

Le Cirque-Olympique sous la Restauration : un théâtre à grand spectacle

Jean-Claude Yon

« Le temps des spectacles purement oculaires est arrivé », écrivait en 1841 Théophile Gautier dans un feuilleton où il rendait compte de *Murat*, un drame présenté au Cirque-Olympique¹. L'établissement fondé par la famille Franconi peut en effet symboliser à lui seul le succès remporté durant la première moitié du XIX^e siècle par un répertoire non littéraire dont tout l'attrait repose sur une surenchère dans le spectaculaire. Plus encore que la féerie et le mélodrame, les exercices équestres et les pièces militaires joués au Cirque-Olympique sont avant tout des spectacles « pour l'œil » qui veulent éblouir, ébahir, stupéfier, susciter l'enthousiasme ou l'effroi. La participation des chevaux au spectacle semble du reste disqualifier par avance toute prétention à l'art et à la littérature. La présence de chevaux sur scène n'est-elle pas *a contrario* prohibée – sauf à l'Opéra, et encore non sans polémiques – sur les théâtres plus importants ? En 1829, on siffle l'équipage et les chevaux qui apparaissent à la dernière scène de *La Fiancée* d'Auber et Scribe, à l'Opéra-Comique ; la critique crie « à l'invasion des chevaux de Franconi dans la musique nationale² » et le jeu de scène doit être supprimé. Fondé pour présenter des exhibitions d'art équestre, le Cirque-Olympique, qui doit d'abord se contenter du modeste statut de « spectacle de curiosités » avant de devenir « théâtre secondaire » en 1811, est donc par nature condamné à demeurer aux marges de l'art théâtral. Il n'en occupe pas moins une place non négligeable dans le pay-

1. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1859, t. II, p. 175.

2. Citation de Jouvin reprise par Nicole Wild, *Auber et l'opéra romantique*, Délégation artistique de la Ville de Paris, 1982, p. 25.

sage dramatique parisien, notamment sous la Restauration, période que nous avons choisie pour cadre de cet article³. Sur la piste circulaire recouverte de sciure de bois comme sur la scène qui lui est attenante, le Cirque-Olympique propose en effet des spectacles où se mélangent et s'hybrident les formes et les pratiques, faisant du théâtre des Franconi un « laboratoire dramatique » d'autant plus efficace que les contemporains, pas plus que bien des historiens du théâtre, n'en ont véritablement pris conscience.

UN LIEU SINGULIER

La première originalité du Cirque-Olympique tient au lieu où se déroulent ses représentations. Pour bien comprendre cet aspect essentiel, il convient de dresser la généalogie de l'établissement. Tout commence avec l'écuyer anglais John Philip Astley (1742-1814)⁴ qui, le premier, transforme un manège en lieu de spectacle. En 1768, il ouvre l'*Astley's Theatre* à Lambeth, dans les faubourgs de Londres. Il s'agit d'un manège à ciel ouvert bordé d'un bâtiment où sont installées des loges. Le programme fait alterner exercices équestres, intermèdes comiques et numéros d'acrobates. Le succès est très grand et Astley se produit avec ses écuyers à l'étranger, notamment à Paris. En 1782, il est concurrencé par le *Royal Circus and Equestrian Philharmonic Academy* ouvert, toujours à Lambeth, par Charles Hughes et Charles Dibdin. Cet établissement juxtapose, pour la première fois, une scène de théâtre à la piste équestre – disposition copiée à son tour dès 1784 par Astley. Celui-ci, en 1782, a fait construire, aux portes de Paris, rue du Faubourg-du-Temple, un « Amphithéâtre anglais », avec une piste en plein air et un amphithéâtre couvert, où il se produit chaque année d'octobre à janvier jusqu'en 1791, époque où sa nationalité ne lui permet plus de venir jouer à Paris. À cette date, la salle est reprise par Antonio Franconi (1737-1836) et ses deux fils Laurent (1776-1849) et

3. En ce qui concerne les théâtres parisiens sous la Restauration, on nous permettra de renvoyer à notre article « La politique théâtrale de la Restauration », à paraître dans les actes du colloque « (Re)penser la Restauration » que nous avons co-dirigé en septembre 2003 à l'université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines. On se reportera aussi avec un grand profit à : Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Olms, 2001.

4. Cette sous-partie doit beaucoup au remarquable livre de Christian Dupavillon : *Architectures du cirque, des origines à nos jours*, Paris, éditions du Moniteur, 1982.

Henri dit « Minette » (1779-1849), alors tout jeunes mais déjà écuyers émérites⁵. Antonio, né à Udine, montreur d'oiseaux savants et organisateur de courses en province, avait collaboré avec Astley à Paris en 1783. En prenant la direction du manège de la rue du Faubourg-du-Temple, il le transforme en lui adjoignant une scène de théâtre, comme l'avaient fait à Londres Hughes et Dibdin puis Astley lui-même. Cette scène, à certains moments du spectacle, est reliée à la piste par des plans inclinés. Il est également possible d'utiliser la piste comme un parterre garni de places assises, ce qui fait alors du manège un théâtre « classique ».

En 1802, Antonio Franconi abandonne le Faubourg-du-Temple pour s'installer dans l'ancien jardin du couvent des Capucines dont il est chassé par le percement de la rue Napoléon (future rue de la Paix). Il relogé son établissement non loin de là, sur un terrain situé entre les rues Saint-Honoré et du Mont-Thabor. Ce Cirque-Olympique (le nom apparaît enfin), appelé aussi Cirque du Mont-Thabor, est inauguré le 28 décembre 1807 et fonctionne jusqu'en mai 1816⁶. La salle, haute de 10,89 mètres, comprend des loges et un amphithéâtre en gradins qui peuvent accueillir 1200 spectateurs auxquels s'en ajoutent 800 autres quand on garnit de banquettes la piste équestre, laquelle a 17,16 mètres de diamètre. En bordure de cette arène est aménagée une scène de théâtre large de 22 mètres et profonde de 20 mètres⁷. Comme dans toutes les salles juxtaposant piste et scène de théâtre, le point délicat est de permettre aux spectateurs de bien voir l'une et l'autre. C'est au Cirque du Mont-Thabor que le spectacle des Franconi devient l'un des plus fameux de la capitale. La famille quitte cependant cette salle (exploitée chaque année d'octobre à avril) en 1816, sans doute expulsée par l'administration. Du reste, des tensions étaient apparues en 1811 entre Antonio et ses deux fils qui étaient partis se produire dans la salle des Jeux Gymniques, l'ancien Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Mais la brouille n'est que passagère et la famille au complet se retrouve pour inaugurer, le 8 février 1817, leur nouveau théâtre qui n'est autre que l'ancienne salle de la rue du Faubourg-du-Temple, jadis exploi-

5. Voir sur la famille Franconi leur notice dans Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français : biographie, bibliographie, iconographie*, Paris, E. Jorel, 1904, t. II, pp. 81-83.

6. Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989, p. 81.

7. Ces chiffres sont tirés de l'article de H. Lyonnet, « Origines du Cirque-Olympique, 1807-1816 », *Bulletin de la société d'histoire du théâtre*, 1922/3-4, pp. 105-114.

tée par Astley et par les Franconi eux-mêmes. Le 26 août 1816, le préfet de police avait donné son accord à cette transplantation : « Les exercices et les représentations des sieurs Franconi sont connus de votre Excellence, et je ne vois pas qu'ils soient moins bien placés dans le nouveau que dans l'ancien local. L'emplacement qu'ils choisissent offre de vastes débouchés pour les voitures et sous ce rapport ajoute aux raisons qu'à votre Excellence de leur accorder l'autorisation qu'ils demandent⁸ ». Restauré par les Franconi, le théâtre présente une arène sablée de 17 mètres de diamètre et une scène de théâtre qui compte 21 mètres de profondeur et seulement 14,5 mètres de largeur. Alexis Donnet, à qui nous empruntons ces détails, conclut que « cet édifice, construit à plusieurs reprises, est incomplet et défectueux⁹ ».

La salle du Faubourg-du-Temple est si peu commode qu'elle est de nouveau restaurée en 1821 par l'architecte Bourla qui agrandit la scène et consolide le cadre de scène. Les frères Franconi, qui ont succédé à leur père à une date difficile à préciser (sans doute très tôt, sous l'Empire), veulent se doter d'installations plus performantes et plus luxueuses :

Tout a été repeint à neuf, le plafond, le rideau, les devantures de loges et de galeries ; des bas-reliefs analogues aux exercices et aux pièces du répertoire y sont peints avec beaucoup de goût, toutes les banquettes sont neuves, larges et moelleuses ; les galeries de côté sont changées en loges ; on a fait disparaître celles de l'avant-scène, et on a mis à leur place deux grandes draperies vertes qui font un bel effet. La galerie qui sépare les spectateurs du manège a été rehaussée, et l'on a jeté dans l'enceinte un sable d'une couleur plus claire que celui qui y était auparavant ; les lustres éclairent mieux. De sorte que tout y gagne dans la salle, acteurs et spectateurs : on voit mieux, et l'on est mieux vu¹⁰.

La salle refaite par Bourla n'est utilisée que durant six saisons car elle brûle dans la nuit du 14 au 15 mars 1826. Ironie du sort, l'œuvre jouée le 14 mars était un mélodrame en un acte créé cinq mois plus tôt intitulé *L'Incendie de Salins*. Le feu, d'origine inconnue, détruit tout le théâtre, y compris les costumes, les décors, la sellerie, etc. Henri Franconi, qui habite le théâtre avec sa femme et ses enfants, parvient à fuir avec les siens

8. Archives nationales, F 1142, rapport du préfet de police au ministre de l'Intérieur, le 26 août 1816.

9. Alexis Donnet et Jacques-Auguste Kaufmann, *Architectonographie des théâtres de Paris*, Paris, 1821, pp. 223-226, cité par C. Dupavillon, *op. cit.*, p. 56.

10. *Journal des théâtres*, n° du 14 octobre 1821, « Cirque Olympique. Réparations de la salle », article non signé.

par une fenêtre. Les pertes sont évaluées à 700.000 francs. La popularité du Cirque-Olympique se mesure à l'émotion suscitée par le sinistre : dons des membres de la famille royale et des ministères, souscriptions publiques ouvertes dans les journaux, représentations à bénéfice organisées par les théâtres (officiels et secondaires), suppression de la redevance aux grands théâtres, etc. Dès le 16 mars 1826, le privilège accordé aux Franconi est étendu et renouvelé pour quinze ans, durée inhabituellement longue. Faisant bâtir un immeuble de rapport à la place de leur ancienne salle, les Franconi cherchent, avec l'appui du pouvoir, un nouvel emplacement. Ils le trouvent au 66, boulevard du Temple. Ils forment une société en commandite et, en quelques mois, une nouvelle salle est édifiée par Alexandre Bourla.

Cette nouvelle salle est bien plus réussie que celle à laquelle elle succède. Elle comporte 2250 places (banquettes, stalles, baignoires, loges) et se présente comme une vaste tente d'étoffe, brochée d'or et d'argent, que supportent douze colonnettes en fer forgé en forme de lances dorées ornées de trophées militaires de tous les pays et de toutes les époques (casques romains, turbans égyptiens, etc.). Les bas-reliefs retracent les divers jeux olympiques et des scènes équestres. À l'arène se raccorde une scène assez petite (9,75 mètres de hauteur et 11,70 mètres de largeur) mais très bien équipée. Ses cent vingt becs en font le plus grand lustre des théâtres parisiens. Deux répliques des chevaux de Marly ornent la façade monumentale. Pour les spectacles équestres, les chevaux entrent sur la piste par deux ouvertures pratiquées sous les avant-scènes. Ils ont également accès à la scène de théâtre par un plan incliné ménagé côté jardin. Bourla a trouvé un moyen ingénieux pour installer l'orchestre, jusque là placé sur une sorte de podium rapidement « monté » quand on passait de la partie équestre à la partie théâtrale de la représentation :

Aussitôt que les exercices équestres sont terminés, on voit se détacher la partie de la circonférence du cirque qui touche presque le théâtre, et s'avancer vers le milieu de la salle comme un tiroir de commode. Ce tiroir porte les pupitres, les tabourets et les chaises destinées aux musiciens. L'orchestre arrive au lieu convenable comme par enchantement, par un mécanisme très simple [...] ¹¹.

Cette nouvelle salle, inaugurée le 31 mars 1827, a coûté plus cher que

11. A. Donnet, *op. cit.*, pp. 189-198, cité par C. Dupavillon, *op. cit.*, p. 64.

prévu, notamment à cause des mesures prises contre l'incendie (isolement par rapport aux immeubles mitoyens, installation de réservoirs, couverture métallique, etc.). Les Franconi se retrouvent en faillite en février 1830. Peu après la réouverture de 1827, la direction du théâtre était passée entre les mains d'Adolphe Franconi (1803-1855), le fils d'Henri, associé à Ferdinand Laloue et Villain de Saint-Hilaire. Après la Révolution de 1830, le théâtre est vendu à Louis Dejean, déjà propriétaire du terrain. Dejean obtient le privilège du Cirque-Olympique en novembre 1836, mettant ainsi fin à quarante-cinq années de direction Franconi. En 1841, il fait construire par Hittorff le Cirque d'Été aux Champs-Élysées. On a coutume de dire que c'est à ce moment que les démonstrations équestres sont bannies du Cirque-Olympique. « Il est à regretter que l'arène du Cirque ait été mise en parterre, constate Gautier en 1841 dans le compte rendu de *Murat* déjà cité. Cette disposition laisse beaucoup moins de place aux évolutions stratégiques, resserrées maintenant sur la scène¹² ». Le Cirque-Olympique est détruit en juillet 1862, avec six autres théâtres du boulevard du Temple¹³.

LES AMBIGUÏTÉS DU PRIVILÈGE

Dès le Premier Empire, le Cirque-Olympique jouit d'un statut particulier. Classé parmi les spectacles de curiosités lors des décrets de 1806-1807, il est cependant assimilé tacitement aux petits théâtres et, de ce fait, ne verse pour le droit des pauvres que le dixième de sa recette brute et, une fois ce premier prélèvement fait, que le vingtième comme redevance aux grands théâtres. Si la législation était strictement appliquée, ces taux seraient respectivement du quart et du cinquième. Mais « les frères Franconi donnent à leurs exercices un soin qui fait qu'on les distingue des autres spectacles du même genre », comme l'écrit le chef du Bureau des Sciences et Beaux-Arts au ministre de l'Intérieur le 16 juillet 1814¹⁴. Cette faveur, sans doute accordée à cause de l'importance politique du répertoire militaire du

12. T. Gautier, *op. cit.*, t. 2, p. 177.

13. Le Cirque-Olympique fut reconstruit place du Châtelet mais la salle qui ouvrit le 20 août 1862 se fit appeler Théâtre Impérial du Cirque et non Nouveau Cirque Olympique comme prévu. On n'y présenta aucun exercice équestre et l'on cessa même rapidement d'y monter des pièces militaires (voir J.-C. Yon, « La légende napoléonienne au théâtre, 1849-1869 », *Napoléon de l'histoire à la légende*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, pp. 315-344.)

14. Archives nationales, F21 1142. Sauf mention contraire, tous les documents d'archive cités ci-dessous proviennent de ce carton.

Cirque, est maintenue lorsque la troupe parcourt la province durant l'été¹⁵. C'est ainsi que le ministre de l'Intérieur, Lainé, envoie le 18 mai 1816 la circulaire suivante à tous les préfets :

Messieurs, j'ai l'honneur de vous prévenir que j'ai autorisé les sieurs Franconi frères, écuyers, directeurs du Cirque-Olympique, à aller donner dans les départements pendant l'été des représentations de leurs exercices. Ainsi qu'il a été précédemment décidé, ils jouiront du droit d'ouvrir leur spectacle aux jours et heures qui leur conviendront le mieux. De plus, ils ne seront tenus à payer, comme à Paris, de rétributions aux pauvres et aux théâtres qu'à raison du dixième de leur recette brute pour les premiers et du vingtième du restant pour les seconds. Ils se présenteront à vous munis de cette lettre. Je vous engage à protéger leur entreprise.

Cette complaisance du ministère est mal perçue en province où les spectacles dits « passagers » sont censés payer une rétribution d'un cinquième. En 1819, le directeur de la troupe du sixième arrondissement théâtral se plaint de la concurrence que lui font les Franconi pendant la Foire de Metz. Il est appuyé par le préfet de la Moselle mais le ministre invite ce dernier à adopter une attitude conciliante. À Rouen, en 1822, surgissent de nouveaux problèmes que le ministère tente d'apaiser en limitant le séjour des Franconi à deux semaines dans les villes possédant une troupe sédentaire. Après l'incendie de 1826, on incite même les préfets à demander aux directeurs de province de renoncer à toute redevance. Mais un arrêt du Conseil d'État, rendu le 25 avril 1828 et consécutif à un différend avec le directeur du théâtre de Lyon, soumet les Franconi au versement du cinquième de leur recette brute après défalcation du droit des pauvres.

La même indulgence, certes moins marquée, se retrouve dans la définition du répertoire du Cirque-Olympique. Sous l'Empire, ne sont autorisés que les exercices d'équitation et de voltige auxquels le pouvoir ajoute, en novembre 1814, les « pantomimes chevaleresques » avec parfois un acteur parlant¹⁶. En 1817, les Franconi sollicitent la possibilité de faire jouer des

15. La possibilité de jouer ainsi à la fois en province et à Paris est en elle-même, eu égard à l'encadrement administratif des théâtres en vigueur, une faveur tout à fait exceptionnelle. On possède une affiche d'une tournée du « Cirque des frères Franconi » à Orléans, en juin 1816. Les représentations sont données « dans l'enceinte des Écuries de la Cavalerie » et commencent à cinq heures et demi précises. Voir *Lever de rideau : les arts du spectacle en France dans les collections de la Bibliothèque Forney*, sous la dir. de Claudine Chevrel et Marie Gachet, Paris, Presses artistiques, 1988, p. 216.

16. N. Wild, *op. cit.*, p. 84.

« scènes épisodiques, mêlées de couplets, avec quelques acteurs parlant et toujours avec des chevaux en action ». Ils désirent utiliser simultanément le théâtre et l'arène. Consulté sur cette demande, le préfet de police se prononce négativement :

Ces entrepreneurs me paraissent, ainsi qu'à votre Excellence, mériter un intérêt véritable, autant pour leur conduite, que par leurs efforts constants pour rendre le genre de leur spectacle agréable au public, et il est de fait qu'ils n'épargnent aucune peine pour y parvenir. Mais je ne puis m'empêcher de voir que l'extension qu'ils désirent est tout à fait contraire à la délimitation des genres assignés aux autres petits théâtres. Tous réclameraient bientôt contre une nouvelle concession, et leurs plaintes, j'ai lieu de le prévoir, seraient aussi fatigantes que bien fondées¹⁷.

En conséquence, le préfet conseille au ministre d'assortir son éventuelle autorisation de restrictions très strictes. Cet avis a-t-il été suivi ? En tout cas, les Franconi semblent se soucier assez peu des termes de leur privilège et jouer sans scrupules le répertoire qui leur convient. Aussi s'alarment-ils quand, en janvier 1820, on veut les forcer à renoncer aux pièces avec dialogues. Ils écrivent aussitôt au préfet de police, arguant que « depuis huit ans [ils ont] mêlé quelques paroles à [leurs] pantomimes, pour en faire ressortir convenablement les couleurs historiques, chevaleresques et nationales » et que la censure n'a jamais refusé leurs ouvrages. Ils menacent de déposer leur bilan si l'interdiction est confirmée :

Nous exploitons, *par nous-mêmes*, notre privilège, nous sommes nos fermiers et ceux de *huit* enfants ; si nous avons voulu l'être, au prix de sacrifices immenses, si nous avons scrupuleusement exécuté les ordres multipliés qui nous ont été donnés par vos architectes, si nous n'avons négligé aucun moyen de continuer à bien mériter du gouvernement, des autorités administratives, et du public, en saisissant toutes les occasions de consacrer les époques heureuses des anniversaires et des naissances, c'est qu'entourés, comme nous le sommes, de riches directeurs, il nous a fallu rivaliser de zèle à défaut de fortune ; c'est que notre répertoire par sa variété nous offrait seul des ressources que ne nous aurait point offert un cadre muet pour exprimer dignement nos vœux ; c'est que la pensée peut se peindre en gestes et que les sentiments exigent la parole et que, séparés du public par un *cirque immense*, nous sommes obligés de nous en rapprocher par *la parole* ; que notre genre ne peut alarmer nos voisins, n'étant pas le même¹⁸.

17. Rapport du préfet de police au ministre de l'Intérieur, le 30 juin 1817.

18. Lettre d'Henri et Laurent Franconi au préfet de police, en janvier 1820. Ce sont les frères Franconi qui soulignent. Un courrier similaire est envoyé au ministre de l'Intérieur.

Cette vigoureuse protestation semble avoir porté ses fruits mais l'affaire rebondit en novembre 1822, lorsque le préfet de police se plaint de nouveau au ministre de l'Intérieur du répertoire des Franconi qui, de surcroît, a « plutôt pour but de flatter les opinions libérales que de récréer les spectateurs par des exercices d'équitation¹⁹ ». Cette protestation reste toutefois sans suite.

L'alerte est plus sérieuse en juillet 1823, à l'occasion du renouvellement du privilège des Franconi. Le chef de la 3^{ème} division du ministère de l'Intérieur rédige un rapport très sévère dans lequel il conseille d'interdire « définitivement » le mélodrame au Cirque-Olympique. Il opte également pour l'interdiction de la pantomime car, « par une usurpation insensible », un théâtre peut facilement passer « de la pantomime proprement dite à la pantomime expliquée par écrit, puis expliquée par un personna-

19. Rapport du préfet de police au ministre de l'Intérieur, en novembre 1822.

ge, puis par deux, etc., enfin à la pantomime parlée, c'est-à-dire au drame et au mélodrame²⁰ ». La scène de théâtre doit donc être supprimée. Pour atténuer l'effet de ces restrictions, il est proposé d'accorder aux Franconi « le privilège des exercices gymnastiques de toute espèce, tels que danses de cordes, sauts de tremplin, tours de force et d'agilité » et de leur donner un privilège d'une durée de quinze ans. L'arrêté pris par le ministre Corbières le 1^{er} août 1823 est un peu moins restrictif car, dans l'article 2, sont autorisées les « pantomimes représentant soit des arlequinades soit des scènes burlesques ou tout autre tableau populaire du genre comique ; mais à condition qu'elles ne pourront être jouées que sur l'arène sans décorations, plancher ni autres accessoires scéniques ». Les Franconi sont bien obligés d'accepter cette restriction mais ils ne détruisent par leur scène de théâtre pour autant. En novembre 1825, dans un rapport consacré à un projet (avorté) de réunion du Cirque-Olympique avec les théâtres des Funambules et des Acrobates, le préfet de police écrit : « Il est nécessaire sans doute de restreindre leur genre, mais peut-être n'y aurait-il point d'inconvénient à les autoriser à jouer sur leur théâtre, comme par le passé, des mimodrames en un acte en les astreignant à mettre des chevaux dans toutes leurs pièces. On classerait ainsi leur genre d'une manière précise²¹ ». C'est finalement l'incendie de 1826 qui tranche la question, au profit des Franconi. L'arrêté du 16 mars 1826 est ainsi libellé :

Art. 1^{er}. Les frères Franconi sont autorisés à faire représenter sur leur théâtre du Cirque-Olympique des pièces en un acte, sous la condition expresse que des exercices équestres entreront toujours dans l'action de cet ouvrage.

Art. 2. Leurs représentations théâtrales seront toujours précédées ou suivies de manœuvres de cavalerie et d'exercices équestres, exercices dont ils ne pourront se dispenser sous aucun prétexte, comme formant la partie essentielle du genre qui leur est affecté.

On le voit, malgré la précaution prise à la fin de l'article 2, le rapport s'est inversé : le Cirque-Olympique est d'abord un théâtre avant d'être une arène ; on y donne des « représentations théâtrales » avec des chevaux et non des exercices équestres augmentés de scènes dramatiques. La ténacité des Franconi a été payante.

20. Rapport présenté au ministre de l'Intérieur, le 17 juillet 1823.

21. Rapport du préfet de police au ministre de l'Intérieur, en novembre 1825.

DES SPECTACLES ORIGINAUX

En 1817, quelques mois après l'ouverture de leur nouvelle salle, les Franconi adressent au ministre de l'Intérieur un tableau de leur personnel dont le détail permet de mieux comprendre le fonctionnement de leur établissement. Le manège emploie douze hommes et deux femmes, parmi lesquels Henri, Laurent, Adolphe, Elisa et Caroline Franconi²². La troupe de pantomime comprend vingt hommes et dix femmes, certains artistes appartenant également au manège. Sous l'autorité du maître de ballet Jacquinet sont placés deux premiers danseurs, deux deuxièmes danseurs, huit danseurs, deux premières danseuses, huit danseuses, et quatre enfants dont Laurence et Émilie Franconi²³. L'orchestre, riche de vingt et un musiciens, est dirigé par Gautrot, Sergent²⁴ étant « répéteur des pièces » et Blanchard « répéteur du ballet ». Sous la rubrique « employés divers » apparaissent le secrétaire général, le régisseur, le contrôleur général, deux machinistes, un costumier, un tapissier, un armurier, un coiffeur, un « illuminateur », un artificier, un imprimeur et un afficheur. Le document se termine par le post-scriptum suivant : « Il faut ajouter à cet état huit menuisiers, ou machinistes en sous-œuvre, vingt-quatre [aides]²⁵ au théâtre tous les soirs, un tailleur, trois habilleurs, trois habilleuses, deux ouvrières, trois buralistes, seize hommes ou femmes pour les portes, deux hommes de peine, un porteur de bulletin aux journaux, vingt-quatre comparses paraissant dans les pièces, un concierge. Le nombre des chevaux est de vingt-cinq et six palefreniers *(sic)* ». Si l'on compare cet état avec les informations fournies par l'*Almanach des spectacles* de 1822²⁶, on s'aperçoit que le mot « pantomime » a été remplacé par « acteurs » et « actrices », termes que les Franconi évitaient bien sûr d'utiliser avec l'administration... En tout cas, la famille fournit les principaux artistes de la troupe, les deux épouses des frères Franconi étant notamment d'excellentes

22. Absent dans cet état, Antonio Franconi dit « Franconi père » est encore parfois mentionné dans les années 1820 parmi la troupe d'écuyers. Montait-il vraiment à cheval à plus de quatre-vingts ans ?

23. Jacquinet est à la fois maître de ballet et premier danseur. Le deuxième premier danseur est Mérance jeune. Mme Jacquinet est première danseuse.

24. Sergent, apparenté aux Franconi, n'a pas tardé à devenir le chef d'orchestre du Cirque-Olympique. À ce titre, il a écrit les musiques de scène de la plupart des mimodrames qui y ont été créés.

25. L'orthographe initiale est « aident ». Notre correction n'est qu'une hypothèse.

26. *Almanach des spectacles pour l'année 1822*, Paris, chez J. N. Barba, 1822, pp. 219-226.

écuyères. Henri dit « Minette » Franconi, mime de grande valeur, cosigne de nombreuses pièces et fait office de metteur en scène.

Dans les exercices équestres qui constituent leur activité première, les Franconi n'ont pas de rivaux²⁷. Ils exécutent à cheval les tours de souplesse et d'agilité les plus difficiles. Les deux frères, vêtus en mamelouk, guident leurs enfants et se livrent eux-mêmes à diverses démonstrations (saut par-dessus une cravache, exercices avec un cerceau, tir à l'arc à cheval, etc.). Mme Franconi, habillée en « sauvage », mime une « jeune Américaine » qui se fait enlever par son mari, lequel est très habile pour galoper en ayant chacun de ses deux pieds dans l'étrier d'un cheval différent... Un autre écuyer, habillé en Chinois, parvient à faire manœuvrer son cheval tout en ayant les pieds liés. Par ailleurs, des scènes comiques mettent en scène des chevaux savants, tel *M. Rognolet, ou le Tailleur gascon*²⁸ qui montre un cheval faisant semblant d'être mort, ou encore *La Jument Coquette*. Dans cette « scène de claune {sic} », un des frères Franconi (sans doute Henri) se déguise en paysan. Il se fait passer pour un spectateur qui interrompt le spectacle en demandant à monter un cheval. D'abord fort malmené par l'animal, il le dompte progressivement puis se livre à des farces :

Affublé d'amples vêtements, Claune {sic} ôta d'abord sa redingote, puis une première veste, puis une seconde, puis une vingtaine de gilets. Il n'avait plus en apparence sur le corps qu'une grosse chemise et un pantalon. Bien des personnes croyaient qu'il ne lui restait plus rien à ôter ; les mamans fronçaient le sourcil, et trouvaient le costume un peu léger. Quelle fut donc leur surprise en voyant Claune {sic} défaire son pantalon, ôter sa chemise elle-même, et se montrer à tous les regards... avec un élégant costume de soie²⁹ !

À côté de ces premières tentatives d'art clownesque, le Cirque-Olympique propose des numéros d'animaux savants. Le cerf Azor monte en aérostat jusqu'au plafond, le cerf Coco (vite devenu très populaire³⁰) franchit

27. Nous décrivons ces exercices d'après l'ouvrage *Le Cirque-Olympique, ou Les exercices de chevaux de MM. Franconi, du cerf Coco, du cerf Azor, de l'éléphant Baba*, [...] par Mme B**, née de V**, Paris, Nepveu libraire, 1817. L'auteur incite les Franconi à abandonner « une foule de pièces d'un noir effrayant » (p. 5) afin que leur spectacle soit complètement accessible aux enfants.

28. Sur l'affiche d'Orléans évoquée plus haut, *M. Rognolet, ou le Tailleur gascon* est qualifié de « scène comique et dialoguée, exécutée par quatre personnes et quatre chevaux dressés ».

29. *Le Cirque-Olympique, op. cit.*, p. 57. Ce texte est connu des spécialistes de l'histoire du Cirque (voir Tristan Rémy, *Les Clowns*, Paris, Bernard Grasset, 2002, [1945], pp. 17-18.)

30. Les chevaux montés par les Franconi sont aussi des célébrités. Dans le prologue d'ouverture de 1827 comme dans celui de 1817 sont évoqués les chevaux Brillant, Coquette, Fringant, Aboukir et surtout le plus célèbre, Régent.

un portique enflammé et saute par dessus quatre chevaux, l'éléphant Baba débouche une bouteille avec sa trompe et la boit ou encore se trémousse aux sons d'un orgue de barbarie dont il tourne la manivelle! Toutes ces attractions font du Cirque-Olympique le précurseur des cirques de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Ce sont toutefois les pantomimes qui forment la part la plus intéressante du répertoire des Franconi dans lequel elles sont présentes dès leurs débuts. L'*Almanach théâtral* recense dix créations de pantomimes en 1814 et le rythme ne faiblit pas par la suite³¹. À la fin de 1815 est créé *Robert-le-Diable, ou le Criminel repentant*, « pantomime en trois actes à grand spectacle par M. Franconi jeune », dont le succès égale celui de *Gérard de Nevers*, une scène équestre de Franconi et Cuvelier qui triomphait depuis 1810. Cette variation sur la célèbre légende comprend une scène de tournoi avec différentes joutes (et une contredanse à huit chevaux!) et se termine sur un duel équestre qui oppose Robert, joué par Franconi jeune, et le sénéchal Albéric, joué par Franconi aîné. Repris en octobre 1817, dans la nouvelle salle du Cirque, *Robert-le-Diable* est si bien accueilli « que chaque soir, après les exercices d'équitation, le Cirque [c'est-à-dire la piste sablée] est promptement remplie par le grand nombre de curieux qui ne peuvent trouver à se placer dans la salle³² ». Pour sa première soirée rue du Faubourg-du-Temple, le 8 février 1817, le Cirque-Olympique a fait précéder les exercices équestres (auxquels participent trois générations de Franconi) par un vaudeville en un acte de Cuvelier et Brazier intitulé *Le Boulevard du Temple*. L'écuyer La Piste y explique aux badauds : « On y pourra chanter quelques couplets, représenter quelques petites scènes, et parler un peu dans les pantomimes » (scène III). Écrites par des auteurs de mélodrames tels que Cuvelier (1766-1824), les pantomimes du Cirque-Olympique sont en fait, le plus souvent, l'adaptation de sujets bien connus du public : *Macbeth*, *Barbe-Bleue*, *Atala et Chactas*, *Othello*, *Don Quichotte*, *Geneviève de Brabant*, *Roland furieux*, *Ugolin*, etc. Les dénominations varient souvent d'une source à l'autre mais l'on peut penser que les termes « pantomimes », « mimodrames » et « mélodrames » désignent, à peu de choses près, le même type de spectacles.

31. *Mémorial dramatique ou almanach théâtral pour l'an 1815*, Barba et Eymery, 1815, pp. 222-224. On remarque que le Cirque-Olympique est placé en toute fin de volume, c'est-à-dire au bas de la hiérarchie théâtrale.

32. *Mémorial dramatique ou almanach théâtral pour l'an 1818*, Barba et Eymery, 1818, p. 342.

Vers 1821, les sujets militaires deviennent plus nombreux dans le répertoire : *Le Soldat fermier*, *La Bataille de Bouvines*, *La Flotte, ou la Charge de cavalerie*, *La Vivandière*, etc. Le Cirque-Olympique célèbre l'expédition d'Espagne organisée par la monarchie restaurée en faisant jouer, en janvier 1824, *Le Pont de Logrono, ou la Prise du Trocadéro* et, un an plus tard, *Les Pyrénées, Cadix et la France*. L'avant-dernière scène du *Pont de Logrono*, « action historique et militaire en trois parties » de Cuvelier et Franconi jeune, est ainsi décrite dans la brochure³³ :

Les grenadiers de la garde, les soldats du 36^e et les suisses s'élancent dans le canal, sous les feux des batteries. On voit le volontaire royal perdre sa botte, s'accrocher aux canons du Trocadéro, et y monter un des premiers. Engagement de cavalerie en avant, mêlée sur le terrain ; attaque générale. Escalade dans le fond. Le drapeau blanc est arboré sur le Trocadéro, et le commandant est fait prisonnier. Les grenadiers et le volontaire royal viennent en avant.

Le pouvoir surveille de près ce type de pièces. « Je me suis plaint quelquefois du mauvais effet produit par les scènes militaires jouées sur le théâtre du Cirque-Olympique ; mais je dois aussi reconnaître que les directeurs de ce théâtre sont devenus bien plus circonspects depuis quelque temps », reconnaît en février 1823 le préfet de police³⁴. De nombreuses représentations sont d'ailleurs organisées pour la garnison de Paris, le Cirque étant alors réquisitionné par les autorités. Les vétérans de l'autel royal des Invalides, tous les soldats des régiments parisiens et jusqu'aux gendarmes et sapeurs-pompiers se voient offrir des places gratuites. Cette collaboration avec le pouvoir explique sans doute l'indulgence de ce dernier quant aux questions de privilège. Elle explique aussi le grand nombre de pièces de circonstances montées par les Franconi pour célébrer la monarchie. Fête du roi, naissances, baptêmes, retour de Charles X à Paris après le sacre, victoires militaires : tout est prétexte à flatteries envers la dynastie des Bourbon. Pour l'inauguration de la salle du boulevard du Temple, en 1827, une décoration allégorique présente le buste de Charles X autour duquel sont

33. *Le Pont de Logrono, ou la Prise du Trocadéro*. Paris, chez Bezou, 1824, scène XXII.

34. Rapport du préfet de police au ministre de l'Intérieur, le 8 février 1823. Le ministre pensait que *La Mort de Kléber* avait suscité des désordres, ce que dément le préfet. En marge du rapport, le ministre conseille toutefois d'inciter les Franconi à retirer l'ouvrage de leur répertoire, « attendu le titre et le genre de cette pièce ». Cette recommandation semble ne pas avoir été suivie.

groupés Charlemagne, Philippe-Auguste, Louis XII, Henri IV et Louis XIV.

À côté de ces pièces dont l'esthétique est proche de celle des lithographies militaires, les Franconi ne se privent pas d'exploiter, malgré leur privilège restreint, un répertoire plus varié. Le prologue d'inauguration joué le 31 mars 1827 s'intitule, de façon significative, *Le Palais, la guinguette et le champ de bataille* car l'ouvrage est en partie un vaudeville et comprend même un tableau écrit en alexandrins qui met en scène François I^{er}, Bayard, Léonard de Vinci, Triboulet et Marguerite de Navarre ! C'est dire si le théâtre a de l'ambition... Il cultive surtout depuis ses origines une veine mélodramatique qui semble s'accroître dans les années 1820. En 1824, le Cirque-Olympique propose ainsi un *Melmoth, ou l'Homme errant* et en 1829, *Les Têtes-Rouges*, une imitation des *Brigands* de Schiller. Une des dernières pièces jouées avant la Révolution de 1830 est *Le Déluge* d'Hapdé dont le tableau le plus réussi est celui de la construction de l'arche de Noé, le déluge proprement dit étant médiocrement figuré par une gaze peinte descendant du ciel. Comme le montrent ces quelques exemples, le Cirque-Olympique sous la Restauration est donc un théâtre où l'on pratique le croisement des genres et où le triomphe du spectaculaire n'est pas sans incidence sur l'évolution de genres proprement dramatiques comme le mélodrame.

Original par son architecture qui mêle deux lieux scéniques, utilisant habilement l'intérêt que porte le pouvoir à son répertoire militaire pour ne pas se laisser enfermer dans son privilège, s'appuyant enfin sur un répertoire particulier – ce dont témoigne la collaboration d'Henri Franconi à l'écriture de presque toutes les pièces –, le Cirque-Olympique occupe une place singulière au sein des théâtres parisiens sous la Restauration. Tant par ses programmes que par sa politique tarifaire, il sait plaire aux spectateurs populaires sans se couper pour autant d'un public plus aisé. Frédérick Lemaître, qui fit partie de la troupe du Cirque de 1818 à 1820 et participa, entre autres, à la création du *More de Venise*, de *La Mort de Kléber* et du *Soldat laboureur*, a sans doute beaucoup plus appris auprès des Franconi que ne l'écrivent ordinairement ses biographes. Le passage du grand acteur, alors débutant, sur la piste et l'arè-

ne du Cirque-Olympique a en tout cas valeur de symbole: il souligne l'importance d'une entreprise qui, non contente d'être à l'origine des arts du cirque, fut aussi dans les années 1810 et 1820 un lieu d'expérimentation dramatique d'une inépuisable fécondité.