



HAL
open science

Images des cirques parisiens comme lieu de concerts dans la seconde moitié du XIXe siècle

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Images des cirques parisiens comme lieu de concerts dans la seconde moitié du XIXe siècle. Roberto Illiano. Music in Figurative Arts in the Nineteenth Century, Brepols, pp.113-149, 2020, 978-2-503-58951-0. ⟨halshs-03092838⟩

HAL Id: halshs-03092838

<https://shs.hal.science/halshs-03092838v1>

Submitted on 3 Jan 2021

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.



HAL Authorization

Florence Gétreau

Images of Parisian circuses as a place for concerts in the second half of the 19th century: expressing gigantism, proliferation and vertigo through miniaturization in the illustrated press and stylization in avant-garde painting.

Images des cirques parisiens comme lieu de concerts dans la seconde moitié du XIX^e siècle : exprimer le gigantisme, la prolifération et le vertige par la miniaturisation dans la presse illustrée et la stylisation dans la peinture d'avant-garde.

Le cirque parmi les lieux de concerts parisiens : état de la question

Voilà près d'un demi-siècle que les études d'iconographie musicale ont commencé à s'intéresser aux lieux de concerts publics, qu'ils soient pensés et construits spécifiquement pour elle ou qu'ils soient détournés de leur fonction première. Heinrich W. Schwab a ainsi offert une typologie visuelle de lieux de concerts du XVII^e au XIX^e siècle parmi lesquels il attire l'attention sur plusieurs salles circulaires comme la rotonde du « Ranelagh Garden » à Londres (1754) et surtout le Cirque-Olympique des Champs-Élysées en sélectionnant deux estampes reproduites dans *L'Illustration* lors des concerts dirigés par Berlioz en 1845 et donnés par l'Orphéon en 1847¹. Walter Salmen, dans son étude d'histoire culturelle sur le concert², non remplacée à ce jour, ne néglige pas non plus l'intérêt de ce lieu particulier qu'est le cirque dont il voit la fonction initiale modifiée pour accueillir des concerts à grande échelle. Il sélectionne lui aussi deux images montrant ce même édifice parisien, utilisé en 1859 (pour le concert du Centenaire de Friedrich Schiller) et en 1869 (pour un concert de bienfaisance). Nous reviendrons sur ces images ultérieurement. Plus récemment Joël-Marie Fauquet dans *Imager la musique au XIX^e siècle*, a posé cinquante « questions » fondamentales sur le regard que les artistes ont porté sur la musique en France durant ce siècle. Dans son chapitre sur « Les figures de l'écoute », il s'intéresse aux deux versions du tableau de John Singer Sargent *Rehearsal of the Padeloup orchestra at the Cirque d'Hiver* (Boston et Chicago) pour commenter non le lieu, mais le travail de répétition et ce qu'en retient le peintre³.

Force est alors de constater qu'en dehors de ces ouvrages, les musicologues ont soit ignoré le sujet, soit l'ont tout juste effleuré. Peter Bloom consacre ainsi une entrée « Cirque-Olympique » dans le *Dictionnaire Berlioz* paru au moment des commémorations parisiennes de 2003 où il donne des rapides précisions sur la jauge et les caractéristiques les plus frappantes de la salle tout en indiquant le programme des quatre concerts que le compositeur y dirigea en 1845⁴. Patrice Veit, dans l'étude fondatrice qu'il a consacrée avec Hans Erich Bödeker et Michael Werner, au concert et son public dans ses aspects de réception, d'organisation et de promotion selon une typologie des lieux urbains et des comportements collectifs, mentionne sans plus le « Cirque d'hiver » parmi les édifices nouveaux apparaissant à Paris dans le quartier des boulevards dédié aux spectacles et loisirs⁵. Dans ce même ouvrage Isabel Matthes ne fait que citer les deux cirques sur lesquels nous allons nous pencher plus particulièrement : le « *Cirque d'Été* et le *Cirque Napoléon* » bien qu'elle apporte pourtant de longs développements sur

¹ SCHWAB 1971, pp. 100-101, illus. 71, p. 102-103, illus. 73.

² SALMEN 1988, p. 124, fig. 88; 132, fig. 97.

³ FAUQUET 2013, p. 92.

⁴ BLOOM 2003, pp. 114-115.

⁵ BÖDEKER – VEIT – WERNER 2002, 'Introduction', p. 250.

l'amphithéâtre qui « crée un corps collectif et dynamique, comme dans les grandes fêtes musicales du XIX^e siècle ⁶ ». Pourquoi ce désintérêt alors que la presse musicale consacre à partir du 15 décembre 1844 plus de deux cents notices sur les activités de concerts et festivals qui se sont tenus dans le Cirque des Champs-Élysées jusqu'en 1887 (85 sous l'appellation Cirque [Olympique] des Champs Élysées, 57 comme Cirque d'Été, 48 comme Cirque de l'Impératrice et 14 comme Cirque national) ? On peut faire le même constat concernant le Cirque Napoléon. La presse musicale enregistre cette fois à partir de juillet 1857 et jusqu'en 1883, 483 annonces, chroniques et articles (221 sous l'appellation Cirque Napoléon, 14 comme Cirque national, 248 comme Cirque d'Hiver)⁷.

Les trois cirques parisiens accueillant du théâtre musical et des concerts

Michael Forsyth, dans son livre sur l'architecture des lieux de musique, s'intéresse à de nombreux édifices de plan circulaire, mais il n'aborde pas ceux qui ont été détournés de leur fonction initiale⁸ pour accueillir de la musique, tels les cirques. En revanche Christian Dupavillon publie dans les mêmes années un ouvrage très documenté sur les *Architectures du cirque*. Son ouvrage est irremplaçable pour comprendre l'importance technique et esthétique des cirques construits à Paris durant le XIX^e siècle. Lui en revanche prend soin de mentionner et même d'illustrer l'utilisation qui a pu être faite des cirques pour des concerts de musique savante⁹.

Pendant ce siècle, trois cirques parisiens vont en effet accueillir des manifestations musicales. Tout d'abord le Cirque-Olympique du faubourg du Temple dit aussi Théâtre du Cirque - Olympique (1811-1834), Cirque-Olympique (1834-1847) Opéra-National (1847-1848), Théâtre National, (1848-1850) et enfin Théâtre du Cirque impérial ou théâtre impérial du Cirque (1853-1862). C'est une salle dirigée par les frères Franconi et qui connut deux emplacements : de 1807 à 1816 elle est située dans la rue du Mont-Thabor, puis de 1817 à 1826 au 66 boulevard du Temple, adresse qu'elle conserva après sa reconstruction par Alexandre Boulart suite à un incendie, et ce jusqu'à sa démolition lors des percements haussmanniens en 1862. Elle est décrite en détail dans l'*Architectonographie des théâtres* d'Alexis Donnet en 1821 qui en donne sur sa planche XV cinq vues différentes (**Illus. 1.**)¹⁰. Ses activités sont transférées en 1862 place du Châtelet dans un nouvel édifice, le Théâtre du Châtelet, construit par Gabriel Davioud à la demande du baron Hausmann et dont la fonction musicale est prépondérante aujourd'hui encore. Comme l'indique justement Nicole Wild dans son *Dictionnaire des théâtres parisiens*, « il a joué un rôle important dans l'histoire de l'art lyrique, d'une part parce que c'est dans la salle du Cirque-Olympique du boulevard du temple que l'Opéra-National a été créé en 1847, d'autre part parce que le théâtre du Châtelet a hérité du répertoire du Cirque impérial¹¹ ». Elle précise justement son répertoire composé avant tout de mélodrames, de pièces en un acte, de pièces militaires, de pantomimes et féeries¹², de drames

⁶ MATTHES 2002, p. 286.

⁷ C'est le résultat des dépouillements actuellement disponibles dans la base de données du RIPM (Répertoire de la Presse Musicale).

⁸ FORSYTH 1985.

⁹ DUPAVILLON 2001. C'est cette deuxième édition que nous citerons ultérieurement. Pour les concerts, voir p. 87 et 95.

¹⁰ DONNET 1821, vol. II, pp. 219-227, planche XV.

¹¹ DUPAVILLON 2001, pp. 72-79; WILD 2003; WILD 2012, p. 89-93. On s'étonnera de constater que seul ce cirque fait l'objet d'une « entrée » dans ces deux dictionnaires. Pourquoi celui des Champs-Élysées et celui de la rue Amelot, respectivement Cirque d'Été et Cirque d'Hiver, n'ont-ils pas eu droit à une notice ?

¹² Voir par exemple le dernier spectacle de féerie qui y fut créé le 1^{er} mars 1862, *Rothomago* de Dennery, Clairville et Monnier : YON 2006.

historiques consacrés à l'histoire de France¹³. La presse musicale, de son côté, mentionne qu'on y accueille par exemple le *Wiener Gesangsquartett* (avril 1818), *La Ferme de Montmirail*¹⁴ (mars 1840), *Le Mirliton enchanté* (octobre 1840)¹⁵ et on peut lire par exemple le 3 mai 1840 dans *La Revue et Gazette musicale de Paris* :

Le Cirque-Olympique a toujours une cartouche à brûler en l'honneur des armées françaises. Bien qu'il affectionne spécialement le grognard de Napoléon, il est loin cependant de ne pas avoir de sympathie pour les jeunes successeurs des héros de l'empire. Il tire aux Bédouins des coups de fusil aussi triomphants que ceux dont il aime à gratifier les Russes et les Autrichiens ; il n'a pas d'injuste préférence. Qu'une victoire soit remportée par nos troupes en Algérie ou au Mexique, elle ne trouvera pas l'enthousiasme du Cirque en défaut, sa poudre humide, ses fusils hors de service. Le Cirque est l'historiographe fidèle de nos armées contemporaines¹⁶.

Le deuxième cirque ayant eu une activité musicale, bien plus considérable cette fois, est le Cirque d'Été, appelé aussi, selon les régimes et comme en attestent aussi les chroniques dans la presse musicale, Cirque-Olympique des Champs-Élysées, Cirque national de Paris (1848), Cirque de l'Impératrice (à partir de juillet 1853) et Cirque d'Été (après septembre 1870). Comme on peut l'imaginer, ces changements d'appellation ont pu créer des confusions avec le cirque précédemment étudié.

Le Cirque-Olympique des Champs-Élysées est construit en 1841 par l'architecte Jacques Hittorff¹⁷ sur le côté nord du Jardin des Champs-Élysées et la bordure ouest du carré Marigny. Dès 1835 Hittorff est en relation avec Louis Dejean, qui détient aussi le Cirque du boulevard du Temple, pour obtenir le droit d'installation d'un cirque provisoire en planches et toile pour des spectacles équestres où les parisiens seraient accueillis l'été. En 1839 il élabore un projet de cirque nouveau qui est examiné par le Conseil des bâtiments civils. Dégagé des habituelles contraintes urbaines qui environnent les autres cirques, celui-ci peut développer une rotonde de presque quarante mètres de diamètre. Il est doté d'une piste ronde et non d'une scène semi-circulaire comme les cirques-théâtres. Sa couverture est en bois, le fer est utilisé pour de fines colonnes intérieures (polygonales comme le plan de l'édifice à seize côtés), ce qui procure une parfaite visibilité aux spectateurs de l'arène. Il est éclairé par un lanternon central. Sa décoration polychrome est inspirée du Temple d'Empédocle mais avec retenue et son iconographie est une histoire du cheval dans la mythologie. Le décor intérieur de sa couverture rappelle un grand vélarium. Il peut accueillir jusqu'à 4 000 spectateurs (certains documents parlent de 6 000 places), et il ouvert du 1^{er} mai au 1^{er} novembre. Lieu très populaire pour toutes sortes de spectacles équestres et de manifestations publiques d'associations en tous genre (Remises de Prix, Fêtes caritatives, solennités et autres célébrations nationales) il fermera quand le chantier de l'Exposition universelle de 1900 aura raison de son emplacement¹⁸.

Le critique et homme de lettres Jules Janin en donne une description très évocatrice peu après son ouverture dans *Un hiver à Paris* (1843) (**Illus.2a**) :

Tout au bout de l'avenue, au rond-point des Champs-Élysées, après avoir dépassé plusieurs théâtres en plein vent ou des joueurs de cor, des chanteurs, des singes, des comédiens ambulants, chargent l'air de leurs modulations vagabondes et de leurs gambades infatigables, vous rencontrez, caché sous les arbres, un théâtre tout

¹³ WILD 1993, pp. 35-39.

¹⁴ LALOUE – LABROUSSE 1840.

¹⁵ BOURGEOIS – LALOUE 1840. Une estampe montrant le costume de Mlle Faydi est imprimé chez Hauteceur-Martinet.

¹⁶ C.M. 1840, p. 293.

¹⁷ SCHNEIDER 1977 ; PARIS 1986/1987 ; KIENE 2001.

¹⁸ HILLAIRET 1976, vol. 1, p. 299 ; SCHNEIDER 1977, pp. 457-470 ; PARIS 1986/1987, pp. 171-177 ; DUPAVILLON 2001, pp. 82-88 ; KIENE 2001, pp. 44-46.

orné de sculptures élégantes. Ce théâtre est placé entre deux jets d'eau qui ne se taisent qu'à minuit. De nombreux candélabres projettent une vive clarté sur ces murailles. Quoi ! un théâtre sous ces beaux arbres, à cette belle place de la promenade de chaque soir ! Rien n'est plus vrai. Quand le Parisien veut occuper dignement quelque bel emplacement de sa ville bien-aimée, aussitôt il vous y construit un théâtre. Rassurez-vous cependant, le théâtre des Champs-Élysées est la plus innocente de toutes les entreprises dramatiques : là, point de couplets grivois, point d'allusions hasardées, point de dialogues obscènes, point de ces grands crimes si chers aux amateurs de la grosse terreur ; mais tout simplement des chevaux qui courent au galop, des écuyers agiles, des écuyères alertes qui dansent sur le dos du coursier écumant, comme dansait mademoiselle Taglioni sur ce fil d'or et de soie invisible à tous les yeux profanes : tel est donc ce théâtre innocent où se passe en été de belles soirées presque en plein air, dans une enceinte splendide, aux bruits d'une musique qui n'est pas sans mélodie, pendant que Franconi, le roi détrôné de ses domaines de l'équitation, préside encore à ces rudes et périlleux exercices dont il a été le Molière et le Pierre Corneille tout à la fois¹⁹.

Janin est encore plus enthousiaste à quelques mois de là dans *Un été à Paris* (1844) où il précise les atouts du nouveau cirque équestre de Jacques Hittorff dans son chapitre VIII sur « Le Cirque des Champs-Élysées » (**Illus. 2b**) :

Mais si vous aimez les sauts périlleux, les tours de force, tous les périls de l'équitation, surtout si vous aimez, par une tiède soirée de l'été, un spectacle sans fatigue, allez au Cirque-Olympique. C'est le rendez-vous favori de tous les hommes pour qui l'Opéra n'a plus de mystères, de toutes les femmes à la mode, belles exilées du Théâtre-Italien, et qui vont voir sauter des chevaux en attendant que reviennent Lablache, Rubini, madame Persiani et les autres rossignols au gosier mélodieux. Le Cirque-Olympique est le plus vaste et le plus solide campement des Champs-Élysées. L'architecte a voulu tout simplement construire, non pas un théâtre, mais une tente. A peine entré, vous êtes frappé de ces proportions gigantesques. La peinture, le velours, les lustres allumés, éclatent de toutes part. Figures-vous, – mais où donc vais-je prendre mes comparaisons ? – les Arènes de Nîmes, exécutées sur une petite échelle, en bois doré et en carton peint, et transportées là comme une contrefaçon de ce cirque de géants, vous aurez le Cirque-Olympique des Champs-Élysées.

Rien n'a été oublié ni au-dedans ni au dehors, pour la parure de ce monument fragile. Au dehors Pradier a placé les plus charmants bas-reliefs ; sur le fronton, une belle amazone à demi nue dompte en se jouant un cheval fougueux. [...] un lustre immense domine de ses feux une trentaine de lustres plus petits. Il nous semble que l'arène est un peu resserrée pour cette imposante enceinte ; mais qu'importe l'arène. Le vrai spectacle, c'est cette vaste salle toute garnie par des hommes et par des femmes de toutes couleurs, chatoyant pêle-mêle, entassé là par le seul grand artiste qui soit sûr de remplir une salle, par le seul comédien toujours fêté, toujours adoré du public, toujours en voix, toujours en haleine, toujours populaire : le bon marché²⁰.

Constituant son pendant, le Cirque Napoléon, plus tard Cirque national (4 septembre 1870) puis Cirque d'Hiver, est construit par Dejean, de nouveau propriétaire du Cirque des Champs-Élysées depuis 1847 après la courte direction de Joseph Gallois (juin 1844-mai 1847), car il ne peut laisser sa troupe équestre inactive en dehors de la saison d'été. Il s'adresse à nouveau à Hittorff, devenu « architecte en chef de Paris » qui exécute le chantier en huit mois, permettant qu'il soit inauguré le 11 décembre 1852 par l'Empereur. Il est situé dans le 11^{ème} arrondissement, 110 rue Amelot²¹. Comme le Cirque des Champs-Élysées, il est de plan polygonal (**Illus. 3a**). Un immense lustre central est entouré d'une vingtaine de répliques plus réduites qui fonctionnent au gaz. Il dispose de 6 000 places et sa piste a 13 m de diamètre²². « Le parti architectural est une adaptation au terrain et au quartier du modèle des Champs-Élysées [...]. La différence [étant] l'absence de poteaux intermédiaire dans l'amphithéâtre [...]. L'intérieur ne possède ni cage de scène ni emplacement pour un podium. L'unique aire de jeu est la piste dont aucun pilier ne gêne la visibilité [...]. Les murs sont ornés de vingt tableaux de Barrias et Gosse, contant l'histoire de l'équitation. Le chauffage provient de six calorifères en

¹⁹ JANIN 1843, pp. 28-30.

²⁰ JANIN 1844, pp. 137-138.

²¹ HILLAIRET 1977, p. 78.

²² SCHNEIDER 1977, pp. 470-493; PARIS 1986/1987, pp. 217-227; DUPAVILLON 2001, pp. 88-96 ; WILD 2010 ; KIENE 2001, p. 46-48.

faïence, disposés sur le pourtour de la salle »²³ (**Illus. 3b**). Il accueille à partir du 27 octobre 1861 (et jusqu'en 1887), les Concerts populaires de musique classique de Jules Pasdeloup (voir *Infra*).

On remarquera que dans son ouvrage très documenté, Dupavillon n'oublie pas, pour ces deux cirques construits par Hittorff, de mentionner leur fonction musicale subsidiaire et d'en offrir une évidence visuelle en reproduisant deux planches tirées de *L'illustration*.

Le Vengeur : premières traces visuelles d'un spectacle en action au Cirque-Olympique

En dehors des maquettes de costumes et de décors catalogués par Nicole Wild, l'on est en peine pour trouver des traces visuelles des spectacles musicaux du Cirque-Olympique montrant son cadre architectural particulier. La presse illustrée débute à peine, *L'Illustration* commençant à paraître en 1843. C'est justement dans ce nouveau périodique que paraissent le 23 décembre trois images de l'action navale *Le Vengeur*, de Ferdinand Laloue et F. Labrousse. La première s'intitule « Cirque-Olympique, dernière heure du Vengeur : le navire disparaît sous les flots ». C'est une estampe de Janet-Lange qui montre le tableau final avec un porte-drapeau au mat du navire qui commence à sombrer alors que l'équipage crie : « Vive la France ! vive la République, le vaisseau disparaît lentement dans les flots avec ses combattant héroïques ». Deux autres images, satiriques cette fois, permettent en revanche d'apercevoir non seulement l'action sur scène, mais aussi à l'arrière, les gradins, les rampes avec le public, et le lustre central de la scène demi-circulaire. Ces deux estampes, également de Janet-Lange, montrent *Le calme de la mer* et *La mer agitée* (**Illus. 4**) : aux pieds du chef d'orchestre, des figurants soutiennent une toile destinée à évoquer les vagues, ainsi décrites par le chroniqueur de *L'Illustration* :

[...] cet Océan est un Océan pour rire, et puisque le jour de l'an approche, nous allons livrer à nos lecteurs, en guise d'étrennes, le secret de cette mer ou tranquille ou furieuse.

Pour avoir une mer, au Cirque-Olympique, à l'Opéra ou ailleurs, vous prenez d'abord une vaste toile ; sous cette toile vous jetez une douzaine de figurants mâles ou femelles [...] vous avez votre Océan au grand complet. Désirez-vous une mer orageuse ? Le chef d'orchestre, se démène comme un diable et agite son archet en guise de trident ; la musique aussitôt imite le mugissement des flots. A ce signal, nos figurants se mettent à l'œuvre, l'un se lève, l'autre se baisse ; la toile suit le mouvement onduleux, et figure ainsi, par cette oscillation de haut en bas, un roulis parfait et une tempête de première qualité²⁴.

L'architecture courbe de la salle est sensible, mais elle n'est en rien le cœur de cette rare vue intérieure du premier « cirque musical » de Paris en action.

Concerts au cirque : de l'utopie à la réalité par le truchement de Berlioz

Berlioz, toujours à la recherche de salles adaptées à son idéal sonore de chef d'orchestre et de compositeur, fut peut-être impressionné par l'ouverture du Cirque des Champs-Élysées en 1841. Le nom d'Hittorff n'est pourtant mentionné ni dans sa correspondance, ni dans ses mémoires, ni dans ses feuilletons. Cependant il publie *Euphonia ou la ville musicale* sous forme de feuilleton dans la *Revue et gazette musicale de Paris* de février à juillet 1844. Or dans le chapitre intitulé « Description d'Euphonia », parue le 28 avril 1844, la salle de concert de cette ville idéale n'est rien moins qu'un cirque :

²³ DUPAVILLON 2001, pp. 92-94.

²⁴ *L'ILLUSTRATION* 1843 ; COHEN 1982, vol. I, p. 32, n° 43A et B.

Aux fêtes solennelles dont l'art est le seul objet, ce sont les auditeurs qui se déplacent, au contraire, et viennent entendre les Euphoniens.

Un cirque, à peu près semblable aux cirques de l'antiquité grecque et romaine, mais construit dans des conditions d'acoustique beaucoup meilleures, est consacré à ces exécutions monumentales. Il peut contenir d'un côté vingt mille auditeurs et de l'autre, dix mille exécutants. [...] Quand il s'agit d'exécuter quelque grande composition nouvelle, chaque partie est étudiée isolément pendant trois ou quatre jours : puis l'orgue annonce les réunions au cirque de toutes les voix d'abord. Là, sous la direction des maîtres de chant, elles se font entendre par centaines formant chacune un chœur complet. [...]

Un travail analogue se fait aux répétitions de l'orchestre ; aucune partie n'est admise à figurer dans un ensemble avant d'avoir été entendu et sévèrement examinée isolément par les préfets. L'orchestre entier travaille ensuite seul ; et enfin la réunion des deux masses vocale et instrumentale s'opère quand les divers préfets ont déclaré qu'elles étaient suffisamment exercées.

Le grand ensemble subit alors la critique de l'auteur, qui l'écoute du haut de l'amphithéâtre que doit occuper le public ; et quand il se reconnaît maître absolu de cet immense instrument intelligent, quand il est sûr qu'il n'y a plus qu'à lui communiquer les nuances vitales de mouvement qu'il sent et peut donner mieux que personne, le moment est venu pour lui de se faire aussi exécutant, et il monte au pupitre-chef pour diriger²⁵.

Cet espace imaginaire n'est-il pas à la mesure des ambitions acoustiques du compositeur²⁶ ? Comme le souligne Joël-Marie Fauquet, le cirque « est le point focal d'Euphonia comme il l'est de nombre de cités idéales. En faisant surgir la ville musicale de son imagination, Berlioz ne renvoie que mieux la réalité à son insuffisance : les « lieux d'orchestre », tant à Paris qu'à l'étranger, lui paraissent inadaptés à l'écoute plus encore qu'à l'exécution, à cause d'une acoustique défectueuse »²⁷. La description de ce cirque n'est-elle pas d'ailleurs prophétique, par sa dimension, « du vaste concert [que Berlioz dirigea quelques semaines plus tard] dans le palais de l'Exposition des produits de l'industrie pour le jour où l'Empereur devait y faire la distribution solennelle des récompenses²⁸ ? »

Les « concerts-monstres » de Berlioz Au Cirque des Champs-Élysées

C'est probablement le succès populaire de ce concert du Festival de l'Exposition de l'Industrie, le 1^{er} août 1844 – concert aux proportions encore inégalées et qui suscita un article dans *L'Illustration* agrémenté d'une gravure sur bois²⁹ mais aussi d'une longue description de Berlioz dans ses mémoires³⁰ –, qui donna à Gallois, alors directeur du Cirque des Champs-Élysées, l'idée de confier à Berlioz l'organisation d'une série de nouveaux concerts à la mesure de cette salle. Ils eurent lieu de janvier à avril 1845.

Sur ces quatre concerts dirigés par Hector Berlioz dans la salle du Cirque-Olympique des Champs-Élysées les 19 janvier, 16 février, 16 mars et 6 avril 1845, on est abondamment renseigné. D'abord sur les effectifs (350 instrumentistes et chanteurs) qui firent à nouveau sensation, ensuite sur le répertoire qui fut joué : Beethoven (cinquième concerto pour piano), Gluck (extraits d'*Alceste* et d'*Orphée*), Félicien David (l'ode symphonique *Le Désert*), Glinka (extrait de la *Vie pour le Czar*), Louise Bertin (air d'*Esméralda*), Rossini (Prière de *Moïse*), Berlioz (extraits de son *Requiem*, d'*Harold en Italie* et de *Roméo et Juliette*, *Le Carnaval romain*, *La Tour de Nice*, l'ouverture des *Franco-Juges*), enfin Léopold de Meyer, le célèbre

²⁵ Cette nouvelle musicale paraît en huit livraisons dans ce journal, les 18 et 25 février, 3, 17 et 24 mars, 2 juin et 28 juillet. Voir BERLIOZ 2003, pp. 474-476.

²⁶ FAUQUET 2003^A.

²⁷ FAUQUET 2019, p. 344.

²⁸ BERLIOZ 1991, p. 566.

²⁹ *L'ILLUSTRATION* 1844 ; COHEN 1982, vol. I, p. 50, n° 76A ; BERLIOZ 1991, pp. 421-428 ; BRAAM 2003, pp. 80-81, n° 20 et Appendix, p. 357.

³⁰ BERLIOZ 1991, pp. 420-428.

pianiste (sa *Marche marocaine* sous-titrée *Air guerrier des turcs* dans une orchestration de Berlioz)³¹. Cette dernière pièce s'accordait bien aux éléments de décor d'inspiration gréco-mauresque de la salle et convenait particulièrement à la visite officielle de six chefs venus d'Algérie, accompagnés de leurs suites qui frappèrent les parisiens par leur exotisme³². Enfin l'information abonde sur la réception de ces concerts car ils suscitèrent de nombreux commentaires.

Berlioz ayant démarché ses amis critiques à l'avance, on dispose d'annonces puis d'échos variés dans la presse. Dès le 7 décembre *The Musical Examiner* signale la première fête musicale³³. Le 5 janvier c'est au tour de la *Revue et Gazette musicale de Paris* d'annoncer l'inauguration de la série de « grandes solennités musicales » en vantant les avantages du cirque pour ces « réunions imposantes de voix et d'instruments » :

On sait que l'ancien propriétaire de cette salle, considérée par les artistes comme présentant les meilleures conditions d'acoustique aux réunions imposantes de voix et d'instruments, s'était toujours refusé à la distraire même un jour de sa destination primitive et à y tolérer d'autres exercices que ceux de ses chevaux. Son successeur n'a pas adopté cette idée, et loin de repousser la musique, il est allé au-devant d'elle. Des travaux considérables ont été accomplis pour convertir une salle d'été en salle d'hiver : plusieurs calorifères ont été établis ; toutes les ouvertures de la partie supérieure ont été closes. Bien que les concerts aient lieu pendant le jour, le cirque, l'amphithéâtre, les couloirs et foyers seront éclairés au gaz. Voici un aperçu des dispositions musicales : un plancher établi sur l'arène de l'hippodrome recevra l'orchestre seulement. Les instrumentistes occuperont ainsi en entier le cirque, point central de l'édifice, d'où les sons, rayonnant dans tous les sens, se répandront également sur la masse des auditeurs. Sur l'un des côtés de ce plan horizontal s'élèvera une petite estrade destinée aux solistes, au chef d'orchestre et dans l'occasion, à un petit chœur de douze à quinze voix. Au côté opposé, et en face de l'estrade, le grand chœur s'élèvera en amphithéâtre, sur une partie des gradins qu'occupait autrefois le public. Devant ces gradins seront les maîtres de chant, l'œil sur le chef d'orchestre et communiquant la mesure et les mouvements aux chanteurs. Cette disposition aura cela de particulier que les chanteurs solistes, dominant les instruments de quelques pieds, seront séparés du chœur par toute la largeur de l'orchestre et regarderont les choristes en face, au lieu de les avoir derrière eux comme dans tous les théâtres, où l'on a monté de grands concerts³⁴.

Théophile Gautier, que Berlioz avait sollicité par courrier le 4 janvier, publie une annonce publicitaire le 6 janvier dans *La Presse*. Elle est fort suggestive quant à la nouveauté de la salle et reprend d'ailleurs en partie les termes « dictés » par Berlioz dans sa lettre :

Le cirque d'Été, garni de tapis, de draperies, de calorifères, d'arbustes en fleur [ces précisions figuraient dans la lettre prescriptive de Berlioz à Gautier] et de toutes les recherches possibles du confort moderne, va commencer la série de ses fêtes musicales. – Les concerts auront lieu de jour, de deux heures à quatre heures et demie ; mais la salle sera illuminée comme pour une représentation de nuit, ce qui permettra aux femmes des toilettes plus habillées et produira un effet plus gai, car nos jours d'hiver ne sont pas assez brillants pour éclairer une si vaste salle. – Les musiciens seront au nombre de trois cent cinquante ; l'armée du général Berlioz ne peut être composée de moins de soldats. [...]. C'est dire qu'il faudra louer des stalles de corniche et se coucher à plat ventre sur le toit [et], que le public soutienne Berlioz dans le projet qu'il a de doter Paris de grandes masses instrumentales. C'est un artiste aventureux et fier qui ne craint pas les beautés choquantes et ne fait aucune concession à ce qui lui semble être le faux goût du jour. – Un si mâle génie dans notre époque débile mérite d'être encouragé³⁵.

Le 20 janvier, dès le lendemain du concert, Gautier fait paraître une nouvelle chronique dans *La Presse* où il parle de « L'ouverture du concert-monstre, sous la direction du vaillant Hector

³¹ Le détail du programme des quatre concerts est notamment donné dans BERLIOZ 1978, p.234-235.

³² CAIRNS 2002, pp. 330-332.

³³ *THE MUSICAL EXAMINER* 1844.

³⁴ *LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS*, 1845^A.

³⁵ BERLIOZ 1978, pp. 219-220 ; GAUTIER 1845.

Berlioz » et il relate l'anecdote de l'archet cassé par le violoniste Haumann alors qu'il jouait une fantaisie de sa composition. Maurice Bourges, dans la *Revue et Gazette musicale*, est d'abord sceptique le 26 janvier :

Bien a pris cependant à M. Berlioz, trop amoureux peut-être des essais gigantesques, de ne pas songer à choisir un local plus spacieux. Celui-ci n'est déjà que trop vaste, puisqu'il ne peut se prêter à toutes les conditions de volume. Pour remplir cet immense vaisseau, il faut des masses puissantes, de vigoureuses explosions, des décharges simultanées d'artillerie orchestrale. Quant au solo vocal et instrumental, il n'y a pas moyen de l'y faire ressortir. Les cinq sixièmes des détails sont perdus et n'arrivent pas à l'auditeur [...]. Que M. Berlioz, après cette première expérience inévitable, n'expose plus des artistes de mérite à chanter ou à jouer en sons imperceptibles. Leur convient-il de figurer comme repoussoirs, et de descendre au rôle d'ombres pour contraster avec le radieux ensemble de l'orchestre ? Puisque le Cirque est converti en salle de concert, donnez-nous de quoi combler ce grand vide : donnez-nous des effets, sinon toujours bruyants, du moins susceptibles de produire une sonorité suffisante [...]. A part cet écueil, qu'on ne pouvait connaître avant l'épreuve, la fête musicale des Champs-Élysées n'a pas laissé que d'être brillante³⁶.

Puis il est franchement convaincu après le second concert le 23 février :

Un intérêt des plus vifs attirait invinciblement une affluence considérable dans l'enceinte du Cirque. [...] Non moins heureux qu'à leur précédente apparition, le *Dies irae* et le *Tuba mirum* ont excité des applaudissements unanimes. Il était aisé de constater dans les masses vocales, fort bien dirigées par MM. Lamy, Dietsch et Tariat, une puissance, un ensemble dont elles manquaient un peu au dernier concert. Nous ne savons s'il faut attribuer cette amélioration à la modification du personnel, ou à la disposition nouvelle des chanteurs, ou encore à la sûreté que donne toujours une seconde exécution. [...] Selon nous, la messe de *Requiem* de M. Berlioz sera son plus beau titre à l'attention de l'avenir³⁷.

La « Chronique musicale » du journal *L'Illustration*, très détaillée, témoigne aussi du succès indéniable de l'entreprise et de l'adoption unanime de ce nouveau lieu musical :

Il est certain que le Cirque des Champs-Élysées s'est trouvé beaucoup plus favorable à la musique que cette incommensurable et informe baraque où fut donné le *Festival industriel*. Plus d'angles rentrants, plus de toiles assourdissantes ; une grandeur raisonnable, une coupole arrondie, sous laquelle les vibrations harmoniques se propageaient par un mouvement égal et régulier... La musique était là dans ses conditions normales, et les trois cent cinquante exécutants de dimanche dernier ont produit deux fois plus d'effet que les neuf cent cinquante de l'an passé. [...] Au *Tuba mirum*, l'explosion successive des trompettes et trombones placés aux quatre points cardinaux... de l'orchestre a fait trembler la vaste salle sur ses larges fondements ; elle ne s'est pas écroulée cependant, et cela fit honneur à l'architecte [...]³⁸.

L'article est agrémenté d'une planche gravée sur bois anonyme (**Illus. 5**) qui donne une très bonne idée de l'architecture du lieu avec ses deux séries de gradins, et de ses deux chefs, puisque Berlioz au centre, baguette levée, est très reconnaissable et se tourne vers le regardeur tandis qu'un chef de chœur en bordure de l'arène fait face aux chœurs et lève haut ses bras vers eux³⁹. On notera que Berlioz avait donné, dans une lettre du 9 mars 1845, des instructions très précises à Michel-Maurice Lévy, « qui fournissait une centaine de voix de son école de chant pour le final de *Roméo* et le « *Dies irae/Tuba mirum* »⁴⁰ pour les répétitions du quatrième et dernier concert. Il indiquait, schéma à l'appui, comment les cent choristes du premier chœur devaient se disposer dans le cirque : « En rentrant dans la salle, vos élèves tourneront à droite

³⁶ LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 1845^B.

³⁷ LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 1845^C.

³⁸ L'ILLUSTRATION 1845.

³⁹ SCHWAB 1971, pp. 102-103, illus. 73 ; COHEN 1982, II, p. 65, n° 100 A ; BRAAM 2003, p. 885, n° 22, Appendix p. 359 ; PARIS 2003, p. 125 et 135, n° 149.

⁴⁰ CAIRNS 2002, pp. 331-332.

et iront s'asseoir sur les gradins voisins de l'autre chœur»⁴¹, celui des *hommes Capulets*, disposés dans le même ordre, les ténors sur le devant depuis le premier gradin jusqu'au quatrième ou cinquième et les basses ensuite depuis le cinquième jusqu'au huitième. Or on observe parfaitement cette disposition sur la gravure. On remarquera aussi les nervures de l'architecture, l'immense lustre central et les trente petits dans chaque arcature des gradins hauts. L'effet de masse et l'éclairage très régulièrement diffusé sont tout à fait sensibles dans l'image. Parmi le public quelque peu dissipé et qui nous tourne le dos, formant ainsi repoussoir pour magnifier la multiplicité sans fin des spectateurs, on remarque à gauche la silhouette d'un bédouin encapuchonné et barbu qui se tourne vers nous. Un deuxième dans l'ombre se tient près de lui de dos. Ils rappellent la visite de cette délégation algérienne évoquée plus haut.

Une caricature parue le 18 janvier 1845 dans *Le Charivari* pour la série *Les arabes à Paris*, représente d'ailleurs six algériens assis de dos sur un inconfortable banc écoutant avec épouvante l'orchestre de Berlioz en se bouchant les oreilles⁴². Une autre caricature, beaucoup plus célèbre, centrée non plus sur le public mais cette fois sur Berlioz et son orchestre, gravée sur bois par Best, Leloir et Regnier d'après Jean-Jacques Grandville, destinée à *L'illustration*, parut avec pour titre « Un concert à mitraille ». Un canon, placé entre les timbales et les contrebasses montrées de dos, rivalise avec les cors, les trombones et les tubas. De la salle on n'aperçoit que deux lustres et deux appliques. Cette estampe parut également en pleine page dans l'ouvrage facétieux de Louis Raybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, dans un chapitre où un concert de bienfaisance est organisé par la princesse Flibustofskiö au bénéfice des inondés du Borysthène. Bien que son nom ne soit jamais prononcé, il s'agit d'une satire de la série des concerts de Berlioz où les caractéristiques de la salle et leurs conséquences sont évoquées avec un humour à tout briser :

Le jour du festival arriva : les patronnesses avaient admirablement opéré, tous les billets étaient placés, la grande société de Paris était accourue. L'artiste n'avait voulu laisser à personne le soin de conduire l'œuvre. Il siégeait au pupitre, à cinq mètres au-dessus du niveau des flots de l'orchestre. Dans le périmètre étaient disposés les croque-notes chevelus jugés dignes d'applaudir avec discernement. Lui, cependant, l'artiste, le révélateur musical, l'aigle de la clef de *fa*, promenait son regard sur l'assemblée, cherchant à rappeler à l'ordre une incommode mèche de cheveux, et s'inspirant d'avance du succès qu'il allait obtenir. Parlez-moi du génie pour infuser de la confiance et inoculer de l'aplomb : c'est à cette pierre de touche qu'on le reconnaît.

Mais silence, le festival a commencé. La première note est de celles qui firent tomber les remparts d'une ville de Judée. Heureusement la salle est solide : elle résiste ; la vie est sauve si les oreilles ne le sont pas⁴³.

Pour se faire une opinion du caractère objectivement inouï de ces concerts dans cet édifice à l'acoustique plus élaborée que celle du palais de l'industrie, on comparera ce qu'en dit Berlioz d'abord dans le feu de l'action et d'autre part bien plus tard dans ses mémoires. Dans une lettre à son oncle Félix Marmion il semble en effet tout d'abord heureux et fier de ses deux premiers « grands diables de concerts » :

Le second a eu lieu dimanche dernier avec un éclat fulgurant, l'exécution, les compositions, les dispositions de l'orchestre, de la salle etc. tout cela a été applaudi par cinq à six mille mains. [...] Vous ne pouvez-vous figurer l'effet terrible qu'a produit dans cette vaste salle le Dies Irae de mon *Requiem* [...]. J'ai un petit orchestre où chantent 50 violons, 20 altos, 20 Basses et 15 contrebasses avec les instruments à vent doubles et triples, puis un chœur de 300 voix. Tout cela a manœuvré dimanche avec un merveilleux ensemble⁴⁴.

⁴¹ BERLIOZ 1978, pp. 232-233.

⁴² BRAAM 2003, pp. 82-83, n° 21.

⁴³ REYBAUD 1846, pp. 202-204.

⁴⁴ BERLIOZ 1978, p. 228.

Dans ses mémoires, le temps ayant fait son œuvre, il relate plus tard et non sans quelques exagérations, les circonstances, les émotions comme les désagréments de cette expérience hors du commun qui une fois encore le laissa insatisfait au plan acoustique comme financier :

[...] Gallois, le directeur du théâtre Franconi, séduit par le chiffre extraordinaire auquel s'était élevée la recette du Festival de l'Industrie, me proposa de donner une série de grandes exécutions musicales dans son cirque des Champs-Élysées.

Je ne me souviens pas des arrangements que nous primes ensemble à ce sujet. Je sais seulement que ce fut une mauvaise affaire pour lui. Il y eut quatre concerts pour lesquels nous avions engagé cinq cents musiciens ; et les dépenses nécessitées par cet énorme personnel ne purent être entièrement couvertes par les recettes. En outre le local, cette fois encore, ne valait rien pour la musique. Le son roulait dans cet édifice circulaire avec une lenteur désespérante, d'où résultaient, pour toutes les compositions d'un style un peu chargé de détails, les plus déplorables mélanges d'harmonies. Un seul morceau y produisit un très grand effet, ce fut le *Dies irae* de mon *Requiem*. La largeur de son mouvement et de ses accords le rendait moins déplacé que tout autre dans cette vaste enceinte retentissante comme une église. Le succès qu'il obtint nous obligea de le faire figurer dans le programme de tous les concerts⁴⁵.

Le Cirque des Champs-Élysées accueille d'autres gigantesques formations

L'Orphéon

Après l'expérience somme toute réussie des quatre concerts de Berlioz au Cirque des Champs-Élysées, dès le mois de mars 1845, l'Orphéon de Paris s'empare de ce lieu adapté aux grands effectifs. Cet ensemble choral amateur est créé en 1833 par le pédagogue G. L. Bocquillon dit Wilhem. Le succès de ses cours du soir le conduit à fonder en 1836 une société chorale officielle sous le nom d'Orphéon de la Ville de Paris. Un premier concert a lieu dans la salle Saint-Jean de l'Hôtel de ville en 1838. S'instaurent ensuite des séances annuelles. Après la disparition de Wilhem en 1842, Hubert en prend la direction pour dix ans⁴⁶. Deux concerts ont donc lieu les 2 et 9 mars 1845 avec un programme identique. Ils sont loués par « Le rôleur des concerts » alias « The Rover of concerts » de *La Revue et Gazette musicale* qui n'a pas peur d'écrire que « la classe routinière qui prétend former le monde musical sait à peine ce que c'est que l'Orphéon », lui qui le considère comme une « sérieuse et durable institution d'éducation musicale », et comme ce qui a été fait « de plus réel et de plus progressif pour l'art dans toutes les classes de la société » :

Dimanche passé, le Cirque des Champs-Élysées offrait le beau spectacle d'un théâtre antique, contenant au moins quatre mille personnes dont le quart était formé des disciples de l'Orphéon qui exécutaient avec un ensemble remarquable, et sous la direction de M. Hubert, des chœurs de différents caractères, et on ne peut mieux nuancés. [...] ⁴⁷.

Berlioz, dans ses Critiques musicales d'avril 1845 pour le *Journal des Débats*, ne pouvait manquer de s'attarder sur cet événement :

Les deux réunions des orphéonistes, dans la salle du Cirque, ont produit un effet immense. L'ensemble parfait de ces douze cents élèves, les nuances très fines que leur habile maître, M. Hubert, a su obtenir d'eux, plusieurs morceaux bien choisis, l'aspect vraiment majestueux de la salle, la présence de la Reine, de Mme la Duchesse d'Orléans et des princes, ont fait de ces séances quelque chose de grandiose et d'inaccoutumé dont on conservera longtemps le souvenir⁴⁸.

⁴⁵ BERLIOZ 1991, pp. 429-430.

⁴⁶ DI GRAZIA 2003 ; GERBOD 1980 ; GUMFLOWICZ 1984 ; GUMFLOWICZ 1987 ; GERBOD 1991 ; ESCOFFIER 2004.

⁴⁷ *LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS*, 1845^D. Voir aussi l'article élogieux dans cette même revue le 16 mars suivant, 12/11, pp. 81-82.

⁴⁸ BERLIOZ 2008.

Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï dans leur édition critique de ces Critiques musicales, précisent que mille orphéonistes environ, enfants et adultes, exécutèrent divers chœurs *a capella*, dont « La Garde passe » tiré des *Deux Avars* de Grétry, *Plaisirs de la chasse* de Thys, et le chœur des soldats de *Sarah* de Grisar. Elles indiquent que Joseph Hubert (1810- ?), inspecteur général de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris, avait tout juste été nommé directeur de l'Orphéon alors que Berlioz était aussi candidat à ce poste.

Mais rançon de ces succès indéniables, voilà que cette salle paraît dorénavant trop exigüe pour ces immenses masses chorales :

C'est pour la seconde fois, dans l'espace de trois ans, que l'Orphéon tient ses grandes assises au Cirque des Champs-Élysées. [...] M. Hubert a vu l'institution prendre de l'essor. [...] Par malheur, le Cirque des Champs-Élysées n'est pas assez vaste pour que tous ceux qui ont le désir, et en quelque sorte le droit d'entendre, puissent y être admis⁴⁹.

Nous avons d'ailleurs la bonne fortune qu'une estampe garde la mémoire de l'évènement qui se répètera dorénavant annuellement. Avec sa « Chronique musicale », *L'Illustration* propose en effet le 27 mars 1847 une gravure sur bois préparée par Henry Valentin et Édouard Renard intitulée *Concert vocal des Orphéonistes dans la salle du Cirque national des Champs-Élysées* (**Illus. 6**)⁵⁰. Si on la compare avec celle du concert de Berlioz en janvier 1845, les illustrateurs ont restitué cette fois la sensation vertigineuse que procure la salle occupée par tant de choristes, et tant de public. Joseph Huber, le chef de chœur, paraît plus dérisoire que jamais et son estrade n'y fait rien. Le point de vue étant pris de plus haut, même si cette fois l'immense lustre a des proportions relativement réduites, les somptueux motifs du plafond occupent un tiers de l'image. On remarquera aussi l'importance donnée aux rampes d'accès à l'arène. Quant au public vu de dos, il est presque exclusivement masculin et semble moins futile que dans la gravure de 1845. Le Festival annuel de l'Orphéon se tiendra en tout cas dix-huit fois dans ce cirque jusqu'en 1872.

Musiques sacrées et commémorations

D'autres sociétés musicales vont aussi profiter des avantages du Cirque des Champs-Élysées pour accroître leur notoriété. En 1857 par exemple, la nouvelle *Société des jeunes artistes*, créée en 1833 par Jules Padeloup avec les meilleurs instrumentistes du Conservatoire de Paris (parmi eux Colonne et Lamoureux) « comme une sorte de laboratoire pour la nouvelle musique des jeunes compositeurs parisiens »⁵¹, investit les lieux et donne la première partie de l'Oratorio de Mendelssohn *Elias*. Le long article de Maurice Bourges paru dans la *Revue et Gazette musicale* critique le « trop d'énergie » des archets qui déborda « ça et là le volume vocal » et il suggère que les récitatifs soient à l'avenir supprimés, mais il rend compte une fois encore du grand effet de tels effectifs dans cet espace si approprié :

On citerait peu de manifestations musicales aussi imposantes par l'ampleur des ressources et accompagnées de plus d'éclat que la solennité dont le Cirque des Champs-Élysées vient d'être le théâtre. Pour l'affluence considérable de spectateurs qui encombraient cette vaste enceinte splendidement éclairée, c'était un

⁴⁹ LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 1847.

⁵⁰ L'ILLUSTRATION 1847 ; SCHWAB 1971, pp. 100-101, illus. 71 ; COHEN 1982, vol. II, p. 124, n° 213 A.

⁵¹ DI GRAZIA 2003^B.

coup d'œil pittoresque et saisissant que l'immense estrade échelonnée en gradins, occupée par trois cents artistes et couronnée au sommet par un orgue de Cavaillé-Coll d'une pompeuse sonorité.

[...] La fantaisie sur les *Huguenots*, composée et savamment exécutée par M. Daussoigne-Méhul, a mis en relief l'habileté du virtuose et les qualités d'un orgue d'Alexandre, orgue à tripe clavier avec pédales, qui faisait sa première apparition publique à Paris. Sur cet instrument, dont la valeur ressortira bien mieux dans un vaisseau moins spacieux, M. Daussoigne-Méhul a plaidé fort éloquemment des pieds et des mains, on peut le dire, la cause de l'orgue de salon⁵².

L'évènement est relaté dans une gravure sur bois d'Antoine Valérie Bertrand (**Illus. 7.**) qui parut dans *Le Monde Illustré* de décembre 1857 pour accompagner un article sur le « Festival au Cirque de l'Impératrice – Exécution de l'*Elie* oratorio de Mendelssohn⁵³ ». Cette fois le cadrage de l'image se fait du haut des gradins et donne à voir presque deux-tiers du cirque. L'attention est portée une fois encore sur le magnifique vélarium, et l'on peut très clairement observer la disposition des musiciens : le chœur en cercle au centre de l'arène, un pianiste (et non l'organiste en charge de l'orgue de Cavaillé-Coll qui reste invisible, ni Daussoigne-Méhul à l'orgue de salon d'Alexandre), et sur un quart des gradins, l'orchestre dirigé par Padeloup juché sur une estrade, nous tournant le dos ainsi qu'à ses solistes chanteurs. On voit combien la disposition des masses vocales et orchestrales changent d'un concert à l'autre, chaque chef tirant parti à son idée de ce lieu qui s'avère particulièrement flexible.

Les organisateurs de la Fête donnée en l'honneur du centième anniversaire de la naissance de Schiller, le 10 novembre 1859, choisirent aussi le Cirque de l'Impératrice mais en disposèrent différemment. Paul Smith, dans *La Revue et Gazette musicale de Paris*, remarqua tout d'abord que Schiller bénéficiait d'une première puisque « ce qu'on n'a pas fait pour Goethe, le génie universel, le patriarche de la poésie et de la science allemandes, on l'a fait pour Schiller, l'auteur des *Brigands*, de *Fiesque*, de *Don Carlos*, de *Marie Stuart*, de *Wallenstein*, de *Guillaume Tell*, qui mourut avant d'avoir atteint la moitié de sa carrière ! ». Comme toujours l'adéquation du lieu avec la solennité de l'évènement fut soulignée :

Une foule innombrable s'était empressée d'accourir à cette fête d'un genre nouveau. Si la vaste enceinte du Cirque de l'Impératrice l'eût permis, on eût trouvé encore trois ou quatre fois plus de public pour le remplir, mais, à dire vrai, Schiller n'était pas l'unique élément d'attraction. Par une coïncidence des plus heureuses, il s'était rencontré à Paris, le jour où l'on y fêtait l'homme de génie allemand qui porte un sceptre poétique, un autre homme de génie né dans le même pays et qui porte un sceptre musical. Meyerbeer saluant Schiller, la muse des *Huguenots*, de *Struensee* et du *Prophète* illustrant de ses chants et de ses accords le poète de *Jeanne d'Arc*, l'historien de la *Guerre de Trente ans*, n'était-ce pas quelque chose d'admirable et de sublime, quelque chose qui valait la peine d'être écouté, contemplé ? Meyerbeer a composé pour Schiller deux morceaux qui sont dignes de l'un et de l'autre⁵⁴.

Cet hommage eut droit à un deuxième article dans cette même revue le 25 décembre suivant, et bénéficia d'un bel écho dans la « Chronique musicale » de *L'Illustration* qui demanda à Jules Gaidrau d'en donner une image suggestive intitulée « Grand festival donné le 10 novembre dans le Cirque de l'Impératrice, à l'occasion de l'anniversaire séculaire de la naissance de Schiller⁵⁵. L'estampe est prise du haut des gradins, insiste d'abord sur la foule, sur les escaliers qui structurent l'espace au centre duquel un buste de Schiller est couronné. Il est placé sur un praticable entre un parterre d'invités disposés sur la moitié de l'arène face à l'orchestre et au chœur placé plus haut⁵⁶. Une autre estampe destinée à la presse (nous

⁵² BOURGES 1857.

⁵³ *LE MONDE ILLUSTRÉ* 1857.

⁵⁴ SMITH 1859.

⁵⁵ *L'ILLUSTRATION* 1859 ; COHEN 1982, vol. II, p. 427, n° 873 ; FAUQUET 2003^B, estampe reproduite dans le cahier couleur entre les p. 942 et 942.

⁵⁶ SALMEN 1988, p. 132, illus. 97.

n'avons pas pu identifier le périodique) intitulée « Le festival en l'honneur de Schiller, au cirque de l'Impératrice, le 9 novembre » (**Illus. 8**) dispose d'un cadrage en bas de l'amphithéâtre et serré au bord de l'arène remplie curieusement uniquement d'auditrices. On voit Ludwig Kalisch, « le littérateur et poète éminent chargé en cette circonstance de caractériser Schiller en le louant »⁵⁷ faisant son discours à droite du buste de Schiller⁵⁸. Derrière lui on aperçoit sur quatre côtés du polygone et sur toute la hauteur des gradins, l'orchestre occupant les premiers rangs, le chœur disposé derrière. Le chroniqueur encourage pour terminer Jules Padeloup « à renouveler cette intéressante manifestation ».

Le cirque est en tout cas dorénavant choisi régulièrement par les sociétés de concerts. La Société philharmonique dirigée par Placet s'y produit par exemple en mars 1866 ; en novembre 1868 il accueille l'inauguration des grandes soirées dansantes dirigées par le chef H. Marx. Mais rapidement la musique religieuse n'est pas en reste. La Société académique de musique sacrée (fondée en 1861 par Charles Vervoitte, « prolongement de la Société de musique religieuse et classique du prince de la Moskowa [qui] entend mettre en valeur le patrimoine vocal ancien et moderne, à l'opposé du répertoire défendu par l'Orphéon⁵⁹ ») donne pendant la semaine sainte de 1865 « au cirque des Champs-Élysées, décoré, trop décoré peut-être en raison des nécessités de l'acoustique, un concert spirituel de charité qui a produit plus de 25 000 francs de recette et atteint les proportions d'une véritable solennité musicale [...]»⁶⁰. Une nouvelle fois *L'Illustration* se saisit de cet événement exceptionnel et demande au « consortium » formé par BCS (Best, Cosson et Smeeton) de préparer une gravure sur bois (**Illus. 9**) intitulée « Concert de bienfaisance donné par la Société de Musique sacrée au Cirque de l'Impératrice à Paris le 27 mars »⁶¹. L'image prend le parti de se focaliser cette fois non sur l'ampleur de la salle (dont on ne voit ni le vélarium ni l'envergure des gradins) mais sur les musiciens (choristes dont les chanteuses avec leurs larges robes claires à panier et orchestre sur quatre longues rangées de gradins, entouré en dessous et au-dessus par le public). Elle permet aussi d'apercevoir la grande quantité d'arbres et feuillages installés de part et d'autre de l'orgue, et les bacs à plantes et fleurs entre les choristes, les solistes, le chef Vervoitte, enfin le piano et le demi-cercle des auditeurs placés au plus près sur l'arène. Mathieu de Monter se plaint d'ailleurs que « le programme, trop touffu, a lassé la patience du public et ne lui a pas permis d'apprécier les qualités du grand orgue monté expressément par la société Merklin-Schütze, qualités que MM. Saint-Saëns et Boissière s'approprièrent à faire ressortir ». Ce concert dura en effet plus de trois heures sans compter les bis.

Bien sûr, dès l'ouverture du Cirque d'Hiver en 1852, certains chefs donnèrent leur préférence à l'un ou l'autre cirque, d'autres au contraire jouèrent alternativement aux deux, tels Charles Vervoitte ou Jules Padeloup. Les estampes retraçant ces grandes assemblées musicales se raréfient, l'effet sensationnel de leur gigantisme et de leur surpopulation s'émuant, *L'Illustration* cessa alors de commander régulièrement des gravures montrant les activités de concert dans les deux cirques de Paris.

Les concerts populaires de Padeloup au Cirque Napoléon – Cirque d'hiver

Dès son ouverture en 1852, le nouveau Cirque napoléon accueille tout naturellement l'Orphéon de Paris. Mais à partir de 1861 il aura face à lui les nouveaux Concerts populaires

⁵⁷ SMITH 1859, p. 377.

⁵⁸ Son discours a été imprimé : KALISCH 1859.

⁵⁹ FAUQUET 2003^C in FAUQUET 2003^B.

⁶⁰ MATHIEU DE MONTER 1869, in *LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS*, 1869.

⁶¹ *L'ILLUSTRATION* 1869 ; COHEN 1982, vol. II, p. 623, n° 1362; SALMEN 1988, p. 124, illus. 88.

de musique classique de Padeloup⁶². Celui-ci veut rentabiliser sa société de concerts et pour ce faire s'adresser à un public bourgeois de commerçants et artisans. L'emplacement de ce cirque au boulevard des Filles du Calvaire est tout à fait favorable à son ambition. Parmi de nombreuses annonces publicitaires, une illustration en témoigne et renouvelle jusqu'à un certain point les codes de représentation utilisés jusqu'ici pour le Cirque des Champs-Élysées : pour la première série de ces concerts symphoniques à l'automne 1861, la revue *L'Univers illustré* reproduit une estampe publicitaire de Jules Férat (**Illus.10**). Elle se distingue de toutes celles que nous avons observées jusqu'à présent car l'architecture et l'aménagement du Cirque Napoléon n'est pas le sujet principal de l'image même si, au second plan le lustre central avec ses cables de suspension ainsi que ses quatre répliques intermédiaires, sont très visibles. Ici c'est le public bruyant arrivé en retard et se plaçant sans discrétion (l'orchestre et un violoncelliste soliste – il s'agit de Léon Jacquard – jouent pourtant) attire le regard au premier plan (détail prosaïque, une bourgeoise au centre porte même deux petits repose-pieds), et il forme un repoussoir très contrasté avec le reste de la salle, qui est comme à l'accoutumé, traitée de manière pointilliste pour restituer la multitude de l'assistance.

L'illustrateur a visiblement aussi cherché à rendre la qualité égale et douce de l'éclairage. Il a ensuite « encadré » son image avec un cartel indiquant « CONCERTS POPULAIRES », flanqué de deux trophées de partitions (Haendel et Weber) et de violons. En partie inférieure les noms de Beethoven et Mozart sont inscrits sur des banderoles entourées de rameaux d'olivier. Ces noms de compositeurs rappellent que Padeloup veut d'abord populariser les grands chefs-d'œuvre classiques. C'est la dimension éducative des concerts qui est ainsi clairement posée. Paul Smith, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, vante la mission que s'est fixée Padeloup, la réussite de ce lancement, la qualité acoustique du cirque pour ce répertoire symphonique :

En toutes choses il s'agit de bien choisir son jour et son heure, afin d'arriver à propos. C'est ce que fit notre illustre Habeneck, il y a trente-trois ans révolus, lorsqu'il jugea qu'il était temps de mettre Beethoven en lumière et qu'il fonda la Société des concerts pour initier un petit nombre d'auditeurs à ses immortels chefs-d'œuvre. C'est ce que vient de faire M. Padeloup en agrandissant le cercle [...]. C'est donc une espèce de 89 musical que M. Padeloup vient d'opérer, en proclamant l'égalité des Français devant la musique. [...] Il fallait que pendant des années, ces grands noms de Beethoven, d'Haydn, de Mozart, de Weber, de Mendelssohn et d'autres encore, retentissent à travers les masses, qui cherchaient, mais en vain, à saisir quelques faibles échos de leurs inspirations divines. Enfin est arrivé l'instant où, l'initiation accomplie autant qu'elle pouvait l'être, il n restait plus qu'à ouvrir les portes d'un nouveau temple, aussi vaste que le premier était étroit, et à dire à tout le peuple : « Entrez et écoutez ». [...] La révolution est donc complète et décisive. Grâce à la Société des concerts, à celle des jeunes artistes, à l'instruction puisée dans l'enseignement des écoles communales, dans celui de l'Orphéon et de toutes les réunions chorales, le peuple s'est trouvé capable et digne d'entrer tout d'un coup en possession des jouissances mises à sa portée. [...] Si le Cirque Napoléon n'a pas précisément les mêmes avantages que la salle de la rue Bergère, il en possède d'autres qui les balancent, indépendamment de celui d'être assis partout à l'aise, et de ne souffrir nulle part ni du froid ni du chaud. La sonorité en est admirable : elle s'épanouit dans tous les sens avec une égalité, une pureté, une netteté, qui permettent à l'oreille de percevoir les moindres notes sans confusion⁶³.

La presse illustrée constitue donc le médium par lequel cette révolution (le 89 dont parle Paul Smith) des pratiques du concert a lieu depuis les années 1840. Ces estampes, reproductibles en masse dans les journaux comme en feuilles volantes, informent, étonnent, transcrivent mais de manière somme toute assez besogneuse et naïve, les proportions inouïes des lieux et

⁶² BERNARD 1971 ; PASLER 2007 ; SIMON 2011.

⁶³ SMITH 1861.

des audiences. Il reviendra pourtant à la peinture d'en montrer une réalité moins descriptive et bien plus sensitive.

Gustave Héquet en avait-il le pressentiment lorsqu'il écrivit sa « Chronique musicale » pour *L'Illustration* le 16 novembre 1861 ? Il cite en tout cas explicitement les artistes peintres parmi le nouveau public des concerts de Padeloup :

Voilà déjà trois séances que M. Padeloup donne dans cette salle du Cirque, qui chaque fois, s'est trouvée trop étroite. Et quelle pâture offre-t-il à ces avides *dilettanti*, qui, de tous les points de la capitale, se précipitent vers le boulevard des Filles-du-Calvaire ? Des symphonies de Beethoven, des ouvertures de Weber et de Mozart, des concertos de Mendelssohn, tout ce que l'art allemand a de plus sérieux. Seulement, il le leur offre à des prix qui n'effrayent aucune bourse. *Concert populaire de musique classique*, disent ses programmes. J'y ai vu en effet, quelques ouvriers. Mais les *bourgeois* s'y trouvent en immense majorité, amateurs et artistes, artistes principalement, et ces concerts sont pour eux un bienfait inappréciable, car il n'y a pas beaucoup d'artistes qui puissent donner 6 fr pour entendre une symphonie. Il faut voir avec quelle attention recueillie cette foule écoute, comme elle comprend, comme elle tient compte de tout, comme elle jouit, comme elle applaudit⁶⁴ !

Le peintre américain John Singer Sargent (1856-1925), lui qui était pianiste aguerri et amis de musiciens, en a justement laissé le témoignage le plus éloquent avec une *Répétition de l'orchestre Padeloup au Cirque d'Hiver* (**Illus. 11**). Lorsqu'il séjourne à Paris à partir de 1874 et s'inscrit dans l'atelier de Carolus-Duran, les Concerts populaires de musique classique de Padeloup sont devenus une véritable « institution » dans le paysage musical de Paris. Tous les dimanches, en début d'après-midi, l'orchestre joue devant plusieurs milliers d'auditeurs de toutes les classes sociales, assis sur des bancs de bois. L'orchestre comporte plus de cent exécutants et douze contrebasses. A la fin des années 1870, il aura cependant perdu son monopole puisque la Société nationale de musique dirigée par Édouard Colonne, et, peu après, l'Harmonie sacrée de Charles Lamoureux s'adresseront au même public mais avec un répertoire de compositeurs français pour l'un et un répertoire sacré pour le second.

Ce petit tableau de Sargent, peint en 1879, quasi monochrome, offre une vision du lieu épurée et d'une grande modernité : il insiste sur la forte dénivellation des gradins, sur leur extrême simplicité, et non sur le chef d'orchestre. Pas de public ici puisqu'il s'agit d'une répétition. Sargent indique, par des fortes nervures verticales, les manches de huit contrebasses, les silhouettes noires et chapeautées des instrumentistes, les éclats presque argentés des instruments du pupitre des cuivres et les grandes taches blanches des partitions. La touche rapide, contrastée et très expressive avec laquelle il transcrit la force de ce qu'il ressentit en assistant à ces répétitions au Cirque d'Hiver – Padeloup y essayait des œuvres nouvellement créées avant de les jouer le dimanche avec son répertoire de symphonies majoritairement allemand – dépasse largement ce que Carolus Duran pouvait lui transmettre. Elle place l'artiste dans la modernité.

Une variante du tableau (**Illus. 12**), de plus grandes dimensions, a peut-être moins cette vigueur synthétique. Mais elle est plus colorée, rythmant les balustrades courbes de leur teinte garance, et plus anecdotique aussi puisque deux clowns facétieux regardent l'orchestre depuis les plus hauts gradins. Leurs costumes lumineux, pointés de bleu et de rouge vif, donnent un tout autre caractère à cette vue d'orchestre. Par ailleurs plusieurs dessins préparatoires montrent que Sargent a largement simplifié et dramatisé le tableau définitif : le Metropolitan Museum⁶⁵ conserve un croquis d'ensemble en largeur avec les clowns (**Illus. 13.**), un croquis de contrebassiste avec une indication du timbalier tandis que l'Historical Society de New York a hérité des feuilles du jeune Sargent parmi lesquelles figurent trois dessins

⁶⁴ HÉQUET 1861.

⁶⁵ HERDRICH – WEINBERG 2000.

complémentaires consacrés essentiellement au motif des clowns mais aussi à la courbe de l'amphithéâtre⁶⁶. Le Fine Art Museum de Boston conserve également plusieurs dessins d'ensemble plus linéaires mettant en évidence les silhouettes plutôt que la masse des musiciens (**Illus. 14**) et deux autres dessins, non localisés en 2008, figuraient au Smithsonian American Art Museum de Washington⁶⁷.

Sargent parle beaucoup plus à notre sensibilité actuelle par sa spontanéité, sa synthèse et par la magie de ses contrastes lumineux. Sans doute a-t-il consacré pour la première fois cette révolution sonore qui s'invita dans le lieu ancestral du loisir populaire, le cirque. Sa vision est celle de l'illusion presque abstraite à la hauteur enfin de la modernité sociale et architecturale de cet espace de concert trop oublié des musicologues et des iconographes de la musique.

Abstract

This contribution focuses on three Parisian circuses which, during the 19th century hosted symphonic works, vocal orphans and commemorations or charity concerts. Their architectural and acoustic characteristics, their layout and gauge will be studied as well as the repertoires which performed there and the public which frequented them. Their impact on the diffusion of music, the reactions of the public and the critics, but also the codes and media of visual representations are considered to understand the astonishment they aroused, their popular but relative ephemeral success for a few decades.

Résumé

Cette contribution se penche sur trois cirques parisiens qui au XIX^e siècle ont accueilli des œuvres symphoniques, des orphéons vocaux et des commémorations ou concerts de bienfaisance en musique. Leurs caractéristiques architecturales et acoustiques, leur aménagement et leur jauge seront étudiés de même que les répertoires qui y furent joués et le public qui les fréquenta. Leur impact sur la diffusion de la musique, les réactions du public et de la critique, mais aussi les codes et supports de représentation visuelle sont considérés pour comprendre l'étonnement qu'ils suscitèrent, leur succès populaire, indéniable mais éphémère, pendant quelques décennies.

Bibliography

BERLIOZ 1978

BERLIOZ, Hector, *Correspondance générale*, éditée par Pierre Citron, III, 1842-1850, Paris, Flammarion, 1978.

BERLIOZ 1991

BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, présentés et annotés par Pierre Citron, Paris, Flammarion (Harmoniques), 1991.

BERLIOZ 2003

BERLIOZ, Hector, *Critique musicale*, édition par Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Paris, Buchet-Chastel, t. V, 2003, pp. 425-452, 473-477, 495-497, 529-534.

BERLIOZ 2008

⁶⁶ OLSON 2005, pp. 429-431, Ill. 20-22.

⁶⁷ Toutes ces peintures et esquisses dessinées sont présentées dans ORMOND – KILMURRAY 2006.

BERLIOZ, Hector, *Critique musicale*, édition par Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Paris, Buchet-Chastel, t. VI, p. 30.

BERNARD 1971

BERNARD, Élisabeth, 'Jules Padeloup et les Concerts Populaires', *Revue de Musicologie*, 57/2 (1971), pp. 150-178.

BLOOM 2003

BLOOM, Peter, 'Cirque-Olympique', in *Dictionnaire Berlioz*, ed. by Pierre Citron, Cécile Reynaud, Jean-Pierre Bartoli et Peter Bloom, Paris, Fayard, 2003.

BÖDEKER – VEIT – WERNER 2002

Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre), ed. by Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

BÖDEKER – VEIT 2007

BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice (ed.), *Les sociétés de musique en Europe (1700-1920)*, Berlin, Wissenschafts-Verlag, 2007.

BOURGEOIS, Anicet et LALOUÉ, Ferdinand, *Le mirliton enchanté : féerie en 5 actes, avec Mademoiselle Faydi dans le rôle d'Isabelle*, Paris Théâtre du Cirque Olympique, 29 avril 1840, Paris, Henriot, 1840.

BOURGES 1857

BOURGES, Maurice, 'Cirque de l'Impératrice : festival dirigé par M. Padeloup. Première audition d'Élie, oratorio de Mendelssohn', in *LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS*, 1857.

BRAAM 2003

BRAAM, Gunther, *The Portraits of Hector Berlioz*, Kassel, Bärenreiter, 2003.

CAIRNS 2002

CAIRNS, David, *Hector Berlioz, t. II, Servitude et grandeur. 1832-1869*, Paris, Fayard, 2002.

C.M. 1840

C.M., 'Chronique dramatique', in *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 3 mai 1840, 7^{ème} année, n° 34.

COHEN 1982

COHEN, H. Robert, *Les gravures musicales dans l'Illustration. 1843-1899*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982. 3 vol.

DI GRAZIA 2003^A

DI GRAZIA, Donna M., 'Orphéon', in FAUQUET 2003^B, pp. 919-921.

DI GRAZIA 2003^B

DI GRAZIA, Donna M., 'Société des jeunes artistes', FAUQUET 2003^B, p. 1162.

DONNET 1821

DONNET, Alexis, *Architectonographie des théâtres*, Paris, Didot l'aîné, 1821.

DUPAVILLON 2001

DUPAVILLON, Christian, *Architectures du cirque : des origines à nos jours*, Paris, Le Moniteur, 1982. Seconde édition mise à jour 2001.

ESCOFFIER 2004

ESCOFFIER, Georges, 'L'orphéon : la mise en musique de l'utopie au cœur de la révolution industrielle', *Musique et société*, Paris, Cité de la Musique, 2004, pp. 69-81.

FAUQUET 2003^A

FAUQUET, Joël, 'Berlioz et l'espace sonore', in PARIS 2003, p. 138.

FAUQUET 2003^B

FAUQUET, Joël-Marie, *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003.

FAUQUET 2003^C

FAUQUET, Joël-Marie, 'Société académique de musique sacrée', in FAUQUET 2003^B, p. 1152.

FAUQUET 2013

FAUQUET, Joël-Marie, *Imager la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2013.

FAUQUET 2019

FAUQUET, Joël, *Musique en Utopie. Les voies de l'euphonie sociale de Thomas More à Hector Berlioz*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.

FORSYTH 1985

FORSYTH, Michael, *Buildings for music: the architect, the musician, and the listener from the seventeenth century to the present day*, Cambridge, London, Melbourne, Cambridge University Press, 1985; *L'Architecte, le musicien et l'auditeur, du 17^e siècle à nos jours*, trad. de l'anglais par Malou Haine et Philippe Haine, Liège, Mardaga, 1985.

GAUTIER 1845

GAUTIER, Théophile, 'Feuilleton', *La Presse*, 13191, 6 janvier 1845.

GERBOD 1980

GERBOD, Paul, 'L'institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle', *Ethnologie française*, X/1 (1980), p. 27-44.

GERBOD 1991

GERBOD, Paul, 'Vox populi', in Jean-Jacques Eigeldinger (ed.), *La musique en France à l'époque romantique. 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991, p. 231-255

GUMFLOWICZ 1984

GUMFLOWICZ, Philippe, *L'Orphéon. Pour une histoire sociale de la musique*, Thèse de doctorat en histoire, Paris, Université de Paris VIII, 1984.

GUMFLOWICZ 1987

GUMFLOWICZ, Philippe, *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France. Harmonies, Chorales, Fanfares*, Paris, Aubier, 1987.

HEQUET 1861

HEQUET Gustave, 'Chronique musicale', *L'Illustration*, (18 novembre 1861), p. 314.

HERDRICH – WEINBERG 2000.

HERDRICH, Stephanie L. et WEINBERG, H. Barbara, *American Drawings and Watercolors in The Metropolitan Museum of Art, John Singer Sargent*, New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 152-153, n° 108 et 109.

HILLAIRET 1976

HILLAIRET, Jacques, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

JANIN 1843

JANIN, Jules, *Un hiver à Paris*, Paris, Aubert, L. Curmer, 1843, Illustrations d'après les dessins d'Eugène Lami.

JANIN 1844

JANIN, Jules, *L'été à Paris*, Paris, L. Curmer, 1844.

KALISCH 1859

KALISCH Ludwig, *Festrede gehalten am Schiller-Tage, von Ludwig Kalisch [10 November 1859]*, Paris, impr. De Aubusson et Kugelman, s.d. [1859].

KIENE 2001

KIENE, Michael, *Jacques Ignace Hittorff : précurseur du Paris d'Haussmann*, traduction de Claude Checconi, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2001.

LALOUE – LABROUSSE 1840

LALOUE, Ferdinand et LABROUSSE, Fabrice, *La Ferme de Montmirail (épisodes de 1812 à 1818), pièce militaire en 3 actes et 4 tableaux, par MM. Ferdinand Laloue et F. Labrousse, Paris, Cirque-Olympique, 7 mars 1840, Paris, Mifliez, 1840.*

LE MONDE ILLUSTRÉ 1857

'Festival au Cirque de l'Impératrice – Exécution de l'*Elie* oratorio de Mendelssohn', *Le Monde Illustré*, 36 (26 décembre 1857).

LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 1845^A

La Revue et Gazette musicale de Paris, 5 janvier 1845, 12^e année, n^o 1, p. 6.

LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 1845^B

La Revue et Gazette musicale de Paris, 12/4 (26 JANVIER 1845), pp. 25-26.

LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 1845^C

La Revue et Gazette musicale de Paris, 12/8 (23 février 1845), p. 57.

LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 1845^D

La Revue et Gazette musicale de Paris, 12/10, (9 mars 1845), pp. 76-78.

LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 1847

La Revue et Gazette musicale de Paris, 14/13 (28 mars 1847), p. 102.

LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 1857

La Revue et Gazette musicale de Paris, 24/50 (13 décembre 1857), pp. 402-403.

LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 1859

La Revue et Gazette musicale de Paris, 26/46 (13 novembre 1859), pp. 377-378.

LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 1861

La Revue et Gazette musicale, 28/46, (17 novembre 1861), p. 361.

LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 1869

La Revue et Gazette musicale de Paris, 36/14 (4 avril 1869), p. 115.

L'ILLUSTRATION 1843

'Chronique musicale', *L'Illustration*, II/43 (23 décembre 1843), p. 261.

L'ILLUSTRATION 1844

L'Illustration, III/76 (10 août 1844), pp. 371-373.

L'ILLUSTRATION 1845

'Chronique musicale. Grand concert des Champs-Élysées...', *L'Illustration*, IV/100 (25 janvier 1845), pp. 325-326.

L'ILLUSTRATION 1847

'Chronique musicale', *L'Illustration*, 9/213 (27 mars 1847), p. 57.

L'ILLUSTRATION 1859

'Chronique musicale', *L'Illustration*, 34/873 (19 novembre 1859), p. 358.

L'ILLUSTRATION 1869

'Concert de bienfaisance', *L'Illustration*, 53, 1869, pp. 222-224.

MATTHES 2002

MATTHES, Isabel, 'Der Raum des Paradieses. Gesellige Erfahrung und musikalische Wahrheit im 18. und 19. Jahrhundert', in Bödeker – Veit – Werner 2002, pp. 274-301.

MATHIEU DE MONTER 1869

MATHIEU DE MONTER, Émile, 'Cirque des Champs-Élysées : concert spirituel de charité', in *LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS*, 1869.

MOINDROT 2006

MOINDROT, Isabelle (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la Belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

OLSON 2005

OLSON, Roberta J. M., 'John Singer Sargent and James Carroll Beckwith. Two Americans in Paris: A Trove of Their Unpublished Drawings', *Master Drawings*, 43/4 (2005), pp. 415-439.

ORMOND – KILMURRAY 2006

John Singer Sargent. Figures and Landscapes, 1874-1882, Complete paintings volume IV, edited par Richard Ormond, Elaine Kilmurray, With research assistance from Richard H. Finnegan, New Haven and London, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2006, pp. 184-192.

PASLER 2007

PASLER, Jann, 'Democracy, ethics, and commerce: The 'Concerts Populaires' movement in late nineteenth-century France', in BÖDEKER – VEIT, 2007, pp. 455-479.

REYBAUD 1846

REYBAUD, Louis, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, édition illustrée par J.-J. Grandville, Paris, J.-J. Dubochet, Le Chevalier et Cie, 1846.

SALMEN 1988

SALMEN, Walter, *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, Munich, Verlag C.H. Beck, 1988.

SCHNEIDER 1977

SCHNEIDER, Donald David, *The Works and Doctrine of Jacques Ignace Hittorff: 1792-1867*, New York & London, Garland Publishing, Inc., 1977.

SCHWAB 1971

SCHWAB, Heinrich W., *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. Bis 19. Jahrhundert*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971.

SIMON 2011

SIMON, Yannick, *Jules Padeloup et les origines du concert populaire*, Lyon, Symétrie, 2011.

SMITH 1859

SMITH, Paul, 'Fête de Schiller donnée en l'honneur du centième anniversaire de sa naissance, au Cirque de l'Impératrice (10 novembre)', in *LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS*, 1859.

SMITH 1861

SMITH, Paul, 'Concerts populaires de musique classique au cirque Napoléon. Troisième concert', in *LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS*, 1861.

THE MUSICAL EXAMINER 1844

The Musical Examiner, 110 (7 décembre 1844), p. 69.

WILD 1993

WILD, Nicole, *Décors et costumes du XIX^e siècle. Tome II. Théâtres et décorateurs : collections de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra*, Paris, Bibliothèque nationale, 1993.

WILD 2003

WILD, Nicole, 'Cirque-Olympique', in FAUQUET 2003^B, p. 278.

WILD 2010

WILD, Nicole, 'Un nouveau cirque à Paris en 1852 : pour quoi faire ?', in YON 2010, pp. 378-383.

WILD 2012

WILD, Nicole, 'Cirque-Olympique', *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon, Symétrie, 2012.

YON 2006

YON, Jean-Claude, 'La féerie ou le royaume du spectaculaire. L'exemple de 'Rothomago'', in MOINDROT 2006, pp. 126-133.

YON 2010

YON Jean-Claude, *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, A. Colin, 2010.

Catalogues d'exposition

PARIS 1986/1987

Hittorff : un architecte du XIX^{ème}, édité par Thomas Joest et Claudine de Vaultier, Paris, Musée Carnavalet, 1986/1987.

PARIS 2003

La voix du romantisme. Berlioz, édité par Catherine Massip et Cécile Reynaud, Paris, Bibliothèque nationale de France/Fayard, 2003.

Illustrations

1. Alexis Donnet (1782 ?-1867 ?), *Architectonographie des théâtres, vol. II*, 1821, planche 15 gravée par Orgiazzi, Cirques Olympiques : Cirque du faubourg du Temple ; Cirque du Mont Thabor, Paris, BnF, Arts du spectacle, 4-ICO ARC-785. © BnF

2a. Jules Janin (1804-1874), *Un hiver à Paris*, Paris, Aubert, L. Curmer, 1843, Illustrations d'après les dessins Eugène Lami, p. 28-30. Vignette du cirque et d'un arbre p. 29. © BnF

2b. A. Provost (fl 1834-55), *Cirque de l'Impératrice*, lithographie en couleur Paris, musée Carnavalet QB.692. © Paris Musées.

3a. Jacques Ignace Hittorff (1792-1867), *Projet pour le Cirque Napoléon ou Cirque d'Hiver à Paris, élévation de la façade principale*, dessin à la mine de plomb, plume, encre noire, aquarelle, vers 1852, 88 x 56 cm, Paris, musée d'Orsay, RF 36 167. © Photo RMN Grand-Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

3b. Jean Baptiste Bury (1808-1881) et Jean-Joseph Sulpis (1826-1911), d'après Jacques Ignace Hittorff, *Cirque Napoléon, Coupe générale*, Planche extraite de la Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics, vol. 12, Pl. 40, in *Choix de documents pratiques : extraits de La Revue générale d'architecture et des travaux publics : Théâtres, concerts, panoramas, cirques*, Paris, C. Schmid, après 1877, Paris, BnF, Arts du spectacle, FOL-RIC-173, pl. 33. © BnF

4. Ange-Louis Janet-Lange (1815-1872), *Le calme de la mer, La mer agitée*, « Théâtres... Le Vengeur (Cirque-Olympique) », Paris, 23 décembre 1843, In : *L'Illustration, Journal Universel*, n° 43, vol. 2, 23 décembre 1843, vignette 7 x 13, 8 cm. © D'après Cohen, *Les Gravures musicales*.

5. Anonyme, « *Chronique musicale. Concert donné par M. Berlioz dans la salle du Cirque-Olympique, aux Champs-Élysées*, gravure sur bois, 17,2 x 23,6 cm, In *L'Illustration. Journal Universel*, n° 100, vol. IV, 25 janvier 1845, p. 325. Paris, BnF, Musique, Est. Berlioz 83A. © BnF

6. Henry-Augustin Valentin (1822-1886), Édouard-Antoine Renar (1802-1857), *Concert vocal des Orphéonistes dans la salle du Cirque national des Champs-Élysées, [1847]*, gravure sur bois, 21,6 x 24,2 cm, BnF, Estampes, Recueil Cirque d'été. 1847-1893, IFN-8529729, vue 1. © BnF Gallica ; autre exemplaire Paris, musée Carnavalet, QB.697.

7. Antoine Valérie Bertrand (1823-1879), *Festival au Cirque de l'Impératrice des Champs Élysées, Paris, Exécution de L'Elie, oratorio de Mendelssohn*, gravure sur bois, 1857, reproduite dans *Le Monde Illustré*, n° 36, 26 décembre 1857, Paris, BnF, Recueil, Cirque d'été, 1847-1893, IFN-8529730, vue 1. © BnF

8. Jules Gaildrau (1816-1898), *Le festival en honneur de Schiller, au cirque de l'Impératrice, le 9 novembre [1859]*, Gravure sur bois, 19,4 x 22,7 cm, reproduite dans *L'Illustration*, vol. XXXIV, 1859, page 357. BnF, Estampes, Recueil Cirque d'été. 1847-1893, document 2. © BnF

9. Cornelis Best, Jean Louis Marcel Cosson, Burn Smeeton, (BCS) gravé par un anonyme, « Concert de bienfaisance donné par la Société de Musique sacrée au Cirque de l'Impératrice à Paris le 27 mars 1869 », Gravure sur bois reproduite dans *L'Illustration*, vol. LIII, 1869, p. 224 ; autre exemplaire Paris, musée Carnavalet, QB.696, 17,5 x 23,3 cm. © Paris Musées

10. Jules Descartes Férat (1829-1878), *Concerts de musique classique – Concert donné dimanche 3 novembre 1861 au cirque Napoléon, p. 394*, in *L'Univers illustré*, 1861. BnF, Estampes, Recueil Cirque Napoléon Réunions d'associations diverses et concerts. 1859-1883, document 10. 4° ICO CIR 39. Copyright BnF.

11. John Singer Sargent (1856-1925), *Rehearsal of the Padeloup orchestra at the Cirque d'Hiver, c. 1879*, huile sur toile, 57 x 46 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Acc. n. 22598. © Boston, Museum of Fine Arts

12. John Singer Sargent (1856-1925), *Rehearsal of the Padeloup orchestra at the Cirque d'Hiver [with two clowns]*, huile sur toile, c. 1879, 93 x 73 cm, The Art Institute of Chicago, Anonymous loan, 81.1972. © The Art Institute of Chicago,

13. John Singer Sargent (1856-1925), *Compositional Study for "Rehearsal of the Padeloup orchestra at the Cirque d'Hiver"*, drawing, graphite on off-white wove paper, 8,6 x 13,7 cm, c. 1876-78, New York, The Metropolitan Museum of Art, Acc. Nr. 50. 130, 154c. © New York, The Metropolitan Museum of Art

12. John Singer Sargent (1856-1925), *Compositional Study for "Rehearsal of the Padeloup orchestra at the Cirque d'Hiver"*, drawing, pencil, 9,5 x 14,5 cm, c. 1879, Boston, Museum of Fine Arts, Acc. Nr. 28.50. © Boston, Museum of Fine Arts