

Article

« À la recherche d'une identité : le cirque et le théâtre en Angleterre et en France (1768 et 1864) »

Caroline Hodak-Druel et Marius Kwint

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 32, 2002, p. 47-60.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041504ar>

DOI: 10.7202/041504ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Caroline Hodak-Druel

Laboratoire de sciences sociales, École normale supérieure,
Paris

Marius Kwint

Département d'histoire de l'art, Université d'Oxford

À la recherche d'une identité : le cirque et le théâtre en Angleterre et en France (1768 et 1864)¹

Le cirque est traditionnellement perçu comme un genre artistique à part entière, indépendant tant par son style et son contenu que par les différentes formes matérielles et architecturales qu'il a adoptées au cours de son histoire. Mais l'évolution du spectacle depuis une vingtaine d'années, notamment à travers l'essor des « nouveaux cirques », tend à accentuer ce que beaucoup appellent une « influence du théâtre sur le cirque », voire une théâtralisation du cirque, où le rôle de la narration, la référence aux auteurs, la part du mime, voire de la parole, priment sur la performance physique. Ces nouvelles tendances, et les analyses qui en sont faites, omettent généralement de considérer combien les liens entre cirque et théâtre sont pourtant consubstantiels au genre même du cirque.

1. Nous souhaitons remercier la Modern History Faculty (Oxford) pour son aide financière et Isabelle Moriceau pour son aide à la traduction.

Comme le démontre l'histoire de ce nouveau spectacle, tel qu'il apparaît dans sa forme moderne au cours des années 1760, l'essor du cirque, en Angleterre comme en France, se structure, dès ces années-là, en perpétuelle relation avec le théâtre et ses composantes. Par un rappel des raisons et des modalités sur lesquelles se fondent ces références au théâtre, il est alors possible de se détourner de la perception selon laquelle le cirque aurait toujours été un genre autonome et autosuffisant, comme s'il était hermétique aux influences extérieures ou que son histoire était linéaire et centrée sur la piste. Mais plus encore, un examen des circonstances de l'émergence du cirque, de l'un et de l'autre côté de la Manche, permet de mieux comprendre les facteurs qui ont conduit le cirque à répondre à certains critères au sein de la hiérarchie des théâtres et de l'histoire des genres. Cela permet également de voir comment les directeurs de cirque ont progressivement influé sur une identité dont l'un des traits majeurs serait la faculté d'adaptation permanente d'un genre particulièrement versatile. En effet, ce sont surtout les stratégies et les moyens employés par les premiers circassiens, de Philip Astley aux fils d'Antonio Franconi, en passant par Charles Hughes et Charles Dibdin, qui permettent de rendre compte des rapports entre cirque et théâtre. Les positions choisies par ces différents promoteurs du cirque moderne aident d'ailleurs à mieux saisir les enjeux relatifs à l'univers des spectacles et des divertissements. Que ce soit du point de vue des conditions juridiques auxquelles ces hommes ont dû faire face, ou du point de vue des réactions artistiques plus ou moins inventives qui ont facilité l'essor des exercices équestres à l'origine des spectacles de cirque, la compréhension du cirque moderne apparaît renforcée par la prise en compte de ses relations avec le théâtre, à la fois référent, rival et émule, que ce soit à Londres ou à Paris ; tout comme l'histoire du cirque incite à s'attarder sur une frange de l'histoire du théâtre souvent délaissée au profit des monographies des grands théâtres nationaux ou de l'étude des grands auteurs.

Le cirque anglais

Philip Astley (1742-1814), un ancien cavalier militaire, est le premier à structurer un lieu spécifique pour accueillir des spectacles d'exercices équestres. Bien qu'il soit excellent cavalier, Astley n'est pas pour autant l'inventeur des programmations axées sur l'art de la voltige équestre. Son originalité et son inventivité résident en fait dans l'exploitation de ce nouveau genre de divertissement. En 1768, il fait construire, au sud de Londres, à Lambeth, un établissement adapté à sa programmation pour lequel il conçoit une piste circulaire à l'origine de tous les cirques futurs, et s'emploie à assurer le succès de son entreprise. Les exercices sont agrémentés d'intermèdes acrobatiques et clownesques qui offrent, comme le proclame une publicité de l'époque, une sorte de « pot pourri » (Kwint, 1995 : 52) à dominante équestre dont est friand un public fidèle et grandissant. Si le programme ne cesse

de s'étoffer d'année en année, ce sont les partis pris d'Astley pour légitimer et institutionnaliser son spectacle qui vont lui permettre de régner en père fondateur d'un genre.

Son entreprise florissante suscite la concurrence dès 1772, lorsque Charles Hughes, aussi écuyer de son état, ouvre sa British Riding Academy. Mais c'est surtout à partir de 1782, lorsque Charles Hughes s'associe avec Charles Dibdin, un homme de théâtre, et qu'ils ouvrent le Royal Circus à quelques centaines de mètres de l'Astley's Amphitheatre, que la rivalité entre établissements du même genre apparaît déterminante. À son tour fondé sur les spectacles d'exercices équestres, le Royal Circus est toutefois d'autant plus original que, pour la première fois, une scène est accolée à la piste afin de pouvoir présenter des pantomimes qui alternent avec la programmation de la piste ou qui y suppléent. Si certaines scènes équestres comportaient déjà chez Astley une dimension narrative et mimée en sus des simples performances physiques à dos de cheval (comme la célèbre pantomime de *Taylor Riding to Brentford* – 1768), la possibilité d'ajouter des pantomimes, c'est-à-dire des pièces *a priori* sans paroles mais comprenant souvent des prologues, voire quelques courts dialogues, permet aux spectacles équestres de sortir du carcan physique et funambulesque.

Astley reprend immédiatement ce nouveau concept, qui perdurera au sein des établissements stables anglais jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Avec un tel espace de représentation, le contenu de la programmation prend une nouvelle dimension. Non seulement le répertoire peut s'étoffer en proposant des pièces, burlettas (opéras comiques), ballets et autres actions théâtralisées même si la parole y est secondaire, mais surtout l'ensemble des représentations peut être mis en piste et mis en scène avec grandiloquence et avec des effets d'autant plus poignants que l'espace voué au spectacle est agrandi, malléable et adaptable en fonction des exigences de la représentation. Alors que les théâtres traditionnels ont la possibilité d'adapter leur capacité d'accueil en faisant notamment évoluer le parterre, le Royal Circus et l'Astley's Amphitheatre inaugurent la mobilité de l'espace de représentation. Paradoxalement, cette spécificité, propre à leurs spectacles essentiellement équestres, les rapprochent en fait des théâtres, et une telle innovation n'est pas sans susciter de vives réactions de la part des autorités et des théâtres *privilegiés**. Les conséquences qui en découlent révèlent alors le poids du système juridique et les positions étatiques relativement arbitraires en la matière que soulignent les différents documents conservés aux Archives du Surrey Record Office (à Kingston-upon-Thames) ou à la British Library (Kwint, 1995).

* Le terme est employé ici au sens de détenteur d'un privilège (NDLR).

En effet, en Angleterre, l'univers des spectacles et des loisirs est encadré par plusieurs lois. Il s'agit de contrôler la circulation des personnes, entre autres dès qu'il est question de troupes ambulantes ; de contrôler aussi la concurrence entre les établissements, notamment par l'attribution de droits exclusifs d'exploitation ou de représentations (privilèges et *patents*) ; et finalement, de veiller aux bonnes mœurs par l'intermédiaire de la censure. Dès lors, tout entrepreneur de spectacles est censé solliciter une autorisation ou une homologation de son établissement pour pouvoir, en toute légitimité et en toute légalité, exercer son activité.

Bien que le cirque ait rapidement prospéré au point de devenir une constituante essentielle des divertissements et des pratiques culturelles de l'ère contemporaine, il n'a cessé d'être assailli à la fois par les perpétuelles attaques des directeurs d'attractions rivales et par les récriminations des forces de l'ordre. Le cirque a néanmoins toujours montré une faculté de résistance toute particulière aux lois en vigueur, notamment grâce à la diversité sociale de son public, qui rappelle celle de certains théâtres, mais aussi grâce à l'hybridité de sa programmation qui combine théâtre et exercices du corps. En effet, ces caractéristiques le mettent à l'abri des lois édictées soit pour censurer le théâtre classique, soit pour contrôler les débordements des divertissements populaires. Plus que toute autre institution, le cirque peut se réclamer de critères éminemment spécifiques, voire élitistes comme l'équitation, tout en se réclamant d'un éclectisme ne correspondant à aucun genre précis, si ce n'est le sien. Par ailleurs, les directeurs des premiers cirques se sont révélés tour à tour très rusés, entre autres dans leur capacité à passer à travers les mailles de la justice ou simplement à travers les vides juridiques des réglementations existantes ; de même ils ont su rapidement rallier à leur cause l'opinion publique, et même les autorités. Pour comprendre leurs stratégies, ainsi que les conséquences artistiques qui en ont découlé à long terme, il est important d'examiner plus en détail les enjeux juridiques auxquels ils ont dû faire face.

En Angleterre, dès les années 1660, la législation concernant les arts du spectacle vise, d'une part, à circonscrire les désordres et les méfaits engendrés par les rassemblements et, d'autre part, à contrôler les sources d'hérésie et d'immoralité. Puisque les acteurs, comme la plupart des personnes jugées encombrantes pour la société, étaient étiquetés comme ambulants, ils relevaient des lois concernant les vagabonds. C'est ainsi que la plupart des artistes qui ne bénéficiaient pas de la protection d'un prince étaient qualifiés de « gredins et vagabonds » en vertu de nombreuses lois promulguées sur ce sujet jusqu'au XIX^e siècle, ce qui les rendait passibles aussi bien d'emprisonnement que de coups de fouet, dépendant des termes de leur inculpation.

En 1662, sous le règne de Charles II, le classement des genres devient officiel lorsque le monarque accorde aux directeurs de deux théâtres de Westminster, à Londres, des privilèges exclusifs qui leur donnent le droit de monter des pièces parlées et, par conséquent, le monopole du drame et de la tragédie. Ce monopole du drame « légitime » a par la suite été renforcé par le célèbre Theatre Licensing Act de 1737 qui, pour la première fois, associait une censure préventive à la réglementation en vigueur pour lutter contre les vagabonds (Liesenfeld, 1984 ; Brewer, 1997 : 353). Cette loi, instaurée en réaction à une pièce satirique éminemment critique du gouvernement et présentée sur la scène d'un théâtre londonien *non privilégié*, interdisait tous les « divertissements sur scène [...] présentés dans le but d'obtenir une rémunération, un gain ou une quelconque rétribution² ». Seuls les théâtres *privilegiés* de Drury Lane et de Covent Garden (Westminster), et une demi-douzaine de théâtres royaux de province, pouvaient désormais mettre en scène des pièces parlées, non sans en avoir soumis au préalable les textes au lord Chamberlain. Tous spectacles susceptibles d'attenter à l'ordre moral, religieux ou politique risquaient de fortes amendes ou l'emprisonnement en vertu du Vagrancy Act. Ce type de censure ne fut aboli en Angleterre qu'en 1968.

Malgré ces contraintes répressives, nombre de créations artistiques trouvent les moyens d'échapper à la loi : les artisans des nombreux genres nouveaux font preuve d'une imagination infinie pour contourner le contrôle des autorités (Moody, 2000). Qui plus est, les agents de police et les magistrats, chargés de faire respecter la loi, étaient souvent incompétents, indifférents ou débordés, et n'appliquaient pas la censure comme elle aurait dû l'être. Ainsi, surtout dans la banlieue de Londres, beaucoup d'entreprises de spectacles ont réussi à survivre et à se créer une identité en intégrant une forte dimension théâtrale à leur programmation, tout en évitant soigneusement les scènes parlées, afin de contourner la censure et, surtout, l'interdiction d'exercer leur activité. Le théâtre de Sadler's Wells, au nord de Londres, à Islington, faisait partie de ces établissements aux programmes variés qui offraient aux spectateurs des burlettas, des spectacles d'animaux dressés ou de marionnettes, des arlequinades dans la veine de la *commedia dell'arte* et autres scénettes. Un tel répertoire n'était pas sans rappeler la programmation de nombreux *pleasure gardens*, tels le Vauxhall ou le Ranelagh, ou encore les attractions dans les tavernes ou les maisons de jeux.

2. « Entertainments of the stage... for hire, gain or reward » (traduit par Caroline Hodak-Druel). Source : « 10 George II, c. 28 : An Act to explain and amend so much of an Act made in the twelfth year of the Reign of Queen Anne, intituled An Act for reducing the Laws relating to Rogues, Vagabonds, Sturdy Beggars and Vagrants, and sending them whither they ought to be sent, as relates to common Players of Interludes », dans *The Statutes at Large. From the Third Year of the Reign of King George the Second to the Twentieth Year of King George the Second*, Londres, 1764, vol. 6, p. 275.

Le souci principal des autorités n'était pas tant la subversion politique que les risques de débauche, voire de criminalité que pouvait favoriser la fréquentation de lieux publics consacrés au divertissement populaire. Lors d'une vague de crimes en 1752, le Parlement vota le Disorderly Houses Act, espérant réglementer plutôt qu'éradiquer les « nombreux endroits de divertissement destinés au bas peuple³ ». À nouveau menacés d'amendes écrasantes, les propriétaires de ces établissements situés aux alentours de la capitale devaient solliciter une autorisation auprès des magistrats de leur quartier, tandis que de fortes récompenses étaient promises aux délateurs et des pénalités imposées aux policiers négligents.

Le Theatre Licensing Act, le Vagrancy Act et le Disorderly Houses Act constituaient l'arsenal législatif qui permettait aux autorités anglaises de statuer sur tout ce qui avait trait aux entreprises de spectacles et de contrôler ces dernières. Or ces trois lois cadres avaient été rédigées à la hâte et de façon trop générale, sans fournir aux instances de contrôle de réels moyens d'action sur l'univers exubérant des entreprises de divertissement. Dans ce contexte, les deux cirques londoniens ont joué un rôle déterminant en contournant la loi pour ensuite se l'approprier et l'infléchir, participant ainsi à la réforme de l'univers théâtral anglais au cours du XIX^e siècle (Moody, 2002).

De hors-la-loi à citoyens respectables

Pendant les années 1770, les directeurs des deux cirques, Philip Astley et Charles Hughes, se sont abstenus de solliciter une licence d'exploitation comme le stipulait le Disorderly Houses Act. Plus que leur ignorance, voire leur insouciance, c'est vraisemblablement le risque de se voir refuser leur homologation qui a dicté leur décision. La magistrature du comté de Surrey, présidée par un homme célèbre pour son engagement dans la défense d'une moralité pointilleuse, déplorait le nombre « d'individus désœuvrés, fainéants et chahuteurs⁴ » qui, selon les autorités, infestaient déjà le quartier situé au sud de la Tamise ; on comprend son souci de contrôler et de supprimer tous les lieux publics de divertissement susceptibles de faire grossir une telle clientèle. Certains magistrats étaient peut-être même payés par les directeurs des théâtres *privilegiés* du West End pour juguler la concurrence débridée

3. « Multitude of Places of Entertainment for the Lower Sort of People » (traduit par Caroline Hodak-Druel). Source : « 25 Geo. II, c.36 : An Act for the Better Preventing Thefts and Robberies, and for Regulating Places of Public Entertainment, and Punishing Persons Keeping Disorderly Houses », dans *The Statutes at Large. From the Third Year of the Reign of King George the Second to the Twentieth Year of King George the Second*, Londres, 1764, vol. 6, p. 438.

4. « Loose, idle and disorderly persons » : expression courante dans tous les textes de lois anglais mais tirée ici d'une ordonnance datée du 6 octobre 1772 établie par les Surrey Quarter Sessions, Surrey Records Office, QS 2/1/23, fo.29 (traduit par Caroline Hodak-Druel).

d'établissements non autorisés. Reste que les autorités entamèrent une série de poursuites judiciaires tout au long des années 1770, mais celles-ci furent maladroitement conduites et peu concluantes. Charles Hughes se résolut à quitter Londres pour voyager sur le continent, mais Philip Astley continua à défier l'ordre public. Accusé, il présente à son procès une défense dont l'argument principal repose sur le fait que l'équitation ne constitue pas « un divertissement de scène » et que, en tant que résidents du quartier, ni lui ni ses acteurs ne pouvaient être considérés comme des vagabonds, ce qui par conséquent ne justifiait aucune poursuite en vertu du *Disordely Houses Act*. Astley n'hésite pas à soudoyer des témoins et va jusqu'à menacer de poursuivre les magistrats pour abus de procédure. Il obtient gain de cause, car tous les chefs d'accusation tombent devant la vacuité de la loi dont il fait la démonstration.

Mais en 1782, avec l'instauration du *Royal Circus* et l'apparition d'une scène conjointe à la piste, la situation devient intolérable aux yeux des magistrats. Jusqu'alors *Sadler's Wells* était le seul établissement de divertissement à posséder une scène mais, comme nous l'avons brièvement évoqué, le contenu de son répertoire tendait à limiter au maximum les pièces parlées. Exaspérées par les infractions des deux cirques, les autorités arrêtent Philip Astley et Charles Hughes, et leur intentent un procès, devenu célèbre depuis. Les accusés construisent à nouveau leur défense sur les failles de la législation, puisque leurs spectacles ne peuvent être jugés dans le cadre des lois existantes. Les deux hommes sont libérés, mais ils devront dorénavant solliciter une licence pour pouvoir ouvrir leurs établissements.

Une fois reconnus et légalisés, l'*Astley's Amphitheatre* et le *Royal Circus* ne pouvaient plus être attaqués par les théâtres *privilegiés* sous prétexte d'« illégitimité »⁵. En revanche, leurs répertoires et leurs programmations sont devenus la cible des directeurs qui ne recourent plus aux services des magistrats, mais s'adressent directement au Lord Chamberlain. C'est dans ce contexte qu'en 1788 les deux cirques et *Sadler's Wells* adressent une requête au Parlement afin d'obtenir des privilèges pour pouvoir présenter des intermèdes (*interludes*). Leur demande n'obtient évidemment aucun succès, mais l'*Interlude Bill*, promulgué afin de garantir les prérogatives des théâtres avec privilège, fait prendre conscience au public que les privilèges des *major theatres* constituent un goulet d'étranglement. En conséquence, une autre loi, le *Sixty Day Act*, est promulguée afin d'autoriser les magistrats de province – et donc de Lambeth et Islington situés en dehors de Londres – à accorder des licences

5. L'ouvrage de Jane Moody (2002) s'intéresse particulièrement à cette question à propos de l'ensemble des théâtres secondaires londoniens.

de soixante jours à des troupes d'acteurs, indépendamment des restrictions londoniennes, favorisant ainsi l'écllosion des scènes provinciales et la prolifération de répertoires alternant les genres classiques et les programmations hybrides, telles celles mises en place par les deux cirques et Sadler's Wells.

Paradoxalement, les lois qui auraient dû faire interdire les deux cirques les obligent à rentrer dans le rang en tant que théâtres secondaires (*minor theatres*), c'est-à-dire sans le privilège de pouvoir mettre en scène des pièces parlées et en étant contraints à ne jamais ouvrir durant la saison d'hiver, saison réservée aux théâtres avec privilège de Londres. Ces limites légalisent leur existence et affirment l'existence du genre équestre en tant que genre à part entière, dévolu spécifiquement à leurs cirques-théâtres. Aussi ce sont ces deux institutions qui ouvrent la voie à la reconnaissance officielle, dans les décennies suivantes, de formes théâtrales non dramaturgiques mais susceptibles d'être homologuées par les censeurs de l'ordre public (Coburg, Adelphi, Sans Souci, Lyceum). Philip Astley va même jusqu'à obtenir l'autorisation d'ouvrir l'Olympic Pavillion (1806), à quelques pas des théâtres *privilegiés* de Londres.

De l'intérêt d'être un théâtre

C'est toujours dans une même stratégie d'expansion et de légitimation qu'Astley traverse la Manche pour établir un cirque à Paris, en 1782. En fait, il y est contraint : le jugement de cour qui lui a accordé le statut de théâtre l'oblige à quitter Londres durant la saison officielle. Astley fait construire un amphithéâtre, rue du Faubourg du Temple, là où sont déjà établies plusieurs entreprises de spectacles plus communément appelées en France, spectacles de curiosités (Nicolet, Audinot). Jusqu'en 1789, le succès d'Astley est fulgurant ; mais il doit quitter Paris en raison de la Révolution qui sera suivie par les guerres napoléoniennes. L'écuyer Antonio Franconi, que Philip Astley avait déjà convié à participer à certains de ses spectacles, s'installe dans ses murs à plusieurs reprises durant la Révolution avant d'ouvrir son propre établissement au Couvent des Capucines, puis rue du Mont-Thabor où il inaugure, en 1807, le premier Cirque Olympique. Ses fils Laurent et Henri lui succéderont vers 1810, avant de réintégrer en 1816 l'édifice vendu par Astley, rue du Faubourg du Temple.

Comme Astley, les Franconi ont su déjouer les autorités, en devenir les interlocuteurs privilégiés en présentant des requêtes savamment élaborées qui leur ont permis d'obtenir des dérogations, puis une légitimité culturelle et institutionnelle. En effet, en France comme en Angleterre, le monde des spectacles est activement contrôlé par les autorités. Mais la centralisation des pouvoirs législatifs y permet

une surveillance et une organisation beaucoup plus strictes des théâtres. C'est surtout avec les lois du Code Napoléon de 1806 et 1807 que les pratiques de l'Ancien Régime concernant les privilèges des théâtres sont précisément réglementées. La Comédie française avait déjà depuis le XVII^e siècle le monopole de la parole (drame et tragédie), et l'Opéra celui de la musique, ce qui leur ont permis de régner sur tous les autres spectacles jusqu'en 1791, date à laquelle la liberté des théâtres a été promulguée pour quelques années, ce qui a suscité l'instauration d'une vingtaine d'établissements. À compter de 1806 et 1807, Paris ne compte désormais plus que quatre théâtres privilégiés et quatre théâtres secondaires, les autres divertissements, au nombre de sept, étant classés dans la catégorie des *spectacles de curiosités*.

Les quatre théâtres nationaux⁶ bénéficient de larges subventions de l'État et, surtout, détiennent le monopole d'un genre théâtral qui constitue leur privilège. Les quatre théâtres secondaires, l'Ambigu Comique, les Variétés, la Gaité et le Vaudeville, ne sont pas subventionnés mais sont aussi restreints à un genre propre. Par exemple, le théâtre du Vaudeville ne peut « *jouer que de petites pièces mêlées de couplets, sur des airs connus, et des parodies* » (Leroy, 1990 : 109) et l'Ambigu « *est destiné aux pantomimes de tout genre mais sans ballet ; ou arlequinades et autres farces dans le genre de celles données autrefois chez Nicole⁷* ». Quant aux spectacles de curiosités, tels les cabinets de curiosités, les spectacles d'animaux et les jeux, ce sont des divertissements dirigés par un entrepreneur de spectacles, alors que les théâtres secondaires le sont par un directeur de théâtre. Considérés comme mineurs, ils n'ont droit ni aux scènes dialoguées ni à la musique, ce qui ne les contraint pas moins strictement à respecter un genre précis qui constitue leur privilège, comme le genre des « courses et exercices de chevaux » pour le Cirque Olympique⁸.

Ces catégories restreignent les théâtres à une expression artistique particulière, expression qui devient par là même leur identité, étant donné l'exclusivité attachée à chaque attribution. Mais cette politique n'a pas que des objectifs de contrôle économique ou policier, puisque la classification des théâtres détermine également le tribut que chacun doit reverser à l'État. D'où l'impact très net de cette classification sur leur situation financière : les théâtres nationaux bénéficient d'une exonération forfaitaire du droit des pauvres, tandis qu'à partir du 13 août 1811, les théâtres

6. Ce sont le Théâtre français (la future Comédie française), l'Académie impériale de musique (l'Opéra), le Théâtre de l'Empereur (le futur Opéra Comique), le Théâtre de l'Impératrice (le futur Théâtre de l'Odéon).

7. Archives nationales (ci-après AN) F21.1142, Surveillance des salles de spectacles de Paris, Cirque Olympique, Direction Franconi.

8. AN. F17.1293.a, Instruction publique. Papiers des Comités d'Instruction publique, 13 septembre 1806.

secondaires et les spectacles de curiosités sont redevables du droit des pauvres et du vingtième, voire du cinquième de leurs recettes, afin d'alléger les déficits chroniques de l'Opéra, ce qui accroît nettement le poids de leurs contributions.

Mais c'est surtout en province, lors de tournées, que les spectacles de curiosités doivent verser le cinquième de leurs recettes aux théâtres locaux afin de les soulager des déficits dont ils pourraient pâtir en tant que théâtres stables, du fait de la présence d'une troupe de passage concurrente. En revanche, les théâtres secondaires de Paris en tournée en Province ne versent que le vingtième de leurs recettes aux directeurs locaux. Cet aspect est justement l'enjeu crucial sur lequel les Franconi vont réagir, car la charge financière que leur impose ce contexte juridique lors de tournées les conduit à réclamer des avantages qui remettent en cause les contraintes liées à leur statut, ce qui remet en cause ce statut même. « Pour éviter toutes les tracasseries aux quelles [sic] ils se trouveraient exposés » les Franconi demandent dès 1806, au ministre de l'Intérieur, de les « munir d'un arrêté particulier » aux termes duquel ils pourraient payer le droit des pauvres sur la base des théâtres secondaires. Mais le ministre s'y refuse, car il ne peut « changer le décret⁹ ».

En 1809, à la suite de contraintes imposées par les préfets de plusieurs régions pour qu'ils présentent leurs exercices « à une heure où il était presque impossible que personne s'y rendit : l'heure du dîner », Laurent et Henri Franconi réclament à nouveau une intervention du ministre. L'élément clé de leur argumentation n'est plus uniquement d'ordre financier, mais il est axé sur le genre de leur spectacle « qui a pour but de répandre le goût de l'équitation dans l'étendue de l'empire¹⁰ ». C'est ce genre équestre qui est à la base de leur monopole parisien, monopole qui les autorise officiellement à être établis dans la capitale « l'année entière », ce qui ne peut être qu'un gage de sérieux. De plus, c'est non seulement au nom de la valeur artistique de leur spécialité, mais aussi de sa valeur éducative qu'ils sollicitent une dérogation. Leurs arguments sont reçus : ils pourront désormais choisir l'heure de leurs représentations.

Comme plusieurs directeurs de théâtres réagissent vivement et s'empressent de dresser d'autres obstacles sur leur chemin, les Franconi demandent la révision des conditions financières auxquelles ils sont astreints : ils souhaitent ne payer que le vingtième des recettes. Or, tel qu'un secrétaire averti mentionne précisément en note d'une minute ministérielle, « du moment que Votre Excellence leur accorde

9. AN. F17.1293.a, Instruction publique. Papiers des Comités d'Instruction publique, 13 septembre 1806.

10. AN. F21.1142, 1^{er} juillet 1809.

une réduction, elle les ôte de la classe des entrepreneurs de spectacles de curiosité, et les range dans celle des Directeurs de théâtre qui ne doivent payer qu'un [vingtième] au théâtre privilégié¹¹ ». Toutefois, le ministre accepte et, à partir de 1812, le Cirque Olympique devient le Théâtre du Cirque olympique, et ce jusqu'en 1862 lorsqu'il disparaît dans la destruction du boulevard du Temple où les Franconi sont établis depuis 1826. Le spectacle devait reprendre sur la scène du Théâtre du Châtelet, expressément construit pour recevoir le répertoire équestre du Théâtre du Cirque olympique, mais la programmation sera finalement axée sur les féeries, et ce sont les hippodromes parisiens qui poursuivront la tradition des pantomimes et des hippodrames équestres.

Dans les années qui suivent la reconnaissance du cirque en tant que théâtre, le ministre et ses représentants axent leurs récriminations sur les écarts des directeurs quant au respect de leur privilège. Les Franconi s'emploient alors, d'une année sur l'autre, à défendre la valeur de leur spécificité équestre : celle-ci est la source de leur répertoire, répertoire qui, selon eux, sert parfaitement les intérêts nationaux. Les pantomimes nationales et celles relatives à l'histoire et à l'actualité constituent effectivement la plus grande part de leur répertoire. Très en vogue dans les différents théâtres parisiens, ces thèmes ont toutefois au cirque la particularité d'être représentées à cheval, offrant du coup une vraisemblance appréciée du public, comme du gouvernement : « [Les Franconi] ont montré avec beaucoup d'intelligence des pièces militaires dont la représentation a produit le meilleur effet sur le public et sur le soldat en rendant nos scènes populaires et sous ce rapport, un théâtre qui peut être au besoin un moyen puissant d'agir sur l'opinion publique et d'entretenir les sentiments d'honneur et de fidélité, mérite encore la protection du Gouvernement¹² ». Le répertoire du Théâtre du Cirque olympique compte ainsi environ 300 pièces jusqu'en 1862, dont les livrets sont pour beaucoup conservés aux Archives nationales (censure du Bureau des théâtres), mais aussi dans de nombreuses bibliothèques, puisqu'ils étaient édités, publiés et vendus. Tous les genres y figurent, des pastorales aux arlequinades, des scènes militaires aux scènes patriotiques, avec l'obligation cependant de conserver dans leur programmation la présence des chevaux (Hodak, 2002a). Ce sont les recours trop fréquents ou trop longs aux dialogues qui motivent les autorités à faire supprimer la scène qui, depuis 1816, complétait la piste. Là encore, l'argumentation des Franconi leur permet de faire reconduire leur privilège d'année en année sans que la partie théâtrale soit

11. AN. F21.1142, 5 mai 1812.

12. AN. F21.1142, novembre 1825.

supprimée. En revanche, les nouvelles constructions, le Cirque d'été en 1841 et le Cirque d'hiver en 1852, ne pourront être érigées qu'à la condition de ne comporter qu'une seule piste. Cette restriction dédouble la nature même du cirque ; il existe alors à Paris deux traditions circassiennes : celle qui privilégie la scène et le répertoire narratif, et celle qui privilégie la piste et le développement des performances physiques, qui vont constituer la dominante et le signe distinctif définitif du genre à compter de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Dès lors, ce n'est plus seulement la position du cirque dans la cartographie et la hiérarchie des spectacles qui doit retenir l'attention, mais aussi la spécificité de sa production théâtrale. Autrement dit, les relations avec le théâtre ne sont pas seulement d'ordre institutionnel, juridique ou économique ; elles relèvent aussi de la création artistique et dramatique. Cela pose, en outre, la question de la prise en compte des répertoires propres aux théâtres secondaires en France et aux *minor theatres* en Angleterre. En effet, ces répertoires, du livret à la mise en scène, sont mal connus, sinon totalement inconnus, car ils ont été complètement délaissés par les historiens du théâtre qui ont préféré s'intéresser aux productions dramaturgiques classiques et à leurs auteurs. Tout un pan de la création théâtrale, celui consacré aux mélodrames, aux mimodrames, aux pantomimes, aux féeries, reste encore largement en friche. C'est là que l'histoire du cirque et de sa scène s'avérerait particulièrement précieuse pour éclairer la diversité des genres, leur porosité et leur évolution. Mais ceci est une autre histoire...

Dans les créations contemporaines, l'influence du théâtre sur le cirque est incontestable mais pour beaucoup, il s'agit là d'une nouveauté. L'histoire du cirque, en France comme en Angleterre, montre combien l'influence du théâtre est en fait consubstantielle à l'existence même du cirque, puisque c'est au regard de la législation théâtrale et de la concurrence avec les autres établissements que se dessine l'identité du cirque tant du point de vue de son architecture que de son répertoire. En comparant les situations de l'un et l'autre côté de la Manche, les stratégies individuelles développées par les premiers circassiens de même que les contraintes institutionnelles auxquelles ils étaient confrontés apparaissent d'autant plus clairement et permettent de mieux comprendre l'essence des spectacles de cirque.

In contemporary creations, the influence of theatre on the circus is beyond question, but is for many a novelty. The history of the circus, in France as in England, shows that the influence of the theatre is in fact crucial to the very existence of the circus: both in its architecture and its repertoire, the identity of the circus emerges with relation to the legislation governing theatre and to the competition from other establishments. By comparing the situations on both sides of the Channel, it appears clearly that the individual strategies developed by the first circus owners as well as the institutional constraints which confronted them helps to understand the very essence of the circus show.

Marins Kwint est diplômé en histoire culturelle de l'Université d'Aberdeen en Écosse. Il obtient son doctorat au Magdalen College de l'Université d'Oxford, dont la thèse porte sur les origines du cirque anglais. Celle-ci sera publiée prochainement aux presses de l'Université d'Oxford. Il a aussi enseigné les études culturelles au Southampton Institute avant de travailler au musée Victoria and Albert de Londres en tant que Senior Research Fellow en histoire du design. C'est ainsi qu'il a organisé un colloque international sur l'idée du souvenir et en a dirigé la publication des actes : Memorial Memories : Design and Evocation (Oxford, Berg, 1999). Aujourd'hui professeur à Oxford, il s'intéresse particulièrement à l'histoire des collections et des expositions.

Caroline Hodak-Driuel termine actuellement sa thèse de doctorat « Du théâtre équestre au cirque. Spectacles, sociabilités et commercialisation des loisirs en France et en Angleterre, 1750-1850 » à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et est rattachée au Laboratoire de sciences sociales de l'École normale supérieure (ENS). Elle a rédigé plusieurs articles et a participé à plusieurs ouvrages récents concernant le cirque. Elle était également chargée par HorsLesMurs de l'organisation du colloque « Le cirque au risque de l'art » (Bibliothèque nationale de France, 2001).

Bibliographie

- BREWER, John (1997), *The Pleasures of the Imagination : English Culture in the Eighteenth Century*, Londres, Harper Collins.
- GOLBY, J. M., et A. W. PURDUE (1984), *The Civilisation of the Crowd : Popular Culture in England 1750–1900*, Londres, Batsford.
- HODAK, Caroline (2001), « L'histoire des loisirs ou le renouvellement de l'histoire sociale et culturelle anglaises », dans *Tendances récentes de l'historiographie britannique*, Paris, Presses Universitaires de Paris IV, p. 207–226.
- HODAK, Caroline (2002a), « Entre la prouesse et l'écriture », dans Emmanuel WALLON (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud, p. 145-157. (Coll. « Apprendre ».)
- HODAK, Caroline (2002b), « Réussir l'entrée en ville ou les stratégies administratives et commerciales », dans Zeev GOURARIER (dir.), *Jours de Cirque*, Arles, Actes Sud, p. 42-49.
- KWINT, Marius (1995), « Astley's Amphitheatre and the Early Circus in England, 1768-1830 ». Thèse de doctorat, Oxford, Université d'Oxford.
- KWINT, Marius (2002), « The Legitimization of the Circus in Late Georgian England », *Past and Present : A Journal of Historical Studies*, février, p. 72-115.
- LEROY, Dominique (1990), *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan.
- LIESENFELD, Vincent J. (1984), *The Licensing Act of 1737*, Madison, University of Wisconsin Press.
- MOODY, Jane (2000), *Illegitimate Theatre in London, 1770-1840*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RUSSELL, Gillian (1995), *Theatres of War : Performance, Politics and Society, 1793–1815*, Oxford, Clarendon Press.
- SAXON, Arthur H. (1968), *Enter Foot and Horse : A History of Hippodrama in England and France*, New Haven, Yale University Press.
- SAXON, Arthur H. (1978), *The Life and Art of Andrew Ducrow and the Romantic Age of the English Circus*, Hamden (CT), Archon.
- SCHLICKE, Paul (1985), *Dickens and Popular Entertainment*, Londres, George Allen & Unwin.
- SPEAIGHT, George (1980), *A History of the Circus*, Londres, Tantivy Press.
- TUTTLE, George Palliser (1972), « The History of the Royal Circus, Equestrian and Philharmonic Academy, 1782-1816, St. George's Fields, Surrey, England ». Thèse de doctorat, Medford (Mass.), Tufts University.