



HAL
open science

Les objets d'art forain des écoles française et belge dans la collection des Pavillons de Bercy à Paris. Reconnaissance et revalorisation des objets

Erika Fiorelli

► **To cite this version:**

Erika Fiorelli. Les objets d'art forain des écoles française et belge dans la collection des Pavillons de Bercy à Paris. Reconnaissance et revalorisation des objets. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03196177

HAL Id: dumas-03196177

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03196177>

Submitted on 12 Apr 2021

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Année universitaire 2019-2020

Les objets d'art forain des écoles
française et belge dans la collection des
Pavillons de Bercy à Paris.
Reconnaissance et revalorisation des
objets.

Volume I

Présenté par Erika FIORELLI

Numéro étudiant : 11602030

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'art

Parcours : Histoire, technique et théories des arts visuels

Sous la direction de Lucie GOUJARD, Maître de conférence en histoire de la photographie et
histoire de l'art contemporain à l'Université Grenoble Alpes.



Année universitaire 2019-2020

Les objets d'art forain des écoles
française et belge dans la collection des
Pavillons de Bercy à Paris.
Reconnaissance et revalorisation des
objets.

Volume I

Présenté par Erika FIORELLI

Numéro étudiant : 11602030

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'art

Parcours : Histoire, technique et théories des arts visuels

Sous la direction de Lucie GOUJARD, Maître de conférence en histoire de la photographie et
histoire de l'art contemporain à l'Université Grenoble Alpes.

Remerciements

À toutes les personnes qui, à des titres divers ont apporté leur aide pour la réalisation de mon mémoire, je souhaite adresser mes plus sincères remerciements.

Lucie GOUJARD

Maître de conférence en histoire de la photographie et histoire de l'art contemporain à l'Université Grenoble Alpes, qui a été ma directrice de mémoire durant cette année.

Éloïse GALLIARD

Responsable des collections des Pavillons de Bercy, qui m'a soutenu tout au long de mes recherches et qui a été d'une aide particulière quant au recueil des informations.

Jean Paul FAVAND

Directeur des Pavillons de Bercy, qui a donné l'impulsion à mon projet en acceptant qu'Éloïse Galliard prenne de son temps pour m'aider dans ma recherche et en m'ouvrant les portes du musée.

Zeev GOURARIER

Conservateur général du patrimoine et co-conservateur au Centre International de la langue française de Villers Côtteret, qui a accepté de répondre à mes questions.

Sommaire

PREMIÈRE PARTIE - UN CONTEXTE D'EFFERVESCENCE POUR LE MONDE FORAIN.....	7
CHAPITRE 1 – UNE COURTE HISTOIRE DE LA FETE, LES PREMISSES DE LA FETE FORAINE BELLE-ÉPOQUE.....	8
1. <i>La fête foraine : un héritage ancien.</i>	8
2. <i>La fête foraine Belle-Époque (1880-1914)</i>	10
a) Un rôle de vulgarisation pour la fête foraine.....	11
b) L'influence des Expositions universelles.	12
CHAPITRE 2 – LA PRODUCTION D'OBJETS FORAINS : LES ECOLES FRANÇAISE ET BELGE.	13
1. <i>L'école française : Angers capitale de l'art forain.</i>	13
2. <i>Le savoir-faire des artistes belges</i>	14
CHAPITRE 3 – LES ATELIERS DE RENOM	15
1. <i>Les constructeurs de manèges et sujets de manège.</i>	16
a) Gustave Bayol (1859-1931).....	16
b) Alexandre Devos	17
2. <i>L'industrie des orgues forains</i>	18
a) La manufacture Limonaire frères (1880-1932)	19
b) La firme Hooghuys	20
3. <i>D'autres artistes talentueux.</i>	20
a) Pierre-Marius Coppier (1878 - 1955)	20
b) Valentin Milot (1865-1937) et Alfred Garcement (1842-1927).....	21
DEUXIÈME PARTIE - VERS UNE ETUDE DES FORMES DE L'ART FORAIN FRANÇAIS ET BELGE : LA COLLECTION DES PAVILLONS DE BERCY A PARIS.....	24
CHAPITRE 1 – LES STRUCTURES D'ENVERGURES	26
1. <i>Les manèges et carrousels</i>	26
a) Deux manèges de manufactures réputées	26
b) Décors de manèges et sculptures monumentales	30
2. <i>Les baraques et carrousels-salon.</i>	37
a) Baraques foraines : un exemple de tir-salon.....	37
b) L'Hippo-Palace : un fabuleux témoignage de la grandeur des carrousels-salons.	39
CHAPITRE 2 – LES SUJETS DE MANEGES.....	41
1. <i>Animaux et moyens de locomotions : typologie des sujets de manèges</i>	41
2. <i>Des exemples de sujets de manèges.</i>	42
CHAPITRE 3 – LES ORGUES FORAINS.	46
1. <i>Orgue et orgues forains : de la naissance des orgues de fêtes foraines.</i>	46
2. <i>Des exemples d'orgues forains</i>	47
CHAPITRE 4 – LES PETITES ATTRACTIONS FORAINES.	49
1. <i>Les jeux à la fête</i>	49
2. <i>Des exemples de petites attractions foraines</i>	49
TROISIÈME PARTIE - L'ART FORAIN : LE DIFFICILE CHEMINEMENT VERS LA RECONNAISSANCE DES COLLECTIONS	52
CHAPITRE 1 – VALORISATION ET COMMUNICATION DES COLLECTIONS.....	53
1. <i>Les objets valorisés par leur exposition</i>	53
a) La démarche de Jean Paul Favand	53
b) Une scénographie particulière.....	55
c) Un important travail de conservation et de restauration	56
2. <i>Vers une communication de la collection</i>	58
a) Les visites	58
b) Des événements organisés autour de la collection.....	59
c) Un guide en construction.....	60
CHAPITRE 2 – LE DEFI POUR LA RECONNAISSANCE D'UN PATRIMOINE EN PERIL.....	61
1. <i>De grandes distinctions pour l'art forain</i>	62
2. <i>La culture foraine au patrimoine immatériel de l'UNESCO</i>	63
CHAPITRE 3 – LES ARTS FORAINS ET LE MARCHÉ DE L'ART : PREMIERE APPROCHE	64
1. <i>Une multitude de ventes : comment connaître la véritable valeur des pièces ?</i>	64
2. <i>Le secteur de l'imitation un secteur à succès.</i>	65

Introduction

« Aujourd'hui, à Paris, un voile de mépris et d'indifférence sur l'art forain s'est dissipé. La salle des ventes de Drouot-Montaigne est devenue une grande confiserie où l'on s'est arraché des madeleines de Proust » [...] « cette vente a révélé les œuvres de très grands artistes trop longtemps ignorés car pris pour des artisans »¹.

Alors que se sont constituées de grandes collections d'objets d'arts forains à travers l'Europe, parfois au sein d'institutions réputées comme les Pavillons de Bercy de Paris (France), le MuCEM de Marseille (France), l'Écomusée d'Alsace d'Ungersheim (France), les archives de la fête foraine et du cirque de l'Université de Sheffield (Angleterre) ou encore le Stadtmuseum de Munich (Allemagne), on voit que persiste toutefois une certaine méconnaissance de ce type de production, voire un désintérêt de la part du public et plus généralement du Monde de l'Art, au profit d'une production artistique plus « traditionnelle » comme la peinture, la sculpture ou le dessin, présents dans la plupart des grandes institutions culturelles européennes.

Ce mémoire intitulé « Les objets d'art forain des écoles française et belge dans la collection des Pavillons de Bercy à Paris. Reconnaissance et revalorisation de la collection. » s'orientera donc autour de la production d'objets d'arts forains, essentiellement les petites, moyennes et grandes constructions foraines, comme les jeux de foire, les sujets de manège, les carrousels et carrousels-salons ainsi que les principaux instruments de musique de la foire : les orgues forains. Il s'agira d'objets appartenant tous à la collection des Pavillons de Bercy de Paris avec qui j'entretiens une collaboration active pour la rédaction de mon mémoire. Constituant l'une des principales collections d'arts forains en France, il fut nécessaire de faire un choix quant aux pièces à étudier. Ce devoir de recherche sera alors constitué d'une analyse précise d'objets d'arts forains produits par les écoles française et belge ; par les principaux ateliers de production de ces deux pays au cours de la Belle Époque (1880-1914), la Belle-Époque marquant la période d'apogée de la création foraine. L'analyse de ces objets tentera de faire ressortir la proximité qui existe entre production artistique et production foraine à la même époque alors que le débat demeure encore pour une distinction entre art et artisanat. Ces objets trop souvent considérés comme des pièces d'artisanat à part entière donnent aussi matière à la question de reconnaissance du patrimoine forain, un travail de reconnaissance mis en place depuis plusieurs années maintenant, par les spécialistes des arts forains mais aussi par les forains eux-mêmes qui tentent de faire valoir leur patrimoine.

¹ Déclaration de Jean Paul Favand à l'issue de la vente « Chefs d'œuvres de l'art forain. La fabuleuse collection de François et Fabienne Marchal » qui s'est déroulée les 28 et 29 septembre 2011 dans la salle des ventes Drouot-Montaigne à Paris.

Mon ambition d'écrire un travail de recherche sur les arts forains, sur la façon dont on les a considérés depuis leur création jusqu'à leur exposition, mais aussi sur la façon dont les artistes forains se sont inscrits avec leurs fabrications dans une dynamique proche de celles des grands mouvements artistiques qui ont vu le jour à la même époque, m'est venue d'un goût particulier pour le merveilleux et la féerie qui existe au sein de cette production. En France, la culture de la fête et des grands événements est importante, elle a en quelque sorte forgé l'identité d'un pays et d'un peuple qui aime se divertir. Étudier les mouvements de création artistique ou artisanaux qui sont nés en parallèle et même en réponse à cette société de fête m'a toujours beaucoup intéressée. De plus, au travers de l'étude des objets d'arts forains on voit transparaître une esthétique particulière qui vient mettre en exergue tout le savoir-faire des professionnels de l'industrie foraine. Ces objets surprennent non seulement par leur beauté mais aussi par leurs dimensions : les carrousels-salons par exemple impressionnent par leur monumentalité alors que les manèges bijoux ou manèges pour enfants sont le témoignage, eux, d'une minutie particulière. J'ai choisi pour ce sujet de m'intéresser essentiellement aux objets de la collection des Pavillons de Bercy. Cette collection est née de l'ambition de Jean Paul Favand (créateur des Pavillons de Bercy) de faire reconnaître, aux yeux de tous, la production foraine comme une production artistique à part entière. C'est cette même ambition qui anime ma recherche et c'est donc pour cela que j'ai choisi cette collection. Quant au fait de s'intéresser de manière absolue à la production des écoles française et belge au cœur de la Belle-Époque, ce choix est motivé par le fait qu'il s'agit de la période la plus documentée, ce qui a facilité d'une certaine manière le travail de recherche.

Aujourd'hui, si l'on doit dresser un état de la recherche au sujet des arts forains on ne peut écarter la présence de collections importantes au sein des institutions européennes précédemment citées comme : Les Pavillons de Bercy, le MuCEM, l'Écomusée d'Alsace, Les archives de la fête foraine et du cirque de l'Université de Sheffield ou encore le Stadtmuseum de Munich qui sont pour la plupart animées par des acteurs importants de la reconnaissance des arts forains. Il est aussi primordial de relever l'existence de plusieurs expositions majeures comme lorsqu'en 1979 s'est tenue l'exposition « L'art forain et les objets de la fête au siècle dernier », organisée dans le cadre de l'année du patrimoine national et présentée au Louvre des Antiquaires pour lequel **Jean Paul Favand**, l'un des principaux protagonistes pour la reconnaissance des arts forains en France, organise les expositions. Il s'agissait d'une reconstitution d'une fête foraine d'époque 1900. C'est à l'occasion de cette exposition que l'on va commencer à utiliser le terme « d'art forain » mais c'est aussi l'une des premières occasions de médiatisation de la production foraine Belle-Époque puisqu'environ vingt émissions de

télévision vont être ensuite réalisées sur ce même thème, ainsi qu'environ 800 articles de presse. S'ensuit en 1980 puis en 1982, deux expositions sur l'art forain présentées lors des foires internationales du Mans puis de Bourges. En 1980, est organisée une grande fête foraine à l'occasion de l'inauguration du Forum des Halles. Enfin, c'est en 1995 que se déroule l'une des plus grandes expositions d'Art Forain : intitulée « Il était une fois la fête foraine » cette exposition va se dérouler de septembre 1995 à janvier 1996 au cœur de la Grande-Halle de la Villette. De cette exposition sera tiré le catalogue *Il était une fois la fête foraine ... de A à Z* rédigé par **Zeev Gourarier**, commissaire général et autre protagoniste important pour l'histoire de la production foraine. L'exposition de 1995 fût organisée avec la collaboration d'un grand nombre de musées européens ; certains entretiennent même un lien étroit avec la production foraine puisque leurs collections font partie des plus importantes collections d'objets d'art forain. Une itinérance de l'exposition sera même organisée au Japon à Omuta puis à Nagoya en 1997 ce qui permettra une première visibilité de la production foraine à l'international. Aujourd'hui on compte très peu d'exposition sur l'art forain mis à part certaines qui vont utiliser des décors et objets de ce type dans leur scénographie ou encore des expositions à l'étranger comme : « Ons Schueberfouer » qui s'est déroulée du 17 mai 2019 au 23 mai 2020 au Lietzebuerg Citymuseum du Luxembourg. Cependant cette dernière s'intéressait plus particulièrement à la célèbre fête foraine de la ville. À l'origine de ces grands événements ou de la recherche sur les arts forains on note la présence de personnages importants à commencer par **Jean Paul Favand**, antiquaire, grand collectionneur d'attractions, de décors forains ou d'instruments de musique mécanique qui en 1970 crée le Tribulum Antiquité pour lequel il constitue déjà une petite collection d'objets d'arts forains avant de co-fonder le Louvre des Antiquaires en 1977, pour installer définitivement sa collection aux Pavillons de Bercy qu'il dirige depuis 1996. Il est aussi à l'origine du plus grand inventaire d'objets d'art forain connu encore aujourd'hui. **François et Fabienne Marchal** ont eux aussi fourni des documents majeurs pour la compréhension de cette production. C'est en constituant l'une des plus grosses collections d'arts forains qu'ils ont peu à peu nourri la réflexion sur ce sujet. Ils ont écrit plusieurs ouvrages parmi lesquels on compte *La Belle Époque de l'Art forain*, écrit en 1988. Cet ouvrage constitue le premier document sur les arts forains en langue française. Il dresse un panorama de l'art forain depuis ses origines, jusqu'à ses décors et ses principaux artisans pour ne laisser place qu'à seulement quatre pages aux attractions et jeux de la fête. En 2011, est organisée la vente aux enchères de l'intégralité de la collection Marchal ; celle-ci est documentée par un catalogue intitulé « Chef d'œuvre de l'art forain. La fabuleuse collection de Fabienne et François Marchal » édité par la maison de vente Cornette de Saint Cyr. La vente

rencontre un véritable succès, les Pavillons de Bercy vont d'ailleurs acquérir un certain nombre de pièces. **Zeev Gourarier** et **Marc Grodwhol** en leur qualité de conservateur du patrimoine ont, eux aussi, contribué à la reconnaissance de ce style marginalisé. Si l'on doit à **Zeev Gourarier** l'importante exposition de 1995, il est aussi l'auteur de l'ouvrage *Les Manèges d'Autrefois* ainsi que d'une série d'articles dans la Revue du Louvre. Il a été pendant longtemps conservateur au Musée des Arts et Traditions Populaire de Paris pour lequel il constitue une importante collection d'objets d'arts forains qui sera ensuite déplacée au MuCEM de Marseille où il occupera d'ailleurs la place de directeur scientifique et directeur des collections pendant de nombreuses années. **Marc Grodwhol**, quant à lui, est à l'origine de nombreuses acquisitions d'objets d'arts forains au profit de l'Écomusée d'Alsace, situé à Ungersheim. Outre ces acquisitions il est aussi l'auteur d'un ouvrage intitulé *La fantastique épopée des carrousels-salons. Quand le bonheur ne tenait qu'à un tour de cochon* qu'il écrit en lien avec les travaux de restauration qu'il a mené sur des pièces phares de la production foraine de la Belle-Époque, notamment sur le carrousel-salon Demeyer. A l'étranger d'autres personnages vont marquer la recherche sur les arts forains, à commencer par **David Braithwaite**, en Angleterre, qui publie en 1976 son ouvrage intitulé *Fairground architecture*. Il fait dans ce livre une présentation des objets forains en tant qu'architecture éphémère. Cet ouvrage a toute son importance dans la recherche sur la production foraine Belle-Époque, toutefois, il faut savoir que Braithwaite traite essentiellement du cas de la Grande-Bretagne et de la place qu'a occupé l'art forain dans ce pays. On peut donc s'en servir comme outil de comparaison mais pas comme d'un document de compréhension absolue des formes de l'art forain français et belge. Peu de temps après la publication de *Fairground architecture*, en 1977, **Michael E. Wane** publie quant à lui *Historic fairground scenes*, un ouvrage sur la fête foraine anglaise et européenne qui contient 120 photographies légendées. Du côté des forains eux-mêmes une figure se distingue, il s'agit de **Marcel Campion**, l'un des représentants des forains de France et principal protagoniste de la Foire du Trône, ainsi que d'autres fêtes de grandes envergures. Faisant partie d'une importante famille foraine il apporte régulièrement des témoignages cruciaux, parfois même des pièces de sa collection personnelle pour nourrir la réflexion sur la production foraine que ce soit lors d'exposition ou lors de la rédaction d'ouvrages majeurs. Il est lui-même l'auteur de *D'où viens-tu forain* écrit en collaboration avec Catherine Gravil et de *Fêtes et merveilles du monde forain* publié en 2016. D'autres ouvrages ont été publiés sur la question des arts forains comme le *Catalogue de l'art forain*, de François Barré publié en 1978 ou un ouvrage plus général intitulé *Les 1000 questions sur les antiquités, l'art, la brocante*, publié en 1992 par Jean Bédel qui consacre un chapitre à l'art forain. En 1985 est même rédigé le rapport Pivin, rapport

officiel intitulé « Le monde de la fête foraine en France ». Si aujourd'hui on détient un certain nombre de documents sur les arts forains il ne faut pas oublier l'importance des sources pour une recherche de ce type. A la fin du XIX^e et au début du XX^e les grands ateliers de productions français éditent des catalogues qui leur permettaient à l'époque de vendre leurs pièces et qui nous permettent aujourd'hui d'en avoir une meilleure appréciation. Les documents photographiques d'époque et les cartes postales prennent aussi toute leur importance. On note également la création du journal forain *L'Industriel Forain* parut pour la première fois en 1884. La recherche déjà menée sur la question des arts forains est conséquente, toutefois, celle-ci s'est souvent intéressée aux questions de contexte ou bien de formes sans parler de véritables influences existantes entre les deux. Quant à la question de reconnaissance de cette production, celle-ci fût aussi évoquée à de nombreuses reprises sans vraiment aboutir à de réelles conclusions jusqu'à lors.

Cette étude visera donc à comprendre quelles ont été les formes et influences adoptées pour la production d'objets d'arts forains français et belges à la Belle-Époque mais aussi à comprendre comment s'est organisée et comment s'organise encore aujourd'hui la démarche de reconnaissance ou de valorisation des arts forains.

Quant à ma démarche de recherche il s'agit de déterminer mon sujet selon les motivations précédemment citées puis de collecter les informations dans les ouvrages spécialisés ou plus généraux pour parvenir peu à peu à déterminer la collection sur laquelle je souhaitais travailler car il me semblait primordial de m'appuyer sur des objets que l'on peut encore admirer aujourd'hui et ce, dans une institution réputée comme les Pavillons de Bercy.

Rapidement il m'a paru essentiel de prendre contact avec les professionnels de l'institution et autres spécialistes des arts forains afin de comprendre tous les enjeux d'un tel sujet.

Le travail de reconnaissance ou de reconsidération des arts forains peut encore à mon sens être nourri par des réflexions plus en rapport avec la véritable valeur artistique des pièces. Je pense qu'il est encore possible également de faire naître des liens entre production artistique d'époque et production foraine afin de dresser au rang d'art véritable la production d'objets forains. Il s'agira donc pour ce sujet de comprendre les enjeux d'une reconnaissance ou d'une reconsidération de l'art forain à travers la présentation d'une partie de la collection des Pavillons de Bercy.

PREMIÈRE PARTIE

-

Un contexte d'effervescence pour le Monde forain.

Chapitre 1 – Une courte histoire de la fête, les prémises de la fête foraine Belle-Époque.

Il est important de rappeler que nous considérerons dans ce devoir la trentaine d'années qui se sont déroulées de 1880 à 1914, puisqu'elles ont constitué les années durant lesquelles la fête foraine s'est le plus développée tant sur le point technologique, qu'esthétique. Bien que profondément novatrices dans la seconde partie du XIX^{ème} siècle, les fêtes foraines sont toutefois l'expression d'un héritage ancien qu'il convient d'expliquer.

1. La fête foraine : un héritage ancien.

Il est d'usage dans les ouvrages concernant l'histoire de la fête foraine de placer ses origines dans le sillage des fêtes du Moyen-Âge organisées à partir du X^{ème} siècle. Ces fêtes avaient pour but à l'époque de célébrer certains saints comme « *Saint Denis, Saint Germain, Saint Lazare ainsi que Saint Ambroise* »² et étaient les premières manifestations à faire correspondre le ludique au mercantile comme le feront plus tard les fêtes foraines. A la tradition du commerce s'ajoute au Moyen-Âge celle du spectacle puisque les saltimbanques organisent déjà de petites représentations sur le champ de foire ; il s'agit de spectacles de jongleurs ou de marionnettes, de représentations théâtrales et musicales ainsi que de démonstrations de domptage. On voit également apparaître les premiers entresorts³ ainsi que certains jeux de hasard et d'adresse davantage développés à l'apogée des fêtes foraines. Au XV^{ème} siècle, la Renaissance marque un tournant décisif pour les fêtes populaires puisque le spectacle occupe de plus en plus de place au sein des manifestations, et qu'elles n'ont plus réellement de valeur religieuse ou marchande. Au XVII^{ème} siècle, les manifestations festives les plus connues sont la plupart du temps réservées à la noblesse (ex : Fête du Carrousel, Le Plaisir de l'Île Enchantée⁴), il ne s'agit donc plus de fêtes populaires. Au même moment les joutes chevaleresques sont interdites et la noblesse, friande de ce type de manifestations, trouve une parade pour organiser des joutes d'une autre sorte ; le jeu de bagues ou course de bagues est alors inventé. Il s'agit d'une course où des cavaliers juchés sur leurs montures lancées au galop doivent faire preuve d'adresse en attrapant, à l'aide d'une lance ou d'une épée, des anneaux placés au sommet d'une potence. Au

² DE ROCQUIGNY Hugo, « L'art forain et la France. La reconnaissance d'un art populaire en France : l'Art forain, de l'exposition au Musée », in *SACD*, Paris, 2014, p.10.

³ Entresort (déf.) : baraque foraine à l'intérieur de laquelle le public canalisé se déplace de façon continue pour contempler un spectacle fixe ; phénomènes, animaux exotiques, cires anatomiques ou maquettes en entrant d'un côté pour ressortir de l'autre.

⁴ BERNARD Frédéric, *Les fêtes célèbres*, (v.2), Paris, Hachette, 1878.

XVIII^{ème} siècle, le succès du jeu de bagues engendre la création d'un manège à son effigie, on invente alors une sorte de tourniquet à chevaux de bois sur lesquels pouvaient monter les cavaliers afin d'attraper des anneaux suspendus. Le manège du jeu de bagues (fig.1) annonce les prémises des célèbres carrousels des fêtes foraines Belle-Époque. Toutefois, au XVIII^{ème} siècle les manèges de jeu de bagues sont installés « *dans les jardins publics, Folies et Tivolis (jardins idylliques agrémentés d'attractions)* »⁵ alors essentiellement fréquentés par la noblesse. Dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, les saltimbanques s'emparent de cette invention et se mettent à concevoir des manèges de jeu de bagues pour le champ de foire. On assiste alors à une première vulgarisation des loisirs mondains, puisque les manèges ne sont plus seulement réservés à la noblesse et à la bourgeoisie. Durant tout le XVIII^{ème} et au début du XIX^{ème} siècle on ne remarque pas de transformation majeure dans le déroulement des fêtes. Elles restent en quelques sortes ancrées dans la tradition puisqu'elles sont organisées selon le rythme des récoltes de l'année. De plus, jeux de hasard, d'adresse et entresorts font encore partie intégrante de ce type de manifestations. La Révolution industrielle, particulièrement foisonnante au milieu du XIX^{ème} siècle implique certains changements dans la tenue des fêtes, l'essor industriel pousse les populations des campagnes à s'installer en ville ce qui permet un développement accru des manifestations foraines. Auparavant réservée à la bourgeoisie, les fêtes foraines du XIX^{ème} siècle s'ouvrent aux ouvriers et artisans. En 1848, le carrousel de chevaux de bois est inventé et l'apparition de nouvelles attractions confère aux fêtes et foires, qui au départ avait un but marchand, une nouvelle dimension, celle de l'amusement et du ludique. Si Diderot avait déjà développé au XVIII^{ème} siècle la notion de loisir dans son *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* en la définissant comme étant « *le temps vide que nos devoirs nous laissent* », celle-ci a davantage de résonance avec le développement des manèges et donc d'une nouvelle société des loisirs au milieu du XIX^{ème} siècle. L'apparition du premier grand magasin en 1852, relève définitivement la fête foraine de sa fonction commerçante. En 1870, les manèges changent de dimensions et atteignent parfois des diamètres de 12 mètres, cette nouvelle dynamique est notamment influencée par les Expositions universelles européennes pour lesquelles se multiplient des pavillons itinérants de plus en plus monumentaux. A l'approche des années 1880 les nouvelles inventions se multiplient et permettent à la fête foraine de prendre une forme tout à fait différente.

⁵ MARCHAL François et Fabienne, *L'art forain : les animaux de manège*, Paris, Les Éditions de L'amateur, 2002, p.28.

2. La fête foraine Belle-Époque (1880-1914).

A partir des années 1880, on assiste sur le champ de foire au développement accru d'une architecture propre à la fête. L'architecture foraine se détache des architectures déjà existantes afin de conférer à ces manifestations une esthétique particulière. Espaces privés et espaces publics déterminent le champ de foire : les espaces privés sont constitués par les roulottes et les caravanes tandis que l'espace public est déterminé, lui, par les espaces de passages où les spectateurs peuvent déambuler : il s'agit notamment des manèges, des entresorts et des baraques en tout genre⁶. L'essor industriel qui se produit au XIX^{ème} siècle voit notamment apparaître le développement de l'électricité ce qui permet aux manèges et baraques de se doter de lumière. La lumière a toute son importance au sein de la fête foraine puisqu'elle délimite, elle aussi, à sa façon, les espaces : les espaces sombres nourrissent l'image de mystère qui se développe autour de la fête foraine tandis que les façades des manèges et des baraques sont puissamment éclairées pour attirer le visiteur⁷. L'espace dans lequel déambule le visiteur est pensé en fonction de ces goûts, car bien que l'aspect mercantile de la fête foraine soit peu à peu mis de côté au profit d'un aspect plus ludique, celui-ci n'est pas totalement oublié puisqu'il permet aux forains de vivre de leur activité. La fête foraine se doit d'être résolument moderne à l'affût des modes et des innovations afin d'évoluer en permanence et de ne pas s'enfermer dans des aspects dépassés. La conception des attractions, les décors et les spectacles répondent à des impératifs commerciaux de publicité, ainsi que les parades, les boniments⁸ ou autres stratégies mises en place pour attirer le public. Le plus souvent, les décors de la fête adoptent des thèmes qui dépayser le spectateur. Cette ambition de dépaysement du spectateur, développée au travers des fêtes foraines, naît du fait que la société de l'époque, notamment les artisans et ouvriers nouvellement concernés par ces manifestations, subissent de lourdes pressions sociales et économiques. Si l'on a appelé à posteriori la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle, Belle-Époque, il faut toutefois nuancer cette idée d'une époque facile à vivre puisqu'elle fut aussi le lieu d'expression d'importantes inégalités sociales, d'une pauvreté ambiante et de conditions de travail difficiles. La fête foraine devient alors, à partir de la fin du XIX^{ème}, un lieu d'exutoire pour le spectateur, qui vient se décharger, par l'amusement, de toute la pression qu'il subit au quotidien. A la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle la fête

⁶ GRODWHOL Marc, *Société et fête foraine, une expérience de muséographie*, [site internet], Ungersheim, Écomusée d'Alsace, 2007, (06/11/2019), < <http://www.marc-grodwohl.com/mémoires-de-l'ecomusée-d'alsace/société-et-fête-foraine-une-expérience-de-muséographie> >.

⁷ Op. cit. GRODWHOL Marc

⁸ Bonisseur (déf.) : Il anime la parade et décrit, son sans parfois quelques exagérations, les numéros présentés à l'intérieur des baraques

foraine est principalement réservée aux adultes, ce qui explique d'une certaine façon les connotations sérieuses qui demeurent en fond. La fête foraine s'ouvrira davantage aux enfants lorsque apparaîtra les premières réflexions sur l'éducation. Le rôle de vulgarisation technologique, scientifique, artistique et géographique qu'elle adopte également nous fait aussi prendre conscience que celle-ci était davantage réservée aux adultes.

a) Un rôle de vulgarisation pour la fête foraine.

La fête foraine Belle-Époque est aussi un lieu de vulgarisation technologique, puisque son développement est notamment dû aux innovations techniques qui surviennent au même moment. L'invention de la machine à vapeur, le développement du gaz ou de l'électricité, comme cité précédemment, interviennent directement dans son processus de développement. Les manèges qui étaient à l'origine activés par la force humaine, puis par des bœufs ou des chevaux sont désormais dotés d'une machine à vapeur qui permet leur fonctionnement ainsi que celui de l'orgue qui vient les animer à la même époque. C'est aussi le moment de l'invention des bielles, des rails, des treuils, des escaliers mobiles ou du plan incliné, etc. Toutes ces innovations ont permis au fil du temps, à la fête foraine, de se doter de nouveaux manèges qui feront le succès de celles-ci : toboggan, looping, water-chute⁹, grande-roue, manège aérien à force centrifuge ou à force motrice, cake-walk¹⁰, etc. Les grands tournants qui au départ sont animés par des sujets de manèges animaux vont peu à peu se doter de sujets plus modernes en adéquation avec le développement des nouveaux moyens de locomotion : vélocipèdes, bateaux et barques, métro, tramway pour la période qui nous intéresse, plus tard il s'agira des automobiles, des avions, etc. Dans son rôle de vulgarisateur technologique, les fêtes foraines, diffusent des spectacles de panoramas et dioramas, prémices du cinéma et de la photographie. En 1895, Charles Pathé introduit le cinéma sur les champs de foires. La fête foraine occupe aussi un rôle de vulgarisation scientifique et médicale entretenu par les cabinets de cires anatomiques ainsi que par les entresorts qui exposaient hommes, femmes et animaux considérés comme des aberrations de la nature de par leurs difformités. Ce type d'expositions, ainsi que celles motivées par le développement des grandes expositions coloniales, où l'on exposait des tribus aux coutumes bien différentes de celles développées en Europe, seront

⁹ Water-chute (déf.) : manège de barques descendants le long d'une chute d'eau

¹⁰ Cake-walk (déf.) : L'Exposition universelle de 1900 célébra l'avènement d'un XX^{ème} siècle mécanique en proposant aux visiteurs les commodités d'un trottoir roulant long de trois kilomètres. Cette invention était composée de plateaux surélevés animés de vitesses différentes. L'amusement plut aux forains qui en placèrent sur les parcours accidentés du palais du rire, des galeries des glaces ou à l'entrée de grandes attractions.

interdites à partir de la fin du XIX^{ème} siècle, jugées trop dégradantes. A la Belle-Époque on assiste également au développement des ménageries et notamment des ménageries d'animaux exotiques, résultat des premiers voyages et permettant à nouveau le dépaysement du public.

b) L'influence des Expositions universelles.

Si l'on a évoqué l'influence des Expositions coloniales dans le développement des fêtes foraines, il y eu d'autres événements qui eurent un retentissement davantage perceptible ; il s'agit des Expositions universelles, à partir du milieu du XIX^{ème} siècle. Ces expositions étaient organisées pour témoigner des nouvelles technologies au même moment où les fêtes foraines les utilisaient pour leur développement. La physionomie des Expositions universelles ressemblait pour beaucoup à celle des fêtes foraines qui dans une même dynamique s'organisaient autour de pavillons ou baraques visant à attirer le public à l'intérieur. A la Belle-Époque, les Expositions universelles témoignent de la création de pavillons de plus en plus grands qui vont considérablement influencer la construction des carrousels-salon, ou pavillons de la fête, présents sur le champ de foire. On aura l'occasion par la suite de revenir sur ces architectures monumentales. L'influence de l'Exposition universelle de 1900 sur la fête foraine est probablement la plus perceptible puisque c'est lors de cette événement que l'on va ériger pour la première fois en France la grande-roue (fig.2), manège emblématique des fêtes foraines Belle-Époque. De plus, le Pavillon de l'électricité (fig.3) érigé pour l'occasion va profondément marquer la production foraine puisque c'est sur le même modèle que sera construit les façades des carrousels-salon qui vont se développer à la même période, et notamment celle du Carrousel-Salon Demeyer (fig.4). L'avènement de l'électricité célébré lors de l'Exposition universelle de 1900 n'est pas sans rappeler l'importance que celle-ci aura pour l'évolution de la fête foraine, comme on a pu l'expliquer plus haut.

Après avoir évoqué le rôle et la physionomie des fêtes foraines à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle, ainsi que les influences qu'elles ont subi, il est nécessaire de voir comment cela s'est exprimé concrètement au travers de l'étude des écoles de production foraine française et belge.

Chapitre 2 – La production d’objets forains : les écoles française et belge.

Entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle les fabricants de matériels forains qui travaillaient de manière artisanale commencent à industrialiser leur production pour répondre aux commandes des forains qui se font de plus en plus importantes. La multiplication de ces commandes s’explique par le fait que les grands entrepreneurs veulent embellir en permanence leurs manèges pour surpasser leurs concurrents. C’est à ce moment-là qu’apparaît les grandes écoles de sculptures à travers lesquelles on va déterminer les formes de la production foraine adoptées par chaque pays. Les principaux foyers de production se situent en Europe occidentale : Angleterre, Allemagne, France et Belgique. C’est Savage¹¹, qui en Angleterre lance dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, la course aux innovations en créant les premiers carrousels à vapeur. A partir des années 1880, il imagine quantité d’autres types de manèges ce qui va pousser les concepteurs des autres écoles à redoubler d’inventivité. Outre les nouvelles innovations qui viennent enrichir les carrousels, ceux-ci se dotent de décors somptueux : peintures et sculptures résultats de commande passées par les entrepreneurs forains aux artisans les plus fameux. Dans chaque pays, un atelier fait figure d’exemple et influence toute une génération d’artisans à la manière des écoles de peinture et de sculpture dans le domaine des Beaux-Arts. Toutefois, il faut savoir que c’est a posteriori que s’est construite l’idée d’écoles foraines. Plusieurs spécialistes des arts forains ont tenté d’établir des similitudes et influences au sein du travail de plusieurs artisans forains afin de concevoir cette idée.

1. L’école française : Angers capitale de l’art forain.

En France, les industriels forains, adoptent très rapidement le modèle des carrousels à vapeur et contribuent à son amélioration par la découverte de nouveaux systèmes. En 1887, le forain A. Chemin dépose un brevet pour l’invention du mécanisme à vilebrequin permettant aux chevaux de bois, rattachés au plafond du carrousel au moyen d’une barre torsadée, un mouvement de haut en bas qui donnera à ses chevaux l’appellation de chevaux « sauteurs ». Quelques années plus tard, Louis Lesot en France ajoute au mouvement de haut en bas des « sauteurs », un mouvement oscillant d’avant en arrière, à l’origine des « galopants »¹². Les orgues à cylindre qui étaient déjà apparu à partir des années 1870, subissent eux-aussi un

¹¹ Frédérick Savage (1828-1897) : célèbre sculpteur forain, installé à King’s Lynn en Angleterre. Il fût l’un des principaux représentant de l’école foraine anglaise.

¹² GOURARIER Zeev, « Gustave Bayol (1859-1931), le créateur de la sculpture foraine française », *Revue du Louvre*, Paris, 1993, p.41.

changement radical insufflé par l'artisan français, Gasparini. Il adapte en 1892 le mécanisme à cartons perforés, système centenaire développé pour le tissage, aux orgues. Ce système permet au forain qui utilise ce type d'orgue sur son carrousel de laisser défiler les musiques sans intervenir mais aussi d'avoir un répertoire plus varié. En France, pour la décoration des carrousels et notamment la conception des sujets de manège, un homme en particulier montre l'exemple ; il s'agit de Gustave Bayol qui va influencer toute la production française puisqu'il sera considéré comme l'instigateur du style français. Les sujets qu'il conçoit dans ses ateliers, qu'il occupe de 1887 à 1910, deviennent l'image du style français : « *(des) sujets [...] caractérisés par un grand sens du mouvement, des modelés accusés, une finesse des reliefs décoratifs et un traitement naturaliste de l'animal, sans ornements superflus mais avec un soin particulier porté à l'expression de la face.* »¹³. A la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle le style français va donc être codifié par la production de Gustave Bayol qui se veut naturaliste. Toutefois, si on veut considérer l'ensemble des décors de manèges on ne peut pas s'arrêter à sa seule production puisqu'à la même époque d'autres artistes vont profondément influencer le style des décors de manège avec parfois une optique tout à fait différente. Marius Coppier, peintre, va, lui, par exemple être profondément inspiré par le baroque Louis XV dans la réalisation de ses décors de manège pour proposer quelque chose de tout à fait différent de ce que l'on pourra voir avec Bayol. En France, l'entreprise de Bayol est probablement la plus importante. Il se spécialise aussi dans la réalisation de carrousels thématiques que seuls les entrepreneurs les plus riches peuvent acquérir. Il s'agit notamment des entrepreneurs forains qui œuvrent à la mise en place de la grande tournée parisienne, correspondant aux plus grandes foires de France organisées à Paris et aux alentours (ex : la Foire du Trône à la Nation, la Fête à Neu-Neu, les Invalides, Denfert-Rochereau, etc.). Quantité d'artistes vont évoluer dans le sillage de Bayol, au point de faire d'Angers, ville où il a installé ses ateliers, la capitale de l'art forain français. Après 1906, Bayol fatigué par la maladie est contraint de céder son entreprise à son employé Chailloux qui s'associe à deux autres hommes Coquereau et Maréchal. Ils vont gérer l'entreprise de leur prédécesseur et profondément marquer, à leur tour, la production des sujets de manège jusqu'en 1930.

2. Le savoir-faire des artistes belges

En Belgique, une importante école de production foraine voit le jour à la même époque, influencée également par les commandes des entrepreneurs forains très actifs dans le pays.

¹³ *Il était une fois la fête foraine 1850-1950*, revue de presse, Paris, Grande-Halle de la Villette (20 septembre 1995 – 14 janvier 1996), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

Cependant, la production belge est beaucoup moins documentée que celle de la France. Après que Savage ait inventé les carrousels à vapeur, les industriels forains belges se lancent eux-aussi dans une course aux innovations. A. Tewe propose en même temps que Louis Lesot en France, le système d'oscillation d'avant en arrière à l'origine de la création des chevaux « galopants »¹⁴. A partir des années 1880, plusieurs manufactures voient le jour en Belgique et placent la ville de Gand au centre de la production foraine comme a pu l'être Angers en France¹⁵. Alexandre Devos est probablement l'un des acteurs les plus importants de la production belge puisqu'il la profondément influencé. Devos, répond la plupart du temps, aux commandes passées par les entrepreneurs forains pour la création de carrousels-salon, très en vogue à cette période. Il va se spécialiser dans la création de sculptures monumentales pour les façades de ces temples de la fête ce qui va marquer considérablement la production belge puisque les autres manufactures qui vont voir le jour au même moment ou par la suite vont se spécialiser à leur tour dans la création de sculpture de ce type. Les principaux concurrents de Devos, vont être à leur tour très actifs comme : Caillebaut et Decanck installés au 145 rue Rovingen à Gand¹⁶ ou encore Jules Moulinas qui ouvrira plusieurs ateliers successifs dans cette même ville.

Chapitre 3 – Les ateliers de renom

Au cours de la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle, on va voir en France mais également en Belgique se constituer des ateliers d'artisans forains venus répondre, comme on a pu l'expliquer auparavant, aux commandes des grands entrepreneurs de l'époque. Les ateliers qui vont se former seront d'importances inégales mais plusieurs auront un retentissement important sur la production foraine Belle-Époque. Beaucoup vont se spécialiser dans la conception de manèges et de décors de manèges tandis que d'autres seront à l'origine de la création des grands orgues forains. Ce chapitre a pour vocation de présenter certains de ces ateliers et s'intéressera essentiellement aux artistes dont la production est représentée au sein des Pavillons de Bercy à Paris.

¹⁴ Op. cit. *Il était une fois la fête foraine 1850-1950*, revue de presse.

¹⁵ Op. cit. MARCHAL François et Fabienne.

¹⁶ Op. cit. MARCHAL François et Fabienne.

1. Les constructeurs de manèges et sujets de manège.

A la fin du XIX^{ème} siècle l'abandon progressif du manège de bagues, puis celui des manèges primitifs (mécanisme manuel ou par la force des bœufs et des chevaux), pour l'invention du carrousel à vapeur pousse les constructeurs à concevoir toujours plus, dans le but d'embellir les manèges. Il ne s'agit pas seulement d'une volonté de doter les manèges de nouvelles inventions mais aussi d'une volonté de répondre à des problématiques esthétiques. Pour cela, deux artistes vont se démarquer, l'un en France, l'autre en Belgique : Gustave Bayol et Alexandre Devos.

a) *Gustave Bayol (1859-1931)*

Gustave Bayol (fig. 5), né Joseph François Gustave Bayol le 16 décembre 1859 à Avignon de Jean Bayol, menuisier-modeleur et de Marie-Madeleine Perre.

Adolescent il débute sa formation dans l'atelier de son père en tant que menuisier avant de se former à l'Académie des Beaux-Arts. En 1879, il est contraint d'incorporer l'armée au 6^{ème} régiment de Pontonniers d'Angers. Ne se prédestinant pas à l'origine à une carrière militaire, il reçoit les faveurs de ses supérieurs qui ont décelé chez lui un talent particulier pour la menuiserie. Il commence donc à concevoir des meubles pour les officiers de l'armée. Pendant tout son engagement il logera dans un appartement de la ville d'Angers où il rencontrera Julie Isabelle Martin, alors âgée de 18 ans. En 1884, les deux amants se marient. En même temps la mode des meubles d'apparats se développe dans les intérieurs bourgeois ; Bayol perçoit très vite cette tendance et crée son premier atelier en 1885, au 13bis, rue Parcheminerie à Angers¹⁷. Il se consacre, dans ce premier atelier, à la fabrication de statues religieuses et profanes, de stèles et de mausolées, mais aussi de décorations d'intérieurs et de meubles comme l'atteste l'en-tête d'une lettre datée de 1887 (fig.6). En 1887, les fêtes foraines qui se développent de plus en plus, s'installent sur le Champs de Mars à Angers. La même année, un forain demande à Bayol de concevoir les chevaux de bois qui viendront orner son manège, c'est donc de cette façon qu'il s'initie à la sculpture foraine. A sa production de sujets de manèges s'ajoute celle des décors de manèges (frontons et chapiteaux) ce qui induit rapidement la création d'un second atelier puisque le premier s'avère trop petit. Il s'installe alors au 15 rue Boreau, dans une ancienne usine à gaz¹⁸.

Le 27 mars 1887, à l'occasion du Grand Carnaval d'Angers organisé au profit des défavorisés Bayol fait défiler son « Char de la sculpture » (fig.7), l'un des plus gros et des plus beau du

¹⁷ Op. cit. GOURARIER Zeev

¹⁸ Op. cit. GOURARIER Zeev

défilé. Ce char deviendra par la suite le fer de lance du style Bayol. En 1898, son entreprise prenant de l'ampleur il décide de fonder la « Société Angevine des Industries Foraines en commandite par Actions » : à ce moment-là il commence à concevoir lui-même des manèges entiers et fait appel à Charles Detay pour la mécanique des manèges. Il devient l'un des sculpteurs de manèges de la tournée de Paris. Il se spécialise dans la conception de manèges thématiques et crée parfois pour cela des manèges immenses comme deux « Manèges de vaches » (fig. 8) pour A. Chemin, un « Manège d'ânes » pour Jean Lesot ou encore le célèbre « Manège de cochons » pour Louis Lesot. Fort de sa réputation désormais bien construite, Bayol n'a de cesse de faire varier sa production. Il construit désormais des façades de théâtres forains, des cirques et des panoramas¹⁹. En 1900, Bayol ajoute au registre des manèges thématique un immense carrousel, « Le Manège de l'Alhambra » (fig. 9) commandé par Louis Lesot. Il s'agit du « plus grand manège galopant »²⁰ jamais construit, un carrousel de sujets de manèges lapins, sur deux étages. En 1902, Bayol devient père de sa première fille, Mireille. En 1906, il déménage ses ateliers dans un immeuble de l'Avenue du Général Foy et investit en 1909 une usine désaffectée dans la rue adjacente. Les ateliers Bayol comptent alors des artisans de plusieurs corps de métiers : des dessinateurs, des menuisiers, des sculpteurs, des serruriers, des chaudronniers, des tourneurs, des polisseurs, des ferblantiers, des tapissiers, des modeleurs, des peintres, etc. La production se systématisait : un premier modèle est produit puis reproduit à l'aide d'une machine. Au sein des ateliers Bayol on voit apparaître des artistes talentueux comme M. Aubert (sculpteur), M. Léon Maurice (sculpteur) ou M. Lutcher (peintre). Peu de temps après avoir investi son dernier atelier, fatigué par la maladie, Bayol cède son entreprise à un groupe d'associés qui deviendra Cocquereau et Maréchal, autres sculpteurs forains réputés. En 1918, il ouvre un magasin de jouets en bois et continue toutefois à proposer quelques pièces aux forains. Bayol décède le 2 mai 1931. Après la mort de Bayol, beaucoup de ses œuvres ont disparu ou ont été détruites. Pourtant, aujourd'hui, les objets fabriqués par l'artiste sont extrêmement recherchés.

b) Alexandre Devos

Alexandre Devos est probablement l'un des artistes les plus importants pour la compréhension de la production foraine belge Belle-Époque. Aujourd'hui, on ne conserve que très peu d'informations sur sa vie et notamment sur son travail. Toutefois, les pièces qu'il a fabriquées

¹⁹ Panoramas (déf.) : panneaux de bois sculptés et peints, de grandes dimensions, décorant les carrousels-salons.

²⁰ Op. cit. Zeev Gourarier, p.44.

et qui sont parvenues jusqu'à nous nous permettent de comprendre un peu mieux comment s'est organisée sa production. On sait qu'il a été très actif à Gand, en Belgique, entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle. Durant toute sa période d'activité, Devos s'est spécialisé dans la conception de sculptures monumentales et a également conçu des façades, des frontons, des gondoles, des décorations intérieures et extérieures pour les carrousels-salon. Les sculptures monumentales de Devos adoptent la plupart du temps la forme de figures historiques souvent chevaleresques. En 1910, il conçoit des manèges pour l'Exposition internationale de Bruxelles, puis en 1913 pour celle de Gand²¹. Des entrepreneurs forains hollandais lui commandent également la conception de la façade du « Carrousel-Salon Benner » (fig. 42) pour laquelle on conserve aujourd'hui l'une des sculptures monumentales qui la décorait : « Saint Georges terrassant le dragon » acquis lors de la vente de la Collection Marchal en 2011 par Jean Paul Favand. Sa contribution à l'élaboration de nombreux manèges et carrousels-salon nous laisse penser qu'il a été à la tête d'une manufacture importante pour l'époque. Alexandre Devos forme toute une génération d'artistes à la sculpture foraine, parmi ses élèves on compte Édouard Caillebaut et Charles Decanck. Après avoir été formés par Devos, les deux hommes s'associent pour ouvrir leur entreprise basée au 145 rue de Rooigen à Gand, en Belgique²². L'activité de leur entreprise s'étend de la conception de manèges entiers, aux décors de manèges. D'autres artistes ont été particulièrement actifs en Belgique à la même époque et ont contribué à faire de Gand un des centres de production foraine. Parmi les concurrents de Devos, Jules Moulina est probablement celui qui est le plus connu. Il ouvre lui-aussi une manufacture dans la ville belge et occupe « *de 1901 à 1905 (un atelier) au 28 Groenstraat, puis en 1905 au 113, rue Zondernamm et enfin à partir de 1914, au 14 rue Jan Frans Willen.* »²³.

2. L'industrie des orgues forains

En même temps que le développement des carrousels, les orgues forains qui étaient disposés au centre des manèges, témoignèrent d'innovations considérables. Les premiers orgues de foires fonctionnaient selon un mécanisme de cylindre à pointes qui restreignait considérablement le champ des possibles quant aux morceaux joués. Il fallut donc rapidement trouver un autre système et c'est pour cela que Gavioli adapta en 1892, le système à carton perforé ce qui

²¹ Op. cit. MARCHAL François et Fabienne.

²² Op. cit. MARCHAL François et Fabienne.

²³ Op. cit. MARCHAL François et Fabienne.

changea considérablement la production des orgues forains. Elle tend alors à s'industrialiser et de plus en plus de manufactures voient le jour à cette époque.

a) *La manufacture Limonaire frères (1880-1932)*

A partir de 1880, les frères Eugène et Camille Limonaire reprennent l'entreprise de leur père Antoine qui s'était installé à Paris en 1840 pour se consacrer à la fabrication de pianos. Ils créent tous deux la manufacture « Limonaire frères » dont les ateliers étaient installés dans le XII^{ème} arrondissement de Paris, « *en partie au 166, avenue Daumesnil (adresse commerciale), en partie au 79 bis, rue Claude Decaen.* »²⁴. Les deux frères travaillent à la conception d'orgues certes mais aussi de manèges et sujets de manèges. Ils débent très tôt la fabrication d'imposants orgues de foire fonctionnant avec des cylindres à pointes. Puis, lorsque Gavioli adapte le système du carton perforé aux orgues de foires en 1892, les frères Limonaire se saisissent de l'invention et deviennent parmi les plus grands constructeurs français d'orgues mécaniques. Leur renommée fut telle que le nom « limonaire »²⁵ devint un nom commun servant à désigner l'orgue mécanique qui accompagne les manèges avant de désigner son créateur. Afin de faciliter la vente de leur production, les frères Limonaire firent publier deux catalogues distincts : l'un présentant les manèges (vélocipèdes, chevaux de bois), balançoires et autres jeux forains ; l'autre les instruments de musique mécanique (les orgues de bals et cafés, les orgues forains, orgues de salons et châteaux, orgues orchestrions, orgues orchestre à tambour et grosse caisse, piano à manivelle, etc.) comme en témoigne la couverture de leurs catalogues²⁶ (fig. 10). De 1890 à 1914, la manufacture Limonaire Frères qui rencontre un franc succès décide d'exporter sa production à l'étranger et fait ouvrir plusieurs ateliers en Europe : « *en France (Lyon, Mirecourt), en Belgique (Bruxelles), en Espagne (Barcelone), en Angleterre (Manchester), en Italie (Milan) et en Allemagne (Waldkirch).* »²⁷. A partir de 1914 et durant toute la Première Guerre mondiale, les frères Limonaire voient leurs entreprises réquisitionnées pour la construction de pièces pour l'aviation. Dans les années suivantes la production de

²⁴ Op. cit. MARCHAL François et Fabienne, p.131.

²⁵ Limonaire (déf.) : un limonaire est un orgue de Barbarie. Il s'agit d'un instrument de musique mécanique. Le limonaire est un orgue de foire mécanique qui animait les carrousels et le champ de foire des fêtes foraines.

²⁶ *Catalogue de la manufacture Limonaire Frères*, [site internet], Musée Comtois, Besançon, Musée Comtois – Citadelle Patrimoine mondial, s.d, (13/03/2020), < <https://www.artsdelamarionnette.eu/texte/catalogue-de-la-manufacture-limonaire-freres/> >.

²⁷ Op. cit. MARCHAL François et Fabienne, p.131.

l'entreprise subit la concurrence d'autres grands fabricants d'orgues forains et commence peu à peu à diminuer.

b) La firme Hooghuys

Les seules informations que l'on conserve encore aujourd'hui sur la firme Hooghuys, spécialisée dans la construction d'orgues forains sont celles que nous ont transmises les analyses des orgues qu'ils ont produit. Nous avons également connaissance de l'existence d'une famille Hooghuys installée à Bruges depuis le début du XIX^{ème} siècle²⁸. De père en fils, les Hooghuys sont facteurs d'orgues d'église. Nous ne conservons aucune information sur la période à laquelle cela s'est produit, mais ils vont diversifier leur production en concevant trois types principaux d'orgues : les orgues de barbarie, les orgues de foire et les orgues de danse. Il s'agit donc probablement de cette famille qui est à l'origine des orgues de danse Hooghuys apparus au début du XX^{ème} siècle. On sait également, par l'inscription que comporte plusieurs orgues, que la firme s'est installée à Grammont en Belgique et nous supposons que leurs ateliers devaient être importants puisqu'ils ont répondu à de nombreuses commandes. La firme Hooghuys « *était connue pour réaliser des pièces uniques à la demande des forains* »²⁹. A l'unicité des pièces s'ajoute leur monumentalité puisque de nombreux orgues créés par la firme avaient des dimensions spectaculaires. De ces dimensions découle le fait qu'il s'agissait souvent d'orgues indépendants, qui n'étaient pas conçus pour être sur des manèges mais plutôt de manière autonome sur le champ de foire où dans l'une des salles de bal des carrousels-salon.

3. D'autres artistes talentueux.

a) Pierre-Marius Coppier (1878 - 1955)

Pierre-Marius Coppier est né en 1878 à Annecy de parents cordonniers. Coppier aurait compté parmi ses proches un peintre réputé faisant carrière à Talloires, non loin d'Annecy, dans l'atelier duquel il se serait peut-être formé avant d'enseigner la peinture à Neufchâtel. Il déménage

²⁸ Vlaanderen, Hooghuys Simon-Gérard, [repertoire], Belgique, s.d., (13/03/2020) < <https://inventaris.onroerendergoed.be/personen/8122> >.

²⁹ *A la découverte d'un objet : l'orgue de foire Hooghuys*, [rubrique de site internet], Paris, Les Pavillons de Bercy - Musée des Arts Forains, 11/10/17, (16/10/2019), < <http://arts-forains.com/actualites/a-decouverte-dun-objet-lorgue-de-foire-hooghuys> >.

ensuite dans la région parisienne et installe un premier atelier au 17 avenue de St Mandé³⁰. Il se consacre à la fabrication de façades pour établissement forain, de plafonds de manèges, de ménageries et de cirques mais aussi de théâtres et de tirs. Au travers de sa production on comprend surtout qu'il était spécialisé dans la peinture de ces différents éléments. D'ailleurs tout au long de sa carrière il s'essayera à d'autres style de peinture comme le paysage ou le portrait. En 1927, il se marie à Philiberte Martin, employée de cirque, qui l'incite à le suivre dans ces différentes tournées en Europe. Ils eurent tous deux quatre enfants : François, Josette, Pierrette et Raymond. D'après plusieurs ouvrages, Coppier travailla à l'élaboration des décors des manèges les plus somptueux comme : la chenille d'Hoffmann³¹, les cirques Bouglione ainsi que le carrousel-salon Eden Palais de la famille Caron³². Raymond, le plus jeune de ses fils, travailla dans son atelier pendant de nombreuses années avant que la guerre ne survienne et comme pour beaucoup interrompu la production un moment. On remarque en étudiant les peintures réalisées par Coppier qu'il faisait très souvent références aux mêmes modèles : il s'inspirait de l'Antique en récupérant des sujets comme les naïades ou les putti, et peignait très souvent dans le style baroque Louis XV. Au cours de sa carrière il rencontra des difficultés financières qui le poussèrent à exercer lui-même le métier de forain. Dans son ouvrage sur les carrousels-salon, Marc Grodwohl explique : « *Nous avons pu par exemple le localiser à la Foire de Mulhouse en juillet 1932, une fois sous chacun de ses prénoms : sous celui de Pierre il tient une « galerie artistique et croustillons » et sous celui de Marius une « attraction moderne »* »³³ Il décède à Marseille en 1955 et y est inhumé avant que son fils Raymond ne le fasse enterrer à Epernay.

b) *Valentin Milot (1865-1937) et Alfred Garcement (1842-1927)*

Valentin Milot naît le 14 février 1865 à Varzy de parents artisans : son père, Jean Milot, est tanneur-bottier et sa mère, Anne Gueneau, aide à l'atelier. Il entre en premier à l'école de Varzy, puis au collège Saint Nicolas de Clamecy avant de se former dans l'atelier d'un horloger varzycois. Il commence à exercer en tant qu'horloger dans la ville de son enfance et ouvre son premier atelier dans la rue de Sèverie. A partir de 1877 une voie de chemin de fer Clamecy-

³⁰ GRODWHOL Marc, *La fantastique épopée des carrousels-salons. Quand le bonheur ne tenait qu'à un tour de cochons...*, Nordhouse, Éd. Écoparc Oberlin, 1991, p.34.

³¹ MARCHAL François et Fabienne, *La Belle époque de l'art forain*, Saint-Dié-des-Vosges, Éditions du Musée municipal, 1988, pp.58-59.

³² WEEDON Geoff, *Fairground art*, (s.l.), New Cavendish, 1999, p.143.

³³ Op. cit. GRODWHOL Marc, *La fantastique épopée des carrousels-salons*, p.35.

Nevers est construite ce qui permettra à Valentin Milot de faciliter son commerce avec le reste de la France. Le 19 mai 1895, il se marie à Blanche Roy. Son atelier prenant de l'ampleur il décide de s'associer à René Rousseau, un jeune homme du village. Il commence à diversifier sa production et se consacre à l'installation d'automates, d'éclairages électriques et d'horloges monumentales ainsi qu'à la réparation d'automobile et de moteurs à pétrole, comme l'atteste l'entête d'une lettre de 1902 (fig. 11). Milot et son associé s'intéressent aux nouvelles inventions technologiques ce qui leur permet peu à peu d'intégrer la production foraine en commençant par la fabrication de machine à vapeur pour orgue forain³⁴. Milot dans son commerce avec les forains ne s'arrête pas là, puisqu'il sera notamment connu pour la conception de cibles de tir et boîtes de tir foraines. La conception de ce type d'objet lui sera facilitée par sa maîtrise de l'horlogerie puisque leurs mécanismes sont aussi minutieux à élaborer que ceux des horloges. En 1908 de son union avec Blanche Roy naît son premier fils, Louis. Lors de la Seconde Guerre mondiale, Valentin Milot, trop vieux pour combattre, reste à Varzy. Le conflit terminé, Milot réduit son activité en rapport avec le monde forain pour se consacrer davantage à l'horlogerie en se spécialisant dans l'horlogerie monumentale pour les églises, mairies, écoles, etc. Valentin Milot décède le 5 janvier 1937.

Un autre artisan forain a su se distinguer par son talent, Alfred Garcement, né le 30 octobre 1842 à Varzy sous le nom de Pierre Alfred Garcement. Issu d'une famille de peintre plâtrier, sa vocation semble toute tracée. Il entre comme, Valentin Milot (de 23 ans son cadet) à l'école de Varzy, puis au collège de Varzy et se formera ensuite dans un cabinet de notaire. Ne se voyant pas exercer le métier de notaire, il se consacre entièrement au dessin et à la peinture, dont il était déjà féru. Il reçoit l'enseignement de Philippe Peyrane (ancien élève de David) et entre en 1865 à l'École des Beaux-Arts de Paris, pour deux ans. Il reçoit donc une véritable formation académique qui nous permettra de comprendre au mieux sa production. En 1870, il est contraint de retourner à Varzy et devient professeur de techniques de dessin à l'École des Beaux-Arts de Nevers. Alfred Garcement sera également membre de la Société des Artistes Français et Officier à l'Académie. A l'extrême fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle il travaillera à l'élaboration des décors des cibles et boîtes de tir foraines en collaboration avec Valentin Milot ; c'est d'ailleurs cette collaboration qui nous amène à parler d'Alfred Garcement puisque plusieurs de ces cibles et boîtes de tirs sont conservées aux Pavillons de Bercy à Paris, ce que l'on verra davantage dans la suite de ce développement. De 1904 à 1922, sa formation

³⁴ HERVET Sophie, *Valentin Milot, horloger à Varzy : automates et tirs forains*, Varzy, Musée de la Nièvre, 2002, p.31.

artistique le pousse à exercer le métier de conservateur au musée communal de Varzy. Il se spécialise dans la peinture de paysage et semble être profondément inspiré par l'école de Barbizon dans la réalisation de ses paysages. Au début du XIX^{ème} siècle, se forme d'ailleurs une École Nivernaise de paysage sous l'impulsion d'Hanoteau ce qui aura une résonance toute particulière sur son travail. Toutefois, on ne peut pas dire qu'Alfred Garcement rencontrât un véritable succès au cours de sa carrière de peintre. Alfred Garcement meurt le 18 novembre 1927 et c'est d'ailleurs Valentin Milot qui déclarera sa mort.

DEUXIÈME PARTIE

-

Vers une étude des formes de l'art forain français et belge : la collection des Pavillons de Bercy à Paris.

Après une installation provisoire dans une friche industrielle à Gentilly entre 1988 et 1993, puis dans l'ancienne usine-école Citroën dans le XV^{ème} arrondissement de Paris, le Musée des Arts Forains (fig. 12) s'installe en 1996 dans le XII^{ème} arrondissement de Paris, dans le quartier de Bercy, plus particulièrement dans d'anciens chais à vin dessinés à la fin du XIX^{ème} par Ernest Lheureux. On parle en réalité, aujourd'hui, des Pavillons de Bercy plutôt que du simple Musée des Arts Forains car l'institution regroupe trois entités : Le Théâtre du Merveilleux, Les Salons Vénitiens et le Musée des Arts Forains. Cette institution fait le pari d'une scénographie particulière. On ne trouve aux Pavillons de Bercy aucune vitrine, mis à part deux petites à l'entrée du Théâtre du Merveilleux (celles-ci renferment des affiches et d'autres petits objets qui appartenaient à un théâtre mécanique). Jean Paul Favand son créateur a aussi fait le choix d'exposer ses objets de façon à ce qu'ils soient libres de tout cartel.

La collection des Pavillons de Bercy est riche d'environ 5000 pièces parmi lesquelles seulement 10 à 15% sont exposées dans les salles du musée. Les objets qui ne sont pas exposés de manière permanente sont conservés dans les réserves adjacentes au musée. Pour ce qui concerne la scénographie, celle-ci est le résultat de réflexions personnelles de la part de Jean Paul Favand. Son travail d'artiste en parallèle de son activité de collectionneur et conservateur lui permet d'avoir un œil expert afin de réfléchir à la scénographie de toutes les salles du musée. C'est lui qui décide des œuvres à exposer, de leur place dans l'exposition ainsi que des éclairages. Les œuvres sont intégrées aux salles en respectant l'univers de chacune. Il est très rare que les œuvres exposées changent, toutefois il peut arriver que de nouvelles pièces soient intégrées à l'exposition, comme par exemple les nouvelles acquisitions ou les pièces récemment restaurées. La collection est organisée selon une logique particulière répondant aux contraintes de l'inventaire. Les catégories sont les suivantes : manèges, baraques et entresorts, instruments de musique mécanique, sujet de manège : chevaux de bois, animaux en tout genre et moyen de locomotion (gondoles et bateaux, petites voitures, avions, etc.), boiseries, sculptures, toiles de castelet et théâtres de marionnettes, jeux de massacre et marionnettes, cibles de tir, costumes.

Grâce à l'étude des pièces de la collection des Pavillons de Bercy nous comprendrons qu'elles ont été les formes adoptées par l'art forain français et belge. Pour cela nous étudierons les manèges et carrousels, ainsi que leurs décors et les sculptures monumentales qui ont pu en accompagner certains. Nous nous intéresserons également aux baraques et carrousels-salon, sujets de manèges, orgues forains et petites constructions foraines avec une étude approfondie des jeux et notamment des cibles et boîtes de tirs attribuées à Valentin Milot.

Chapitre 1 – Les structures d’envergures

A la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle, la physionomie de la fête foraine change considérablement puisque les forains commencent à réfléchir davantage à l’architecture de leurs métiers. Dans un souci de publicité il est nécessaire pour les forains d’attirer le public autour de leurs manèges et baraques. L’avènement des nouvelles technologies leurs permettent de développer de nouvelles stratégies. Les manèges, carrousels et baraques se dotent de décors somptueux, tandis que la découverte de l’électricité permet aux forains d’introduire la lumière sur leurs manèges. La fête foraine s’anime désormais aussi la nuit. On voit également apparaître une nouvelle forme d’architecture sur les champs de foire : il s’agit des carrousels-salons.

1. Les manèges et carrousels

a) *Deux manèges de manufactures réputées*

Le premier manège qui semble important d’étudier est un manège de chevaux de bois français, à plancher suspendu et chevaux sauteurs (fig. 13). Ce manège d’époque 1900 a pour particularité, bien qu’il soit coutume chez les forains de procéder ainsi, d’être de plusieurs artisans. Le forain à l’origine de la commande de ce carrousel avait probablement pour ambition de doter son manège des plus belles pièces d’artisanat que l’on pouvait créer à ce moment-là. Pour cela, il fit appel aux plus grands artisans de l’époque. Le manège compte douze chevaux de bois sauteurs alignés par rangées de trois, encadrés de huit chevaux cabrés. Les chevaux de bois sauteurs dont la queue est en bois, à la française, sont de la firme Limonaire frères³⁵ tandis que les chevaux cabrés sont de Friedrich Heyn³⁶. On note aussi la présence de deux barques (fig. 14) et l’on sait qu’à l’origine deux gondoles de manèges se trouvaient sur le carrousel mais elles n’y sont plus aujourd’hui. Le plafond peint sur toile, réalisé par Pierre Marius Coppier³⁷ se compose de douze tableaux alternant figures féminines et angelots. L’intégralité des sculptures ont été réalisées par Jules Moulinas³⁸ et sont d’inspiration baroque.

Après la disparition du manège de jeu de bagues, le carrousel à chevaux de bois devient emblématique de la fête foraine Belle-Époque. Il est construit sur le même modèle que son

³⁵ Voir partie réservée à l’histoire de la manufacture Limonaire frères (p.26)

³⁶ Friedrich Heyn (1849-1929) : il est le fondateur de l’école allemande de sculpture foraine.

³⁷ Voir biographie de Pierre Marius Coppier (p.28)

³⁸ Jules Moulinas : sculpteur actif à partir de la fin du XIX^{ème} siècle à Gand il est l’un des principaux concurrents d’Alexandre Devos.

ancêtre mais présente de nombreuses améliorations. Le tourniquet présent sur le manège du jeu de bague est complété par l'introduction de la machine à vapeur dans le mécanisme du carrousel. Les chevaux de bois, déjà présents sur le manège de jeu de bagues, sous la forme de chevaux extrêmement naïfs, parfois à peine ébauchés (tous les membres n'étaient pas forcément sculptés), sont désormais, sur les carrousels, particulièrement détaillés. A la structure parfois inexistante du manège de jeu de bague on ajoute des décors somptueux dans la création des carrousels.

Après cette présentation rapide du carrousel, il est nécessaire de s'arrêter plus en détail sur les différentes parties de celui-ci. Les chevaux de bois (fig. 15) ont été sculptés par deux artisans différents et nous nous intéresserons seulement aux chevaux conçus par la manufacture Limonaire frères, puisque les chevaux cabrés ont été conçus par Friedrich Heyn et sont par conséquent de facture allemande. Aujourd'hui il est facile de distinguer un cheval de bois de facture française, d'un cheval de bois de facture allemande. Entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle, les sculpteurs forains avaient au sein de chaque pays une manière différente de sculpter les chevaux. En France, les chevaux de bois, en partie inspirés par ceux de Bayol, présentent un naturalisme assumé, des modelés accusés et peu d'ornement sur la robe de l'animal, tandis qu'en Allemagne les chevaux de bois, souvent synonyme de noblesse présentent des ornements somptueux. Les chevaux de la manufacture Limonaire frères, présent sur ce carrousel sont des chevaux sauteurs, à la robe blanche unie comme il est d'usage dans la tradition française. Toutefois, ils sont bien moins naturalistes que ceux réalisés par Bayol à la même époque. Les deux barques présentes sur le manège de chevaux de bois sont de Bayol, ce que l'on peut attester par la présence de la plaque en fonte gravée au nom de ses ateliers. Bayol conçoit ces deux barques de la même manière qu'il conçoit ses chevaux avec un naturalisme prononcé : les barques sont fidèles à celles qui existaient à la même époque. Les boiseries sculptées de Jules Moulinas ont été réalisées à Gand en Belgique, ville où il a installé ses ateliers. Le travail qu'il mène en tant que sculpteur ornementaliste est profondément inspiré par le style baroque Louis XV ce qui se voit nettement dans le travail qu'il a réalisé sur ce carrousel. Il emploie pour la réalisation des sculptures : des motifs de cartouches, de feuilles d'acanthes et de fleurs stylisés. Pour la décoration des frontons du manège (fig. 16), mais aussi dans tout le reste des sculptures de ce carrousel il utilise la répétition des mêmes motifs. Cette répétition des motifs renforce l'idée de tournant du manège. Le cache-couronne est composé de motifs qui déclinent et renvoient aux motifs du tour de mât. L'ancien cache-couronne était constitué de six panneaux galbés, présentant une alternance entre nus féminins et paysages. La plupart

de ces panneaux sont aujourd'hui dispersés, mais un est encore conservé au Musée des Arts Forains : il s'agit du panneau représentant Lédà et le cygne. L'utilisation de motifs mythologiques est fréquente dans la peinture foraine, car elle permet de reproduire la vision de nus féminins sans qu'ils puissent être accusés d'atteinte aux bonnes mœurs. En plus d'être à l'origine de la réalisation des décors du fronton et du tour de mât, Moulinas est aussi à l'origine de leur peinture. Il emploie pour la peinture de ces éléments des couleurs pastel en accord avec les motifs baroques représentés.

La façade d'orgue a été fabriquée par les Frères Richter, de Düsseldorf en Allemagne et n'est donc pas à considérer dans cette analyse. L'orgue, lui-même, a disparu.

Le plafond (fig. 17), peut être attribué avec certitude à Pierre Marius Coppier puisque l'on y voit sa signature (fig. 18). Il est peint selon la tradition foraine car il fait référence à des motifs régulièrement employés dans les peintures de ce type : figures féminines, angelots, fleurs stylisées et oiseaux qui mettent en exergue l'image bucolique que souhaite renvoyer la fête foraine de l'époque. Coppier maîtrise à la perfection les règles de la peinture puisqu'il intègre dans son dessin la fausse perspective créée par la pente du plafond et qu'il conçoit sa composition en intégrant également les fenêtres découpées pour laisser passer les barres torsadées qui relient les chevaux de bois au mécanisme de l'ensemble.

Jean Paul Favand a acquis ce carrousel en octobre 1990, après l'avoir racheté à Monsieur et Madame Hacque (forains), qui l'ont exploité jusqu'en 1970 dans l'Oise. L'historique du manège ne nous permet pas de remonter au forain qui l'a fait construire et nous pouvons remonter seulement jusqu'à Monsieur René Paul qui l'avait lui-même acquis en 1918 avant de l'exploiter pendant plusieurs années.

Bien que le manège de chevaux de bois soit emblématique de la fête foraine, et qu'il suscita un engouement particulier de la part des forains entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle, d'autres types de manèges apparurent à la même époque. En 1818, Karl Drais importe le vélocipède en France. Plusieurs années après la découverte de Karl Drais, Pierre et Ernest Michaux tente d'améliorer le procédé et créent en 1861 le pédalier qui va contribuer à la démocratisation du vélocipède. A partir de ce moment-là, le vélocipède qui était réservé auparavant à la bourgeoisie tend à se développer auprès de la société. Très rapidement après la mise en place du pédalier, les forains s'emparent de l'invention et l'introduisent au répertoire des sujets de manège. Dès 1860, le sculpteur forain anglais, Savage, entreprend la fabrication de manèges de vélos à vapeur. Il confie alors la commercialisation du brevet, en France, à la

manufacture Limonaire frères dès 1870. En France c'est d'abord la fabrique Limonaire qui est en charge de construire ce type de manège avant que d'autres se l'approprient.

Le second manège dont il incombe de parler est donc un manège de vélocipèdes (fig. 19) pour adultes conçu en 1897 par l'entreprise Caillebaut et Decanck³⁹, installée à Gand en Belgique. Ce manège de vélocipèdes était conçu à l'origine autour d'une machinerie à vapeur qui permettait d'alimenter l'orgue de foire présent sur le manège ainsi que le mouvement des vélos avant que celui-ci soit repris par les cyclistes eux-mêmes. La cavalerie du manège était composée de 16 vélos, 13 tan-sads et 2 voiturettes. Le dossier de restauration indique que les décors et peintures présents à ce jour sur le manège auraient été réalisés après la conception de celui-ci, probablement aux alentours des années 1930. On ne sait donc pas comment était décoré le manège avant cette période. Cependant, plusieurs éléments restent à analyser quant à la forme Belle-Époque du manège.

Le mécanisme du manège est totalement novateur pour l'époque : le plafond et les poutres qui le structurent tournent autour du mât tandis que le plancher, le kiosque extérieur et la bâche son fixe. Les vélos disposés sur un rail métallique, fixé sur le plancher du manège, sont entraînés par une tringlerie elle-même entraînée par les poutres du plafond.

« *La rotation partielle du manège est rendu possible par un astucieux procédé :*

• *deux araignées sont montées sur le mât :*

- *L'une fixe supporte les longerons de la bâche*
- *L'autre, mobile, sur roulement à billes permet au plafond de tourner*

Cette solution technique a permis au fronton d'être abrité [...] des intempéries. »⁴⁰ On conserve aujourd'hui le mécanisme d'origine du manège ce qui a permis d'en faire une étude approfondie. Le sens de rotation du manège, de droite vers la gauche, laisse penser que Caillebaut et Decanck ont aménagé une structure de manège réalisé par les ateliers Savage en Angleterre. Les manèges français et belges tournaient eux de gauche vers la droite. Vers 1900 à la machine à vapeur vient s'ajouter un système électrique : les frontons et décors de poutre avaient d'ailleurs été conçu pour accueillir des ampoules mais aucun des forains ayant eu possession de ce manège n'a réalisé cette installation. Aujourd'hui le manège est équipé d'ampoules mais cette installation est tardive. A l'origine le manège était équipé également d'un orgue de foire, conçu par la maison Foucher Gasparini⁴¹. Alessandro Gasparini, facteur

³⁹ Voir biographie Alexandre Devos p.25

⁴⁰ Dossier de restauration du manège de vélocipèdes

⁴¹Foucher-Gasparini : manufacture d'orgue fondé en 1865

d'orgue et de piano fonde en 1865, au 17 et 19 rue de la Véga à Paris⁴², la maison Gasparini qui sera ensuite reprise par son gendre H. Foucher. La mécanique instrumentale de cet orgue est aujourd'hui perdue. Cependant, on conserve les trois caissons de façade ainsi que les moulures peintes qui les décorent, le fronton peint, les colonnettes torsadées et les corniches sculptées et peintes ainsi qu'un médaillon de façade sur lequel est peint un profil de femme. Toutes les sculptures de cet orgue réemploient le vocabulaire de l'art classique. Il faut désormais s'intéresser à la cavalerie du manège qui fait preuve elle-aussi d'une extrême richesse. Les seize vélos (fig. 20) sont tous équipés de selles en cuir, de poignées en bois de chêne, de roues en cuivre et de pédales en bronze ce qui confère à l'ensemble une certaine préciosité. Treize tan-sads⁴³ viennent prendre position à l'arrière de certains vélos ; ils ont tous été sculptés en bois, puis peint. Les deux voiturettes (fig. 21), quant à elle, ont un châssis en bois et un plancher en bois. Les façades des voiturettes sont en tôle et reproduisent avec soin la physionomie des premières voitures qui commencent à se développer à la même époque. Les voiturettes n'appartiennent plus à la cavalerie du manège de vélocipède, qui est essentiellement constituée par les vélos et leurs tan-sads.

La décoration tardive de l'ensemble du manège a probablement été réalisée par Caillebaut puisqu'il était peintre-décorateur et que l'un des miroirs du cache-couronne est gravé « Caillebaut Decanck Constructeur ». Les peintures du manège font référence aux sports en vogue lors de leur période de réalisation (courses automobile et courses de vélos) : le fronton est décoré par une alternance de scènes de cyclistes et de scènes automobile, le plafond lui présente une alternance de scènes de clown à vélo et de scènes vides tandis que le tour de mât est à nouveaux décorés de scènes de cyclistes et de scènes automobile.

Ce manège a cessé d'être exploité en 1958, pour être remisé puis acheté par un forain en 1988 qui n'en a pas fait usage. Jean Paul Favand l'acquiert la même année.

b) Décors de manèges et sculptures monumentales

Les décors de manèges ont une place extrêmement importante dans l'étude des formes de l'art forain puisqu'ils ont été conçus à l'origine dans l'optique d'attirer le public et de faire de chaque manège une pièce unique. L'étude des deux précédents manèges a révélé que certains forains avaient fait appel à des artisans de renom pour la conception et la décoration de leur métier, ce

⁴² PIANO FORTES, *Foucher-Gasparini*, [site internet], s.d., (16/10/19), < http://www.lieveverbeeck.eu/Foucher-Gasparini_Articles.htm >.

⁴³ Tan-sad (déf.) : du mot anglais « tandem-saddle » désigne un siège en tandem.

que l'on remarquera également dans l'analyse des différents décors et sculptures monumentales étudiés dans cette partie. Les pièces que l'on analysera ici ont toutes appartenu à une structure de type : manège, carrousel ou carrousel-salon mais sont exposées aujourd'hui de manière autonome puisque la structure qui les accueillait à l'origine a désormais disparu.

En premier lieu nous étudierons trois frontons de manège qui forment en réalité un ensemble et devaient donc être montés sur le même manège. Les trois frontons sont attribués à Gustave Bayol et représentent respectivement trois figures féminines sur fond de paysage. En réalité il semblerait que la sculpture soit de Bayol⁴⁴ mais qu'en revanche les peintures soient de Lutscher⁴⁵. Les trois frontons sont construits sur le même modèle : au centre un panneau de bois où figure les scènes peintes délimitées par des arabesques, sur les côtés deux colonnettes surmontées d'une fleur stylisée, le tout surmonté d'une couronne de plumes de paon. Au bas du fronton figure un médaillon d'où partent deux guirlandes de fleurs. Toutes les sculptures sont peintes dans des tons de vert d'eau, doré et rouge. Chacune des scènes peintes comporte une inscription au-dessus des figures féminines, ces trois inscriptions indiquent des entités géographiques : l'Amérique, la Grèce et Venise. Le fronton représentant l'Amérique (fig. 22) désigne une femme dans un habit représentatif de l'habit des femmes américaines de l'époque : chemisier blanc, ras de cou à fleur, et coiffe. Au second plan se développe un paysage portuaire ainsi qu'un pont. Le pont représenté en arrière-plan ressemble d'avantage au London Bridge qu'aux ponts présents sur le continent américain. Les voyages n'étant pas encore coutumiers à l'époque de réalisation de ces frontons, cela expliquerait peut-être cette ambiguïté. Le fronton représentant la Grèce (fig. 23) désigne quant à lui une femme portant un habit bleu sur lequel descend une étole rouge-orangée, elle porte également des boucles d'oreilles à pompons et un serre-tête doré incrusté de pierres. Au second plan est peint un cours d'eau ainsi qu'une colline sur laquelle est construite un temple à l'antique. Le fronton représentant Venise (fig. 24) désigne cette fois une femme portant une robe à motif, les cheveux détachés et une coiffe modeste. Le paysage qui se développe au second plan ressemble davantage à la réalité que celui du fronton de l'Amérique puisque l'on voit un gondolier diriger une gondole sur un cours d'eau ainsi qu'en arrière-plan une ville qui peut tout à fait ressembler à Venise : la tour dans le fond pourrait être le campanile de la place Saint Marc, le dôme à côté, la basilique Santa Maria della Salute. La stéréotypation des modèles témoigne de la méconnaissance, encore présente à l'époque, des autres pays du monde. Toutefois, ce type de commande répondait à un souci de dépaysement du spectateur, ce qui est tout à fait respecté. De plus, la richesse des décors et des

⁴⁴ Voir biographie de Gustave Bayol p.23

⁴⁵ M. Lutscher est un peintre ayant appartenu aux ateliers Bayol

peintures de ces frontons, devait conférer au manège qui les accueillait une beauté incomparable.

À la même époque plusieurs chenilles pour adulte auraient été construites sous l'intitulé « Les Vagues de l'Océan » et auraient respecté à peu près le même modèle : un manège de gondoles à plancher suspendu avec un mouvement d'oscillation à l'horizontal ce qui donnait l'impression que les gondoles flottaient sur l'eau.

Les trois frontons sont aujourd'hui conservés à différents endroits des Pavillons de Bercy. Le fronton « Venise » se trouve dans les Salons Vénitiens, le fronton « Grèce » dans une des salles du Musée des Arts Forains tandis que le fronton « Amérique » est en réserve.

L'étude des précédents frontons nous a permis d'appréhender les formes d'un nouveau type de manège : les chenilles pour adulte qui semble avoir adoptées la même architecture que les carrousels (architecture à frontons) avec toutefois une différence notable : la cavalerie, qui ne se compose plus cette fois de sujets de manèges animaux mais plutôt de gondoles. La série de décors que nous allons analyser désormais, nous montre à nouveau toute la diversité des manèges puisqu'il s'agit cette fois de décor prenant place sur un manège métro. La création des manèges métro concomite probablement avec celle du métro lui-même, qui est inauguré en juillet 1900 à Paris⁴⁶. Les manèges métro (fig. 27) adoptaient la même structure que celle d'un carrousel avec un plancher circulaire, un tour de mât, un plafond et une couverture ornée de frontons. Toutefois, comme pour les manèges chenille, la cavalerie est différente. Sur le plancher est désormais placé une rame de métro sur rail. Le métro qui circulait sur les rails s'engouffrait la plupart du temps sous un pont. Les décors conservés aux Pavillons de Bercy se composent de plusieurs panneaux rectangulaires peints, tous représentent des motifs antiques. Ces décors étaient probablement installés sur le tunnel du manège métro. Plusieurs panneaux forment, assemblés, une ville antique : temple et architecture à l'antique (fig.28). D'autres montrent une sculpture en pierre (les couleurs employées laissent penser qu'il s'agit d'une sculpture) avec lion et enfant nu tenant à la main son vêtement ou bien une feuille. Au second plan un paysage peint représente une clairière (fig. 29). Quatre autres panneaux représentent un balcon fleuri surmonté, à gauche, d'une sculpture représentant une femme nue (la beauté idéal), sur son socle un encart dans lequel est inscrit « Tuileries » (fig. 30). Un panneau exposé individuellement représente une autre partie d'un balcon fleuri avec en arrière-plan un jardin que l'on reconnaît au parterre et pots contenant des arbres (fig. 31). Plusieurs panneaux peints

⁴⁶ *Métro de Paris : histoire de sa construction*, [article internet], Futura Sciences, 04/02/2018, (16/10/2019), < <https://www.futura-sciences.com/sciences/questions-reponses/histoire-metro-paris-histoire-construction-5279/> >.

sur un plan en longueur, plus étroits que les autres, représentent, assemblés, une balustrade ou balcon à l'antique (fig. 32). Les décors du manège métro ont été peints par les Ateliers Boisblé installés à Fontenay-sous-Bois, comme nous l'indique la signature (fig. 33) au bas des panneaux représentant le lion et l'enfant. Aucun ouvrage ne parle de ces ateliers pourtant ils travaillaient, comme on a pu le voir, à l'élaboration de décors importants. Leur présence à Fontenay-sous-Bois expliquerait peut-être l'encart où est inscrit « Tuileries », auraient-ils en réalité voulu représenter les Jardins des Tuileries ? Dans ce cas, cela expliquerait la présence d'une sculpture représentant un lion puisqu'il y en a beaucoup de ce type dans les Jardins des Tuileries. S'il s'agit d'une représentation de ces jardins, la présence de la sculpture représentant une femme nue pourrait aussi être une Vénus Callipygès puisqu'il en existe également une aux Tuileries. De plus les peintres des Ateliers Boisblé ont représenté cette sculpture un peu dans la même attitude que celle des Tuileries : vêtement à la main et même dynamique avec le pied en avant. Toutefois, cela n'explique pas la représentation d'une ville à l'antique avec temple... Les décors du manège métro répondent eux-aussi à une ambition de dépassement du public.

A la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle les artisans forains vont aussi se spécialiser dans la réalisation de sculptures monumentales. Elles ont, comme les décors de manèges, une dimension esthétique particulière puisqu'elles étaient la plupart du temps conçues pour venir embellir la façade des plus grands manèges et des carrousels-salons. Toutefois, l'une de ces sculptures fait figure d'exception, il s'agit du « Char de la Sculpture » (fig. 34) réalisé par Gustave Bayol en 1887 pour le Grand Carnaval d'Angers du 20 mars, organisé au profit des défavorisés. Il s'agit d'un char à quatre roues, construites sur le modèle de celles des chars antiques, comportant des moyeux en forme de têtes de lion, en partie haute figure une plaque où sont sculptés des rayons. En figure de proue de ce char est représenté Pégase au galop, crinière au vent. Les ailes de Pégase sont recouvertes de feuilles d'or. Les dessins du projet (fig. 35) montrent qu'à l'origine Bayol avait pensé installer à l'avant du char deux têtes de cygnes tournées l'une vers l'autre. Le chariot (élément central) est décoré de fleurs, de volutes et de petits vases stylisés. Le bas de la caisse du chariot est décoré de guirlandes de tissus roses. L'ensemble est couvert d'un petit baldaquin dont le mât représente un cygne au cou recourbé. D'après Zeev Gourarier, dans son article « Gustave Bayol (1859-1931), le créateur de la sculpture foraine française » paru dans la *Revue du Louvre*, en 1993⁴⁷, Bayol se serait inspiré pour la création de ce char, d'une gravure de Claude François Ménestrier, intitulée *Traité des*

⁴⁷ GOURARIER Zeev, « Gustave Bayol (1859-1931), le créateur de la sculpture foraine française », *Revue du Louvre*, Paris, 1993, p.40-49.

tournois, Joustes, Carrousels et autres spectacles publics (fig. 36). Lors du carnaval il sera considéré comme le plus beau char du cortège, ce qui s'explique notamment par la qualité et la préciosité de ses décors. Le char mesure en hauteur : 5,20 mètres, en longueur : 3,50 mètres et en largeur : 1,50 mètres. Après avoir rencontré un franc succès lors du défilé, le char va servir de navette pour les enfants angevins, le prix de l'aller-retour était fixé à 10 centimes de francs anciens⁴⁸. Après cela, Bayol décide de le transformer en lit et s'en servira d'ailleurs comme lit conjugal. Après la mort du sculpteur, le char est entreposé dans un hangar industriel par Charles Detay⁴⁹. Pendant la Seconde Guerre mondiale les Allemands mirent le feu à l'usine et le char a disparu, probablement emporté en tant que butin de guerre. Jean Paul Favand acquiert le char en 1979 et l'expose d'abord au Louvre des Antiquaires après qu'il ait passé un long séjour en Allemagne. Ce char est considéré aujourd'hui comme le fer de lance de la production Bayol. La conception de celui-ci va profondément influencer la production du sculpteur puisqu'il conçoit au départ des chars de manège très ressemblant à celui-ci [ex : Atelier Bayol, Char de manège, vers 1900 (fig. 37)]. Aujourd'hui, le char est exposé à l'entrée du Musée des Arts Forains, suspendu au-dessus du Salon des Renommées.

Si le « Char de la Sculpture » a été conçu dans le but de défiler lors du Carnaval d'Angers de 1887, Bayol a aussi réalisé des sculptures monumentales qui ont connu l'itinérance en accompagnant la décoration de manèges. Gustave Bayol réalise en 1895, une *Marianne* (fig. 38) en bois sculpté d'une hauteur de 3,60 mètres. Cette imposante sculpture reprend le modèle de la Marianne de 1848 : un sein découvert, le bonnet phrygien sur la tête et un drapeau brandi de la main gauche. La constitution qu'elle tenait dans la main droite ainsi que le socle qui la surélevait ont aujourd'hui disparu. D'après une image publiée dans l'article « Les chevaux de bois d'Angers » (fig. 39), écrit par Charles Gilbert en 1988 le socle qui surélevait la sculpture était entièrement sculpté. Ce socle ressemblait en beaucoup de points à ceux conçus par Alexandre Devos⁵⁰ pour ses sculptures monumentales, à la même époque. Cette sculpture était originellement installée au centre de l'escalier qui permettait d'accéder au manège « Les Vagues de l'Océan »⁵¹ d'Hoffmann⁵². Ce type de sculpture montre bien le patriotisme important

⁴⁸ Op. cit. GOURARIER Zeev, « Gustave Bayol (1859-1931), le créateur de la sculpture foraine française ».

⁴⁹ Charles Detay : mécanicien et ami de Bayol

⁵⁰ La description des socles de sculptures sera davantage développée dans les paragraphes concernant les sculptures d'Alexandre Devos puisque les images du socle de la *Marianne* Bayol sont de très mauvaise qualité.

⁵¹ Voir paragraphe sur la série de fronton Bayol, p.39.

⁵² Il s'agissait avec certitude de la chenille d'Hoffmann puisque sur l'image de l'article de Charles Gilbert on aperçoit derrière la *Marianne* de Bayol un encart sur le fronton du manège où il est inscrit : « Vagues de l'Océan – Hoffmann ».

qui régnait à l'époque, puisque même sur le champ de foire on notait la présence de symboles de la République. La polychromie de la sculpture a entièrement disparu mis à part celle du drapeau puisqu'à l'initiative des Pavillons de Bercy la sculpture a été entièrement décapée car elle présentait, lors de son acquisition, une polychromie qui ne ressemblait probablement pas à celle imaginée par Bayol. Aujourd'hui la sculpture est exposée dans la salle du Musée des Arts Forains.

À partir de la toute fin du XIX^{ème} siècle, un sculpteur en particulier va se spécialiser dans la conception de sculptures monumentales et ce pour décorer la plupart du temps des façades de carrousels-salon : il s'agit d'Alexandre Devos⁵³. Trois de ces groupes sculptés, réalisés par Devos, sont aujourd'hui conservés aux Pavillons de Bercy. Le premier d'entre eux est intitulé *Saint Georges et le dragon* (fig. 40)⁵⁴. Réalisée vers la fin du XIX^{ème} siècle, cette sculpture était à l'origine conçue avec un pendant identique⁵⁵. Ce groupe prenait place au sommet du carrousel-salon « Fâen Palast » (fig. 42) exploité aux Pays-Bas par Benner. L'établissement aurait été détruit au cours d'un incendie, mais les deux sculptures ont survécu puisqu'elles n'étaient pas encore installées sur la façade ce jour-là. La sculpture des Pavillons de Bercy est constituée de Saint Georges en armures de chevalier : cape rouge et armure gris métallisé. Il chevauche un cheval cabré. La robe du cheval est marronne, le harnachement plutôt simple : un tapis de selle bleu, un collier de chasse à fleur ou pompon. Saint Georges brandit son épée de la main droite pour donner le coup de grâce au dragon qui se trouve sous le corps du cheval. Le dragon, est lui, représenté, gueule ouverte. La polychromie de cette sculpture est d'origine. Jean Paul Favand acquiert cette sculpture lors de la vente de la collection Marchal en 2011 pour 60 000 euros. Aujourd'hui cette sculpture est exposée dans les réserves du musée.

Le second groupe sculpté se compose de deux sculptures réalisées vers 1890. Ces deux sculptures marquaient à l'origine l'entrée du carrousel-salon Becquart. La première représente une femme (fig. 43), en habit du Moyen-Âge : robe bleue et rouge et coiffe représentative des coiffes du Moyen-Âge. Elle se tient en amazone sur un cheval cabré. La robe du cheval est blanc immaculé et le harnachement très simple : tapis de selle rouge, selle jaune et collier de chasse jaune fleurdélié. La présence des fleurs de lys dans le harnachement du cheval peut

⁵³ Voir biographie d'Alexandre Devos p.25.

⁵⁴ La légende de Saint Georges et le dragon a aussi été reprise de nombreuses fois en peinture [ex : Paolo Ucello, *Saint Georges et le dragon*, (fig. 41)]

⁵⁵ Aujourd'hui la deuxième sculpture de Saint Georges et le dragon se trouve dans une collection privée, en Australie.

laisser imaginer qu'il s'agirait d'une Jeanne d'Arc à cheval. Le motif de Jeanne d'Arc à cheval a d'ailleurs aussi été introduit dans le répertoire de la sculpture foraine par Gustave Bayol, qui sculpte ce motif pour sa propriété de Jugné-sur-Loire. La deuxième sculpture représente un homme en armure également représentative des armures du Moyen-Âge (fig. 44). Il chevauche lui aussi un cheval cabré. La robe du cheval est à nouveau blanche, le harnachement qui est toujours très simple, reproduit le même modèle que celui présent sur la sculpture féminine. Toutefois, les motifs du collier de chasse ne semblent pas représenter des fleurs de lys. Les deux chevaliers devaient tenir, à l'origine, dans leurs mains des rênes qui ont aujourd'hui disparu. Les deux sculptures sont surélevées par un socle identique (fig. 45 et 46). Les socles peuvent faire penser à des bases de colonnes en architecture. Ils sont d'inspiration baroque et sont décorés de feuilles d'acanthes, de fleurs stylisées ainsi que d'un petit miroir sur chaque face. Les couleurs sont dans des tons pastel : rose, vert et bleu avec des incrustations de doré. Les sculptures avec leur socle atteignent toutes deux 3,50 mètres de hauteur. Elles sont désormais exposées dans la salle du Musée des Arts Forains.

Le dernier groupe sculpté a été réalisé aux alentours de 1900 et introduit une nouveauté par rapport aux autres sculptures puisque ce sont des statues lumineuses. Il s'agit d'un groupe de deux sculptures mi- femme, mi- ange (fig. 47) qui marquaient à l'origine l'entrée du manège chenille « Les Vagues de l'Océan » d'Eugène Lapp⁵⁶. Cette information est attestée par une photographie (fig. 48) publiée dans l'article « Autour du manège d'avion Lapp, une dynastie de forain » écrit par Marc Grodwhol. Les deux femmes portent une longue robe blanche dont le drapé marque les formes de leurs corps. Elles ont toutes deux les mêmes accessoires bien que certains présentent des variations : couronne dorée, plastron doré, manchettes ciselées sur les parties supérieures et inférieures des bras, spartiates dorées également. Tous les détails ainsi que les ailes sont dorés à la feuille d'or. Les variations entre ces deux sculptures demeurent dans les détails : la coiffure n'est pas tout à fait la même pour les deux, la pierre qui vient sertir la couronne est rouge chez l'une, bleue chez l'autre, de même pour la pierre qui se trouve sur le plastron. Les visages des deux femmes ne sont, eux-aussi, pas tout à fait identiques. Les deux femmes sont représentées les bras levés puisqu'elles tenaient à l'origine des couronnes lumineuses éclairées au moyen de douze ampoules (fig. 49). Ces couronnes lumineuses attestent de l'introduction de l'électricité sur le champ de foire et prouvent également que ces sculptures étaient conçues pour attirer le public autour du manège.

⁵⁶ Voir paragraphe sur la série de frontons Bayol, p.39.

2. Les baraques et carrousels-salon.

Après le développement de plus en plus accru des carrousels sur la fête foraine, ainsi que le développement de différents types de manèges (manège de vélocipèdes, chenille pour adulte, manège métro, etc.), les forains toujours dans une ambition de se doter du plus beau métier du champ de foire passent, auprès des artisans, des commandes encore plus ambitieuses qu'auparavant. Les baraques destinées aux jeux de foire sont pensées comme de véritables petites architectures indépendantes tandis que l'on voit apparaître un nouveau type de manège : les carrousels-salon. Les premiers carrousels-salon sont construits aux alentours de 1890 et leur fabrication se fait partout en Europe, notamment dans les pays où les industriels forains sont particulièrement actifs : France, Belgique, Pays-Bas, Angleterre, Allemagne. Inspirés par les pavillons érigés à l'occasion des Expositions universelles, ces nouvelles architectures suivent une même dynamique : un endroit clos dont la façade vise à attirer le public sur ce qui se passe à l'intérieur. Les carrousels-salon sont donc d'immenses architectures composées d'une façade sculptée souvent ornée d'une profusion de décors. A l'intérieur se déploient plusieurs espaces : un carrousel, une salle de bal et un orgue, parfois un bar et un vestiaire. Jean Paul Favand a dit au sujet du carrousel-salon : « *(Il) synthétise en un seul ensemble toutes les facettes des talents des artistes forains : sculpture ornamentaliste, statuaire, sculpture animalière. Il a donné à l'art forain sa dimension d'art décoratif.* »⁵⁷ Aujourd'hui un inventaire recense une trentaine de carrousels-salon, beaucoup ont été construits par Alexandre Devos. Il nous incombe toutefois de parler en premier des baraques, architectures plus modestes, avant d'en venir aux immenses carrousels-salon.

a) Baraques foraines : un exemple de tir-salon.

Comme pour les carrousels et les carrousels-salon il existe dans l'architecture foraine des tirs et tirs-salon. À partir du milieu du XIX^{ème} siècle, on voit apparaître les baraques de tirs-forains avec l'apparition des armes à feu dans les jeux de cibles. Les baraques de tirs pouvaient prendre plusieurs formes. Les armes utilisées variaient également : tir à l'arbalète, au pistolet et enfin à la carabine (à levier ou à air comprimé). Pour les cibles de tirs il était fréquent d'utiliser des carabines à air comprimé. Les munitions étaient soit des capsules soit du plomb.

⁵⁷ Citation de Jean Paul Favand in GRODWHOL Marc, *La fantastique épopée des carrousels-salons. Quand le bonheur ne tenait qu'à un tour de cochons...*, Nordhouse, Éd. Écoparc Oberlin, 1991, p.11.

Au sein des jeux de tirs on rencontre plusieurs types de cibles : les cibles simples où il faut tout simplement tirer au centre, les pipes ou figures en plâtre où le principe est de briser la cible, les cibles balançantes et cibles à changements qui au contact de la balle changeaient d'apparence. Ce type de cibles était très souvent de véritables petites scènes de genre : les personnages en tôles ciselées prenaient place dans des intérieurs ou sur un fond paysagé, les deux étant peints. Il existe aussi les cibles défilantes qui s'abaissent au contact de la balle et les tirs à surprise dévoilant un mouvement ou une scène cachée. Et enfin vient les boîtes de tirs qui sont les cibles les plus développées du répertoire. Il existe des boîtes de tir simples qui sont des boîtes à volets dissimulant un tableau en deux dimensions et les boîtes de tir complexes qui sont des boîtes à volets dissimulant une scénette en trois dimensions.

Le tir-salon se distingue du simple stand de tir par le fait qu'il s'agit d'une architecture fermée, très souvent décorée ce qui en fait une architecture plus sophistiquée. Le tir-salon conservé aux Pavillons de Bercy date de la fin du XIX^{ème} siècle. Nous ne savons pas qui a travaillé à la conception de ce métier mais nous pouvons attester avec certitude que ce tir a subi tout au long de son exploitation des modifications.

État n°1 (fig. 50)

Le tir-salon est une architecture fermée et vitrée sur l'ensemble de la devanture. La façade est surmontée d'une inscription : « Tir Français » ainsi que d'une sorte de fronton sculpté semi-circulaire, au centre duquel est placé un écusson avec les initiales : « FT ». Il est possible qu'il s'agisse des initiales du forain qui l'a exploité. Trois lustres viennent éclairer l'intérieur du stand de tir. Deux buffets en bois, recouvert de tissus brodés sont placés au centre de la pièce. Ces deux « portes fusils » servent à déposer les carabines ainsi que leurs supports. Dix carabines sont posées sur chaque support, au total on compte vingt carabines. L'image ne nous permet pas de faire une analyse précise des cibles qui se trouvent dans le fond.

État n°2

La devanture (fig. 51) est toujours vitrée mais cette fois il s'agit de portes fenêtres avec panneaux de bois dans la partie inférieure. La façade est cette fois surmontée de l'inscription : « Grand Tir Français » ainsi que d'un fronton triangulaire sur lequel est inscrit : « Maison Meunier ». Les transformations de la devanture indiquent que le tir-salon a changé de propriétaire au cours de ses années d'exploitation. A l'intérieur du tir (fig. 52), deux buffets en bois prennent position au centre de la pièce. Sur la face d'un des buffets se trouvent deux scènes

peintes extrêmement naturaliste. Il s'agit de scènes de récoltes. Le second buffet devait probablement être décoré de la même manière. Toutefois, les scènes peintes ont disparu. Sur chacun de ces buffets est disposé un support en bois avec à chaque fois six carabines. Dans le fond de la pièce sont disposées six cibles à changements⁵⁸ sur d'épais rideaux en velours rouges. L'un des côtés de la pièce est orné d'un panneau peint représentant une scène de genre : femme en discussion avec un chasseur. Le plafond de la pièce, est quant à lui recouvert de rideaux et de lambrequins à perles.

La diversité des décors de ce tir-salon ainsi que leur préciosité témoigne bien de la volonté que les forains avaient de se doter de métiers somptueux.

b) L'Hippo-Palace : un fabuleux témoignage de la grandeur des carrousels-salons.

« Une bonne douzaine de carrousels-salons ont tourné en France à l'extrême fin du XIXe siècle et pendant la première moitié du XXe siècle. Chacun de ces palais de la fête avait sa propre tournée, représentant une rotation sur dix à vingt villes différentes par an. L'envergure du métier et des forains déterminaient la dimension de la tournée, qui pouvait recouvrir la France entière ou se limiter à des aires plus petites, de 300 à 150 kilomètres de rayon. Le phénomène était également connu en Allemagne, aux Pays Bas et en Belgique où il semble avoir ses origines. »⁵⁹

Le carrousel-salon *Hippo-Palace* fait partie de ces carrousels qui ont effectué une tournée en France. Construit probablement aux alentours de 1890 pour la Foire-Exposition universelle de 1893 à Hambourg, *l'Hippo-Palace* tire son nom de l'Hippodrome de Paris que l'on appelait également Hippo-Palace à cette époque. Le carrousel-salon appartenait au belge J. Van Munster. Il mesurait 17 mètres de diamètres et était à l'origine composé d'un carrousel et d'un orgue, d'un salon et d'un vestiaire. Le bar américain et la piste de danse ne seront ajoutés que dans les années 1930. Une piste de patins à roulettes sera également ajoutée par la suite. La façade Art Nouveau (fig. 53) de ce carrousel est attribuée à Alexandre Devos⁶⁰. L'entrée était conçue sur un plan circulaire et était protégé par un auvent couronné de six statues (fig. 54). Il

⁵⁸ Voir partie sur les cibles de tirs Valentin Milot

⁵⁹ GRODWHOL Marc, *Société et fête foraine, une expérience de muséographie*, [site internet], Ungersheim, Écomusée d'Alsace, 2007, (06/11/2019), < <http://www.marc-grodwohl.com/mémoires-de-l'ecomusée-d'alsace/société-et-fête-foraine-une-expérience-de-muséographie> >.

⁶⁰ WEEDOM Geoff, WARD Richard, *Fairground Art*, New-York, Londres, 1981, p.137.

s'agissait probablement de statues lumineuses. Le dôme construit au sommet de l'édifice était surmonté d'une *Marianne triomphante*. De part et d'autre de l'entrée étaient aménagées d'immenses verrières en forme de paons faisant la roue. Elles avaient pour but de faire entrer la lumière du jour dans l'édifice et occupait l'essentiel de la façade. Au sommet de la façade, au-dessus de chaque verrière, étaient installés deux chars de la Victoire. Le billet pour pénétrer dans ce carrousel-salon coûtait 1 franc à l'époque et comprenait : l'entrée et un tour de manège⁶¹. A l'intérieur, des jeux étaient organisés comme des courses surprises⁶² ou des loteries.

La cavalerie du carrousel était composée de : six gondoles dénommées selon leur sujet de proue ou de couronnement (la Reine, la Chimère, le Navigateur (fig. 55), l'Ange (fig. 56), la Vénitienne et le Carosse) ainsi que de trente-deux chevaux. Les gondoles sont attribuées à Devos qui en faisait d'ailleurs l'une de ses spécialités tandis que les chevaux sont de Hübner⁶³. A chaque gondole étaient attelés quatre chevaux grandeur nature. La gondole représentant le carosse de la reine (fig. 57) est le plus monumental des six. Chaque gondole était peinte et présentait des décors de volutes et de médaillons. Les chevaux (fig. 58), quant à eux, étaient grandeur nature. Tous, avaient une robe blanc immaculé synonyme de royauté. Le harnachement des chevaux était extrêmement développé : harnais, tapis de selle et selle couleur fauve ainsi que des liens colorés. Les sabots des chevaux étaient dorés. Au total, le carrousel avait une capacité de deux-cents places.

Plusieurs orgues différents ont été installés dans le carrousel-salon : d'abord un orgue à cylindre, puis un orgue à cartons Gavioli de cent-dix touches et enfin, vers 1910, un orgue à cartons Limonaire de soixante-six touches. L'orgue Limonaire est le dernier de ce type conservé en France. La monumentalité du carrousel-salon impliquait un transport particulier pour l'acheminement de celui-ci sur les différentes foires. Le transport était donc assuré par un convoi locomobile à quatorze wagons. En 1921, la famille Wilbert⁶⁴ rachète le carrousel-salon à J. Van Munster pour 375 000 francs. Faure Junior Wilbert effectuera la tournée de ce carrousel jusqu'en 1954. Le carrousel-salon sera ensuite démonté pour être vendu pièce par pièce mais Monsieur Zick, propriétaire du moulin d'Orgemont, décide d'une autre destinée pour ce manège et le rachète en totalité. Toutefois il faut savoir que la façade avait déjà disparu. Il remontera le carrousel entier dans son restaurant. En 2019, Jean Paul Favand rachète le

⁶¹ Op. cit. GRODWHOL Marc, *La fantastique épopée des carrousels-salons*.

⁶² Les courses surprises étaient des courses organisées sur le carrousel. Lorsque le manège s'arrêtait, celui qui était le plus avancé avec sa monture, par rapport à un point donné, remportait une surprise.

⁶³ Josef Hübner : sculpteur réputé de l'école allemande.

⁶⁴ Famille Wilbert : famille foraine sur six générations

carrousel ainsi que la locomobile et il est actuellement en restauration dans les ateliers du musée. L'orgue Limonaire n'a pas été acquit à l'issue de cette vente. A l'origine le fonctionnement du carrousel était assuré par une machine à vapeur, désormais c'est un moteur de camion six cylindres qui le fait tourner.

La monumentalité du carrousel-salon *Hippo-Palace* ainsi que le fait qu'il soit actuellement en restauration m'a poussé à ne réaliser qu'une analyse partielle de ce manège. Toutefois, je pense qu'il pourrait tout à fait constituer à lui seul, le sujet d'un second mémoire.

Chapitre 2 – Les sujets de manèges

L'étude des précédents manèges et carrousels nous a déjà orientés vers une analyse des sujets de manèges. Toutefois il est important que soit réservée toute une partie de ce travail aux sujets qui sont exposés de manière autonome aux Pavillons de Bercy. D'une part la plupart d'entre eux ont été réalisés par des ateliers de renom, d'autre part ils permettent d'appréhender toute la diversité des sujets de manèges conçus entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle.

1. Animaux et moyens de locomotions : typologie des sujets de manèges

À la Belle-Époque la grande majorité des sujets de manèges étaient des chevaux. Cela s'explique par le fait que le cheval était considéré comme l'animal qui incarnait le plus la noblesse mais également parce qu'il entrait dans une tradition ancienne de manège à chevaux de bois déjà initiée par les manèges du jeu de bagues. Des études témoignent du fait que très tôt d'autres animaux ont été introduits dans le répertoire des sujets de manèges d'abord dans un souci de renouvellement mais aussi pour correspondre à la société qui vient fouler le champ de foire. En France, très rapidement, les animaux de la ferme rejoignent le répertoire des sujets de manège (vaches, lapins, cochons, ânes, coqs et poules) le même phénomène a dû se produire en Belgique. Par la suite, les premiers voyages induisent l'apparition des animaux exotiques. L'introduction de ce type d'animaux dans le répertoire des sujets de manège s'est surtout produite en Allemagne et n'arrivera que par la suite en France par exemple. On note aussi l'introduction d'animaux rares dans le répertoire des sujets de manèges. Il s'agit par exemple des escargots, oies et pigeons, truites et maquereaux, etc. Ce type de sujet fût très peu réalisé

ce qui fait qu'ils sont aujourd'hui extrêmement recherchés par les collectionneurs d'art forain. Les créatures fantastiques ont introduit elles aussi ce répertoire mais ne seront très appréciées puisqu'à l'époque la société et notamment la société française se veut encore très conservatrice. Les manèges à thèmes initiés par Bayol, qui sont des manèges avec une seule espèce d'animal, vont contribuer à la démocratisation de certains sujets. Les manèges à thèmes ne sont plus seulement constitués par les manèges de chevaux de bois et on voit désormais apparaître des manèges de vaches, de cochons, de lapins, etc. Les décors de ce type de carrousels étaient également travaillés selon le thème choisi. L'apparition des manèges enfantins va elle aussi contribuer à l'évolution du répertoire. Auparavant les carrousels étaient réservés aux adultes, alors quand on a commencé à prendre en considération les enfants il fallut repenser les sujets de manège. Cette prise de conscience des enfants dans le monde de la fête foraine naît en même temps que les premiers écrits sur l'éducation apparaissent. Il a donc fallu adapter non seulement la taille des sujets, mais aussi créer d'autres sujets et adapter également leurs formes. On note par conséquent l'apparition des cygnes et coqs banquettes. Les animaux banquettes sont des animaux au corps creux dans lequel était installé une banquette. L'ajout des banquettes permettait de sécuriser l'accès des manèges aux enfants. L'invention des premiers moyens de locomotion correspond à l'apparition des sujets de ce type dans le répertoire forain : bateaux, gondoles, vélos, métros apparaissent sur les manèges entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle. Toutefois, les voitures, les scooters et motos, ainsi que les avions n'apparaîtront que plus tard. L'évolution des sujets de manèges est représentative des évolutions technologiques, scientifiques, sociales et culturelles, de la mode et du goût.

2. Des exemples de sujets de manèges.

Gustave Bayol⁶⁵, est considéré aujourd'hui comme étant l'instigateur du style français. Il se spécialise dans la réalisation des sujets de manèges en bois et crée notamment un certain nombre de chevaux. Les chevaux de bois Bayol et par extension beaucoup de chevaux de bois français portaient une robe blanche unie synonyme de pureté et de beauté absolue, le blanc était l'un des symboles de la royauté. L'attitude que les sculpteurs donnent à leurs chevaux de bois est directement inspirée des méthodes employées en équitation et ce pour chaque pays. *« L'équitation française se définit comme un compromis entre l'audace parfois désordonnée de l'équitation d'extérieur anglaise et l'intransigeance dogmatique de la méthode allemande.*

⁶⁵ Voir biographie de Gustave Bayol p.23

Son objectif tend vers une savante domination du cheval, tout en lui donnant l'apparence de la liberté »⁶⁶. Les sculpteurs s'inspiraient pour la conception des chevaux de bois, des races en vogue à la même période. Souvent ils livraient une image idéalisée du cheval. Les sauteurs ou galopants sont d'abord conçus avec les membres en extension, ce qui est physiquement impossible : « *représentation imaginaire, idéalisée, d'un galop à quatre temps que les peintres et les illustrateurs avaient transmise durant des siècles, avant que la photographie ne mette à jour clairement les différentes phases de cette allure asymétrique à trois temps* »⁶⁷. Quant au harnachement, les sculpteurs s'inspiraient de harnais existants : « *héritage des fastes du Moyen-Âge, des tournois et des parades, ou héritage de l'équitation militaire pratiquée au début du siècle en France [...]* »⁶⁸.

Les Pavillons de Bercy, conservent plusieurs des chevaux de bois conçus par Bayol, trois d'entre eux rejoignent le corpus des pièces étudiées dans ce mémoire. Le premier est un cheval galopant réalisé à la fin du XIX^{ème} siècle (fig. 59). Les dimensions de ce cheval : 1,20 mètres de hauteur et 1,50 mètres de longueur, indiquent qu'il a été réalisé pour un manège d'adultes. La forme qu'il adopte est typique des chevaux de bois Bayol : une robe blanche unie, une queue en bois, une crinière travaillée avec une mèche de toupet sur le front, entre les deux oreilles. Le harnachement est lui aussi typique des harnachements réalisés par Bayol : tapis de selle, selle à l'anglaise (sans troussequin⁶⁹ à l'arrière), collier de chasse à marguerites et pompons, une barre de ruade en forme de flèche avec une marguerite. Les pompons présents sur le collier de chasse et à l'arrière du tapis de selle sont allongés. Ils rappellent la décoration des chevaux de gala ou triomphe allemand. Contrairement aux chevaux cabrés qui étaient fixés sur le manège par les pattes arrières, et aux chevaux sauteurs qui réalisaient un mouvement montant et descendant, le cheval galopant, lui, réalisait un mouvement d'avant en arrière qui imitait celui des chevaux au galop. Ce cheval a été sculpté dans du bois de sapin et est creux contrairement aux premiers chevaux Bayol qui étaient en tilleul et en bois plein. Les dimensions de ce cheval laissent penser qu'il était installé sur un carrousel-salon ou sur un carrousel de grande envergure. Le cheval tourne très distinctement la tête vers l'extérieur ce qui indique qu'il devait être placé sur la rangée la plus à l'extérieur du plateau du carrousel. Cette place était réservée aux chevaux les plus soignés. L'attribution de ce cheval à Bayol est notamment dû à la présence de la plaque en fonte, à l'arrière du tapis de selle, sur laquelle il est inscrit : « Bayol à Angers ».

⁶⁶ Op. cit. MARCHAL François et Fabienne, p.26

⁶⁷ Op. cit. MARCHAL François et Fabienne, p.27

⁶⁸ Op. cit. MARCHAL François et Fabienne, p.27

⁶⁹ Le troussequin (déf.) : partie supérieure relevée de l'arçon de la selle.

Les deux autres chevaux Bayol, sont des chevaux cabrés (fig. 60 et 61). Ils ont, eux-aussi, des dimensions importantes et étaient donc par ce fait être installés sur un carrousel de grande envergure, pour adultes. Le fait qu'il s'agit de chevaux cabrés implique qu'ils étaient fixés et maintenus sur le manège par les pattes arrière. Les deux chevaux sont en tout point similaires : robe blanche unie, queue en bois, crinière travaillée et toupet avec une seule grosse mèche sur le front. Le harnachement de ces deux chevaux est, quant à lui, encore plus travaillé que celui du premier cheval : tapis de chasse bicolore à pompons, selle à pommeau⁷⁰ et grands quartiers⁷¹, collier de chasse bicolore à marguerites et pompons dorés ainsi qu'une barre de ruade en forme de flèche bicolore à marguerite et pompons. Les pompons du harnachement sont à nouveau allongés, ce qui veut dire qu'ils sont tous deux construits sur le modèle des chevaux de gala et triomphe allemands. L'attribution de ses chevaux à Bayol est permise grâce à la présence de la plaque en fonte d'alliage où il est inscrit : « Bayol à Angers » (fig. 62). Ces chevaux présentent une polychromie ancienne probablement proche de celle réalisée par Bayol. Ils sont désormais exposés à l'entrée du Musée des Arts Forains, l'un en face de l'autre comme pour marquer l'entrée du visiteur.

Comme nous le savons d'autres animaux ont intégré peu à peu le répertoire des sujets de manèges. La création des grands manèges à thèmes par Bayol a notamment influencé cette intégration. Le premier de ces sujets à être étudié ici est un cochon banquette de dimensions considérables (fig. 63). L'introduction des cochons dans le répertoire des sujets de manèges est notamment induite par le fait que le champ de foire s'inscrivait souvent dans un environnement rural et qu'il fallait présenter aux spectateurs des animaux qu'ils connaissaient. Les cochons Bayol adoptent souvent des attitudes humoristiques, comme c'est le cas ici avec la langue pendante. Les couleurs utilisées pour le corps de l'animal sont réalistes. Le harnachement du cochon comporte : un ruban vert noué autour de la queue en tirebouchon (fig. 64), une selle verte au rebords dorés, et un collier vert à rebords dorés sur lequel il est inscrit : « Comm' toi ». Cette inscription ajoute à la dimension humoristique du sujet. Le corps de l'animal est creusé pour accueillir une banquette qui permettait à plusieurs passagers du manège de s'asseoir. Nous ne savons pas sur quel manège était disposé ce cochon. Toutefois, les dimensions considérables du sujet impliquent que le manège devait être de grandes dimensions.

Le dernier animal de manège à être analysé est un lapin. Il a été réalisé par Bayol en 1900 (fig. 65). A l'origine ce lapin faisait partie de la cavalerie du carrousel à thème, réputé : le Manège

⁷⁰ Pommeau (déf.) : arcade antérieure de l'arçon d'une selle.

⁷¹ Grand quartier : partie souple d'une selle servant à protéger la jambe des boucles de la sangle.

de l'Alhambra (fig. 66). Il s'agit du plus grand manège galopant au monde. Composé d'une cavalerie de 60 lapins, il était conçu sur deux étages : le plancher tournant avec la cavalerie et une balustrade où les spectateurs pouvaient prendre place pour regarder ce qui se passait en dessous. La piste mesurait dix-huit mètres de diamètre. Le lapin conservé dans la collection des Pavillons de Bercy est un sujet sauteur. Le fait qu'il s'agisse d'un sauteur implique qu'il était rattaché à l'origine au plafond du carrousel à l'aide d'une barre torsadé fixée à un vilebrequin ce qui lui permettait d'effectuer un mouvement de haut en bas. Aujourd'hui ce sujet conserve de son installation un trou à la naissance du cou. Ce lapin a été sculpté de manière réaliste : les poils de l'animal sont représentés tandis que ses yeux, sont eux, très expressifs. L'animal porte un harnachement simple fait d'une selle et de brides peintes. Aujourd'hui ce sujet est conservé dans le Théâtre du Merveilleux.

Dans le corpus des œuvres de Bayol on retrouve également des sujets de manège qui représentent des moyens de locomotion. Toutefois, l'artiste ayant travaillé à une époque relativement ancienne, ses sujets ont pour la plupart été inspiré de moyen de locomotion anciens : gondoles, barques et bateaux. La conception de gondoles de manèges était l'une des spécialités des artisans belges. Toutefois, Bayol en a aussi réalisé de très belles. Aux Pavillons de Bercy deux gondoles de manège Bayol (fig. 67 et 68) sont montées sur le manège tournant des Salons Vénitiens. Ces deux gondoles sont en tout point identiques et ont été sculptées en bois. L'arrière (fig. 69) peut être décomposé en plusieurs parties : le bas de la gondole est constitué d'un encart dans lequel prend place au centre des décors d'arabesques dorés ainsi qu'un élément imitant la pierre. En partie haute un second encart est décoré d'arabesques ainsi que d'un miroir de bohême ciselé placé au centre des arabesques. La partie haute à l'arrière des gondoles est surmonté d'une sorte de fronton sculpté représentant deux griffons dorés encadrant un médaillon. Les deux côtés des gondoles sont extrêmement complexes (fig. 70). La partie arrière des côtés comporte deux miroirs de bohême ciselé triangulaires tandis que la partie centrale comporte deux miroirs circulaires : l'un est un miroir de bohême ciselé, l'autre est un miroir simple. L'ensemble est décoré de volutes et de décors végétaux et floraux.

L'avant des gondoles (fig. 71), est quant à lui, décoré d'un panneau peint aux motifs floraux encadré d'un liserai torsadé doré. L'assise (fig. 72) se compose de trois banquettes en bois recouverte de velours sur lequel est brodé une frise de fleur dorée en partie haute. L'ensemble des gondoles est peint dans des tons de vert, de rouge et de doré. Les deux gondoles portent un écusson en fonte d'alliage où il est inscrit : « Bayol à Angers » (fig.73).

Chapitre 3 – Les orgues forains.

Les orgues forains doivent être considérés comme un élément essentiel de la fête foraine Belle-Époque puisqu'ils ont été conçus dans le but de l'animer mais aussi pour attirer le public sur le champ de foire. On sait que certains orgues étaient équipés d'un mécanisme permettant de produire un son se propageant à plusieurs kilomètres. Entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle d'importantes manufactures vont se consacrer à la réalisation de ce type d'instrument. La manufacture Limonaire Frères⁷² et la firme Hooghuys⁷³ font partie de ces entreprises.

1. Orgue et orgues forains : de la naissance des orgues de fêtes foraines.

Dès le XIV^{ème} siècle on voit apparaître un système de carillons mécaniques venus remplacer la main de l'homme qui frappait les cloches dans les églises. Ce système va amorcer la création de plusieurs autres types d'instruments mécaniques. Au début du XIX^{ème} siècle, en Suisse, des horlogers se mettent à fabriquer des boîtes à musique. En 1796, le maître-horloger genevois Antoine Favre, invente le mécanisme à lames. Au début il installe son mécanisme dans des petits objets : montre à gousset, tabatières, etc. Le mécanisme à lames fonctionne de la manière suivante : « (un) cylindre ou rouleau sur lequel sont piquées des goupilles, fait vibrer en tournant de petites lames d'acier, dont les sons forment une mélodie. »⁷⁴. Les premiers objets mécaniques jouent seulement une courte musique avant que des instruments plus grands soient inventés avec davantage de lames. Au XIX^{ème} siècle, les inventions se succèdent jusqu'à l'invention du piano mécanique et de l'orchestrions. L'orchestrions, antérieur au piano mécanique, est probablement le plus proche parent des orgues de foires. Il s'agit d'un système à vent (ou soufflant) et non à cordes frappées comme pouvaient l'être les pianos mécaniques. Les premiers orchestrions furent construits en Italie, en France et en Allemagne et furent commercialisés à partir du début du XIX^{ème} siècle. Au début, ce type d'instrument est essentiellement réservé à la bourgeoisie et aux grands compositeurs.

⁷² Voir Histoire de la manufacture Limonaire frères p. 25

⁷³ Voir Histoire de la firme Hooghuys p. 26

⁷⁴ BONHÔTE Daniel, *Au temps des boîtes à musique : des origines aux orgues de fête foraine*, Lausanne, Éd. Mondo, 1972, p. 15.

Les orgues forains reprennent le mécanisme des orgues de barbarie ou plus anciennement des boîtes à musique et des orchestrions. Avec la création des orgues forains les instruments mécaniques, qui étaient auparavant réservés à la bourgeoisie, se démocratisent. Les premiers orgues forains, comme les orchestrions fonctionnaient sur le principe d'un cylindre à pointe. Ce premier mécanisme permettait une gamme de morceaux trop restreinte et c'est pour cela qu'en 1892, Gavioli invente le système à cartons perforés. Les cartons perforés étaient initialement utilisés pour les métiers à tisser Jacquard avant d'être adaptés aux orgues forains. L'orgue de foire est par nature plus gros qu'un orgue de barbarie et son mécanisme est plus complexe car il peut être amplifié de différents instruments comme des tambours ou des cymbales mais aussi d'autres mécanismes comme des automates. A l'origine l'orgue de foire est activé par une manivelle que l'on tournait à la main. Dès 1870, les orgues de foires ne fonctionnent plus manuellement mais grâce à une machine à vapeur, qui en même temps qu'elle faisait tourner le carrousel, animait également l'orgue qu'il contenait. Le fonctionnement est le suivant : « *Un volant entraîne en rotation un axe en acier qui a deux fonctions : • Entraîner le système de défilement du carton perforé à l'aide d'une courroie en cuir et d'un jeu de poulies en bois. • Actionner les quatre soufflets fournissant de l'air nécessaire au fonctionnement de l'orgue* »⁷⁵

Lorsque le mécanisme est en marche, le carton perforé qui défile dans l'orgue actionne les touches qui se lèvent et s'abaissent au travers des trous du carton. Les touches en mouvement activent des soupapes par lesquelles l'air peut entrer et circuler jusqu'au sommier de l'orgue puis jusqu'aux tuyaux de l'orgue. C'est de cette façon que l'orgue produit la mélodie des cartons perforés. Ce mécanisme peut également servir à actionner d'autres instruments comme la batterie, la caisse claire, le tambour, les cymbales ou automates (si l'orgue en est pourvu).

2. Des exemples d'orgues forains.

Deux orgues de foire de facture française et belge, construit dans la première décennie du XX^{ème} siècle, sont conservés dans la collection des Pavillons de Bercy. Le premier est un orgue fabriqué par la firme Hooghuys de Grammont, en Belgique, entre 1905 et 1910 (fig. 74). Il s'agit d'un orgue de foire extrêmement développé, il fonctionne selon un mécanisme à cartons perforés. Les soixante-trois tiges métalliques de la boîte à touches permettent l'ouverture des

⁷⁵ Animation Limonaire : histoire et technique, [site internet], Peyraud, Association musique au mètre, s.d., (16/10/19), < <http://animation-limonaire.fr/histoire-technique-orgue-de-barbarie> >.

flûtes et actionnent également les deux caisses claires, la grosse caisse et la cymbale qui se trouve à l'arrière de l'orgue (fig. 75). La façade d'inspiration baroque de l'orgue est à la hauteur de la complexité de son mécanisme puisqu'elle est peinte et décoré de nombreux éléments. Trois panneaux de bois et un fronton trilobé composent la façade. Les trois panneaux de façade sont joints l'un à l'autre par des éléments décoratifs qui représentent en quelque sorte des colonnes végétales (troncs d'arbre). Les deux panneaux de côté sont plus petits que celui du centre et sont tous deux découpés en partie haute pour laisser entrevoir les deux caisses claires qui se trouvent à l'arrière de l'orgue. Ces deux panneaux sont décorés de fleurs peintes, de volutes et de feuilles d'acanthes sculptées, comme l'ensemble de la façade d'orgue. Le panneau du milieu, le plus grand, est découpé en son centre et laisse entrevoir les flûtes en bois de l'orgue. En partie haute figurent deux inscriptions, toutes deux placées dans les coins supérieurs du panneau. On peut lire : « L. Hooghuys » et « Grammont » ce qui sert à identifier le constructeur. Un fronton trilobé vient couronner le panneau central de l'orgue. Dans le médaillon central du fronton, une scène peinte représente trois angelots en train de jouer de la musique : l'un tape sur des tambours, un autre joue du tambourin et le dernier joue de la flûte. Ce n'est pas un hasard si la firme Hooghuys a choisi de faire représenter ces trois instruments dans la scène peinte puisqu'ils sont ceux qui composent la mécanique instrumentale de l'orgue. L'ensemble de la façade est peint dans des couleurs pastel : vert, rose, bleu. Aujourd'hui l'orgue prend place dans le Musée des Arts Forains au côté d'un autre orgue, cette fois français.

Ce second orgue est un orgue mécanique de la manufacture Limonaire frères, fabriqué dans les années 1910 (fig. 76). À l'origine il a été conçu pour prendre place au centre d'un manège enfantin mêlant aux animaux, des chars et des gondoles. Le manège qui hébergeait cet orgue a d'abord été acquit par le forain français, Louis Wickaert en 1918 qui l'exploita jusqu'en 1946. Cet orgue est beaucoup plus petit que le précédent ce qui s'explique notamment par le fait qu'il se trouvait dans le tour de mât d'un manège d'enfants où toutes les dimensions étaient étudiées pour correspondre à leur taille. Il se compose lui aussi d'une façade à trois panneaux, cette fois, beaucoup plus modeste. Les panneaux de côtés sont eux aussi découpé en partie haute pour laisser entrevoir les deux caisses claires qui se trouvent à l'arrière de l'orgue. Sur chacun de ces panneaux figurent deux scènes peintes aux motifs floraux. Le panneau au centre de la façade est plus grand que les deux panneaux de côté. Il est conçu sur le modèle d'un buffet en bois découpé pour laisser entrevoir les flûtes de l'orgue, en partie basse, ainsi que de deux fenêtres peintes aux motifs floraux en partie haute. Chacune des scènes peintes sur cet orgue est surmontée de volutes sculptées. Le décor de l'orgue est d'influence baroque de par la présence

des motifs sculptés et peints ainsi que de par l'utilisation de couleurs pastel. Jean Paul Favand acquiert le manège d'enfants ainsi que l'orgue en 1990. L'orgue est aujourd'hui exposé dans une des salles du Musée des Arts Forains séparément du manège qui l'abritait, qui lui, a été démonté puis placé dans les réserves.

Chapitre 4 – Les petites attractions foraines.

1. Les jeux à la fête

L'une des caractéristiques de la fête foraine moderne est qu'il s'agit d'un endroit où le ludique et l'amusement sont au centre des préoccupations. La Belle-Époque, contrairement à ce que son nom indique, était une période particulièrement difficile pour les artisans et ouvriers : conditions de travail difficiles, inégalités sociales, pauvreté ambiante. Tous ces facteurs ont conduit les forains à proposer des divertissements divers pour permettre au public des champs de foire de s'amuser sans se préoccuper des difficultés du quotidien. C'est pour cela qu'un certain nombre de jeux ont été conçus à cette période.

- Les jeux de la fête foraine sont les suivants :
- Les jeux d'adresse : boule orientale, toupie hollandaise, billard japonais ou pass'boule
- Les jeux de massacre dont le principe était de tirer sur des figurines (au départ à l'aide de balle en chiffon). Toutes les figurines étaient réalisées selon des effigies. A l'époque les jeux de massacre les plus connus avaient pour figurines tous les acteurs du mariage : les jeunes mariés, le prêtre, le gendarme et la belle-mère. D'autres jeux de massacre avaient, eux, pour cible des personnalités politiques tendancieuses.
- Les jeux de force : coups de poing, jeu de maillet, jeu de la torpille, etc.
- Les jeux de hasard : pièces de loterie, roues, virolets, tourniquets, etc.
- Les tirs forains

2. Des exemples de petites attractions foraines

Plusieurs typologies existent au sein des cibles de tirs :

- scène de chasse ou de pêche (fig. 77).

- scène de spectacle : acrobates, clown, jongleurs, etc. Plus proche du vocabulaire forain, les cibles de tirs ont aussi adopté des formes de scènes de spectacles. Les scènes représentant des clowns étant les plus répandues. Les bals (fig. 78), fanfares et fêtes populaires (fig. 79) donnèrent aussi matière pour de nouveaux sujets de cibles de tirs.
- scène de la vie quotidienne : elles peuvent adopter la forme de grands événements : messe, mariage et sont empruntés au répertoire de forme des jeux de massacre où l'on « *stigmatise avec humour les mœurs sociales ou familiales* »⁷⁶. Ces boîtes de tir prenant pour sujet des scènes de la vie quotidienne ont aussi été le lieu de questionnement plus profond et notamment sur la place de l'homme et de la femme dans la société avec des scènes comme : la dispute de la culotte, la femme qui pisse (fig. 80) ou les plaisirs du ménage (fig. 81). Ces réflexions sur la place de l'un et de l'autre au sein du ménage sont tirées de l'humanisme de la Renaissance.
- scène de travail : artisanat
- scène faisant référence à l'actualité : politique, littéraire (fig. 82 et 83)

Les boîtes de tirs de Valentin Millot sont de véritables petites œuvres indépendantes. La boîte est en peuplier et est parfois surmontée d'un fronton sculpté. La plupart des boîtes de tirs de la collection des Pavillons de Bercy l'ont perdu. Deux volets amovibles sont installés sur charnière pour cacher à la vue du public la scène à l'intérieur. Le mécanisme d'ouverture des boîtes est le suivant : « *La partie moteur comprend un barillet en laiton renfermant le ressort enroulé autour d'un axe. Celui-ci, à l'aide de pignons et de poulies en laiton, assure la transmission du mouvement maîtrisé par un régulateur à volants entraîné par une vis sans fin en acier. L'arbre à cames en bois agit ainsi sur une série de leviers en tôle, entraînant les tirages constitués de fil en fer. Ce mécanisme prend place dans deux platines fixées sous le plancher de la scène.* » « *Des poulies supplémentaires assurent la rotation du plancher circulaire en métal et celle des trois tiges de part et d'autre desquelles sont fixés les petits danseurs* » « *(la musique) est assuré(e) par un cylindre picoté à lames vibrantes indépendant tandis que d'autres possèdent un phonographe dont la mise en marche est commune avec celle du mécanisme, grâce à un unique moteur, situé sous la platine de l'appareil à musique.* »⁷⁷

Les automates à l'intérieur des boîtes sont en plâtre et papiers collés le mécanisme qui les anime est installé à l'intérieur. Les têtes peuvent être de plusieurs sortes : tête en cartonnage ou tête

⁷⁶ HERVET Sophie, *Valentin Milot, horloger à Varzy : automates et tirs forains*, Varzy, Musée de la Nièvre, 2002, p. 20.

⁷⁷ Op. cit. HERVET Sophie, p. 36

en biscuit de porcelaine. Les habits des automates ont été cousus par Mélina Lovy, couturière domiciliant à Angers. Les musiciens portent régulièrement des costumes en satin ou pour les femmes des robes sophistiquées (fig. 79). Les habits des hommes peuvent adopter plusieurs formes : bas en maille de coton coloré et peint, pantalon court en satin ou sergé, frangé de dentelle, gilet de satin, plastron en toile, fraise en dentelle de coton, chapeau de velours, etc. Les habits des femmes également : robes en satin, volants en dentelle de coton, plastron en dentelle, nœuds de soie dans les cheveux ou coiffe élégante, etc. Les robes des femmes font références aux robes à la mode au XIX^{ème} siècle. Les instruments des musiciens sont en bois, la corde des violons en fil de lin. Certaines boîtes sont munies d'un phonographe (fig. 78) qui avait pour fonction d'ajouter de la musique aux scènes de spectacles. Le son était amplifié et portait très loin pour attirer le public autour du stand.

Les façades des boîtes sont peintes à l'huile dans des tons de jaune, de bleu ou de rose vifs (fig. 84 et 85) et présentent un décor de tiges florales ondulantes constituées de marguerites, de coquelicots ou de roses répétées symétriquement sur chaque volet de part et d'autre de la cible en métal. La symétrie du décor laisse penser qu'Alfred Garcement a eu recours à la technique de report du dessin ainsi qu'à celle du pochoir pour les motifs de papier peint à l'intérieur des boîtes : filet décoratif et semis fleurdelisé (fig. 80). Les scènes d'intérieurs sont reconnaissables à la présence des portes et des fenêtres. On note également la présence d'estampes pieuses dans les scènes d'intérieur représentant différents personnages de la Bible (fig. 86) : Le Christ, le Bon Pasteur et Sainte-Anne d'Auray. Les paysages en arrière-plan dans les scènes situées en extérieur représentent des cours d'eau, des villages et des arbres (fig. 78). Les arrière-plan paysagés sont mieux maîtrisés que les décors d'intérieur, Garcement est spécialisé dans la peinture de paysage.

TROISIÈME PARTIE

-

L'art forain : le difficile cheminement vers la reconnaissance des collections

Chapitre 1 – Valorisation et communication des collections

Après avoir étudié le contexte qui a vu naître la production des objets d'arts forains et après avoir analysé les formes que ces objets ont pu adopter au travers de l'étude des pièces Belle-Époque françaises et belges présentées dans la collection des Pavillons de Bercy, il est nécessaire d'étudier plus en détail la démarche à l'origine de la création du musée ainsi que celles qui permettent encore aujourd'hui à la collection d'acquiescer une certaine lisibilité auprès du public. Il s'agira de parler du parcours et de la démarche de Jean Paul Favand, directeur des Pavillons de Bercy ainsi que de la scénographie adoptée pour l'exposition des pièces et enfin d'aborder la façon dont les pièces sont conservées et restaurées au sein même du musée. Dans un second temps, nous étudierons la façon dont le musée organise la communication de sa collection au travers des visites, des événements mais aussi avec la création d'un nouvel ouvrage.

1. Les objets valorisés par leur exposition

a) *La démarche de Jean Paul Favand*

Jean Paul Favand (fig. 87) est né le 28 décembre 1946 à Saint-Étienne (Loire). Il suit un parcours scolaire relativement long (Lycée Fauriel de Saint-Étienne, École notariale de Lyon) et obtient un diplôme d'enseignement supérieur de notariat. En 1970, il crée le Tribulum-antiquité avec lequel il constitue déjà une petite collection qui comporte des objets d'art brut, d'art populaire ou du spectacle. En 1977, il co-fonde le Louvre des Antiquaires pour lequel il réalisera plusieurs expositions sur des thèmes variés. En 1980, le Tribulum-antiquité devient le Tribulum-bistrot, une galerie café qu'il exploitera pendant cinq ans.

En janvier 1985, après deux années de recherche, le rapport Pivin⁷⁸, en faveur de la création d'un musée public pour la conservation et l'exposition des objets d'arts forains de facture française est publié. Les premières réflexions du rapport portent sur la création d'un musée d'État, type Arts et Traditions Populaires où pourraient être conservés les objets d'arts forains des

⁷⁸ Pivin, Jean Loup, avec la collaboration de Martin Saint Leon, Pascal et Plettener Odile, *Le Monde de la fête foraine en France - Analyse et propositions pour une ingénierie culturelle de la fête et des loisirs*, Ministère de la Culture, Direction du développement culturel, Industries culturelles, janvier 1985.

collections françaises. Il prévoit la création d'un musée dédié aux arts forains d'une surface de 10 000m² pour un coût de 40 millions de francs (soit 10,5 millions d'euros). Pourtant, le rapport ne donnera lieu à aucunes issues concrètes puisque jamais aucun musée d'État consacré à la production d'objets d'arts forains ne sera créé. Il en va de même pour la proposition de création d'un cabinet de restauration et de conservation des objets. Au même moment, plusieurs initiatives naissent toutefois en faveur de la valorisation des collections d'arts forains :

- Marc Grodwhol (directeur de l'écomusée d'Alsace) fait entrer la création foraine au sein de ses collections et acquiert en 1990 le carrousel-salon Demeyer
- En 1991 Zeev Gourarier fait l'acquisition de la collection Laumonier au profit du Musée des Arts et Traditions populaires de Paris dont il est le conservateur.
- En 1994, l'État fait naître l'ambition de créer un palais réservé à la fête, à Lens mais le projet sera au final abandonné au profit du Louvre Lens réservé aux Beaux-arts.

A ce moment-là Jean Paul Favand qui s'intéressait pourtant au projet, voit qu'aucune initiative d'État n'aboutit et c'est probablement cela qui a motivé la création de son Musée des Arts Forains. Il s'agit au départ d'un espace d'une surface de 8000m². A partir de 1988 et jusqu'en 1993, il décide d'installer sa collection d'objets de curiosité dans une friche industrielle à Gentilly. En 1993, le Musée des Arts Forains, alors constitué, s'installe dans l'ancienne usine-école Citroën dans le XV^{ème} arrondissement de Paris. Le Musée des Arts Forains a pour ambition de représenter l'âge d'or des fêtes foraines en présentant des objets conçus entre 1850 et 1950. En 1996, le Musée s'implante définitivement dans le XII^{ème} arrondissement, plus précisément dans les Chais Lheureux (anciens chais à vin). Les Pavillons de Bercy se composent de trois salles d'exposition : le Théâtre du Merveilleux, le Musée des Arts Forains et les Salons Vénitiens ainsi que d'un Magic Mirror et de réserves. Jean-Paul Favand est, en plus d'être directeur des Pavillons de Bercy, administrateur de la Société des extractions, de transport de terre et de sable réfractaire (SETTSR). Il est aussi artiste plasticien et numérique pour son compte, à côté de son activité au Musée. Il a obtenu la médaille de Chevalier de la Légion d'honneur. En 1992, il obtient le Grand-Prix « Chef d'oeuvre en péril » pour son action de sauvegarde du patrimoine forain avec la constitution d'une collection d'objets d'art forain. En 1993, il obtient le Prix Dunhill pour l'artisanat d'art puis le Grand-Prix du tourisme en Ile de France, en 1996. En 2009, on lui attribue le label « Entreprise du Patrimoine Vivant » pour la préservation des objets du patrimoine.

b) Une scénographie particulière

La muséographie choisie aux Pavillons de Bercy est une muséographie active, dérivée de la muséographie baroque. La muséographie ou scénographie des Pavillons de Bercy constitue une vue d'ensemble sur les œuvres, sans affichages chronologiques, avec la possibilité pour les visiteurs de monter sur les manèges et d'interagir avec les autres éléments de l'exposition. Jean Paul Favand a demandé l'aide de Pierre Catel (muséographe), ainsi que de Jean-Pierre Wilmotte (architecte) et de Jacques Rémus (musicien-plasticien) pour l'élaboration des salles du musée.

Le Théâtre du Merveilleux est la plus grande salle des Pavillons de Bercy (fig. 88). Il s'agit du cabinet de curiosité du musée car c'est dans cette salle que l'on retrouve quantités d'objets de la fête foraine et du spectacle en général, le tout mélangé dans une scénographie originale. Cette salle est pensée sur le modèle des fantasmagories inventée dans les années 1800 par l'ingénieur Robertson. Les fantasmagories sont aujourd'hui considérées comme l'ancêtre du cinéma et fonctionnait à l'époque grâce à l'utilisation de ce que l'on a appelé les lanternes magiques à l'aide desquelles Robertson faisait apparaître des images aux spectateurs venus assister au spectacle. Le Théâtre du Merveilleux peut être considéré comme une immense fantasmagorie car par des jeux de lumières orchestrés sur plusieurs des pièces de l'exposition, les éléments s'animent. Au Théâtre du Merveilleux les objets forment parfois aussi des assemblages curieux, comme « L'Éléphant montgolfière » (fig. 89). Il s'agit en réalité d'un éléphant banquette (sujet de manège) relié par des cordons à un fronton de manège qui forme en quelque sorte le ballon de la montgolfière, le tout suspendu dans les airs. Ce type d'assemblage est à l'origine du fait que l'on appelle aussi le Théâtre du Merveilleux, le cabinet de curiosités du musée.

Les Salons Vénitiens constituent la plus petite salle du complexe, avec ses 800m² de surface (fig. 90). La scénographie de cette salle est, elle, inspirée par le célèbre carnaval de Venise. Lorsque l'on pénètre dans la salle nous passons sous une réplique du Pont du Rialto avant de s'avancer vers un manège de gondoles composé des gondoles réalisées au début du XX^{ème} siècle par Gustave Bayol⁷⁹.

Le Musée des Arts Forain est quant à lui, la deuxième plus grande salle des Pavillons de Bercy (fig. 91). Avant d'y pénétrer nous entrons dans « Le Salon des Renommées » récemment ré-aménagé à l'occasion de l'acquisition de l'Hippo-Palace, célèbre carrousel-salon 1900. Dans le

⁷⁹ Voir analyse des gondoles Bayol p. 51

Salon des Renommés on retrouve notamment des cartes postales agrandies du Carrousel-salon Hippo-Palace à l'époque où il était sur les champs de foire, mais aussi certaines des pièces les plus emblématiques de la collection Favand comme le *Char de la Sculpture*⁸⁰ réalisé par Gustave Bayol à l'occasion du Carnaval d'Angers de 1888 ou encore les deux immenses sculptures mi-femme, mi-ange attribuée à Alexandre Devos⁸¹. Le Musée des Arts Forains est pensé sur le modèle des Carrousels-salons : on pénètre en premier dans une salle animée par un immense orgue de foire, *Orgue de foire Hooghuys*⁸², puis dans une seconde salle où trône un grand carrousel de chevaux de bois⁸³. La dernière salle du Musée des Arts Forains est celle du Manège de vélocipèdes⁸⁴.

Le Magic Mirror est la plus petite salle du musée avec ses 300m² de surface (fig. 92) Il s'agit d'un authentique Magic Mirror (il n'en reste plus que six dans le Monde) : une immense structure indépendante qui par des jeux de miroirs biseautés et de projections lumineuses à l'aide de lanternes magiques faisait apparaître des visions transformées.

c) *Un important travail de conservation et de restauration*

Les notions de restauration et de conservation sont essentielles dans l'analyse des objets d'arts forains Belle-Époque puisque ce sont des objets soumis à de nombreux facteurs de dégradations. Les premiers dégâts que l'on peut constater sur ce type d'objet sont les dégâts apparus pendant leur période d'activité. Initialement, ces objets étaient conçus comme des attractions nomades amenées à être déplacées sur les différents champs de foire. Le transport régulier des objets pouvait engendrer des dégradations. De plus, les pièces étaient montées en extérieur et donc soumises aux intempéries mais aussi à l'usage parfois peu scrupuleux qu'en faisaient les spectateurs. Si aujourd'hui certains collectionneurs et musées, comme les Pavillons de Bercy, ont choisi d'exposer ces objets, à l'origine il s'agissait d'objets utilitaires avec lesquels les visiteurs des champs de foires pouvaient s'amuser. D'autres dégradations sont à prendre en compte dans la restauration de ce type de pièces comme les dégradations dues au mode de conservation des objets. Aujourd'hui, les musées et collectionneurs sont relativement soucieux du mode de conservation des pièces mais lorsque les pièces étaient en activités la

⁸⁰ Voir analyse du *Char de la sculpture* de Bayol p. 39

⁸¹ Voir analyse des deux grandes sculptures lumineuses d'Alexandre Devos p. 42

⁸² Voir analyse de l'orgue de foire Hooghuys p. 54

⁸³ Voir analyse du Manège de chevaux de bois p. 32

⁸⁴ Voir analyse du Manège de vélocipèdes p. 34

plupart des forains répondaient plutôt à un souci de place plutôt qu'à un souci de conservation véritable des pièces. Comme pour d'autres types d'objets, le lieu d'exposition ou de conservation des pièces doit être maintenu à « *une température régulière (dans ce cas autour de 20° C) avec un degré d'hygrométrie constant (environ 60% de taux d'humidité).* »⁸⁵.

Suite à ces diverses dégradations la restauration des pièces s'impose nécessaire pour leur assurer une certaine durabilité. Ces restaurations sont entreprises par des personnes multiples, avec des intentions diverses, aujourd'hui comme à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle. Les forains eux-mêmes entreprennent les restaurations de leurs métiers, notamment lors des périodes où l'activité est plus faible mais aussi les ateliers de production foraine, très actifs à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle. Ils employaient-même des artistes de renoms comme Pierre-Marius Coppier, peintre forain, pour la restauration des pièces. Enfin, les antiquaires et amateurs ont, eux-aussi, entrepris la restauration de certaines pièces. Lors de la restauration d'une œuvre la première question qui se pose est celle de la façon dont on va la restaurer. Sur cette question les objets d'arts forains se distinguent des beaux-arts pour lesquels des règles de restauration sont établies. Faut-il penser la restauration de ce type d'objet comme celle des objets décoratifs ou plutôt comme celle de simples objets utilitaires ? Lors de la restauration des objets forains, deux principales zones sont atteintes : la structure et la polychromie des pièces.

Aux Pavillons de Bercy les pièces arrivent souvent endommagées dans la collection, ce qui nécessite de penser directement leur restauration mais aussi par la suite leur conservation. La plupart des pièces qui se trouvent dans les salles ont subi d'importantes restauration avant d'être exposées. Il en va de même pour certaines pièces qui ont rejoint les réserves. La politique de restauration des Pavillons de Bercy est de retrouver l'aspect original des œuvres. Ce type de restauration peut parfois prendre beaucoup de temps (ex : deux mois pour la restauration d'un cheval de bois, de taille moyenne). Il arrive que les Pavillons de Bercy doivent faire appel à des artisans spécialisés dans plusieurs domaines de production : menuisiers, sculpteurs forains, tourneurs sur métaux, etc. A la lecture de différents dossiers de restauration comme celui du manège de vélocipèdes ou celui du manège de chevaux de bois on peut se rendre compte que les mêmes artisans sont souvent mandatés pour la restauration des pièces de la collection.

⁸⁵ MARCHAL François et Fabienne, *L'art forain : les animaux de manège*, Paris, Les Éditions de L'amateur, 2002, p. 72.

2. Vers une communication de la collection

a) *Les visites*

Aux Pavillons de Bercy les visites qui sont organisées contribuent à communiquer la connaissance autour des collections. Plusieurs types de visites sont organisées, toutes se déroulent sur réservation et les salles du musée ne sont pas ouvertes au public en permanence. Des horaires prédéfinis sont mis en place sur le site du musée. Très souvent des travaux d'aménagement des salles sont menés et le choix de visites sur réservation permet de laisser un tout pour cela. Les visites individuelles sont programmées essentiellement les mercredis, samedi et dimanche ainsi que tous les jours pendant la période des vacances scolaires. Ce type de visite dure 1h30 et les tarifs sont les suivants :

- Tarif plein : 16€
- Tarif réduit (personnes en situation de handicap) : 12€
- Enfant de 4 à 11 ans : 8€
- Enfants de moins de 4 ans : Gratuit

Il existe également les visites de groupes. Ce type de visites permet aux associations, comités d'entreprises ou autres de venir visiter le musée de manière plus intimiste. Elles sont également programmées sur réservation et se déroulent selon la disponibilité des salles. Elles durent 1h30 et les tarifs sont les mêmes que pour les visites individuelles.

- Il existe également la possibilité de faire ce type de visite pour des groupes constitués de moins de 25 personnes. Toutefois, un forfait minimum de 400€ est mis en place pour ce type de configuration.

Enfin, il existe également les visites appelées « visites de prestiges ». Elles durent deux heures et comprennent un temps de visite d'une heure ainsi qu'une collation pouvant durer une heure également. Ces visites sont organisées pour les groupes entre 50 et 100 personnes et le tarif est de 35€ par personne. Au-delà de 100 personnes, le musée préconise la location de salle.

Au sein des Pavillons de Bercy le visiteur assiste non pas à une simple visite mais à une visite spectacle, elles sont appelées ainsi car elles sont menées par des guides-conférenciers comédiens. Les guides des Pavillons de Bercy adoptent une voix qui porte et un jeu d'acteur qui ajoute au merveilleux du musée. On peut aussi parler de spectacle car en déambulant dans les différentes salles le visiteur peut admirer des spectacles vidéos, écouter la musique produite par les instruments de musique mécanique, parfois automatisés ou le concert des automates

dans les Salons Vénitiens. Toutefois, ce qui constitue la part la plus importante de la notion de visite spectacle au sein des Pavillons de Bercy c'est le fait que les jeux et manèges sont tous en état de marche et que le visiteur peut en profiter

b) Des événements organisés autour de la collection

Si les visites sont le premier support permettant à la collection de se procurer une certaine visibilité, d'autres événements sont organisés autour des collections. Ce qui fait notamment la réputation des Pavillons de Bercy c'est le fait que toutes les salles de ce musée sont disponibles à la location. Cela fait désormais vingt ans qu'il est possible de louer une ou plusieurs salles du musée à l'occasion d'événements variés : banquets, mariage, conférences, fêtes d'entreprises, etc. A ce jour, les Pavillons de Bercy comptabilisent plus de 63 000 événements⁸⁶ organisés au sein de ses salles. Toutes les salles du musée peuvent être aménagées selon trois types de configuration à la location : les dîners assis, les cocktails debout et les conventions / congrès. La capacité des salles varie en fonction de ces différentes configurations. Chaque salle propose également un lot d'attraction et de spectacles.

Au Théâtre du Merveilleux les attractions qu'il est possible d'utiliser lors de la location de la salle sont les suivantes : une course de chevaux, les boîtes de tirs Valentin Millot, un stand de jeu de glisse, le jeu de la licorne, des jeux d'adresse et des toupies hollandaises. Le spectacle, est lui, assuré par les instruments de musique mécanique et les projections vidéos.

Dans les Salons Vénitiens les attractions qu'il est possible d'utiliser sont les suivantes : le manège de gondoles, une course de gondoles, les billards vénitiens, les billards japonais, une table à élastique, un jeu de toupie hollandaise, le passe boule et le chamboule tout. L'animation est assurée par un spectacle vidéo en 3D intitulé « Venise la sérénissime » et le spectacle des automates.

Au Musée des Arts Forains les attractions disponibles sont : le manège de chevaux de bois, le manège de vélocipèdes, la course de garçons de café, les balançoires allemandes, le jeu de massacre et de tirs renvoie-nougats, un jeu de force torpille⁸⁷, des fonds de photographe forains et un stand de billard. Le spectacle est quant à lui assuré par l'orgue de foire Hooghuys placé à l'entrée des salles.

⁸⁶ *Pour vos cocktails, dîners et conventions. Votre événement à Paris dans un lieu de culture et de spectacle dédié au rêve et à la convivialité*, [rubrique de site internet], Paris, Les Pavillons de Bercy - Musée des Arts Forains, (s.d.), (16/10/2019), < <http://arts-forains.com/location-de-salle> >

⁸⁷ Le jeu de la torpille est un jeu de force dans lequel, pour gagner, il faut envoyer avec une forte impulsion un torpilleur le long d'un rail afin qu'il atteigne le navire placé en hauteur au bout de la voie.

Le Magic Mirror étant l'une des plus petites salles disponibles à la location seulement deux attractions sont proposées : le billard japonais et la toupie hollandaise. Le spectacle est quant à lui assuré par un piano mécanique à rouleaux.

Lors de la location des salles les Pavillons de Bercy peuvent également proposer un catalogue d'artistes pour animer davantage les événements.

Depuis 2009, Les Pavillons de Bercy organisent aussi, chaque année, le Festival du Merveilleux qui se tient lors des fêtes de fin d'année et ce pendant une dizaine de jours. Chaque année le festival adopte un thème différent. A l'occasion du festival le musée ouvre ses portes sans réservation de 10h à 18h. Les tarifs en vigueur pour l'édition 2019 étaient les suivants : gratuit pour les moins de deux ans, 8€ pour les enfants de deux à onze ans et 16€ pour les plus de onze ans. Pendant une dizaine de jours des spectacles variés sont organisés : des ateliers de conteurs, des spectacles de magiciens, de jongleurs, d'équilibristes, de musiciens et de marionnettistes ainsi que des spectacles où les instruments mécaniques et les illusions d'optiques sont à l'honneur.

c) Un guide en construction

Actuellement les Pavillons de Bercy travaillent à l'élaboration d'un guide à la manière des guides des grands musées nationaux (ex : Guide des collections des Musées du Vatican ou du Louvre) en collaboration avec Zeev Gourarier⁸⁸. La démarche de création de ce guide a été initiée par Jean Paul Favand, directeur des Pavillons de Bercy. Il a eu l'idée de contacter Zeev Gourarier, voyant qu'il approchait de la retraite pour lui proposer de travailler avec lui. Cette collaboration repose sur le fait que l'un des problèmes des Pavillons de Bercy est qu'il s'agit d'un lieu qui fonctionne très amplement lors de l'organisation des événements cités plus haut mais que le public a encore du mal à se rendre compte de la valeur patrimoniale des pièces exposées. Outre leur dimension d'objets décoratifs parfois surprenants, ils sont aussi des objets importants pour l'histoire et le patrimoine. Aujourd'hui il n'existe pas de véritable présentation des pièces exposées. Les visites reposent davantage sur la dimension spectacle que sur la dimension artistique et patrimoniale des pièces, bien que les guides essaient tout de même de présenter certains objets.

⁸⁸ Zeev Gourarier est un des spécialistes des arts forains cités en introduction. Il a notamment travaillé en tant que conservateur au Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris, puis en tant que conservateur scientifique et des collections au MuCEM de Marseille avant de devenir conservateur général du patrimoine et co-conservateur au Centre International de la langue française de Villers-Côterets.

La création d'un guide a tout de suite été considérée comme étant la démarche à adopter pour cette collaboration. Le guide aurait une fonction qui va au-delà des collections. Il s'agirait de permettre à un lieu comme les Pavillons de Bercy, seul endroit en France où les collections d'arts forains sont exposées publiquement, d'approfondir les connaissances du public en lui apportant notamment des notions sur l'art forain. Selon Zeev Gourarier il faudrait déjà que les spectateurs puissent être conscient de ce qu'est réellement l'art forain.

Ce guide adopterait la forme suivante : une présentation de la collection des Pavillons de Bercy, une présentation de la démarche de Jean Paul Favand ainsi qu'une présentation des objets exposés. Pour l'élaboration du guide Zeev Gourarier a notamment travaillé avec Éloïse Galliard, responsable des collections des Pavillons de Bercy. Ils sont tous deux partis des objets et de leur contexte d'exposition.

Toutefois, l'élaboration de ce type d'ouvrage n'est pas simple et sa rédaction a notamment été interrompue par différents événements : d'abord par les mesures imposées en rapport avec la pandémie de COVID 19 mais aussi par le fait qu'en 2019, Jean Paul Favand a acquis le carrousel du carrousel-salon *Hippo Palace* ce qui a nécessité un important travail. Zeev Gourarier se confie même sur sa crainte d'une potentielle remise en question du guide⁸⁹.

Chapitre 2 – Le défi pour la reconnaissance d'un patrimoine en péril

Bien que certaines institutions comme les Pavillons de Bercy fassent de la production d'art forain une préoccupation majeure il en demeure toutefois qu'il s'agit d'une production menacée. Un certain nombre de facteurs ont contribué à la disparition de ce patrimoine vieux de plusieurs siècles. Dans un premier temps, il faut savoir que les forains eux-mêmes n'avaient pas toujours conscience de la valeur patrimoniale de leurs métiers puisqu'ils constituaient d'abord un outil de travail. L'utilisation régulière des objets a contribué à ce qu'ils s'abîment au fil du temps et ils n'ont pas toujours été restaurés. Parfois, certains forains ont même détruit les objets car ils ne fonctionnaient plus, qu'ils étaient dépassés ou qu'ils en avaient tout simplement plus l'utilité et pas non plus la place pour les conserver (ex : dans la tradition tzigane il était d'usage de brûler les manèges des personnes décédées). Dans les années 1950, un phénomène de fuite des pièces vers l'étranger va s'organiser ce qui va également contribuer à menacer le patrimoine forain. Face à ces différents facteurs de disparition de l'art forain la

⁸⁹ Zeev Gourarier a exprimé cette crainte lors de l'interview que je lui ai adressée en juin 2020.

France entre à partir des années 1970 dans une politique de valorisation des arts forains. Les collectionneurs particuliers souhaitent enrichir leurs collections d'objets de ce type dans le but d'ouvrir des institutions en faveur de la sauvegarde de cet art.

La démarche s'initie de manière tardive en France alors que dans d'autres pays comme l'Angleterre, la Belgique et l'Allemagne avaient déjà perçu l'urgence de la situation. En France, le processus de valorisation de l'art forain s'est organisé autour de la création de trois inventaires, quatre expositions et la rédaction du rapport officiel « Rapport Pivin ».

1. De grandes distinctions pour l'art forain.

Face à cette crainte de voir le patrimoine forain partir vers l'étranger, des démarches de classification de certains objets se mettent en place. En 2002 une commission s'est tenue pour le classement de *l'Hippo-Palace*⁹⁰ au rang de Trésor National⁹¹, précipitée par le fait que le carrousel-salon devait être vendu. Aujourd'hui tout ce qui appartient aux collections nationales est considéré comme trésor national. Toutefois, ce qui ne fait pas parti des collections d'État n'est pas considéré comme tel ce qui est d'ailleurs souvent le souci avec les objets d'arts forains. L'ambition de faire d'une pièce d'art forain un trésor national vient du fait qu'il peut arriver que certaines pièces, en quittant le pays, ne laissent derrière elles aucun témoignage du même style. Un cheval Bayol, par exemple, pourrait tout à fait partir à l'étranger sans poser de problèmes patrimoniaux importants puisqu'on en conserve beaucoup dans les collections françaises. Toutefois, dans le cas des carrousels-salons cela peut poser un problème de taille puisque très peu demeurent encore en Europe. Ces pavillons de la fête constituent des objets emblématiques de l'identité nationale car ils ont souvent été construit sur le modèle des architectures de l'époque. Après le départ vers l'Allemagne, du carrousel-salon Demeyer acquis par Marc Grodwhol pour l'Écomusée d'Alsace il ne restait plus qu'un

⁹⁰ Voir analyse de *l'Hippo Palace* p. 45

⁹¹ Article L111-1 (Modifié par LOI n°2015-195 du 20 février 2015 - art. 6) : Sont des trésors nationaux : 1° Les biens appartenant aux collections des musées de France ; 2° Les archives publiques, au sens de l'article L. 211-4, ainsi que les biens classés comme archives historiques en application du livre II ; 3° Les biens classés au titre des monuments historiques en application du livre VI ; 4° Les autres biens faisant partie du domaine public mobilier, au sens de l'article L. 2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques ; 5° Les autres biens présentant un intérêt majeur pour le patrimoine national au point de vue de l'histoire, de l'art ou de l'archéologie.

carrousel-salon en France, *l'Hippo Palace*, pour lequel on ne conserve que le carrousel. De plus ce carrousel-salon était considéré comme le plus grand et le plus beau des carrousel-salon construit entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème}. C'est Zeev Gourarier qui a entamé les démarches de classification du carrousel-salon car pour lui c'était impensable qu'il quitte la France, la vente n'a donc pas eu lieu. D'autres objets ont connu ce type de classement comme l'orgue de foire Gavioli appartenant à la collection du MuCEM. Cet orgue de foire monumental de cent quinze ou cent dix-huit touches devait lui aussi être vendu avant d'être classé Trésor National. Seulement trois de ces orgues ont été fabriqués par Gavioli, qui était d'ailleurs considéré comme le meilleur des facteurs d'orgues.

2. La culture foraine au patrimoine immatériel de l'UNESCO

Outre la classification de certaines pièces au rang de trésors nationaux, d'autres démarches sont mises en place pour la préservation du patrimoine forains. Ces dernières années, une démarche de reconnaissance de la culture foraine au patrimoine immatériel de l'UNESCO a vu le jour en Europe. Plusieurs associations existent pour promouvoir le patrimoine forain en France et notamment l'association « Le petit cheval de bois » qui œuvre pour la promotion et la défense du patrimoine culturel forain, la diffusion auprès du public des arts forains, pour la création de festivals et de manifestations permettant la diffusion de la connaissance autour de ce patrimoine culturel ainsi que pour la participation aux organisations nationales ou internationales permettant de promouvoir le patrimoine. Cette association contacte Zeev Gourarier, plusieurs années après que celui-ci ait réalisé ses travaux sur la fête foraine, dans l'ambition de l'intéresser à cette cause. Déjà les forains eux-mêmes avaient entamés une action pour faire inscrire le patrimoine forain au patrimoine culturel immatériel français. Cette première initiative fut couronnée de succès et donna lieu à une seconde initiative pour faire reconnaître cette fois le patrimoine forain au patrimoine international immatériel de l'UNESCO.

Les démarches d'inscriptions du patrimoine forain au patrimoine immatériel international sont actuellement en cours et sont soutenues à la fois par les associations foraines, Zeev Gourarier et certaines institutions comme les Pavillons de Bercy.

Chapitre 3 – Les arts forains et le marché de l’art : première approche

En France un important réseau d’intérêt autour de la production foraine a vu le jour depuis plusieurs dizaines d’années. D’importantes ventes sont organisées régulièrement et l’intérêt pour cette production engendre aussi le développement des imitations.

1. Une multitude de ventes : comment connaître la véritable valeur des pièces ?

Dans les années 1980-1990 on voit s’effectuer un accroissement des ventes d’art forain. Des ventes mensuelles sont organisées alors que dans les années 1970 ce type de ventes étaient beaucoup moins fréquentes. L’art forain étant désormais reconnu, on peut remarquer un intérêt de plus en plus important pour ce type de production. Des collectionneurs privés, des musées et des galeries commencent à acquérir de plus en plus d’œuvres de ce type (ex : Galerie Yvan Karp). Les objets d’art forains deviennent plus rares que les pièces de Beaux-arts ce qui a pour conséquence une hausse des prix (ex : orgue de foire Limonaire, vendu en mai 1988 par la maison de vente Sothebys, adjugé 1 million de francs (150 000 euros)]. En 1992 Jean Bédel dédie un chapitre de son ouvrage *Les 1000 questions sur les antiquités, l’art, la brocante* aux arts forains qui tendent à se distinguer des autres créations comme les décors de théâtre, de cirque ou les appareils cinématographiques⁹². On commence à considérer les objets d’arts forains comme appartenant à une catégorie d’art à part entière et par conséquent à organiser des ventes spécialisées. Les objets d’arts forains ne sont plus simplement associés (parfois à tort) à d’autres catégories d’objets.

Dans les années 2000 c’est la vente Marchal organisée par la Maison de Vente Cornette de Saint-Cyr, qui va constituer un tournant pour les ventes d’objets d’arts forains. Cette vente organisée les 28 et 29 septembre 2011, intitulée « La fabuleuse collection de Fabienne et François Marchal » sera constituée de 645 lots, ce qui est considérable et encore jamais vu à ce moment-là. Au cours de cette vente, 99% des objets ont été vendus. Les prix ont atteint des sommets : l’ensemble a été adjugé à 3,6 millions d’euros au lieu des 2 millions d’estimation haute attendus⁹³. Le nombre des enchérisseurs est également considérable puisque 450 enchérisseurs seront présents lors de la vente. Le cheval de bois vendu le moins cher est adjugé à 1800€. Sur les 645 lots, 400 lots seront acquis. C’est d’ailleurs à ce moment-là que Jean Paul

⁹² DE ROCQUIGNY H., L’art forain et la France. La reconnaissance d’un art populaire en France : l’Art forain, de l’exposition au Musée, 2014, p.19.

⁹³ MALVOISIN Armelle, « La reconnaissance des arts forains », *Le Journal des Arts*, n°354, octobre 2011.

Favand acquiert les *Renommées*⁹⁴ d'Alexandre Devos qu'il obtient pour 30 000€ chacune et *Saint Georges et le dragon*⁹⁵ de Devos également, adjudé lui à 60 000€. L'un des plus importants acheteurs de la vente sera Francis Staub (créateur des cocottes du même nom). Il achète, à l'occasion de cette vente, 200 lots dans le but de créer une fondation des arts forains en Alsace. Son projet ne se concrétisera jamais et il revendra l'intégralité des pièces acquises lors d'une vente organisée à nouveau par la maison de vente Cornette de Saint Cyr le 2 décembre 2019. La vente de la collection Staub ne connaît pas le même engouement que celle de la collection Marchal car les objets sont adjudés à des prix plus bas. Toutefois, on peut tout de même considérer que la vente Marchal a amélioré la valeur monétaire des pièces.

Une autre vente d'art forain va prouver l'intérêt qui existe autour de ces objets. Il s'agit de la vente Champion organisée toujours par la même maison de vente du 21 au 25 avril 2018. Cette vente sera constituée de 400 objets : des manèges, des roulettes, des orgues, des décors, des sujets de manège, etc. Au cours de cette vente les prix dépassent parfois les estimations. On remarque aussi au cours de la vente Champion la présence d'imitations comme le Lot n°3 constitué par un groupe de deux figures équestres dans le goût médiéval, selon Alexandre Devos⁹⁶.

L'étude de ces différentes ventes nous montre que depuis le début des années 2000 c'est la maison de vente Cornette de Saint-Cyr qui détient le monopole des ventes d'arts forains. Toutefois, de plus petites ventes sont organisées régulièrement et ne dépendent pas toujours de cette grande maison.

2. Le secteur de l'imitation un secteur à succès.

Au sein de l'analyse des différentes ventes qui se sont déroulées dans les années 2000 naît l'idée de l'imitation des œuvres d'arts forains puisque sont présentes au cours de certaines ventes, comme la vente Champion, des imitations d'œuvres d'artistes réputés ayant exercé entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle. Des entreprises comme « Concept 1900 »⁹⁷ perçoivent l'engouement autour des objets d'art forain Belle-Époque et décide de faire du secteur de l'imitation leur secteur d'activité. L'entreprise « Concept 1900 » est une entreprise française

⁹⁴ Voir analyse des statues lumineuses d'Alexandre Devos p. 42

⁹⁵ Voir analyse de la sculpture *Saint Georges et le dragon* d'Alexandre Devos, p.41

⁹⁶ Voir analyse du groupe de sculpture représentant femme et homme à cheval d'Alexandre Devos, p.42

⁹⁷ *Carrousels classiques 1900 haut de gamme*, [site d'entreprise], Saint-Gobin, Concept 1900, s.d., (17/06/2020), < <https://www.concept1900.com/fr/> >.

spécialisé dans le marché international de la fête foraine pour la création de carrousels, manèges et diverses attractions. Créée en 1982 par Philippe Legrain, l'entreprise installe ses ateliers dans l'ancienne Manufacture des Glaces de la ville de Saint-Gobain, réputée à l'origine pour la fabrication des glaces de la Galerie des glaces du château de Versailles. Leurs carrousels et sujets de manèges s'inspirent et même copie les pièces réalisés à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle. Pour leurs chevaux de carrousels ils imitent les principales caractéristiques des grandes écoles de sculptures foraines, quant à la structure de leurs carrousels elle s'inspire également des carrousels Belle-Époque. L'imitation de grands artistes comme Gustave Bayol et Alexandre Devos est flagrante : les chevaux de bois d'inspiration française ont les mêmes caractéristiques que ceux de Bayol : robe blanche unie ainsi qu'un harnachement simple : collier de châsse à pompons et marguerites, tapis de selle à pompons, barre de ruade en forme de flèche, etc (fig. 93). Tandis que les sculptures monumentales présentes devant certains de leurs carrousels imitent celles conçues par Alexandre Devos [ex : Le groupe équestre dans le goût médiéval, conçu par l'entreprise « Concept 1900 » (fig. 94 et 95), ressemble en tout point à celui de Devos (fig. 43 et 44)]. Toutefois la différence fondamentale entre la création de ce type d'entreprise et la création originale foraine demeure dans l'utilisation des matériaux. Alors que les sujets et sculptures conçues entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} sont en bois, celles de l'entreprise « Concept 1900 » sont en résine. L'activité de l'entreprise « Concept 1900 » est extrêmement prospère puisqu'elle travaille avec les plus grands parcs d'attractions du Monde. Le fait qu'ils choisissent de réaliser leurs objets forains sur le modèle de ceux réalisés à la Belle-Époque prouve qu'aujourd'hui encore il y a un goût particulier pour ce type de production.

Conclusion

Cette recherche menée sur les objets d'art forain des écoles française et belge présents dans la collection des Pavillons de Bercy à Paris doit amener désormais à certaines conclusions. Ce mémoire avait pour ambition de comprendre qu'elles ont été les formes et influences adoptées pour la production d'objets forains dans les ateliers français et belges au cours de la Belle-Époque mais aussi de voir comment s'est organisé et comment s'organise encore aujourd'hui la démarche de reconnaissance et de valorisation des arts forains. Il a fallu dans un premier temps étudier le contexte qui a vu naître la production foraine Belle-Époque en l'insérant dans le contexte beaucoup plus ancien des fêtes du Moyen-Âge, afin de comprendre le rôle que ces fêtes nomades ont prises entre 1880 et 1914 ainsi que les formes qu'elles ont adoptées. Ce qui nous a d'ailleurs permis de comprendre que les fêtes foraines Belle-Époque n'étaient plus seulement inspirées par les fêtes populaires ou bourgeoises développées depuis le Moyen-Âge mais aussi par tout le contexte qui l'encadrait puisque pendant toute la période étudiée les fêtes foraines vont avoir un rôle de vulgarisation des nouvelles innovations auprès du public. Il convenait alors de s'intéresser plus en détail à la façon dont s'est constituées les premières écoles de sculptures foraines et essentiellement les écoles française et belge qui ont fonctionnées autour de pôle de production importants comme Angers en France ou Gand en Belgique. Toutefois il ne faut pas oublier que cette idée d'école s'est construit que plus tardivement et que les artisans qui les constitues désormais n'avaient pas forcément conscience d'incarner un idéal particulier. Au travers de l'étude des artisans les plus réputés on a pu prendre conscience que certains avaient des formations académiques et mêmes artistiques qui leurs ont probablement permis d'accéder au rang d'artisans convoités par tous les forains qui souhaitaient se doter des plus beaux métiers. Toutefois l'étude de ces artisans nous a aussi révélé qu'il était parfois difficile d'élaborer une biographie très complète de chacun d'entre eux puisque considérés comme artisans et non comme artistes ils ont pour la plupart sombré dans l'oubli et leur production et parfois très peu documentée. L'étude des objets présents dans la collection des Pavillons de Bercy a quant à elle révéler plusieurs choses : tout d'abord que certains artistes avaient un talent particulier pour la sculpture, la peinture ou le dessin. Que si certains ne s'étaient pas spécialisés dans la production d'objets forains, ils auraient probablement été considérés comme de grands sculpteurs, à l'image de Bayol et de sa production de sujets de manège mais aussi de Devos avec ses sculptures monumentales. D'autres non moins talentueux ont fait leur arme dans des champs de productions différents comme la manufacture Limonaire

frères ou la firme Hooghuys qui se sont spécialisée dans la fabrication d'orgues somptueux et parfois extrêmement complexe. La manufacture Limonaire prouve d'ailleurs son ingéniosité en diversifiant sa production entre la fin du XIXème et le début du XXème siècle. D'autres encore ont prouvé leur talent comme Pierre Marius Coppier en peignant la plupart du temps des plafonds de manèges très inspirés des modes du moment ou encore Valentin Millot et les artisans qui l'ont aidé à la conception de petites constructions foraines. Au travers de la production des artisans on a pu mesurer la diversité des objets forains : manèges divers, carrousels, carrousels-salon, tir et tir salon, sujets de manèges, orgues forains, jeux de foire. Et découvrir l'existence d'architecture monumentale comme les carrousels-salons que l'on peut considérer aujourd'hui comme l'apogée du style forain puisqu'ils ont permis de rassembler en un même lieu toutes les conceptions qui ont fait de la fête un lieu magique : les façades sculptées, le carrousel de chevaux de bois ou de gondoles, l'orgue de foire, etc. Au travers de l'étude des objets et notamment des motifs qu'ils ont adoptés nous savons que l'art forain est un art au carrefour de plusieurs influences : l'architecture, la sculpture, la peinture pour leurs caractéristiques formelles ont déjà profondément influencé la production foraine mais des mouvements artistiques en particulier ont aussi été mis à l'honneur dans la conception des objets : le style baroque, le rococo Louis XV et plus tard l'art nouveau. Les artisans forains ont su aussi adapter des formes traditionnelles au vocabulaire des arts forains : le nu féminin, la beauté idéale, les angelots, etc. Toutes ces caractéristiques qui font de l'art forain un art à proprement dit nous ont amené à étudier le cheminement vers la reconnaissance des collections. Ce mémoire portant essentiellement sur les objets de la collection des Pavillons de Bercy il convenait de parler d'abord de la démarche de son instigateur qui après un long parcours a réussi à créer ce qui ne s'était encore jamais fait en France : un musée pour la reconnaissance des arts forains. L'étude de son parcours a permis de comprendre comment l'État s'est inscrit dans la démarche de reconnaissance de ce patrimoine en proposant des initiatives qui n'ont jamais abouties mais qui ont toutefois eu le mérite de motiver la création d'un musée privé. Il s'agissait également de comprendre comment s'organise la communication autour des collections des Pavillons de Bercy d'abord au travers de l'étude des « visites spectacles » du musée mais aussi des événements et des autres modules qu'il propose. Enfin ce mémoire s'est tourné vers des questions d'actualité qui restent encore à développer puisque certaines démarches sont en cours et n'ont pas encore abouties comme la création d'un guide à la manière des guides des musées nationaux pour les Pavillons de Bercy. La reconnaissance des arts forains passe également par l'inscription de certaines pièces au rang de trésors nationaux mais aussi par la tentative des forains de toutes l'Europe de faire inscrire leur patrimoine au patrimoine

international immatériel de l'UNESCO. Cette démarche est nécessaire puisque le patrimoine forain outre la production d'objets forains est un patrimoine qui s'est presque essentiellement transmis à l'oral. Enfin les dernières réflexions du mémoire ont porté sur le marché de l'art forain qui fait face depuis plusieurs années à l'organisation d'une multitude de ventes. Ces ventes faisant naître à chaque fois, toujours plus, l'engouement du public autour de la production foraine puisque celles-ci atteignent des records en termes de prix et de nombre d'enchérisseurs. Ces ventes sont aussi à l'origine de la création d'un tout autre marché, tourné autour des imitations. Les entreprises qui perçoivent l'engouement autour des pièces Belle-Époque souhaite reproduire les mêmes modèles pour les adapter au marché fructueux des plus grands parcs d'attractions.

Sources

Archives de la ville d'Angers

- France, Angers, Archives de la ville d'Angers, Cartes postales, Monuments & Batiments, 4 Fi2959, « *Atelier de Gustave Bayol ?* », 1910.
- France, Angers, Archives de la ville d'Angers, Collection iconographique Robert Brisset, Personnes, 9 Fi13134, « Bayol (Gustave) », 1880.
- France, Angers, Archive de la ville d'Angers, Chronique de la ville, (côte inconnue), « Angers capitale de l'industrie foraine : Un tour de cochon sauteur ? », Bertoldi Sylvain, 2007, p. 180-183.

Archives des Pavillons de Bercy

- France, Paris, Pavillons de Bercy, Catalogue forains, « *Catalogue de vente des ateliers Bayol* ».
- France, Paris, Pavillons de Bercy, Catalogue forains, « *Catalogue de la manufacture Limonaire frères* ».

Bibliographie

Ouvrages

Ouvrages généraux sur l'histoire de la fête foraine

- BERNARD Frédéric, *Les fêtes célèbres*, (v.2), Paris, Hachette, 1878. Ouvrages sur la production d'objets forains
- CAMPION Marcel, *Fêtes et merveilles du monde forain*, (s.l.), Cherche Midi, 2016.
- DUCREY Vincent (dir.), *Le cirque Molier*, Paris, Beaux-Arts Éditions, 2019.
- EYSSARTEL Anne-Marie, ROCHETTE Bernard, BAUDRILLARD Jean, *Des mondes inventés : les parcs à thèmes*, Paris, La Villette, 2001.
- GOURARIER Zeev, *Manèges d'autrefois*, Paris, Flammarion, 1991.
- LE MEN Ségolène, BONNIER Bernadette, *Jules Chéret : le cirque et l'art forain*, Paris, Somogy, 2002.

Biographies

- DE VOS Erik, *Henri De Vos (1888-1979) : Une vie, un monde*, 2011.
- GILBERT Charles, *Gustave Bayol d'Angers : l'homme des chevaux de bois*, 1987, p.101-104.
- HERVET Sophie, *Valentin Milot, horloger à Varzy : automates et tirs forains*, Varzy, Musée de la Nièvre, 2002.

Ouvrages sur l'art forain

- BONHÔTE Daniel, *Au temps des boîtes à musique : des origines aux orgues de fête foraine*, Lausanne, Éd. Mondo, 1972.
- FAVAND Jean-Paul, *Art forain : les chevaux de manège*, Paris, l'Estampille, 1980.
- GRODWHOL Marc, *La fantastique épopée des carrousels-salons. Quand le bonheur ne tenait qu'à un tour de cochons...*, Nordhouse, Éd. Écoparc Oberlin, 1991.
- MARCHAL François et Fabienne, *L'art forain : les animaux de manège*, Paris, Les Éditions de L'amateur, 2002.
- RABAULT René, *Les constructeurs de manège à Angers au XIXè et XXè siècle*, 1979.

Catalogues d'expositions et Catalogues de ventes

- CORNETTE DE ST CYR, *Chefs-d'oeuvres de l'art forain. La fabuleuse collection de Fabienne et François Marchal*, Paris, Court'Art, 2011.
- GOURARIER Zeev, *Il était une fois la fête foraine de A à Z*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.
- *Il était une fois la fête foraine 1850-1950*, revue de presse, Paris, Grande-Halle de la Villette (20 septembre 1995 – 14 janvier 1996), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.
- GOURARIER Zeev, ROUBAUD Jacques, *Raymond Queneau et la fête foraine*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992, coll. Musarde.
- MARCHAL François et Fabienne, *La Belle époque de l'art forain*, Saint-Dié-des-Vosges, Éditions du Musée municipal, 1988.
- PAVILLONS DE BERCY, *Les trésors du Musée des Arts Forains. De curiosités en curiosités.*, Paris, Pavillons de Bercy, s.d., pp. 1-18.

Ouvrages étrangers

- BRAITHWAITE David, *Fairground Architecture*, (s.l.), 1968.
- WEEDON Geoff, *Fairground art*, (s.l.), New Cavendish, 1999.

Articles de revues

- BOUCHARD Jacqueline, « Quand l'art devient forain », *Jeu*, n°106, 2003, pp. 139-143.
- DE ROCQUIGNY Hugo, « De la fête païenne aux parcs à thèmes : de l'art forain à l'« imagineering » », *Espaces*, n°327, 2015, pp. 4-11.
- DE ROCQUIGNY Hugo, « L'art forain et la France. La reconnaissance d'un art populaire en France : l'Art forain, de l'exposition au Musée », in *SACD*, Paris, 2014, pp. 1-28. [L'ART] • « L'art forain », *Connaissance des arts*, hors-série n°76, 1995, pp. 3-66.
- « L'art forain - Toulouse Lautrec - Wilmotte », *Connaissance des arts*, n°480, 1992.
- GILBERT Charles, « Les chevaux de bois d'Angers », in *L'Anjou*, n°3, 1988, p. 5-21.
- GILBERT Charles, « Gustave Bayol, d'Angers : l'homme des chevaux de bois », *Historia*, n°481, 1987.
- GOURARIER Zeev, « Gustave Bayol (1859-1931), le créateur de la sculpture foraine française », *Revue du Louvre*, Paris, 1993, p.40-49.
- GRODWHOL Marc, « Autour du manège d'avion Lapp, une dynastie de forain », *Les Mémoires de l'Écomusée d'Alsace*, pp.43-51.
- LE JOURNAL DES ARTS (avec AFP), « Tournez manèges ! Marcel Campion, « roi des forains », vend sa collection aux enchères », *Le Journal des Arts*, mars 2018.
- LE JOURNAL DES ARTS (avec AFP), « Plus d'un million d'euros aux enchères pour les manèges du « roi des forains » », *Le Journal des Arts*, avril 2018.
- LE JOURNAL DES ARTS (avec AFP), « Zeev Gourarier : « Les loisirs ne sont pas pris au sérieux », *Le Journal des Arts*, n°190, avril 2004.
- MALVOISIN Armelle, « Le manège de la sculpture foraine », *Le Journal des Arts*, n°639, octobre 2011.
- MALVOISIN Armelle, « La reconnaissance des arts forains », *Le Journal des Arts*, n°354, octobre 2011.
- RABAULT René, « Angers, capitale des chevaux de bois », in *Mémoires de l'Académie d'Angers*, t. IX (1985-1986), p. 137-143.
- ROBERT Martine, « Jean-Paul Favand, artimbanque », *Le Journal des Arts*, n°632, février 2011.

Sitographie

Sites généraux

- GRODWHOL Marc, *Société et fête foraine, une expérience de muséographie*, [site internet], Ungersheim, Écomusée d'Alsace, 2007, (06/11/2019), < <http://www.marc-grodwohl.com/mémoires-de-l'ecomusée-d'alsace/société-et-fête-foraine-une-expérience-de-muséographie> >.
- GRODWHOL Marc, *Sauvegarde et restauration du chef d'oeuvre de Gustave Bayol : la façade du carrousel-salon Demeyer*, [site internet], Ungersheim, Écomusée d'alsace, 2011, (06/11/2019), < <http://www.marc-grodwohl.com/mémoires-de-l'ecomusée-d'alsace/sauvegarde-et-restauration-du-chef-d'oeuvre-de-gustave-bayol-la> >.

Les orgues forains

- *Catalogue de la manufacture Limonaire Frères*, [site internet], Musée Comtois, Besançon, Musée Comtois – Citadelle Patrimoine mondial, s.d, (13/03/2020), < <https://www.artsdelamarionnette.eu/texte/catalogue-de-la-manufacture-limonaire-freres/> >.
- *Foucher-Gasparini*, [site internet], Piano Fortes, s.d., (16/10/19), <http://www.lieveverbeeck.eu/Foucher-Gasparini_Articles.htm >.

Les Pavillons de Bercy

- *L'Histoire des Pavillons de Bercy*, [rubrique de site internet], Paris, Les Pavillons de Bercy - Musée des Arts Forains, (s.d.), (16/10/2019), < <http://arts-forains.com/notre-histoire> >.
- *Jean-Paul Favand*, [rubrique de site internet], Paris, Les Pavillons de Bercy - Musée des Arts Forains, (s.d.), (16/10/2019), < <http://arts-forains.com/notre-histoire> >.
- *Une scénographie innovante*, [rubrique de site internet], Paris, Les Pavillons de Bercy - Musée des Arts Forains, (s.d.), (16/10/2019), < <http://arts-forains.com/notre-histoire> >.
- *Laboratoire d'idées*, [rubrique de site internet], Paris, Les Pavillons de Bercy - Musée des Arts Forains, (s.d.), (16/10/2019), < <http://arts-forains.com/notre-histoire> >.
- *Patrimoine du spectacle et arts forains*, [rubrique de site internet], Paris, Les Pavillons de Bercy - Musée des Arts Forains, (s.d.), (16/10/2019), < <http://arts-forains.com/notre-histoire> >.

Le secteur de l'imitation : un secteur a succès

- *Carrousels classiques 1900 haut de gamme*, [site d'entreprise], Saint-Gobin, Concept 1900, s.d., (17/06/2020), < <https://www.concept1900.com/fr/> >.

Résumé

Alors que de grandes collections d'objets d'art forain se sont constituées à travers l'Europe, parfois au sein d'institutions réputées telles que les Pavillons de Bercy à Paris (France), le MuCEM à Marseille (France), l'Écomusée d'Alsace à Ungersheim (France), le Parc National des Expositions et Circus Archive à Sheffield (Angleterre) ou au Munich Stadtmuseum (Allemagne). On constate cependant qu'il subsiste une certaine ignorance vis-à-vis de ce type de production. On peut même parler d'un manque d'intérêt de la part du public et plus généralement du monde de l'art, souvent en faveur d'une production artistique plus « traditionnelle » telle que la peinture, la sculpture ou le dessin, présente dans la plupart des grandes institutions culturelles européennes.

Ce travail de recherche s'oriente donc autour de la production d'objets d'art forain, principalement de petites, moyennes et grandes constructions foraines, comme les jeux forains, les sujets de manèges, les carrousels et les « carrousels-salons » ainsi que les principaux instruments de musique de la foire : les orgues forains. Les objets étudiés appartiennent tous à la collection des Pavillons de Bercy à Paris.

Ce mémoire retrace le contexte d'effervescence des fêtes foraines Belle-Époque, ainsi que l'histoire des écoles de sculpture foraine françaises et belges et plus particulièrement l'histoire des artistes qui ont été importants pour ce type de production au sein de ces deux pays. Une analyse précise des œuvres de la collection des Pavillons de Bercy a montré la proximité qui existe entre la production artistique et la production foraine alors que le débat demeure pour une distinction entre l'art et l'artisanat. Il s'agit également de se pencher sur la question de la reconnaissance du patrimoine forain. Reconnaissance en place depuis plusieurs années.

Mots-clés :

Art – artisanat – Belle-Époque – art forain – culture foraine – fête foraine – école française – école belge – manège – carrousel – orgue forain – jeux de foire.

Summary

While large collections of fairground art have been built up across Europe, sometimes within reputable institutions such as the Pavillons de Bercy in Paris (France), the MuCEM in Marseille (France), the Alsace Ecomuseum in Ungersheim (France), the Parc National des Expositions et Circus Archive in Sheffield (England) or at the Munich Stadtmuseum (Germany). We note, however, that there remains a certain ignorance to this type of production. We can even speak of a lack of interest on the part of the public and more generally of the art world, often in favor of a more "traditional" artistic production such as painting, sculpture or drawing. in most of the major European cultural institutions.

This research work is therefore oriented around the production of fairground art objects, mainly small, medium and large fairground constructions, such as fairground games, amusement rides, carousels and "carousels-salons" as well. as the main musical instruments of the fair: the fairground organs. The objects studied all belong to the collection of the Pavillons de Bercy in Paris.

This research traces the context of the effervescence of the Belle-Époque fairgrounds, as well as the history of the French and Belgian fairground sculpture schools and more particularly the history of the artists who were important for this type of production within these two countries. A precise analysis of the piece of art in the Pavillons de Bercy collection has shown the proximity that exists between artistic production and fairground production, while the debate remains for a distinction between art and craft. It is also about looking into the issue of recognition of fairground heritage. Recognition in place for several years.

Keywords :

Art - crafts - Belle-Époque - fairground art - fairground culture - funfair - French school - Belgian school - merry-go-round - carousel - fairground organ - fairground games.