



**HAL**  
open science

# Les fantaisies musicales du Nouveau-Cirque à la fin du XIXe siècle

Nathalie Coutelet

► **To cite this version:**

Nathalie Coutelet. Les fantaisies musicales du Nouveau-Cirque à la fin du XIXe siècle. Presses universitaires de Rennes. Quelles musiques pour la piste? Musique au cirque du XVIIe siècle à nos jours, Presses universitaires de Rennes, 2023, Le spectaculaire, 9782753588653. hal-04523125

**HAL Id: hal-04523125**

**<https://hal.science/hal-04523125>**

Submitted on 27 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Les fantaisies musicales du Nouveau-Cirque à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*

Le Nouveau-Cirque, fondé en 1886 sous l'impulsion de Joseph Oller rue Saint-Honoré, a marqué l'histoire pour sa piscine et ses pantomimes nautiques comme pour l'attrait de ses numéros clownesques, notamment à travers le mythique duo de Foottit et Chocolat. Sous les directions successives de Joseph Oller, puis de Raoul Donval et d'Hippolyte Houcke<sup>1</sup>, il est également le lieu de toutes les excentricités musicales. Doté d'un orchestre de 40 musiciens et d'un compositeur – tout aussi visibles que les artistes de la piste – le cirque veille à proposer des musiques qui participent intrinsèquement au succès de ce nouvel établissement. Face à la terrible concurrence que se livrent cirques, théâtres et music-halls, en effet, chaque spectacle se doit d'être novateur et la musique participe pleinement de cette quête permanente. Ainsi l'exotisme, si prisé en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, trouve son plein épanouissement dans les pantomimes montées par le Nouveau-Cirque et contribue à l'esprit léger et fantasque du lieu : l'Ailleurs géographique occasionne facilement un Ailleurs musical. Cependant, la spécificité du lieu réside sans aucun doute dans les inventions proprement cocasses, d'instruments comme de musiciens, qui sont en général insérées dans la première partie du programme, réservée aux numéros. Le terme « fantaisie<sup>2</sup> » paraît donc adapté à ces pratiques composites, aux grandes libertés que procure le cirque pour la création musicale. Si le cirque est souvent associé à une pratique avant tout visuelle, les musiques y tiennent donc une place *essentielle* – au sens étymologique du terme.

*Exotismes musicaux*

Un programme de cirque, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, se compose de deux parties : la première comprend les numéros circassiens proprement dits ; la seconde propose invariablement une pantomime<sup>3</sup>. La pantomime nautique, impossible dans tous les autres cirques, dénués de piscine, se plie aussi à la mode de l'exotisme, dans les thèmes comme dans les musiques et airs plus ou moins lointains. Il ne s'agit pas là d'une particularité du Nouveau-Cirque, pas plus que du cirque en général, mais bien d'une recette spectaculaire qui a déjà fait ses preuves. Laurent Grillet, le compositeur-maison jusqu'en 1901, est violoniste et joueur de vielle ; il a d'abord secondé le compositeur Olivier Métra aux Folies-Bergère, puis a composé des musiques pour des pantomimes au Cercle Funambulesque<sup>4</sup>, avant d'être engagé comme chef d'orchestre au Nouveau-Cirque, ce qui lui donne aussi la responsabilité de la direction du service musical. Une partie de son travail consiste à composer une musique qui « accompagne et commente à ravir les jeux de scène<sup>5</sup> » comme la polka *Foottit et Chocolat*<sup>6</sup>, composée pour le duo de clowns. L'autre pan de ses activités consiste à ancrer la couleur locale des intrigues de pantomimes et à divertir un public friand de nouveauté.

Les musiques asiatiques sont assez inattendues dans ce contexte, car si les objets et œuvres d'art peuplent les galeries et les collections privées, il n'en va pas de même pour la musique,

principalement découverte grâce aux grandes expositions<sup>7</sup>. Aucun souci ethnographique ne préside cependant à la création du Nouveau-Cirque, avant tout soucieux de plaire à un public en mal de dépaysement. Dans *Papa Chrysanthème* (novembre 1892), ainsi, une « partition japonaise » de Laurent Grillet comprend une « symphonie pour viole et harpe<sup>8</sup> », peu en lien avec la tradition nippone, mais tout à fait en accord avec la spécialité de Laurent Grillet, qui n'a eu de cesse de remettre la viole à l'honneur et a publié un essai sur *Les Ancêtres du violon et du violoncelle*<sup>9</sup>. Il est aussi le fondateur de la « Société des instruments [*sic*] anciens », ce qui explique sans doute la présence de ces instruments pour le moins incongrus dans un épisode japonais :

M. Grillet, le chef d'orchestre du Nouveau-Cirque, a accompagné cette poétique vision d'une charmante musique, où les sonorités cristallines de la harpe se mêlent harmonieusement aux chanterelles amoureuses du violon<sup>10</sup>.

La musique doit correspondre aux imageries collectives et aux horizons d'attente du public et non proposer une garantie d'authenticité. Comme le signale un journaliste « le Japon est à la mode, et l'habile directeur du Nouveau-Cirque devait en profiter<sup>11</sup> », même si, pour cela, la musique japonaise est modifiée en profondeur. Ce qui importe, c'est avant tout de divertir et d'offrir un dépaysement, personne – ou presque – ne se soucie de la véracité des airs et des instruments. C'est encore le cas dans *Boule de Siam* (janvier 1894), où on voit « des sonneurs d'instruments bizarres, dont a m'a dit les noms, que je ne puis redire, car ils n'ont pas d'équivalents dans notre langue<sup>12</sup> » signale le journaliste du *Figaro*. L'information incomplète permet malgré tout de saisir la démarche, si ce n'est d'authenticité, tout du moins de recherche de l'effet et de la nouveauté. Il pourrait s'agir des carillons de gongs ou des cymbalettes de bronze, les *ching*, instruments traditionnels de la Thaïlande. Le royaume du Siam était en effet présent à l'Exposition universelle de 1889 et a donc fait connaître divers instruments de musique sacrée et profane. Le Nouveau-Cirque exploite une nouveauté et met à profit l'engouement et la curiosité suscités par la présence des danses, musiques et objets de l'Exposition. Dans *Boule de Siam*, toutefois, « la fête se termine par un défilé, sur une marche avec accompagnement de chant, d'un rythme plein d'entrain, de M. Grillet<sup>13</sup> ». Le dépaysement ne doit pas être trop radical, il doit demeurer une curiosité exotique, bien vite complétée par une musique plus rassurante, plus conforme aux habitudes – la marche – et ne déplaçant que légèrement les rythmes et les sonorités coutumiers.

Dans les pantomimes figurent souvent des ballets, formes privilégiées de tableaux exotiques. Ainsi, les « divertissements obligatoires de gentilles mousmées se trémoussant sur les airs agréables de M. Laurent Grillet<sup>14</sup> » dans *Paris-Pékin* (septembre 1896). La presse rappelle alors la « récente visite de Li-Hung-Tchang » – chargé des Affaires étrangères de la Chine – et la vogue des « chinoiseries artistiques<sup>15</sup> ». Si l'époque-phare de ce que l'on nomme « chinoiseries » est plutôt le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Asie continue à nourrir les imaginaires artistiques, avec l'ouverture du Musée Guimet en 1889 ou la présence de pays asiatiques dans les grandes expositions. Les « chinoiseries » n'incluent pas, en général, les musiques, qui sont par trop éloignées des goûts du public, principalement constitué du Tout-Paris et de notables provinciaux. Ici, elles sont le fruit de la création de Laurent Grillet, comparé pour l'occasion à « un nouvel Orphée qui a trouvé le moyen de faire danser en mesure [...] les jolies ballerines

du Nouveau-Cirque<sup>16</sup> ». La comparaison renvoie à la puissance d'attraction des musiques composées par Laurent Grillet et, par conséquent, à leur caractère fondamental dans la création spectaculaire de l'établissement.

En janvier 1899, c'est à Java que la pantomime *la Cascade merveilleuse*, transporte son public, ce qui donne l'occasion de montrer des « danses et divertissements offerts par le prince et la princesse d'un royaume idéal » et une « partition où chante toute la couleur du spectacle », en particulier un « certain air de ballet avec des résonances de gong qui mettent aux saltations une gravité orientale<sup>17</sup> ». Il pourrait s'agir du gamelan<sup>18</sup>, découvert lors de l'Exposition universelle, de même que les danses et musiques traditionnelles javanaises, qui ont suscité curiosité et enthousiasme. Un autre critique rebondit sur la « musique pleine de fraîcheur et de délicatesse répandant, elle aussi, en cascades, ses motifs orchestraux d'un tour si mélodique, d'une couleur si joliment exotique, bien appropriée au sujet » et souligne que cette « composition dénote chez M. Laurent Grillet un savoir incontestable et fertile<sup>19</sup> ». L'artiste a pour mission d'inventer une musique susceptible d'évoquer des cultures lointaines, sans pour autant choquer les oreilles de ses auditeurs. Là résident tout son talent et sa connaissance intime du public. Le journaliste en conclut qu'il faudrait se rendre au Nouveau-Cirque avec le même sérieux et la même qualité d'écoute que pour aller « aux concerts du Cirque d'hiver<sup>20</sup> ».

Si l'Asie occupe une place importante dans la construction imaginaire, d'autres cultures permettent un dépaysement visuel et sonore. C'est le cas de l'Amérique, dans la revue *Paris au galop* (novembre 1889), qui met en piste Buffalo-Bill et les Indiens. Buffalo-Bill venait de se produire à Paris, avec sa compagnie du *Wild West*, composée de cow-boys, d'Indiens, de chevaux sauvages et de buffles<sup>21</sup>. Le Far-West, déjà mythifié par les romans d'aventure, comporte une imagerie importante en France, réactivée par les spectacles de Buffalo-Bill. Ici, il est représenté par les marches, les polkas et les valse, peu exotiques, mais conformes aux goûts du public et aux normes musicales circassiennes. On peut en revanche voir une ligne de chemin de fer et ses joueurs de banjo dans la « bouffonnerie exotique<sup>22</sup> » *America* (janvier 1895), pour laquelle « l'excellent et si original compositeur Laurent Grillet a écrit [...] une musique endiablée, à la vapeur, que son orchestre a enlevée avec une maestria étourdissante<sup>23</sup> ». Le banjo est déjà relativement familier au public du Nouveau-Cirque, dans les entrées de Footit<sup>24</sup>. La « musique endiablée » correspond peut-être au ragtime, qui symbolise l'Amérique de l'époque et sa nouveauté musicale, puisque le banjo est intimement associé aux *minstrels*, qui commencent à être connus en France<sup>25</sup>. Pour *Paris-Texas* (octobre 1897), « on nous initie à la vie des cow-boys du Far-West », avec « les danses locales, d'une fantaisie exquise, les chants monotones et doux, les mélodies languissantes<sup>26</sup> ». Il s'agit vraisemblablement de musique *country* revisitée par l'orchestre du Nouveau-Cirque afin de proposer l'indispensable divertissement tout en ne perturbant pas trop les habitudes musicales du public.

Les *minstrels* et la *barn-dance*, deux formes musicales et chorégraphiques très différentes, sont associés dans la pantomime *Paris-Clown* (février 1893) : le ragtime pour les *minstrels*, la marche et la danse *folk* ou *country* pour la *barn-dance*<sup>27</sup>. De même, des planteurs et leurs esclaves noirs « se livrent à des divertissements variés<sup>28</sup> » dans *L'Île des singes* (décembre

1888), dont des « danses nègres et indiennes, chants de triomphe<sup>29</sup> » et « une très élégante Habañera » exécutée par la « voix charmante de M<sup>lle</sup> Kara<sup>30</sup> », sur une musique de Laurent Grillet. On le voit, les compositions sont souvent un pêle-mêle hétéroclite, dont l'unique objectif est de surprendre et de satisfaire un public exigeant. Ici, par exemple, *L'Île des singes* mélange des percussions, pour les « danses nègres et indiennes », et des cordes, pour la Habañera, popularisée par la célèbre *Carmen* de Bizet, quelques années plus tôt (1875). Le plaisir de reconnaissance est l'un des éléments basiques de la musique de cirque, associée à un léger décalage qui procure surprise et sentiment de nouveauté dans la familiarité.

L'Espagne recèle donc des atouts dépaysants, sont notamment exploités dans *la Foire de Séville* (mars 1887), où les « mendiants râclent une malagueña ; les flamencos chantent ; la Carmen et la Carmencita, aux reins cambrés, dansent » et où « tout finit par des rires pendant que l'orchestre exécute une entraînant malagueña<sup>31</sup> ». Dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, les compositeurs français se sont beaucoup intéressés à la musique populaire espagnole, en particulier Bizet, mais aussi par exemple Édouard Lalo avec sa *Symphonie espagnole* (1874). Comme pour les autres contrées, il s'agit d'une Espagne mythifiée, d'une image de l'Espagne et de sa culture vues par la France : le « grincement obstiné des guitares, le cliquetis des castagnettes endiablées » qui « complètent l'illusion », avec les personnages « chantant, jouant, dansant [...] sur de bizarres musiques<sup>32</sup> ». La musique participe de la couleur locale, au même titre que les costumes et le décor, mais aussi de la fantaisie de l'intrigue, qui présente « l'estudiantina aux costumes sévères et galants, qui chante et qui danse et joue ses airs nationaux, sur ses aigres guitares » et les « refrains andalous, accompagnés du claquement rythmé des mains, soutenus par les "oïtè" de la foule<sup>33</sup> ». La musique permet d'embarquer le public dans l'univers excentrique et exotique de la pantomime et de le faire participer, en interaction avec les musiciens.

Enfin, pour compléter ce rapide panorama de l'exotisme musical au Nouveau-Cirque, on ne peut omettre les mazurkas et les valse tziganes, qui vont devenir les piliers des répertoires et des bals publics. Dans la revue *Paris au galop*, se trouvent ainsi « les tziganes, qui ne savent jouer que des airs de cafés-concerts parisiens<sup>34</sup> ». En effet, pour séduire leur public, les musiciens doivent finement équilibrer l'originalité et la conformité avec certaines habitudes auditives. Ici, les Laoutars « spécialement engagés, font entendre leur curieuse musique<sup>35</sup> ». Probablement engagés après leurs représentations de l'Exposition universelle de 1889 où ils figurent comme exhibition de curiosité musicale, ils font découvrir au public français des sonorités nouvelles et provoquent rapidement un formidable engouement, notamment pour leur extraordinaire maîtrise instrumentale. On entend également « des musiciens tziganes » qui « entament une valse viennoise<sup>36</sup> » dans la revue *À fond de train*, « pour laquelle M. Laurent Grillet a écrit une musique 'à fond de train'<sup>37</sup> » selon *le Figaro*, une « partitionnette agréable<sup>38</sup> » selon *le Gil Blas*. Le terme de « partitionnette » revient régulièrement sous la plume des critiques, selon la hiérarchie musique savante/musique populaire bien sûr, mais aussi en fonction des taxinomies qui classent le cirque au rang des divertissements et non de l'art, dépréciant du même coup la musique de cirque. Toutefois, les musiciens de l'orchestre sont directement mis à contribution dans le spectacle et participent de la fantaisie générale, comme dans la revue *À fond de train* :

La soirée se termine par une fête sur la glace, pendant laquelle survient le dégel. L'eau envahit peu à peu la piste et finit par submerger les patineurs et l'orchestre lui-même, qui continue imperturbablement à jouer, jusqu'à ce que les musiciens aient complètement disparu dans le lac<sup>39</sup>.

La situation est inédite pour l'orchestre qui, outre sa traditionnelle implication dans la partie musicale, reçoit un rôle dans le déroulement narratif et burlesque de la pantomime. Plus qu'une anecdote, il s'agit ici d'une fonction majeure accordée à la musique dans le cadre des spectacles du Nouveau-Cirque.

### *Inventions et bouffonneries musicales*

Ces musiciens engloutis par les flots bénéficient de remplaçants plébiscités par le public. Dans la première partie des programmes, en effet, parmi les numéros d'acrobates, de clowns ou de dresseurs, on trouve le « chien chanteur<sup>40</sup> » du clown Tholen (décembre 1891). C'est un caniche qui répète « avec beaucoup de justesse » « tous les airs que M. Tholen joue sur sa clarinette<sup>41</sup> ». Le numéro du clown musicien est assez classique, mais il se corse ici de la participation du chien chanteur, présenté comme *le* véritable artiste du duo. Le clown Lavater présente tout « un orchestre de chiens » qui exécutent « une symphonie d'un nouveau genre » :

Le trombone coulisse vraiment, le violon gratte consciencieusement, et la contrebasse scie son armoire avec conviction ; la grosse caisse bat à temps et même à contre-temps, le cymbalier frotte d'un mouvement fébrile ses deux plats à barbe, et le tambour rendrait des points à un lapin savant.

Et puis il y a des détails, le plus souvent inédits et imprévus.

Paganini qui file « à l'anglaise » au milieu d'un morceau trop long à son gré ; la grosse caisse égrenant en plein sextuor les perles de son écriin vocal ; le cymbalier venant après le premier morceau parler à l'oreille de son chef d'orchestre, et sur l'assurance d'une deuxième exécution, réintégrant son siège avec d'infinies précautions<sup>42</sup>.

Ces « musiciens » exécutent la romance de la *Rose* de l'opéra-comique *Martha*<sup>43</sup> sur des clochettes pour terminer le numéro. Les clochettes font partie des instruments devenus traditionnels pour les clowns musiciens ; les numéros intégrant des chiens, de même, ne constituent pas la nouveauté. L'innovation ici est le doublement du plaisir et de la surprise par le jeu instrumental et vocal des chiens. En outre, la pantomime, en seconde partie du même programme, *Boule de Siam*, possède un autre orchestre atypique, en la présence d'éléphants :

Les intelligents animaux exécutent sur des instruments faits exprès pour eux : un orgue, un xylophone, une timbale et une grosse caisse, un petit concert charivaresque, aux sons duquel les bayadères exécutent les pas les plus suggestifs<sup>44</sup>.

Mêlés aux ballerines, ce sont ces éléphants qui « jouent en mesure et avec la conviction la plus comique, accompagnés par l'excellent orchestre de M. Grillet<sup>45</sup> ». Cette co-présence d'artistes, dont on sait qu'ils peuvent être sujets aux susceptibilités, donne lieu à des scènes de jalousie :

À l'instant précis où les éléphants finissent de jouer, les chiens, qui sont logés non loin de la piste, se mettent à hurler comme s'ils étaient jaloux des applaudissements que le public ne ménage pas, du reste, aux pachydermes<sup>46</sup>.

Le compte rendu ne précise pas si l'orchestre de Laurent Grillet a connu la même crise d'orgueil, en se faisant voler la vedette par ces instrumentistes atypiques, mais on sait que les musiciens jouent de cette pseudo-rivalité, pour le plus grand plaisir du public. Ce point est essentiel, car être membre de l'orchestre au Nouveau-Cirque demande plus qu'un talent d'exécution : il faut savoir mouiller la chemise, au sens propre du terme, en tombant dans la piscine, et jouer la comédie, en simulant la jalousie vis-à-vis des orchestres concurrents composés de chiens ou d'éléphants.

Les clowns Pierantoni et Saltamontes – qui complètent le duo-vedette de la maison, Foottit et Chocolat – triomphent dans leur imitation de chats, à quatre pattes, miaulant un duo amoureux des plus comiques, mais il s'agit d'une situation extravagante assez récurrente pour des clowns. Plus spécifique est la programmation d'animaux musiciens, parmi lesquels un « poney chanteur » (avril 1897) qui accompagne le clown Misko. Malheureusement, peu de renseignements figurent dans les archives ou la presse, on ne connaît pas les détails du numéro, si ce n'est que le poney est accompagné d'un chien déguisé en éléphant et que la presse encense littéralement ce prodige :

Le Nouveau-Cirque [...] possède, en ce moment, un numéro sensationnel qui à lui seul suffirait au grand succès [...] de cet élégant établissement.

C'est un poney chanteur présenté par le clown russe Misko qui est le plus drôle et le plus original que l'on puisse voir<sup>47</sup>.

Comme pour les chiens, on imagine bien qu'il s'agit de chants plus burlesques que mélodieux, tout à fait adaptés à cette première partie du programme en compagnie des clowns. Durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, la domination et le dressage des animaux font partie des fondamentaux circassiens, à commencer bien sûr par le cheval, mais aussi les animaux sauvages et les animaux domestiques. Dans ces numéros, les animaux sont anthropomorphisés et évoquent le célèbre conte des frères Grimm, *Les Musiciens de Brême*, dans lequel les animaux cherchent des engagements dans l'orchestre<sup>48</sup>. La musique possède toutefois un autre rôle majeur dans le dressage. Ainsi, pour *Paris au galop*, Gabriel Astruc – un des auteurs – raconte dans ses souvenirs que le cheval du fiacre au cœur de l'un des tableaux, acheté à un cocher dans la rue, se métamorphosa au son de *Sobre las Olas* « valse-type des pistes et plateaux » et « commença dans un rythme parfait le numéro traditionnel du pas espagnol<sup>49</sup> ». Ce n'est pas le pas espagnol qui peut retenir l'attention, puisqu'il constitue un classique, mais le lien entre la musique et l'exécution du pas. Le cheval s'avère en effet être un ancien cheval de cirque, dressé en musique pour déclencher l'exercice dès la première mesure.

Pour situer la place de la musique au Nouveau-Cirque, il faut encore évoquer la création d'un cabaret artistique lié à l'établissement, le Chien noir, fondé en 1895, en référence au mythique Chat noir de Rodolphe Salis bien sûr<sup>50</sup>, mais peut-être aussi un clin d'œil au répertoire animalier de la maison. L'ambiance y est pourtant moins cocasse et plus conforme aux programmations ordinaires des cafés-concerts, sous la direction artistique de Victor Meusy<sup>51</sup>, avec les chansons de Dominique Bonnaud, Vincent Hyspa ou Paul Delmet. L'existence même de ce cabaret démontre toutefois l'intérêt intrinsèquement porté à la musique par le Nouveau-Cirque, comme la quête d'une sorte de respectabilité musicale ; c'est un pendant plus

consensuel aux excentricités du Nouveau-Cirque, mais toujours soucieux des modes et des goûts des publics. Parmi ces excentricités figure sans aucun doute une mystérieuse machine :

Grâce au miraclophone – un instrument auquel Edison n’avait pas encore songé – on peut non seulement entendre, mais compléter *Lohengrin* : rien d’amusant comme cette parodie dans laquelle, à côté des chœurs authentiques et des récitatifs véritables, l’oreille surprise ouït des refrains de tyroliennes ahurissants : c’est de l’insenséisme à triple dose<sup>52</sup>.

Il s’agirait en fait du théâtrophone<sup>53</sup>, un petit appareil destiné à l’audition de scènes théâtrales à domicile, pour quelques minutes et quelques francs. Cette invention assez récente (1889) aurait été adaptée pour le spectacle, dans lequel les musiciens et chanteurs sont remplacés par des clowns, des acrobates et des lutteurs, au son des tyroliennes<sup>54</sup>. Le registre parodique est assez conforme aux traditions de la revue de fin d’année et là ne se niche aucune particularité. Le miraclophone, cependant, sur lequel on ne possède malheureusement pas de détails techniques, permet d’associer les airs véritables de l’opéra à des « tyroliennes abracadabrantes » qui génèrent un « effet irrésistiblement comique<sup>55</sup> ».

Les numéros intègrent enfin la musique comme exercice virtuose, à l’instar des sœurs Delépierre, « trois jeunes “xylophonistes” sans rivales » qui « viennent tapoter leurs petits bouts de bois de la plus harmonieuse façon<sup>56</sup> » et dont l’une « possède des ailes au bout du poignet<sup>57</sup> ». L’affiche qui mentionne leur caractère de « prodiges » peine à nous faire comprendre en quoi ce numéro était-il réellement sensationnel ; sa simple présence, toutefois, confirme que la musique possède une place à part entière dans les programmes<sup>58</sup>. Au Nouveau-Cirque, le xylophone devient l’outil de la virtuosité des artistes, une sorte d’agrès circassien.

## ***Conclusion***

La grande force du Nouveau-Cirque réside sans doute dans sa recette parfaitement maîtrisée de la réception spectaculaire, de son savant dosage entre audace musicale et habitudes du public. L’établissement s’entend à merveille à mettre à profit les engouements et l’actualité, par exemple pour la musique tzigane ou la découverte des instruments venus d’Asie, tout en adaptant ces formes inusitées. Laurent Grillet, à ce titre, possède un rôle majeur de grand harmonisateur. Créateur ou adaptateur, il doit distiller les touches exotiques et la nouveauté, tout en demeurant en phase avec les attentes de son public. La musique n’y est pas un simple accompagnement, un fond sonore des numéros et des pantomimes, mais bel et bien un numéro à part entière, un exercice aussi virtuose que les prouesses des acrobates ou des dresseurs. Les musiciens sont régulièrement mis à contribution pour participer au spectacle et interagir avec les artistes de la piste et le public ; ils doivent faire preuve d’une gamme étendue de talents et d’une implication complète dans les programmes. Indispensable composante du spectacle, la musique doit faire preuve de la même fantaisie, de la même originalité que les numéros ou les pantomimes.

Des chanteurs vedettes comme Fragson<sup>59</sup> ou Yvette Guilbert<sup>60</sup> sont engagés pour agrémenter les spectacles de chansons, dans la première partie des programmes. Les revues de critique



musicale, comme *Le Ménéstrel*, publient des comptes rendus réguliers des spectacles du Nouveau-Cirque, preuve de l'intérêt porté par l'établissement à sa création sonore. La place de la musique est enfin attestée par la mention du compositeur, Laurent Grillet, sur tous les programmes, tandis que l'auteur du livret n'y figure pas ou peu, alors que la pantomime exige la collaboration du texte, de la musique et de la danse. Exécutée par des animaux, des machines ou l'orchestre, la musique porte une responsabilité majeure dans le spectacle, au même titre que les artistes présents sur la piste. C'est aussi grâce à elle que le Nouveau-Cirque construit sa réputation de fantaisie et de perpétuelle nouveauté.

---

<sup>1</sup> Joseph Oller (1839-1922), concessionnaire des champs de courses de Maisons-Laffitte et considéré comme l'inventeur du pari mutuel, créateur des Montagnes russes (1888), du bal du Moulin-Rouge avec Charles Zidler (1889), puis de l'Olympia (1893), a laissé le Nouveau-Cirque pour gérer d'autres créations. Raoul Donval (1852-1898), acteur, puis auteur, dirige le Nouveau-Cirque de 1895 à sa mort. Hippolyte Houcke (1852-1925), ancien directeur de l'Hippodrome de l'Alma, reprend alors la direction du Nouveau-Cirque.

<sup>2</sup> La fantaisie est une forme libre, une sorte d'improvisation sur une forme classique, un morceau virtuose. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la fantaisie désigne le traitement de mélodies populaires ou de thèmes repris du répertoire.

<sup>3</sup> Voir Patrick Désile, « Une "atmosphère de nursery du diable". Pantomime de cirque et premier cinéma comique », 1895, n° 61, 2010, p. 114-127 et Ariane Martinez, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008.

<sup>4</sup> Laurent Grillet (1851-1901), fils d'un joueur de vielle qui l'a formé, premier violon au Grand-Théâtre de Lyon, fut aussi premier chef d'orchestre des Folies-Dramatiques, de la Renaissance et de plusieurs casinos. Le Cercle Funambulesque donne *En bonne fortune*, pantomime de Théodore Massiac, musique de Laurent Grillet, en février 1890.

<sup>5</sup> Adrien Vély, « Courrier des spectacles. La soirée au Nouveau-Cirque », *Le Gaulois*, n° 5501, 28 novembre 1896.

<sup>6</sup> Laurent Grillet, *Footit et Chocolat*, polka pour orchestre, Paris, Costallat, 1899. Sur ce duo, voir Franc-Nohain, *Les Mémoires de Footit et Chocolat*, Paris, Pierre Lafitte et C<sup>ie</sup>, 1907 et Gérard Noiriel, *Chocolat. La véritable histoire d'un homme sans nom*, Paris, Bayard, 2016.

<sup>7</sup> Voir Florence Gétreau (dir.), « La musique aux Expositions universelles : entre industries et cultures », *Musique, images, instruments*, n° 13, septembre 2012.

<sup>8</sup> Frimousse, « La soirée parisienne. *Papa Chrysanthème* », *Le Gaulois*, n° 3641, 9 novembre 1892.

<sup>9</sup> Laurent Grillet, *Les Ancêtres du violon et du violoncelle*, Paris, Librairie générale des arts décoratifs, 1901.

<sup>10</sup> J. Chrysale, « Théâtres. Réouverture du Nouveau-Cirque », *La Liberté*, n° 11115, 29 septembre 1894.

<sup>11</sup> Frimousse, art. cité.

<sup>12</sup> Un Monsieur de l'Orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 6, 6 janvier 1894.

<sup>13</sup> J. Chrysale, « Théâtres », *La Liberté*, n° 9954, 6 janvier 1894.

<sup>14</sup> Paul-Émile Chevalier, « Bulletin théâtral », *Le Ménéstrel*, n° 39, 27 septembre 1896.

<sup>15</sup> Un M. du B., « Spectacles et concerts », *Le Figaro*, n° 270, 26 septembre 1896. Li Hongzhang est un militaire chinois qui a eu une importance particulière durant la première guerre sino-japonaise, puis chargé des Affaires étrangères, dont une mission diplomatique à Paris en 1896.

<sup>16</sup> D.B., « Premières représentations », *L'Intransigeant*, n° 5919, 27 septembre 1896.

<sup>17</sup> Charles Martel, « Théâtres », *L'Aurore*, n° 451, 12 janvier 1899.

<sup>18</sup> Le gamelan est un ensemble instrumental de percussions (gongs, cymbales, métalophones, xylophones), traditionnel de la musique javanaise. Voir Louis Benedictus, *Les Musiques bizarres à l'Exposition*, Paris, G. Hartmann, 1889.

<sup>19</sup> « Premières représentations », *L'Intransigeant*, n° 6757, 13 janvier 1899.

<sup>20</sup> Charles Martel, *ibid.* Le Cirque d'Hiver ne donne alors pas de spectacles de cirque, mais les Concerts populaires fondés par Jules Padeloup (1861, Cirque Napoléon, futur Cirque d'Hiver).

<sup>21</sup> La compagnie du Wild West se produit à Paris en mai 1889, dans le sillage de l'Exposition universelle. Les représentations ont lieu sur un vaste terrain à Neuilly, devant des milliers de spectateurs.

<sup>22</sup> M., « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 13, 13 janvier 1895.

<sup>23</sup> D.B., « Premières représentations », *L'Intransigeant*, n° 5298, 15 janvier 1895.

<sup>24</sup> Le banjo est alors considéré en France comme « la guitare démesurément grande dont se servent les clowns, les nègres burlesques et les minstrels pour accompagner leurs chants ». Jennius, « Théâtres », *La Liberté*,

---

n° 11468, 13 avril 1896. Footit en joue au Reynolds, bar dans lequel Debussy rencontre le duo de clowns, mais aussi dans les spectacles du Nouveau-Cirque.

<sup>25</sup> Des troupes américaines se produisent en 1878, comme les Haverly's European Minstrels et des articles sont consacrés aux *Minstrels* par la presse. Voir Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin 1875-1910. Vernacular Modernity in France*, Abingdon, Ashgate Publishing, 2009 et Nathalie Coutelet, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère (1871-1936)*, Paris, PUV, 2015. Le cake-walk, découvert au Nouveau-Cirque avec la pantomime *Joyeux nègres* (1902), est toutefois l'événement le plus marquant dans la rencontre de la musique afro-américaine.

<sup>26</sup> Dom Blasius, « Premières représentations », *L'Intransigeant*, n° 6311, 24 octobre 1897.

<sup>27</sup> La *barn-dance*, initialement pratiquée dans les granges de l'Ouest américain, fait partie de la danse *country*, en ligne.

<sup>28</sup> « Premières représentations », *L'Intransigeant*, n° 10086, 14 décembre 1888.

<sup>29</sup> « Spectacles et concerts », *Le Temps*, n° 10086, 14 décembre 1888.

<sup>30</sup> Un Monsieur du Balcon, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 348, 13 décembre 1888.

<sup>31</sup> « Spectacles et concerts », *Le Temps*, n° 9437, 7 mars 1887.

<sup>32</sup> « Le Théâtre illustré. La Foire de Séville au Nouveau-Cirque », *Le Monde illustré*, n° 1570, 30 avril 1887.

<sup>33</sup> Henry Fouquier, « Causerie dramatique », *Le XIXe siècle*, n° 5534, 7 mars 1887. Ces « oïté » désignent sans doute l'interjection espagnole « olé ».

<sup>34</sup> Nicolet, « Au Nouveau-Cirque. Première représentation de *Paris au galop* », *Le Gaulois*, n° 2631, 14 novembre 1889.

<sup>35</sup> Nicolet, *idem*. Sur ce point, consulter Csilla Pethö-Vernet, *La Représentation de la musique hongroise en France au XIXe siècle, entre apparence et réalité*, thèse dirigée par Jean-Pierre Bartoli, soutenue le 18 novembre 2015 à l'Université Paris 4.

<sup>36</sup> Asmodée, « Au Nouveau-Cirque », *Gil Blas*, n° 4436, 10 janvier 1892.

<sup>37</sup> Un Monsieur du Balcon, « Au Nouveau-Cirque », *Le Figaro*, n° 9, 9 janvier 1892.

<sup>38</sup> Asmodée, art. cité.

<sup>39</sup> J. Chrysale, art.cité.

<sup>40</sup> « Courrier des spectacles », *Le Gaulois*, n° 3384, 4 décembre 1891.

<sup>41</sup> *Le Chenil*, n° 45, 11 novembre 1886.

<sup>42</sup> « Nos gravures », *Le Monde illustré*, n° 1927, 3 mars 1894, p. 132.

<sup>43</sup> Opéra-comique en quatre actes de Friedrich von Flotow, livret de Friedrich Wilhelm Riese (1844).

<sup>44</sup> J. Chrysale, art. cité.

<sup>45</sup> Georges Adam, « Nouveau-Cirque. *Boule de Siam* », *L'Orchestre*, 9 janvier 1894.

<sup>46</sup> « Nos échos », *Le Journal*, n° 506, 15 février 1894.

<sup>47</sup> Scapin, « Courrier des théâtres », *Le Pays*, n° 4334, 12 octobre 1894.

<sup>48</sup> Voir Pierre-Robert Lévy, *Les Animaux du cirque*, Paris, Syros, 1992.

<sup>49</sup> Gabriel Astruc, *Le Pavillon des fantômes. Souvenirs*, Paris, Belfond, 1987, p. 104. *Sobre las olas* est une valse composée par Juventino Rosas (1884), très populaire dans le milieu forain.

<sup>50</sup> Rodolphe Salis tente d'ailleurs un procès aux anciens chansonniers du Chat noir, passés au Chien noir, pour « usurpation d'une véritable marque de fabrique ». « Chronique des tribunaux », *Le Pays*, n° 4966, 22 novembre 1896.

<sup>51</sup> Ancien chansonnier du Chat noir, il a publié plusieurs recueils de chansons et a fait jouer au Nouveau-Cirque la pantomime *Garden Party*, avant d'ouvrir ce cabaret artistique au sein de l'établissement. Voir Horace Valbel, *Les Chansonniers et les cabarets artistiques*, Paris, Dentu, s. d., p. 137-228.

<sup>52</sup> Un Monsieur du Balcon, « Au Nouveau-Cirque », *Le Figaro*, n° 9, 9 janvier 1892.

<sup>53</sup> Julien Lefèvre, *L'Électricité au théâtre*, Paris, A. Grelot, 1894, p. 327-337.

<sup>54</sup> Léon d'Agenais, « La Semaine parisienne », *L'Europe artiste*, n° 3, 10 janvier 1892.

<sup>55</sup> J. Chrysale, « Les premières », *La Liberté*, 10 janvier 1892.

<sup>56</sup> Lazarille, « Soirée parisienne », *Gil Blas*, n° 2883, 10 octobre 1887.

<sup>57</sup> « La soirée », *L'Europe*, n° 965, 9 novembre 1882.

<sup>58</sup> Le xylophone a intégré l'orchestre dans la *Danse macabre* de Saint-Saëns (1874) ; il possède donc encore un caractère nouveau dans l'espace spectaculaire.

<sup>59</sup> Fragson (1869-1913) a débuté aux Quat'-z-arts et devient un chanteur en vogue. Il participe au spectacle donné avec la pantomime *L'Agence Bidard*, donnée en mars 1894, dans les chansons de son répertoire.

<sup>60</sup> Yvette Guilbert (1865-), d'abord comédienne, commence à percer comme chanteuse grâce au Divan Japonais, en 1891. Elle chante dans la première partie du spectacle *Garden Party*, en février 1891, autorisée à donner quelques auditions en dehors de son engagement au Concert-Parisien.