
Au-delà des frontières dramaturgiques et socioculturelles : le théâtre d'enfance américain au XIX^e siècle

Elena Mazzoleni

🔗 <https://publications-prairial.fr/fablijes/index.php?id=455>

DOI : 10.35562/fablijes.455

Référence électronique

Elena Mazzoleni, « Au-delà des frontières dramaturgiques et socioculturelles : le théâtre d'enfance américain au XIX^e siècle », *Cahiers Fablijes* [En ligne], 3 | 2025, mis en ligne le 16 février 2026, consulté le 24 février 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/fablijes/index.php?id=455>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

Au-delà des frontières dramaturgiques et socioculturelles : le théâtre d'enfance américain au XIX^e siècle

Elena Mazzoleni

PLAN

Enfance et désir : *Cinderella ; or, the Little Glass Slipper, a Grand Allegorical Pantomimic Spectacle* (1806)

Enfance et satire : *Humpty Dumpty* (1868)

La dramaturgie de l'enfance : la féerie-pantomime

Enfance et innovation théâtrale : l'*Home Acting* américain

TEXTE

- 1 L'historiographie consacrée au théâtre d'enfance américain du XIX^e siècle est fragmentaire. Bien que les américanistes aient reconnu le spectacle populaire comme un terrain de lutte idéologique sociale, ils n'ont jamais considéré l'enfance comme une catégorie, ni théâtrale ni culturelle¹. Les études accordent peu d'attention à l'enfance car elle est le plus souvent associée à l'innocence et à la vulnérabilité, des valeurs apparemment détachées de toute question socioculturelle. Cependant, le théâtre d'enfance détermine le spectacle populaire américain du XIX^e siècle, en imposant ses sujets spécifiques, ses formes dramaturgiques singulières, ses pratiques de jeu et ses modes d'organisation propres.
- 2 Les répertoires populaires, dominés par des genres mixtes, comme la pantomime, qui n'est pas spécifiquement créée pour les enfants, cherchent un public transversal, mais aussi une légitimation morale, qui peut être assurée par la présence d'enfants artistes et spectateurs. Toutefois, cette présence infantine sur scène et dans le public, ainsi que les sujets véhiculés mettent en cause les catégories socioculturelles tant par les significations qu'elles véhiculent que par les formes esthétiques qu'elles mobilisent. En mobilisant la complexité des catégories de genre, de classe sociale et d'origine culturelle, les pantomimes mettent en scène les tensions et les

ambiguïtés constitutives d'une communauté américaine encore en cours de définition, révélant ainsi les enjeux identitaires au cœur du spectacle populaire. L'enfance fait en effet appel aux thèmes anthropologiques du passage, de l'entre-deux et des relations de pouvoir, qui investissent la détermination sociale des individus et leur imaginaire. Le théâtre ne peut qu'aborder de manière ambivalente l'idée de l'enfance, par exemple par la caractérisation des personnages, tantôt innocents tantôt criminels.

- 3 La dramaturgie reflète à son tour cette ambivalence par des dispositifs stylistiques appropriés à sa nature mixte et flexible. Il suffit de penser aux féeries-pantomimes, dont les sujets liés aux contes merveilleux sont traités de manière ambiguë et révèlent des tensions sociales. *Humpty Dumpty* de George Lafayette Fox et Tony Denier (1868) est, par exemple, une satire de la société américaine, qui s'inspire des *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* de Charles Perrault (1697) ainsi que des scènes non moins ambiguës du *Punch and Judy* anglais. Lorsqu'elle s'inspire des contes de fées, avec leur apparente simplicité esthétique et morale, la pantomime introduit ainsi des thématiques complexes, tout en séduisant un large public. Joués dans les salles de théâtre, comme dans les *dime Museums*, les Vauxhall, les cirques, ces spectacles unissent l'atmosphère, le style du conte à des contenus érotiques et violents propres à la satire. Ce n'est pas un hasard si les chroniques théâtrales de l'époque ne qualifient jamais les féeries comme théâtre d'enfance ou si, au contraire, elles recommandent de chercher le portrait du Humpty Dumpty de Fox dans les livres illustrés pour enfants, tels que *Home Pantomime Toy Books with five set scenes & nine trick changes* et *Picture Books for Little Children*, bien qu'aucune source n'atteste le rapprochement entre la littérature d'enfance et le jeu de l'acteur américain².
- 4 L'ambivalence thématique et stylistique n'est nulle part plus évidente que sur la scène du xix^e siècle, dominée par des acteurs enfants qui attirent un public plus vaste. Les enfants sont tellement omniprésents que presque tous les genres théâtraux populaires de l'époque – y compris les *Minstrel Shows* et le vaudeville – comme des formes de théâtre d'enfance, souvent méconnues et involontaires, mais porteuses d'innovation³. La dramaturgie d'enfance américaine n'est pas simplement diffuse ; elle est aussi créative, étant donné son

articulation complexe et polyphonique. Les *Shadow Pantomimes for Old and Young* sont par exemple à la base du *Home Acting* américain, prélude du mouvement des *Little Theatres*, visant à encourager le théâtre d'art, à savoir une approche plus artistique, expérimentale et innovante du théâtre, axée sur l'apport des amateurs et non sur la demande du marché du spectacle.

Enfance et désir : *Cinderella ; or, the Little Glass Slipper, a Grand Allegorical Pantomimic Spectacle* (1806)

- 5 *Cinderella ; or, the Little Glass Slipper, a Grand Allegorical Pantomimic Spectacle* dont la musique est de Michael Kelly, est présenté pour la première fois à Londres, au Royal Theatre, en janvier 1804⁴. À partir de 1806, cette pantomime est représentée avec grand succès à Philadelphie, Baltimore, Charleston, New York et Boston. À Boston, le livret de *Cinderella* est accompagné d'une brève version en prose du conte, unie à une note explicative qui présente justement le spectacle comme un mélange parfait d'amusement et d'instruction pour la nouvelle génération. Selon le *Theatrical Censor*, l'un des premiers périodiques américains consacrés au théâtre, les enfants qui assistent à la première (le 1^{er} janvier 1806, au Chestnut Street Theatre de Philadelphie), sont nombreux et tous « *drawn [...]* *by the glitter of Cinderella*⁵ ». Lors de la première représentation à Boston (le 7 décembre 1807, au Federal Street Theatre), un chroniqueur affirme que la pantomime plaît « *to all ages of life ; from the child who spells in the nursery, to the grandmother by whom it is instructed*⁶ ».
- 6 Cependant, *Cinderella* porte un regard contradictoire sur l'enfance et l'innocence des jeunes filles. La première et seule annonce verbale de Cendrillon au public a lieu lorsqu'elle chante « *Douces heures de l'enfance, comme vous avez volé vite* ». Cet air suggère que la fille, jouée par une femme adulte, est disponible à l'amour car elle n'est plus une enfant, bien qu'elle soit encore une jeune fille. Ceci est le trait caractéristique de Cendrillon, ambivalente et séduisante, comme

l'est Cupidon, joué par un enfant, incarnation de l'amour érotique et de la beauté. Avec ses assistants – des enfants acteurs –, Cupidon descend de très haut sur la scène à l'aide de cordes en un exploit audacieux, unissant érotisme et athlétisme. De la même manière, Cendrillon dévoile ses pieds et ses chevilles en un acte de séduction, alors qu'elle se change pour aller au bal⁷. Cendrillon et Cupidon occupent donc l'espace incertain entre innocence et désir.

- 7 La chronique théâtrale de l'époque confirme l'ambivalence de la relation entre enfance et désir. Le *Censor* se plaint que l'actrice jouant Vénus n'est pas assez nue, et un critique de Boston note que la suspension des cupidons-enfants produit un bel effet sur les spectateurs⁸. Enfin, il convient de souligner que les spectacles mixtes sont d'habitude librement associés : la pantomime de Kelly est jouée en même temps que d'autres spectacles destinés aux adultes, comme *Three Weeks after Marriage ; or What We Must All Come To*, une comédie riche en allusions indécentes à double sens.

Enfance et satire : *Humpty Dumpty* (1868)

- 8 George L. Fox, connu sous le nom d'*American Grimaldi*, porte la pantomime américaine à son apogée⁹. Avec Tony Denier, il produit la pantomime la plus représentative de l'histoire du théâtre américain, *Humpty Dumpty*, mise en scène pour la première fois le 9 mars 1868, à l'Olympic Theatre de Broadway¹⁰. La structure de cette pantomime est traditionnelle : après un bref prologue en couplets parlés et rimés entre les personnifications de Romance, Pantomime, Burlesque, arrivent sur scène Tommy Tucker, Goody-two-shoes et leur serviteur Humpty Dumpty, protagonistes de violentes claques, chansons, danses et effets scéniques spectaculaires. Ils introduisent les transformations d'Arlequin, Pantalón et Clown dans le sillage de la satire violente du *Punch and Judy* et du Joey de Grimaldi, qui, dans le cadre des spectacles de marionnettes destinés aux enfants, mettent en scène des caractères violents, voire criminels, aux actions rapides, presque hystériques. Le *Humpty Dumpty* de Fox ne se limite pas aux traditionnels coups de poing pantomimiques ; il se jette violemment sur ses adversaires impuissants (un vieillard, un médecin, un dandy),

armé de briques, d'auges et de fers à repasser. Bien loin de la tradition européenne, il incarne ainsi le désordre social. Spectacle satirique et merveilleux à la fois, *Humpty Dumpty* brouille donc les frontières entre les âges : le conte de fées devient le support d'une satire mordante de la société américaine.

- 9 *Humpty Dumpty* remporte un succès sans précédent : il est rejoué près de cinq cents fois, marquant le triomphe de la pantomime américaine, mais en même temps son déclin, ou plutôt sa transformation. C'est désormais le temps du burlesque et des *Mammoth Shows*, spectacles mixtes, qui, bien loin de la tradition européenne, combinent des *speciality acts*, des acrobaties, des pantomimes, de la musique et de la danse de plus en plus indépendants de l'intrigue principale. *Humpty Dumpty* ne compte ainsi pas moins de seize tableaux. Pour la première fois, le triomphe du spectacle populaire peut résonner auprès d'un public très vaste, réunissant adultes et enfants.

La dramaturgie de l'enfance : la féerie-pantomime

- 10 Les exploits des cupidons de *Cinderella* sont bien modestes comparés aux cascades défiant la mort, exécutées par les enfants prodiges qui sillonnent le pays avec des troupes de cirque comme de théâtre. Selon le *New York Herald*, le point culminant des spectacles de la Martinetti Pantomime Troupe, qui offre des pantomimes, des acrobaties, des ballets et des féeries, est le moment où le petit prodige Bob se jette en diagonale d'une barre à environ quarante-cinq pieds (14 m) dans les airs et – juste avant de toucher le sol – s'accroche à un collègue suspendu à l'envers à une autre barre¹¹. Loin d'être choqué par le danger que risque l'enfant, le journaliste du *Herald* note : « *such entertainments draw larger audiences than the legitimate drama* »¹².
- 11 La féerie-pantomime, par sa dramaturgie hybride et adaptable, incarne pleinement l'ambivalence des thématiques liées à l'enfance. Combiné à l'influence circassienne, le merveilleux finit par véhiculer des valeurs ambivalentes, qui reflètent et amplifient les tensions sociales sous-jacentes.

- 12 Le genre de la pantomime est porté de l'Europe aux États-Unis par les frères Ravel et Martinetti¹³. Arrivés à New York en juillet 1832, ils font leurs débuts au Park Theatre de Manhattan. Leur troupe est composée d'une douzaine d'artistes (acrobates, pantomimes et danseurs) d'origine européenne. Le répertoire est mixte : ballets, pantomimes, vaudevilles et acrobaties, faisant la part belle à des sujets merveilleux, marqués par la tradition française de la féerie. Il suffit de considérer les titres de leurs pantomimes pour s'en convaincre : *The Green Monster*, *The Golden Egg*, *The Red Gnome*, *Masaulm the Night Owl*, *The Magic Trumpet*, *The Magic Pills*, *The Magic Hans*.
- 13 La féerie est un genre théâtral français qui connaît son heure de gloire au XIX^e siècle¹⁴. Fondée sur le folklore romantique et la mythologie, elle se caractérise par le recours à des sujets merveilleux, inspirés de contes de fées et mis en scène à l'aide des machines et artifices à grand spectacle, nécessaires à la représentation de la magie et des métamorphoses. À partir des années 1860, elle se rapproche sensiblement du spectacle à effets par le moyen de machines, d'accessoires et de costumes, aboutissant à des féeries musicales, proches de l'opéra ou de l'opérette, comme *Le Roi Carotte* d'Offenbach (1872). Bien qu'elle donne lieu à nombre d'expérimentations, la féerie s'épuise vers la fin du XIX^e siècle, en laissant place à d'autres typologies théâtrales.
- 14 Les pantomimes des Martinetti, qui connaissent un grand succès en vertu d'innombrables adaptations, sont constituées d'un bref prologue, centré sur des sujets mythologiques ou féeriques, suivi d'une arlequinade, agrémentée de scènes de métamorphoses, qui s'appuie sur le schéma de la poursuite amoureuse entre Arlequin, Colombine, le Clown et Pantalon. Il s'agit de productions grandioses, qui rencontrent le goût du public américain de plus en plus attiré par des spectacles à effets, fondés sur des récits tirés du folklore et des contes de fées traditionnels. Les Martinetti adaptent ainsi la pantomime française au marché du spectacle américain, en mettant en valeur les effets visuels et chorégraphiques, tout en conservant le cadre merveilleux. Les mises en scène à effets sont décisives pour attirer un public varié, y compris des enfants.

- 15 La chronique théâtrale de l'époque, qui reflète la faveur générale exprimée par le public, est la source principale de toute étude sur le théâtre d'enfance américain. Le *Trinity Journal* nous informe de la mise en scène des féeries-pantomimes de Martinetti :

*[...] a most potent feature will consist of their stage, scenery, dresses and decorations. Although playing under canvass there will be a regular stage and scenery, not surpassed by that of any theatre in the State. Everything will be done on the grandest scale, so that the observer can detect no difference between the performances thus given and those which take place in the Opera House*¹⁵.

- 16 La pantomime *Harlequin and Mother Goose ; or, The Fairy Legend of the Golden Egg* des Martinetti, représentée à plusieurs reprises, entre 1865 et 1867, au Niblo's Garden à New York et jouée soixante-dix-neuf fois à l'Hippotheatron de New York et au Metropolitan de San Francisco, est un modèle pour une dramaturgie d'enfance qui intègre les thèmes et les styles propres aux répertoires destinés aux enfants, bien qu'elle ne soit pas explicitement conçue pour un jeune public. *The Bulletin* de San Francisco décrit minutieusement la mise en scène féerique de la pantomime jouée, en 1866, au Metropolitan de San Francisco :

*The glamour of enchantment seemed to pervade everything and everybody. The stage and those who walked it appeared possessed ; chairs and tables moved off on the slightest provocation ; beads and bedding took themselves wings ; shop signs become suddenly inverted or found themselves transferred to opposite sides of the street ; men and women were whisked through the air and appeared and disappeared in the most tantalizing manner ; the most uncouth monsters, gigantic geese, deformed donkeys, toad goblins, played fantastic tricks and assumed the most protean shapes*¹⁶.

- 17 La pantomime des Martinetti, jouée à Paris, entre 1830 et 1860, au théâtre des Funambules, s'inspire des spectacles populaires contemporains. *Harlequin and Mother Goose* semble être une adaptation de *Ma mère l'Oie* ou *Arlequin et l'œuf d'or* (1830) d'Eugène [Grangé] et Lambert¹⁷. Cette pantomime s'inspire quant à elle de la pièce de Claude-Ignace de Barante et Charles Dufresny, *Les*

Fées ou contes de ma mère l'Oye (1697), mise en scène par les comédiens italiens un mois après la publication du recueil de Perrault. Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, les contes de Perrault suscitent un nouvel engouement – l'édition des *Contes de Perrault* illustrée par Gustave Doré est offerte aux enfants à Noël ou comme prix de fin d'année scolaire –, combiné à la tradition de la *commedia dell'arte*. La pièce d'Eugène et Lambert suit ainsi le schéma traditionnel italien (Cassandre, Pierrot et un acteur comique empêchent l'union d'Arlequin et de Colombine), mais l'atmosphère reste celle des contes de Perrault. Les protagonistes sont confrontés à des péripéties fantaisistes, ponctuées des traditionnels lazzis. Leur course – ils défilent sur une plage vénitienne, parmi les arbres d'une forêt enchantée et autour d'une auberge de province – ne s'arrête jamais grâce au bâton-baguette magique d'Arlequin, qui agit en faveur des amoureux :

L'Aubergiste prépare une table pour Arlequin et Colombine, qui viennent y prendre place dès que le souper est servi. Ils sont bientôt dérangés par l'arrivée de Cassandre, du comique et de Pierrot. Les deux premiers s'empressent de prendre la place des amans. Arlequin les touche de sa batte : *leurs jambes tombent*, et [ils] ne peuvent plus bouger. Arlequin emmène Colombine, puis il fait la paix avec Cassandre et Pierrot. Alors *il fait revenir leurs jambes*. Ils en font usage pour s'élancer sur Arlequin, qui cherche à s'échapper. Les poursuivans lui barrent le passage. N'ayant plus d'autre ressource, il saute à travers la *carte de géographie* placée au-dessus de la cheminée. Elle se trouve aussitôt remplacée par un *tableau sur lequel on lit : ADIEU*¹⁸.

- 18 Les transformations spectaculaires d'Arlequin confirment la reprise du modèle italien de la *commedia dell'arte* et celui du conte de fées, dans le cadre d'un travail de reconstruction propre à la féerie-pantomime, qui apparaît comme la forme privilégiée du théâtre d'enfance. Il suffit de considérer le bâton magique d'Arlequin, qui est à la fois un attribut du *zanni* de la *commedia dell'arte* et un *topos* des contes de fées, dont l'usage est réservé aux fées marraines pour aider leurs filleules dans les épreuves d'amour¹⁹. Sur la scène américaine du XIX^e siècle, la tradition de la *commedia dell'arte*, qui n'est pas initialement conçue pour les enfants, s'invente un public transversal, d'adultes et d'enfants.

Enfance et innovation théâtrale : l'*Home Acting* américain

- 19 L'imaginaire de l'enfance, trouve non seulement dans la féerie-pantomime la forme scénique privilégiée pour représenter les enjeux d'une catégorie socioculturelle en cours d'élaboration, mais donne aussi l'essor à une dramaturgie novatrice visant à la création d'un théâtre d'art, dont la scène américaine est encore dépourvue.
- 20 Clown, pantomime, dramaturge, scénographe, directeur de théâtre, théoricien du mouvement du *Home Acting*, Tony Denier est un artiste polyvalent, qui incarne les processus de contamination et de transformation des formes scéniques européennes au sein du système du spectacle américain. Comme beaucoup d'autres enfants-artistes, Denier s'unit, à l'âge de treize ans, au Sands and Nathan's Circus²⁰. Après une collaboration avec des compagnies itinérantes, Denier est engagé par les Ravel-Martinetti ; plus tard, il fonde lui-même des compagnies qui produisent des pantomimes aux décors somptueux sur le modèle de la féerie française (*Mother Goose*, *Harlequin Jack Sheppard*).
- 21 Denier est également un théoricien du *Home Acting* américain. Il inaugure une série éditoriale et une pratique consacrée au théâtre amateur, qui joue un rôle prépondérant dans le développement du *Home Acting* et plus tard, au xx^e siècle, dans le mouvement des *Little Theatres* (les théâtres d'art). Il consacre plusieurs livres au théâtre amateur : *Parlor pantomimes, or, Home amusement for old and young* (1865), *The Great Secret of shadow pantomimes, or, Harlequin in the shades* (1866) ; *The Amateur's hand-book and guide to home or drawing room theatricals. How to get them up and how to act in them* (1866) et *Parlor tableaux : or, Animated pictures : for the use of families, schools, and public exhibitions* (1868). L'éditeur de ces ouvrages est Samuel French, fondateur avec l'Anglais Lacy de la première maison d'édition américaine consacrée au théâtre contemporain et promotrice du mouvement du théâtre amateur. Les publications de Denier, qui sont des exemples pour nombre de théoriciens, suivent une opération éditoriale visant à la diffusion et la normalisation de la dramaturgie et la pratique du théâtre amateur aux États-Unis.

- 22 Le phénomène du théâtre amateur, d'origine européenne, est une pratique bourgeoise, s'inscrivant dans la tradition aristocratique des théâtres de société des xvii^e et xviii^e siècles. Les manuels, très répandus pendant la seconde moitié du xix^e siècle, visent à professionnaliser les amateurs par des indications sur les répertoires et les pratiques de l'acteur, tout en donnant l'occasion à la bourgeoisie d'imposer ses valeurs²¹.
- 23 Aux États-Unis, à la fin du xix^e siècle, les groupes de théâtre amateur américain, désormais en mesure d'accéder à une plus grande qualité et quantité de textes dramatiques, créent des centres d'expérimentation des arts de la scène, en dehors des mécanismes de production des grands circuits. Si le phénomène du théâtre d'art a un essor national, sa production éditoriale, bien qu'imposante, est limitée aux grandes villes de la *East Coast*²².
- 24 Le développement du *Home Acting* coïncide avec l'affirmation sociale et politique de la bourgeoisie, qui se définit en tant que classe productive (non manuelle). Le parloir s'avère alors un espace ambivalent, utile à la représentation théâtrale, comme à la légitimation sociale. C'est la scène de la bourgeoisie, actrice et consommatrice privilégiée du spectacle, à l'abri notamment des risques du théâtre commercial, encore considéré comme un lieu immoral. Cela explique l'importance de la présence des enfants sur scène et dans le parterre du théâtre amateur. Dans la préface à *The Amateur's Hand-book*, Denier donne les fondements de ce théâtre amateur, ainsi que sa fonction morale et éducative :

[...] it would most importantly add to the general happiness of society ;
[...] Gaming and intoxication have disappeared from rational society.
Home Acting can supply the interest of the one, and the exhilaration of the other, without their concomitant evils²³.

- 25 L'auteur donne des indications sur la mise en scène, les costumes, le jeu des acteurs et le répertoire à privilégier, à savoir les charades, les féeries-pantomimes, les tableaux vivants, les pièces en un acte, les farces, les pièces burlesques. Denier propose même une liste de pièces à jouer dans les salons privés. Il s'agit d'un répertoire de contes de fées : « 1. *Beauty and the Beast*. 2. *Blue Beard*. 3. *White Cat*. 4. *Cinderella*. 5. *Yellow Dwarf*. 6. *Aladdin*. 7. *Puss in Boots*. 8. *Little Red*

Riding Hood. 9. *Sleeping Beauty*. 10. *Ali Baba*²⁴ ». Bref, un répertoire apparemment destiné à tous les âges, mais décelant des enjeux socio-politiques, comme le confirme l'étude des *Parlor Tableaux*.

26 Dans le tableau *The Drunkard's Home*, les acteurs mettent en scène la vie quotidienne de la classe ouvrière victime de l'alcool. Il suffit aux acteurs bourgeois de transformer leur salon, élément distinctif de leur statut social, en un intérieur pauvre qui reflète l'existence misérable des classes pauvres. Les spectateurs, comme les acteurs, sont mis en garde contre les dangers d'une vie dissolue et en même temps rassurés en tant que spectateurs-voyeurs, et non sujets de scènes de dégradation morale. Cette pièce est l'adaptation théâtrale d'une série de huit gravures de George Cruikshank intitulée *The Bottle* (1847). Inspirées des huit estampes du *Rake's Progress* de Hogarth, ces illustrations traitent des vicissitudes d'une famille victime de l'alcool : de la ruine économique à la maladie, en passant par la mort de la mère et d'un fils, et la dégradation morale du père. Les illustrations de Cruikshank connaissent un grand succès aux États-Unis, où elles sont publiées sous forme de cartes postales stéréographiques et adaptées en pièces de théâtre : on compte au moins trois versions new-yorkaises, dont une produite par le Barnum Museum, en janvier 1849.

27 Le théâtre amateur de Denier reproduit donc les sujets des pantomimes de l'époque comme le conflit entre l'ordre et le désordre social – une inquiétude générée dans le cadre de l'organisation socio-économique mise en place par la nouvelle politique nationale américaine –, qui trouve dans l'imaginaire de l'enfance son expression privilégiée.

*

28 En conclusion, les féeries-pantomimes du xix^e siècle révèlent, par leurs sujets et leur dramaturgie, une ambivalence à l'égard de l'enfance. Elles offrent un espace privilégié pour mettre en lumière les difficultés à cerner cette notion, tout en incarnant les enjeux socio-politiques et esthétiques inhérents aux processus de transition et de formation identitaire. Bien que rarement envisagée comme une catégorie sociale ou théâtrale à part entière, l'enfance, à travers son imaginaire et ses valeurs, joue néanmoins un rôle essentiel dans le

cadre plus large de la définition et de la négociation des frontières liées à l'ethnie, au genre et à l'âge. C'est donc le caractère mixte et polyvalent du théâtre « en mineur » qui nous permet de tracer l'origine complexe de la catégorie théâtrale de l'enfance aux États-Unis, au cours du xix^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

The Bulletin, 11 décembre 1866.

The Emerald, 12 décembre 1807. [En ligne] https://archive.org/details/sim_emerald-or-miscellany-of-literature_1807-12-12_1_8/mode/1up

Los Angeles Herald, 14 juillet 1905, vol. 32, n° 286. [En ligne] <https://cdnc.ucr.edu/?a=d&d=LAH19050714.2.50.2>

The New York Herald, 12 novembre 1869.

The Theatrical Censor, n° 8, 16 janvier 1806. [En ligne] https://archive.org/details/sim_theatrical-censor_1806-01-16_8

The Trinity Journal, 27 avril 1861.

BROADBENT R. J., *A History of pantomime*, London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co, Ltd, 1901. [En ligne] <https://www.gutenberg.org/ebooks/13469> ou <https://archive.org/details/cu31924074466529/page/n8/mode/1up>.

CLARK Barrett Harper, *How to produce amateur plays ; a practical manual* [1917], Boston, Little Brown, 1925. [En ligne sur HathiTrust] [https://hdl.handle.net/2027/uc1.\\$b276014](https://hdl.handle.net/2027/uc1.$b276014).

DENIER Tony, *Parlor pantomimes ; or, Home amusement for old and young*, New York, Samuel French Publisher, 1865.

DENIER Tony, *The Amateur's Hand-Book and guide to home or drawing room theatricals. How to get them up and how to act in them*. Edited by Tony Denier, the celebrated comic pantomimist..., Samuel French Publisher, New York, 1866. [En ligne sur HathiTrust] <https://hdl.handle.net/2027/njp.32101065675249>.

DENIER Tony, *The Great Secret of shadow pantomimes ; or, Harlequin in the shades. How to get them up and how to act in them*, New York, Samuel French Publisher, 1866.

DENIER Tony, *Humpty Dumpty : a pantomime in a prologue and one act*. Arranged by John Denier, Esq. as played by him, and as originally played by George L. Fox at the olympic theater, New York. Together with a description of the costumes –Cast of the

characters – Entrances and exits – Relative positions of the performers on stage, and the whole of the stage business, Chicago, The Dramatic Publishing Company, 1868. [En ligne sur HathiTrust] <https://hdl.handle.net/2027/uiug.30112040666023>.

DENIER Tony, *Parlor tableaux ; or, Animated pictures : for the use of families, schools, and public exhibitions*, New York, Samuel French Publisher, 1868.

KELLY Micheal, *Cinderella : a pantomime. An accurate description of the grand allegorical pantomimic spectacle of Cinderella, as performed at the Theatre-Royal, Drury-Lane ; to which is added, a critique on the performance and performers, by a lover of the drama. Together with the story of Cinderella*, London, John Fairburn, 1804.

MACKAY Constance D'Arcy, *Costumes and scenery for amateurs ; a practical working handbook* [1915], New York, H. Holt and Company, 1922. [Éd. de 1915 en ligne sur HathiTrust] <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015008428404>.

ROORBACH Orville Augustus, *A Practical Guide to private theatricals. Giving directions for arranging, decorating and lighting the stage, painting the scenery, making-up, preparing the costumes, mounting, rehearsing and performing plays. To which is added a collection of charades, plays and tableaux. For private performance*, New York, O. A. Roorbach, 1881. [En ligne sur HathiTrust] <https://hdl.handle.net/2027/loc.ark:/13960/t5r79mw0x>.

Bibliographie critique

CLARK Beverly Lyon, *Kiddie Lit. The Cultural Construction of Children's Literature in America*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003.

COSDON Mark, *The Hanlon Brothers. From Daredevil Acrobatics to Spectacle Pantomime, 1833-1931*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2009.

FERRONE Siro, *La Commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (xvi-xviii secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

GUARDENTI Renzo, *Gli italiani a Parigi. La comédie italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990.

GUBAR Marah, « Entertaining Children of All Ages : Nineteenth-Century Popular Theater as Children's Theater », *American Quarterly*, vol. 66, n° 1, 2014, p. 1-34.

MARTIN Roxane, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007.

MATLAW Myron (dir.), *American Popular Entertainment : Papers and Proceedings of the Conference on the History of American Popular Entertainment*, Westport, Greenwood Press, 1979.

MAZZOLENI Elena, *Migrazioni drammaturgiche. I teatri del boulevard du Temple (1759-1862)*, Roma, Aracne, 2017.

MAZZOLENI Elena, chap. 1 : « Parisian Vaudeville in America : The Ravel and Martinetti Troupes at the Origins of Early Modern American Popular Entertainment », dans Carole Salmon (dir.), *Paris in the Americas : Yesterday and Today*, Delaware, Vernon Press, 2022.

MAZZOLENI Elena, *Arti sceniche in viaggio. Circo, pantomima, vaudeville dall'Europa al Nord America (secoli XVIII-XIX)*, Roma, Tab edizioni, 2023.

MAZZOLENI Elena, « Le pantomime di Tony Denier. Migrazioni di un genere misto dall'Europa al Nord America », dans Gianni Cicali, Elena Mazzoleni et Anna Maria Testaverde (dir.), *Migrazioni teatrali e artistiche tra Europa e Americhe*, Roma, Bulzoni, 2024, p. 29-42.

PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emmanuelle, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?* Paris, Honoré Champion, 2003.

PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emmanuelle et QUÉRO Dominique (dir.), *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, n° 33 de la revue *Études sur le 18^e siècle*, 2005. [En ligne] <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/24527>.

PONZETTO Valentina et Jennifer RUIMI (dir.) et SCHUWEY Christophe (collab.), *Espaces des théâtres de société : Définitions, enjeux, postérité*, coll « Le Spectaculaire - Arts de la scène », Rennes, PUR, 2020.

SCHNEIDER Gretchen, « Gabriel Ravel and the Martinetti Family : The Popularity of Pantomime in 1855 », dans Myron Matlaw (dir.), *American Popular Entertainment : Papers and Proceedings of the Conference on the History of American Popular Entertainment*, Westport, Greenwood Press, 1979, p. 241-258.

SENELICK Laurence, « George L. Fox and Bowery Pantomime », dans Myron Matlaw (dir.), *American Popular Entertainment : Papers and Proceedings of the Conference on the History of American Popular Entertainment*, Westport, Greenwood Press, 1979, p. 97-105.

SENELICK Laurence, *The Age and Stage of George L. Fox, 1825-1877*, Hanover, University Press of New England, 1988.

YON Jean-Claude (dir.) et LE GONIDEC Nathalie, *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, coll. « Silex », Saint-Étienne, Créaphis éditions, 2012.

NOTES

1 Beverly Lyon CLARK, *Kiddie Lit. The Cultural Construction of Children's Literature in America*, John Hopkins University Press, 2003, p. 1-9.

2 *Home Pantomime Toy Books*, London, Dean and son, 1879 et *Picture Books for Little Children*, New York, 1886.

- 3 Voir Marah GUBAR, « Entertaining Children of All Ages : Nineteenth-Century Popular Theater as Children's Theater », *American Quarterly*, vol. 66, n° 1, 2014, p. 1-34.
- 4 Micheal KELLY, *Cinderella : A Pantomime : An accurate description of the grand allegorical pantomimic spectacle of Cinderella, as performed at the Theatre Royal, Drury Lane ; to which is added, A critique on the performance and performers by a lover of the drama, together with the story of Cinderella*, London, J. Fairburn, 1804.
- 5 « Cinderella », *The Theatrical Censor*, 16 janvier 1806, p. 72. Toutes les citations en anglais sont traduites par l'autrice du présent article. « attirés [...] par les paillettes de Cendrillon ».
- 6 *The Emerald*, 12 décembre 1807, p. 89. « À tous les âges de la vie ; de l'enfant qui épelle dans la crèche à la grand-mère qui l'instruit ».
- 7 Nicholas BOTTOM, « Mr. Censor », *The Theatrical Censor*, 16 janvier 1806, p. 74-76.
- 8 *Ibid.* et *The Emerald*, 12 décembre 1807.
- 9 Sur George L. Fox voir Laurence SENELICK, « George L. Fox and Bowery Pantomime », dans Myron MATLAW (dir.), *American Popular Entertainment*, Greenwood Press, 1979, p. 97-105 et *The Age and Stage of George L. Fox, 1825-1877*, University Press of New England, 1988.
- 10 Sur Tony Denier voir Elena MAZZOLENI, « Le pantomime di Tony Denier. Migrazioni di un genere misto dall'Europa al Nord America », dans Gianni CICALI, Elena MAZZOLENI et Anna Maria TESTAVERDE (dir.), *Migrazioni teatrali e artistiche tra Europa e Americhe*, Bulzoni, 2024, p. 29-42.
- 11 Connu comme le *Great Little Bob*, cet enfant est célèbre pour un numéro d'acrobatie au trapèze. Il se produit aussi avec les Hanlon-Lees. Voir Mark COSDON, *The Hanlon Brothers. From Daredevil Acrobatics to Spectacle Pantomime, 1833-1931*, Southern Illinois University Press, 2009, p. 32.
- 12 « Musical and Theatrical Notes », *The New York Herald*, 12 novembre 1869. « Ces divertissements attir[ai]ent un public plus nombreux que les pièces de théâtre légitimes ».
- 13 Sur les Ravel et Martinetti, voir Gretchen SCHNEIDER, « Gabriel Ravel and the Martinetti Family : The Popularity of Pantomime in 1855 », dans Myron MATLAW (dir.), *American Popular Entertainment*, op. cit., p. 241-259 ; Elena MAZZOLENI, « Parisian Vaudeville in America : The Ravel and Martinetti Troupes at the Origins of Early Modern American Popular

Entertainment », dans Carole SALMON (dir.), *Paris in the Americas : Yesterday and Today*, Vernon Press, 2022, chap. 1 ; et Elena MAZZOLENI, *Arti sceniche in viaggio. Circo, pantomima, vaudeville dall'Europa al Nord America (secoli XVIII-XIX)*, Tab edizioni, 2023.

14 Sur la féerie, voir Roxane MARTIN, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes. 1791-1864*, H. Champion, 2007.

15 *The Trinity Journal*, 27 avril 1861. « [...] l'élément le plus important sera la scène, les décors, les robes et les décorations. Bien que jouant sous toile, il y aura une scène et des décors réguliers, qui ne seront surpassés par aucun théâtre de l'État. Tout sera fait à l'échelle la plus grandiose, de sorte que l'observateur ne pourra déceler aucune différence entre les représentations ainsi données et celles qui ont lieu à l'Opéra. »

16 *The Bulletin*, 11 décembre 1866. « Le charme de l'enchantement semblait imprégner tout et tout le monde. La scène et ceux qui l'arpentaient semblaient possédés ; les chaises et les tables se déplaçaient à la moindre provocation ; les perles et la literie se donnaient des ailes ; les enseignes des magasins s'inversaient soudainement ou se trouvaient transférées de l'autre côté de la rue ; les hommes et les femmes étaient emportés dans les airs et apparaissaient et disparaissaient de la manière la plus séduisante ; les monstres les plus grossiers, oies gigantesques, ânes difformes, lutins crapauds, jouaient des tours merveilleux et prenaient les aspects les plus protéiformes. »

17 Pour l'édition moderne de cette pantomime, voir Elena MAZZOLENI, *Migrazioni drammaturgiche. I teatri del boulevard du Temple (1759-1862)*, Aracne, 2017. La pantomime a été publiée par Jules Janin, dès 1832 dans le tome 2, de Debureau. *Histoire du théâtre à quatre sous, pour faire suite à l'Histoire du théâtre-français*, Paris, Gosselin.

18 *Ma mère l'Oie ou Arlequin et l'œuf d'or*, tableau 18, scène v.

19 Sur Arlequin, et plus généralement sur le lien entre la *commedia dell'arte* et le merveilleux, voir Renzo GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La comédie italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Bulzoni, 1990 et Siro FERRONE, *La Commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (xvi-xviii secolo)*, Einaudi, 2014.

20 Selon R. J. Broadbent, *Denier était français (A History of pantomime)*, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent, 1901, p. 216), tandis que, pour le *Los Angeles Herald* (« Bit father's leg », 14 juillet 1905).

21 Voir Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?* H. Champion, 2003 ; Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL et Dominique QUÉRO (dir.), *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, *Études sur le 18^e siècle*, n° 33, 2005 ; Valentina PONZETTO et Jennifer RUIMI (dir.), *Espaces des théâtres de société : définitions, enjeux, postérité*, PUR, 2020 ; Jean-Claude YON et Nathalie LE GONIDEC, *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Créaphis, 2012.

22 Voir Orville Augustus ROORBACH, *A Practical Guide to private theatricals. Giving directions for arranging, decorating and lighting the Stage, painting the scenery, making-up, preparing the costumes, mounting, rehearsing and performing plays...*, O. A. Roorbach, 1881 ; Constance D'Arcy MACKAY, *Costumes and scenery for amateurs ; a practical working handbook* [1915], H. Holt and Company, 1922 ; Barrett Harper CLARK, *How to produce amateur plays ; a practical manual* [1917], Little Brown, 1925.

23 Tony DENIER, « Preface », dans *The Amateur's Hand-Book and guide to home or drawing room theatricals*, Samuel French, 1866, p. 5. « [...] il contribuerait surtout au bonheur général de la société ; [...] le jeu et l'intoxication ont disparu de la société rationnelle. Le Home Acting peut donner l'intérêt de l'un et l'exaltation de l'autre, sans leurs maux concomitants ». Sur la fonction éducative et morale du théâtre de société voir Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL et Dominique QUÉRO (dir.), *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, op. cit.

24 Tony Denier, *The Amateur's Hand-book*, op. cit., p. 74. « 1. La Belle et la Bête. 2. Barbe bleue. 3. Le Chat blanc. 4. Cendrillon. 5. Le Nain jaune. 6. Aladdin. 7. Le Chat botté. 8. Le Petit Chaperon rouge. 9. La Belle au bois dormant. 10. Ali Baba ».

RÉSUMÉS

Français

Cet essai relève la richesse socio-culturelle du théâtre d'enfance américain, et en trace l'origine du statut historiographique au cours du XIX^e siècle. S'appuyant sur un corpus de pantomimes (*Cinderella, or ; the Little Glass Slipper, a Grand Allegorical Pantomimic Spectacle*, *Humpty Dumpty et Harlequin and Mother Goose ; or, The Fairy Legend of the Golden Egg*), qui reproduisent, avec leur dramaturgie mixte, l'ambivalence stylistique et thématique liée à l'enfance, notre étude vise à mettre en lumière les enjeux de la relation entre enfance, désir et violence. Enfin, l'analyse de ces

répertoires esquisse le caractère novateur de la dramaturgie d'enfance, qui s'avère être au fondement du mouvement du théâtre d'art américain.

English

The essay focuses on the socio-cultural richness of American children's theatre and traces the origins of its historiographical status during the Nineteenth century. Based on a corpus of pantomimes (*Cinderella, or ; the Little Glass Slipper, a Grand Allegorical Pantomimic Spectacle, Humpty Dumpty and Harlequin and Mother Goose ; or, The Fairy Legend of the Golden Egg*), which reproduce, with their mixed dramaturgy, the stylistic and thematic ambivalence associated with childhood, our essay aims at casting light on the controversial issues of the relationship between childhood, desire and violence. Finally, the analysis of these repertoires outlines the innovative nature of childhood dramaturgy, which is at the root of the American art theatre movement.

INDEX

Mots-clés

conte de fées, enfance, féerie-pantomime, théâtre privé, satire, théâtre américain

Keywords

fairy tale, childhood, fairy-pantomime, home acting, satire, American theatre

AUTEUR

Elena Mazzoleni

Université de Bergame (Italie)

IDREF : <https://www.idref.fr/185747213>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000449904094>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16999534>