chose de nouveau, qui tardait à arriver étant donné les *longs* chemins de terre allongés et les conditions de transport.

Nous avons étudié la vie culturelle des villes de l'intérieur de Bahia qui ont reçu les voies ferrées au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. Cependant, nous concentrons notre attention sur la première moitié du XXe siècle, premièrement étant donné le manque de sources mais aussi étant donné l'importance de comprendre que la coupure ne porte pas préjudice à notre analyse, vue que pour la période citée, le chemin de fer était le principal moyen d'accès entre la capitale et l'intérieur, la forme la plus utilisée pour partir ou arriver quelque part. Nous essayerons alors de montrer l'une des facettes de son trajet : les implications artistiques et culturelles de ses rails.

Bien qu'il n'y ait pas d'informations concluantes sur l'expansion de l'offre de spectacles de cirque dans l'intérieur du Brésil à partir de la création de chemins de fer, les données historiques de la période, considérées à partir des auteurs cités dans ce chapitre, les rapports de divers gens du cirque présents dans plusieurs publications brésiliennes et

dans la documentation de la première moitié du XXe siècle analysée, nous amènent à conclure avec une certaine tranquillité que cela s'est vraiment produit. Fernandes (2006, p. 25) affirme que, parmi les changements occasionnés par la construction des chemins de fer de Bahia, en plus des changements socio-économiques et urbains, il y eu une transformation que nous considérons particulière, la formation d'un *réseau de villes*. Nous avons choisi cette expression pour définir le *locus* du chapitre 4, en considérant ce *réseau de villes* comme un espace privilégié pour le mouvement de la culture de façon générale et du cirque et sa dramaturgie de façon particulière. Hardman (2005, p.51) nous incite à suivre le voyage en direction de l'intérieur de Bahia, étant donné que « Le train est déjà parti. Son histoire passé contient des liens manquants des cultures non officielles de la modernité ».

L'étude des questions concernant les compagnies de cirque et de théâtre existantes dans les villes d'Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim et Juazeiro ou en tournée dans la région peut contribuer à l'histoire des arts de la scène dans le Nordeste, puisque, pour diverses raisons, il y a encore une asymétrie dans ce domaine de recherche en ce qui concerne les études qui englobe le Sud-Est. En outre, les études récentes qui montrent la diversité du théâtre brésilien, ont surtout considéré les capitales du Brésil, et rarement incluaient les productions artistiques qui ont composé la scène de différents coins du territoire national.

Il est connu que dans de nombreuses villes de l'intérieur de Bahia le théâtre est saisonnier, étant lié à des fêtes civiques, religieuses et populaires - comme les représentations de la Passion du Christ, les Actes de Noël et les Mariages *Matutos* (*Caipira*, de l'intérieur). Le cirque renverse cette situation et apporte le théâtre dans la vie quotidienne, sans date de fête officielle, le plaçant comme une activité pérenne, nécessaire. S'il est impossible d'affirmer que le cirque ait présenté le théâtre à l'intérieur de Bahia, il l'a certainement rendu populaire, puisque les associations théâtrales de ces villes étaient élitistes. Même les saltimbanques, qui se présentaient individuellement ou en petits groupes dans les salons des préfectures et dans les ciné-théâtres, se situaient dans des espaces de consommation de la culture artistique souvent destinés aux élites locales. Quoi qu'il en soit, le cirque et le théâtre, ainsi que d'autres aspects de la vie culturelle de l'intérieur de Bahia, ont été touchés par le développement des transports dans les XIXe et XXe siècles. Les chemins de fer nés au XIXe siècle suivis des routes de d'automobiles du milieu du XXe siècle – les deux pour remplacer les chemins de terre

des siècles précédents - sont à la fois, le résultat et les gardiens des nouvelles de transformations sociales, politiques, économiques et culturelles du Brésil.

Situé entre l'aride et le semi-aride de Bahia, le *réseau des villes* était composé de 23 localités qui avaient des gares, parmi lesquelles les villes de plus grande importance étaient Alagoinhas, Serrinha, Vila Nova da Rainha (actuelle Senhor do Bonfim) et Juazeiro. Comme beaucoup de villes de l'intérieur du Brésil, elles ont toutes leur apparition liée au mouvement d'expansion territoriale qui date du XVIIe siècle.

Il existe plusieurs exemples du mouvement de la dramaturgie mélodramatique française au Brésil, l'un d'eux peut être observé à Serrinha puisque la ville recevait plusieurs compagnies de cirque et de théâtre en tournée à l'intérieur. En décembre 1917 la *Troupe Telles de Menezes* a présenté quelques spectacles dans la ville, l'un d'eux au profit du *Filarmônica 30 de Junho*, puis à Alagoinhas. Parmi ceux-ci, la pièce en trois actes *Uma mulher para dois maridos*. Des éléments de cette pièce, comme la défense de l'honneur et de la vertu, sont des caractéristiques typiques du genre mélodramatique, si présent dans l'intérieur de l'Etat dans pratiquement toute la durée du XXe siècle (CARVALHO DA SILVA, 2008). Le spectacle de la *Troupe Telles de Menezes* peut être une traduction de la pièce française *La femme à Deux maris*, un mélodrame en trois actes écrit par René-Charles Guilbert de Pixérécourt, considéré comme le père du mélodrame, présenté pour la première fois en 1802 au Théâtre de l'Ambigu-Comique à Paris.

Un exemple de l'itinérance des compagnies peut être constaté dans la circulation de la *Troupe Didi*, composée de cinq artistes dirigés par J. Pernambucano, qui en 1929 s'est présentée à Alagoinhas, à Serrinha, dans le *Cine-Teatro Pérola*, d'où elle a continué dans la ville de Juazeiro (TROUPE..., 1929b), mais en passant avant par Senhor do Bonfim, lorsqu'elle s'est présentée dans le *Cine-Teatro São José* (CARVALHO DA SILVA, 2008, p. 265-266). L'année suivante, la *Troupe Didi* était déjà de retour à Serrinha revenant de Senhor do Bomfim (TROUPE..., 1930b), c'est-à-dire, en faisant un voyage dans le sens inverse si l'on compare avec la dernière tournée dans la région. En considérant que la saison de 1929 a eu lieu vers le mois d'avril et que celle de 1930 au mois d'octobre, nous pouvons déduire deux aspects importants : le premier indique le montage de spectacles visant des saisons annuelles et le deuxième indique que la compagnie a voyagé à travers plusieurs états du Nordeste, comme semble le suggérer la route Alagoinha - Juazeiro, à la frontière de Pernambuco, et inversement Juazeiro-Alagoinhas un an et demi plus tard. Bien que ces affirmations ne soient pas concluantes, ces données peuvent contribuer à de futures études sur les routes du théâtre dans le

Nordeste. Ici, il n'y a aucun doute sur le rôle intégrateur des chemins de fer, qui, comme indiqué précédemment, formaient un *réseau de villes*.

Plus de 20 cirques qui faisaient les saisons ont été identifiés dans la région de Senhor do Bonfim dans la première moitié du XXe siècle, la plupart d'entre eux en provenance ou en direction de villes d'Alagoinhas, Serrinha et Juazeiro. Dans la liste des compagnies de cirque on comptait le *Circo Olimecha* (1911 e 1927); *Circo Planeta* (1916); *Circo Berlando* (1917); *Circo Herval* (1918); *Circo Internacional* (1919); *Circo Belga* (1921); *Circo Brasileiro* (1925); *Circo Fernandes* (1927); *Circo Tosca* (1929); *Circo Leão do Norte* (1930); *Circo-Teatro Europeu* (1930); *Circo Polytherpsia* (1931); *Circo Jurandyr* (1931); *Circo Stevanowich* (1931); *Circo Oriente* (1932); *Circo Paraíso* (1941); *Circo Merediva* (1941); *Circo Star-Light* (1942); *Circo Manoel Stringhiny* (1942); *Circo Buranhem* (1942); *Circo Bretanha* (1942); et *Circo Nerino* (1953) (CARVALHO DA SILVA, 2010a). Il ne s'agit que d'une indication, étant donné que le recensement a été fait à partir des journaux de la ville, ce qui ne garantit pas la totalité des compagnies qui se sont trouvées dans la ville durant la période étudiée, puisque nombreuses sont les variantes existantes pour la diffusion d'un spectacle dans la presse.

Dans la documentation analysée il n'y avait pas beaucoup d'informations sur les clowns, mais il y a des références sur certains d'entre eux, tels que le *clown* bahianais Cleophas Franco, le *Passinho*, du *Circo Berlando* (1917); le clown J. Oliveira du *Circo Brasileiro* (1925); deux clowns du *Circo Fernandes* (1927); « *dois impagáveis palhaços* » du *Circo Olimecha* (1927); le clown Spinelli et Sr. João Pretinho, probablement l' « *Escada* »⁴, du *Circo Bahiano* (1928); le clown Gostoso, du *Circo Leão do Norte* (1929); Durval Custódio da Cunha, le clown Vain, du cirque fixe de Wilson Matos à Juazeiro (1932); et le clown V8, qui apparaît dans les cirques *Manoel Stringhiny* et *Buranhem* (1942).

Aussi bien les cirques que les compagnies de variétés avaient l'habitude de rester dans chacune de ces villes de une à trois semaines, ce qui nous permet de déduire que la permanence de ces compagnies dans le *réseau de villes* du Chemin de Fer de São Francisco était de un à trois mois. En considérant possible la continuité de la route à travers Petrolina/PE vers d'autres États du Nordeste, nous pouvons dire qu'il était possible de maintenir un spectacle à l'affiche pendant environ un an seulement pour les villes du Nordeste. Il est à noter que les compagnies de variétés étaient en plus petit nombre que les cirques en ce qui concerne le nombre d'artistes : tandis que les premières comptaient

⁴ Au Brésil, c'est celui qui aide au moment des scènes comiques du clown, fonction équivalente à celui du Clown Branco dans la tradition européenne.

d'une troupe composée d'environ 15 personnes, les cirques en comptaient en moyenne de 10 à 25.

Comme le train dans les moments où il était mis hors de portée de la vision de la population, les spectacles de cirque et de théâtre, ainsi que leurs répertoires et leurs artistes, pouvaient également sembler illusoire au moment de quitter les villes. La vie itinérante des gens du cirque sur le sol brésilien a toujours attiré l'attention de la population, qui voyait en elle un grand exercice de liberté dans lequel le concept gagne des contours poétiques, qui réussissent à conquérir divers adeptes sans tradition familiale de cirque qui ont abandonné leurs vies sédentaires afin de suivre le cirque en voyage constant à travers le pays. Et bien que le nomadisme de cirque était une pratique pour assurer la survie de ces artistes, cette magie de l'idée de liberté ne pourra jamais être volée de la mémoire de la population du Brésil profond.

Les compagnies de cirque ont eu de multiples fonctions culturelles pendant toute la durée du XXe siècle au Brésil. Le cirque qui a apporté la technologie comme le cinématographe dans certaines parties de l'intérieur du pays a contribué au maintien de vieilles traditions, comme le mélodrame et l'art des saltimbanques. La capacité de circulation de ces compagnies apportait, plusieurs éléments du monde de la culture, tels que la dramaturgie. A partir de la mémoire des gens du cirque, des textes imprimés ou des cahiers manuscrits, beaucoup sont les pièces qui ont intégré le répertoire des cirques au Brésil. L'une d'elles est le mélodrame français *Les deux sergents*, traduit, avec quelques différences, en langue portugaise *Os dois sargentos*. Ces textes seront présentés et discutés dans le chapitre 5. Venue de la France au Brésil, encore au XIXe siècle, la pièce a été présentée dans divers coins du pays durant une grande partie du XXe siècle, ce qui démontrait le triomphe du genre, mesuré par sa permanence sur scène pendant plus d'un siècle et ce malgré la soi-disant modernisation du théâtre.

L'accent mis sur le mélodrame vise à révéler le lien profond entre le théâtre et le cirque. L'étude du mélodrame *Os dois sargentos* révèle un texte théâtral voyageur depuis le XIXe siècle et l'influence de la culture française dans le répertoire théâtral du cirque brésilien, et permet de comprendre ce qui a été souligné par Silva (2010) et Reis (2010a) ainsi que les interpénétrations de répertoires et d'échanges entre les artistes du cirque et du théâtre. Sa représentation dans les cirques et les théâtres conventionnels par des compagnies professionnelles ou collectifs amateurs ou même par des groupes religieux, dans des églises, nous donne l'idée de son pouvoir de circulation et de pénétration dans

les différents coins du Brésil, en aidant à penser sa portée, ses dédoublements et son influence culturelle.

La pièce est une traduction du mélodrame français en trois actes *Les deux sergents*, présentée pour la première fois à Paris, au Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 20 Février 1823, écrite par Jean-Marie Théodore Baudouin, connu sous le nom D'Aubigny, musique d'Alexandre et ballet de Blache Filho (ALMANACH...,1824, p. 280). La pièce *Os dois Sargentos* a eu un grand impact sur la culture brésilienne.

Le 21 Mars 1823, un mois après la première du mélodrame D'Aubigny, le Théâtre Panorama Dramatique, fermé la même année après déclarer faillite, a présenté une *pièce anecdotique* d'un acte intitulée *Les Deux sergents* ou *La parole d'honneur* de Ménissier⁵. Avec un titre identique à celui du mélodrame D'Aubigny, «*cette pièce qui n'eût point été déplacée sur une scène plus élevée, a été constamment et justement applaudie*» (ALMANACH..., 1824, p. 321). Il s'agit cependant d'un autre argument.

À des dates imprécises de la première moitié du XIXe siècle, ont été publiés les paroles et la musique de *l'opéra-comique* en deux actes *Les Deux sergents*. Les paroles ont été écrites par Eugène Cormon (1811-1903) et Saint-Amant (1797-1885) et la musique a été créée par Nicolas Louis (1808-1857). L'histoire se déroule en Italie, dans le duché de Caracollo et ses personnages sont : le duc de Caracollo; le Prince Angelo, fils du duc ; Micael, sergent de la garde ducal; Barbotini, magistrat ; Hélène, nièce du duc et promise du prince ; Gisette, propriétaire d'un hôtel ; les soldats, les seigneurs et les dames du Duc, ses domestiques et paysans.

Comme dans le mélodrame D'Aubigny, dans cet *opéra-comique* un des jeune homme n'est pas sergent : le prince Angelo est sur le point d'épouser sa cousine Hélène dont le père, le duc de Caracollo, recevra une dot qui peut sauver les finances du duché. Quelques jours avant le mariage, le duc envoie son fils dans les villages sous son pouvoir afin qu'il connaisse les locaux qui seront bientôt sous sa responsabilité.

Cet opéra-comique diffère du mélodrame *Les deux sergents* et même de la pièce anecdotique d'un acte du même titre, citée plus haut, au lieu de faire ode aux nobles et aux militaires, se moque d'eux, en montrant un prince et un sergent pervertis et coureur de jupons. Mais dans ce cas particulier, ce ne sont pas les autorités françaises qui sont représentées, mais les italiennes, le même pays d'où semble venir Morazzi, le méchant du mélodrame *Les Deux sergents*. Cela ne signifie pas, cependant, que l'histoire ne pouvait

⁵ Selon Lecompte (1900, p. 70-71) Ménissier a écrit cette pièce en partenariat avec Saint-Ange Martin.

pas être une critique de la noblesse et des militaires français, qui, peut-être par prudence, il ne fallait pas critiquer directement. Nous présentons cet œuvre afin de ne pas la confondre avec le mélodrame d'Aubigny, puisque comme tout l'indique l'opéra-comique du même nom a également été traduit en portugais.

En Juin 1823 D'Aubigny, en partenariat avec Hyacinthe, a écrit le mélodrame *Le pauvre Berger* qui a été mis en scène au Théâtre de la Porte Saint-Martin, qui comme tout l'indique, semble être inspiré du mimodrame en deux actes *Le pâtre*, de Ponet et Henri Franconi, qui avait été présenté le 16 Janvier au Théâtre du Cirque Olympique (ALMANACH... 1824, p. 326-327). Ces observations révèlent la circulation des auteurs non seulement parmi les théâtres qui intégraient ce qu'on appelle les Petits Spectacles, mais aussi d'autres espaces. Il y avait aussi des relations personnelles et professionnelles entre les entrepreneurs de ces spectacles, comme l'association des frères Franconi avec Audinot, directeur de l'Ambigu-Comique, en 1823 (ALMANACH... 1824, p. 330).

Dans le répertoire des pièces de 1825 *Les deux sergents* continuait parmi les 19 mélodrames présentés au Théâtre de la Porte Saint-Martin (ALMANACH..., 1826, p.275). Il s'est également maintenu en 1826, année où ont été représentés dans ce théâtre 01 drame, 02 comédies, 12 ballets-pantomimes, 21 mélodrames et 27 vaudevilles (ALMANACH..., 1827, p.244-246). La pièce est restée dans le répertoire en 1827 (ALMANACH..., 1828, p.247) et en 1829, lorsque le nombre de mélodrames représentés a dépassé celui de vaudevilles (ALMANACH..., 1830, p.226-227). *Le monde dramatique, revue des spectacles anciens et modernes* a présenté une liste de pièces présentées au Théâtre de la Porte Saint-Martin entre le second semestre de 1835 et le premier semestre 1836, mais *Les Deux sergents* n'apparaissait déjà plus parmi ces pièces (LE MONDE ..., 1835e, p. 427). Quoiqu'il en soit, le mélodrame D'Aubigny a eu une longue vie à Paris, en restant à l'affiche pendant au moins six années consécutives (1823-1829) depuis sa première.

Il n'y a rien qui nous permet d'affirmer que la pièce *Les deux sergents* n'ait pas été présentée au *Cirque Olympique*, puisque de nombreuses pièces régionales ou thèmes dramaturgiques ont circulé entre les différents espaces théâtraux de Paris, au point que la critique ait dénoncé ces épisodes comme étant un abus et un manque de respect envers le public : *Gulliver*, par exemple, qui a été représentée dans le cirque vers 1822, a été reprise par le Théâtre de la Porte Saint-Martin quelques années plus tard, d'abord comme vaudeville et plus tard comme ballet-pantomime (Almanach..., 1827, p.238-239). Les frères Franconi s'étaient aussi présentés dans ce théâtre entre 1810 et 1812, lorsque, sous

une autre administration, il était appelé « Jeux Gymniques ». Cela montre que les œuvres, comme les artistes parisiens circulaient également. L'*Almanach des Spectacles* de 1827 se réfère à 12 théâtres de l'étranger : dans le « Théâtre Impérial de Rio de Janeiro » il y avait pour l'occasion des danseurs français « très connu à Paris »; dirigé par Lefèvre⁶, et comptait sur Juliette d'Argé « première danseuse et mime » (ALMANACH..., 1827, p. 368-370). Il ne nous semble pas exagéré d'affirmer que cette personne, ainsi que d'autres artistes et même les voyageurs, ont été des agents de la circulation des textes de mélodrames et d'autres genres représentés en France dans les premières décennies du XIXe siècle.

Les représentations de la pièce *Os dois Sargentos* au Brésil sont innombrables. Entre le XIXe et XXe siècles, ce mélodrame a été présenté dans plusieurs villes brésiliennes, comme Campinas/SP (1850)⁷ (NOGUEIRA, 1997, p. 58); Ouro Preto/MG (1885, 1887, 1892 e 1896), São João del Rey/MG (1893), Oliveira/MG (1857) (DUARTE, 1995, p. 243-250); Curitiba/PR (1927) (COSTA, 1990, p. 25); Pacatuba/CE (década de 1950) (CAMPOS, 1999, p. 23); Senhor do Bonfim/BA (1917), Alagoinhas/BA (1930) (CARVALHO DA SILVA, 2010a); et dans différentes villes de la région du Sud du Brésil entre 1940 et 1980 (SANTOS, 2013)⁸.

Nous pouvons en déduire que *Les deux sergents* et les autres mélodrames français, traduits et imprimés au Portugal, étaient apportés pour être commercialisés dans différents Etats brésiliens, dont certains étaient réédités dans le Sud-Est et redistribués sous diverses formes dans les différentes capitales du pays, d'où ils continuaient à dos d'animaux, en bateau ou train vers des petites villages et villes de l'intérieur du Brésil, comme cela semble être le cas de *Gaspar, le serrurier*, également de la collection *Biblioteca Dramatica Popular*, joué à Porto Velho/RO par les travailleurs de la voie ferrée *Madeira-Mamoré* dans les premières décennies du XXe siècle. Enfin, il convient de souligner que, outre la grande distribution sur le territoire brésilien, *Les deux sergents*, a aussi fait succès dans d'autres pays : en 1936, par exemple, le mélodrame de D'Aubigny a

⁶ En 1824 il y avait entre les danseurs du *Cirque Olympique* une personne avec ce nom (ALMANACH..., 1825, p. 337). Egalement en 1829 un Lefèvre intégrait le corps du ballet du Théâtre de la Porte de Saint-Martin (ALMANACH..., 1830, p. 212).

⁷ La plus ancienne représentation de la pièce au Brésil identifiée jusqu'à maintenant.

⁸ Il y a aussi plusieurs références à cette pièce dans quelques sites et blogs qui réunissent du matériel sur la mémoire des petites villes et de la clientèle portugaises, comme Alpedrina, Pera do Moço e Reriz, ainsi que des villes brésiliennes, comme Xique-Xique/BA, Santa Bárbara d'Oeste/SP, Lavras/MG, Rezende Costa/MG, Fortaleza/CE, Itaporanga/PB, Belém/PA, entre autres.

également inspiré le film italien *I due sergenti*⁹ du réalisateur Enrico Guazzoni (1876-1949).

La persécution, les erreurs, la divine providence, la fatalité, le destin, le pressentiment, les coïncidences, l'honneur, le nombre important d'à côté, les lettres révélatrices, les révélations scandaleuses et les identités secrètes ont une place privilégié dans l'intrigue de cette pièce, qui fait d'elle, sans équivoque, un mélodrame. Dans la logique du genre, cependant, la version française est plus subtile que la langue portugaise, ce qui peut représenter un problème de traduction comme une inaptitude avec le genre que les Français connaissent bien, ce qui démontre une plus grande habileté dans l'intrigue. Le texte en langue portugaise est plus direct, contrairement au Français qui met en avant les nuances des répliques et des scènes afin de révéler des situations ou garder des secrets. Un traducteur qui ne connaît pas les stratégies de mélodrame peut dénaturer le genre tout simplement en conservant¹⁰ ou en supprimant des détails importants, ce qui rend le texte encore plus invraisemblable et sans les nuances nécessaires au fonctionnement de l'histoire, ce qui résulte en une forme que nous pourrions appeler « grossière » - qui peut avoir contribué à la désignation du *dramalhão* utilisé par les critiques pour mentionner quelques mélodrames joués au Brésil.

Ces textes n'avaient pas de base littéraire profonde, même s'ils étaient complexes dans leur logique. Conçu pour être mis en scène, leur circulation apporte une reprise d'éléments implicites qui font référence à une certaine forme de jouer, en mettant en transit une théâtralité mélodramatique et de cirque. Bien que nous ne pouvions pas affirmer que *Les deux sergents* a été jouée au Cirque Olympique, il est également impossible de garantir le contraire. Quoi qu'il en soit, sa saison au Théâtre de la Porte Saint-Martin la rapproche de la théâtralité de cirque, parce que beaucoup d'artistes impliqués dans les processus créatifs qui se répercutaient dans le cirque et le théâtre français dialoguaient, et ses travaux venaient pratiquement de la même ambiance créative, en rapprochant les productions en ce qui concerne la façon d'être et de faire.

Les mélodrames présents sur les scènes du Brésil entre la seconde moitié du XIXe siècle et la première moitié du XXe siècle étaient déjà considérés comme anachronique par rapport aux nouveaux modèles dramaturgiques et de mise en scène du théâtre

⁹ Cf.: *I due sergenti* [*Les deux sergents*], Enrico Guazzoni (1876-1949), avec Gino Cervi, Antonio Centa, Alida Valli et Evi Maltagliati, Italie, 1936, drame, 93min. Il est important de rappeler que la pièce de D'Aubigny avait déjà inspiré deux films muets en Italie : *I due sergenti*, de Eugenio Perego (1913) et *I due sergenti*, de Guido Brignone (1922), il y a aussi une comédie de Carlo Alberto Chiesa (1951) qui porte le même titre.

¹⁰ Dans la version en langue portugaise, par exemple, Guilherme (Félix) et Sofia ont une maison louée à Paris.

européen et devenaient obsolètes par rapport au théâtre pratiqué au Brésil au moment de l'élaboration des discours sur sa modernisation, qui se serait produit notamment entre les années 1940 et 1950 (Merisio 2010, p. 52). Toutefois, la permanence du mélodrame a trouvé refuge dans d'autres moyens tels que le cinéma, la radio et la télévision, et dans cette dernière particulièrement, où en plus des *télénovelas*, les caractéristiques du genre sont encore utilisées en abondance dans les différents programmes, tels que les programmes journalistiques et à public (Huppés, 2000). Même avec l'émergence de nouveaux auteurs brésiliens au cours du XXe siècle, la dramaturgie mélodramatique européenne s'est maintenue, non seulement à travers le montage de texte du XIXe siècle, mais aussi à travers ses thèmes ou formats dramaturgiques.

Finalement, nous pouvons conclure que les caractéristiques de ce qu'on appelle *cirque-théâtre* sont présentes dans la configuration du cirque depuis le XVIIIe siècle en Angleterre, comme nous l'avons vu dans les données historiques présentées sur les travaux d'Astley et Hughes et se fixent comme modèle de spectacle dans les premières décennies du XIXe siècle en France, en particulier avec la famille Franconi à la tête du *Cirque Olympique*, un cas emblématique de cette nouvelle forme de spectacle, quand Paris était le grand centre des arts de la scène du monde occidental.

Nous attribuons à la famille Franconi le développement du théâtre dans le cirque étant donné la longue période de participation de cette famille, puisque le *Circus Royal* (1780-1795) de Hughes n'a duré que 15 ans, en dehors des querelles des gens du cirque avec l'auteur de pantomimes Charles Didbin à cause de la place que le théâtre devait occuper dans le cirque. Astley, à son tour, en raison de querelles entre l'Angleterre et la France, n'a pas réussi à obtenir la résidence permanente de son spectacle sur le sol parisien.

Cela ne signifie pas généraliser le rôle du théâtre dans tous les cirques qui ont émigré au Brésil étant donné que l'universalité s'oppose à la diversité de ce genre de spectacle, même si nous avons mis en avant l'*Olympique* comme référence pour d'autres compagnies de cirque, qui allant à l'encontre de la tendance d'utiliser le théâtre dans sa programmation, trouvaient en elle un lieu d'expérimentation et un espace d'articulation de divers artistes, parmi eux les dramaturges qui jouaient le rôle de circulation intense de pièces ou de thèmes dans l'univers créatif du cirque et des théâtres populaires.

Le résultat a été la vaste dramaturgie du cirque, dont le répertoire, produit en langue romane, s'est répercuté au Brésil. Bien que le cirque brésilien ait été influencé par des gens du cirques de diverses nationalités, cela peut être une des explications en ce qui

concerne le grand nombre de pièces théâtrales de la même lignée culturelle, en particulier la française, présentées dans son répertoire et responsables de l'aspect concret de la pénétration culturelle à l'intérieur du Brésil. Il est important de se rappeler que nous avons affaire à une époque où la radio n'était pas toujours accessible à tous et la télévision n'existait pas encore dans le pays.

Le cirque et le mélodrame se sont fixés en tant que spectacles vers la Révolution française, ce qui dans une certaine mesure a favorisé la répercussion du contexte révolutionnaire dans ses formes, que ce soit dans les spectacles d'inspiration militaire du premier ou dans les péripéties mirobolantes du second. Il est clair que le mélodrame n'était pas le seul modèle adopté par le cirque, mais celui-ci ne pouvait pas sortir indemne de la portée profonde du genre dans la culture française du XIXe siècle. Connecté avec son temps, le cirque a absorbé le mélodrame avec lequel il a de grandes similitudes, parmi lesquelles, dans différentes mesures, on trouve le rôle du corps, le pacte avec l'illusion et le manque d'engagement envers la vraisemblance. Au Brésil, installé dans un certain sentimentalisme latin, le genre a une longue durée de vie sur scène et dans les arènes de tout le territoire national, qui a inspiré des générations d'artistes et a enchanté des générations de publics jusqu'à migrer vers d'autres moyens.

L'articulation des connaissances déjà systématisées sur les sujets abordés dans cette thèse ainsi que l'identification de nouvelles données provenant de documents d'archives analysés dans cette étude, nous permet d'affirmer que la théâtralité de cirque qui a migré de l'Europe vers le Brésil, a rencontré grâce aux chemins de fer une possibilité de potentialiser leur caractère itinérant. Ces élucubrations prennent forme lorsque nous identifions et reconnaissons le rôle de *centre culturel* que le cirque moderne a joué dans l'intérieur de Bahia dans la première moitié du XXe siècle, en particulier dans les villes de plus grande importance parmi celles traversées par les *Bahia and San Francisco Railway* et le Chemin de Fer São Francisco.

La création de chemins de fer a fait circuler la production culturelle brésilienne en différenciant les régions qui étaient bénéficiées par ceux-ci, des autres régions du territoire national, en dépit des coûts élevés et de nombreuses failles dans leur fonctionnement, ils étaient, dans ce contexte, très efficaces en ce qui concerne la réduction des distances. Il est important de rappeler que ces villes avaient déjà, chacune à leur manière, un environnement de production artistique qui comprenait également le théâtre et les arts du cirque, mais pas aussi important au point d'offusquer les significations générées par la présence des compagnies de visite qui offraient des

spectacles variés, composés de techniques de cirque, de théâtre, d'animaux dressés, d'illusionnisme, de clowns, de musique et de poésie.

Dans le cas de Bahia, la circulation des cirques et des compagnies théâtrales itinérantes à travers les villes étudiées a influencé divers artistes. Bien que, dans certaines circonstances, le cirque ait assimilé les arts locaux dans son spectacle, comme ce fut le cas des philharmoniques, on ne sait pas encore à quel niveau se concrétisaient les échanges de ces artistes itinérants avec les groupes existants dans la région au cours de la même période.

L'analyse de la documentation rassemblée sur le théâtre fait dans les cirques et les compagnies théâtrales itinérantes présentes dans la région nous permet de conclure que le mélodrame se trouve parmi les matrices esthétiques de la dramaturgie et de la mise en scène présentes dans les spectacles des cirques et des compagnies théâtrales itinérantes qui sont passées, dans la première moitié du XXe siècle, dans les villes d'Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim et Juazeiro, ainsi que des groupes existants dans ces villes au cours de la même période.

L'ambiance créée par cette *scène perdue* et les significations construites dans le contexte dans lequel ils se sont rendus accessibles par le public de la période est l'une des grandes interrogations de cette recherche, qui, pour l'heure, se contente de l'identifier et de l'affilier aux modèles adoptés dans les différentes périodes et par des circonstances commerciales. Il s'agit d'une tentative d'élucidation d'une période de continuités par des influences artistiques caractérisées par l'itinérance, par l'usage des formes populaires du théâtre et d'une garantie de survie des spectacles par la billetterie, ce qui mettait les artistes en situation sensible d'écoute sensible aux souhaits du public, attiré par les nouveautés ou la nécessité de vivre des émotions en dehors de la vie ordinaire et de ses contextes culturels.

Le choix du cirque comme objet de recherche offre l'une des meilleures possibilités pour l'étude du théâtre au Brésil, étant donné que les entreprises se ramifiaient, en allant loin dans leur objectif de conquérir le public pour survivre. Cela ne veut pas dire que les petites villes ne produisent pas de théâtre, mais étant donné la taille de celles-ci et le nombre d'artistes impliqués, les produits culturels ne pourraient jamais être si diversifiés et présents en même quantité que ceux offerts par les différentes compagnies de cirque qui circulaient à travers le pays. Nous pouvons conclure que le recensement de ces aspects historiques et culturels du cirque et du théâtre dans l'intérieur de Bahia présentés jusqu'ici met l'accent sur la richesse de la région et met en avant un

répertoire dans un certain sens *universel*, où résident de nouveaux rideaux à ouvrir et de vieilles arènes à piétiner.

Ces conclusions ouvrent une perspective plus large, notamment dans l'articulation et la fomentation de recherches sur le cirque dans les pays lusophones, étant donné que nous ne disposons pas d'un cadre qui révèle les multiples aspects de cette forme de spectacle dans l'ensemble des cultures de langue portugaise. L'initiative pourrait être établie dans l'itinérance entre ces pays afin d'identifier les recherches existantes dans ce domaine, la systématisation des publications sous la forme d'une bibliographie lusophone des arts du cirque et la localisation des collections de documents et de leurs moyens d'accès. Cette cartographie pourrait être complétée par une brève description des compagnies et des artistes du cirque ainsi que par une liste des écoles de cirque en activité dans chacun de ces pays.

Chaque rêve est possible sous le chapiteau¹¹ du cirque¹².

¹¹ *Lona* (en portugais).

¹² Les références se trouvent dans le volume 01 de la thèse.