



**HAL**  
open science

# Spectacles forains et contrôle des corps au tournant des XIXe et XXe siècles en France

Sarah Jean

► **To cite this version:**

Sarah Jean. Spectacles forains et contrôle des corps au tournant des XIXe et XXe siècles en France. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03965704

**HAL Id: dumas-03965704**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03965704>**

Submitted on 31 Jan 2023

**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

Université de Lille

UFR Humanités

Département Arts

Centre d'étude des arts contemporains

Mémoire de Master 2 Arts

Théories et pratiques du théâtre contemporain

Année universitaire 2021-2022

**Spectacles forains et contrôle des corps  
au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en France.**

Sarah JEAN

Sous la direction d'Ariane MARTINEZ.

Présidente du jury : Véronique PERRUCHON.

Soutenance le 16 juin 2022.

## **Remerciements**

Je remercie sincèrement Ariane Martinez d'avoir dirigé et accompagné ce travail, ainsi que de l'avoir généreusement enrichi par ses précieux conseils.

Merci à Véronique Perruchon, Maxence Cambron et Frédéric Gendre, dont les enseignements et conseils méthodologiques ont permis à ce mémoire de prendre forme.

Merci à Agnès Curel de m'avoir envoyé sa thèse passionnante sur les bonimenteurs.

Merci à Christian Hauer, dont le séminaire de master « Arts et processus de signification » a attiré mon attention sur les travaux de Daniel Stern, Giacomo Rizzolatti et Vittorio Gallese.

Je remercie le Centre National des Arts du Cirque pour l'envoi de programmes anciens concernant le monde forain.

Je tiens aussi à remercier mes camarades Suzanne, Gaëlle et Rémy pour l'entraide et l'amitié offertes tout au long de ces deux années de Master, ainsi que Mathieu et ma famille pour leurs encouragements.

## Table des matières

<b>Remerciements .....</b>	<b>2</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>3</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>5</b>
<b>I. Le contrôle de la circulation des forains.....</b>	<b>13</b>
A. Traces matérielles de l'itinérance .....	13
1. Conditions préalables depuis 1853.....	13
2. Du Carnet de saltimbanque au Carnet anthropométrique d'identité des nomades : la loi du 16 juillet 1912 .....	17
3. Caractéristiques principales et usages de la roulotte.....	22
B. Spectacles forains et réglementation .....	26
1. Vers une sécurisation de la profession.....	26
a) Actes de médecine interdits par la loi du 30 novembre 1892 : la fin des charlatans et des remèdes miraculeux ?.....	26
b) La souffrance physique des entresorts : l'exhibition des phénomènes.....	29
2. Improviser pour mieux se conformer ? .....	32
<b>II. Une liberté fantasmée par la presse .....</b>	<b>35</b>
A. Transmission d'actualités .....	35
1. À la frontière entre vérité et désir d'extraordinaire.....	35
2. Raconter la vie et les spectacles forains .....	40
B. Exprimer l'opinion commune .....	45
1. Spectacles forains et controverses.....	45
2. « Les obscurs instincts nomades » : reflet du rejet des forains. ....	50
<b>III. Les dispositifs scéniques des magnétiseurs forains.....</b>	<b>54</b>

A.	Trucs et astuces pour feindre le surnaturel .....	54
1.	L'influence de la prestidigitation.....	54
2.	Le cas de la catalepsie totale .....	62
B.	Hypnotiser la foule : musique, danse et lumière .....	65
<b>IV.</b>	<b>Scènes d'hypnose : exhibition de corps hors-de-contrôle ou emprise sur l'esprit ? .....</b>	<b>69</b>
A.	Les corps féminins.....	69
1.	Idolâtres magnétisées : l'extase religieuse .....	69
2.	Érotisation des corps sous hypnose.....	73
B.	Convulsions, torsions, contorsion ?.....	75
1.	Les corps aux allures acrobates .....	75
2.	La tension nerveuse au bout des doigts .....	79
a)	Les mains en crise .....	79
b)	Les mains des forains .....	81
<b>V.</b>	<b>La dissémination de gestes erratiques dans les arts de la scène .....</b>	<b>85</b>
A.	Le rôle du cerveau dans la reproduction des gestes saccadés .....	85
1.	Le concept de connaissance relationnelle implicite (D. Stern) .....	85
2.	Le mécanisme des neurones miroirs (G. Rizzolatti, V. Gallese) .....	88
B.	Dialogue avec le café-concert et son appropriation de la pathologique..	91
1.	De la Salpêtrière à la scène .....	91
2.	Les personnages de l'hystérie .....	95
	<b>Conclusion.....</b>	<b>99</b>
	<b>Table des illustrations .....</b>	<b>107</b>
	<b>Bibliographie.....</b>	<b>110</b>
	<b>Annexes.....</b>	<b>117</b>

## Introduction

*Et puis quelle tyrannie cette prétendue liberté !*

*Je veux m'amuser, moi, et non gouverner. Voter m'ennuie ; je veux danser.*

Victor Hugo <sup>1</sup>

Premier outil de travail des comédiens et des comédiennes, le corps agit comme un partenaire de tous les instants. Le corps est cet espace privilégié et intime où naissent les sensations, et avec lequel chacun développe une relation mouvementée. Le corps matérialise les sentiments et les émotions, et se fait interface de prédilection avec autrui. L'identité de l'individu se révèle ainsi à travers les particularités de son propre corps humain. Corps vivant, corps doué de mobilité, mais aussi corps restreint. Le corps affronte ses propres limites et sa condition physique, mais également les contraintes imposées par les autres, les lieux et les lois. Dans le cadre des spectacles forains, la notion de limites corporelles est prépondérante au sein de plusieurs sphères, tant concernant la création artistique qu'à travers les conditions de vie qui lui sont indissociables. En effet, de nombreuses lois régissent le quotidien des forains, et leurs diverses performances ont exposé des corps difformes, dévoilé des capacités physiques remarquables, et exploré les langages corporels sous état hypnotique, faisant du corps un élément central de leurs mises en scène.

Tout d'abord, le mode de vie des forains au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en France est celui de l'itinérance. Cette mobilité géographique fait l'objet de nombreuses réglementations visant à restreindre les déplacements. Tout voyageur est soupçonné de banditisme et sommé de se sédentariser. L'itinérance est une notion qui peine à être prise en compte dans la création théâtrale foraine des années 1900. Il est cependant nécessaire d'étudier à la fois la dimension mythique de l'itinérance, et ses aspects concrets ou réels qui influencent la réalisation des spectacles, afin de mieux cerner les enjeux de la création. Lorsqu'en 1869, Victor Hugo écrivait « Cette histoire n'est probablement pas vraie ; nous avons tous de ces légendes que nous subissons.<sup>2</sup> », il dépeignait les préjugés subis par le personnage Ursus, un vendeur ambulancier. En effet, le roman *L'Homme qui rit* (1869) véhicule

---

<sup>1</sup> Victor Hugo, *L'homme qui rit*. Paris : Librairie générale française, 2002 [Première édition : 1869], p. 266.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 43.

l'imaginaire d'une destinée théâtrale errante. Le héros Gwynplaine y est condamné à sa condition de saltimbanque : il est celui « dont la profession est d'amuser la foule dans les foires ou sur les places publiques<sup>3</sup> ». Pourtant, sa liberté s'estompe à mesure qu'il rejoint la noblesse. Ce roman philosophique porte les derniers feux du romantisme, comme en témoigne son engagement politique entremêlé de lyrisme. Le récit nourrit un imaginaire commun, et marque les esprits d'une représentation romanesque de l'artiste itinérant libre de se mouvoir et de se déplacer d'un lieu à un autre, et de l'artiste forain, dont l'étymologie rappelle qu'il est celui qui vient d'ailleurs. À l'instar des personnages d'Hugo, les forains peinent à se défaire de leur stigmatisation. Ce mémoire envisage donc de rétablir les réalités sociales et artistiques des forains en les distinguant de leur mythification par la littérature romanesque, et par la presse qui partage, au moins partiellement, cet attrait pour le monde forain et s'inspire du romantisme littéraire. Toutefois, la presse demeure un support intéressant pour documenter le spectacle forain. Lorsqu'elle est quotidienne (comme dans le cas de *Comœdia*), elle foisonne de témoignages et d'actualités. Alors que la presse laisse place aux subjectivités,

le stéréotype journalistique est l'outil nécessaire, au XIX<sup>e</sup> siècle, de la représentation de l'autre. Représentation figée, schématique, caricaturale, mais représentation tout de même de l'autre dans ses différences [...]. Le stéréotype suscite des images mentales, et ces images participent de la découverte de l'autre et de l'ailleurs.<sup>4</sup>

La période sur laquelle porte ce travail favorise elle aussi la mythification du sujet, dans le sens de la représentation biaisée et idéalisée. Cette période est souvent désignée par le chrononyme<sup>5</sup> la « belle époque ». L'ambiguïté apparaît dès lors que l'on s'intéresse aux bornes chronologiques de cette période. Si les diverses références s'accordent à y mettre fin à l'aube de la Première Guerre Mondiale, son commencement varie d'un évènement historique à un autre. Les travaux de Dominique Kalifa, et plus particulièrement son ouvrage *La Véritable histoire de la « belle époque »* (2017)<sup>6</sup>, prennent en considération l'imaginaire collectif sur lequel l'expression s'est construite. De nombreuses hypothèses tendent à justifier l'utilisation actuelle de cette expression en omettant qu'il s'agit d'une « construction

---

<sup>3</sup> Définition du mot Saltimbanque, *Trésor de la Langue Française Informatisée*, [en ligne, consultation le 27/01/2021] URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/saltimbanque>

<sup>4</sup> Dominique Kalifa, Alain Vaillant, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Le Temps des Médias*, no. 2, 2004, p. 211.

<sup>5</sup> Dominique Kalifa. *La Véritable histoire de la « belle époque »*. Paris : Fayard, 2017. p. 16.

<sup>6</sup> Dominique Kalifa, *op. cit.*

postérieure, une catégorie rétrospective et immédiatement nostalgique »<sup>7</sup>. De la même façon, l'expression « fin-de-siècle » aurait pu être employée dans ce mémoire, notamment parce qu'elle était utilisée par ses contemporains. Cependant, les recherches de Dominique Kalifa ont montré combien cette expression était peu représentative de la population française des années 1900. Elle était principalement employée par les classes privilégiées (celles-ci ayant eu davantage accès aux écrits, la proportion des témoignages utilisant ce terme est disproportionnée avec la réalité). Quant à la « fin-de-siècle », il s'agit d'une expression connotée négativement, qui fait allusion à la décadence<sup>8</sup> de la société. Ainsi, mettre l'accent sur le tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles permet de garder à l'esprit les nombreux changements et progrès (industriels et techniques, économiques, sociaux, scientifiques) qui marquèrent cette période.

L'imaginaire collectif du spectacle forain et du mode de vie itinérant suscite l'appréhension tout autant que l'envie : d'un côté les saltimbanques paraissent libres de leurs déplacements et de leurs mœurs, de l'autre ils sont pauvres et souvent soupçonnés de malhonnêteté. Une telle méfiance à l'égard des forains est retranscrite par la presse et se mêle aux critiques joyeuses des fêtes foraines. Ces dernières sont indispensables pour assouvir la soif de divertissements et d'ailleurs des badauds. Étudier la presse n'est pourtant pas gage d'exactitude des informations car le journal dépend aussi de la subjectivité du rédacteur. Il est soumis à l'influence du lectorat et des autorités politiques. L'éditeur de journal doit se plier à la contrainte de publication régulière et restreinte dans l'espace-temps. Il lui est primordial de trouver de nouveaux textes à publier, parfois hâtivement. C'est la raison pour laquelle ce mémoire tâchera de prendre un recul critique sur les représentations dans la presse des spectacles forains et du mode de vie itinérant. Pour ce faire, le quotidien parisien *Comœdia* sera un appui journalistique majeur, notamment les numéros depuis sa création en 1907 jusqu'aux dernières publications de l'année 1914, avant que la guerre n'en interrompe la parution. *Comœdia* avait vocation à diffuser des informations culturelles et artistiques, ce qui justifie notamment sa cohérence avec le sujet. En confrontant les représentations données dans les articles de presse avec les archives matérielles, telles que les carnets de saltimbanque, les autorisations de déplacements et l'évolution de la législation, il semble possible

---

<sup>7</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>8</sup> Le terme « décadence » était employé au sujet de la « fin-de-siècle » par ses contemporains.

d'esquisser un portrait du spectaculaire forain des années 1900, et d'entrevoir quel impact l'itinérance des artistes forains avait sur la création spectaculaire.

Alors que le tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles correspond à l'âge d'or de la fête foraine, c'est aussi une période de plein essor pour l'hypnose médicale et l'étude de la pathologie nerveuse. Cette concordance a impacté chacun des deux domaines, suscitant une influence mutuelle entre les médecins et les forains. À cette période, les scientifiques s'emparent de l'hypnose et font évoluer leurs utilisations de cette technique. Tout d'abord, il convient d'identifier les différentes appellations qui ont désigné l'hypnose depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans ses récents travaux<sup>9</sup>, Pascal Rousseau rapporte l'évolution chronologique suivante. Vers 1780, le terme de magnétisme animal est employé par Anton Mesmer, médecin viennois. À travers ce terme, il défend l'idée d'un fluide circulant dans le corps et dans l'univers comme étant l'origine de tous les maux de la psyché et du corps. Très vite, la faculté de médecine considère que le mesmérisme est inefficace et elle juge le fluide inexistant. Suite à cette condamnation du magnétisme animal, une nouvelle appellation apparaît au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le marquis de Puységur, disciple de Mesmer, développe alors la notion de somnambulisme artificiel, en opposition au somnambulisme naturel, dans laquelle il abandonne l'idée de fluide. Cela ouvre alors la voie pour un intérêt grandissant envers ce que l'on appelle aujourd'hui et plus largement les états modifiés de conscience. C'est dans cette optique que la psychologie expérimentale du XIX<sup>e</sup> siècle interroge l'individu dans sa pluralité, et s'intéresse à un possible dédoublement de la personnalité et à la présence d'un subconscient. À travers le somnambulisme artificiel, les scientifiques comprennent que les états modifiés de conscience comportent des ressources favorables à l'inventivité et la créativité. Ainsi, des nombreux artistes de la période romantique accordent un fort intérêt à cette méthode. Toutefois, le somnambulisme artificiel s'essouffle de lui-même et perd en

---

<sup>9</sup> Je m'appuie ici sur deux conférences dans lesquelles Pascal Rousseau évoque son ouvrage *Hypnose : art et Hypnotisme de Mesmer à nos jours*, Paris : Beaux-Arts de Paris éditions, 2020 : Pascal Rousseau, « Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours », Penser le présent, rencontre modérée par Alain Berland, Amphithéâtre d'Honneur des Beaux-Arts de Paris, 14/01/2021. [Disponible en ligne, visionnée le 20/03/2022] URL : <https://youtu.be/SwFBP2jOTxo>, de 0.05:55 à 0.10:10 ; Pascal Rousseau, « Hypnose. Histoire culturelle d'un transfert entre protocole psychiatrique et pratique artistique au passage du siècle (1880-1910) », intervention dans le séminaire d'Anthropologie historique des arts nomades (CEIAS, EHESS-Paris) par Tiziana Leucci et Pierre Philippe-Meden, format distanciel, le 14/04/2022.

médiatisation. Il laisse alors la place à l'hypnotisme, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Le terme « hypnose » est apparu en France, avec Henin de Cuvillers vers 1820. En revanche, il faut attendre 1840 et James Braid pour que l'hypnose tende à trouver une certaine légitimité scientifique. Il fait évoluer l'hypnose en une technique de fixation d'un point lumineux, qui est une technique de focalisation. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'hypnose a donc connu plusieurs évolutions, tant par sa terminologie que par ses techniques. À cette période, l'hypnose poursuit son évolution au sein de la psychiatrie, avec notamment le docteur Charcot qui utilise le processus hypnotique pour reproduire et observer les crises hystériques afin de les traiter :

[Il s'agit de] l'« âge d'or » de l'hypnose médicale, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que le professeur Charcot règne en maître sur le laboratoire psychiatrique de l'hôpital de la Salpêtrière, où les sujets hystériques orchestrent, en séances publiques, de véritables chorégraphies d'un corps nerveux soumis à de surprenantes convulsions.<sup>10</sup>

Ce succès important mais éphémère de l'hypnose médicale est remis en question par certains de ses contemporains. Il est notamment marqué par une concurrence accrue entre deux courants de pensée, celui de Jean-Martin Charcot et celui d'Hippolyte Bernheim :

Ces deux écoles se désignent : l'École de la Salpêtrière et l'École de Nancy. L'école de la Salpêtrière admet que l'hypnotisme hystérique est toujours caractérisé par : la *léthargie*, la *catalepsie* et le *somnambulisme* ; de plus, cette école prétend que chaque sujet est nécessairement doué d'un tempérament hystérique, faute de quoi il serait impossible de produire sur chacun d'eux des phénomènes de suggestion magnétiques soit à l'état de veille, soit dans le sommeil somnambulique ou profond.

L'école de Nancy prétend, au contraire, ne pas admettre toujours ces trois états classiques. Elle affirme qu'il a été démontré que le sommeil magnétique se produit aussi bien chez les hommes que chez les femmes, et que la proportion des sujets aptes à entrer en somnambulisme est beaucoup plus grande qu'on ne l'admet d'ordinaire.<sup>11</sup>

Alors que les idées défendues diffèrent sur le point de vue scientifique, le professeur Charcot se distingue également dans sa façon de médiatiser ses avancées. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il organise ainsi de grands événements ouverts à un public médical mais aussi aux non-initiés, tels que les Bals des folles, et il convie les spectateurs à assister à ses Leçons du Mardi. De plus, « entre 1875 et 1890, des centaines d'articles de presse sont parus sur ces thèmes [catalepsie, hypnose, hystérie]<sup>12</sup> ». Il y a donc une certaine omniprésence des notions

---

<sup>10</sup> Pascal Rousseau, « La disposition du corps. L'hypnose comme média chorégraphique » *In Une Plongée avec Catherine Contour. Créer avec l'outil hypnotique*, Paris : Editions Naïca, 2017, p. 68.

<sup>11</sup> La Fontaine de la Couronne, *L'Art de magnétiser*, Auxerre : Imprimerie Albert Lanier, 1905, p. 24. [En ligne, consulté le 24/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55446686>

<sup>12</sup> Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*. Rennes : PUR, 2013. p. 59.

d'hypnose et d'hystérie dans la société des années 1900. De ce fait, cela suppose que les spectateurs des performances foraines sont déjà familiarisés avec ces notions d'hypnotisme et d'hystérie, avant même d'assister à un quelconque spectacle de magnétisme. Ils disposent d'un certain nombre de connaissances ou d'*a priori* concernant ce sujet, qui jouent un rôle important dans leur appréhension du spectacle. De plus, dans son ouvrage *De Charcot à Charlot, Mises en scène du corps pathologique* (2013), Rae Beth Gordon, explique que « les magnétiseurs apprennent des psychiatres<sup>13</sup> ». En effet, une influence mutuelle s'exerce entre la médecine et les saltimbanques ainsi qu'une circulation des techniques jusqu'alors méconnues, considérées par le grand public comme relevant des mystères de l'au-delà. Forains et médecins ont utilisés des techniques d'hypnose dans leurs démonstrations, parfois à des fins différentes, parfois à des fins similaires. Le corps des femmes, souvent présentées comme souffrantes d'hystérie ou d'épilepsie, y est exposé dans des postures désinhibées, et l'on peut observer une récurrence de mouvements saccadés et de grimaces. En effet, l'hypnose a permis d'ouvrir le champ à une nouvelle expression des corps qui, sous couvert de l'état modifié de conscience, n'étaient plus soumis aux conventions sociales. Ces nouveaux mouvements corporels ont été repris dans les arts du spectacle vivant, témoignant d'une mémoire physique associée au mystère du paranormal et de la folie.

Ces multiples éléments contextuels (législation, imaginaire littéraire, couverture journalistique et histoire médicale) permettent de cerner les caractéristiques des corps forains, mais aussi de la mise en scène des corps (acteurs ou spectateurs) dans les spectacles forains. Quelles sont les contraintes et les influences qui pèsent sur les corps au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ? Le spectacle forain crée-t-il une mise en scène qui les révèle, les conditionne ou les transfigure ?

Premièrement, il est nécessaire de contextualiser le spectacle forain au regard des conditions de vie de ses créateurs itinérants. La question de la liberté de déplacement et de création sera ainsi abordée au moyen de ressources empruntées au droit telles que des textes de lois, qui permettent de retracer le cadre juridique des spectacles ainsi que les conditions de vie qui les accompagnent.

---

<sup>13</sup> *Idem.*, p. 57.

Compte tenu d'une importante mythification du mode de vie et des spectacles forains, une seconde partie en analysera le traitement par la presse. Il s'agira donc de souligner la médiatisation de l'extraordinaire qui encourage les forains dans l'exhibition de corps *inhumains*. À ce titre, les articles de presse demeurent un outil précieux en fournissant de nombreux témoignages et critiques.

Ensuite, parmi la diversité des formes spectaculaires foraines, les démonstrations de magnétisme seront spécifiquement étudiées, notamment pour leur qualité à regrouper un grand nombre de caractéristiques propres au spectacle forain. En l'occurrence, ces spectacles requièrent l'agilité des magnétiseurs et leur éloquence, ils illustrent leur pluridisciplinarité et leur maîtrise des corps. Le croisement entre le magnétisme et la fête foraine fait également preuve de la grande capacité des forains à s'emparer des sujets de débat : ils traitent ainsi les questions de l'hypnose et de l'hystérie, qui traversent une période d'essor scientifique et populaire, et intègrent des réflexions sur des thématiques aussi variées que le surnaturel et la mort, la religion, ou encore les genres féminin-masculin. Le corps y apparaît ambivalent, il est parfois fantasmé et idéalisé quand dans d'autres situations il suscite l'inquiétude et le dégoût.

De ce fait, la troisième partie de ce mémoire portera un regard critique sur les mises en scènes des spectacles de magnétisme dans le but de comprendre leurs spécificités et leur fonctionnement matériel. Grâce à un ensemble d'affiches de spectacles, de témoignages de spectateurs dans la presse, ainsi que par les révélations des prestidigitateurs concernant leur profession, il s'agira de relever les différents dispositifs scéniques utilisés pour feindre le surnaturel ou accentuer l'illusion. Quelques manuels scientifiques qui enseignent l'art de l'hypnose permettront également de souligner les points communs mais aussi les divergences dans l'utilisation de l'hypnose par les forains et par les médecins.

Ensuite, il sera nécessaire de porter un regard sur les enjeux des scènes d'hypnose, de leurs représentations des corps sous état hypnotique et/ou hystérique, dès lors que leurs connotations constituent des clés de compréhension du spectacle et des attentes des spectateurs. Cette quatrième partie convoquera alors des ressources iconographiques, telles que des photographies scientifiques et des affiches de spectacles afin d'observer les postures

corporelles, mais aussi des études médicales et des critiques de presse pour analyser leur perception au sein de la société.

Enfin, il s'agira d'étudier les mécanismes de transmission des gestes erratiques et l'influence des démonstrations magnétiques dans le déploiement d'une nouvelle expressivité scénique au début du XX<sup>e</sup> siècle afin de comprendre comment les attributs du genre spectaculaire forain ont pu perdurer en dehors de la fête foraine. Les travaux du psychologue Daniel Stern et des neuro-scientifiques Giacomo Rizzolatti et Vittorio Gallese, ainsi que des témoignages autobiographiques et journalistiques concernant le café-concert viendront nourrir cette cinquième et dernière partie.

## I. Le contrôle de la circulation des forains

Cette première partie vise à donner quelques éléments sociaux et juridiques pour mettre en contextes les spectacles forains. À partir des textes juridiques essentiels dans le quotidien des saltimbanques, il s'agira de retracer les principales contraintes auxquelles étaient soumis leurs spectacles au début du XX<sup>e</sup> siècle, et de montrer comment ces restrictions œuvraient à leur marginalisation. Cette partie permet également d'aborder les enjeux qui pèsent sur les pratiques foraines les plus controversées, telles que le charlatanisme et l'exhibition de phénomènes vivants dans les entresorts.

### A. Traces matérielles de l'itinérance

#### 1. Conditions préalables depuis 1853

Alors que la Révolution de 1848 a temporairement assoupli les obligations des forains, le Second Empire rétablit progressivement leur surveillance<sup>14</sup>. La réputation des personnes non-sédentaires est délétère, insidieuse. Elle hérite de la loi du 16 février 1810 qui punit le vagabondage, c'est-à-dire l'absence de domicile et de métier habituel<sup>15</sup>, comme un délit passible de trois à six mois d'emprisonnement. Tout individu désirant se déplacer hors de son département doit être muni d'un passeport, lequel est dit « de l'intérieur » par opposition au « passeport à l'étranger ». À défaut de passeport, le voyageur est soupçonné de vagabondage ou de mendicité et risque l'emprisonnement immédiat<sup>16</sup>. La limite entre vagabond et forain est source de confusion, les mobiles inquiètent et déconcertent. Ainsi, en 1853, les conditions de circulation et de travail se durcissent pour les forains et les professions ambulantes. La circulaire du 13 décembre 1853 apporte des précisions concernant les itinérants en France, et met en place une police spécifique pour les professions ambulantes suivantes : saltimbanques, bateleurs, escamoteurs, joueurs d'orgue, musiciens ambulants et chanteurs<sup>17</sup>. L'article premier indique que ces derniers doivent se munir d'une autorisation préfectorale pour exercer

---

<sup>14</sup> Agnès Curel, *Une voix en métamorphose. De l'art du boniment au bonimenteur en scène : enquête sur une mémoire sonore du théâtre*, (thèse de doctorat, dir. Marie-Madeleine Mervant-Roux), Université Sorbonne Paris Cité, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2018, p. 222.

<sup>15</sup> Extrait du code pénal de 1810 : délits de vagabondage et de mendicité, In *Le traitement administratif des Gens du voyage en France, Deux siècles de législation spécifique 1789-2016*, Fédération nationale des associations solidaires d'action avec les Tsiganes et Gens du voyage (FNASAT), Pôle juridique, Paris, mars 2016, p. 2-3.

<sup>16</sup> Johanna Daniel, « Les « passeports à l'intérieur » (1) : quand il fallait un passeport pour voyager à travers son propre pays. » *Isidore & Ganesh*. [En ligne, consultation le 15/04/2021]. URL : <https://ig.hypotheses.org/2246>

<sup>17</sup> Voir annexe 1 : Arrêté préfectoral - Préfecture de la Sarthe, décembre 1853.

légalement. Pour l'obtenir, il est impératif de présenter un « certificat de bonnes vies et mœurs<sup>18</sup> », fourni par la commune de domiciliation. Dans sa thèse, Agnès Curel rapporte également que « l'autorisation n'est valable qu'une année et doit par ailleurs être visée tous les trois mois par la Préfecture de Police, ce qui limite de fait les possibilités de déplacement pour les forains<sup>19</sup> ». Il en résulte un nombre important de demandes de dérogation, comme en témoigne le dossier « Saltimbanques » des archives courantes de la police<sup>20</sup>. Lors de l'obtention de l'autorisation, les saltimbanques sont informés des lieux où l'exercice de la profession est permis. De ce fait, les forains doivent s'adapter aux lieux tolérés. En délimitant leur périmètre d'action, les autorités ont le pouvoir d'écarter les forains des centres-villes et des lieux de grande fréquentation. Les termes employés pour introduire la réglementation varient selon les différents arrêtés préfectoraux, cependant ils traduisent l'état d'esprit de l'administration et des populations. En effet, l'introduction de l'arrêté préfectoral de la Sarthe connote une once de méfiance à l'égard des saltimbanques :

Considérant qu'il importe, dans l'intérêt de l'ordre, de la sureté générale et de la morale publique, d'exercer une surveillance spéciale à l'égard des saltimbanques, bateleurs, escamoteurs, joueurs d'orgue, musiciens ambulants et chanteurs ; qu'il est nécessaire de placer ces individus sous la main de l'autorité, partout où ils se présenteront [...]<sup>21</sup>

D'autre part, la circulaire du 13 décembre 1853 initie des changements dans la manifestation temporelle et géographique des formes spectaculaires foraines. En effet, il est précisé que le travail est autorisé à condition de respecter des créneaux horaires compris entre huit heures et vingt heures en été, et entre huit heures et dix-huit heures en hiver. Progressivement, les saltimbanques sont écartés des voies publiques et sont regroupés dans les fêtes foraines<sup>22</sup>. Dès 1860, le centre-ville de Paris n'est plus accessible aux forains en vue de désencombrer la capitale, mais cette décision révèle aussi le choix d'éloigner les spectacles populaires. En 1862, les travaux d'aménagement du baron Haussmann conduisent à une réorganisation spatiale de Paris, y compris des lieux favorables à la profession foraine. Le boulevard du Temple, qui subit d'ailleurs un déclin de popularité depuis plusieurs années, est alors rasé. Il constituait cependant un lieu de rassemblement majeur pour les spectacles

---

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Agnès Curel, *op. cit.*, p. 224.

<sup>20</sup> *Idem.*, p. 225.

<sup>21</sup> Voir annexe 1 : Arrêté préfectoral - Préfecture de la Sarthe, décembre 1853.

<sup>22</sup> Agnès Curel, *op. cit.*, p. 45.

forains, réunissant toutes les classes sociales<sup>23</sup>. Les forains, évincés du centre-ville, essuient le mépris des classes bourgeoises et doivent investir de nouveaux lieux.

Dix ans après la mise en place de l'autorisation spéciale, la circulaire du 6 janvier 1863 prend la forme d'une nouvelle atteinte à la liberté des forains. Le carnet de saltimbanque est alors instauré, venant remplacer le passeport et l'autorisation préfectorale, dont le double emploi aurait trop souvent permis à prétendre à une fausse identité<sup>24</sup>. Le carnet recense l'identité exacte du saltimbanque, avec des informations telles que le nom et les prénoms, l'âge, le lieu de naissance, l'adresse exacte de domicile. Les visas apposés par les maires permettent de suivre les déplacements des nomades. Le type d'activité foraine exercée est inscrit dans le carnet, où sont notés tous les renseignements jugés utiles afin d'identifier les personnes accompagnantes. L'arrêté de 1853 précise d'ailleurs qu'il est interdit de voyager en compagnie d'enfants de moins de seize ans. À ce propos, Daniel Bernard explique qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, il est coutume de soupçonner les saltimbanques et les bohémiens de voler des enfants<sup>25</sup>. Une telle surveillance des accompagnants vise alors à protéger les plus jeunes. Pour demander l'exercice de son métier légalement, le saltimbanque doit donc se présenter à la préfecture muni de son carnet de saltimbanque, lequel n'est pas national, et espérer que l'administration y inscrive l'autorisation d'exercer. Officiellement, la ville de Paris permet de délivrer 600 autorisations réparties équitablement entre les bateleurs, joueurs d'orgues, chanteurs et musiciens. Cependant, en pratique il semblerait que les administrations n'en délivrent que 400, incitant alors à se produire dans les espaces semi-privés tels que les cours des appartements et les cafés<sup>26</sup>.

Par ailleurs, les craintes des autorités envers les itinérants et les saltimbanques sont révélatrices. Comme le rappelle Agnès Curel, l'ordonnance de 1863 déclare que le

---

<sup>23</sup> Christiane Py, Cécile Ferenczi, *La Fête foraine d'autrefois : les années 1900*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 43-44.

<sup>24</sup> Maurice Buisson, *L'Industriel forain devant la loi, le règlement et la jurisprudence*, (Thèse de doctorat), Université de droit, 1937, p. 28. [En ligne, consultation le 12/01/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3041316w>

<sup>25</sup> Daniel Bernard, "Surveillance des itinérants et ambulants dans le département de l'Indre au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle". In *Maintien de l'ordre et polices en France et en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle. Société d'Histoire de la Révolution de 1848 et des Révolutions du XIX<sup>e</sup> siècle*, Editions Créaphis, Paris, Octobre 1987, (Ouvrage collectif), p. 245.

<sup>26</sup> Agnès Curel, *op. cit.*, p. 225.

saltimbanque doit « s’abstenir, dans ses annonces au public, de toute allusion politique, de tout geste inconvenant, de toute parole ou geste immoral<sup>27</sup>». Les autorités ont donc conscience de l’influence des gestes, des attitudes et des mots sur un public qu’il ne faudrait pas pervertir<sup>28</sup>. Les gendarmes sont présents dans les foires, dans un but davantage protecteur et préventif plutôt que répressif. En effet, les autorités affirment vouloir avant tout protéger les populations des perversions morales, et prendre en compte les craintes populaires adressées contre les itinérants<sup>29</sup>. Officiellement, la durée de la fête foraine est règlementé et les gendarmes sur place sont habilités à sanctionner un saltimbanque dépourvu d’autorisation, ou à retirer son autorisation préfectorale lorsque ce dernier enfreint le règlement. Cependant, il semble que les autorités fassent preuve de souplesse quant à la présence des saltimbanques. Ce semblant de bienveillance accentue le devoir de gratitude des itinérants et témoigne de la dominance des autorités :

Mais la préfecture de police ne tient pas rigueur aux forains. Généralement, elle leur accorde une légère prolongation, surtout si le temps ne leur a pas été propice. On conçoit aisément que cette faveur force les entrepreneurs de spectacles forains à une certaine reconnaissance morale. Ils évitent avec soin tout conflit entre eux et l’autorité, laquelle tient toujours suspendu sur leurs têtes ce sabre de Damoclès qu’on nomme “le retrait d’autorisation“, autant dire la misère.<sup>30</sup>

Enfin, il est question des directeurs de spectacles, des musées, des jeux forains et de toutes industries similaires à partir de la circulaire du 18 avril 1884, venant compléter les textes précédents dans lesquels le terme « saltimbanque » renvoyait de manière trop imprécise à l’ensemble des amuseurs ambulants<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Extrait du troisième article de l’ordonnance du 28 février 1863, in Agnès Curel, *op. cit.*, p. 225.

<sup>28</sup> Agnès Curel, *op. cit.*, p. 225.

<sup>29</sup> Daniel Bernard, *op. cit.*, p. 246.

<sup>30</sup> Tancrede Martel, « Le Théâtre chez les Forains », in *Forains et Saltimbanques, Figaro Illustré*, novembre 1897, no. 92, p. 203. [En ligne, consultation le 07/05/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316218g>

<sup>31</sup> Maurice Buisson, *op. cit.*, p. 30.

## 2. Du Carnet de saltimbanque au Carnet anthropométrique d'identité des nomades : la loi du 16 juillet 1912

La législation tente dès 1890 de mettre en place l'expulsion des nomades hors du territoire français, mais se heurte à un manque de moyens humains pour y parvenir. L'objectif peine à être atteint, et les mesures prises ne font a contrario qu'accentuer la circulation des nomades en les chassant de département en département<sup>32</sup>. Dans sa thèse, Maurice Buisson explique que « dans un but de police et de sûreté générale, il est apparu comme légitime de soumettre les forains à un système d'identification approprié, destiné à remplacer chez eux la garantie du domicile, offerte par tous les autres citoyens<sup>33</sup> ». La loi du 16 juillet 1912 est un aboutissement des années précédentes, et répond à la question des nomades en France en faisant disparaître le terme « saltimbanque ». La réglementation des professions ambulantes est alors précisément établie, et une catégorisation des différentes situations est opérée. Il s'agit de distinguer les marchands ambulants, les forains et les nomades. La première catégorie ne concerne que les marchands ambulants disposant d'un domicile fixe attesté par un certificat de résidence et dont le commerce est déclaré. La seconde catégorie renvoie aux forains, c'est-à-dire les français sans domicile fixe exerçant dans les foires, les marchés et/ou les fêtes locales. Enfin la troisième catégorie regroupe les itinérants qui ne correspondent ni aux marchands ambulants ni aux forains. Il s'agit des étrangers circulant en France et sans domicile fixe, sans prendre en compte leur profession ni leurs ressources. Cependant, la catégorie des forains a subi des modifications par le décret du 16 février 1913<sup>34</sup>. Pour appartenir au statut de forain, il faut être en mesure d'attester d'un droit de place sur les foires. Or, ces places sont limitées et rendent le statut précaire<sup>35</sup>. En réalité, les saltimbanques n'accèdent pas au statut de forain et appartiennent à la catégorie des nomades, laquelle est

---

<sup>32</sup> Renaud Poirson, *Les nomades et la loi du 16 juillet 1912 en Indre et Loire (1913-1923). La mise en œuvre de la loi. La création d'une population*, (Mémoire d'Histoire, dir. Sylvie Aprile), Université François-Rabelais, Tours, 2004, p. 2.

<sup>33</sup> Maurice Buisson, *op. cit.*, p. 24.

<sup>34</sup> Archives d'Indre et Loire. Répertoire numérique de la sous-série 4 M : Police (1800-1940), site internet du département Touraine. [En ligne, consultation le 11/04/2021]. URL : <https://archives.touraine.fr/ark:/37621/nj0hz28b1qgr>

<sup>35</sup> Arnaud Le Marchand, « De 1895 à 1912 : Le cinéma forain français entre innovation et répression », *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 75, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), mars 2015. DOI : [10.4000/1895.4956](https://doi.org/10.4000/1895.4956). p. 58.

moins avantageuse car elle soumet le titulaire aux visas de déplacements. Ce changement de statut a pour conséquence une systématisation des contrôles.

Le carnet anthropométrique d'identité des nomades est alors mis en place et remplace le carnet de saltimbanque instauré en 1863. Cette fois-ci, le carnet est identique pour tous les départements. Chaque individu en reçoit un personnellement, et le chef de famille détient un carnet supplémentaire, le carnet collectif, qui recense les membres de la famille et les caractéristiques des roulottes<sup>36</sup>. Le carnet individuel permet d'identifier précisément le forain, tandis que le second carnet assure le suivi familial. Le carnet anthropométrique d'identité concerne à la fois les forains et les nomades à partir de treize ans, et il concentre une quantité considérable d'informations personnelles, telles que l'état civil de la personne, sa description physique accompagnée de photographies, ses empreintes et ses liens familiaux, ses vaccins. Le métier exercé y est mentionné, et une partie est dédiée aux déplacements et aux visas<sup>37</sup>, permettant aux administrations de connaître les étapes de l'itinéraire du forain. Marc Bordigoni donne la parole au petit-fils d'un « sinti-piemontesi », c'est-à-dire une personne originaire d'une région italophone, qui, vivant en France, a possédé un carnet anthropométrique d'identité. Son témoignage permet de mesurer l'influence de la loi sur le quotidien des forains.

Quand on voyageait, dès que tu arrivais dans une commune, il fallait faire signer le carnet, tous les carnets, et puis ils contrôlaient le collectif. Si un commis voyageait, il fallait qu'il soit marqué sur le gros carnet sinon, ils allaient en prison, un mois, le patron et le commis.<sup>38</sup>

Alors que la loi de 1912 persiste à avantager les professions sédentaires, l'étude du cinéma forain permet d'esquisser le cadre général des foires ainsi que la position contrastante des forains vis-à-vis des sédentaires. En effet, le cinéma forain, dont le développement a par ailleurs accéléré l'automatisation du spectacle forain<sup>39</sup>, tombe également sous le coup de la loi de 1912. Selon Arnaud Le Marchand, l'exclusion du cinéma forain se justifie par trois facteurs. La première explication passe par la nouvelle gestion de l'industrie

---

<sup>36</sup> Marc Bordigoni, « Un souvenir des carnets et de leurs usages », *Etudes tsiganes*, no. 26, 2006, p. 86-89.

<sup>37</sup> Archives d'Indre et Loire, *op. cit.*, *Ibid.*

<sup>38</sup> Marc Bordigoni, *op. cit.*, *Ibid.*

<sup>39</sup> Arnaud Le Marchand, *op. cit.*, p. 59.

cinématographique par Pathé. En 1907, la firme lance une politique de location des programmes, qui est reléguée aux sociétés de distribution. Les distributeurs choisissent librement leurs exploitants et écartent volontairement les forains. La durée de location maximale est adaptée aux salles sédentaires qui ne renouvellent pas leur public, mais elle est trois fois inférieure au besoin d'exploitation des forains. Ce système de location favorise le développement des salles sédentaires et réorganise le marché du cinéma en faveur des grands producteurs. Se pose alors la question de l'électricité dans les villes et les banlieues. Les salles sédentaires utilisent des camions de groupes électrogènes qui provoquent régulièrement des incendies et dégradent leur popularité auprès des spectateurs. Cependant, les distributeurs demandent un assouplissement de la loi à l'égard de la sécurisation des salles, et insistent en opposition sur un durcissement de la sécurisation des installations foraines, alors que les incendies ont majoritairement lieu dans les salles fixes.

De la même façon que pour les spectacles forains, il s'agit surtout d'éviter la concurrence exercée par les forains sur les commerçants sédentaires. L'auteur montre que la précarité initiale du statut de forain est basée sur l'absence de reconnaissance de la valeur commerciale et financière des enseignes foraines, à laquelle s'ajoute l'inconstance de la foire et l'impossibilité de fidéliser une clientèle. Il en découle « [un] contexte général [qui] permet de comprendre la stratégie de Pathé en 1907 : rien ne s'oppose juridiquement à l'exclusion des forains, [...], ils ne peuvent faire valoir aucun droit sur le public du cinéma<sup>40</sup> ». Dans ce contexte défavorable, la loi de 1912 accentue la précarité de l'itinérance et elle apparaît comme une suite logique aux tentatives d'éloigner les nomades, en faveur d'une société que l'on souhaite sédentaire.

Ce n'est qu'en février 1913 que le décret d'application de la loi du 12 juillet 1912 est publié. Dès lors, les populations nomades commencent à être appelées par les forces de l'ordre locales à se faire identifier. Il est choisi d'identifier les nomades selon les modalités de l'anthropométrie. Jérôme Weinhard rappelle d'ailleurs que l'anthropométrie est une « méthode d'identification inventée par Alphonse Bertillon pour les criminels et les

---

<sup>40</sup> Arnaud Le Marchand, *op. cit.*, p. 57.

aliénés<sup>41</sup>». En effet, à partir de 1879, Alphonse Bertillon développe cette méthode aux côtés des services de police, dans le but de faire face au problème majeur des récidives criminelles, alors très présentes en France<sup>42</sup>. Son système est fondé sur la mensuration de certaines parties du corps, telles que la tête, les bras et les jambes. Ce système est simple et peu coûteux à mettre en application tant le matériel nécessaire est désuet (compas et autre instrument de mesure), et la grande variété des corps humains rend peu probable de confondre deux individus (seules sept mensurations seraient suffisantes pour cerner un individu<sup>43</sup>). La méthode établit un classement rationnel et rigoureux des données, et connaît des résultats remarquables et inespérés. La méthode est pourtant éphémère : elle est remplacée par la découverte de la dactyloscopie qui a permis d'obtenir des résultats parfaitement fiables en matière d'identification. Le *bertillonnage*, dans sa version perfectionnée, trouve son prolongement dans la surveillance et le maintien de l'ordre. L'anthropométrie s'avère alors opportune dans le contrôle des itinérants, associée au recueil des empreintes digitales de l'individu. La presse parle de la procédure. On peut ainsi lire dans le journal *Le Matin* du 12 décembre 1913 que les nomades se sont rendus au point de rendez-vous communiqué par les gendarmes. Les habitants ont alors assisté à la venue de nombreuses caravanes, rendant « le spectacle [...] pittoresque à regarder <sup>44</sup>». L'article évoque des nomades disciplinés.

Sans heurt, joyeusement même, les opérations se poursuivirent [...]. Hommes, femmes, enfants, tous défilèrent devant le photographe et se prêtèrent de bonne grâce aux diverses et minutieuses opérations de l'anthropométrie.<sup>45</sup>

Les itinérants, sitôt qu'ils sont tenus de faire viser leurs carnets dès leur arrivée mais aussi à leur départ (en indiquant le lieu, le jour et l'heure), peuvent être confrontés à une réelle impossibilité de régulariser leur situation. En effet, certaines communes sont dépourvues de commissariat de police ou de brigade de gendarmerie. Le maire est alors le référent. Cependant, il est fréquent que les mairies des petites communes ferment leurs portes à une

---

<sup>41</sup> Jérôme Weinhard, « Le traitement administratif des Gens du voyage en France. Deux siècles de législation spécifique : 1789-2017 », *Études Tsiganes*, vol. 61-62, no. 2-3, 2017, pp. 22-53. <https://doi.org/10.3917/tsig.061.0022>

<sup>42</sup> Martine Kaluszynski, « Alphonse Bertillon et l'anthropométrie. » In *Maintien de l'ordre et polices en France et en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle. Société d'Histoire de la Révolution de 1848 et des Révolutions du XIX<sup>e</sup> siècle*, Editions Créaphis, Paris, Octobre 1987, (Ouvrage collectif) pp. 269-285.

<sup>43</sup> Martine Kaluszynski, *op. cit.* p. 273.

<sup>44</sup> Article du journal *Le Matin* publié le 12/12/1913. Voir annexe 2.

<sup>45</sup> *Ibid.*

heure hâtive, rendant irréalisable la demande de visa<sup>46</sup>. De plus, l'article 3 de la loi du 16 juillet 1912 proclame que les administrations ne sont pas tenues de délivrer un carnet, ni d'apposer un visa si elles jugent la demande inadéquate. Ainsi, pour Martine Kaluszynski, la loi offre à chaque maire « le pouvoir d'interdire le stationnement même pour une nuit, sur tout le territoire de sa commune. Le long des chemins, à l'entrée des villes et des bourgs, se dressent des poteaux portant des pancartes avec l'inscription "Interdit aux nomades"<sup>47</sup> ». En pratique, le carnet individuel d'identité doit être présentable à tout moment. Il est fréquent que le forain soit contrôlé plusieurs fois dans la même journée, ce pourquoi il porte généralement son carnet sur lui. Cependant, le format du carnet en fait un objet encombrant, qui compte 236 pages et mesure vingt centimètres par treize centimètres<sup>48</sup>. Le carnet s'en trouve rapidement détérioré. Il semblerait qu'environ un tiers des nomades prenait le soin de protéger son carnet en le recouvrant de papier journal ou de tissu<sup>49</sup>. Comme le souligne Renaud Poirson, il s'agit là du témoignage d'un certain respect du document et des autorités. Par ailleurs, l'usage du carnet anthropométrique d'identité discrédite les forains. En effet, ces derniers sont majoritairement analphabètes et n'ont finalement pas de regard sur les informations inscrites les concernant, ni accès aux règles rappelées dès les premières pages du carnet. Se renforce ainsi l'incompréhension entre les nomades et les administrations.

---

<sup>46</sup> Martine Kaluszynski, *op. cit.* p. 284-285.

<sup>47</sup> *Idem.* p. 284.

<sup>48</sup> Renaud Poirson, *op. cit.* p. 20.

<sup>49</sup> *Ibid.*

### 3. Caractéristiques principales et usages de la roulotte.

Les carnets précédemment évoqués délivrent des informations sur les roulottes – ou caravanes, qui accompagnent les familles foraines. Ces habitations mobiles sont déclarées dans des pages dédiées du carnet collectif. Chaque véhicule doit être muni d'une plaque spéciale de contrôle, de couleur bleue ou rouge, sur laquelle est inscrit un numéro individuel. Ce signe ostentatoire facilite le repérage de nomades par les gendarmes<sup>50</sup>. C'est à partir de ce numéro d'identification que chaque roulotte est déclarée dans le carnet collectif. Une description extrêmement précise du véhicule y est faite :

On y reporte divers éléments concernant les roues des voitures, le type de ressorts, les essieux, les freins, l'attelage, la peinture et le mode de traction. Conjointement, une description intérieure de la voiture doit être faite, contenant les dispositions éventuelles que l'on pourra remarquer.<sup>51</sup>

En effet, pour favoriser leur identification, la plaque émaillée est apposée à l'arrière des véhicules<sup>52</sup>. Cette mesure vise à s'assurer que chaque véhicule est bien la propriété du groupe et qu'il correspond bien à sa description. Cela implique qu'en cas de modification de la roulotte, si elle est repeinte par exemple, il est impératif de le faire inscrire sur le carnet collectif<sup>53</sup>. De même que pour les carnets, les plaques appartiennent à l'état et doivent être rendues en cas de destruction de la roulotte<sup>54</sup>. Pour préserver l'authenticité de ces pièces, la loi de 1912 a d'ailleurs prévu des sanctions lourdes allant de deux à cinq années d'emprisonnement, ainsi qu'une amende de cent à mille francs pour tout carnet ou plaque spéciale de contrôle falsifiés<sup>55</sup>. Les nomades, bien que de plus en plus surveillés, demeurent mal identifiés. Ainsi, en 1895, une campagne nationale est lancée afin de dénombrer les itinérants. Mis en application le 20 mars de cette même année, le recensement permet d'estimer la présence de 25.000 nomades voyageant en roulotte<sup>56</sup>. Ce nombre doit toutefois être considéré avec prudence, tant la rigueur de l'opération varie selon les départements, où

---

<sup>50</sup> Emmanuel Filhol, « Le traitement administratif des Tsiganes dans les Landes (1895-1946) », in *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 122, no. 271, 2010, Le Gévaudan au haut Moyen Âge, pp. 407-429, DOI : <https://doi.org/10.3406/anami.2010.7332> p. 419.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Jérôme Weinhard, *op. cit.*, p. 26.

<sup>53</sup> Marc Bordigoni, *op. cit.*, p. 86.

<sup>54</sup> Archives d'Indre et Loire, *op. cit.*, *Ibid.*

<sup>55</sup> Renaud Poirson, *op. cit.* p. 98.

<sup>56</sup> Martine Kaluszynski, *op. cit.*, p. 283-284

l'on observe que certains nomades y ont échappé alors que d'autres ont été recensés deux fois. De plus, ce nombre englobe l'ensemble des itinérants sans les différencier.

La circulation des forains varie avec les saisons et comprend des phases de stationnement plus ou moins longues. Ainsi, en hiver, les roulottes sont généralement stationnées sur un terrain loué par la famille, créant un semblant de sédentarité pour les forains, en attendant le retour des foires. Des stationnements très courts ne peuvent pas, en principe, être refusés par les communes. Celles-ci sont tenues d'accorder un temps de pause d'au moins 24 heures pour les voyageurs accompagnés d'animaux dont la fatigue physique exige de leur accorder un repos. En effet, les roulottes sont généralement tractées par un ou plusieurs ânes, mulets ou chevaux. On distingue deux types de roulottes. Il s'agit majoritairement de voitures à deux roues « bâchées ("voiture à bras, couverte d'une toile noire goudronnée"), dont la caisse est peinte en bleu, en vert, ou d'une autre couleur <sup>57</sup>». Dans d'autres cas, il s'agit de roulottes en bois, fermées, dans lesquelles un poêle est installé et permet d'y vivre annuellement.



Fig. 1. Roulotte en bois. Collection du MUCEM. Inv. : 1952.132.10.1-2

---

<sup>57</sup> Emmanuel Filhol, *op. cit.*, p. 411.

La roulotte est un attribut qui semble indissociable de la vie des forains. C'est la première chose que remarquent les sédentaires tant le convoi leur paraît inhabituel. Le dompteur forain Jean Baptiste Bidel commence d'ailleurs ses mémoires en évoquant la voiture familiale, et montre ainsi l'omniprésence de la roulotte dans le quotidien des forains :

Au plus loin de mes souvenirs, je me vois sur une côte rapide, gambadant avec d'autres gamins en avant d'une lourde voiture. Mon père marchait à la tête de l'attelage, nous surveillait et surveillait aussi sa caravane.<sup>58</sup>

Alors que du point de vue de nombreux sédentaires, ce ne sont que de « misérables roulottes<sup>59</sup> », il s'agit surtout de concevoir l'habitat dans une roulotte comme une mode de vie à part entière. En effet, la roulotte a vocation à être un lieu pour dormir, et pour stocker et transporter aisément les quelques affaires personnelles. La journée, les forains privilégient l'extérieur pour toutes leurs activités. Lors des grandes fêtes foraines, la disposition des caravanes sur le champ de foire est telle qu'elles forment un cercle, à l'intérieur duquel « le soir, les forains s'asseyaient sur l'escalier de leurs roulottes pour casser la croûte.<sup>60</sup> ». La plupart du temps, les parents et les enfants vivent dans la même roulotte, laquelle est compartimentée.

Il arrive parfois que les roulottes soient détournées de leurs usages habituels. En effet, dès 1892, une roulotte est transformée en école pour enfants forains. C'est Eugénie Bonnefois, analphabète et fille d'instituteur devenu forain qui en est à l'initiative. L'école connaît des débuts modestes, qui s'expliquent par le peu de ressources de l'institutrice, qui se résumerait à une cinquantaine de francs et un unique livre d'images<sup>61</sup>. Pour s'adapter aux jeunes forains, l'école est ambulante et se déplace au rythme des grandes foires parisiennes. Elle accueille d'abord une douzaine d'enfants, garçons et filles, qui viennent de plus en plus nombreux. En 1896, l'école est répartie dans plusieurs roulottes et compte 207 élèves<sup>62</sup>. L'institutrice leur apprend à lire, et leur dispense une éducation catholique, tout en accueillant des forains d'autres confessions. Constatant les efforts et l'efficacité de l'école-roulotte, l'Académie française décerne le prix Montyron à Eugénie Bonnefois. L'école reçoit

---

<sup>58</sup> Jean Baptiste François Bidel, *Les mémoires d'un dompteur*, Paris, Librairie de l'art, 1888, p. 5.

<sup>59</sup> Maurice Buisson, *op. cit.*, p. 37.

<sup>60</sup> Témoignage d'Alfred Bonamy, In *Christiane Py, Cécile Ferenczi, op. cit.*, p. 32.

<sup>61</sup> C. Français, *La morale vécue, famille, patrie, humanité*, Paris, Delagrave, 1910, p. 81. [En ligne, consultation le 15/02/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5488389f>

<sup>62</sup> *Idem*, p. 82.

également six cents francs de subvention alloués par le ministre de l'Instruction publique. Dans la continuité de cet usage inattendu de la roulotte, il est aussi question en 1914 d'une roulotte servant de clinique médicale et proposant des consultations gratuites pour les enfants forains<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> « Un service médical, une école maternelle et une école primaire sont maintenant au service des petits nomades », *Le miroir : entièrement illustré par la photographie*, Paris, 10/05/1914, no. 24. [En ligne, consultation le 21/02/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1182685d>

## B. Spectacles forains et réglementation

### 1. Vers une sécurisation de la profession

- a) Actes de médecine interdits par la loi du 30 novembre 1892 : la fin des charlatans et des remèdes miraculeux ?

Le mot charlatan vient du verbe italien *ciarlare* et signifie parler avec emphase<sup>64</sup>. Sur les foires, le charlatan vante les vertus miraculeuses de ses remèdes en déclamant un boniment parfois illustré par un spectacle. Il assure le double métier de comédien-acrobate et de marchand, dont l'argument principal est une guérison assurée ou une prestation réalisée immédiatement et exempte de douleur. Sur des tréteaux ou au pied de sa roulotte, il vend des baumes ou pratique des actes chirurgicaux simples, tels que l'arrachage de dent. Dans ce cas de figure, il n'est pas rare que le charlatan mette en scène l'opération dentaire à l'aide de complices et d'objets. Les spectateurs voient surgir de grandes dents avec des racines majestueuses, ainsi que des pinces et autres outils impressionnants qui sont exposés<sup>65</sup>. De même, la présentation de fioles de toutes sortes valorise les remèdes, et entretient le mystère de la guérison. Parfois, un complice prend la parole et raconte comment le charlatan l'a guéri. Le partenaire peut être invité à prendre place sur le fauteuil d'opération afin que le forain s'occupe de lui arracher une dent devant la foule. Cette démonstration a pour conséquence de rassurer la foule, et d'initier les autres opérations. Habituellement, des musiciens annoncent le boniment par le moyen de cymbales ou de trombone. Au signal du charlatan, la musique laisse la place au boniment. Outre cette mise en scène, les charlatans n'hésitent pas à revêtir un costume « d'opérateur », pour reprendre leur terme<sup>66</sup>, afin d'arborer une tenue qui les distingue des autres, soit par son élégance qui connote le professionnalisme du médecin, soit par ses couleurs flamboyantes<sup>67</sup>, qui attirent l'œil et la curiosité.

---

<sup>64</sup> Réunion des Musées Nationaux, *Il était une fois la fête foraine, de 1850 à 1950*, [exposition], Paris, éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 49.

<sup>65</sup> Christiane Py, Cécile Ferenczi, *op. cit.*, p. 118.

<sup>66</sup> Pierre Baron, Gérard Cony, « Une famille d'opérateurs-marionnettistes : les Brioché », Société française d'histoire de l'art dentaire. [En ligne, consultation le 07/05/2021]. URL : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhad/actes/une-famille-dopérateurs-marionnettistes-les-brioché/>

<sup>67</sup> Christiane Py, Cécile Ferenczi, *op. cit.*, p. 119.

« Pommade contre les brûlures, remèdes contre les migraines et le vertige, les charlatans sont les guérisseurs universels ; mais le meilleur des remèdes qu'ils prodiguent à l'humanité souffrante et [*sic*] encore la délirante gaité qui fait se pâmer tous les badauds<sup>68</sup> ». Le charlatan trouve sa place auprès de la foule populaire et contribue à l'ambiance joyeuse de la fête foraine. Il sait convaincre le peuple et susciter son adhésion, notamment parce que l'opinion commune est crédule à l'apparence de l'efficacité, indépendamment de toute connaissance théorique. En revanche, le charlatan attise l'exaspération des diplômés de médecine. Les médecins alertent sur le manque de précaution dans le recours aux remèdes, si tant est qu'ils soient efficaces. Ils dénoncent également la concurrence subie par les médecins diplômés du fait des charlatans, concurrence qui s'établit sur la différence économique et le délai de la prestation, d'autant plus que le charlatan sait convaincre grâce à ses mises en scène et son éloquence, là où le médecin fait preuve de prudence et de modestie. Les médecins diplômés tentent à plusieurs reprises de réglementer les pratiques médicales et chirurgicales, mais leurs tentatives demeurent insuffisantes. Ils obtiennent finalement gain de cause dès lors que la législation se charge de définir un cadre pour les professions médicales, malgré des accusations de vouloir disposer du monopole médical. En effet, l'exercice illégal de la médecine devient un délit pénal avec la loi du 30 novembre 1892 qui met un terme aux comédiens-charlatans. La loi prévoit une amende de 100 à 500 francs, et/ou l'emprisonnement de six jours à six mois<sup>69</sup> en cas d'exercice illégal d'acte médical, qui se manifeste en la présence simultanée des quatre conditions suivantes : des interventions habituelles ou suivies, des soins dispensés, l'absence du diplôme légal, et l'intention de contrevenir à la loi<sup>70</sup>. Ces délits sont jugés devant la juridiction correctionnelle et leur délai de prescription est de trois ans<sup>71</sup>. Ainsi, les charlatans abandonnent leurs mises en scène pour se restreindre à leur métier de marchand, « habillés comme tout le monde et [qui] n'ont plus d'orchestre pour scander les boniments : de la catégorie des banquistes, ils sont passés à celle des marchands<sup>72</sup> ».

---

<sup>68</sup> « Tabarin sur la Place Dauphine », *Comœdia*, Paris, 16/07/1909, p. 2. [En ligne, consultation le 07/05/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76455808> Bien qu'anachronique, cette description de Tabarin met en lumière d'une part la pérennité du charlatan dans les foires, et témoigne d'une autre part de son rôle au sein de la société.

<sup>69</sup> Alexandre Lunel, « La loi du 30 novembre 1892 et le délit d'exercice illégal de la médecine en France », in *Revue historique de droit français et étranger (1922-)*, janvier-mars 2012, vol. 90, no. 1, p. 132. [En ligne, consultation le 07/05/2021]. URL : <https://www.jstor.org/stable/43858941>

<sup>70</sup> Alexandre Lunel, *op. cit.*, p. 122-123.

<sup>71</sup> *Idem.*, p. 129.

<sup>72</sup> Charles Malato, *Les Forains*, Gaston Doin, 1925, p. 256, in *Christiane Py, Cécile Ferenczi, op. cit.*, p. 119.

Toutefois, même si le charlatan trouve du succès auprès du peuple, il ne fait pas l'unanimité auprès de ce public. Le mot charlatan est couramment utilisé péjorativement pour décrire une personne malhonnête, volubile, et qui a tendance à abuser d'autrui. Ainsi, dans un article qui traite de la calvitie et de son caractère tristement définitif, il apparaît que lorsqu'un passant achète un baume au charlatan, il lui donne une confiance démesurée : « [La foi] serait encore mieux figurée par un chauve frottant vigoureusement son crâne dénudé avec la lotion de ces charlatans qui promettent de faire repousser des cheveux sur une tête qui les a complètement perdus<sup>73</sup> ». Par cette formule, l'auteur montre que le charlatan abuse du malheur d'un chauve en lui promettant un résultat prodigieux alors que la cause est vaine. Pourtant, le verbe et le sens de la mise en scène traduisent un art maîtrisé avec des représentations régulières. Une conséquence de ce jugement systématique du charlatan est qu'il est devenu un personnage à part entière. Il existe plusieurs pièces, de renommée variable, qui exploitent ces caractéristiques, comme il est rapporté ici dans une mise en scène sicilienne : « Viscuso joue le charlatan, Don Sciaverio ; il est onctueux, insinuant, hypocrite à souhait.<sup>74</sup> ». Ce bref portrait suffit à reconnaître les caractéristiques du marchand et comédien tel qu'il est couramment perçu. Il semble ainsi que le charlatan ait subi la même trajectoire que le bonimenteur, dont la fonction initiale fut de vendre le spectacle forain, bien qu'il soit devenu un personnage dramatique et romanesque au fur et à mesure de la disparition de son rôle économique<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> « Les Mardis du Docteur, L'Alopécie », *Comædia*, 18/01/1910, p. 4. [En ligne, consultation le 09/05/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7646129n>

<sup>74</sup> Louis Schneider, « Comment ils ont joué », *Comædia*, 10/01/1908, p. 2. [En ligne, consultation le 09/05/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7646486q>

<sup>75</sup> Agnès Curel, *op. cit.*, p. 25. À ce propos, l'autrice dit : « Que le bonimenteur ait d'abord été un métier du monde du théâtre, avant de devenir un personnage interpellé : rarement dans l'histoire du théâtre et des écritures dramatiques, une profession est ainsi entrée dans la fiction, tout en connaissant parallèlement dans le monde réel une disparition progressive ».

## b) La souffrance physique des entresorts : l'exhibition des phénomènes

Au début des années 1880, l'exhibition de l'inhabituel connaît un engouement sans pareil. Les spectacles exploitent la différence comme une composante centrale. Les corps anormaux, difformes et étranges sont mis en avant, et la foule se brusque vers ces phénomènes, esquissant alors les premiers traits d'une industrie moderne du divertissement de masse<sup>76</sup>. Au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, les fêtes foraines jouissent d'une grande variété de divertissements, parmi lesquels se trouve l'entresort. Il revêt une forme singulière, qui se caractérise par une baraque foraine en toile ou en planche<sup>77</sup>, dans laquelle on entre d'un côté, pour en sortir de l'autre. Ceux qui pénètrent à l'intérieur, monnayant une somme modique (l'entresort étant généralement l'attraction la plus abordable de la foire), y découvrent toutes sortes de phénomènes, des corps anormaux et monstrueux tels que des géants et des nains, des femmes à barbe, des hommes et des femmes noirs, des individus mutilés ou amputés, etc... Cependant, si la surprise est parfois au rendez-vous, c'est probablement grâce aux artifices dont les phénomènes sont parés. En 1875, Gaston Escudier décrivait déjà les astuces des forains vis-à-vis des géants :

Une robe habille ment drapée, des échasses d'environ vingt centimètres, terminées par un pied imitant la nature à la perfection et admirablement chaussé, une coiffure tant soit peu pyramidale, et voilà un phénomène qui rapportera quelque cent francs à l'extérieur.<sup>78</sup>

Ainsi que des phénomènes miniatures :

Une fillette d'une dizaine d'années, la tête couverte d'une perruque déjà grisonnante, les traits forcés à l'aide du crayon, vêtue largement, est debout sur un tabouret. Sa voix naturellement enfantine frappe les badauds, mais c'est la *petitesse* de la *naine* qui cause l'*exigüité de sa parole*, dit le montreur. Et chacun d'y ajouter foi.<sup>79</sup>

Devant la façade, le bonisseur allèche les passants en leur décrivant vaguement un contenu incroyable dans l'entresort, attisant la curiosité de l'auditoire. De fait, le spectaculaire de l'entresort commence à l'entrée de la baraque et s'y résume souvent, tant l'intérieur peut être désuet. En effet, les corps des phénomènes y sont exposés et figés comme des objets de musée, et le spectateur y déambule simplement. Il est même parfois question d'entresorts à

---

<sup>76</sup> Jean-Jacques Courtine, « La normalisation des corps : monstruosité, handicaps, différences », in *Corps, acte et symbolisation. Psychanalyse aux frontières*, (Ouvrage collectif), De Boeck Supérieur, 2008, p. 111.

<sup>77</sup> Christiane Py, Cécile Ferenczi, *op. cit.*, p. 149.

<sup>78</sup> Gaston Escudier, *Les Saltimbanques*, Paris, Michel Lévy frères, 1875, p. 50. [En ligne, consultation le 20/12/2020]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6381037g>

<sup>79</sup> *Idem.*, p. 54.

arnaque<sup>80</sup>, où le clivage entre l'attente d'une exhibition époustouflante et le constat de la supercherie révèle une certaine maîtrise de la scénographie à l'extérieur de l'entresort, capable de tromper le spectateur et de le surprendre dans sa perversité. En revanche, devant la baraque foraine, l'entresort est un spectacle bruyant qui s'inscrit dans la globalité de la fête foraine, dont les bruits et les sons constituent un « vacarme joyeux<sup>81</sup> ». Le bonimenteur déclame allègrement un discours chargé d'onomatopées, dévoilant « un jeu de langage, un plaisir d'utilisation des bruits et des cris comme ornementation du discours<sup>82</sup> ». Agnès Curel explique que l'entresort prend vie dès les premiers mots et gestes du bonimenteur :

La plupart des entresorts fonctionnent ainsi sur un simple jeu de mise en scène de la curiosité. De là, les boniments, en jouant sur l'emphase et les excès sonores, sont également constitutifs du spectacle qu'ils entendent promouvoir. Le boniment comme bruit semble donc être une manifestation attendue et appréciée, à la fois annonce et déjà spectacle, le spectaculaire sonore annonçant le spectaculaire visuel promis à l'intérieur de la baraque.<sup>83</sup>

Un enjeu de l'entresort se situe donc dans son anticipation, dans l'appréhension systématique du public à être confronté à l'invraisemblable. Cependant, dans la mesure où le spectateur ne fait qu'entrer, observer un phénomène, puis sortir, les entresorts font exemple de la « banalité routinière des divertissements familiers<sup>84</sup> ». L'entresort serait finalement un équilibre entre la curiosité insatiable des spectateurs et l'éloquence des forains, mêlé à la simplicité même de l'attraction. Pourtant, la notoriété de l'entresort s'estompe peu à peu. D'une part, la mécanisation des fêtes foraines est grandissante, si bien que « les entresorts cèdent la place aux montagnes russes<sup>85</sup> ». D'autre part, la société connaît une évolution des sensibilités morales, notamment en développant un « puissant sentiment de compassion<sup>86</sup> ». Les romans et la presse du XIX<sup>e</sup> siècle ont contribué à humaniser les monstres, dont la souffrance naturelle mérite une certaine empathie. De plus, la disparition des entresorts de

---

<sup>80</sup> Zeev Gourarier, *La culture vivante de la fête foraine*, Marseille, 2017, p. 10 [Fiche PDF] [En ligne, consultation le 09/05/2021]. URL : <https://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Patrimoine-culturel-immateriel/Files/Fiches-inventaire-du-PCI/La-culture-vivante-de-la-fete-foraine>

<sup>81</sup> Agnès Curel, « “Zim ! Boum ! Et en avant la musique !” Les bruits des boniments dans les foires et les cabarets parisiens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Ligeia*, vol. 141-144, no. 2, 2015, p. 66.

<sup>82</sup> *Idem.*, p. 63.

<sup>83</sup> *Idem.*, p. 62.

<sup>84</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p. 110.

<sup>85</sup> Agnès Curel, *Une voix en métamorphose. De l'art du boniment au bonimenteur en scène : enquête sur une mémoire sonore du théâtre*. (thèse de doctorat, dir. Marie-Madeleine Mervant-Roux), Université Sorbonne Paris Cité, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2018, p. 45.

<sup>86</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p. 113.

phénomènes semble correspondre à la période d'après-guerre, dont les corps revenus infirmes et mutilés ont permis de changer de regard sur les apparences difformes des phénomènes. Afin de nuancer le propos, Jean-Jacques Courtine rappelle la question de l'identification du spectateur avec le phénomène. Son exhibition est possible tant que le spectateur ne se reconnaît pas à travers l'autre, sans quoi il lui serait impossible de passer outre la souffrance physique et morale infligée au phénomène, lorsque celle-ci est originelle et non pas factice.

Enfin, en 1906, la liberté scénique des forains est réduite par une ordonnance sur les fêtes foraines dont le but est de protéger le public, à la fois en interdisant les attractions et les jeux dangereux, mais aussi en éloignant tout risque de perversion morale. En effet, à partir de ce texte « les exhibitions de phénomènes vivants présentant un caractère obscène ou répugnant sont interdites dans les fêtes foraines parisiennes<sup>87</sup> ». Parallèlement, les salles de théâtre voient disparaître officieusement les censeurs dramatiques en 1906<sup>88</sup>. Ces deux nouvelles dispositions semblent accentuer le clivage entre les spectacles forains et les théâtres sédentaires, qui prennent alors des directions opposées.

---

<sup>87</sup> Christiane Py, Cécile Ferenczi, *op. cit.*, p. 174.

<sup>88</sup> Jean-Claude Yon, « La censure dramatique en France au XIX<sup>e</sup> siècle : fonctionnement et stratégies d'auteur », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2010, no. 62. pp. 361-376, p. 361. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.2010.2616>

## 2. Improviser pour mieux se conformer ?

La maîtrise de l'improvisation semble caractéristique du jeu des forains. En effet, les bonimenteurs sont couramment considérés comme les « rois de l'improvisation<sup>89</sup> ». Selon Agnès Curel, le boniment peut se structurer en trois parties distinctes : « l'une annonce le spectacle à voir dans l'entresort [...] ; une autre laisse libre cours à l'improvisation, en lien avec les facéties du pitre ou en adresse directe au public ; une autre enfin est la reprise de formules spécifiques que l'on retrouve dans de nombreuses transcriptions<sup>90</sup> ». Les forains doivent probablement cette réputation à leur éloquence, qui a fait du saltimbanque un personnage dramaturgique à part entière. Ils parlent fort et ne laissent pas de place pour le silence. En effet, le bonimenteur doit s'avoir jouer avec l'imprévisibilité de la foule. Selon qu'elle est nombreuse ou clairsemée, le forain doit parler plus ou moins longuement pour remplir la baraque et permettre au spectacle de commencer. L'usage de l'improvisation paraît alors inévitable afin d'assurer un propos constant et ininterrompu. Toutefois, le forain s'appuie également sur un ensemble de mots pour rythmer son discours. Il utilise ainsi des formules entraînantes, généralement basées sur l'impératif et des verbes qui encouragent le public à découvrir le spectacle. Parmi ces formules, la première accroche est généralement « Entrez ! Entrez ! », suivie quelques phrases après par la formule « Venez ! Venez ! ». En revanche, l'objectif principal de l'improvisation foraine demeure d'attirer le plus de spectateurs possibles dans la baraque, ce qui requiert que le discours soit représentatif du spectacle promu. L'improvisation se sculpte alors autour de l'atmosphère générale du spectacle, où les saltimbanques mettent en valeur les caractéristiques liées à l'originalité de la pièce, cumulant alors « les fonctions publicitaires et artistiques, se faisant à la fois annonceurs et acteurs<sup>91</sup> ». Cependant, le boniment est parfois si élogieux à l'égard du spectacle, que les passants peuvent douter de ses qualités. Le bonimenteur anticipe cela en les rassurant sur l'aspect financier : « Entrez, Messieurs !... Entrez, Mesdames !... venez visiter notre curieux musée. [...] Entrez !... Entrez !... on ne paie qu'en sortant, même si l'on est content !<sup>92</sup> ».

---

<sup>89</sup> Agnès Curel, « “Zim ! Boum ! Et en avant la musique !” Les bruits des boniments dans les foires et les cabarets parisiens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 57.

<sup>90</sup> *Id.*, p. 63.

<sup>91</sup> *Id.*, p. 57-58.

<sup>92</sup> Henri Gallici-Rancy, *Les Forains peints par eux-mêmes*, Paris, Music-hall Gallici-Rancy, 1903, p. 45, in Agnès Curel, *op. cit.*, p. 63.

De plus, la fête foraine rompt le quatrième mur entre artiste et spectateur. Leur grande promiscuité implique que le jeu soit axé autour de l'interaction, et les badauds deviennent un appui de jeu pour le bonimenteur. Son discours relève du jeu de langage qui passe par la désignation, par l'interpellation de l'autre. Chaque boniment s'adresse ainsi personnellement aux personnes par la répétition des mots « Messieurs, Mesdames ». Les badauds reconnaissent au saltimbanque une grande aisance pour maintenir un flux de paroles constant :

Les monologues des forains perdent à être décrits. Toute leur saveur tient dans la grimace et dans les gestes. Celui-ci, — un classique ! — nous raconte 'qu'il a z'eu des parents haut placés : un père sonneur, un grand-père pendu. Il tenait une maison de jeu ; la police y descendit et trouva là des *dés faux* !' Longtemps, bien longtemps, le pitre bavarde et ricane. On l'abandonne à la fin pour entrer au *Théâtre de la Jeunesse*, — un théâtre, un vrai théâtre, où l'on joue, avec coupures, le *Mousquetaire au Couvent* ! Les forains sont devenus les plus fermes piliers de l'art dramatique.<sup>93</sup>

Par surcroît, la nature même des foires les contraint à pousser la voix pour se distinguer des baraques voisines, avec lesquelles la concurrence est rude. Dans ce cadre festif, l'improvisation permet de surenchérir sur la baraque voisine, et ainsi d'attirer davantage l'attention des badauds. L'offre est tellement importante sur la foire que certains forains n'hésitent pas à insister fortement, voire à guider physiquement la personne à l'intérieur de la baraque. Afin de déjouer la rivalité, certains forains n'hésitent pas à « contrecarrer ». Dans le langage de la foire, ce terme renvoie à une concurrence ardue entre deux attractions voisines. À l'aide de musique ou d'un boniment prononcé à très haute voix, l'une des deux baraques s'empare de la clientèle de l'autre au moment où celle-ci est la plus nombreuse. Inévitablement, la relation entre les forains s'en trouve dégradée :

On est jaloux entre confrères, au champ de foire de Neuilly comme dans toutes les sociétés humaines. Les rivalités, quoique contenues, ne s'y traduisent pas moins par quantité de manigances rageuses. Rivalités faciles à comprendre, la lutte pour la vie étant plus dure pour les forains qu'en nulle autre corporation<sup>94</sup>

Les conditions de la foire, du théâtre de rue plus généralement, créent des situations où les conditions de jeu sont difficiles. L'exemple le plus tangible est sans doute celui d'une météo défavorable. Dans un article de *Comœdia*, le rédacteur raconte combien il lui fut courageux

---

<sup>93</sup> Tancred Martel, « Le Théâtre chez les forains », in *Forains et Saltimbanques, Figaro Illustré*, novembre 1897, no. 92, p. 202. [En ligne, consultation le 07/05/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316218g>

<sup>94</sup> *Ibid.*

d'affronter les averses pour assister à la répétition générale d'une parade en un acte et en vers<sup>95</sup>. Dans cette critique, l'importance de la voix du comédien apparaît clairement :

Est-ce la concurrence de l'averse, qui couvrait la voix des artistes? [...] Les deux partenaires furent d'adroits comiques et de fins diseurs : mais, hélas! Hélas! — que la pluie tombait drue! — de très approximatifs vocalisateurs. Ils furent néanmoins applaudis avec vigueur, et ce fut justice.<sup>96</sup>

Même si le « crépitement de la pluie d'orage sur un toit de bâche » ajoute « [du] charme et [du] pittoresque à la prose de théâtre<sup>97</sup> », cet élément rend l'activité foraine d'autant plus imprévisible et sujette aux improvisations vocales et gestuelles, et impacte sur le rapport à l'audience. Des faits similaires sont régulièrement relatés dans la presse pour rappeler l'influence du lieu sur la profession : « La neige a continué à tomber avec abondance toute la sainte journée d'hier. Les forains en furent navrés, les directeurs de théâtres enchantés.<sup>98</sup> ».

Enfin, l'improvisation constitue en quelque sorte une norme du théâtre de la foire. Du fait de son recommencement chaque jour, l'improvisation n'est pas seulement spontanée. D'une part, son exercice quotidien permet de reconnaître les formules efficaces, celles qui interpellent au mieux les badauds, pour ensuite les réemployer au bon moment. D'autre part, il semble logique que la répétition de cette pratique développe l'aisance du saltimbanque dans son rapport aux spectateurs. En effet, le forain, parce qu'il est aux premières loges pour observer la foule, s'exerce à bien la connaître pour mieux l'attirer.

---

<sup>95</sup> Ici, l'usage du mot parade laisse penser qu'il désigne une scène burlesque ou grotesque inspirée du jeu des paradistes forains. Cet emploi relèverait d'une dérivation du mot au XVII<sup>e</sup> siècle, selon Zeev Gourarier dans l'ouvrage *Il était une fois la fête foraine, de 1850 à 1950, op. cit.*, p. 135-136.

<sup>96</sup> « A la fête de Neuilly, Le "Théâtre de la Foire" », *Comædia*, 20/06/1908. [En ligne, consultation le 23/03/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7646648q>

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> « Les Faits du jour », *Comædia*, 21/04/1906. [En ligne, consultation le 23/03/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7646588w>

## II. Une liberté fantasmée par la presse

Les journaux jouent un rôle essentiel dans la diffusion des actualités de la fête foraine, à commencer par la diffusion des informations pratiques. Plus encore, la presse influence et reflète l'opinion de ses lecteurs. Elle donne des informations précieuses sur les choix esthétiques des spectacles forains, ainsi que sur les conditions de création. Ces informations participent à la perception des spectacles forains et du mode de vie itinérant par les sédentaires, et elles mettent en relief les mythes avec les réalités foraines. À travers différents supports, tels que les articles, les témoignages, les affiches et les photographies, il est possible d'entrevoir quelle relation existe entre la presse et les forains.

### A. Transmission d'actualités

#### 1. À la frontière entre vérité et désir d'extraordinaire

La presse et les spectacles forains se rejoignent dans l'importance qu'ils accordent à l'extraordinaire. Pour satisfaire un « peuple [qui] aime les émotions fortes<sup>99</sup> », tous deux ont recouru à des effets de style et des mises en scène. À travers le choix des thématiques et des mots dans la presse, et à travers des spectacles toujours plus époustouflants, les spectateurs-lecteurs construisent l'imaginaire collectif de la vie foraine. Les forains éprouvent cette influence, comme en témoigne ici le dompteur Bidel à propos du public : « Je craignais qu'il ne trouvât mes bêtes trop douces, et je les excitais plus que jamais ; Quelle joie, aux applaudissements ! J'étais donc victorieux !<sup>100</sup> ». Le dompteur, soucieux d'impressionner son public, n'hésite pas mettre sa vie en danger en provoquant fortement ses fauves. Les louanges qui lui sont accordées démontrent l'engouement du public pour le risque. En effet, les spectateurs des ménageries foraines sont avides de drames. Ils sont animés par l'envie d'assister à un moment fatidique pour le dompteur, « espérant toujours le voir dévoré par ses féroces pensionnaires<sup>101</sup> ».

---

<sup>99</sup> Extrait du journal *L'Été*, 1854, in Christiane Py, Cécile Ferenczi, *op. cit.*, p. 42.

<sup>100</sup> Jean Baptiste François Bidel, *op. cit.*, p. 99.

<sup>101</sup> « Bidel blessé par un lion », *La Petite presse*, 09/07/1886, p. 3. [En ligne, consultation le 02/03/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47234114> L'article attribue cette pensée à « un Anglais ». Cependant, il semblerait qu'il s'agisse de la femme anglaise farouchement présente à chaque représentation et qui est évoquée à plusieurs reprises par Bidel lui-même dans ses mémoires.

Ainsi, la presse s'empare allègrement des accidents et n'hésite pas à les amplifier. Le 6 juillet 1886, alors que le dompteur trébuche face à son lion et subi ses morsures, « on devine l'effroi et l'émotion des spectateurs. Des femmes s'évanouissent, des hommes crient d'horreur, d'autres s'enfuient épouvantés<sup>102</sup> ». Pendant plusieurs jours, les journaux consacrent de longues lignes pour conter avec suspens le fait divers. La plupart des journaux décrivent un héros triomphant : « Bidel s'était remis debout. Les vêtements en lambeaux, couvert de sang, il voulait continuer ses exercices ; mais le public s'y opposa à grands cris<sup>103</sup> ». D'autres journaux, comme *Le Monde Illustré*, prennent un tout autre parti :

[...] il me serait impossible de donner tort à un lion que l'on cravache toute la journée, pour le faire passer dans des cerceaux, et qui, prend mal la chose. [...] J'ajouterai que je ne perçois pas le genre d'attraction que peut exercer ce métier sur ceux qui l'ont embrassé. [...] Est-ce le simple plaisir de se faire appeler : « Monsieur le directeur, » qui le pousse ? Mais alors, puisqu'il a des fonds disponibles, c'est-à-dire susceptibles d'être perdus, pourquoi n'essaye-t-il pas plutôt de se faire placer à la tête d'un de nos théâtres subventionnés ? On y reçoit, au lieu de coups de dent, des décorations, ce qui est manifestement préférable quelque opinion qu'on puisse avoir sur le ruban rouge.<sup>104</sup>

Comparé aux théâtres sédentaires, le dompteur devient cruel et détestable. Les théâtres subventionnés s'avèrent respectables et moins dangereux. L'opinion semble alors se scinder en deux parties : d'un côté, ceux qui admirent les prouesses de Bidel et par extension les spectacles forains. De l'autre côté, ceux qui prennent du recul sur ces spectacles, en faveur des théâtres bourgeois. Néanmoins, ces derniers fréquentent également la fête foraine, qui connaît une réelle diversité sociale. De plus, les journaux reconnaissent le travail esthétique des ménageries en évoquant les mises en scène et les caractéristiques distinctives de deux ménageries concurrentes : « Pezon use du même procédé, mais sa mise en scène est tout autre : tandis que Bidel donne le spectacle d'une lutte effrayante, d'un combat terrible, Pezon, ou plutôt ses élèves, [...] font accomplir à leurs fauves des tours de force et des cabrioles de chiens savants<sup>105</sup> ». Toutefois, en remarquant les différences entre deux ménageries concurrentes, la presse insiste sur leurs mises en scène. Ces différences semblent ainsi admettre la présence d'une conscience artistique dans les spectacles forains.

---

<sup>102</sup> « Bidel et son lion Sultan », *Gil Blas*, 09/07/1886, p. 3. [En ligne, consultation le 19/04/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75224309>

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 17/07/1886, p. 34. [En ligne, consultation le 21/04/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6515922x> Le ruban rouge ici évoqué fait référence au costume du pitre, dont la perruque est nouée par un ruban rouge.

<sup>105</sup> Charles Dauzats, « Les Dompteurs », in *Forains et Saltimbanques, Figaro Illustré*, novembre 1897, no. 92, p. 107. [En ligne, consultation le 07/05/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316218g>

Par ailleurs, les spectacles forains exploitent le fait divers, notamment dans les drames. Par définition, le fait divers est constitué de « crimes, monstruosités, catastrophes, faits insolites » et sa rhétorique est basée sur un « pacte de vraisemblance, [une] utilisation stratégique du stéréotype<sup>106</sup> ». Le fait divers est alors « mis en scène de façon poignante et vécu comme tel par le public<sup>107</sup> ». En effet, le public est crédule à ce qu'il voit sur scène et il s'extasie de joie lorsque le brigand est puni sur scène. La justice est rendue et la morale est préservée, « l'émotion se répand comme un courant électrique, se propage, se multiplie par le nombre de spectateurs.<sup>108</sup> ». En revanche, si l'insolite et le stéréotype sont bien présents dans les mises en scènes foraines, il ne serait pas pleinement exact d'en dire autant pour le pacte de vraisemblance. En effet, deux facteurs permettent de justifier cet écart à la réalité. D'une part, les moyens économiques, matériels et humains contraignent les banquistes à réaliser des décors succincts et à réduire le nombre de personnages et la durée du spectacle. D'autre part, les spectacles forains s'ajustent aux attentes de la foule. Celle-ci assiste au spectacle dans un but de divertissement. Elle demande, en plus des sensations fortes, que le spectacle la fasse rire. Il revient alors aux saltimbanques de rendre les pièces comiques, bien que le contraste entre l'intrigue tragique et la mise en scène invraisemblable soit déjà une source de comique involontaire. Les pièces, souvent volées à d'autres auteurs en changeant simplement le titre et quelques éléments de l'intrigue, laissent la place aux réactions joyeuses des spectateurs. En effet, au moment fatidique d'une mise en scène de la vie de Jeanne d'Arc, le public ne retient pas ses railleries : « les titis s'écrient, " r'garde la-donc, es'brûle. Va s'y donc chercher les pompiers" <sup>109</sup> ». Parallèlement, le tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles inscrit le fait divers comme un élément majeur de la presse populaire<sup>110</sup>. Alors que l'accident de Bidet en constitue un exemple, d'autres activités foraines sont également citées dans ce type d'information :

Comme nous le disions, il y a quelque temps, le tribunal avait demandé un mois pour délibérer afin de savoir si Mme Brisson, la femme homard, était simplement un phénomène forain ou un artiste peintre puisqu'elle faisait de la peinture avec les pinces qu'elle possède en guise de mains et de pieds. Le Tribunal a rendu son arrêt. Mme Brisson

---

<sup>106</sup> Gaston Lillo, « De quelques modulations et usages du fait divers », *Targence*, no. 37, 1992, DOI : 10.7202/025722ar p. 17.

<sup>107</sup> Christiane Py, Cécile Ferenczi, *op. cit.*, p. 42.

<sup>108</sup> « Comment on fait pleurer les foules », In *Lectures pour tous*, juin 1899, art. non signé, in Christiane Py, Cécile Ferenczi, *op. cit.*, p. 45.

<sup>109</sup> Gaston Escudier, *op. cit.*, p. 379, in Christiane Py, Cécile Ferenczi, *op. cit.*, p. 40.

<sup>110</sup> Gaston Lillo, *op. cit.*, p. 16.

n'est pas une artiste peintre et de ce fait son manager, Mme Galon, est condamnée à trente condamnations de un franc chacune pour exhibition de phénomène vivant.<sup>111</sup>

« Les fortes têtes foraines ont parfaitement compris que le public est dévoré d'un ardent besoin de spectacles ; et peu à peu, en tâtant le pouls aux goûts du jour, ils en sont arrivés à créer de véritables théâtres, où l'on sert de près l'actualité, tout en conservant le principe d'une action dramatique<sup>112</sup> ». En effet, les spectacles forains exploitent les sujets d'actualité — plus ou moins récents, mais encore vifs dans l'esprit des spectateurs — notamment en mettant en scène des sujets historiques et militaires. Dans des drames patriotiques, il est d'ailleurs fréquent que les saltimbanques revêtent d'authentiques uniformes militaires en guise de costumes de scène, garants d'une illusion parfaite. La récurrence des thématiques belliqueuses n'est finalement pas surprenante, lorsque l'on prend en compte la part importante de soldats parmi le public de la fête foraine. Le théâtre d'ombres ci-après s'inscrit dans une double actualité. D'une part, il retrace la vie de Napoléon Bonaparte et correspond ainsi aux mœurs de l'époque, où l'Europe tend à mythifier Napoléon 1<sup>er</sup>. De plus, le théâtre d'ombres est alors un genre nouveau qui plaît au public. Celui-ci s'inspire fortement d'un spectacle déjà existant. En effet, ce théâtre d'ombres reproduit l'*Épopée* créée par Caran d'Ache, ayant connu un franc succès au cabaret du Chat Noir en 1886<sup>113</sup>. Principalement représenté dans les casinos, le récit héroïque qui accompagne ce théâtre rappelle les exploits napoléoniens jusqu'à l'exil à Sainte-Hélène.

---

<sup>111</sup> « Petites nouvelles des Lettres et des Arts », *Comœdia*, 29 juillet 1909, p. 2.

<sup>112</sup> Tancrède Martel, « Le Théâtre chez les forains » in *Forains et Saltimbanques, Figaro Illustré*, novembre 1897, no. 92, p. 202. [En ligne, consultation le 07/05/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316218g>

<sup>113</sup> *L'épopée* de Caran D'Ache est conservée au Musée d'Orsay, Paris.



Fig. 2. Formation de cuirassiers de l'armée napoléonienne (silhouettes d'ombres en carton huilé, bois et zinc) [Théâtre d'ombres Paul Claudel, fin XIX<sup>e</sup> s.] Collection du Musée du Théâtre Forain. Inv. MTF 2001.2.54

## 2. Raconter la vie et les spectacles forains

Au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, la presse tend à documenter la fête foraine par des estampes et des photographies, et plus indirectement par des feuillets. En 1897, le *Figaro Illustré* consacre un numéro spécial aux « Forains et Saltimbanques<sup>114</sup> ». La première page montre une parade de musiciennes en costumes, sur des tréteaux. L'une d'elle semble indiquer l'entrée du théâtre ou de l'entresort. Au loin et surélevé, un homme, qui est probablement le directeur, déclame un discours.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 3. Jean Boussod, Manzi, Joyant & co, in *Forains et Saltimbanques*, *Figaro Illustré*, novembre 1897, no. 92, p. 1. [En ligne, consultation le 07/05/2021].  
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316218g>

<sup>114</sup> *Forains et Saltimbanques*, *Figaro Illustré*, novembre 1897, no. 92, [En ligne, consultation le 07/05/2021].  
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316218g>

Cette représentation permet de relever un certain nombre de détails sur le jeu des paradistes. L'estampe retranscrit le mouvement et le dynamisme corporel des saltimbanques. Tous sont visiblement très actifs. Leurs regards dirigés vers le public semblent confirmer l'absence de quatrième mur. Le groupe apparaît très organisé : certaines jouent des instruments, d'autres interpellent les badauds et les invitent à entrer, tandis que le directeur perché fait figure de tribun et apostrophe la foule. La scène paraît particulièrement exotique. Les costumes font preuve de matières précieuses, à l'instar du perroquet perché en haut à droite de l'image. Également, cette représentation met en avant la musique des saltimbanques, différente des orgues de foire, et offre au lecteur la possibilité d'une mémoire sonore des forains et des saltimbanques. Joués simultanément, la grosse caisse, les cymbales et l'instrument à vent (peut-être un ophicléide) sont caractéristiques d'une musique vigoureuse et puissante. C'est alors « dans le vacarme de la foire [que peut] s'entendre la réponse à la curiosité de spectateurs qui viennent se gorgier d'images et de sons<sup>115</sup> ». L'illustration est fidèle au propos de Jules Vallès :

En parade ! Sur les tréteaux : Dzing, Dzing, Boum, Boum ! [...] Et les cymbales sifflent, la caisse gronde, c'est un vacarme à casser le tympan, tout frémit, tout tremble. Dzing, dzing, boum, boum ! [...] Ces couleurs, ce bruit, tant de poussière et de tapage, tout appelle l'œil en blessant la rétine, attire l'oreille en la déchirant. [...] Tarara, rara, tara! Dzing, dzing, boum, boum ! Dzing !... [...] on crie le prix des places ! – À trois sous ! trois sous ! par personne ! Suivez le monde ! *Au bureau ! Au bureau !* À trrrrois sous ! à trrrrois sous ! <sup>116</sup>

Par ailleurs, la façade des baraques foraines joue un rôle primordial dans l'attrait du public. Les forains travaillent l'esthétique de la devanture en la décorant à l'image de l'activité proposée à l'intérieur. Les baraques suscitent la curiosité des spectateurs, fascinés par les couleurs flamboyantes et les ornements. L'usage de la lumière électrique est un atout d'autant plus remarquable que la lumière artificielle est rare pour les spectateurs. Dans la presse, la représentation visuelle des façades permet d'illustrer le propos de la fête foraine et de mettre en avant les baraques les plus époustouflantes. Ces représentations journalistiques ancrent des images visuelles dans l'imaginaire de la vie foraine. Elles agissent comme un

---

<sup>115</sup> Agnès Curel, « "Zim ! Boum ! Et en avant la musique !" Les bruits des boniments dans les foires et les cabarets parisiens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Ligeia*, vol. 141-144, no. 2, 2015, p. 62.

<sup>116</sup> Jules Vallès, « La banque et les banquistes. Scènes de la vie étrange », *Le Figaro*, 20 juillet 1865, no. 1088, p. 3. Cette référence est reprise de l'article d'Agnès Curel, *op. cit.*, p. 62, dont l'extrait commence ici quelques lignes avant.

souvenir, propice à l'idéalisation de l'évènement. Cependant, ces représentations ne sont pas fidèles à la réalité de la foire, où les baraques foraines sont éclectiques. Cela s'explique par la grande variété des attractions foraines, mais aussi par l'écart des moyens entre la petite et la grande banque, qui renvoient pour l'une aux entresorts de toute sorte, pour l'autre aux attractions plus sophistiquées, telles que les ménageries, les cirques et les théâtres<sup>117</sup>. En effet, la fortune des forains de la grande banque est ostentatoire :

La ménagerie Pezon alignait la masse importante de ses quinze voitures fraîchement décorées et dont les cuivres polis brillaient comme de l'or. La pauvre cahute de Brancajour faisait un contraste navrant avec les tentures de velours rouge, les crépines, les dorures, les glaces de l'établissement voisin.<sup>118</sup>



Fig. 4. *Ménagerie Edmond Pezon, Foire aux pains d'épices*, Paris, 1907, Collection du MUCEM, inv. Sou.5.87.2

<sup>117</sup> Agnès Curel, *Une voix en métamorphose. De l'art du boniment au bonimenteur en scène : enquête sur une mémoire sonore du théâtre*. (thèse de doctorat, dir. Marie-Madeleine Mervant-Roux), Université Sorbonne Paris Cité, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2018, p. 261.

<sup>118</sup> « Grande ménagerie Brancajour », *Mon journal : recueil hebdomadaire illustré pour les enfants de 8 à 12 ans*, 14/01/1899, p. 249. [En ligne, consultation le 14/03/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9114623n>

En outre, les journaux se structurent en plusieurs rubriques, parmi lesquelles se trouve le feuilleton. Brève histoire racontée en quelques chapitres et publiée au fur et à mesure des parutions, le feuilleton — ou roman-feuilleton — stimule l’imaginaire du lecteur et permet de le fidéliser au journal. De nombreux feuilletons prennent appui sur la vie foraine, qui devient le décor du court roman. Indirectement, cette littérature influence l’opinion du lectorat vis-à-vis des saltimbanques. La récurrence de certaines thématiques ainsi que le ton employé pour décrire les forains se répercutent sur l’image populaire. Ainsi, la notion d’itinérance et d’habitat mobile est prépondérante dans les récits. Dans un roman-feuilleton intitulé *Mademoiselle Guignol*, la deuxième partie est nommée « La montreuse de marionnettes ». Il y est rapidement question de lieu : « - Vous n’êtes point de ce pays ? - Non<sup>119</sup> ». Plus loin, la question de l’habitat mobile est elle aussi présente : « Ils dinèrent dans la petite salle de l’entresort. [...] L’entresort était attelé de deux excellents chevaux [...] Aglaé et Pascaline dormaient déjà à l’avant de l’entresort<sup>120</sup> ». Indirectement, les feuilletons délivrent aussi quelques indices quant aux spectacles et décors des baraques.

Très vite, la fête foraine se transforme au rythme du progrès technologique. Les manèges à sensations prennent le dessus sur les parades et sur les attractions de petite banque. La fête foraine est regrettée, et des articles nostalgiques lui sont consacrés : « Vous souvenez-vous des fêtes et des forains ? C’était charmant. [...] c’était bien beau tout de même<sup>121</sup>. » Les attributs de la parade sont redorés :

De pauvres orchestres jouaient des valse en vogue sur une trompette à pistons, un trombone à coulisse, un ophicléide, un trombone, un triangle et une grosse caisse. Les musiciens travaillaient debout, avec un sérieux imperturbable, en veston et chapeau melon, sans faux-col, cependant qu’à côté d’eux, sur l’estrade qui longeait la façade du théâtre comme une terrasse, les artistes enveloppés de manteaux éclatants, faisaient la parade.<sup>122</sup>

Plus que tout, l’art de la fête foraine semble perdu, et cause la tristesse de l’auteur « [qui croit] n’avoir jamais éprouvé d’émotion plus forte [...] C’était un art bien naïf que ces théâtres, puisqu’il valait aux petits garçons de ce temps-là, et je pense aussi aux militaires et aux

---

<sup>119</sup> Jules Mary, « Mademoiselle Guignol, La Montreuse de marionnettes » *Le Petit journal*, 17/05/1895, p. 1. [En ligne, consultation le 12/05/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6135241>

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> Paul Géraldy, « La Comédie parisienne », *Comœdia Illustré*, 05/04/1913, p. 976-978. [En ligne, consultation le 12/05/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9704246f>

<sup>122</sup> *Ibid.*

nourricières, des émotions aussi fortes. » La fête foraine moderne, confrontée à sa version antérieure, semble dénuée de sens, de poésie et de joie : « Que cette fête de Neuilly est pauvre, malgré ses manèges luxueux d'automobiles, d'aéroplanes, à côtés des couleurs de mon enfance ! [...] Mais que penser d'une fête foraine moderne, scientifique, industrielle, savante ?<sup>123</sup> ». Plus encore, l'article idolâtre le mode de vie itinérant des forains, pourtant tant de fois pointé du doigt :

Et ces forains dont on se plaît tant à imaginer la vie, à cause d'une suspension et d'une table ronde entrevues par la porte entr'ouverte d'une roulotte, ces voyageurs charmants de nos grand'routes, cela nous déconcerte de penser qu'ils sont tout bonnement des électriciens et des mécaniciens en bourgeron bleu.<sup>124</sup>

Finalement, ces mots teintés de nostalgie soulignent le poids de la presse dans la mythification du spectacle forain et du mode de vie qui l'accompagne, et ce peu de temps après les premières transformations connues par la fête foraine. L'idéalisation du sujet semble ainsi inscrire son commencement dans la presse.

---

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Ibid.*

## B. Exprimer l'opinion commune

### 1. Spectacles forains et controverses

Si les méthodes de travail des dompteurs forains sont parfois contestées par leurs contemporains<sup>125</sup>, d'autres pratiques foraines font l'objet de polémiques. La presse intervient dans les débats, traduisant un état d'esprit souvent suspicieux à l'égard des artistes forains. Dans un article humoristique, il est question d'un nouveau-né « affreusement constitué contre nature, les bras retournés attachés aux hanches, la tête au-dessous du ventre avec un peu de barbe sous des yeux révoltés [...]»<sup>126</sup>. Un directeur de cirque forain avide s'y intéresse :

Monsieur, voilà, je vous en prie... vous aurez pitié de moi ; un mot de vous [aux parents de l'enfant] et je suis riche pour toujours. Décidez-les, je vous en conjure, à me vendre leur enfant pour le montrer dans mon établissement ; c'est une véritable merveille ! Jamais je ne retrouverai un pareil phénomène ! Vous seul pouvez les décider. Je vous en prie, intercédez pour moi !<sup>127</sup>

L'exagération de l'article laisse à penser que les forains constituent une source de plaisanterie pour les lecteurs. Ainsi décrits, ils portent les traits de la cupidité et leurs méthodes équivoques les décrédibilisent. De plus, les forains et les bohémiens sont usuellement soupçonnés d'être des voleurs d'enfants, bien que rien ne l'atteste réellement. En les associant, par le moyen de la fiction, au désir d'acheter l'enfant-monstre, le journal entretient le stéréotype d'un rapport ambigu des nomades envers les enfants des populations sédentaires.

Par ailleurs, les théâtres fixes s'emparent de la presse pour revendiquer leurs droits. En l'occurrence, ils se plaignent de la présence de la fête foraine, qui réduit leur visibilité et leur clientèle. Le directeur des Folies-Parisiennes et des Variétés-Parisiennes, théâtres de moyenne envergure, affirme devoir soutenir des charges et des luttes importantes, à commencer par celles liées à la fête foraine. Trop fréquentes, elles « se renouvellent jusqu'à cinq fois l'an » et provoquent des difficultés économiques pour les sédentaires : « pendant la durée de ces fêtes, nos recettes diminuent de plus de la moitié ; nous n'arrivons donc pas à couvrir nos frais<sup>128</sup> ».

---

<sup>125</sup> Voir partie II, A, 1.

<sup>126</sup> G. De Pawlowski, « Un monstre », *Comœdia*, 23/02/1908, p. 1. [En ligne, consultation le 10/04/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7646530p>

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> Bonnemaïson, « L'Assistance Publique et ses victimes », *Comœdia*, 10/01/1908, p. 2. [En ligne, consultation le 10/04/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7646486q>

L'article dénonce principalement les coûts que les directeurs doivent verser à l'*Assistance Publique*. Cependant, les fêtes foraines portent la responsabilité d'un manque à gagner trop important pour les théâtres fixes, ce qui alimente l'exaspération générale à l'égard des forains. Pour Tancrède Martel, ces accusations ne sont pas nouvelles et étaient déjà présentes quelques décennies auparavant :

Quelquefois, les directeurs des théâtres d'état, mélancoliquement affectés par la baisse de leurs recettes, furieux de voir [...] le beau monde plus assidu aux théâtres de planches qu'à ceux de pierre et de marbre, entraînent dans d'atroces accès de colère et remuaient ciel et terre pour obtenir la fermeture des scènes foraines. Les irréguliers, les bohèmes, ces pelés et ces galeux de l'art théâtral, étaient, à entendre les pachas subventionnées, la cause de leur déconfiture.<sup>129</sup>

En outre, la législation est source de polémiques et la presse entretient les débats. Alors que la loi du 16 juillet 1912 cause le désarroi des forains, « la presse se saisit de l'affaire et de grands titres prennent la défense des bonisseurs<sup>130</sup> ». À Paris, le Préfet de police, M. Lépine, publie un arrêté encore plus restrictif dont l'article premier stipule qu'« il est interdit d'occuper la voie publique en faisant, par paroles ou par gestes, de la réclame commerciale ou industrielle, pour attirer des spectateurs ou des acheteurs dans un établissement déterminé<sup>131</sup> ». Les bonimenteurs comprennent aussitôt que cette mesure est incompatible avec leur activité, si bien qu'ils se réunissent le 10 décembre 1912 pour faire entendre leur mécontentement. Le compte rendu rédigé à l'issue de ce rassemblement rapporte que la profession subit déjà une forte crise du fait de la loi nationale, et que l'arrêté du préfet Lépine condamne à la mort des bonisseurs et des camelots, dont l'art est ainsi réduit à n'être « qu'une mimique expressive ou une mascarade<sup>132</sup> ». Le 14 décembre 1912, le journal *Comœdia* retranscrit la rencontre entre les bonisseurs porte-paroles, et le préfet lui-même. Pour M. Lépine, les mesures prises visent à « préserver le bon renom de Paris. [...] Pour cela, il faut supprimer certains déguisements par trop outranciers qui [...] forment d'énormes îlots

---

<sup>129</sup> Tancrède Martel, « Le Théâtre chez les Forains », in *Forains et Saltimbanques, Figaro Illustré, op. cit.*, p. 203.

<sup>130</sup> Agnès Curel, *Une voix en métamorphose. De l'art du boniment au bonimenteur en scène : enquête sur une mémoire sonore du théâtre, op. cit.*, p. 412.

<sup>131</sup> Archives de la Préfecture de police de Paris, DB 364, In Agnès Curel, *op. cit.*, p. 412.

<sup>132</sup> Compte rendu de la réunion des « bonisseurs » de Paris, du 10 décembre 1912 au café-bar « Tout va bien », Archives de la Préfecture de police de Paris DB 364, In Agnès Curel, *op. cit.*, p. 413.

d'atroupement si gênants pour la circulation<sup>133</sup> ». Le préfet déclare qu'en dehors des quelques jours de carnaval, « il [faut] se résigner à une tenue décente ». De ce fait, il semble que le cœur du problème se situe dans l'extravagance des bonisseurs et plus particulièrement dans leurs costumes. Cela permet de souligner l'importance accordée par le préfet à l'esthétique visuelle de Paris, qui relève alors d'une volonté de rendre les rues parisiennes à l'image des vitrines des magasins : ordonnées, soignées et standardisées. Néanmoins, le mot de conclusion par le journal se veut bienveillant à l'égard des bonisseurs : « les bonisseurs parisiens sont gens de ressources. Contraints d'abandonner des modes de réclame excentriques, ils reviendront avec ingéniosité à des procédés plus discrets et tout aussi efficaces<sup>134</sup> ». Dans un autre article, la décision du préfet est considérablement regrettée : « Ne verrons-nous plus déambulant par les rues ou sur les boulevards [...] ces vivantes réclames qui depuis quelques années égayaient Paris. Hélas, pauvres hommes-réclame !<sup>135</sup> ». Témoin de l'allégresse des saltimbanques, l'article sollicite l'indulgence du préfet :

Allons, M. Lépine, laissez-vous attendrir ! Les hommes-réclame ne causent pas plus d'atroupements que les devantures des grands magasins, sont moins encombrants que les envahissantes terrasses des cafés d'été, moins éblouissants que les enseignes lumineuses. Ce sont de braves gens qui, tout en gagnant leur vie honnêtement, jettent dans la morosité de notre vie affairée, un peu de pittoresque et d'imprévu.<sup>136</sup>

D'autre part, les thématiques et mises en scène de certains spectacles forains divisent l'opinion. Effectivement, ces représentations présentent quelquefois des actions contraires à la morale chrétienne dominante. Les théâtres forains du tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles « reprennent la vieille tradition de Saint-Germain et de Saint-Laurent. [...] C'est à des véritables pièces qu'ils s'attaquent, à des ballets, à de minuscules opéras, à des drames, à des mystères<sup>137</sup> ». En effet, ils rejouent des spectacles déjà populaires, tels que l'opéra *Faust* de Gounod, inspiré du drame de Goethe, qui a connu aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles un franc succès sur les tréteaux des foires allemandes<sup>138</sup>. L'œuvre raconte l'histoire d'un homme qui noue un

---

<sup>133</sup> Louis Handler, « Je ne veux pas la mort du “Bonisseur“ dit M. Lépine, s'il veut bien s'habiller comme Monsieur Tout-le-Monde », *Comœdia*, 14/12/1912, p. 2. [En ligne, consultation le 15/03/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7652681c>

<sup>134</sup> Louis Handler, *op. cit.*, p. 2.

<sup>135</sup> P.-L. V., « Les bonisseurs s'agitent », *Comœdia*, 10/12/1912, p. 3. [En ligne, consultation le 15/03/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7652677g>

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> Tancrede Martel, « Le Théâtre chez les Forains », In *Forains et Saltimbanques, Figaro Illustré, op. cit.*, p. 203.

<sup>138</sup> André Dabezies, « Faust », *Encyclopædia Universalis*. [En ligne, consultation le 22/05/2021].

pacte avec le diable. Lorsqu'en 1908 un théâtre forain met en scène *Faust*, l'église y voit une œuvre condamnable, celle de l'histoire d'un pécheur. La presse rapporte alors l'échange épistolaire entre une figure religieuse et le directeur forain. L'Église s'offense du spectacle :

Le doyen de la paroisse de Saint-Pierre, à Bastogne, a prêché violemment contre un théâtre forain établi ici à l'occasion de la kermesse, et qui donnait des représentations de *Faust*. Il a déclaré en chaire que cette pièce était profondément immorale, et a exhorté les croyants, sous peine de châtiments éternels, à s'abstenir d'un aussi affreux spectacle.<sup>139</sup>

Quant à l'imprésario, celui-ci se défend ouvertement et répond avec une forte détermination à protéger son théâtre, réclamant une tolérance mutuelle :

Depuis nombre d'années directeur de théâtre, [...] je trouve très étrange que vous ayez, en chaire, médité de la représentation de Faust, œuvre sublime, qui est le spectacle de prédilection des familles. À chaque représentation de cette œuvre à la Monnaie, à Bruxelles, la cour y est représentée. Je dois donc supposer, monsieur, que vous ne connaissez absolument pas cette pièce que vous incriminez injustement et que nous devons au célèbre et immortel Gounod, auquel vous devez le superbe Ave Maria que vous faites exécuter dans vos églises.

Il n'en est pas moins vrai que, en attaquant de la sorte mon établissement, vous m'occasionnez un très grand préjudice, que je ne veux ni ne dois tolérer plus longtemps. Ne me mêlant en aucune façon de ce qui se passe chez vous, je ne vous permets pas de vous occuper de mes affaires. En conséquence, je vous avertis charitablement qu'à dater de ce jour, des témoins assisteront à toutes vos cérémonies et représentations, et qu'à la première parole touchant le théâtre, je vous assigne immédiatement devant le tribunal de commerce en dommages et intérêts, pour le préjudice causé par vos sermons [...] <sup>140</sup>.

Dans la continuité de ce conflit autour de la thématique religieuse dans les spectacles forains, le *Musée Lauret* constitue un exemple. Il s'agit d'un théâtre de drames et d'actualités mystiques, qui s'inspire de la religion dans des mises en scènes qui se veulent réalistes. Les spectateurs viennent assister à des représentations telles que *Les Visions de Bernadette*, *Un voyage à Lourdes*, ou encore *La Passion, le Christ condamné à mort!*<sup>141</sup>. La foule est conquise par la naïveté de l'interprétation. *La Passion*, spectacle emblématique du *Théâtre-Musée Lauret*, attire les spectateurs, parmi lesquels certains sont habitués aux mises en scènes sophistiquées des théâtres subventionnés. Les accoutrements et les costumes y sont modestes, les décors insignifiants et les acteurs semblent improviser médiocrement. Cependant, l'action conserve le suspens tout au long de la représentation. L'auteur résume ainsi : « Rien n'est plus simple, ni plus près de la nature ; mais aussi c'est bien là le vrai théâtre populaire, le théâtre des "moralités" et des "mystères". [...] Les fameux *confrères de la Passion* ne la jouaient

---

<sup>139</sup> « La séparation de l'Église... et du théâtre », *Comœdia*, 13/08/1908, p. 1. [En ligne, consultation le 22/05/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7645973h>

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> Tancredi Martel, *op. cit.*, p. 204.

peut-être pas plus sincèrement que les sacristies de nos cathédrales<sup>142</sup> ». L'auteur met ainsi l'accent sur la sincérité du jeu des comédiens forains, « exempts de toute pose, pleins de convictions et de bonne volonté<sup>143</sup> ».



Fig. 5. « La "Passion", au Théâtre Lauret », in *Forains et Saltimbanques*, *op. cit.* p. 205.

---

<sup>142</sup> Tancrède Martel, *op. cit.*, p. 205.

<sup>143</sup> *Idem.*, p. 204.

2. « Les obscurs instincts nomades<sup>144</sup> » : reflet du rejet des forains.

Dans un article qui décrit le quotidien d'un comédien en tournée, l'excitation des premiers trajets est aussitôt associée à d'*obscures instincts nomades*. S'ensuit la description de toutes les incommodités du voyage, qui sous-entendent la supériorité d'une vie sédentaire. Ici, le « vagabondage en roulotte » n'est qu'une rêverie juvénile, et renforce le sentiment d'absurdité quant à la vie nomade. La fréquence des déplacements constitue un profond déplaisir pour le comédien exaspéré. Le ton est lancé pour mépriser le nomadisme. En effet, la frontière entre l'itinérance et le vagabondage est difficile à percevoir pour les sédentaires, qui marginalisent la globalité des nomades et des étrangers. De la même façon, les forains et les tsiganes sont souvent confondus, d'autant plus que parmi les tsiganes, certains ont joué des spectacles<sup>145</sup>. Ilsen About fait ainsi remarquer que les journaux favorisent l'animosité générale :

L'expression du sentiment anti-tsigane se manifeste alors de plus en plus ouvertement, ce dont témoignent un grand nombre d'articles de presse qui usent et abusent de métaphores jouant sur l'idée de menace : « invasion », « déferlement », « irruption », « fléau », tels sont les termes qui accompagnent l'évocation des Tsiganes dans les journaux.<sup>146</sup>

Pour Ilsen About, les tsiganes subissent un racisme ordinaire fondé sur leur couleur de peau et la question de leur origine. Les populations sédentaires interrogent ainsi « leur légitimité à coexister avec les populations européennes. [...] il n'est pas rare de rencontrer des pratiques festives consistant à se déguiser en Bohémiens lors de carnivals ou fêtes foraines et à se peindre le visage au charbon pour mieux leur ressembler<sup>147</sup> ». Ainsi, il semble que les tsiganes amusent la foule par leur simple présence. Il n'est d'ailleurs pas rare que leurs spectacles s'intitulent modestement « Les Tsiganes ». Humbles représentations de leur culture, musicale notamment, les artistes tziganes semblent ne pas avoir besoin d'agrémenter leur spectacle avec des intrigues originales pour attirer la foule. Cette fréquentation du public, qui vient voir le spectacle d'une culture inconnue, témoigne de la curiosité des badauds à l'égard de

---

<sup>144</sup> « La vie en tournée - En Wagon », *Comœdia*, 25/08/1908, p. 1. [En ligne, consultation le 22/05/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76459849>

<sup>145</sup> Voir annexe 5.

<sup>146</sup> Ilsen About, « De la libre circulation au contrôle permanent, Les autorités françaises face aux mobilités tsiganes transfrontalières, 1860-1930 », in *Cultures & Conflits*, no. 76, hiver 2009, p. 24. [En ligne, consultation le 20/05/2021]

<sup>147</sup> Ilsen About, « Un Racisme sans nom. Les origines historiques de la haine antitsigane », in *Communication*, vol. 107, no. 2, 2020, p. 95.

l'étranger. Presque toujours associée dans la presse à la musique et au violon, la description du tzigane s'approche de celle du saltimbanque en plusieurs points, notamment avec des expressions telles que « sa verve de tzigane viennois », « son écriture facile de tzigane voluptueux », « tzigane follement drôle »<sup>148</sup>. De plus, le tzigane est devenu, lui aussi, un personnage à part entière comme le montre l'opérette de Johann Strauss *Le Baron tzigane* (1885) et qui contribue à l'imaginaire fantasmé du tzigane. Enfin, il apparaît que les spectacles des tziganes et des forains sont tous deux chargés d'attributs visuels et sonores étrangers, de la sorte que leurs cultures et leurs modes de vie enrichissent et inspirent le paysage artistique du début du XX<sup>e</sup> siècle. Pour reprendre l'expression d'Ilsen About, le « couple miroir fascination/rejet » alimenté par les sédentaires et qui se rapporte aux nomades montre que :

Tous les traits qui leur sont en effet reprochés se complètent d'autant de vertus supposées. Stéréotypes valorisants et dégradants se combinent et s'additionnent non sans contradictions : il n'est ainsi pas rare d'observer dans l'histoire des moments où se manifeste avec éclat le rôle culturel et social de la sphère romani, au cœur même des mondes sociaux auxquels ils appartiennent, et que, dans le même temps, des individus désignés comme Tsiganes ou Roms soient réprimés et pourchassés.<sup>149</sup>

L'idée de menace évoquée précédemment à propos des tziganes vaut également pour les forains. En effet, « il s'est formé une "Ligue antiforaine" pour s'opposer à l'envahissement croissant de ces fêtes qui troublent [...] le repos des riverains<sup>150</sup> ». En 1888, des opposants fondent la Ligue antiforaine, et « les pro et les anti s'affrontent par journaux interposés<sup>151</sup> ». Pour les membres de cette ligue, il s'agit surtout d'éloigner l'art illégitime des lieux de fréquentations respectables, et leurs arguments se traduisent par la gêne sonore et odorante occasionnées par la fête foraine. Véritable lutte contre les classes sociales populaires, le combat mené par la ligue anti-foraine entend préserver la tranquillité des boulevards. Pour les forains, ces accusations sont exagérées : « le tapage [...] n'est pas si considérable que le prétendant les ligueurs, ni si insupportable non plus. Il ne dure qu'un nombre de jours limité

---

<sup>148</sup> Respectivement : « L'Opérette va renaître », *Comædia*, 11/12/1907, p. 1. ; « Le Chevalier d'Eon », *Comædia*, 11/04/1908, p. 2. ; « Théâtre Michel », *Comædia*, 03/04/1909, p. 4.

<sup>149</sup> Ilsen About, *op. cit.*, p. 89-90.

<sup>150</sup> Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris, 30 septembre 1905, p. 3322. [En ligne, consultation le 24/04/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63347116>

<sup>151</sup> Agnès Curel, « "Zim ! Boum ! Et en avant la musique !" Les bruits des boniments dans les foires et les cabarets parisiens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Ligeia*, vol. 141-144, no. 2, 2015, p. 64.

[...] <sup>152</sup> ». La notion de bruit est alors prépondérante et caractéristique des spectacles forains, associée au parfum prononcé de la fête foraine : « Dès l'abord, l'odeur vous en prend à la gorge <sup>153</sup> ». Mélange de nougat, de fauves, de « pétrole qui fume, charbonne et empeste bien volontiers <sup>154</sup> », l'odeur de la fête foraine se confond avec celle des effluves corporelles des badauds et suscite l'inconfort olfactif des habitants. De plus, la Ville de Paris dénonce un manque d'hygiène et de civilité :

Les forains se débarrassent souvent de leurs déjections et de leurs ordures ménagères sous leurs roulottes ou au ruisseau ; les ménageries empoisonnent le sol et l'atmosphère ; les surfaces encombrées par les baraques ou les voitures empêchent le libre accès des bouches d'eau en cas d'incendie [...] Les excitations à l'ivrognerie, aux rixes, à la débauches, etc..., sont de tous les instants du jour et de la nuit. <sup>155</sup>

Certaines chroniques s'abstiennent de prendre parti et soulignent pareillement les défauts des uns et des autres : les forains sont, certes, forts bruyants pour les habitants, ils sont cependant gages de gaité pour un public populaire tandis que les plaignants sont de mornes bourgeois.

Toutefois, il arrive que la presse fasse preuve de tolérance à l'égard des exclus. Certains auteurs sont conscients du mauvais traitement réservé aux forains, et s'emparent de la presse pour le dénoncer. En 1908, le journal *Comœdia* publie un extrait d'un ouvrage faisant l'éloge des forains, tant dans leurs qualités humaines que dans leur mode de vie. L'auteur y dénonce les stéréotypes qu'ils subissent quotidiennement et reconnaît leur marginalisation.

Nulle classe sociale n'est plus populaire que celle des forains, et nulle, en réalité, n'est plus mal connue qu'elle. [...] Il semble en vérité que les forains ne font pas partie de l'humanité [...]. On est resté à la conception ancienne des errants voleurs d'enfants. C'est assez romanesque, mais on ne peut plus faux. [...] La classe des forains est tenue à part [...] <sup>156</sup>

Ensuite, il dresse le portrait de forains organisés, et met en avant leur solidarité. En effet, les forains s'organisent en syndicat et font preuve d'entraide, financière notamment, lorsqu'une

---

<sup>152</sup> « Les Forains de Montmartre », *Le Voyageur forain*, 01-15/04/1889, no. 88, p. 2. [En ligne, consultation le 30/04/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9546462g>

<sup>153</sup> G. De Pawlowski, « Fête Foraine », *Comœdia*, 12/03/1908, p.1. [En ligne, consultation le 30/04/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7646548c>

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris, 30/09/1905, p. 3322. [En ligne, consultation le 30/04/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63347116>

<sup>156</sup> Georges Normandy, « La Solidarité chez les Forains », *Comœdia*, 03/11/1908, p. 3. [En ligne, consultation le 30/04/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7646053z>

mésaventure arrive à l'un d'eux. L'Union syndicale foraine permet ainsi à chaque adhérent d'être soutenu financièrement en cas de problème dû à un accident ou à un matériel défectueux par exemples.

La solidarité florit chez les forains. [...] Les forains, un peu traités dans notre société comme des hors-la-loi, ont compris en même temps la nécessité d'être solidaires, celle de demeurer constamment en relation les uns avec les autres. [...] Le journalisme forain pourrait être, d'ailleurs, considéré par [les sédentaires] comme un document et comme une leçon. Il est à souhaiter que notre société, emportée irrésistiblement par le grand courant du progrès social, n'écarte pas d'elle, *a priori*, par des préventions injustifiées, une de ses classes les plus intéressantes, les plus vaillantes, les plus conscientes et les moins fortunées.<sup>157</sup>

Dans cet article qui va à contre-courant de l'opinion commune, l'auteur initie la voie de la tolérance envers les forains et permet aux lecteurs qui le souhaiteraient de changer d'opinion. Par ailleurs, il est évoqué plus haut que les forains ont fondé le journal *Le Voyageur forain*, qui deviendra en 1891 *L'Industriel forain : organe de l'Union syndicale des industriels forains*. Dans ce journal, les communications se préoccupent du statut de forain et de ses évolutions, de l'actualité des foires, et le journal dédie quelques pages à la publicité et aux petites annonces relatives aux orgues de foires, aux caravanes ou aux manèges. Somme toute, les moyens mis en œuvre par les forains constituent une réponse nécessaire aux nombreuses accusations qui les accablent, témoignant ainsi des efforts menés pour assurer la pérennité de la corporation.

---

<sup>157</sup> *Ibid.*

### III. Les dispositifs scéniques des magnétiseurs forains

Quelles techniques et quels dispositifs sont utilisés pour servir la mise en scène des magnétiseurs forains ? Bien que leurs performances s'inscrivent dans une esthétique de l'incroyable et du surnaturel, elles prennent néanmoins leurs appuis sur des techniques concrètes et tangibles, qu'il convient de recenser ici. S'il est possible que l'hypnose ait réellement été utilisée lors des démonstrations foraines, l'utilisation de faux-décors et d'objets truqués est toutefois plus fiable et plus facile à mettre en œuvre pour les forains. Certains spectacles ne laissent aucun doute qu'il s'agit bel et bien d'une mise en scène préparée avec l'aide de complices. En effet, les spectacles en binôme montrent une complicité volontaire et régulière entre le magnétiseur et la personne magnétisée, et les postures nécessitant une extrême souplesse ne peuvent pas s'expliquer uniquement par l'hypnose mais bien par une préparation du corps sur le long terme. Enfin, l'usage de la musique, de la danse et de la lumière a également permis d'accentuer l'illusion du surnaturel dans les spectacles.

#### A. Trucs et astuces pour feindre le surnaturel

##### 1. L'influence de la prestidigitation

Lorsque l'on s'intéresse aux magnétiseurs forains, il apparaît rapidement que ces derniers ont tiré profit de l'engouement populaire et médiatique autour de l'hypnose. Certains illusionnistes forains ont fait évoluer leur métier en orientant leur spécialité et leur spectacle vers le magnétisme. En effet, bon nombre « de prestidigitateurs [se sont] subitement reconnus aptes à donner des séances de magnétisme ou d'hypnotisme, ce qui ne constitue pas une grosse différence<sup>158</sup> ». C'est le cas de Minalono Dickmann, d'abord connu en tant que prestidigitateur avant de faire parler de lui pour ses prestations de magnétisme. La prestidigitation peut être définie comme étant l'« art de produire des illusions, de faire apparaître ou disparaître des objets, par des manipulations ou des trucages<sup>159</sup> ». À côté, le

---

<sup>158</sup> E. Raynaly, *Les propos d'un escamoteur : étude critique et humoristique, Prestidigitation, Magnétisme, Spiritisme*, Paris, C. Noblet éditeur, 1894, p. 121. [en ligne, consultation le 27/04/2022] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5510830c/f143.item.zoom#>

<sup>159</sup> Définition de la prestidigitation, *Trésor de la Langue Française Informatisée*, [en ligne, consultation le 27/04/2022] URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/prestidigitation>

magnétisme — ou hypnose — ne reconnaît pas précisément l'utilisation de stratagèmes mais donne plutôt une explication physiologique dans les discours des années 1900 : il s'agirait davantage d'une énergie émanant d'un corps envers un autre, et d'une capacité à modifier le comportement de l'autre. De ce fait, la reconversion soudaine de Dickmann n'est pas anodine, et laisse à penser qu'il a mis ses connaissances en illusionnisme au service du magnétisme, ou du moins de son apparence. En effet, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, il excelle dans le magnétisme :

On cause beaucoup dans nos salons d'un prestidigitateur ou plutôt suggestionniste, nommé Dickmann, qui depuis quelques jours trouble les cervelles par de bizarres expériences d'hypnotisme et de suggestion. Il prépare ainsi fort adroitement une grande séance publique dans une salle de théâtre. Les suggestionnistes se donnent une allure scientifique sous le nom de M. Charcot. Au fond ce sont le plus souvent des plaisantins. En tout cas, s'ils disaient vrai, je ne sais trop ce que deviendrait notre pauvre milieu social, d'où le libre-arbitre et la responsabilité morale seraient sortis pour faire place aux plus bizarres asservissements... Des réflexions un peu bien graves à propos d'un simple faiseur de tours !<sup>160</sup>

La critique semble ne pas prendre au sérieux le magnétisme de Dickmann, mais bien le rapprocher de l'invention et du trucage. De nombreux articles tournent autour de la question du charlatanisme, qui devient un élément d'appréciation de la prestation. Par ailleurs, après la période d'essor de l'hypnose, Minalono Dickmann a regagné la voie de la prestidigitation, ce qui souligne son attrait pour l'illusion. Vers 1930, alors qu'il a pris sa retraite, il est le vice-président du Syndicat des artistes prestidigitateurs<sup>161</sup>. L'association de ce syndicat est l'autrice de la revue éponyme *Le Prestidigitateur*. De nombreux articles y témoignent de l'expertise de Dickmann dans la conception de décors truqués, qui sont régulièrement présentés et promus par le journal<sup>162</sup>. Cette revue évoque à plusieurs reprises les spectacles forains et la fête foraine des années précédentes, abonde de « vieux trucs <sup>163</sup> » qu'on pouvait y trouver, et témoigne de sa « plus haute estime<sup>164</sup> » envers les forains. Ainsi, la

---

<sup>160</sup> Article anonyme, *Le Messager du Midi*, 16/01/1887, p. 2. [En ligne, consultation le 27/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73773750/f2.item.r=suggestionnistes.zoom>

<sup>161</sup> Anonyme, « Avis à nos lecteurs », *Le Prestidigitateur*, 01/01/1929, [en ligne, consultation le 27/04/2022] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5086174q/f8.image.r=dickmann?rk=343349;2>

<sup>162</sup> Voir un exemple en annexe 6.

<sup>163</sup> Par exemple : « Foulard et bougie, Quelques remarques au sujet de vieux trucs », *Le Prestidigitateur*, 01/01/1922, p. 334-335. [En ligne, consultation le 27/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5086325x> ; « La Décapitation, Les Trucs macabres », *Le Prestidigitateur*, 01/01/1921, pp. 205-206. [En ligne, consultation le 27/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5086309t>

<sup>164</sup> « Gonse de Banque ! (Homme de foire), Parole d'un prestidigitateur », *Le Prestidigitateur*, 01/01/1935, p. 1724. [En ligne, consultation le 27/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5086245b>

relation entre prestidigitateurs et magnétiseurs forains semble clairement établie. Un article de presse rapporte la supercherie de Dickmann dans sa démonstration de transmission de pensée. En effet, à la veille d'une séance publique de magnétisme, il doit donner une courte démonstration en échange de « quelques sujets faciles à hypnotiser<sup>165</sup> » le lendemain. La séance prend la forme d'un tour consistant à magnétiser les jeunes sujets choisis puis à les placer à l'extrême opposé du magnétiseur. Ce dernier lit un livre au hasard, et transmet par la pensée son contenu aux sujets magnétisés. Pour preuve, ces derniers écrivent en direct et mot à mot les premières lignes de l'ouvrage<sup>166</sup>. Un spectateur comprend la ruse, qui consiste probablement pour le sujet à tendre l'oreille sur le discours prononcé par le magnétiseur et qu'il semble adresser uniquement aux spectateurs. Cependant, les mots utilisés ont une toute autre signification pour le sujet magnétisé.

En effet, dans l'ouvrage *Les Révélations d'un magnétiseur : trucs ingénieux employés au théâtre pour obtenir les phénomènes de la transmission de pensée, du magnétisme et de l'hypnotisme* (1904)<sup>167</sup>, l'auteur Emile Chautard explique précisément que la transmission de pensée réside dans une codification de micro-gestes ou d'association de mots a priori anodins avec des chiffres ou des actions à effectuer par exemples. D'après l'auteur, il existe six procédés généraux qui permettent de feindre la transmission de pensée à l'aide d'un ou de plusieurs complices. Il les nomme ainsi : les paroles, les signes, les mots, le coffret, le téléphone, les compères<sup>168</sup>. Il peut par exemple s'agir d'associer des lettres avec des chiffres, alors le magnétiseur prendra le soin de commencer chacune de ses phrases adressées au public par la lettre correspondant au chiffre à transmettre. Ainsi, le magnétiseur transmet les demandes des spectateurs en les communiquant au sujet complice sous la forme d'un vocabulaire très codifié. L'exemple suivant est donné par l'auteur afin de faire deviner un chiffre. Le binôme s'est accordé sur un mot de dix lettres dont chacune correspond à un chiffre. La lettre R correspond au chiffre 1. Dès lors, si le magnétiseur prononce la phrase

---

<sup>165</sup> Dr Paul, *Causerie du Docteur, Transmission de pensée*, Le Bon citoyen de Tarare et du Rhône, Supplément littéraire illustré, 27/12/1903, p. 3407 [pagination d'après Gallica]. [En ligne, consultation le 28/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k952204q>

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> Emile Chautard, *Les Révélations d'un magnétiseur : trucs ingénieux employés au théâtre pour obtenir les phénomènes de la transmission de pensée, du magnétisme et de l'hypnotisme*, Montceau-Les-Mines, Imprimerie nouvelle, Charles et Delorme, 1904, p. 7. [En ligne, consultation le 03/04/2022]. URL : <https://lccn.loc.gov/2007582636>

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 8.

« Regardez-bien, Messieurs, ce qui va se passer. », la première lettre étant un R, le sujet aura deviné qu'il s'agit du chiffre 1 sans que le public ne devine l'échange d'information.<sup>169</sup>



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 6. *Les Frères Isola*, Affiches Américaines, Estampe, Paris, Charles Lévy, 1890. [En ligne, consultation le 07/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003178j> (voir complément en annexe 7)

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 10.

Dans d'autres situations, la communication peut s'effectuer corporellement, en ajustant très subtilement la position de ses mains ou de ses pieds, si bien que seul le complice peut déchiffrer cette communication. L'auteur rapporte une multitude de codification, et n'omet pas de préciser que parfois, des compères supplémentaires sont sollicités dès l'arrivée dans une nouvelle ville, et que bon nombre de spectateur se prête volontiers à la tromperie en simulant diverses sensations ou attitudes. Parfois, le sujet est volontairement placé dos au magnétiseur afin de renforcer l'effet. Dans ce cas et si le binôme fonctionne par une communication gestuelle plutôt que verbale, un second complice peut être placé dans la salle de manière à voir le magnétiseur tout en étant vu par le magnétisé, et alors ce complice retransmet à son tour la gestuelle. De plus, Emile Chautard confirme que les bandeaux utilisés pour masquer la vue sont en réalité suffisamment transparents pour permettre au complice de voir à travers.

À la lecture de cet ouvrage, il est indéniable que les démonstrations de transmission de pensée requièrent un long travail préalable du binôme. Les membres font preuve non seulement d'une très grande mémoire pour associer toute sorte de gestes ou de mots avec des significations très variées, mais aussi d'une maîtrise gestuelle et verbale importante pour réagir spontanément et subtilement à toutes les demandes du public. Ce genre de démonstration de transmission de pensée est un exercice courant des magnétiseurs. Pour les accompagner, le journal *Le Prestidigitateur* recommande « Ce grand truc [qui] peut constituer mise en scène originale pour un tour de télépathie<sup>170</sup> » (Voir figure 7 ci-après). En effet, il s'agit de faire croire aux spectateurs que la tête de la femme est coincée dans une valise, avec laquelle le bonimenteur arrive. Parce qu'il entend les cris de celle-ci, il pose la valise sur le guéridon et y découvre la tête, qui est ni plus ni moins que sortie d'une trappe, rendue invisible grâce à un système de miroirs.

---

<sup>170</sup> *La Sybille décapitée*, *Le Prestidigitateur*, 01/01/1933, p. 1568. [En ligne, consultation le 28/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5086227d>

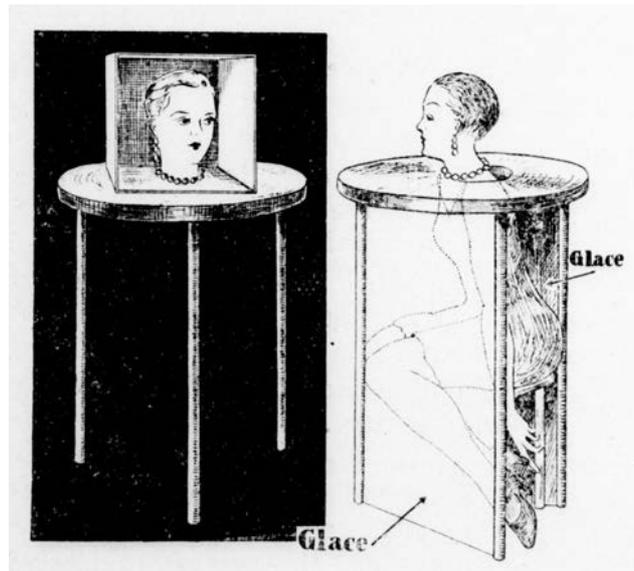


Fig. 7. « La Sybille décapitée », *Le Prestidigitateur*, 01/01/1933. [en ligne, consultation le 28/04/2022] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5086227d/>

Le magnétiseur Donato s'appuie lui aussi sur des trucages dans ses démonstrations. Dans son cas, il est parfois difficile de discerner précisément si son utilisation de l'hypnose est réelle ou feinte. Céline Frigau Manning explique que :

ses démonstrations sont brutales et complexes dans les techniques convoquées, allant de plusieurs types d'induction à des suggestions autoritaires, désignées sous le nom de 'donatisme'. Donato les applique à des groupes de spectateurs souvent jeunes auxquels il fait subir, entre provocation et sadisme, ce qui peut s'apparenter à un suicide social : ses victimes sont tantôt livrées à leurs instincts, tantôt rabaisées aux comportement animaux<sup>171</sup>.

Ses démonstrations se font toujours en compagnie de Mademoiselle Lucile, qu'il prétend magnétiser. Le but est de montrer les insensibilités du sujet mis sous hypnose. Chez Lucile, cela prend la forme de la paralysie des bras, de la perte éphémère de l'ouïe et d'un regard fixe imperturbable<sup>172</sup>. Les spectateurs tentent de la distraire, en lui hurlant dessus et en affrontant son regard, en vain. Cette performance est probablement facilitée par la mise en état hypnotique, mais aussi due au savoir-faire de la complice. En effet, l'illusionniste Raynaly raconte dans son étude autobiographique avoir feint des actions d'insensibilité similaires lorsqu'il était magnétisé par un certain Monsieur Bonheur, telles que la perte de l'odorat<sup>173</sup>.

<sup>171</sup> Céline Frigau Manning, *Ce que la musique fait à l'hypnose, une relation spectaculaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Dijon, Les Presses du réel, 2021, p. 7-8.

<sup>172</sup> *Appréciations des Journaux Français et étrangers sur les séances du magnétiseur Donato*, 1877. [En ligne, consultation le 23/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8866638>

<sup>173</sup> E. Raynaly, *op. cit.*, p. 149-150.



Fig. 8. Extrait de l'affiche « Le Docteur Festa, Suggestion, catalepsie, extase, insensibilité », Estampe, lithographie, impression en noir sur fond teinté, 60 x 80 cm, Paris, Emile Lévy, 1888. [En ligne, consultation le 08/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9008223g> (voir l'affiche complète en annexe 8)

En revanche, la suite de la performance de Donato et Lucile donne quelques indications supplémentaires. Pour prouver la catalepsie du bras, « M. Donato transperce le bras avec une épingle sans qu'un tressaillement indique la moindre douleur chez la jeune fille, sans qu'une goutte de sang apparaisse quand on retire l'épingle.<sup>174</sup> » Ce phénomène peut s'expliquer de plusieurs manières. Dans le cas précis de Donato, il est possible que l'action soit une mise en scène factice. En effet, le manque de scrupule de Donato est souvent dénoncé par ses confrères prestidigitateurs, car la notoriété de ce dernier repose avant tout sur sa force de persuasion sans aucune retenue, allant d'ailleurs jusqu'à inverser les rôles en affirmant que

---

<sup>174</sup> Article du *Courrier du Nord*, Valenciennes, 18/10/1876, In *Appréciations des Journaux Français et étrangers sur les séances du magnétiseur Donato*, 1877, p. 2. [En ligne, consultation le 27/04/2022] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8866638>

Charcot est un faux-magnétiseur<sup>175</sup>. De ce fait, il est probable qu'il ne s'agisse pas d'une banale épingle de cravate comme prétendue, mais plutôt d'une épingle truquée, probablement en deux parties pour donner l'illusion qu'elle traverse le bras. Il s'agit d'ailleurs d'une épingle soigneusement apportée par « un assistant<sup>176</sup> ». En revanche, il s'avère que d'autres démonstrations d'insensibilité relèvent d'un savoir-faire qui permet de percer la chair sans provoquer de saignement ni de douleur. Hérité des Fakirs, cet art ancestral indien permet de transpercer le corps à l'aide d'une épingle, d'une dague ou tout autre objet de ce type. Grâce à une connaissance précise du corps, il est ainsi possible de le transpercer de part et d'autre à des points stratégiques tout en le laissant indemne. Cet acte est riche d'une dimension spectaculaire qui suscite de vives réactions. Cette pratique est déjà connue en France à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne l'ouvrage *Fakirs et jongleurs*<sup>177</sup> publié en 1889. Ainsi, cet art trouve parfaitement sa place dans les démonstrations foraines.

Enfin, les spectacles de magnétisme s'inspirent largement de la prestidigitation et en reprennent les différentes méthodes. Celles-ci requièrent le savoir-faire et l'apprentissage préalable des opérateurs. Grâce à l'usage d'accessoires truqués et à la présence de compères, les binômes magnétiseur-magnétisé n'ont pas nécessairement recouru à l'hypnose en tant que technique. Cependant, la technicité des démonstrations de magnétisme est avérée. Elle se manifeste par la maîtrise de la prestidigitation autant que par la connaissance du corps humain qui peut être transpercer selon l'art des Fakirs.

---

<sup>175</sup> E. Raynaly, *op. cit.*, p. 166.

<sup>176</sup> « La séance de magnétisme de M. Donato », *L'impartial du Nord*, Valenciennes, 18/10/1876, p. 1. [En ligne, consultation le 27/04/2022] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8866638>

<sup>177</sup> Daniel Arnauld, *Fakirs et jongleurs*, Paris, Firmin Didot et Cie, 1889. [En ligne, consultation le 17/05/2022]. URL : <https://play.google.com/books/reader?id=D0-0qxkMFI4C&pg=GBS.PA4&hl=fr>

## 2. Le cas de la catalepsie totale

Les spectacles des magnétiseurs forains sont généralement marqués par une forte influence du milieu scientifique et médical. Contrairement aux scientifiques qui tentent d'explicitier leur propos, la ruse principale des magnétiseurs forains est d'être évasifs lorsqu'il s'agit de prouver leur technique : « L'homme sérieux ne doit pas craindre de provoquer l'examen et de fournir des preuves. C'est là, précisément, ce que cherche toujours à éviter le charlatan, tout en se servant du même langage que le savant.<sup>178</sup> » On peut effectivement observer les efforts des magnétiseurs à donner l'impression d'un cadre scientifique. C'est dans cette démarche qu'ils se font appeler « professeur », si ce n'est « docteur ». Le magnétiseur Donato, particulièrement adulé, présentait non pas des démonstrations ni même des spectacles, mais plutôt des « conférences ». Chacune d'entre elles débutait par un rappel théorique et historique du fluide en tant que science, et de son développement par Mesmer et le marquis de Puységur.<sup>179</sup> En observant plusieurs articles de presse, il apparaît que les conférences de Donato suivent un déroulé aussi protocolaire qu'une démonstration scientifique, qui se reproduit de la même manière chaque soir. Après avoir montré les insensibilités tactiles, auditives et visuelles de sa complice endormie, le magnétiseur poursuit sa démonstration en reproduisant une situation de catalepsie totale :

La tête de la magnétisée est ensuite posée sur une chaise, les pieds sur une autre chaise, le corps est à terre : au moyen de quelques passes, on voit le corps se soulever peu à peu et se placer horizontalement au niveau des pieds et de la tête. Mlle Lucile reste plusieurs minutes dans cette position qu'elle pourrait, paraît-il, garder fort longtemps ; puis, par des passes inverses, le professeur la remet dans son premier état et la réveille.<sup>180</sup>

La ressemblance est frappante avec les démonstrations du docteur Charcot, à l'Hôpital de la Salpêtrière. C'est un cas relativement fréquent, que Rae Beth Gordon a déjà relevé : « plusieurs poses que les psychiatres suggéraient à leurs patients étaient les mêmes que les magnétiseurs faisaient prendre à leurs somnambules, par exemple celle du corps rigidifié étendu entre deux chaises avec des points d'appui seulement au cou et aux talons.<sup>181</sup> ».

---

<sup>178</sup> E. Raynaly, *op. cit.*, p. 146.

<sup>179</sup> « Conférence sur le magnétisme », *Le Progrès du Nord*, Lille, 27/09/1876, *In* *Appréciations des Journaux Français et étrangers sur les séances du magnétiseur Donato*, 1877, p. 1. [en ligne, consultation le 27/04/2022] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8866638>

<sup>180</sup> Article du *Courrier du Nord*, Valenciennes, *op. cit.*, p. 2.

<sup>181</sup> Rae Beth Gordon, *op. cit.*, p. 51.

Ci-après, deux visuels permettent de comparer clairement la pose de deux sujets magnétisés dans une posture telle que décrite précédemment. Il s'agit premièrement d'un extrait d'une affiche promouvant le spectacle de Donato (voir annexe 9), où l'on remarque Mademoiselle Lucile dans la position de léthargie en bas de l'affiche. Secondement, il s'agit d'une photographie contenue dans l'ouvrage de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1880). Cet ouvrage est destiné à rendre compte des travaux de Charcot concernant l'hystérie et l'épilepsie.



Fig. 9. *Léthargie avec Contracture générale et Anesthésie*, Extrait de l'affiche *Le Magnétiseur Donato*, lithographie couleurs, 85x58 cm, Charles Lévy, Paris, 1890.



Fig. 10. D.-M. Bourneville, « Léthargie Hyperexcitabilité Musculaire », photographie, *In Iconographie photographique de la Salpêtrière*, vol. 3, Paris, 1880.

Les similarités entre les deux disciplines médicale et spectaculaire se retrouvent particulièrement dans la question du travail en duo, et de la connivence entre le magnétiseur et la personne magnétisée. En effet, les exemples précédents montrent la complicité entre Donato et Lucile. Cependant, le docteur Charcot a lui aussi travaillé avec la même personne de manière durable, avec ses patientes Augustine et Marie Wittman (surnommée Blanche) tout particulièrement. Georges Didi-Huberman a d'ailleurs analysé la mise en scène qui fut nécessaire à l'élaboration de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*. L'auteur rapporte que cet ouvrage suscite une représentation erronée et fantasmée de la réalité qui dénote avec la volonté d'objectivité et de rigueur scientifique de Charcot<sup>182</sup>. De même, Sigmund Freud s'est intéressé à l'hystérie grâce à Charcot. Comme son précepteur, il a lui-aussi travaillé en binôme. En l'occurrence, il forme un duo avec une certaine Dora, patiente aux symptômes d'hystérie. Leurs échanges ont ainsi initié le développement de la psychanalyse<sup>183</sup>.

En 1887, un manuel porté sur l'hypnose évoque le magnétiseur forain M. Delille et sa prestation truquée par la complicité de sa fille<sup>184</sup>. Celle-ci est présentée sur scène le corps tendu dans le vide, seulement maintenue par les extrémités du corps que sont la nuque et les chevilles. Cette fois, la presse documente l'astuce pour feindre la lévitation du corps :

M. Delille magnétise sa Mlle, qui reste suspendue en l'air pendant deux minutes, contre l'action de la pesanteur. [...] Pendant qu'on la magnétise, la jeune fille s'approche du fond de la scène. Derrière elle, et par conséquent sans que les spectateurs puissent s'en apercevoir, un levier sort d'une toile qui simule une corbeille de fleurs. L'extrémité s'engage dans une sorte de bouche attachée à la ceinture de la jeune fille. Il suffit alors d'un cric mis en action dans la coulisse pour la suspendre, de telle façon que ses pieds soient à 25 centimètres de terre. L'illusion est complète, et le tour a beaucoup de succès.

Ce dernier témoignage permet de mettre en évidence le trucage des scènes de lévitation pour plusieurs magnétiseurs, contrairement à la léthargie médicale, qui elle s'explique par une mise en état d'hypnose du sujet. Toutefois, d'autres magnétiseurs tels que Donato, maîtrisent la technique de l'hypnotisme et l'utilisent pour rigidifier les corps.

---

<sup>182</sup> Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 2012 [première édition : 1982].

<sup>183</sup> Marie-Hélène Brousse, « Le cas Dora et l'invention du symptôme », In *L'école de la Cause freudienne*, 03/2006, n° 64, pp. 13-18. [En ligne, consultation le 22/02/2022] URL : <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2006-3-page-13.htm>

<sup>184</sup> Wilfried de Fonvielle, *Les Endormeurs : la vérité sur les hypnotisants, les suggestionnants, les magnétiseurs, les donatistes, les braïdistes, etc.* Paris, 1887, pp. 297-298. [En ligne, consultation le 25/01/2022] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58140933>

## B. Hypnotiser la foule : musique, danse et lumière

Le tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles est marqué par le développement de nouveaux moyens, à commencer par l'électricité. Cette modernité impacte le spectaculaire en lui offrant de nouvelles libertés. Alors que la fête foraine est le lieu de prédilection pour les badauds en quête de découvertes, les forains cherchent eux aussi à surprendre et à éblouir. Le spectacle populaire de cette période est marqué par l'émergence d'artistes qui renversent les codes de leur discipline. C'est le cas de l'américaine Loïe Fuller, dont l'arrivée en France a bouleversé les spectateurs par ses chorégraphies novatrices. En effet, « comme tous les grands artistes de son époque, Loïe Fuller a mis en relation directe la science et l'art, en s'appropriant les dernières découvertes scientifiques afin de les transposer aussitôt en de nouvelles capacités d'expression du langage artistique.<sup>185</sup> ». Dans ses représentations de la danse serpentine, le fond de scène est sombre afin d'absorber les lumières électriques, colorées grâce à des verres apposés devant la source lumineuse et renforcées par un ensemble de miroirs pivotants, et qui viennent se poser sur les grandes voiles qu'elle agite en donnant l'impression de couleurs en mouvement.

Le corps oscillant de Loïe Fuller suscite une perte de repère pour les spectateurs. Ses danses, imitées maintes fois, se retrouvent dans les foires, où « la Goulue s'exhibait alors, désormais vieillie et délaissée, sur la scène de la baraque foraine *Chez Pezon*, à Paris, dans une 'danse serpentine au milieu des fauves'<sup>186</sup> ». De plus, Loïe Fuller dialogue avec le magnétisme : dans son autobiographie, elle raconte que l'origine de la danse serpentine lui vient de son improvisation d'une scène d'hypnotisme de la pièce intitulée *Quack, docteur médecin* pour un théâtre de petite envergure. C'est alors qu'elle porte une jupe soyeuse trop longue pour elle qu'elle reproduit une scène de magnétisme. Pour ne pas marcher sur sa tenue, elle la relève et continue ses mouvements qui suggèrent son état hypnotique. Elle s'applique ainsi à reproduire les mouvements de plus en plus rapides du personnage du Docteur Quack, si bien que le public commencent à l'applaudir et à voir l'illusion d'un

---

<sup>185</sup> Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Paris : Hermann, 2006. [Première édition : 1994] p. 7 (avant-propos).

<sup>186</sup> Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 26. Propos initialement tiré du journal de Jehan Rictus.

papillon dans l'agitation du tissu.<sup>187</sup> Le déploiement du tissu, qui deviendra plus tard des grandes voiles, est une façon de matérialiser le surnaturel et la légèreté. De plus, le mot anglais *quack* contenu dans la pièce initiale signifie *charlatan* en français : l'œuvre fait ainsi un lien entre l'hypnose et la figure du charlatan et s'inspire des mises en scène des magnétiseurs forains.

Par ailleurs, le corps des magnétisés réagit aux sons et aux musiques. En effet, Céline Frigau Manning explique que « Quand elle participe d'un dispositif dominateur, la musique renforce le pouvoir de l'hypnotiste autant qu'elle le met en abyme, venant sonoriser, dramatiser la démonstration publique, rendue plus spectaculaire encore par une musique de scène.<sup>188</sup> » Le docteur Charcot a compris le potentiel spectaculaire de la musique et de la danse, qu'il exploite allègrement lors du « Bal des folles », surnommé ainsi par les journalistes en référence aux hystériques qui y jouent le rôle principal. Il s'agit d'un événement annuel qui se déroule à la mi-carême. On y invite les mondains et les journalistes à vivre une soirée aux côtés des patientes, dansant au son du piano qui les accompagne.<sup>189</sup>

De plus, il est fréquent de faire chanter les magnétisés, tant dans le cabinet de Bernheim à Nancy et de Charcot à Paris que dans les foires et les *music-halls*. En effet, « le docteur Bernheim [...] fait assister son sujet expérimental à un concert imaginaire [...]. La musique, dans les expériences à la Salpêtrière [...] est un outil particulièrement efficace pour faire jouer aux patients les émotions suggérées<sup>190</sup> ». Les magnétisés improvisent des paroles avec une grande aisance, donnant l'impression qu'ils transmettent un message, et qu'une voix surnaturelle s'exprime à travers eux. Dans d'autres situations, le chant est suggéré afin de provoquer le rire de l'audience. Sur une affiche de Donato (voir annexe 9), le magnétiseur promet de faire chanter un spectateur. L'illustration est ainsi commentée : *Spectateur chantant malgré lui sous l'influence de Donato*. La posture stéréotypée du chanteur confirme la volonté

---

<sup>187</sup> Loïe Fuller, *Quinze ans de ma vie*, Paris, F. Juven, 1908, p. 25-17. [En ligne, consultation le 15/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1116945>

<sup>188</sup> Céline Frigau Manning, *Ce que la musique fait à l'hypnose, une relation spectaculaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Dijon, Les Presses du réel, 2021. P. 11.

<sup>189</sup> « Le Bal des folles, Une Grande fête à la Salpêtrière », *In Le Matin*, 21/03/1884, p. 1. [En ligne, consultation le 01/05/2022] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5518470/f1.item.zoom>

<sup>190</sup> Rae Beth Gordon, *op. cit.*, p. 62

de moquerie, qui se trouve également dans la seconde illustration intitulée *Le Magnétisme hilarant, Spectateur dansant de joie malgré lui*.



Fig. 11. *Spectateur chantant malgré lui sous l'influence de Donato*, extrait de l'affiche *Le Magnétiseur Donato*, *op. cit.*



Fig. 12. *Le Magnétisme hilarant, Spectateur dansant de joie malgré lui*, extrait de l'affiche *Le Magnétiseur Donato*, *op. cit.*

La musique est employée dans les séances de magnétisme menées par Donato et ses complices. Elle sert notamment d'élément désinhibant et déclencheur de réactions variées, telles que faire danser et chanter, s'extasier mais aussi accentuer les émotions de peur et provoquer la catalepsie du sujet :

Toutes tes expériences ont été couronnées du succès le plus complet. Il en est une qui a été frappante et a vivement impressionné l'assistance, c'est celle de l'extase que produit la musique sur le sujet magnétisé. Le spectateur qui avait répondu avec une grâce charmante à l'invitation du professeur en se mettant au piano, s'y livrait à une exécution véritablement artistique, durant laquelle Mlle Lucile prenait des poses esthétiques émotionnantes on ne peut plus agréablement l'assemblée. Il termina par un morceau de force qui devait inspirer la peur au sujet. Cette peur fut telle qu'elle dégénéra en véritable attaque de catalepsie et Mlle Lucile, les yeux ouverts, tomba inerte et pour ainsi dire à l'état cadavérique.<sup>191</sup>

<sup>191</sup> Nouvelliste de Gand (Belgique), 06/05/1876, *In Appréciations des Journaux Français et étrangers sur les séances du magnétiseur Donato*, *op. cit.*, p. 2-3.

L'utilisation de la musique par les magnétiseurs forains correspond à celle des scientifiques puisqu'en l'occurrence, le théoricien du magnétisme animal Anton Mesmer s'appliquait déjà à diffuser la musique d'un piano-forte ou d'un harmonica de verre en l'accompagnant parfois de chant lors de ses baquets, c'est-à-dire ses séances d'hypnotisme collectives rassemblant plus de trente personnes<sup>192</sup>. Pour les scientifiques, les sons ont un impact direct sur les patients : « Le moindre bruit imprévu cause des tressaillements ; et l'on a remarqué que le changement de ton et de mesure dans les airs joués sur le piano-forte influait sur les malades, en sorte qu'un mouvement plus vif les agitait davantage, et renouvelait la vivacité de leurs convulsions.<sup>193</sup> »

Somme toute, il semble que la musique accompagne l'hypnotisme en conférant une ambiance particulière et en accentuant les effets de l'hypnose. La tendance à faire danser les sujets hypnotisés rappelle la danse de Saint-Guy. Également appelée Chorée de Sydenham du nom du premier docteur à l'avoir étudié, cette pathologie touche les enfants et adolescents, dure entre six à huit semaines et se reconnaît par des mouvements involontaires et des grimaces imprévisibles<sup>194</sup>. Elle est dotée d'un lourd imaginaire depuis le Moyen-Âge, période où la *manie dansante* se transmet à la manière d'une épidémie. Ainsi, les emplois de la musique et de la danse dans les démonstrations de magnétisme provoquent un contraste important avec les corps paralysés par la catalepsie, et entre l'économie du geste et son exagération.

---

<sup>192</sup> Alfred Binet, Charles Féré, *Le Magnétisme animal*, Paris, Alcan, 1890, p. 6. [En ligne, consultation le 28/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77218q>

<sup>193</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>194</sup> Jean-Pierre Aboulker, « Chorées », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne, consultation le 12/05/2022]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/chorees/>

## IV. Scènes d'hypnose : exhibition de corps hors-de-contrôle ou emprise sur l'esprit ?

Alors que les spectacles de magnétisme font parler d'eux pour les postures qu'ils donnent à voir, il semble nécessaire de comprendre comment ces différents gestes et positions étaient perçus par les spectateurs selon leurs références contemporaines. Il s'agit ainsi de porter un regard sur la représentation de femmes qui, dans le cadre de l'hypnose, adoptent des positions d'adoration ou de prière. De plus, se développe une hyper-sexualisation des corps féminins ainsi qu'un certain voyeurisme des spectateurs. Hypnose et hystérie vont alors de pair pour légitimer les postures sensuelles et le dénudement, encouragés par une relation de soumission de l'actrice<sup>195</sup> envers le magnétiseur. De nombreux spectacles de magnétisme montrent des corps dans des postures imitant des situations hystériques. Et pour cause, le lien entre hypnose et hystérie est fortement établi. Dans le cadre médical, l'hypnose est utilisée pour reproduire les symptômes de l'hystérie et les observer de manière expérimentale. Or, l'hystérie est profondément associée à la féminité. Son étymologie grecque renvoie à la matrice (l'utérus), et « jusqu'à la fin de l'Antiquité classique, l'hystérie fut considérée comme une maladie organique, utérine, mais affectant le corps entier<sup>196</sup> ». Par ailleurs, cette partie s'intéresse aux représentations des corps tordus et en états de convulsion, allant jusqu'à la tension extrême des mains.

### A. Les corps féminins

#### 1. Idolâtres magnétisées : l'extase religieuse

Dans les démonstrations foraines, les magnétiseurs cherchent à accrocher le spectateur en lui montrant des thématiques qui l'interpellent rapidement. Ainsi, il s'agit de représenter physiquement et précisément des actions ou des sujets familiers. Pour favoriser la compréhension rapide de la scène, l'attitude y est poussée à l'exagération. Dans cette logique,

---

<sup>195</sup> Le terme actrice est employé pour souligner la présence régulière d'une complice. Cependant, les complices n'était pas toujours des artistes professionnelles.

<sup>196</sup> Thérèse Lempérière, « Hystérie (histoire du concept) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne, consultation le 23/03/2022]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/hysterie-histoire-du-concept/3-evolution-des-idees-sur-l-hysterie/>

il apparaît une récurrence des évocations religieuses faisant écho aux mœurs de l'époque. Dans un contexte de laïcisation de la France, les forains réunissent tous les sujets de débats, et créent des liens entre les différentes opinions et les différentes classes sociales. À l'inverse, les scientifiques défendent un point de vue qui met à distance les croyances religieuses. Dans les mises en scène magnétiques, des attitudes passionnelles sont observées à plusieurs reprises, notamment au moment le plus fort de l'épisode hypnotique, et constituent un argument fort du spectacle. L'affiche ci-après montre que la jeune fille magnétisée en état d'« extase religieuse » est un élément majeur du spectacle qui mérite sa place au centre de l'affiche. Malgré les fauves et la dangerosité qui l'environnent, la magnétisée semble pleinement dévouée à sa prière. Elle est aussi placée au même niveau que les fauves qui l'entourent, celui des domptés.



Fig. 13. Charles Lévy, *Le Célèbre professeur américain Ferdinandus*, Paris, Charles Lévy, 1884. [En ligne, consultation le 24/04/2022] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9016099k>

Hautement imprégnées par le christianisme, les scènes d'extases renvoient à des attitudes ou valeurs chrétiennes. Sadi Lakhdari rapporte que,

Le terme d'extase apparaît au XIV<sup>e</sup> siècle en français, il est emprunté au grec par l'intermédiaire du latin chrétien. Le premier sens est donc avant tout religieux, il se réfère à une personne qui est abîmée dans la contemplation d'un objet transcendant qui l'absorbe et la ravit hors du monde sensible, d'où le sens de ravissement mystique.<sup>197</sup>

La prière étant un moyen d'accéder à cet état d'extase, la posture agenouillée avec les mains jointes est fréquemment représentée<sup>198</sup>. De plus, l'extase est le moment propice aux visions, ainsi qu'à l'accroissement des émotions. Chez le sujet magnétisé en état d'extase, toutes les émotions sont amplifiées, passant d'une tristesse profonde à une gaieté intense. L'extase constitue alors une perte de conscience de son propre corps ainsi qu'un état modifié de conscience, au même titre que l'hypnose. En représentant sur scène l'extase, il s'agit d'une certaine mise en abyme de l'état modifié de conscience, où le magnétiseur agit doublement sur le sujet. Donato est ainsi comparé à un « faiseur de miracles<sup>199</sup> », et le duo Bonheur-Raynaly provoque le dépaysement des spectateurs : « Nous sommes au siècle des miracles ; hier l'Alcazar était lieu de pèlerinage et les pèlerins se pressaient dans le temple de la chanson. MM. J. Bonheur et E. Raynaly donnaient une attrayante séance de magnétisme.<sup>200</sup> »

Dans les témoignages des spectateurs, les allusions à la religion sont également nombreuses. Dans un ouvrage de 1884, le magnétisme est directement associé à la foi. Pour l'auteur, une expérience magnétique ne peut se réaliser qu'à condition de faire preuve de volonté et de crédulité. En effet, il est écrit qu'« il est nécessaire d'avoir la foi, de croire au magnétisme pour réussir.<sup>201</sup> ». En 1890, Joseph Delbœuf rapporte que la performance de Lucile et Donato peut faire penser à un « tableau d'un ange tombé au pouvoir du diable<sup>202</sup> ». Cette allusion au Mal est également présente dans le cadre médical, où les attaques

---

<sup>197</sup> Sadi Lakhdari, « Hypnose, hystérie, extase : de Charcot à Freud » in *Savoirs et clinique*, vol. 8, no. 1, 2007. [En ligne, téléchargement le 02/05/2022]. URL : <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2007-1-page-201.htm> p. 201.

<sup>198</sup> Pour un autre exemple, consulter l'affiche de Donato précédemment citée et ajoutée en annexe 9.

<sup>199</sup> Article du Dagblad de la Haye (Hollande), 30/06/1876, In *Appréciations des Journaux Français et étrangers sur les séances du magnétiseur Donato, op. cit.*, p. 3.

<sup>200</sup> Article de presse retranscrit, in *E. Raynaly, op. cit.*, p. 151.

<sup>201</sup> Camille Bélot, *Les Secrets du magnétisme*, Paris, éditions Dentu, 1884., p. 25. [En ligne, consultation le 29/04/2022] URL <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205884h>

<sup>202</sup> Joseph Delbœuf, *Magnétiseurs et médecins*, Paris, éditions Félix Alcan, 1890, p. 97. [En ligne, consultation le 29/04/2022] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205884h>

hystériques des patientes sont qualifiées de démoniaques, comme en témoigne l'ouvrage de Charcot et Richer intitulé *Les Démoniaques dans l'art* (1887). Le docteur Fluidus, qui se présente comme un véritable scientifique mais dont le pseudonyme traduit le contraire, consolide la position du magnétisme dans une sphère religieuse :

On ne doit pas magnétiser légèrement, dans le dessein de s'amuser et d'obtenir des résultats extraordinaires. 'C'est une profanation qu'on commet en agissant ainsi' disent les magnétiseurs sérieux, 'car l'exercice du magnétisme est presque un acte religieux, qui exige dans sa pratique le plus grand recueillement.'<sup>203</sup>

Par ailleurs, les yeux « doux, timides » et la « gracieuse mélancolie<sup>204</sup> » de Lucile dressent le portrait de la jeune fille hésitante, « aimable et naïve<sup>205</sup> », qui correspond à un certain imaginaire de la virginité. Son magnétiseur Donato incarne soudain la figure du bon père, qui l'infantilise en la faisant boire alors qu'elle n'est pas encore magnétisée : « Le magnétiseur lui présente un verre d'eau qu'il porte à ses lèvres et la regarde boire.<sup>206</sup> » Cette idéalisation de la magnétisée en extase n'est pas anodine. En effet, ces situations se produisant également chez les hystériques, le même traitement pourrait leur être préconisé. En l'occurrence, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'hystérie est perçue comme un dysfonctionnement génital, et « les relations sexuelles et le mariage était considérés comme le meilleur remède à ce trouble pathologique qui va être comparé de plus en plus aux états des convulsionnaires et des possédées.<sup>207</sup> » Ainsi, la symbolisation de la virginité chez le sujet magnétisé joue en faveur de ce prétendu remède, qui perdra toutefois en notoriété grâce aux travaux de Charcot, dont la théorie est « purement organiciste et neurologique<sup>208</sup> ».

---

<sup>203</sup> *Nouvel almanach magnétique, par le docteur Fluidus*, Paris : Delarue, 1856, p. 22. [En ligne, consultation le 21/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6438382c>

<sup>204</sup> Joseph Delbœuf, *op. cit.*, p. 97.

<sup>205</sup> Article du *Dagblad de la Haye* (Hollande), *op. cit.*

<sup>206</sup> Joseph Delbœuf, *idem*.

<sup>207</sup> Sadi Lakhdari, *op. cit.*, p. 202.

<sup>208</sup> *Ibid.*

## 2. Érotisation des corps sous hypnose

À l'instar des voiles de Loïe Fuller, les artistes forains se servent de costumes vaporeux pour vêtir les magnétisées en délire. Alors que l'hypnose est associée à l'hystérie, l'imaginaire commun conçoit en partie le magnétisme à travers la figure de la patiente hystérique. Internée, celle-ci passe ses journées dans une sorte de chemise de nuit, longue et ample, dont l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* divulgue quelques exemples. La silhouette se perd dans le tissu, qui suggère subtilement les courbes de la jeune femme et attise les fantasmes des magnétiseurs et des spectateurs : « [...] la ténuité vaporeuse d'un voile peut condenser sur la nudité et la grâce féminine. Le voile y est l'écho dématérialisée de la forme qui, seul, peut déclencher le fantasme.<sup>209</sup> » Cette tenue de nuit est également un marqueur fort d'une « pseudo-intimité, censée révéler ce qui, dans la société, se cache aux regards.<sup>210</sup> »

Dans les différents schémas relationnels de l'hypnose, il se dégage un rapport de force entre le magnétiseur et la personne magnétisée. Dans une grande majorité des cas, le magnétiseur prend le dessus. Plus grand et plus mûr, il adopte une position de domination par rapport à la jeune fille, souvent genouillée ou allongée. À ce propos, voici les recommandations d'un magnétiseur :

Cependant l'âge du magnétiseur doit influencer certainement sur le succès et le résultat de la séance. Il est évident qu'il ne devra être ni trop jeune ni trop vieux : un jeune homme de 15 à 20 ans n'aurait pas le prestige nécessaire et paraîtrait prétentieux, un vieillard risquerait de prêter à rire. Une bonne moyenne est donc indispensable. Ce n'est pas non plus le rôle d'une dame, ni d'une jeune fille. Quant au sujet, on peut choisir indifféremment un jeune homme, une jeune fille ou une jeune femme. De préférence une jeune fille, de tournure élégante, grande et mince, de teint pâle ou peu coloré.<sup>211</sup>

L'engagement corporel du magnétiseur contraste avec la passivité de la magnétisée, accentué par le contact rapproché des corps : « Vous ferez asseoir la personne que vous voulez magnétiser [...]. Vous vous placerez vis-à-vis d'elle, assis également, mais de façon à la dominer un peu, que vos genoux touchent les siens et que vos quatre pieds soient à côté les

---

<sup>209</sup> Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 25.

<sup>210</sup> Ariane Martinez, *La Pantomime théâtre en mineur 1880-1945*, Paris : Presse Sorbonne nouvelle, 2008. P. 73.

<sup>211</sup> Emile Chautard, *Les Révélations d'un magnétiseur : trucs ingénieux employés au théâtre pour obtenir les phénomènes de la transmission de pensée, du magnétisme et de l'hypnotisme*, Montceau-Les-Mines, Imprimerie nouvelle, Charles et Delorme, 1904, p. 7. [En ligne, consultation le 03/04/2022]. URL : <https://lccn.loc.gov/2007582636>

uns des autres.<sup>212</sup> ». La victime répond aux volontés du magnétiseur sans n'être plus maîtresse de son propre corps. Aux yeux des spectateurs, elle est soumise au bon vouloir du magnétiseur : « Le magnétiseur lui communique à volonté l'extase, la frayeur, la colère, la tristesse, la joie, le rire, la surdité, l'hyperacousie, etc., en un mot, elle obéit passivement à toutes les fantaisies de son dominateur.<sup>213</sup> » En la privant de sa propre liberté de mouvement, de la parole, et en la dissociant de ses propres sens et émotions, le magnétiseur assujetti sa partenaire. Sous état hypnotique, la magnétisée est alors réduite à l'état de *sujet-objet*. Pascal Rousseau souligne ainsi la « distribution genrée hautement phallocrate entre l'homme magnétiseur et sa poupée féminine<sup>214</sup> ». De plus, l'écart d'âge entre ces deux-là attise le voyeurisme de l'audience. Sur scène, la silhouette est soigneusement observée et les spectateurs apprécient la jeunesse et le charme de la magnétisée. Cette « exposition aux regards masculins [...] se joue dans la *distance* et la *négation* du toucher.<sup>215</sup> » En effet, la beauté juvénile du sujet induit son inaccessibilité, et laisse libre court à l'imagination des spectateurs.

---

<sup>212</sup> *Nouvel almanach magnétique, par le docteur Fluidus, op. cit.*, p. 24.

<sup>213</sup> Joseph Delbœuf, *op. cit.*, p. 97.

<sup>214</sup> Pascal Rousseau, « La Disposition du corps, l'hypnose comme média chorégraphique », *In Une Plongée avec Catherine Contour. Créer avec l'outil hypnotique*, Paris, Editions Naïca, 2017, p. 74.

<sup>215</sup> Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 73.

## B. Convulsions, torsions, contorsion ?

### 1. Les corps aux allures acrobates

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le corps fait l'objet d'une appréciation réductive qui l'associe à l'instinct déraisonné et l'oppose à l'intelligence d'esprit. Rae Beth Gordon explique ainsi que :

l'une des principales constructions médicales pour conceptualiser le fonctionnement de la psyché consiste en une division entre les facultés supérieures – la raison, le jugement, la volonté –, et les facultés inférieures – les fonctions sensori-motrices, les automatismes comprenant les réflexes nerveux et l'instinct. Ce sont ces facultés inférieures qui composent « l'inconscient corporel ». <sup>216</sup>

Cette notion de l'être humain en proie à l'avilissement par son propre corps se retrouve dans le regroupement des hystériques et des épileptiques « sous la rubrique 'dégénéré' <sup>217</sup>», notamment en raison des gestes réflexes et des automatismes provoqués par les pathologies nerveuses. Il s'opère une omniprésence de ce rapport méprisant au corps nerveux, qui provoque l'hilarité des spectateurs, mais aussi la fascination pour leur caractéristique sauvage déconcertante.

À la même période, les attaques hystériques sont répertoriées selon un enchaînement systématique de plusieurs catégories successives de gestes, et la deuxième période comporte une première phase dénommée « contorsions, grands mouvements ou clownisme<sup>218</sup> ». En effet, les scientifiques comparent les attaques hystériques aux acrobaties des clowns en les répertoriant sous le nom de *clownisme*<sup>219</sup>. Empruntés au cirque, ces termes — contorsion, clownisme — témoignent malgré eux d'une difficulté à décrire les crises hystériques et masquent la complexité du phénomène observé. Ils soulignent également la dimension spectaculaire des attaques, durant lesquelles le corps peut bondir, se tordre, témoigner d'une puissance musculaire et d'une souplesse imprévisibles. Parmi les attitudes les plus théâtrales des hystériques, les *arcs de cercle* se distinguent particulièrement tant ils font échos à la grande souplesse dorsale des gymnastes et des contorsionnistes qui réalisent la position du

---

<sup>216</sup> Rae Beth Gordon, « Les galipettes de l'Autre burlesque ou la mécanique corporelle du Double », in 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, no. 61, 09/2010, p. 129. [En ligne, consultation le 14/04/2022]. DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3834>

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> Jean-Pierre Luauté, Olivier Saladini, Olivier Walusinsky, « L'arc de cercle des hystériques. Historique, interprétations » In *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*, vol. 173, no. 5, 06/2015, p. 392. [En ligne, consultation le 06/05/2022]. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.amp.2014.06.002>

<sup>219</sup> Rae Beth Gordon, *op. cit.*, p. 143.

pont. La photo ci-dessous met en scène l'arc de cercle hystérique en situation médicale. Il s'agit certainement d'une reconstitution d'une crise hystérie ayant une visée scientifique. En effet, l'outil photographique nécessitait un temps de pose trop important pour capturer les mouvements frénétiques et instables d'une personne en crise hystérique.

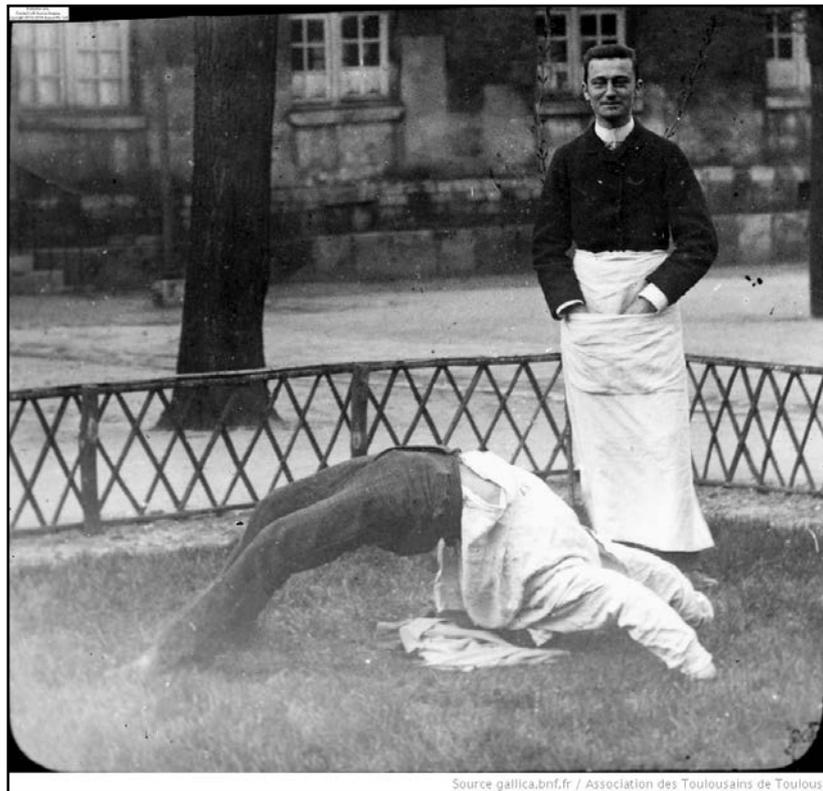


Fig. 14. Attaque d'hystérie, homme, photographie, 12 x 9 cm, période : 1859-1910. [En ligne, consultation le 10/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105778873>

Dans son ouvrage *Contorsion : histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles* (2021), Ariane Martinez explique,

Le pont est aussi une figure anthropologiquement très chargée, dont le sens varie fortement en fonction de la dynamique de mouvement et du contexte d'actualisation. Produit de façon statique et stable, il peut évoquer la transition entre deux mondes, et fournir le support de portés en équilibre sur le bassin. Mais s'il s'accompagne de mouvements erratiques du bassin, des bras ou des jambes, comme dans l'arc de cercle hystérique, il convoque aussi bien des images picturales ou filmiques de possession, que de sexualité et/ou de révolte.<sup>220</sup>

En effet, cette posture porte plusieurs significations dont les forains sont conscients et dont ils accentuent les attributs à des fins de théâtralisation. Par exemple, la posture de l'arc de cercle

<sup>220</sup> Ariane Martinez, *Contorsion : histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Société d'histoire du théâtre, 2021, p. 154.

modifie le regard de l'autre sur le corps. La zone du bassin est mise en avant en étant surélevée et au centre, tandis que le visage jonche le sol et se cache entre les bras. Sans visage, l'identité de l'individu se fait oublier au profit d'un corps qui s'exprime étrangement. De plus, il s'agit d'une posture de vulnérabilité dans sa manière d'exposer les organes vitaux du corps. La tête renversée réduit les capacités d'analyse visuelle, les bras ainsi positionnés ne peuvent pas réagir rapidement et les jambes ne sont pas en mesure de fuir une situation dangereuse. Cette vulnérabilité sensorielle contrebalance avec la force physique répartie dans les bras et les jambes qui soutiennent le corps, et celle des circassiens qui repoussent leurs limites.

Par ailleurs, la catalepsie totale donne à voir un corps fortement gainé et puissant qui rappelle celui des circassiens et acrobates<sup>221</sup>. Ce corps semble être à mi-chemin entre la vie et la mort. Sur l'affiche précédente du Professeur Ferdinandus, il est d'ailleurs présenté en haut à gauche la « catalepsie-entière, morte-vivante ». Dans les postures où le corps est rigidifié, la presse n'hésite pas à parler d'un corps cadavérique<sup>222</sup>, ou d'une « mise au tombeau<sup>223</sup> ». Le prestidigitateur Raynaly confirme avoir feint la mort et réussi à tromper l'audience dans ses performances magnétiques avec Monsieur Bonheur :

J'ai fourni tous les états cataleptiques partiels ou généraux. J'ai même suspendu en moi les apparences de la vie dans des conditions telles, qu'un médecin, vous entendez bien, un médecin, a constaté publiquement l'arrêt absolu des battements du poulx, et a proclamé que j'étais dans un état complet de catalepsie. Or, je dormais autant que vous en ce moment, à moins, cependant, que cette lecture vous ait produit un effet soporifique sur lequel je n'avais pas compté.<sup>224</sup>

Dans une autre démonstration, une décharge électrique est administrée pour prouver l'insensibilité du sujet. Alors, sa seule réaction physique est comparée à celle d'un défunt, et les spectateurs n'observent qu'un « léger tremblement musculaire du dos de la main qui, dans les mêmes conditions, se produit même sur le cadavre.<sup>225</sup> » De plus, lorsque les médecins l'auscultent, ils notent que « les battements du cœur sont extrêmement faibles, la respiration

---

<sup>221</sup> À ce propos, le magnétiseur forain Donato était connu par ses confrères prestidigitateurs pour faire appel à des acrobates et des gymnastes qu'il dissimulait parmi l'audience avant de les faire participer à la démonstration de catalepsie totale. Voir Emile Chautard, *op. cit.*, p. 38.

<sup>222</sup> Article du journal *Le Pas-de-Calais*, Arras (France) 21/10/1876, in *Appréciations des Journaux Français et étrangers sur les séances du magnétiseur Donato*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>223</sup> Article du *Dagblad de la Haye* *op cit* p. 3.

<sup>224</sup> E. Raynaly, *op. cit.*, p. 150.

<sup>225</sup> Joseph Delbœuf, *op. cit.*, p. 102.

presque nulle [...] <sup>226</sup> ». Ainsi, le corps rigide prend la forme de l'inanimé, en donnant l'impression troublante que le sommeil magnétique est un sommeil éternel.

---

<sup>226</sup> *Idem.*, p. 97.

## 2. La tension nerveuse au bout des doigts

La question de la manipulation au sein de l'expérience hypnotique fait l'objet de nombreux débats. Il s'agit donc de rappeler qu'au sens propre, le verbe manipuler renvoie aux actions effectuées avec les mains. Pourtant, au sens figuré, la manipulation concerne les actions intéressées dressées à l'égard d'autrui afin de servir les intérêts personnels de l'auteur. Ces deux définitions de la manipulation font sens avec les spectacles forains de magnétisme. D'une part, dans un état semblable à la crise épileptique et à l'attaque hystérique, les mains des sujets magnétisés semblent s'écarteler et se font menaçantes pour le spectateur. D'autre part, le magnétiseur suggère les attitudes par un ensemble de gestes et par le toucher. Ses mains servent aussi bien à guider le sujet, qu'à orienter le regard de l'audience.

### a) Les mains en crise

L'hystérie a pu être comparée à l'animalité en raison de ses attitudes intempestives et imprévisibles ou faites des tics et démarche désarticulée (largement étudiés par Gilles de la Tourette), et les mains en crise s'apparentent aux pattes animales, prêtent à bondir et à griffer. La crispation et l'écartèlement des mains confèrent un caractère particulier aux performances de magnétisme. Elles montrent ainsi des capacités anatomiquement surprenantes qui dérangent le spectateur. Menaçantes, elles confèrent l'impression qu'elles vont s'agripper aux spectateurs. Leur gonflement couplé aux ecchymoses et aux veines apparentes traduisent des mains malsaines. La gêne procure une volonté de s'éloigner du sujet, de l'observer seulement de loin. Au contraire des mains douces et agiles de l'opérateur, les mains hystériques renvoient à une forme de violence et de douleur.

Pour les scientifiques, notamment pour le professeur Charcot, la névrose provoque aussi des manifestations externes, telles que l'*œdème bleu des hystériques*. Il succède ainsi à la découverte de l'*œdème blanc des hystériques* par Sydenham, qui exerce ses fonctions aux côtés de Charcot. Cet *œdème blanc* est un œdème dur qui ressemble parfaitement à celui de l'hydropisie (syndrome œdémateux généralisé), à la seule différence que la pression des doigts n'y laisse aucune empreinte. L'*œdème bleu des hystériques* théorisé par Charcot reprend toutes les caractéristiques de l'*œdème blanc*, mais il se distingue par un

refroidissement de la zone et une coloration violacée jusqu'à noire. En 1890, cela était considéré comme une affection fréquente mais passée inaperçue, apparaissant spontanément ou à la suite d'un épisode de convulsions. L'œdème apparaît ainsi sur le corps des hystériques, dont les mains. Charcot y voit une « attitude vicieuse de la main et des doigts [...] qui est due à une contracture.<sup>227</sup> »

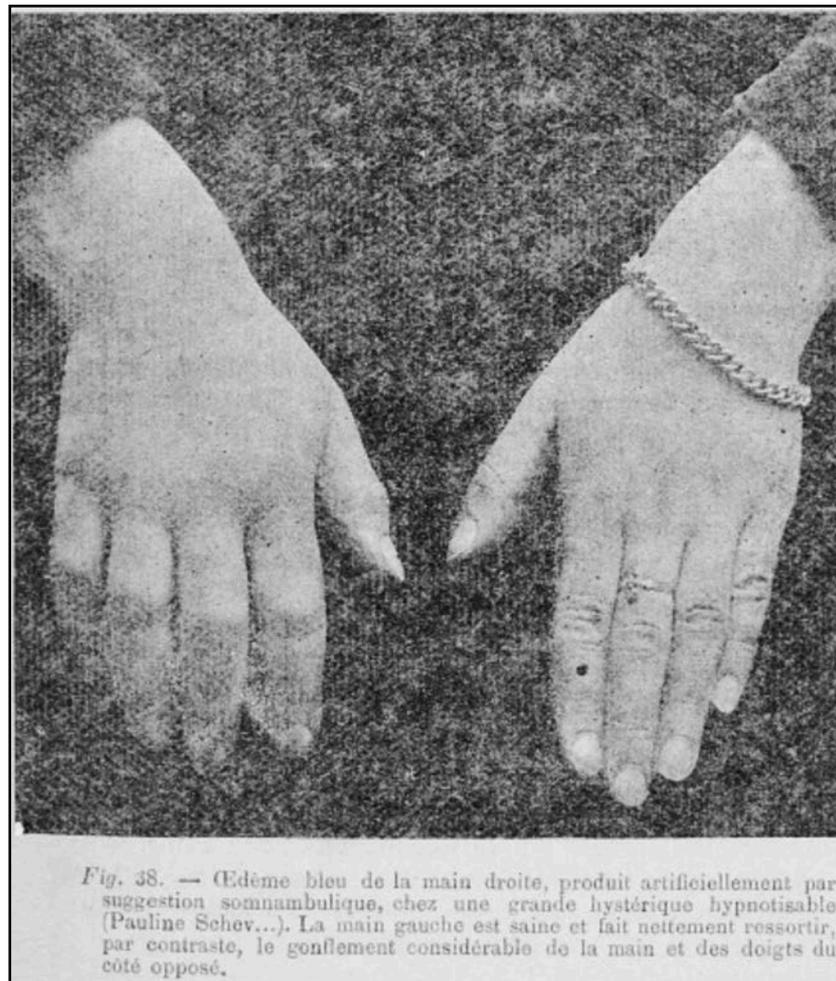


Fig. 15. Œdème bleu de la main droite, produit artificiellement par suggestion somnambulique, chez une grande hystérique hypnotisable, In Georges Guinon «L'Œdème bleu des hystériques », *op. cit.*, p. 263.

Par ailleurs, alors que les scientifiques parlent de *clownisme* pour décrire des situations hystériques, les mains jouent un rôle majeur dans la réalisation des postures et font écho aux acrobates qui déambulent sur les mains. En état magnétique et/ou hystérique, les

---

<sup>227</sup> Georges Guinon « L'Œdème bleu des hystériques », *Le Progrès médical*, série 2, T. 12, no. 41, 11/10/1890, [Compte-rendu d'une Leçon de Charcot], p. 260. [En ligne, consultation le 12/05/2022] URL : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?90170x1890x02x12>

mains sont un point d'appui important du corps avec les pieds, en particulier dans des cas de catalepsie totale ou dans des postures telles que les arcs de cercle.

Plus globalement, les mains entrent en jeu dans la théâtralisation des scènes d'hystérie. Elles sont à l'origine d'émotions fortes chez les spectateurs, telles que la peur ou le rejet. De plus, les mains transposent la douleur psychique en une douleur physique, et ancrent le corps dans une faculté à exprimer la souffrance.

#### b) Les mains des forains

Les mains interviennent dans la réalisation technique de l'hypnose car elles permettent de réaliser les *passes magnétiques* et d'assurer un contact physique avec le sujet. Dans différents traités qui visaient à enseigner ou promouvoir cet art, l'usage des mains est introduit comme un protocole à part entière. Le magnétiseur est appelé à effectuer des gestes manuels selon un ordre rigoureux, tout en étant attentif à ses propres perceptions. Par exemple, il doit veiller à ce que ses « mains ne soient ni trop chaudes ni trop froides<sup>228</sup> ». De plus, les différentes techniques utilisées font appel aux mains et aux doigts selon un déroulé précis :

Après vous être recueilli, prenez ses pouces entre vos deux doigts, de manière que l'intérieur de vos pouces touche l'intérieur des siens et fixez vos yeux sur lui. [...] vous sentirez qu'il s'est établi une chaleur égale entre vos pouces et les siens ; cela fait, vous relirez vos mains en les écartant à droite et à gauche, en les tournant de manière que la surface intérieure soit au dehors ; Vous les élevez jusqu'à la hauteur de la tête ; alors vous les posez sur les deux épaules, vous les y laissez environ une minute et les ramenez le long des bras jusqu'à l'extrémité des doigts, en touchant légèrement. [...] <sup>229</sup>

La description se poursuit ainsi longtemps, et l'importance accordée aux gestes des mains ne décroît pas au fil de la performance. L'extrait montre ainsi la dimension spectaculaire du toucher et des mouvements manuels qui gravitent autour du sujet. Pour les magnétiseurs forains, qui créent l'illusion du magnétisme plutôt que le phénomène réel, les mains permettent de manipuler les objets truqués et d'attirer l'attention ailleurs. Alors que le rapprochement entre le magnétisme et la prestidigitation est établi, l'étymologie latine *digitus* de ce dernier terme souligne l'importance des doigts, et par extension des mains, dans ces opérations. Il est ainsi préconisé un entraînement quotidien et sérieux visant à développer des qualités de « souplesse, la précision et surtout l'harmonie des mouvements. La vitesse est

---

<sup>228</sup> La Fontaine de la Couronne, *L'Art de magnétiser*, op. cit., P. 39.

<sup>229</sup> *Idem.*, p. 37.

nécessaire.<sup>230</sup> » En effet, un long article de la Presse médicale étudie et fait l'éloge des mains, et plus particulièrement de la dextérité du prestidigitateur :

Il a dû acquérir l'indépendance absolue des deux mains pour pouvoir accomplir, de l'une, l'action simulée ou tout au moins indifférente qu'il semble attentivement surveiller des yeux et, pour ainsi dire, de tout le corps, tout en exécutant, de l'autre main, l'opération principale et indispensable qui doit rester cachée. Le *boniment* doit faire corps avec les gestes, en accompagner les péripéties, en souligner les effets. Il aide à franchir les obstacles, pare aux difficultés imprévues.<sup>231</sup>

L'attention est attirée vers la main qui simule et divertit pendant que l'autre main œuvre discrètement à la réalisation concrète et matérielle de l'action. Cette dissociation des mains gauche et droite ainsi que l'indépendance des doigts rappellent la dextérité des musiciens. En l'occurrence, les gestes des prestidigitateurs font preuve d'une certaine musicalité : ils développent une justesse du toucher et la succession de mouvements est soigneusement rythmée pour donner le plus bel effet. Une astuce consiste en la maîtrise de la vitesse d'exécution du geste. Il convient de trouver un équilibre entre la lenteur qui dévoilerait le truc et une vitesse excessive qui surprend et attire l'œil : « la vitesse attire l'attention par ses détentes brusques. Il faut s'efforcer à ne faire des mouvements gracieux, arrondis, moelleux, fondus. [...] Le geste décisif doit être court, discret, concis.<sup>232</sup> ».

En 1927, le Docteur P. Peugniez a publié une étude sur la main des prestidigitateurs. Il documente ainsi leurs compétences acquises au gré de nombreuses heures d'entraînements. À l'aide de photographies, il analyse la musculature de la main agile du prestidigitateur Louvigny, et relève que « tous les muscles de la main et des doigts concourent aux actions nécessaires à la prestidigitation. » Il définit la technique de l'*empalmage* qui permet de maintenir des objets dans la paume sans que cela soit perceptible :

L'empalmage est le procédé à l'aide duquel on escamote nombre d'objets, tels que bouchons, boules, dominos, dés, pièces de monnaie, etc. L'objet placé dans la paume de la main est porté entre les masses des muscles thénar et le bourrelet constituant l'éminence hypothénar. Lorsqu'il est saisi, et maintenu, la main doit pouvoir s'ouvrir, les doigts s'étendre, le pouce s'écarter des autres doigts, tous geste donnant l'illusion que la main est vide. En réalité, ce n'est pas dans la paume de la main, à proprement parler, que l'objet est maintenu ; c'est plus haut, à la racine des masses qui forment les éminences

---

<sup>230</sup> P. Peugniez, « Cinématique de la main, La Main du prestidigitateur », in *La Presse médicale, Chroniques, Variétés, Informations*, Masson et Cie, no. 8, 26/01/1927, p. 124-125. [En ligne, consultation le 10/05/2022]. URL : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?100000x1927xartorig>

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> *Ibid.*

thénar et hypothénar. Ce sont donc les muscles de ces éminences qui, dans l'empalmage, jouent le rôle principal (fig. 2).<sup>233</sup>

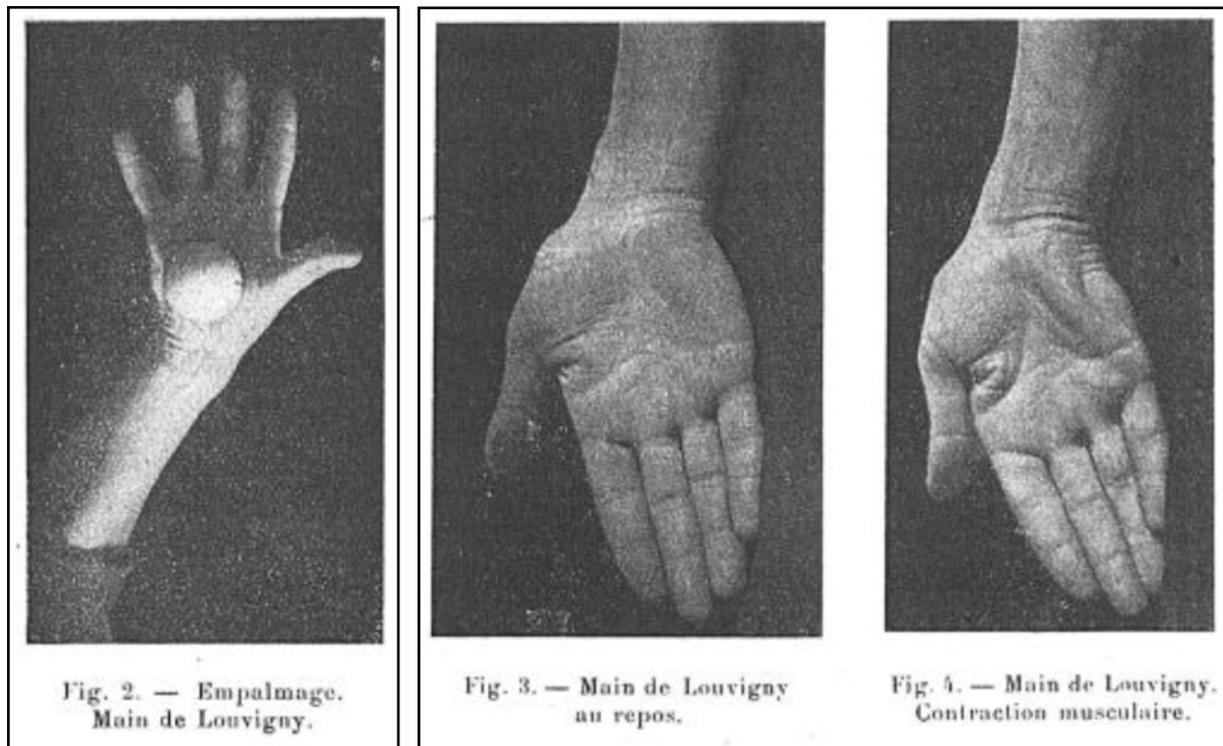


Fig. 16. D<sup>r</sup> P. Peugniez, *Cinématique de la main, La Main du prestidigitateur, op. cit.*, Photographies « Main de Louvigny », figures 2 à 4, p. 125.

La maîtrise de l'empalmage souligne finalement la précision et la subtilité des gestes effectués par les prestidigitateurs. Ces micro-gestes permettent ainsi de communiquer avec des complices, notamment dans le cadre de démonstrations de magnétisme ou de suggestion :

Dans la transmission de pensée qui n'est qu'une variété de prestidigitation, le langage des gestes est composé d'actions si restreintes comme amplitude, qu'elles ne sont perçues que par le sujet soi-disant extralucide : elles échappent aux spectateurs. La précision qu'elles atteignent permet à celui qui les exécute des déplacements tellement circonscrits qu'ils en deviennent invisibles pour tous ceux qui ne sont pas entraînés à les discerner.<sup>234</sup>

Enfin, la manipulation magnétique s'inscrit dans un imaginaire plus global des mains des saltimbanques. Ces derniers, ainsi que l'ensemble des populations itinérantes, sont constamment soupçonnés d'être les auteurs des nombreux vols commis lors des fêtes foraines. Celles-ci regorgent de performances et divertissements variés, parmi lesquels figurent

<sup>233</sup> P. Peugniez, *Cinématique de la main, La Main du prestidigitateur, op. cit.*, p. 124-125.

<sup>234</sup> *Ibid.*

immanquablement les diseuses de bonne aventure, voyantes et autres médiums. Ces derniers prédisent l'avenir en lisant à travers la main du badaud, et annoncent sa destinée au long des sillons de sa main. Alors que ces pratiques sont controversées, elles participent à une appréhension négative des mains foraines. C'est dans cette logique que l'agilité manuelle des magnétiseurs peut faire l'objet de critiques et de méfiance. Pour bon nombre de spectateurs, elles symbolisent la perversité du manipulateur et suscite la peur d'être contrôlé par autrui mal-intentionné. Le magnétiseur semble ainsi diriger le sujet du bout des doigts, à la manière d'une marionnette ou d'un pantin à fils.

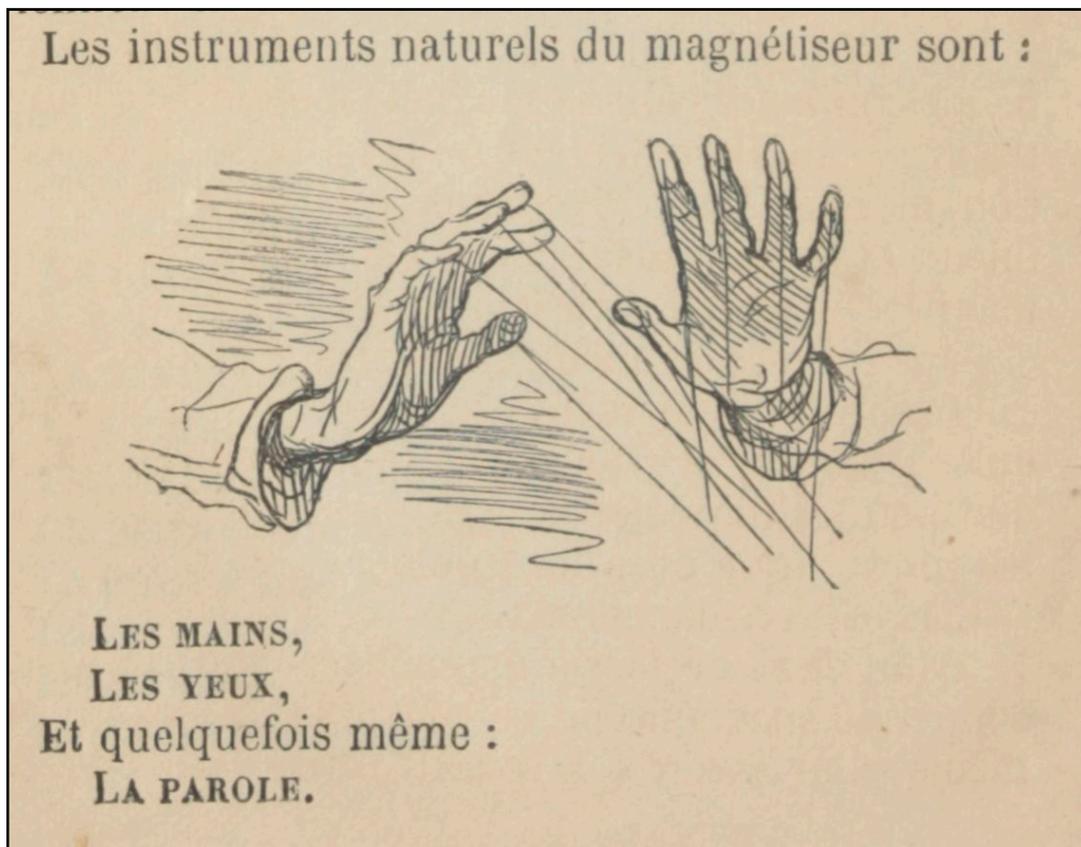


Fig. 17. *Nouvel almanach magnétique, par le docteur Fluidus*, Paris : Delarue, 1856, p. 20. [En ligne, consultation le 21/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6438382c>

## V. La dissémination de gestes erratiques dans les arts de la scène

Comme en témoigne un nombre considérable de manuels, les scientifiques des années 1900 s'intéressaient déjà aux questions des automatismes et du mimétisme, notamment en réponse aux hypothèses très répandues d'une dégénérescence de la société française et d'une propagation des pathologies nerveuses. Leurs travaux précurseurs ont pu être largement confirmés par les récents progrès en neurologie, avec la découverte par Giacomo Rizzolatti du mécanisme de neurones miroirs. De plus, la conceptualisation par Daniel Stern de la connaissance relationnelle implicite s'applique aux spectacles de magnétisme forains dans la mesure où leur succès fut dépendant de l'omniprésence des thématiques surnaturelles et/ou pathologiques à la même période. Ainsi, il s'agit de convoquer ces notions pour étudier la transmission volontaire ou involontaire des gestes pathologiques dans les spectacles, et l'intérêt porté par le public pour ces démonstrations. En outre, la retranscription sur scène de la souffrance psychique par une forme de douleur physique, à travers des positions incongrues et des contorsions ainsi que par des mouvements saccadés et violents, a propagé un imaginaire de la maladie nerveuse. Par conséquent, il s'agit de prendre un peu de distance avec les spectacles forains afin d'étudier le traitement scénique de l'hystérie et de l'épilepsie dans d'autres contextes artistiques, tels que le café-concert et la création de personnages directement inspirés de la pathologie. Ainsi, il s'agit de comprendre comment ces mises en scène ont pu générer un tel engouement des spectateurs, et quels mécanismes physiologiques et/ou psychologiques sont sollicités.

### A. Le rôle du cerveau dans la reproduction des gestes saccadés

#### 1. Le concept de *connaissance relationnelle implicite* (D. Stern)

Alors que l'hypnose et l'hystérie sont omniprésentes dans les années 1900, il semble que le public des spectacles populaires soit déjà familiarisé avec ses notions, à tel point qu'un imaginaire implicite de la pathologie s'est instauré. Il s'agit donc de tisser un lien entre ce que Daniel Stern nomme la *connaissance relationnelle implicite* et l'intérêt porté aux gestes saccadés dans les spectacles. Le psychanalyste en donne la définition suivante :

Connaissance relationnelle implicite (*implicit relational knowing*) : cela renvoie à la connaissance implicite telle qu'elle est comprise généralement. C'est-à-dire un domaine

de connaissance et de représentation qui est non verbal, non symbolisé, non narré et non conscient. Il se compose de procédures motrices, de schémas d'affect, d'attentes, voire de schémas de réflexion. [...] La connaissance relationnelle implicite est non consciente, elle n'est pas inconsciente au sens de refoulée. On dira plutôt qu'il n'a jamais été nécessaire de la traduire en mots et que ce besoin ne se présentera peut-être jamais. Elle est non consciente au sens où elle ne devient jamais réflexivement consciente. La plus grande partie de ce que nous savons de la manière d'être avec d'autres (dont le transfert) réside dans la connaissance relationnelle implicite.<sup>235</sup>

Les éléments de cette définition semblent s'appliquer à l'hystérie dont les caractéristiques expressives sont elles-mêmes implicites : mutisme ou cris et balbutiements, postures non-conventionnelles, émotions exacerbées. La notion de connaissance relationnelle implicite apparaît comme le point culminant des interactions entre les démonstrations médicales, les performances, et les spectateurs. En effet, la surexposition de la société aux sciences neurologiques et/ou paranormales crée un imaginaire collectif de la pathologie nerveuse et permet à chaque subjectivité de se représenter des postures, des attitudes et des sons en lien avec la pathologie. Ainsi, lorsque les artistes reprennent ce genre de mouvements très caractéristiques sur scène, l'œuvre spectaculaire peut naître entre eux et les spectateurs au moyen d'un socle commun imprécis mais reconnaissable en tant que tel. En effet au début du XX<sup>e</sup> siècle, les mouvements saccadés font immédiatement référence aux hystériques (aujourd'hui, ce genre de mouvement peut certes avoir une connotation neurologique, mais aussi psychologique en évoquant une attaque de panique, ou encore une signification festive avec des types de danses telles que le cake-walk, le charleston, le rock ou la tectonique par exemples). La diffusion d'images fortes et très spectaculaires par le professeur Charcot à l'Hôpital de la Salpêtrière a grandement impacté les mémoires visuelle, tactile, auditive, et émotionnelle des spectateurs si bien que le milieu scientifique a fortement influencé les arts scéniques, avec notamment cette position de léthargie reprise dans les deux cadres de la médecine et du spectacle vivant. Rae Beth Gordon explique que « si [ce] genre artistique [...] prend son modèle dans l'iconographie et les écrits médicaux, c'est parce qu'il est largement identifiable par le grand public.<sup>236</sup> » Par conséquent, il est question d'une connaissance relationnelle implicite d'une part entre les artistes et les scientifiques, et d'autre part entre les artistes et les spectateurs. Les démonstrations médicales ont ouvert la voie à une nouvelle expressivité, où les mouvements frénétiques du corps en état modifié de conscience ou en

---

<sup>235</sup> Daniel N. Stern, *Le Moment présent en psychothérapie, un monde dans un grain de sable*, Paris : Odile Jacob, 2003 [Première publication aux Etats-Unis en 2004 ; traduit de l'anglais par Michèle Garène], p. 278.

<sup>236</sup> Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*. Rennes : PUR, 2013. p. 36.

crise se retrouvent dans les spectacles avec cette forte connotation pathologique qui permet aux forains d'exploiter le sensationnel et l'émotionnel. La mémoire sonore de la pathologie est elle aussi activée, et se manifeste par une certaine forme de proto-conversation, où les malades perdent l'usage du langage verbal au profit de cris et de grimaces avec des sons tels que des onomatopées. La performance joue également sur le rythme et le point culminant de la crise, qui se manifeste de manière crescendo avant de s'apaiser de manière decrescendo. Sur scène, cela permet aussi d'accroître l'attention du spectateur, tout en le guidant vers le point central de la performance ainsi rythmée. La photographie ci-après illustre une patiente de l'hôpital de la Salpêtrière lors d'une crise. Le sous-titre « Cri » laisse penser qu'une mémoire sonore de la pathologie est développée.

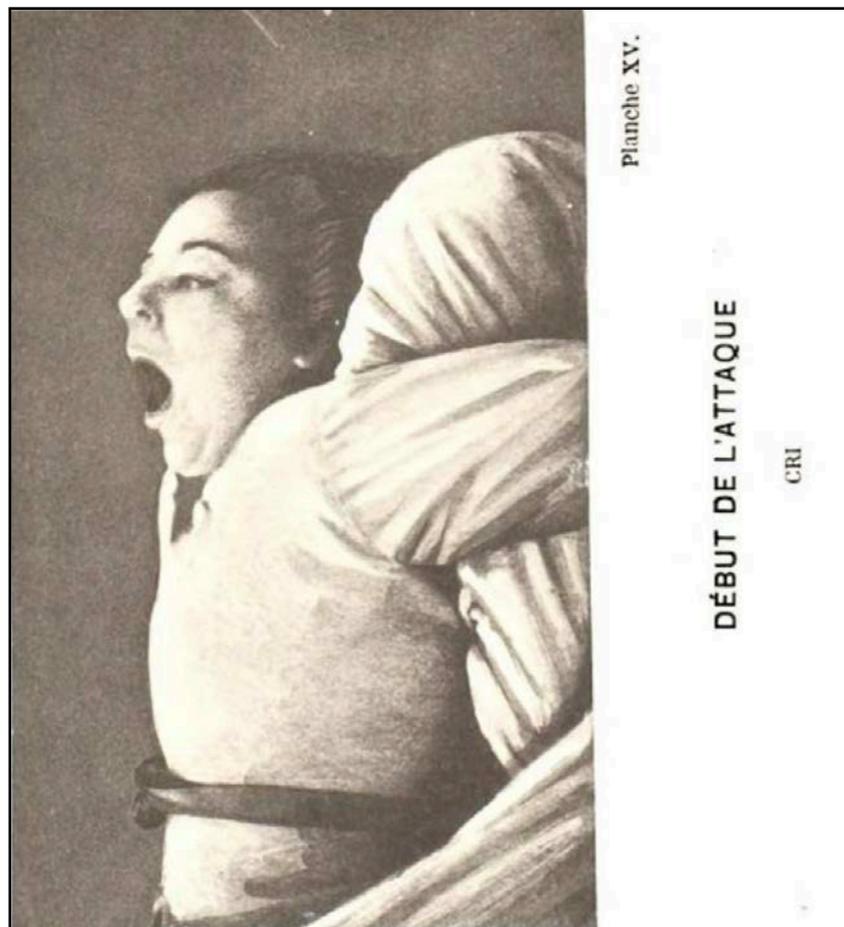


Fig. 18. « Début de l'attaque, cri », photographie, planche XV, in D.-M. Bourneville, P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, vol. 2, Paris, Delahaye éditeurs, 1878.

## 2. Le mécanisme des neurones miroirs (G. Rizzolatti, V. Gallese)

Les neuro-scientifiques Giacomo Rizzolatti et Vittorio Gallese ont découvert les neurones miroirs des singes macaques dans les années 1990, puis leur application à l'être humain au sein de plusieurs fonctions :

Quel est le rôle fonctionnel des neurones miroirs ? Diverses hypothèses ont été avancées. En fait, leur fonction n'est pas unique. Leur propriété est de constituer un mécanisme qui projette une description de l'action, élaborée dans les aires visuelles complexes, vers les zones motrices. Ce mécanisme de transfert comporte toute une variété d'opérations.

Une de leurs fonctions essentielles est la compréhension de l'action. Il peut paraître bizarre que, pour reconnaître ce que l'autre est en train de faire, on doive activer son propre système moteur. En fait, cela n'est pas tellement surprenant. Car la seule observation visuelle, sans implication du système moteur, ne donne qu'une description des aspects visibles du mouvement, sans informer sur ce que signifie réellement cette action. Cette information ne peut être obtenue que si l'action observée est transcrite dans le système moteur de l'observateur. L'activation du circuit miroir est ainsi essentielle pour donner à l'observateur une compréhension réelle et expérientielle de l'action qu'il voit.

Au-dessus de cette fonction de base, d'autres fonctions dépendent elles aussi du mécanisme des neurones miroirs [...]. L'une d'elles est l'imitation. Imiter a deux aspects : la capacité de reproduire une action observée, et celle d'apprendre une nouvelle action par l'observation. Or le système neuronal miroir, par sa capacité de fournir des copies motrices d'actions observées, semble le mécanisme idéal pour ces deux classes d'imitation. Il a été clairement établi qu'il est impliqué tout à la fois dans la répétition immédiate des actions de l'autre et dans l'apprentissage par imitation.<sup>237</sup>

Bien que la notion de neurones miroirs soit anachronique avec le sujet des spectacles du tournant de siècle, « les théories actuelles sur les 'neurones-miroirs' correspondent point pour point aux théories en psychophysiologie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>238</sup> » En effet, les neuro-scientifiques s'intéressaient déjà à ce mécanisme, et leurs théories sont aujourd'hui en grande partie confirmées. Lors de l'expérience partagée avec les hystériques, les artistes encore spectateurs s'identifient au corps de l'autre, à la manière d'un autre soi corporel. Ainsi, les artistes développent l'idée du mouvement vu, et ils s'en imprègnent de manière plus ou moins consciente. Cela fait écho à l'affirmation de Charles Henry, déjà en 1885 : « Il n'est pas d'idée sans mouvement virtuel puis réel.<sup>239</sup> ». Ainsi, la présence des influences pathologiques dans le jeu des acteurs et actrices s'explique d'abord par une appropriation mentale des mouvements hystériques exposés. Par ailleurs, le rapport particulier qu'entretiennent les comédien.ne.s

---

<sup>237</sup> Giacomo Rizzolatti, *Les systèmes de neurones miroirs*, [Discours], Académie des Sciences, Institut de France, 12/12/2006, p. 1. [En ligne, consultation le 20/05/2022]. URL : <https://www.academie-sciences.fr/Liste-des-membres-de-l-Academie-des-sciences/-/R/giacomo-rizzolatti.html>

<sup>238</sup> Rae Beth Gordon, *op. cit.* p. 15.

<sup>239</sup> Charles Henry, *Introduction à une esthétique scientifique*, 1885. In Rae Beth Gordon, *op.cit.*, p. 11.

avec leur corps fait d'eux des spectateurs plus réceptifs. Une étude menée en 2005<sup>240</sup> permet d'en déduire que les zones motrices cérébrales des comédiens sont davantage activées que celles d'un spectateur ne pratiquant pas un art physique. Il semble alors probable qu'ils s'identifient plus fortement aux mouvements vus, notamment grâce à leur plus grande expérience consciente des gestes et de l'expression corporelle. En revanche, il faut souligner que ce qui est involontaire chez les hystériques et épileptiques devient un acte volontaire chez les artistes. En effet,

la tendance mimétique qui est tellement marquée chez les hystériques à cause de la prédominance de leurs automatismes corporels est en fait inhérent à l'expérience esthétique. Avec, toutefois, cette différence importante : chez les hystériques [...], la répétition interne de ce que l'on voit a fortement tendance à se transformer immédiatement en acte. La raison en est simple : la volonté, agissant comme une faculté de contrôle, manque cruellement chez les hystériques.<sup>241</sup>

Par ailleurs, l'expérience du spectacle des magnétiseurs forains renvoie les spectateurs à leur propre expérience du corps. Ils reconnaissent dans l'autre un autre soi corporel, un moyen de ressentir à travers le corps d'un autre. Bien souvent, les spectateurs sont en quête de sensations fortes et à cette période l'hystérie fait peur car elle s'apparente à une maladie contagieuse. Cette sensation ressentie face à l'hystérie est alors un témoignage que le récepteur s'identifie à ce qu'il voit sur scène, à l'autre. Ainsi, il apparaît un phénomène de résonance chez le spectateur, qui perçoit le personnage en scène comme un autre soi corporel, analogue au sien. En suivant les travaux de Vittorio Gallese sur la théorie de la simulation incarnée, il semble que le spectateur prenne conscience de lui-même à travers la conscience de son corps, et donc ici, il est à même de s'identifier à des postures nouvelles, à des mouvements tendus et frénétiques, ainsi qu'à la crainte de la pathologie. Au regard du spectateur, la démonstration foraine rend visible et concrète une expérience sensible telle que la folie. Le spectateur ressent cela à travers le personnage incarné par le comédien, qui lui permet de se mettre à la place d'un malade le temps de la performance.

---

<sup>240</sup> Calvo-Merino, Glaser, Grèzes, Passingham, et Haggard, « Action Observation and Acquired Motor Skills\_An fMRI Study with Expert Dancers », *Cerebral Cortex*, 2005, p. 1243-1249. Doi : 10.1093/cercor/bhi007.

Cf. aussi Cross, Emily S. ; Kirsch, Louise ; Ticini, Luca F. et Schütz-Bosbach, Simone, « The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception », *Frontiers in Human Neuroscience*, Volume 5, article 102, 2011. Doi : 10.3389/fnhum.2011.00102 ; Asaf Bachrach, Yann Fontbonne, Coline Joufflineau, Ulloa et José Luis, « Audience entrainment during live contemporary dance performance : physiological and cognitive measures », *Frontiers in Human Neuroscience*, Volume 9, article 179, 2015. Doi : 10.3389/fnhum.2015.00179.

<sup>241</sup> Rae Beth Gordon, *op. cit.* p. 28.

Le mécanisme des neurones miroirs permet ainsi aux artistes de reproduire la gestuelle pathologique qu'ils ont premièrement observée. À leur tour, ils parviennent à stimuler le public qui voit dans le personnage hystérique un autre soi corporel, une autre façon de se comporter. À travers l'anthropologie théâtrale, Eugenio Barba a « souligné l'écart existant entre l'organisation psychophysique de l'acteur et l'organisation psychophysique du spectateur<sup>242</sup> ». La différence réside dans la nécessité de l'acteur à stimuler le spectateur, qui se manifeste par des techniques comportementales « extra-quotidiennes <sup>243</sup> » : l'utilisation du corps en période de représentation est différente des attitudes quotidiennes. Apparaissent alors des mouvements inhabituels venant des artistes qui utilisent des techniques de jeu : dans le cadre du magnétisme forain, l'hypnose est une technique — réelle ou feinte grâce à des dispositifs de trucages non-perçus par le public. La surexposition des sciences dites paranormales n'a pas échappée aux artistes de la période. Certains ont assisté à des démonstrations d'hystérie à l'hôpital de la Salpêtrière, et ils ont pu lire et observer des images et des descriptions d'attaques hystériques dans les journaux avant de s'en inspirer. Sur scène, cela se manifeste par de plus en plus de postures désarticulées, de gestes inhabituels et de grimaces, y compris dans des rôles qui ne représentent pas un personnage atteint d'une pathologie. Le fait de représenter sur scène des mouvements saccadés s'apparente ainsi à un témoignage d'imitation et du mécanisme des neurones miroirs, associé à la volonté de faire rire et de surprendre.

---

<sup>242</sup> Gabriele Sofia, « L'Expérience perceptive du spectateur. Une hypothèse croisée entre théâtre, neurosciences et phénoménologie » in *La perception, entre cognition et esthétique*, Adinel Bruzan, Jean-Marie Chevalier, Raluca Mocan et Roxana Vicovanu (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 128.

<sup>243</sup> Eugenio Barba, cité par G. Sofia, *ibid.*

## B. Dialogue avec le café-concert et son appropriation de la pathologique

### 1. De la Salpêtrière à la scène

L'hystérie est devenue un matériau artistique dont les artistes se sont saisis au début du XX<sup>e</sup> siècle. À travers différents témoignages, il s'avère que les attitudes des patientes ont été directement observées, si ce n'est vécues, avant d'être jouées dans les spectacles des cafés concerts, des cabarets et des théâtres parisiens. Dans ses *Mémoires* (1933), la danseuse Jane Avril raconte son internement à l'Hôpital de la Salpêtrière, les leçons de gymnastique qu'elle y suivait trois fois par semaines ainsi que ses premiers pas de danse lors d'un bal organisé par un docteur proche de Jean-Martin Charcot. L'enfance difficile de Jane Avril est marquée par les coups et la violence maternelle, qui l'ont conduite à la Salpêtrière. Elle considéra ce séjour auprès des hystériques comme un échappatoire à la violence. Son histoire familiale fait sens avec la notion de traumatisme comme élément déclencheur d'une pathologie nerveuse. De nombreuses patientes sont ainsi connues pour avoir souffert d'abus et de violences ayant entraîné une modification du comportement. L'un des cas les plus célèbres est celui d'Augustine, jeune patiente favorite du docteur Charcot, qui revivait le viol dont elle fut victime pendant ses crises hystériques<sup>244</sup>. Dans son autobiographie, Jane Avril déclare ainsi : « Les multiples épreuves que depuis des années j'avais endurées devaient fatalement déclencher en moi la maladie nerveuse qui menaçait. Je fus en proie à la danse de Saint-Guy. Prédestination ! <sup>245</sup> » Si quelques années plus tard, Jane Avril est devenue la danseuse vedette du Moulin Rouge et la muse de Toulouse-Lautrec, elle aurait cependant souffert étant plus jeune de la danse de Saint-Guy, dont l'imaginaire est encore très chargé et présent au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. À cette période, la danse de Saint-Guy se rapporte à la crise d'hystérie, qui peut aussi être collective et dont les périodes de *clowneries* ressemblent aux mouvements frénétiques provoqués par la Chorée de Sydenham. Ces éléments laissent à penser que ce séjour durant deux années a laissé une empreinte plus ou moins consciente sur la façon de danser de Jane Avril, sur son approche du mouvement et de l'expressivité. En effet,

---

<sup>244</sup> V. Cornil, *Journal des connaissances médicales pratiques et de pharmacologie*, Paris, no. 24, 12/06/1879, p. 197. [En ligne, consultation le 21/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1226261>

<sup>245</sup> Jane Avril, *Mes Mémoires*, Paris, 1933, P. 11. [En ligne, consultation le 15/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10516191z>

[...] Elle avait découvert sa vocation, sa joie, son salut. Elle serait danseuse et, par la danse, elle exprimerait toutes les courbes de ses sentiments, du chagrin à l'oubli, de la mélancolie au désir, de la douleur à la félicité. [...] extraordinairement svelte et souple, toute agitée de mouvements nerveux, mais toujours harmonieuse dans ses gestes, prenant sans même s'en douter les poses flexibles des statuette de Tanagra.<sup>246</sup>

La souplesse reconnue de Jane Avril lui a permis de réaliser des poses et des danses qui rappellent les acrobates et les contorsionnistes autant que les hystériques en crise. Lorsque la presse parle d'elle, c'est pour souligner des qualités qui toutefois font penser à la maladie. Dans *Comœdia*, elle est « frêle et frétilante » et dispose d'une « grâce entraînante et malade »<sup>247</sup>. L'un de ses surnoms « Jane la Folle » conforte l'idée d'une identité pathologique. La presse l'associe à deux autres vedettes du Moulin Rouge : « Le fameux trio sous mille aspects : Valentin-le-Désossé, long corps d'une agilité molle, La Goulue avec son haut chignon et sa figure mauvaise et dure, Jane Avril, dite Mélinite, petit profil de musaraigne chlorotique sur une silhouette d'une maigreur effarante.<sup>248</sup> » Ensemble, ces trois vedettes du Moulin Rouge rassemblent des caractéristiques des scènes foraines où sont exhibés des contorsionnistes, des phénomènes tels que des femmes aux proportions inhabituelles, et des femmes magnétisées aux allures d'hystériques. Leurs corps sont mis en avant pour leurs aspects extraordinaires (souplesse, grosseur ou au contraire fragilité), avec notamment la démonstration des grands-écarts et des levés de jambes emblématiques du quadrille et du chahut.



Fig. 19. Portrait de Jane Avril faisant le grand écart, 1893. Collection Sirot-Angel / Leemage

---

<sup>246</sup> Henry Bordeaux, *Centenaire de Verlaine*, Journal des débats politiques et littéraires, 03/04/1944, no. 1298, p. 2. [En ligne, consultation le 14/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5109158>

<sup>247</sup> Arsene Alexandre, *Offrande pour un monument*, *Comœdia*, 07/08/1909, p. 3. [En ligne, consultation le 14/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7645602d>

<sup>248</sup> Jean Ravennes, *Lautrec, peintre du cirque et du music-hall*, *Comœdia*, 04/12/1924, p. 4. [En ligne, consultation le 14/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76546313>

En outre, Jane Avril raconte la venue d'artistes en ce lieu de la Salpêtrière pour s'en inspirer : « Sarah Bernhardt, venue un jour en grand cortège, prendre sur “le vif” une scène de démente [...]»<sup>249</sup> ». En effet, la comédienne a su agrémenter ses personnages d'une touche de folie hystérique. Rae Beth Gordon explique qu'elle s'y est rendue en 1884 pour préparer son rôle (surtout la scène de la folie) dans *Adrienne Lecouvreur*.<sup>250</sup> Encore plus frappant de ressemblance, le rôle de Sarah Bernhardt en *Lady Macbeth* reprend la gestuelle et l'attitude des hystériques. Dans une réflexion portée sur les enjeux du regard et de l'imitation dans le travail des comédiens, Anne Pellois commente ainsi les deux illustrations de la comédienne suivantes : « Le regard en dessous, les yeux vides, le renversement du corps rappelant l'arc hystérique, la contraction des mains, tout renvoie à l'iconographie de la Salpêtrière.<sup>251</sup> »



Fig. 20. Sarah Bernhardt en *Lady Macbeth*, photographie Nadar, 1884. Bibliothèque nationale de France. In Anne Pellois, *op. cit.*, illustration 1.

<sup>249</sup> Jane Avril, *Mes Mémoires*, Paris, 1933, P. 11. [En ligne, consultation le 15/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10516191z>

<sup>250</sup> Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot*, p. cit., p. 52.

<sup>251</sup> Anne Pellois, « Donner à voir le fond de l'âme : les fonctions de l'œil dans la pratique du jeu de l'acteur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », In *Études théâtrales*, vol. 65, no. 2, 2016, p. 160. DOI : <https://doi.org/10.3917/eth.065.0159>



Fig. 21. Sarah Bernhardt en Lady Macbeth, photographie Nadar, 1884.  
Bibliothèque nationale de France. *In* Anne Pellois, *op. cit.*  
Illustration 2.

Sur ces photographies, on reconnaît aisément la nervosité des mains qui trahissent un trouble psychique, et des expressions du visage qui sont aussi troublantes que celles des femmes en crises hystériques. Enfin, comme le souligne Anne Pellois, « le spectacle de la folie ou des affections pathologiques constitue ainsi une matière qui enrichit les compositions scéniques.<sup>252</sup> »

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 160.

## 2. Les personnages de l'hystérie

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les rôles et les personnages comiques se multiplient au sein du café-concert. Ils ont pour particularité de reprendre les mimiques et la gestuelle des performances de l'hystérie, tout en y accentuant la dimension comique. Dès lors, cette expansion des rôles fondamentalement *hystérisés* apparaît comme un basculement, où l'hystérie n'est plus un sujet de curiosité ou d'inquiétude mais devient un élément comique à part entière. Tout d'abord, il est nécessaire de revenir sur le contexte juridique et social du café-concert. Même si son but est resté de proposer aux spectateurs de consommer une boisson en l'accompagnant de musique instrumentale, le café-concert est un divertissement qui a vécu des changements importants au XIX<sup>e</sup> siècle. Le décret du 6 janvier 1864 proclame la liberté des théâtres. Toutefois, il ne s'applique pas au café-concert qui doit s'abstenir de toute concurrence avec les salles de théâtre conventionnelles. Le 1<sup>er</sup> juillet de la même année, une ordonnance de police déclare, dans son article 68, que :

Sont astreints comme par le passé à notre autorisation préalable, et par conséquent laissés en dehors de la présente ordonnance, les cafés-concerts et cafés dits chantans [*sic*], où les exécutions instrumentales et vocales doivent avoir lieu en habit de ville, sans costumes ni travestissements [*sic*], sans décors, et sans mélange de prose, de danse et de pantomime.<sup>253</sup>

En effet, les artistes se plaignent des interdictions d'interpréter un texte dramatique ou de se costumer, de se maquiller en vue de représenter un personnage, une intrigue :

Nous étions étranglés et gênés dans notre tenue des pompes funèbres ; il nous était interdit d'user de la perruque, du faux-col, de nous grimer ; un type était impossible [...]. Nous en étions arrivés à rougir de notre titre et le *café-concert* restait, pour tous les puritains et les gens honnêtes, — un cloaque immonde d'où s'exhalaient les odeurs fétides corrompant et démoralisant les imprudents qui s'en approchaient.<sup>254</sup>

Pourtant, les chanteurs contournent les restrictions et parviennent à acquérir de plus en plus de tolérance. En 1867, la profession connaît un regain de liberté par le décret Doucet qui permet aux artistes de se costumer et d'inclure des saynètes dans leur spectacle au café-concert. Face aux inquiétudes des grands établissements, le café-concert clame une identité populaire, sensible à l'univers forain et qui n'a pas vocation à empiéter sur le lyrisme des spectacles plus

---

<sup>253</sup> Albert Delpit, « La Liberté des théâtres et les cafés-concerts », *Revue des Deux Mondes*, 3<sup>e</sup> période, tome 25, 1878, p. 613. [En ligne, consultation le 01/06/2022]. URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/La\\_Libert%C3%A9\\_des\\_th%C3%A9%C3%A2tres\\_et\\_les\\_caf%C3%A9s-concerts](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Libert%C3%A9_des_th%C3%A9%C3%A2tres_et_les_caf%C3%A9s-concerts)

<sup>254</sup> Paul Burani, *Le Costume*, Le Café-concert, Paris, 31/03/1867, no. 3, p. 2. [En ligne, consultation le 18/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5484238j>

sérieux. Durant la négociation en faveur de plus de liberté pour le café-concert, l'une des objections concerne le risque de le voir perdre son identité et devenir un fourre-tout spectaculaire : « Ne craignez-vous pas un résultat diamétralement opposé à celui que vous rêvez ? Le *café-concert* devenant spectacle, exhibition de phénomènes et de saltimbanques, tableaux plastiques, jeux funambulesques, est-il ce que vous souhaitez ?<sup>255</sup> ». De plus, face aux craintes d'empiéter sur le répertoire des théâtres fixes, le rédacteur de l'hebdomadaire *Le Café-concert* répond que les imprésarios n'ont aucune crainte à avoir, car contrairement à leurs théâtres, la vocation même du café-concert est d'être une forme brève, bon marché et drôle, que ni costume ni dialogue ne viendront entraver. Ainsi vers 1870, le café-concert s'enrichit de nouvelles pratiques artistiques au-delà du seul costume et du dialogue. Il accueille de plus en plus de formes diverses, telles que l'illusionnisme, l'acrobaties, le mimes, les danses. Cette diversification progressive conduira vers les spectacles de variétés, vers le music-hall et la revue.

En outre, les salles de café-concert accueillent des spectacles avec de plus en plus de personnages aux caractéristiques pathologiques. Il suffit de lire quelques programmes et critiques journalistiques pour observer l'apparition du nouveau genre : le Comique idiot, la Chanteuse épileptique, L'ambigu, la Gommeuse excentrique, etc. Si le nom donné aux personnages est déjà très évocateur, sur scène, il s'agit de représenter les mouvements si longuement répertoriés par le docteur Charcot : « les artistes les plus populaires du café-concert entre les années 1871 et 1907 se secouaient et se tordaient dans des contorsions bizarres, imitant les mouvements saccadés et disloqués des marionnettes ou bien ceux d'une épileptique, le visage travaillé par des grimaces et des tics mécaniques.<sup>256</sup> » Il semble ainsi que le phénomène médical qui a d'abord touché les forains se mute au sein du café-concert. Il s'opère une médiatisation des personnages pathologiques, qui permettent aux artistes de devenir des vedettes. C'est le cas de Jeanne Bourgeois, surnommée Mistinguett mais également la Gommeuse épileptique, en raison de son personnage de café-concert. Ses attitudes provocantes s'ajoutent à son franc-parler et à sa gouaille parisienne. Dans son cas, le dialogue avec l'univers forain semble avoir commencé très tôt et il est fort probable qu'elle en

---

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot, op. cit.*, p. 84.

transmette involontairement les valeurs et une certaine idée du spectacle populaire au sein du café-concert :

Chaque semaine il y avait des saltimbanques, le cirque. Ce jour-là je n'allais pas à l'école. Je lavais la vaisselle de la patronne des forains. C'était une gloire pour moi. Mais mon grand bonheur c'était de monter et de descendre les trois marches de la roulotte. Je croyais qu'on me regardait. J'allais même chez le pharmacien acheter pour deux sous de carmin que je me mettais sur la figure. Je m'imaginai que le public était là, me voyait. J'entendais presque la musique. Lorsque je retournais à l'école, chez les sœurs de la Providence, je continuais à « faire le cirque ». Pendant qu'elles lavaient leurs coiffes, je leur disais des compliments ou je mimais des cantiques. J'étais déjà actrice. Comme leur vie n'était pas drôle, je les distrais. <sup>257</sup>

Une autre vedette du café-concert est Dranem, anagramme de Ménard, surnommé le « Comique troupier<sup>258</sup> ». Là encore, les allusions à la maladie nerveuse sont nombreuses. Le public apprécie « ses drôles clignements d'yeux et [...] son savant bafouillage » et son « sens du comique communicatif<sup>259</sup> » qui rappelle l'aspect contagieux de l'hystérie collective. Néanmoins, la nouvelle caractérisation de ces personnages s'inscrit dans une tendance plus globale des acteurs à affirmer leur propre identité artistique et leur individualité. Les artistes populaires cherchent à construire leur propre version du personnage, souvent en opposition à l'enseignement classique dispensé au Conservatoire et aux emplois théâtraux. Par exemple, Dranem se dresse contre l'idée d'imiter un autre acteur alors qu'il s'apprête à jouer dans *Le Médecin malgré lui*. Son rôle dans l'œuvre de Molière surprend le public qui ne l'y attendait pas. Pourtant, il se justifie ainsi : « Comment je jouerai ? [...] Tout simplement, sans chercher à imiter celui-ci ou celui-là... comme Dranem quoi ! C'est-à-dire en m'amusant et en laissant rire les spectateurs. <sup>260</sup>» Dranem n'est pas un cas isolé et cette volonté de création se retrouve chez bien d'autres vedettes, dont Mistinguett. Par conséquent, l'apparition de personnages pathologiques fait sens avec cette tendance.

Enfin, la presse critique les différents spectacles par le prisme de l'hystérie, en usant d'adjectifs qualificatifs tirés du vocabulaire scientifique et acrobatique. Ainsi, par un mécanisme d'imitation et par l'évolution du Caf' Conc', la pathologie a pris une dimension

---

<sup>257</sup> Mistinguett, *Toute ma vie*, Paris, Julliard, vol. 1, 1954. chapitre 1 (non-paginé).

<sup>258</sup> Jean Gandrey-Rety, *Dranem*, *Le Monde Illustré*, 19/10/1935, p. 910. [En ligne, consultation le 18/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6201356d>

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> À *l'Alhambra*, *Le Dranem classique*, *Avant une première*, Les Nouvelles, no. 5002, 21/02/1914, p. 1. [En ligne, consultation le 18/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5028666v>

principalement comique et s'est répandue au sein du langage quotidien en favorisant l'emploi du vocabulaire médical pour décrire toute attitude frénétique ou toute situation drolatique.

## Conclusion

Les forains ont contribué au développement de l'expressivité physique. Élément central de leurs mises en scène, le corps s'affranchit des conventions et se laisse regarder. Plus encore, le regard porté sur le corps y est légitimé, encouragé. À mi-chemin entre affirmation de soi et voyeurisme, le corps forain évolue dans une recherche du mouvement ainsi que dans une démarche d'exhibition et d'esthétisme. Les mises en scène foraines attestent de la dimension artistique du corps en lui-même, mais aussi de ses aptitudes sensorielles. Les corps sont alors vecteurs d'émotions fortes, telles que le rejet, la moquerie, le désir et l'admiration, et suscitent des réactions physiologiques de mimétisme et d'empathie. Les démonstrations foraines, aussi diverses soient-elles, montrent et assument la diversité corporelle, faisant de la singularité un atout scénique. Le monde forain enrichit l'imaginaire du corps en le dotant d'une capacité à explorer les limites corporelles. Ainsi, le corps se confronte à l'imaginaire du saltimbanque, dont les efforts quotidiens offrent souplesse, puissance et expressivité.

Mis à mal par une multitude de lois, les saltimbanques ont su générer une visibilité aux mouvements, et réunir leurs diverses pratiques autour d'aptitudes physiques, vocales et stylistiques identifiables. L'imaginaire collectif du spectacle forain et du mode de vie itinérant présente cependant de nombreuses ambiguïtés. À travers les différents points abordés dans ce mémoire, il apparaît que l'opinion commune ne cesse de se diviser et de se contredire. Premièrement, l'itinérance est une source de profondes inquiétudes qui semblent pourtant dissimuler une réelle curiosité de l'autre. Contraire aux mœurs de l'époque, l'itinérance est inconcevable pour les sédentaires, qui sont retenus par un cadre social et familial strict. À la fois envieux et hostiles, les sédentaires parviennent à écarter ces étrangers dont l'influence risquerait de les pervertir. De ce fait, la législation ne cesse de se durcir à l'égard des forains, à l'instar des demandes d'autorisations, du carnet de saltimbanque puis du carnet anthropométrique d'identité des nomades. Constamment traqués par les autorités, leurs déplacements ne peuvent pas être aussi fréquents que les habitants l'imaginent. Les forains se plaignent de perdre un temps considérable à régulariser leur situation, notamment parce que ces impératifs limitent leur liberté de déplacement et réduisent leur temps de travail, et parce

que l'obtention des autorisations et des visas de déplacements demeure incertaine, soumise au jugement des autorités. Le nomadisme des forains rend ainsi leur quotidien très précaire.

Pourtant, la fête foraine connaît une grande diversité sociale et une forte fréquentation. La foule semble oublier son hostilité et assouvir sa curiosité auprès des saltimbanques. En effet, dans l'imaginaire collectif, cet événement festif est le lieu où s'épanouit l'extraordinaire. La diversité des formes spectaculaires foraines crée une atmosphère merveilleuse et les badauds sont surpris de baraque en baraque. En réalité, les bonimenteurs insistent parfois lourdement pour que les spectateurs entrent dans les baraques, et ceux-ci sont vite déçus. La fête foraine possède elle aussi ses banalités, et ses caractéristiques perdurent de l'entresort à la ménagerie, du drame à l'opérette. La fête foraine implique de dures conditions d'exercice pour les forains. Éphémère, elle expose les spectacles forains aux aléas météorologiques et à une concurrence ardue entre chaque baraque, tandis que le public conçoit la fête foraine comme un lieu de divertissement. Venu pour rire et s'amuser, il apprécie les mises en scène de fortune, les trucages et autres illusions d'optiques. À première vue, la nouveauté attire le peuple, qu'il s'agisse d'un nouveau remède miraculeux, d'un phénomène encore jamais exhibé ou d'une mise en scène d'un fait divers. Cependant, les sédentaires ne manquent pas de mépris envers les charlatans ou les bonimenteurs, qu'ils jugent malhonnêtes et malveillants. Sujet de moqueries et de fantasme, le saltimbanque est pleinement devenu un personnage dramaturgique et romanesque, favorisant alors sa mythification.

Sur des tréteaux ou devant une roulotte, le spectaculaire forain est indéniablement un art complet et apprécié. Il réclame des aptitudes théâtrales, corporelles et esthétiques. L'éloquence du saltimbanque est réelle, dans la mesure où il manie l'improvisation et use des bons mots pour solliciter l'attention de la foule. Son flot continu de paroles contribue à l'atmosphère bruyante de la fête foraine. De nombreux habitants tentent d'ailleurs d'éloigner la fête foraine à cause du vacarme qu'elle représente. C'est l'argument principal de la Ligue antiforaine. La mémoire sonore qui accompagne le forain mêle les boniments avec les orchestrations, faites de grosses caisses, timbales et instruments à vent. De plus, la prestance corporelle des forains tend à se justifier par leurs qualités de danseur, acrobate, ou dompteur.

Plusieurs critiques de presse ont également révélé le travail de mise en scène des spectacles forains, dont l'usage d'accessoires et de décors fait partie intégrante. Le charlatan se munit alors de fausses dents géantes pour vendre une opération dentaire, les entresorts ne sont que jeu d'illusions et d'astuces, tandis qu'une attention particulière est accordée aux costumes, qui sont parfois d'authentiques uniformes. L'exotisme des spectacle forains stimule l'imaginaire et favorise la mythification du sujet. En effet, les phénomènes vivants, les fauves dans les ménageries ou encore les remèdes venus d'ailleurs sont sources d'émotions fortes pour le public.

Par ailleurs, il y a connivence entre la presse et le monde forain. Ces derniers ont pour point commun d'être en dialogue avec les spectateurs et de manipuler des effets de style qui stimulent la curiosité, compensant ainsi la banalité du fait divers et du stéréotype. Les articles de presse révèlent l'opinion des lecteurs, et alimentent considérablement les débats. Les journaux foisonnent de critiques de spectacles et de témoignages. Publiés après les fêtes foraines, les articles prennent la forme du souvenir d'une expérience subjective, et initient en cela l'idéalisation du sujet. En outre, la presse permet aux différentes opinions de s'exprimer. Alors que quotidiennement, des journaux véhiculent un sentiment de mépris et de gêne à l'égard des forains, se plaignent du bruit et de l'odeur qu'ils génèrent, et dénoncent la concurrence insurmontable qu'ils imposent aux théâtres et marchands fixes, il est très surprenant de constater un retournement de l'opinion commune lorsque les forains sont menacés. En effet, dans le cas de polémiques ou de projet de loi, les défenseurs des forains se révèlent être nombreux. Bien souvent, leurs arguments s'appuient sur la joie insouciant qu'apportent les forains, même s'ils reconnaissent les inconvénients qu'ils génèrent. Vers 1910, le cinéma se démocratise et la fête foraine s'industrialise de plus en plus, ce qui écrase les saltimbanques déjà fortement menacés. Très vite, les articles de presse sont nostalgiques à l'égard des fêtes foraines passées. Il semble ainsi que la reconnaissance des forains du tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles n'ait été possible qu'à l'aube de leur déclin. Ces regrets précoces constituent ainsi le point de départ d'une nouvelle forme d'idéalisation des spectacles forains et du mode de vie qui les accompagne.

En outre, les forains sont les promoteurs des avancées scientifiques et médicales de leur époque. Si la fête foraine connaît un âge d'or autour des années 1900, elle partage ce point commun avec l'étude des pathologies nerveuses qui connaît un essor sans pareil à la même période. Cette concordance a nourri un dialogue important entre les saltimbanques et les scientifiques. Non seulement les forains ont intégré l'hypnose dans les spectacles, mais les scientifiques se sont eux aussi rapprochés des forains. Nombreux sont les médecins qui assistent aux démonstrations de magnétisme ; certains cherchent à comprendre l'engouement qu'elles suscitent et les ruses employées, souvent dans une volonté de rétablir la vérité scientifique. D'autres médecins observent les supercheries foraines sans toutefois parvenir à les déceler. En effet, les mises en scène foraines sont bien souvent dépourvues du quatrième mur théâtral et s'adressent directement à l'audience. Les magnétiseurs font participer de faux-spectateurs, mais aussi les médecins présents dans la salle. Ces derniers sont régulièrement appelés à constater l'état du sujet magnétisé pour attester auprès de tous les spectateurs de la véracité de l'expérience. Ils relèvent alors les constantes du sujet : pouls inexistant, respiration nulle, rigidité du corps..., et certifient malgré eux l'absence de triche. Les forains utilisent la notoriété de la figure scientifique pour renforcer leur propre crédibilité. Face aux incompréhensions de certains médecins vis-à-vis de certains phénomènes observés, les magnétiseurs sont enclins à s'auto-proclamer scientifiques et s'approprient la découverte de connaissances mystérieuses ou la possession de talents surnaturels. Pour renforcer la confusion, ils se font appeler docteur ou professeur.

Pourtant, il s'avère que les magnétiseurs forains exercent avant tout le métier de prestidigitateur, métier au sein duquel ils excellent. Les nombreuses descriptions présentes dans la presse ainsi que les témoignages d'anciens magnétiseurs ont permis de comprendre une grande part de leurs techniques pour créer l'illusion du surnaturel. Des outils de mises en scène, tels que de la musique, des jeux de lumières et des costumes vaporeux qui contrastent avec l'uniforme de l'opérateur, permettent de renforcer l'atmosphère mystérieuse des démonstrations. Les méthodes utilisées ainsi que les formations antérieures des forains s'apparentent au trucage, à l'anticipation et à la présence d'un, d'une ou de plusieurs complices. Le corps des compères est parfois celui d'un acrobate, suffisamment souple pour se tordre et puissant pour se rigidifier. Il implique également une connaissance de soi et la

maîtrise des manifestations corporelles qui normalement se produisent de manière inconsciente, afin de produire l'illusion d'un corps inanimé par exemple. Alors que seul le magnétiseur est médiatisé et adulé, la présence dissimulée et le talent d'un ou de plusieurs complices est indispensable à la bonne réalisation du spectacle. La relation entre le magnétiseur et son complice est fondée sur connaissance mutuelle de tout un ensemble de codes suffisamment subtiles pour être imperceptibles aux yeux des spectateurs mais assez nombreux pour pallier à toute sorte de situation. De ce fait, les binômes disposent de qualités de jeu et de persuasion, ainsi que d'une grande capacité de mémorisation, d'analyse des micro-gestes et de concentration.

L'hypnose (foraine autant que médicale) tend à former des opérateurs vedettes. Jean-Martin Charcot est ainsi connu par une grande majorité de la population pour ses travaux sur l'hystérie. Du côté des saltimbanques, le magnétiseur Donato a marqué les esprits tant il fut médiatisé et ses tournées furent nombreuses. Il est même question de « donatisme » pour évoquer le genre de démonstrations qu'il proposait avec une force de persuasion indéniable. Pourtant, ses confrères forains ont eu tendance à le mépriser et à s'en distinguer. Pour cause, Donato procédait à un magnétisme particulièrement prétentieux et humiliant. Cependant, il illustre la réalité d'une relation de soumission-domination entre chaque magnétiseur et son sujet magnétisé. À travers les contrastes de genres, d'âge et de corpulences entre les deux membres, mais aussi à travers la répartition de leurs actions où l'un donne les indications et l'autre les effectue, il apparaît un écart entre eux deux. Indirectement cela permet au magnétiseur d'asseoir sa puissance et de mieux convaincre l'audience. Les corps féminins sont alors réduits à symboliser la faiblesse, physique ou mentale. Lorsque les femmes et les jeunes filles sous hypnose ne sont pas passives et soumises aux suggestions magnétiques, elles sont en proie à la pathologie nerveuse qui les dévergonde et les associe à l'infériorité du sauvage. Elles sont mises en scène dans des postures saugrenues, et sont grimaçantes et balbutiantes. Ces attitudes attisent la curiosité et reflètent une part des interrogations de la société. De plus, le dialogue entre les scientifiques et les artistes du spectacle vivant se manifeste une fois encore par le corps. À l'hôpital de la Salpêtrière, les attaques hystériques sont décrites et mises en relation avec le monde du cirque par le champ lexical employé (« clownisme », « contorsion »). Les corps en crise ressemblent alors aux corps acrobates. De

l'autre côté, les forains reproduisent les séances médicales avec des poses telles que la catalepsie totale entre deux chaises et d'autres ressources visuelles contenues dans *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* ou dans les journaux.

En revanche, le succès des magnétiseurs n'est pas unanime et se confronte à des critiques réfractaires. En effet, beaucoup pensent que les magnétiseurs vont pervertir la société et s'inquiètent de les voir prendre le contrôle d'autrui. D'autres refusent de croire en la technique de l'hypnose par manque de preuve scientifique et dénoncent la mise en scène malhonnête des forains. La presse se saisit de ces inquiétudes populaires, et lorsqu'elle argumente en faveur des magnétiseurs, elle explique que les sceptiques sont aveuglés par leur volonté de comprendre un phénomène qui, par essence, ne peut être expliqué. La presse promeut aussi l'idée selon laquelle il suffit d'assister à une démonstration pour changer d'avis, se rendre à l'évidence et accepter la puissance du fluide magnétique. À des nombreux égards, la relation entre les forains et la médecine est conflictuelle. Qu'il s'agisse de charlatanisme avec des prestations chirurgicales telles que l'arrachage de dents ou la vente de remède en tout genre, ou bien de s'accaparer les études sur l'hystérie, le dialogue entre les scientifiques et les forains demeure difficile. Les scientifiques tendent à lutter contre le manque de rigueur et de véracité dans les actes et les discours forains, tandis que ceux-ci confèrent un intérêt populaire aux sciences et aux progrès, en les vulgarisant de manière spectaculaire mais moins précise.

Si les lois permettent de régir les activités professionnelles des forains, force est de constater que les saltimbanques sont avant tout des acteurs qui s'adaptent. Ils surmontent les contraintes matérielles et juridiques, mais ils parviennent aussi à assimiler les sujets d'actualité et les modes pour mieux les retranscrire dans les spectacles. Les forains ont des capacités à fédérer et à créer du lien entre les différentes sphères sociales et les débats. Ils parviennent ainsi à traiter des sujets divers tels que la religion, la mort et le surnaturel, mais aussi la médecine avec la pathologie nerveuse et l'hypnose, les technologies lorsqu'ils s'emparent de trucages, de miroirs et de lumières, et l'exotisme grâce aux exhibitions de phénomènes et aux ménageries.

Les mises en scène plus ou moins réalistes provoquent donc des émotions intenses pour le spectateur, qui se projette dans ce qu'il voit. En s'accordant avec les mœurs contemporaines, les spectacles forains bénéficient d'une connaissance relationnelle implicite des spectateurs envers les sujets qu'ils traitent. Grâce au mécanisme des neurones miroirs et à leur rapport conscient au corps, les artistes forains s'identifient aux mouvements pathologiques. Ils traduisent les automatismes hystériques en actes volontaires et simulés, et affirment ainsi la puissance spectaculaire des gestes frénétiques et des corps en mouvement. De plus, il semble que l'interprétation scénique s'inscrive déjà dans un processus hypnotique. Lorsqu'ils cherchent à jouer juste, les acteurs se plongent dans un état modifié de conscience qui implique des modifications corporelles, telles que des crispations, des rougeurs, des larmes, etc. En outre, les artistes du café-concert et des cabarets se sont aussi imprégnés de la pathologie nerveuse, avec une multitude de personnages rendus drolatiques par des qualités épileptiques ou excentriques par exemples. Toutefois, cette appropriation de la nervosité semble s'être mêlée aux caractéristiques des spectacles forains, en déployant des qualités corporelles circassiennes (souplesse, force musculaire) et des attributs du bonimenteur et du charlatan. Les artistes des revues manifestent ainsi une gouaille populaire et une légèreté du spectacle qui se rapportent à l'éloquence et la verve emblématiques des forains. Ainsi, même si la fête foraine s'essouffle sous le poids des contraintes variées et de l'essor du cinéma, ses attributs esthétiques et dramaturgiques semblent perdurer à travers d'autres formes de spectacles. Enfin, le tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles inscrit les forains dans ce que Michel Foucault pourrait appeler l'hétérotopie<sup>261</sup> de la fête foraine. En effet, il s'agit d'un lieu de divertissement où le rapport à l'espace-temps est modifié, et qui accueille un imaginaire collectif. La fête foraine est alors régie par ses propres règles, qui permettent à chaque spectateur de se défaire des conventions sociales et d'évoluer dans un cadre utopique, fait de bizarreries en tout genre et où les corps s'expriment par des moyens très divers.

L'hypnose, la télépathie et la magie continuent de fasciner les spectateurs et de nourrir la créativité des artistes. Ces thématiques sont sollicitées dans des films et des séries, comme par exemple dans le thriller américain *Nightmare Alley*, réalisé par Guillermo del Toro

---

<sup>261</sup> Voir notamment l'ouvrage de Michel Foucault, *Le Corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies*, Paris, éditions Lignes, 2009 [D'après deux conférences de Michel Foucault, 1966].

(2022)<sup>262</sup>. Dans ce film, l'action se situe dans une fête foraine des années 1940, où les numéros de voyance et les exhibitions se succèdent et dépeignent des forains sans scrupule. Dans la série américaine *The Mentalist* (2008-2015)<sup>263</sup>, la transmission de pensée anime le débat entre des personnages qui pensent qu'il s'agit d'un don inexplicable, et ceux qui cherchent à déceler la ruse. Ces thématiques sont également très présentes au sein des divertissements de masse qui exploitent la technique de l'hypnose à des fins parfois critiquable sur le plan déontologique. Par exemple, l'émission diffusée en direct sur TF1 les soirs de grande audience et intitulée *Stars sous hypnose*, montre des stars qui répondent à toutes les suggestions d'un certain Messmer, dont les spectacles d'hypnose connaissent un franc succès en France et à l'étranger.

Somme toute, les artistes contemporains sont aujourd'hui encore nombreux à entretenir l'imaginaire du saltimbanque et à revendiquer une pratique libre et populaire, fondée sur un rapport de proximité avec le spectateur et sur la mobilité d'un corps vivant et ambivalent. Cette identité artistique se retrouve souvent dans des spectacles de rue, qui requièrent des aptitudes similaires à celles des forains, notamment vocales, d'improvisation et de rapport à l'espace public. Les attributs visuels de la fête foraine demeurent très présents sur la scène théâtrale contemporaine, comme par exemple dans *Peer Gynt* (création 2018) mis en scène par David Bobée qui utilise pour décor une infrastructure de montagne russe, une tête de clown géante, ou encore une caravane. La scénographie foraine a ici une portée dramaturgique : elle accompagne l'évolution du personnage Peer Gynt et raconte son errance. Par ailleurs, la compagnie marseillaise *Agence de voyages imaginaire - Cie Philippe Car*, utilise une auto-tamponneuse et une caravane dans sa mise en scène du *Cid* de Corneille (création 2013). L'imaginaire forain confère ainsi une esthétique pluridisciplinaire, festive et joyeuse au spectacle, et souligne les différents éléments perturbateurs et péripéties de l'intrigue.

---

<sup>262</sup> Il s'agit d'une adaptation du roman éponyme de William Lindsay Gresham (1946), qui avait déjà été adapté au cinéma en 1947 par Edmund Goulding. Le roman fut traduit en français en 1948 : *Le Charlatan*, Paris, Julliard, 1948 [traduction par Denise Nast] ; dernière réédition sous le titre *Nightmare Alley*, Gallimard, Série noire, 2021.

<sup>263</sup> *The Mentalist*, [série], réalisée par Bruno Heller, États-Unis, 2008-2015.

## Table des illustrations

### PARTIE 1

**Fig. 1.** Roulotte en bois. Collection du MUCEM. Inv. : 1952.132.10.1-2. [En ligne, consultation le 11/12/2022]. URL : [https://www.mucem.org/collections/explorez-les-collections/objet?uri=http://data.mucem.org/c/240143&term=1952.132.10.1-2&object\\_pos=0&object\\_max=0](https://www.mucem.org/collections/explorez-les-collections/objet?uri=http://data.mucem.org/c/240143&term=1952.132.10.1-2&object_pos=0&object_max=0) : page 23.

### PARTIE 2

**Fig. 2.** Formation de cuirassiers de l'armée napoléonienne (silhouettes d'ombres en carton huilé, bois et zinc) [Théâtre d'ombres Paul Claudel, fin XIX<sup>e</sup> s.] Collection du Musée du Théâtre Forain. Inv. MTF 2001.2.54. [En ligne, consultation le 11/12/2022]. URL : <https://www.facebook.com/musee.theatreforain/posts/4309903399040196> : page 39.

**Fig. 3.** Jean Boussod, Manzi, Joyant & co, in *Forains et Saltimbanques, Figaro Illustré*, novembre 1897, no. 92, p. 1. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316218g?rk=21459;2> : page 40.

**Fig. 4.** *Ménagerie Edmond Pezon, Foire aux pains d'épices*, Paris, 1907, Collection du MUCEM, inv. Sou.5.87.2. [En ligne, consultation le 11/12/2022]. URL : [https://www.mucem.org/collections/explorez-les-collections/objet?uri=http://data.mucem.org/c/1064290&term=Sou.5.87.2%20&object\\_pos=0&object\\_max=2](https://www.mucem.org/collections/explorez-les-collections/objet?uri=http://data.mucem.org/c/1064290&term=Sou.5.87.2%20&object_pos=0&object_max=2) : page 42.

**Fig. 5.** « La "Passion", au Théâtre Lauret », in *Forains et Saltimbanques, Figaro Illustré*, novembre 1897, no. 92, [En ligne, consultation le 07/05/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316218g> : page 49.

### PARTIE 3

**Fig. 6.** *Les Frères Isola, Affiches Américaines*, Estampe, Paris, Charles Lévy, 1890. [En ligne, consultation le 07/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003178j> : page 57.

**Fig. 7.** « La Sybille décapitée », *Le Prestidigitateur*, 01/01/1933. [en ligne, consultation le 28/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5086227d/f2.item.r=dickmann.zoom#> : page 59.

**Fig. 8.** Extrait de l'affiche « Le Docteur Festa, Suggestion, catalepsie, extase, insensibilité », Estampe, lithographie, impression en noir sur fond teinté, 60 x 80 cm, Paris, Emile Lévy,

1888. [En ligne, consultation le 08/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9008223g> : page 60.

**Fig. 9.** Extrait de l'affiche *Le Magnétiseur Donato*, lithographie couleurs, 85x58 cm, Charles Lévy, Paris, 1890. Bibliothèque Nationale de France : page 63.

**Fig. 10.** D.-M. Bourneville, « Léthargie Hyperexcitabilité Musculaire », photographie, *In Iconographie photographique de la Salpêtrière*, vol. 3, Paris, 1880 : page 63.

**Fig. 11.** *Spectateur chantant malgré lui sous l'influence de Donato*, extrait de l'affiche *Le Magnétiseur Donato*, lithographie couleurs, 85x58 cm, Charles Lévy, Paris, 1890 : page 67.

**Fig. 12.** *Le Magnétisme hilarant, Spectateur dansant de joie malgré lui*, extrait de l'affiche *Le Magnétiseur Donato*, lithographie couleurs, 85x58 cm, Charles Lévy, Paris, 1890 : page 67.

#### PARTIE IV

**Fig. 13.** Charles Lévy, *Le Célèbre professeur américain Ferdinandus*, Paris, Charles Lévy, 1884. [En ligne, consultation le 24/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9016099k> : page 70.

**Fig. 14.** Attaque d'hystérie, homme, photographie, 12 x 9 cm, période : 1859-1910. [En ligne, consultation le 10/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105778873> : page 76.

**Fig. 15.** Œdème bleu de la main droite, produit artificiellement par suggestion somnambulique, chez une grande hystérique hypnotisable, *In Georges Guinon « L'Œdème bleu des hystériques »*, *Le Progrès médical*, série 2, T. 12, no. 41, 11/10/1890, [Compte-rendu d'une Leçon de Charcot], p. 263. [En ligne, consultation le 12/05/2022] URL : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?90170x1890x02x12> : page 80.

**Fig. 16.** Dr P. Peugniez, *Cinématique de la main, La Main du prestidigitateur, op. cit.*, Photographies « Main de Louvigny, », figures 2 à 4, p. 125 : page 83.

**Fig. 17.** *Nouvel almanach magnétique, par le docteur Fluidus*, Paris : Delarue, 1856, p. 20. [En ligne, consultation le 21/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6438382c> : page 84.

## PARTIE V

**Fig. 18.** « Début de l'attaque, cri », photographie, planche XV, in D. M. Bourneville, P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, vol. 2, Paris, Delahaye éditeurs, 1878 : page 87.

**Fig. 19.** Portrait de Jane Avril faisant le grand écart, 1893. Collection Sirot-Angel / Leemage. [En ligne, consultation le 11/12/2022]. URL : <https://www.beauxarts.com/grand-format/jane-avril-la-rescapee-du-bal-des-folles/> : page 92.

**Fig. 20.** Sarah Bernhardt en Lady Macbeth, photographie Nadar, 1884. Bibliothèque nationale de France. In Anne Pellois, « Donner à voir le fond de l'âme : les fonctions de l'œil dans la pratique du jeu de l'acteur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », In *Études théâtrales*, vol. 65, no. 2, 2016, illustration 1. p. 160. DOI : <https://doi.org/10.3917/etth.065.0159> : page 93.

**Fig. 21.** Sarah Bernhardt en Lady Macbeth, photographie Nadar, 1884. Bibliothèque nationale de France. In Anne Pellois, « Donner à voir le fond de l'âme : les fonctions de l'œil dans la pratique du jeu de l'acteur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », In *Études théâtrales*, vol. 65, no. 2, 2016, illustration 2. p. 160. DOI : <https://doi.org/10.3917/etth.065.0159> : page 94.

## Bibliographie

### Sources primaires

#### 1) Mode de vie et spectacles forains

ASSOCIATION SYNDICALE DES ARTISTES PRESTIDIGITATEURS, *Le Prestidigitateur : gazette mensuelle des artistes professionnels et amateurs*, Paris : Agosta-Meynier, (1919-1939), ISSN : 1261-5528.

BUISSON, Maurice, *L'Industriel forain devant la loi, le règlement et la jurisprudence*, (Thèse de doctorat), Lyon : Université de droit, 1937. [En ligne, consultation le 21/10/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3041316w>

*Comœdia*, Paris, (1907-1944), ISSN : 1247-6757.

ESCUDIER, Gaston, *Les Saltimbanques : leur vie, leurs moeurs*, Paris : Michel Lévy frères, Librairie nouvelle, 1875. [En ligne, consultation le 12/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6381037g>

*Forains et Saltimbanques*, Paris : Boussod, Manzi, Joyant et Cie, 1897 [numéro spécial du Figaro Illustré, novembre 1897, no. 92]. [En ligne, consultation le 08/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316218g>

FRANÇAIS, C., *La morale vécue, famille, patrie, humanité*, Paris : Delagrave, 1910. [En ligne, consultation le 12/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5488389f>

JANIN, Jules, *Debureau : Histoire du théâtre à quatre sous*, Paris : Librairie des Bibliophiles, 1881. [En ligne, consultation le 27/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204330f>

RAYNALY, E., *Les propos d'un escamoteur : étude critique et humoristique, Prestidigitation, Magnétisme, Spiritisme*, Paris : C. Noblet éditeur, 1894. [En ligne, consultation le 27/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5510830c>

## 2) Manuels et ouvrages scientifiques à propos du magnétisme

BÉLOT, Camille, *Les Secrets du magnétisme*, Paris : éditions Dentu, 1884. [En ligne, consultation le 29/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8764388>

BOURNEVILLE, Désiré-Magloire, REGNARD, Paul, *Iconographie photographique de la Salpêtrière : service de M. Charcot*, Paris : Delahaye et Lecrosnier éditeurs, 1880.

CHARCOT, J.-M., RICHER, P., *Les difformes et les malades dans l'art*, Paris : Lecrosnier et Babé, 1889. [En ligne, consultation le 08/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9609494h>

DELBŒUF, Joseph, *Magnétiseurs et médecins*, Paris : éditions Félix Alcan, 1890. [En ligne, consultation le 29/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205884h>

DUVAL, Emile, *De la chorée, sa définition, de ses différents traitements et spécialement de sa cure par l'hydrothérapie*, Paris : Emile Duval, 1866. [En ligne, consultation le 08/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5622406g>

FABART, Félix, *Histoire philosophique et politique de l'occulte : magie, sorcellerie, spiritisme*, Paris : Edition C. Marpon et E. Flammarion, 1885. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5496840k>

FONVIELLE, Wilfrid, *Les Endormeurs : la vérité sur les hypnotisants, les suggestionistes, les magnétiseurs, les donatistes, les braïdistes, etc.*, Paris : Librairie Illustrée, 1887. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58140933>

FOULHIOUX, M., *Recherches sur la nature et sur le traitement de la danse de Saint-Guy*, Lyon : Louis Perrin, 1847. [En ligne, consultation le 08/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5458481n/f6.item>

LA FONTAINE DE LA COURONNE, *L'Art de magnétiser*, Auxerre : Éditions Albert Lanier, 1905. [En ligne, consultation le 24/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55446686>

MENEREUL, *Contribution à l'étude des troubles mentaux dans les Chorées Aiguës*, Toulouse : Dirion, 1910. [En ligne, consultation le 11/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5711705r>

MERIC, Elie, *Le Merveilleux et la science : étude sur l'hypnotisme*, Paris : Letouzey, 1891. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55352557>

## Sources secondaires

### 1) Mises en scène de l'occulte

BERTON, Mireille, *Le Corps nerveux des spectateurs, Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 2015.

EDELMAN, Nicole, *Les Métamorphoses de l'hystérique : du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Grande Guerre*, Paris : La Découverte, 2013.

FRIGAU MANNING, Céline, *Ce que la musique fait à l'hypnose – Une relation spectaculaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Dijon : Les presses du Réel, 2021.

GORDON, Rae Beth, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes : PUR, 2013.

ROUSSEAU, Pascal, *Hypnose, art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*, Paris : Édition des Beaux-Arts de Paris, 2020.

ROUSSEAU, Pascal, « La disposition du corps. L'hypnose comme média chorégraphique », in *Une Plongée avec Catherine Contour. Créer avec l'outil hypnotique*, Paris : Éditions Naïca, 2017.

### 2) Charlatanisme et entresort

BARON, Pierre, CONY, Gérard, « Une famille d'opérateurs-marionnettistes : les Brioché » *Société française d'histoire de l'art dentaire*, [Non daté, en ligne, consultation le 07/12/2021], URL : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhad/actes/une-famille-doperateurs-marionnettistes-les-brioche/>

COURTINE, Jean-Jacques, « La normalisation des corps : monstruosités, handicaps, différences », in CHOUVIER, Bernard et al., *Corps, acte et symbolisation. Psychanalyse aux frontières*, Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2008.

CUREL, Agnès, *Une voix en métamorphose. De l'art du boniment au bonimenteur en scène : enquête sur une mémoire sonore du théâtre*, (thèse de doctorat, dir. Marie-Madeleine Mervant-Roux), Université Sorbonne Paris Cité, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2018.

CUREL, Agnès, « “Zim ! Boum ! Et en avant la musique !” Les bruits des boniments dans les foires et les cabarets parisiens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Ligeia*, vol. 141-144, no. 2, 2015.

LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Paris : Hermann, 2006. [Première édition : 1994].

### 3) Itinérance

ABOUT, Ilse, « De la libre circulation au contrôle permanent, Les autorités françaises face aux mobilités tsiganes transfrontalières, 1860-1930 », in *Cultures & Conflits*, no. 76, hiver 2009. [En ligne, consultation le 20/05/2021]. DOI : <https://doi.org/10.4000/conflits.17757>

ABOUT, Ilse, « Un Racisme sans nom. Les origines historiques de la haine antitsigane », in *Communication*, vol. 107, no. 2, 2020.

BERNARD, Daniel, "Surveillance des itinérants et ambulants dans le département de l'Indre au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle », in *Maintien de l'ordre et polices en France et en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle. Société d'Histoire de la Révolution de 1848 et des Révolutions du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : éditions Créaphis, 1987.

BORDIGONI, Marc, « Un souvenir des carnets et de leurs usages », in *Etudes tsiganes*, no. 26, 2006.

DANIEL, Johanna, « Les ‘passeports à l’intérieur’ : quand il fallait un passeport pour voyager à travers son propre pays. », *Isidore & Ganesh*. [En ligne, consultation le 15/04/2021]. URL : <https://ig.hypotheses.org/2246>

FILHOL, Emmanuel, « Le traitement administratif des Tsiganes dans les Landes (1895-1946) », in *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 122, no. 271, 2010. [En ligne, consultation le 02/06/2021]. DOI : <https://doi.org/10.3406/anami.2010.7332>

LUNEL, Alexandre, « La loi du 30 novembre 1892 et le délit d'exercice illégal de la médecine en France », in *Revue historique de droit français et étranger (1922-)*, janvier-mars 2012, vol. 90, no. 1. [En ligne, consultation le 08/12/2021]. URL : <https://www.jstor.org/stable/43858941>

POIRSON, Renaud, *Les nomades et la loi du 16 juillet 1912 en Indre et Loire (1913-1923). La mise en œuvre de la loi. La création d'une population*, (Mémoire d'Histoire, dir. Sylvie Aprile), Tours : Université François-Rabelais, 2004.

WEINHARD, Jérôme, « Le traitement administratif des Gens du voyage en France. Deux siècles de législation spécifique : 1789-2017 », in *Études Tsiganes*, vol. 61-62, no. 2-3, 2017, pp. 22-53. [En ligne, consultation le 20/05/2021]. DOI : <https://doi.org/10.3917/tsig.061.0022>

#### **4) Ouvrages critiques généraux**

##### **1) Études théâtrales**

BOISSON, Bénédicte, FOLCO, Alice, MARTINEZ, Ariane, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

MARTINEZ, Ariane, *Contorsion : histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris : Société d'histoire du théâtre, 2021.

MARTINEZ, Ariane, *La Pantomime, théâtre en mineur : 1880-1945*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

PY, Christiane, FERENCZI Cécile, *La fête foraine d'autrefois : les années 1900*, Lyon : La Manufacture, 1987.

REVERZY, Eléonore, *Portrait de l'artiste en fille de joie, La littérature publique*, Paris : CNRS éditions, 2016.

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris : Gallimard, 2013.

YON, Jean-Claude, « La censure dramatique en France au XIX<sup>e</sup> siècle : fonctionnement et stratégies d'auteur », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2010, no. 62. [En ligne, consultation le 22/02/2021]. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.2010.2616>

## 2) Histoire et médecine

BROUSSE, Marie-Hélène, « Le cas Dora et l'invention du symptôme », in *L'école de la Cause freudienne*, mars 2006, n° 64. [En ligne, consultation le 22/02/2022]. URL : <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2006-3-page-13.htm>

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris : Macula, 2012.

KALIFA, Dominique, *La véritable histoire de la « belle époque »*, Paris : Fayard, 2017.

KALIFA, Dominique, VAILLANT, Alain, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Le Temps des Médias*, no. 2, 2004.

KALUSZYNSKI, Martine, « Alphonse Bertillon et l'anthropométrie », in *Maintien de l'ordre et polices en France et en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle. Société d'Histoire de la Révolution de 1848 et des Révolutions du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : éditions Créaphis, 1987.

LE MARCHAND, Arnaud, « De 1895 à 1912 : Le cinéma forain français entre innovation et répression », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 75, mars 2015. [En ligne, consultation le 02/11/2021]. DOI : [10.4000/1895.4956](https://doi.org/10.4000/1895.4956).

RIZZOLATTI, Giacomo, *Les systèmes de neurones miroirs*, [Discours], Académie des Sciences, Institut de France, 12/12/2006. [En ligne, consultation le 20/05/2022]. URL : <https://www.academie-sciences.fr/fr/Liste-des-membres-de-l-Academie-des-sciences/-R/giacomo-rizzolatti.html>

MOLLIER, Jean-Yves, « La naissance de la culture médiatique à la Belle-Époque : mise en place des structures de diffusion de masse », in *Récit paralittéraire et culture médiatique. Etudes littéraires*, 1997, vol. 30, no. 1, pp. 15-26.

STERN, Daniel, *Le moment présent en psychothérapie : un monde dans un grain de sable*, Paris : Odile Jacob, 2003.

**5) Récits : ouvrages autobiographiques, fictions, romans**

BIDEL, Jean Baptiste François, *Les mémoires d'un dompteur*, Paris : Librairie de l'art, 1888.

FULLER, Loïe, *Quinze ans de ma vie*, Paris : F. Juven, 1908.

HUGO, Victor, *L'homme qui rit*, Paris : Gallimard, 2002.

*Les enfants du paradis*, [film, 35mm, 3h10mn], réalisé par Marcel Carne, Paris, Pathé Cinéma, 1945.

MISTINGUETT, *Toute ma vie*, Paris : Éditions Julliard, 1954.

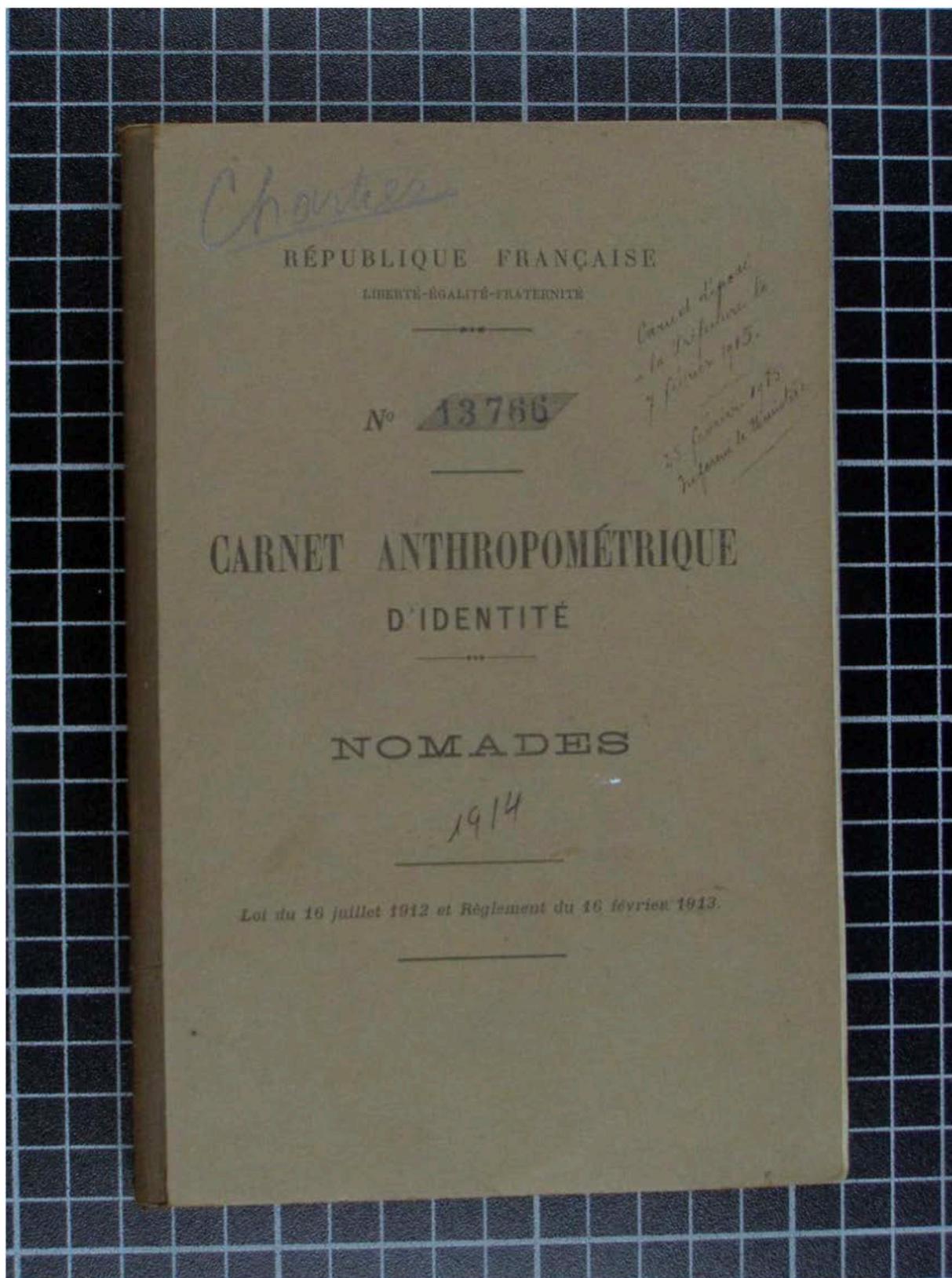
## Annexes

1. Arrêté préfectoral - Préfecture de la Sarthe, décembre 1853. [En ligne, consultation le 11/12/2022]. URL : <http://www.fnasat.asso.fr/dossiers%20docs/traitement%20administratif/DocArretePref72.htm>
2. « Comment on mesure les nomades », in *Le Matin*, 12 décembre 1913.
3. Carnet anthropométrique d'identité des nomades.
4. « Le dompteur Bidel et le lion Sultan dans la soirée du 6 juillet, à la fête de Neuilly » in *Le Monde Illustré*, 17 juillet 1886.
5. Jules Chéret, « Tous les jours Les Tziganes dirigés par Patikarus Ferko », [affiche], Paris, Musée Grévin, Imprimerie Chaix, 1887.
6. « La Mystérieuse Aéronaute (création Dickmann) », *Le Prestidigitateur*, 01/01/1930, p. 1252. [En ligne, consultation le 27/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50861969>
7. *Les Frères Isola*, Affiches Américaines, Estampe, Paris, Charles Lévy, 1890. [En ligne, consultation le 07/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9016104f>
8. Le Docteur Festa, Suggestion, catalepsie, extase, insensibilité, Estampe, lithographie, impression en noir sur fond teinté, 60 x 80 cm, Paris, Emile Lévy, 1888. [En ligne, consultation le 08/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9008223g>
9. *Le Magnétiseur Donato*, lithographie couleurs, 85x58 cm, Charles Lévy, Paris, 1890. [En ligne, consultation le 06/12/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003116f>





Article du journal *Le Matin*, 12 décembre 1913 « Comment on mesure les nomades », Gallica, in Jérôme Weinhard, « Le traitement administratif des Gens du voyage en France. Deux siècles de législation spécifique : 1789-2017 », *Études Tsiganes*, vol. 61-62, no. 2-3, 2017, pp. 22-53. <https://doi.org/10.3917/tsig.061.0022> p. 26.

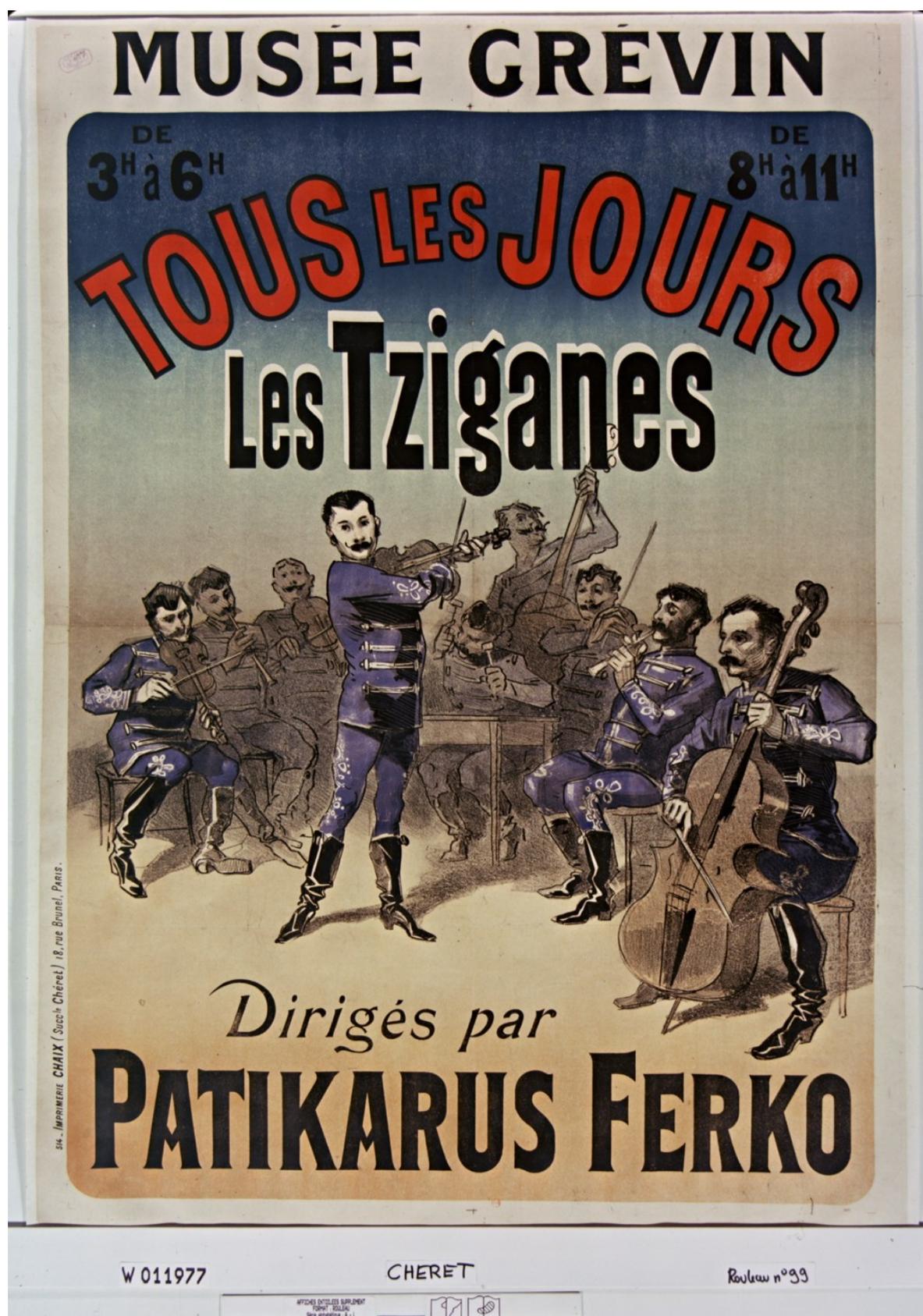


« Un carnet individuel peu utilisé », in Renaud Poirson, *Les nomades et la loi du 16 juillet 1912 en Indre et Loire (1913-1923). La mise en œuvre de la loi. La création d'une population*, (mémoire d'histoire, dir. Sylvie Aprile), Université François-Rabelais, Tours, 2004.



LE DOMPTEUR BIDEL ET LE LION SULTAN DANS LA SOIRÉE DU 6 JUILLET, A LA FÊTE DE NEUILLY. — (Dessin de M. MARC AURÈLE.)

Le dompteur Bidel et le lion Sultan dans la soirée du 6 juillet, à la fête de Neuilly. — (Dessin de M. Marc Aurèle.) Le Monde Illustré, 17 juillet 1886. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6515922x>



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Jules Chéret, « Tous les jours Les Tziganes dirigés par Patikarus Ferko », [affiche], Paris, Musée Grévin, Imprimerie Chaix, 1887. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9005551w>

## La Mystérieuse Aéroneute

(Création Dickmann)

**Explication :** La nacelle est toute en bois, mais décorée genre osier, donnant l'illusion complète de la nacelle ordinaire d'un ballon sphérique.

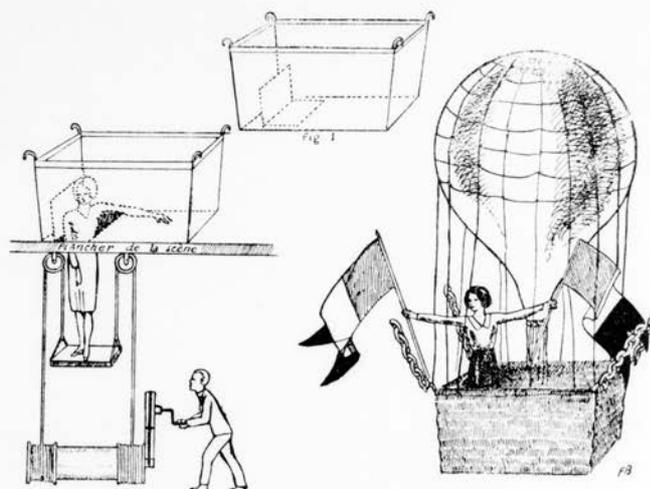
Son plancher comporte une trappe A.B.C.D. placée côté gauche, permettant au sujet d'y entrer et de s'y loger facilement, pendant que l'opérateur, après avoir montré au public, l'enveloppe du ballon, la dépose sur la nacelle. (Fig. 1).

Dans le panneau de devant, une porte invisible à deux battants est dissimulée

pour permettre au sujet, en fin d'expérience, de sortir facilement, pour saluer le public en agitant ses drapeaux.

Porte et trappe sont fermées par des petits loqueteaux invisibles, mais sûrs, permettant de retourner la nacelle de tous côtés sans crainte d'ouverture intempestive.

Quand l'opérateur a démontré que la nacelle est ordinaire et complètement vide, il fait voir l'enveloppe du ballon et la dépose dessus après en avoir fixé, par quatre solides cordonnets, le filet, aux quatre crochets d'enlevage E, F, G, H, auxquels seront aussi accrochées les chaînes qui soulèveront le tout au milieu de la scène.



Pendant ce temps, le sujet est hissé, par la machinerie ordinaire des trappes à treuil, que comporte toute grande scène (fig. 2.) dans l'intérieur de la nacelle qui en dernier lieu avait été posée à l'endroit repéré sur le plateau.

Sur des scènes sans machinerie, on emploie une nacelle sans trappe, mais ayant le fond et le panneau de derrière mobiles, comme dans le Sarcophage ordinaire. En ce cas, on présente la nacelle couchée, son ouverture en avant et on la couvre de l'enveloppe du ballon lors-

qu'on la met debout. Le sujet accroupi derrière se trouve alors à l'intérieur ou son premier soin est de fixer le fond mobile à l'aide des verrous appropriés.

Le gonflement du ballon s'effectue pendant que les machinistes hissent la nacelle au milieu de la scène. Son enveloppe est reliée à la coulisse par un tube de caoutchouc qui se confond avec les cordages des agrès que l'on laisse à dessein traîner à terre, et c'est par ce tube que l'on envoie de l'air ou le gaz nécessaire à cet effet. On emploie pour cela,



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Les Frères Isola, Affiches Américaines, Estampe, Paris, Charles Lévy, 1890. [En ligne, consultation le 07/04/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9016104f>

Annexe 8



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Le Docteur Festa, Suggestion, catalepsie, extase, insensibilité, Estampe, lithographie, impression en noir sur fond teinté, 60 x 80 cm, Paris, Emile Lévy, 1888. [En ligne, consultation le 08/05/2022]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9008223g>



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*Le Magnétiseur Donato*, lithographie couleurs, 85x58 cm, Charles Lévy, Paris, 1890. [En ligne, consultation le 06/12/2021]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003116f>