



**HAL**  
open science

# Le passage de Buffalo Bill en France. L'histoire française d'un spectacle américain

Alexandre Derthe

## ► To cite this version:

Alexandre Derthe. Le passage de Buffalo Bill en France. L'histoire française d'un spectacle américain. Histoire. 2024. <dumas-05339324>

**HAL Id: dumas-05339324**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-05339324v1>**

Submitted on 30 Oct 2025

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 CC BY 4.0 - Attribution - International License



**AVIGNON**  
**UNIVERSITÉ**

Avignon Université

Année Universitaire 2023-2024

---

## **Le passage de Buffalo Bill en France. L'histoire française d'un spectacle américain.**



---

Mémoire de Master 2 Sciences Humaines et Sociales  
mention Histoire, spécialité « Histoire, culture, politique et société »  
présenté par Alexandre Derthe  
sous la direction de Natalie Petiteau  
Professeure d'histoire contemporaine

Archives départementales de l'Ain, 26 Fi 86, Photographie prise avant la première représentation du Wild West Show à  
Bourg-en-Bresse, 3 août 1905.

# Remerciements

Je tiens avant tout à remercier Natalie Petiteau pour m'avoir permis de réaliser ce travail de recherche. J'ai eu l'occasion de découvrir un univers que je ne connaissais que très peu. Les pistes de recherches qu'elle a pu me conseiller m'ont permis de donner à mon travail la forme qu'il a aujourd'hui. Écrire cette histoire de la tournée française de Buffalo Bill a été pour moi une expérience passionnante. J'espère avoir pu répondre à ses attentes.

Je remercie également Bruno Bertherat, qui a accepté par deux fois de lire et de juger la qualité de mon travail. Je le remercie également pour tous ses très bons conseils qui m'ont permis d'améliorer ma rédaction et de pousser plus loin ma réflexion.

Je remercie mes amis, Tess, Yohan, Nolan, Sarah, Faustin, Janna, et Emma grâce à qui écrire ce mémoire ne m'a pas paru trop difficile. Nous nous sommes apportés un soutien mutuel qui, je l'espère, leur a profité autant qu'à moi.

Je remercie également ma famille pour avoir pris le temps de lire et de corriger ces lignes. Leurs avis m'ont permis d'identifier les faiblesses et les forces de mon travail. Ils ont donc joué un rôle essentiel.

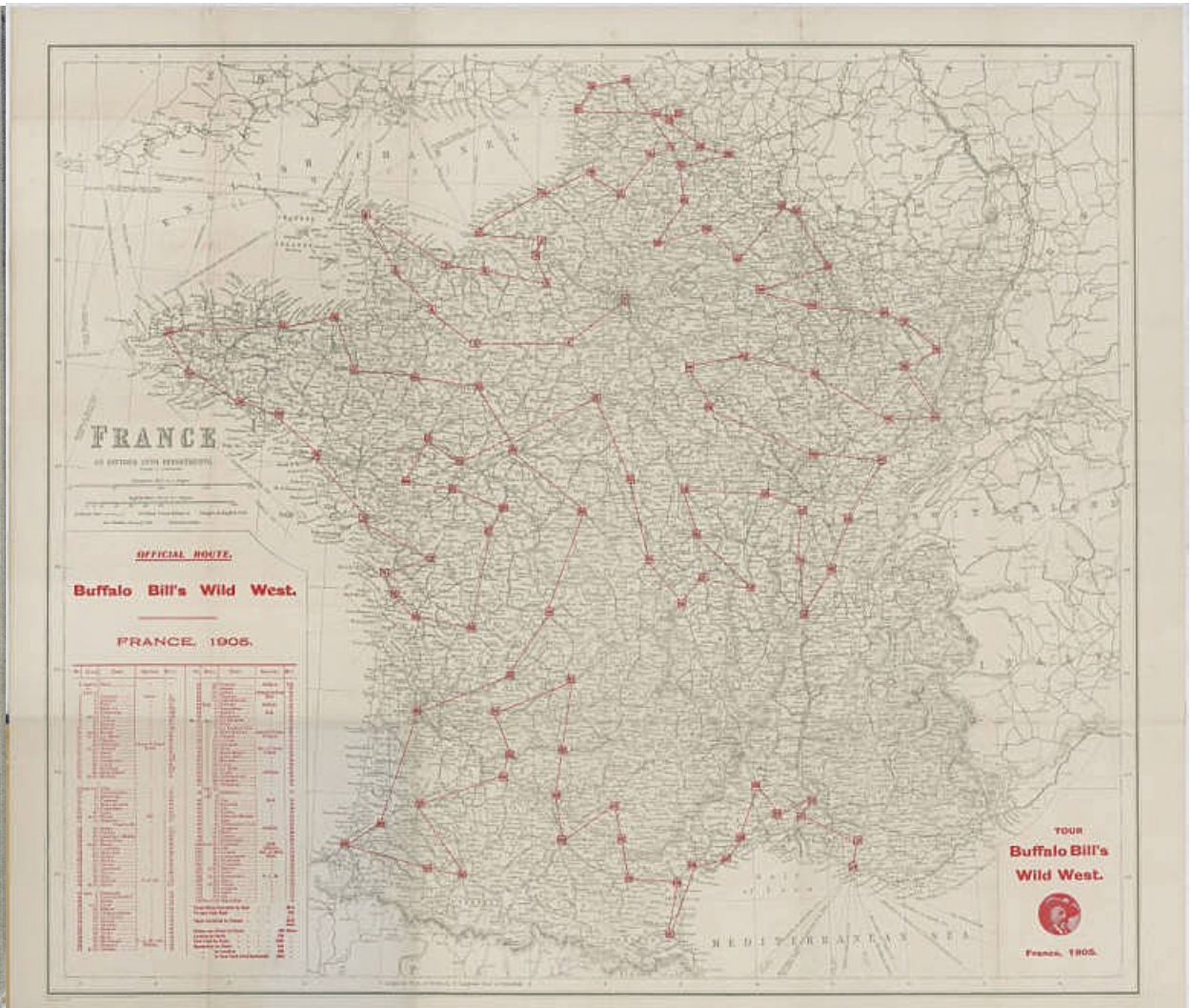
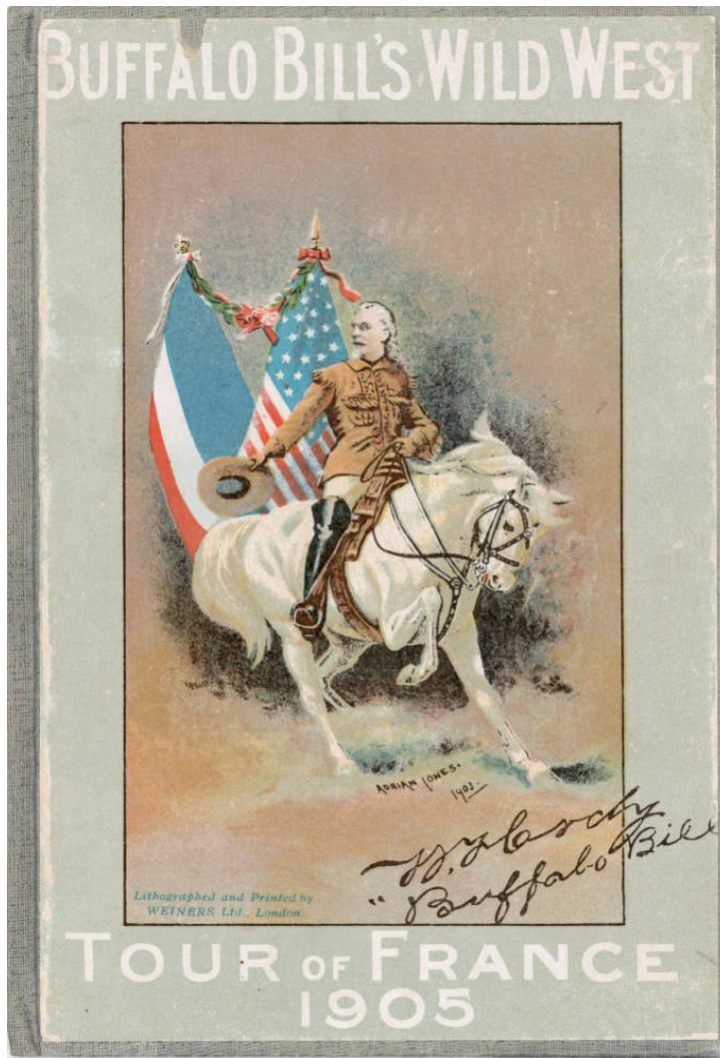
Je remercie évidemment tous les archivistes, les bibliothécaires et les musées qui ont répondu patiemment à mes questions et qui parfois m'ont envoyé des documents précieux, m'épargnant de nombreux déplacements. Je les en remercie sincèrement.

Je souhaite finalement remercier Gérard Crouzier pour avoir partagé avec moi sa passion de l'Ouest américain et m'avoir donné accès à sa magnifique collection.



# Table des matières

<b>Introduction.....</b>	<b>3</b>
I) Historiographie.....	5
II) Méthodologie.....	14
<b>Première partie : Une admiration passive.....</b>	<b>21</b>
I) Un souvenir.....	21
1) L’instant.....	23
2) Un voyage?.....	31
3) Instruire.....	35
II) Les principaux intérêts du public.....	39
1) L’équitation : l’amour du cheval.....	40
2) Le Wild West Show : l’exaltation de la guerre ?.....	46
3) L’exotisme et le « Sauvage ».....	49
III) Un fait de société ?.....	54
1) Appropriation politique.....	55
2) Imprégnation culturelle.....	59
3) Buffalo Bill jusqu’au tribunal.....	64
<b>Deuxième partie : La déception d’un public ?.....</b>	<b>68</b>
I) Les « chemins de la déception ».....	68
1) Le loisir de masse.....	68
2) Caricaturer le <i>show</i> : un spectacle déjà-vu ?.....	70
3) Les attentes du public.....	75
II) Un cirque comme les autres ?.....	78
1) Un spectacle aux allures de cirque.....	79
2) Maccaddon et Buffalo Bill : deux spectacles pour un seul public.....	83
3) La comparaison avec Barnum.....	87
III) Le Grand Bluff américain.....	92
1) Définition du mot.....	92
2) La désillusion du Wild West : la « réclame à outrance ».....	95
3) Un symptôme de l’américanisation de la France ?.....	102
<b>Troisième partie : Les forains contre Buffalo Bill.....</b>	<b>109</b>
I) Union syndicale des Industriels forains : le culte de l’entraide.....	109
1) Le monde de la foire.....	109
2) La fondation de l’Union syndicale.....	114
3) La défense des intérêts forains.....	120
II) La pétition : cristallisation des tensions.....	128
1) Les signataires.....	129
2) Les revendications.....	134
3) Les effets de la pétition.....	138
III) Rejet de la concurrence étrangère.....	141
1) La résistance foraine aux concurrents étrangers.....	142
2) Une « invasion par le cirque » ?.....	145
3) Le sentiment antiaméricain.....	149
<b>Conclusion.....</b>	<b>154</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>158</b>
<b>État des sources.....</b>	<b>217</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>224</b>



McCracken Research Library, MS6 2013, Carte de la tournée française du Wild West Show de Buffalo Bill, 1905.

# Introduction

« En somme, le public est composé de groupes nombreux qui nous crient : Consolez-moi. Amusez-moi. Attristez-moi. Attendez-moi. Faites-moi rêver. Faites-moi rire. Faites-moi frémir. Faites-moi pleurer. Faites-moi penser. »

Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Paris, P. Ollendorff, 1888, p. VII.

Ce passage de *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant rappelle avec justesse le rôle central du public et sa grande diversité. Puisque, par définition, le spectacle n'existe que par son public, il ne peut être compris et étudié qu'à l'aune de ses propres spectateurs. Ces derniers définissent son impact sur la société et confirment ou infirment l'efficacité du message qu'il souhaitait transmettre. Leurs réactions variées sont le chemin qui permet de comprendre le spectacle en lui-même.

Le Wild West Show de Buffalo Bill ne peut donc pas être compris sans son public. William Frédéric Cody, né en 1846, est le créateur en 1883 de ce *show*<sup>1</sup>. Après une vie d'aventure, celui à qui les Américains attribuent le nom de Buffalo Bill, obtient la célébrité au théâtre. Jouant son propre rôle, il se découvre un talent d'acteur inné. Il décide alors de créer son propre spectacle et fonde alors le Wild West Show<sup>2</sup>. Son spectacle sillonne d'abord l'est des États-Unis. Le succès qu'il y rencontre et l'argent qu'il accumule le poussent alors à étendre ses tournées. Son spectacle présente des scènes de la vie dans l'Ouest américain à l'époque de la conquête menée par le gouvernement des États-Unis impliquant des mesures hostiles envers les peuples autochtones. Le Wild West Show se veut donc une « *history* »<sup>3</sup>, une reconstitution qui se veut authentique des événements qui ont perturbé l'équilibre dans les Grandes Plaines. Il met en scène des batailles célèbres, des événements tragiques mais n'hésite pas à arranger la vérité pour qu'elle corresponde au mythe d'une victoire absolue des États-Unis. Le spectacle se compose alors d'une troupe de

---

1 PORTES Jacques, *Buffalo Bill*, Paris, Fayard, 2002, p. 54.

2 PONS Christian-Marie, « La chevauchée médiatique de Buffalo Bill », *Belphégor : Littérature populaire et culture médiatique* vol. 1-2, 2002, p. 1.

3 *Ibid.*, p. 5.

« cowboys », dont il est le modèle, et de véritables indiens qui représentent le principal intérêt du *show*.

La troupe traverse une première fois l'océan Atlantique en 1887. Buffalo Bill effectue en Angleterre sa première tournée européenne et y rencontre un véritable succès. C'est pourquoi il renouvelle l'expérience et se rend en France, en 1889, invité par le gouvernement français à l'occasion de l'exposition universelle. Cette tournée constitue pour le public français sa première rencontre avec la troupe et sa première expérience d'un spectacle américain de grande ampleur. Néanmoins, seuls le public parisien et les habitants de quelques villes, dont Marseille ou Lyon, ont eu l'occasion de le rencontrer. Ainsi, en 1889, seule une infime partie de la population française a eu l'opportunité de rencontrer le célèbre Buffalo Bill.

Dans l'espoir de renouer avec le succès, Buffalo Bill entame une nouvelle tournée de l'Europe au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il pose à nouveau le pied sur le territoire français en 1905, soit seize ans après son départ en 1889. L'étude de la tournée de 1905 présente des avantages particuliers. Contrairement à la précédente tournée, elle touche une plus grande partie du public français. Comme le montre la carte ci-dessus, la troupe s'installe dans plus d'une centaine de villes. Le spectacle dispose, sur l'ensemble de l'année 1905, d'un réservoir de spectateurs beaucoup plus important ce qui entraîne nécessairement une quantité proportionnellement plus grande de témoignages et de sources textuelles ou imagées. Cette vaste aire géographique permet d'obtenir des résultats plus divers pouvant apporter une compréhension plus globale et pourtant plus précise du passage de Buffalo Bill.

Bien que le colonel Cody, autre nom que la presse ou les spectateurs utilisaient pour mentionner Buffalo Bill, refusait de définir son spectacle de cirque, il est évident que celui-ci s'inscrit dans l'histoire globale du monde circassien. Cette histoire très longue et bien peu alimentée par des travaux historiques mérite d'être développée et approfondie. De plus, les rares travaux s'y intéressant n'emploient que très rarement des sources écrites, plutôt difficiles à trouver et rarement conservées. C'est pourquoi l'histoire du cirque est une histoire quelque peu oubliée<sup>4</sup>. Les spectacles de cirque connaissent un apogée dans les années 1880 puis un déclin progressif dès 1890. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les grands cirques à chapiteau sont encore très rares. Pourtant, le Wild West Show, grand spectacle semi-couvert, semble connaître un succès considérable lors de ses deux tournées. Quelle est la réalité de ce succès ? Le seul moyen de répondre à cette question est de s'intéresser au public, et aux interactions qui ont existé entre ce dernier et la troupe.

---

4 PETITEAU Natalie, « Premières approches pour une histoire des publics du cirque en France (années 1770-années 1930) », *Revue d'histoire culturelle, XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, n° 3, 2021.

L'année 1905, bien plus que 1889, est une période de rencontre entre un public, non-habitué aux grands spectacles américains, et le Wild West Show. Mais les premiers interlocuteurs de la troupe ne sont pas les spectateurs. En effet, dans un premier temps, ce sont les administrations municipales qui établissent un dialogue avec le *show* et expérimentent les premières les enjeux d'une tournée européenne de grande ampleur. Aujourd'hui, les archives municipales de certaines villes conservent parfois les traces de cette rencontre et des négociations qui se mettent en place. Les premières interactions de la troupe avec le public français sont donc d'abord d'ordre administratif. Néanmoins, ces premiers échanges ne font pas l'objet ici d'une étude approfondie.

Enfin, il est nécessaire de définir les termes qui sont ici d'usage pour définir les peuples autochtones qui vivent aux États-Unis. Il existe aujourd'hui de nombreuses remises en question dans le contexte de scandales liés à la découverte de mauvais traitements infligés par les autorités américaines et canadiennes aux populations autochtones, qui poussent à des excuses publiques officielles<sup>5</sup>. Dans cette étude, il est d'usage d'employer les termes utilisés par les contemporains pour désigner ces peuples, à savoir « Indiens » ou encore « Peaux-rouges ».

En s'appuyant sur une étude globale de la tournée française du Wild West Show, l'objectif est ici d'identifier la manière dont le public réagit à la venue d'un grand spectacle étranger, et la marque que ce dernier a laissé sur la société française.

## I) Historiographie

Le Wild West Show de Buffalo Bill est aujourd'hui l'objet de différents courants historiographiques qui permettent chacun à leur manière d'appréhender le spectacle sous différents points de vue et de comprendre sa complexité. Si pour des raisons qui tiennent de l'aspect du spectacle il est associé à un cirque, il s'en différencie en réalité facilement. Le Wild West Show apparaît donc comme un spectacle à part, tentant dans ses premières années de rester fidèle à l'authenticité du message qu'il veut transmettre<sup>6</sup>. Peu à peu, une historiographie propre à l'histoire du Wild West, ou des spectacles mettant en scène le mythe de l'Ouest, s'élabore. Faut-il voir ce courant historiographique comme partie intégrante de l'historiographie du cirque ou de manière totalement indépendante ? La deuxième solution apparaît la plus évidente, il faut donc mettre en avant les distinctions fondamentales entre les deux courants historiographiques tout en considérant

---

5 Voir l'article du *Monde* du 1 avril 2022 sur les excuses du Pape.

[https://www.lemonde.fr/international/article/2022/04/01/scandales-des-pensionnats-autochtones-au-canada-le-pape-presente-ses-excuses\\_6120187\\_3210](https://www.lemonde.fr/international/article/2022/04/01/scandales-des-pensionnats-autochtones-au-canada-le-pape-presente-ses-excuses_6120187_3210)

6 RYDELL Robert W., KROES Rob, *Buffalo Bill in Bologna : The Americanization of the World, 1869-1922*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p. 116.

qu'il y a une possibilité d'appréhender le *show* sans connaître l'histoire du cirque, simplement parce que le Wild West Show affirme une existence presque indépendante. Il ne faut bien sûr pas oublier le rôle qu'a joué le spectacle dans l'exhibition de la civilisation amérindienne. Il est donc nécessaire de comprendre la manière dont s'est construite et a évolué l'historiographie du rapport avec le « sauvage ». Par ailleurs, le *show* est l'une des formes les plus concrètes de la culture de masse à ses origines. Un tel spectacle ne peut pas être compris sans prendre en compte l'historiographie de la culture de masse.

#### a) Histoire du Wild West Show

##### *Des années 1950 à 1970 : les biographies de Buffalo Bill*

Dans un premier temps, le spectacle inspire de nombreux écrits, à la rigueur historique souvent contestable, qui constituent pourtant incontestablement le début de ce champ historiographique. En réalité, les historiens ou savants locaux s'intéressent plus particulièrement au personnage de Buffalo Bill qui a fortement marqué les esprits du début du XX<sup>e</sup> siècle. En découle une série de biographies qui débute sous l'impulsion américaine, une première est notamment publiée en 1952 par deux écrivains britanniques<sup>7</sup>. Si cette biographie ne présente pas la rigueur attendue pour un historien, elle présente la vie de William F. Cody sous ses différents aspects en prenant en compte sa vie de *showman*, ce qui la différencie des biographies contemporaines qui présentaient le personnage tel qu'il était dépeint par Edward Judson, connu sous le nom de Ned Buntline, en 1869<sup>8</sup>. En France, il faut mettre en avant la biographie d'Albert Paluel-Marmont<sup>9</sup> qui se limite à un simple portrait du personnage sans grande ambition historique en 1955. C'est finalement aux États-Unis, en 1960, qu'est écrite par l'historien Don Russell la principale biographie historique<sup>10</sup> qui aujourd'hui encore fait autorité. Cette biographie complète dresse le portrait de l'homme et du personnage. Il est possible de citer aussi le travail de Jacques Portes qui publie en 2002 sa propre biographie de Buffalo Bill<sup>11</sup>, une biographie respectant la rigueur des règles de l'historien mais destinée à un grand public. L'intérêt que portent les historiens, les journalistes ou les écrivains au personnage a donc un impact fondamental sur le tournant que prend l'historiographie du Wild West. En effet, le *show* a été longtemps pensé comme étant uniquement

---

7 CROFT-COOKE Rupert, MEADMORE William S., *Buffalo Bill : the legend, the man of action, the showman*, Londres, London Sidgwick And Jackson, 1952, 239p.

8 NED Buntline, *Buffalo Bill the King of the Border Men*, 1869.

9 PALUEL-MARMONT Albert P. H. J., *Buffalo Bill*, Paris, Edition G. P., 1955, 191p.

10 RUSSELL Don, *The lives and legends of Buffalo Bill*, Norman, University of Oklahoma Press, 1960, 504p.

11 PORTES Jacques, *Buffalo Bill*, Paris, Fayard, 2002, 240p.

l'œuvre de Buffalo Bill sans montrer le moindre intérêt pour l'impact de ce dernier sur les populations et les spectateurs qui ont eu la chance d'assister à une ou plusieurs représentations. Les recherches historiques sur le Wild West show débutent très rapidement en réalité. Ainsi dès les années 1960-1970 les historiens anglo-saxons commencent à se pencher sur ce phénomène déjà presque centenaire. Malgré tout, les travaux produits ne restent souvent que des biographies flatteuses de Buffalo Bill et le *show* ne devient alors qu'une simple étape de la vie de cette icône. Pour que de vrais travaux de recherches historiques poussés soient mis en place, il faut attendre les années 1980-1990. Ce sont durant ces années que les historiens américains commencent à rendre compte de l'impact des tournées du Wild West show sur leur propre sol.

### *Des années 1970 à 1990 : ouverture sur le spectacle*

Les premiers travaux scientifiques sur le spectacle et son impact voient majoritairement le jour dans les années 1990. Mais certains travaux pionniers apparaissent dès les années 1970 dans un contexte de regain d'intérêt pour l'Ouest américain qui, de nouveau, attire le public avec un renouvellement du genre du *western* au cinéma<sup>12</sup> aussi bien aux États-Unis qu'en Europe. Don Russell publie donc en 1970 un ouvrage innovant<sup>13</sup> qui s'intéresse cette fois-ci au spectacle. C'est à partir de ce travail, qui reste très limité, que d'autres vont voir le jour et diversifier l'étude du Wild West en ouvrant sur son rapport avec le contexte historique. Sur cette voie lancée par Don Russell suivent d'autres travaux qui s'ouvrent de plus en plus au spectacle en lui-même, qui commence en réalité à être oublié par le grand public et à devenir un objet d'histoire à part entière. Dans ce contexte, le collectionneur et galeriste spécialisé dans la conservation de posters de spectacle, Jack Rennert, tente de rendre vie à ce qui permettait au spectacle d'exister en dehors des représentations<sup>14</sup>. C'est une première tentative pour rendre compte de l'existence de ce spectacle. Pourtant son ouvrage reste très peu scientifique et ne permet que d'admirer des posters du Wild West Show accompagnés de commentaires assez peu étayés, à l'image de certains catalogues d'expositions. C'est néanmoins une façon d'élargir le champ historiographique en s'émancipant du personnage de Buffalo Bill qui commence à être bien connu des historiens américains. Ces derniers se tournent alors vers autre chose. Au début des années 1990, l'historien spécialiste de l'animation à Disney John Culhane<sup>15</sup> associe de nouveau les Wild West shows au cirque, en effet il prend le temps de rappeler l'influence de la culture du cirque sur ces grandes entreprises de représentation mises en

---

12 BLETON Paul, *Western, France : La place de l'Ouest dans l'imaginaire français*, Amiens, Encrage, 2002, 320p.

13 RUSSELL Don, *The Wild West : or, a History of the Wild West Show*, Austin, University of Texas Press, 1970, 150p.

14 RENNERT Jack, *Cent affiches de Buffalo Bill's Wild West*, Paris, Veyrier, 1976, 112p.

15 CULHANE John, *The American Circus, an illustrated history*, New York, Holt, 1990, 536p.

place à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cet ouvrage signe le tournant de l'approche historiographique du Wild West de manière générale et des spectacles qui en découlent en rappelant d'un point de vue scientifique leur rapport avec le monde du cirque et leur importance dans la transmission de l'histoire. C'est cette vision qui prime alors dans les ouvrages qui vont succéder à celui-ci, les historiens se penchent alors bien plus sur l'impact du spectacle que sur sa simple forme. Ainsi l'historien Tom W. Knowles reprend en 1994<sup>16</sup> cette idée et met en avant la manière dont l'Ouest est représenté dans la culture populaire au début du siècle en prenant pour principal exemple le Wild West Show. Finalement, le Wild West devient dans la pensée américaine, le symbole de sa culture et de sa réussite, c'est pourquoi les historiens américains s'y intéressent particulièrement. L'ouvrage des historiens Robert L. Wilson et Greg Martin<sup>17</sup> démontre parfaitement cette réciprocité. La manière d'appréhender le spectacle évolue donc au tournant des années 1990 par la prise en compte de la transmission du message dispensé par le spectacle à ses spectateurs. Mais il faut aussi prendre en compte l'apparition dans les années 2000, de l'histoire du Wild West Show et de manière générale de l'Ouest américain en dehors des États-Unis, principalement sur le continent européen.

#### *Des années 2000 à nos jours : le spectacle en Europe*

Un travail précurseur<sup>18</sup> a établi les bases de l'étude du Wild West Show en Europe dès 1987 dans un ouvrage collectif dirigé par Christian Feest intitulé *Indians and Europe*. Il s'agit d'un travail modeste mais qui se démarque temporellement de tous ceux qui suivent, par la suite, le même objectif. Dans les années 2000, l'historiographie du Wild West Show évolue suivant les nouvelles aspirations historiennes qui visent à démontrer l'impact du spectacle sur la société. Apparaît également une nouvelle façon d'interpréter l'histoire culturelle avec la prise en compte du transfert culturel. Le livre de Robert Rydell et Rob Kroes<sup>19</sup> met en avant, sans inventer un terme déjà ancien, l'idée d'« américanisation » du monde avec un transfert de sa culture qui obtient dès lors une influence considérable. Dans ce contexte, les historiens européens vont à leur tour s'emparer du sujet et faire l'étude du passage du *show* dans les villes de leur pays, ce qui complète l'histoire déjà bien tracée du spectacle aux États-Unis. Il n'est pas étonnant de trouver en premier lieu des études effectuées par des historiens anglo-saxons. En effet, dès 2001 Alan Gallop<sup>20</sup> publie

---

16 KNOWLES Tom, RANDALE Joe R., *Wild West Show !*, New York, Random House, 1994, 240p.

17 WILSON Robert. L., MARTIN Greg, *Buffalo Bill's Wild West : An American Legend*, New York, Random House, 1998, 316p.

18 FIORENTINO Daniele, « *Those Red Brick Faces: European Press Reactions to the Indians of Buffalo Bill's Wild West Show* », dans FEEST Christian, *Indians and Europe*, Aix-la-Chapelle, Hérodote, 1987, p. 403-414.

19 RYDELL Robert W., KROES Rob, *Op. Cit.*

20 GALLOP Alan, *Buffalo Bill's British Wild West*, Phoenix, Sutton Publishing Ltd, 2001, 275p.

sa recherche sur le passage en Angleterre du Wild West Show de Buffalo Bill qui a eu sur la population britannique un impact majeur. Ce travail est donc le premier de ceux qu'il est possible de trouver dans l'historiographie européenne du spectacle. Le lien privilégié entre les États-Unis et le Royaume-Uni joue très certainement un rôle particulier dans la publication de ces études précurseuses. Il faut attendre ensuite 2008 pour que soit publié par un autre historien anglo-saxon, britannique, un ouvrage sur le passage du *show* en Écosse<sup>21</sup> cette fois, bouclant le parcours du spectacle au Royaume-Uni. Ces travaux sont les premiers à mettre en avant le rapport entre la population européenne et le *show*. Les recherches allemandes suivent avec un ouvrage<sup>22</sup> qui met en avant le rapport spécifique à l'Allemagne entre les Indiens et la population. Un lien spécifique qui est perceptible car c'est en Allemagne et en Italie que le *western* et la culture de l'Ouest américain a le plus pénétré la culture médiatique et populaire<sup>23</sup>. Par ailleurs se met en place une idée qui devient centrale dès lors dans les travaux de ce type, c'est l'idée de culture transnationale, développée par d'autres historiens notamment Frank Christianson<sup>24</sup>. Pour la France, les travaux sont presque inexistantes, le sujet semble en effet ne bénéficier d'aucune initiative. Il est possible de mentionner néanmoins les catalogues d'expositions, notamment celui du Musée du Nouveau Monde, à La Rochelle, publié à l'occasion d'une exposition organisée en 1994<sup>25</sup> qui offrent une approche scientifique du sujet mais cela reste très limité. Le seul travail qui reprend par ailleurs l'idée développée par Julia Settler et Frank Christianson, et qui applique ce principe à la France est celui d'Emily C. Burns en 2018<sup>26</sup>. Finalement il est assez facile d'observer une certaine mainmise des Américains sur ce champ historiographique qu'ils maîtrisent et développent depuis longtemps. Néanmoins, ce sujet tend à s'ouvrir à l'international avec des recherches effectuées sur l'impact du spectacle sur la population des pays traversés par l'initiative d'historiens locaux permettant d'ouvrir et de diversifier les points de vue.

Ce champ historiographique évolue donc au gré des nouvelles questions et préoccupations actuelles et s'enrichit continuellement. Il est possible notamment de citer le travail de Chris Enss<sup>27</sup> sur la place des femmes dans le spectacle. Mais le plus évident reste bien sûr le rapport entre le

---

21 CUNNINGHAM Tom, *Your Fathers the Ghosts. Buffalo Bill's Wild West in Scotland*, Édimbourg, Black and White, 2008, 320p.

22 SETTLER Julia, *Buffalo Bill's Wild West in Germany : A Transnational History*, Thèse, Las Vegas, University of Nevada, 2012, 312p.

23 BLETON Paul, *Op. Cit.*, p. 139.

24 CHRISTIANSON Frank, *The popular frontier : Buffalo Bill's Wild West and transnational mass culture*, Norman, University of Oklahoma Press, 2017, 264p.

25 LEFRANÇOIS Thierry (dir.), *Les Indiens de Buffalo Bill et la Camargue*, La Rochelle, La Martinière, 1994, 165p.

26 BURNS Emily, *Transnational Frontiers: The American West in France*, Norman, University of Oklahoma Press, 2018, 230p.

27 ENSS Chris, *Buffalo Gals : Women of Buffalo Bill's Wild West Show*, Lanham, TwoDot Books, 2005, 136p.

spectacle et l'exhibition du « sauvage », de « l'Autre » ou encore de celui qu'on ne connaît pas et qui affiche une sorte d'exotisme qui attire et déchaîne les passions.

## b) Histoire du « Sauvage », de l'approche de l'« Autre » par les Européens

### *Le « sauvage » et l'anthropologie (XIX<sup>e</sup> - début XX<sup>e</sup> siècle)*

Pour bien saisir le rapport établi entre la population française et les Indiens de la troupe de Buffalo Bill, il faut comprendre la manière dont s'est construite la compréhension de l'« Autre ». Intégré au sein du champ plus large de l'histoire coloniale et de l'impérialisme européen, le sujet est aujourd'hui sensible, soumis à des biais historiographiques qui peuvent parfois pousser à la dérive scientifique. Mais le rapport qu'entretenaient les chercheurs avec la conception de l'« Autre », du sauvage, à l'époque coloniale apparaissait comme simple. Les travaux servaient majoritairement à démontrer la supériorité de la population européenne sur les autres « races » et peuples du monde. C'est ici que se crée la difficulté pour les historiens et anthropologues actuels à effectuer des travaux rigoureux et objectifs malgré cet héritage scientifique. Influencées par les travaux du naturaliste suédois Carl von Linné<sup>28</sup> les théories racialistes deviennent la norme en Europe. Dans ce contexte les travaux d'Abel Hovelacque<sup>29</sup> fournissent un bon exemple de la vision occidentale des peuples colonisés. Il faut comprendre les biais ouvertement racistes et suprémacistes des anthropologues européens qui tentent d'expliquer scientifiquement la relation de supériorité des peuples occidentaux sur les peuples du reste du monde. Par ailleurs, dans le cas présent il est intéressant de mentionner le cas de Roland Bonaparte, membre de la Société d'Anthropologie de Paris, qui s'intéresse aux « individus exposés » lors des expositions universelles. Ces anthropologues du XIX<sup>e</sup> représentent une première phase d'intérêt scientifique sur les « Autres » et démontrent le rapport qu'entretenaient les Européens à leur égard. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les travaux se précisent dans un contexte international marqué par l'arrivée au pouvoir du parti nazi en Allemagne imprégné de racisme et par le rapport conflictuel au sein de la société américaine vis à vis des « non-blancs », c'est à dire les populations afro-américaines et amérindiennes. Le « racisme scientifique »<sup>30</sup> devient une logique récurrente dans les travaux d'anthropologie allemands mais aussi français et anglo-saxons. Le rapport entre régime totalitaire et l'idéologie raciste a notamment été étudié par Hannah Arendt dans *Les Origines du totalitarisme* publié en 1951. Pour la France il

---

28 VON LINNÉ Carl, *Systema naturae*, 1758 [1735].

29 HOVELACQUE Abel, *Les races humaines*, 1882.

30 WIEVIORKA Michel. « Du racisme scientifique au nouveau racisme », dans WIEVIORKA Michel (dir.) *Le racisme, une introduction*, Paris, La Découverte, 1998, p. 13-36.

est possible de citer les travaux explicites de George-Alexis Montandon<sup>31</sup>, un antisémite notoire, qui justifie les thèses mises en place au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle.

*Des années 1990 à nos jours : renouveau de l'histoire coloniale*

Après une période difficile de décolonisation en pleine Guerre froide, l'historiographie du rapport au « Sauvage » n'a pas de possibilité d'épanouissement. Le sujet est très sensible et les historiens se contentent d'ignorer pendant un temps cet aspect de l'histoire. Aussi étonnant que cela puisse paraître, ce serait l'histoire du monde animal, entre 1970 et 1980, et de son rapport à l'homme qui aurait permis l'ouverture de l'historiographie du rapport à l'« Autre »<sup>32</sup>. C'est notamment dans le cadre de l'exhibition et de l'étude des zoos que ce champ s'ouvre avec le Britannique Wilfrid Blunt<sup>33</sup> en 1976 et le français Eric Baratay<sup>34</sup>. Comprendre l'histoire du « sauvage » passe donc par l'étude de son exhibition au public européen. Les principaux auteurs sur ce sujet sont l'anthropologue Gilles Boëtsch et l'historienne Sandrine Lemaire, ce qui permet de montrer que cette historiographie se construit par un travail commun des différentes sciences humaines. Les premiers travaux sur les expositions universelles et leur rôle dans l'exhibition commencent dès les années 1980 aux États-Unis. Les travaux de l'historien Robert Rydell<sup>35</sup>, qui ont déjà été cités, font partie de ce premier courant scientifique qui tend à intégrer des questions jusque-là mises de côté. Du côté français, il faut attendre les années 1990 pour que les historiens s'intéressent à ce sujet en mettant pour la première fois en avant le lien avec l'histoire des sauvages et de l'exotisme<sup>36</sup>. Un colloque tenu à Marseille en 1996<sup>37</sup>, où l'on retrouve la majorité des spécialistes de la question, établit les bases de cette étude interdisciplinaire qui doit rendre compte au mieux le rapport à l'« Autre ». Ce sont tous ces travaux qui initient ce champ historiographique qui dès lors commence à s'enrichir, alors que la génération d'historiens qui le prend en main est de moins en moins marquée par le passé colonial français. L'exotisme devient alors le cœur de nombreux travaux qui cherchent à démontrer le rapport entretenu par les Européens avec les autres peuples. Une série de travaux à la fin des années 1990 et dans les années 2000 sont donc publiés

31 MONTANDON George-Alexis, *La race, les races : Mise au point d'ethnologie somatique*, 1933.

32 D'après BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, BOËTSCH Gilles, LEMAIRE Sandrine, *Zoos humains et exhibitions coloniales, 150 ans d'invention de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011, 600p.

33 BLUNT Wilfrid, *The Ark in the Park: The Zoo in the Nineteenth Century*, Londres, Hamish Hamilton, 1976, 272p.

34 BARATAY Éric et HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVIe-XXe siècle)*, Paris, La Découverte, 1998, 788p.

35 RYDELL Robert, *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, 338p.

36 AIMONE Linda, OLMO Carlo, *Les expositions universelles, 1851-1900*, Paris, Belin, 1993, 320p.

37 BLANCHARD Pascal, BLANCHOIN Stéphane, BANCEL Nicolas, BOËTSCH Gilles, GERBEAU Hubert (dir.), *L'Autre et Nous : « Scènes et Types », anthropologues et historiens devant les représentations des populations colonisées, des ethnies, des tribus et des races depuis les conquêtes coloniales*, Paris, Syros, 1996, 279p.

dans un contexte de débats politiques sur l'implication de la France dans les abus coloniaux et les excuses exigées par les pays anciennement colonisés. Il est possible de citer les travaux de l'anthropologue français Alban Bensa en 2006 sur l'exotisme<sup>38</sup>, qui signent l'ouverture du rapport aux autres, et cherchent à comprendre ce que les populations considèrent comme leur étant propre. La question des images entre dans cette autre question, à savoir comment se représentait-on l'« Autre » ? Le musée du Quai Branly, à Paris, avait proposé de répondre à cette question à travers une exposition<sup>39</sup> en 2006. Le travail de Benoît de l'Estoile est lui aussi fondamental pour comprendre l'intérêt que porte la population à ce qu'elle ne connaît pas<sup>40</sup>. Les travaux continuent donc de chercher les clés de compréhension pour appréhender le rapport au sauvage, mais le rôle des exhibitions reste la principale réponse apportée par les chercheurs. Pascal Blanchard et Gilles Boëtsch démontre en 2011 la manière dont l'Occident a construit l'image du « sauvage »<sup>41</sup>.

Le rapport au « sauvage », l'intérêt pour l'exotisme sont en eux-mêmes les résultats de la popularisation de la culture. Dans un contexte de culture de masse, la population joue un rôle toujours plus important dans l'assimilation d'une culture.

### c) Histoire de la culture de masse

#### *La naissance de l'histoire culturelle en France*

L'histoire culturelle telle qu'elle est établie aujourd'hui a été le fruit d'une évolution de l'historiographie française, héritière de grands mouvements passés mais qui s'émancipe de ses prédécesseurs pour se déployer pleinement au travers de nombreux travaux. Philippe Poirrier permet de comprendre, en 2008<sup>42</sup>, la manière dont cette histoire a su s'imposer dans le paysage des historiens français de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Il affirme dans son ouvrage que l'histoire culturelle s'impose au cours des années 1980-1990. Elle s'établit en rupture avec les courants historiques majeurs développés par l'École des *Annales* tout en conservant les enseignements reçus pour établir une conception pleinement historique de la culture. D'après Poirrier, l'histoire culturelle serait l'héritière de l'histoire des mentalités mais s'en est émancipée. L'intérêt pour l'histoire culturelle

---

38 Bensa Alban, *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis, 2006, 364p.

39 LE FUR Yves (dir.), BAJAC Quentin, BARTHE Christine, *D'un regard l'Autre : photographie XIX<sup>e</sup> siècle : "D'un regard l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie"*, Paris, Actes Sud, 2006, 187p.

40 L'ESTOILE Benoît (de), *Le goût des Autres : de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, 454p.

41 BLANCHARD Pascal (dir.), BOËTSCH Gilles (dir.), SNOEP Nanette (dir.), *Exhibitions – L'invention du sauvage*, Arles, Actes Sud, 2011, 384p.

42 POIRRIER Philippe, *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2008, 198p.

n'apparaît néanmoins pas subitement, elle est l'objet de débats intenses entre historiens sur la notion de « culture populaire » et de « religion populaire » durant les années 1970. Ces débats sont notamment animés par les historiens Robert Mandou et Michel de Certeau dont les visions sont diamétralement opposées. Ils ont ainsi apporté les bases sur lesquelles l'histoire culturelle s'est construite dans les années qui ont suivi. Comme la plupart des courants historiographiques du XX<sup>e</sup> siècle, l'histoire culturelle est soumise à l'influence des courants marxistes qui sont représentés notamment par l'École de Francfort et les travaux du sociologue allemand Jan Spurr sur l'industrie culturelle et son impact sur la société. L'un des premiers travaux qui met en avant l'histoire culturelle, avant même les débats historiographiques des années 1970, est celui du médiéviste Georges Duby qui publie un article au nom évocateur dans la *Revue de l'enseignement supérieur* en 1969<sup>43</sup>. Il est donc l'un des premiers à appliquer le terme « histoire culturelle » à l'historiographie en supplantant l'histoire des mentalités. Vient ensuite la publication de Maurice Crubellier qui publie dans les années 1970 un ouvrage qui se veut concret sur le principe d'histoire culturelle appliqué aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>44</sup>. L'histoire des sensibilités apparaît également dans ce contexte avec l'élargissement du nouveau courant, développée principalement par l'historien Alain Corbin. Après ces travaux initiaux de nombreuses productions voient le jour jusque dans les années 2000 et les études de Philippe Poirrier<sup>45</sup> qui se pose la question de la mise en application de cette histoire afin de comprendre ses enjeux. Le bilan sur l'histoire culturelle de Maurice Crubellier permet la publication successive de nombreux ouvrages qui mettent à jour régulièrement ce champ historiographique. Une publication sur l'histoire culturelle du XX<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup>, publiée en 2004 et qui reprend ainsi les idées développées précédemment, a été rééditée à cinq reprises montrant l'intérêt aussi bien du public que des historiens pour ce nouveau champ. Sur ce même principe, les éditions Points ont permis la publication d'un ouvrage en quatre volumes sur l'histoire culturelle de la France pour les trois périodes historiques de son existence, placé sous la direction de Jean-Pierre Rioux et de Jean Sirinelli<sup>47</sup>. Enfin, il est important de citer l'historien Pascal Ory qui applique les principes de l'histoire culturelle au XX<sup>e</sup> siècle et écrit le « Que sais-je ? » intitulé *L'histoire culturelle* en 2004<sup>48</sup>.

### *Application à la culture de masse*

---

43 DUBY Georges, « L'histoire culturelle », *Revue de l'enseignement supérieur*, 1969.

44 CRUBELLIER Maurice, *Histoire culturelle de la France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Armand Colin, 1974, 454p.

45 POIRRIER Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 435p.

46 GOETSCHER Pascale, LOYER Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2003, 288p.

47 RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *Histoire culturelle de la France*, Paris, Points, 2005, en 4 volumes.

48 ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF coll. *Que sais-je*, 2011, 125p.

La culture de masse est une particularité de cette histoire culturelle et a ainsi bénéficié de ce courant historiographique qui lui a permis de devenir un sujet de réflexion important. Cette histoire de la culture de masse s'impose alors que les historiens s'intéressent rapidement aux années 1960 riches en événements culturels. Parmi ces premiers historiens se détache Jean-François Sirinelli qui se pose la question du rôle et de la place de la culture de masse dans la société. Il participe ainsi au début des années 2000 à une enquête historique sur la culture de masse<sup>49</sup> en s'éloignant de l'histoire des droites qui était jusqu'alors le sujet principal de ses travaux. Mais si les travaux de Sirinelli sont parmi les premiers à s'intéresser à la culture de masse, ils ne sont pas totalement isolés. Dès 1974, Louis Dollo, dans le « Que sais-je ? » *Culture individuelle et Culture de masse*, pose les bases de ce qui est développé bien plus tard dans les années 2000. Mais la culture de masse est elle aussi soumise à l'évolution du champ et aux débats qui ont lieu dans les années 1970. Jouant sur le concept de « culture populaire » alors en débat, l'américain Christopher Lasch publie en 1981<sup>50</sup> un essai critique fortement influencé par l'École de Francfort sur le concept de culture de masse. Le sujet débute donc dans une atmosphère de débats intenses soumis aux critiques marxistes qui en ont une vision ouvertement négative. En s'éloignant des influences orientées politiquement, Dominique Kalifa publie en 2001 *La culture de masse en France*<sup>51</sup>, un travail purement historique relevant les preuves du développement d'une culture de masse. La notion de culture de masse est aujourd'hui acceptée par tous et on associe évidemment sa naissance à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle et son épanouissement dans l'après seconde guerre mondiale. Aujourd'hui le sujet continue d'intéresser les historiens qui continuent à chercher des liens entre ce concept récent et d'autres parfois plus anciens comme l'a fait récemment Philippe Coulangeon<sup>52</sup>.

## II) Méthodologie

En gardant en tête les apports de l'historiographie, il est possible d'appliquer une approche historique du Wild West Show par le public. Il est néanmoins nécessaire avant cela d'accumuler un ensemble de documents de diverses origines. La pluralité des sources est tout particulièrement importante lorsqu'il s'agit d'effectuer une approche par le public. Elle permet notamment de réduire les biais qui peuvent s'appliquer à une approche limitée à l'étude d'un seul type de source.

---

49 RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, 462p.

50 LASCH Christopher, *Culture de masse ou culture populaire ?*, Castelnau-le-Lez, Climats, 2001, 72p.

51 KALIFA Dominique, *La culture de masse en France, tome 1, 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, 123p.

52 COULANGEON Philippe, *Culture de masse et société de classes : le goût de l'altérité*, Paris, Humensis, 2021, 372p.

## 1) Une approche globale

Les archives produites directement par le Wild West Show ne semblent pas avoir traversé le temps. Ainsi, tous les aspects logistiques, financiers et administratifs ne sont pas accessibles, ce qui limite profondément l'approche technique du spectacle. Néanmoins, si ces archives, qui ont supposément existé, ont disparu, il reste quelques traces des diverses tournées regroupées en un seul endroit. Il s'agit du *Buffalo Bill Center of the West* dans la ville qui porte le véritable nom de Buffalo Bill, Cody, dans le Wyoming. C'est plus particulièrement la *McCracken Research Library* qui conserve un fonds iconographique assez important, permettant de se plonger dans l'ambiance instaurée par le Wild West Show et d'illustrer ce travail. Elle conserve également des archives filmographiques mais aussi des œuvres textuelles relatives à Buffalo Bill. Il y a notamment de nombreuses lettres écrites de la main du colonel Cody conservées à la *McCracken Research Library*, et qui peuvent représenter un intérêt pour comprendre sa pensée. De plus, le centre s'est donné pour objectif d'aider à la publication de sources textuelles pour en diffuser le contenu et de travaux scientifiques locaux, principalement de l'Université du Nebraska. Grâce à ce projet, il a été possible d'obtenir le très précieux témoignage de Charles Eldridge Griffins, *Four Years in Europe with Buffalo Bill*, qui apporte de nombreuses anecdotes très intéressantes et surtout un point de vue interne crucial. Il constitue le fil conducteur de la tournée et permet d'identifier, de manière limitée, des interactions qui ont eu lieu entre la troupe et le public.

Néanmoins, la source d'information la plus abondante et la plus facile à mobiliser reste la presse. La presse ancienne est de manière non négligeable numérisée et accessible sur les sites Gallica et Retronews, des projets mis en place par la Bibliothèque nationale de France. La presse permet d'obtenir un ensemble varié d'informations dont la fiabilité est néanmoins relativement limitée. Étant accessible à tout instant, la presse permet principalement de contextualiser et de croiser les informations.

Dans un premier temps, il fallut vérifier l'ensemble des centres de conservation d'archives des villes traversées par la troupe. Les archives municipales et départementales, les musées et les bibliothèques peuvent en effet conserver des documents précieux pour étudier la tournée de la troupe. Étonnamment, il existe peu d'archives à ce sujet. Cette recherche systématique d'archives a permis de trouver de nombreux fonds photographiques précieux, une partie de la correspondance administrative et quelques rares pièces spécifiques pouvant apporter des informations intéressantes. En revanche, ces documents n'apportent que très rarement les informations recherchées pour la réalisation de cette recherche. Pour pouvoir étudier le spectacle à travers les yeux du public, il est nécessaire de se pencher sur la correspondance des spectateurs.

## 2) Une approche par la correspondance

### *Aspect général*

La correspondance constitue un « vaste chantier de matériaux dispersés aux quatre vents et érodés par le temps »<sup>53</sup>. Favorisée par l'essor de l'alphabétisation, elle constitue un ensemble vaste de supports très divers et peut-être familiale, professionnelle, amicale ou savante. La correspondance permet de retracer des réseaux d'interactions sociales entre les individus qu'il est possible de reconstituer. En revanche, si, comme le disait Marc Bloch, les épistoliers sont les « témoins malgré eux de leur temps »<sup>54</sup>, la correspondance n'est pas pour autant un miroir fidèle de la réalité. De plus, le for intérieur dispose d'autres supports pour s'exprimer, notamment le journal intime qui s'inscrit dans un contexte de la culture du secret au sein de la sphère familiale<sup>55</sup>.

La correspondance a commencé à intéresser les historiens dès les années 1980. Ils ont immédiatement rencontré des difficultés : nécessité d'identifier la multiplicité d'intentions individuelles et comprendre la signification du message<sup>56</sup>. De plus, les grands projets d'édition de correspondance ont eu le défaut majeur de hiérarchiser les correspondances selon une valeur définie de manière subjective. Les éditeurs ont longtemps privilégié les correspondances des grands personnages, ignorant de ce fait les acteurs considérés comme ordinaires. Les premières éditions sont donc inexploitablement par l'historien<sup>57</sup>.

Le principal problème d'exploitation de la correspondance est la conservation de celle-ci. Elle est souvent conservée par des particuliers. Dans le cas d'une conservation par des centres d'archives, la correspondance est rarement valorisée et identifier les thématiques évoquées en amont pour une exploitation efficace est impossible. Ainsi, identifier les lettres qui évoquent directement ou indirectement le Wild West Show est comme chercher une aiguille dans une botte de foin. L'expérience a été tentée aux Archives départementales du Vaucluse, sans succès. Il était donc nécessaire de trouver un support plus facile à identifier et dont l'accumulation permettrait d'établir une étude plus efficace.

---

53 DAUPHIN Cécile, « Pour une histoire de la correspondance familiale », *Romantisme*, 1995, n°90, "J'ai toujours aimé les correspondances...", p. 89.

54 Cité dans DAUPHIN Cécile, « Les correspondances comme objet historique. Un travail sur les limites », *Sociétés & Représentations*, 2002, n° 13, p. 47.

55 DAUPHIN Cécile, « Pour une histoire de la correspondance familiale... », *Op. Cit.*, p. 94.

56 DAUPHIN Cécile, « Les correspondances comme objet historique... », *Op. Cit.* p. 45.

57 CHOTARD Loïc. « Correspondances : une histoire illisible », *Romantisme*, 1995, n°90. "J'ai toujours aimé les correspondances...", p. 31.

## Les cartes postales



Collection privée, Lot de six cartes postales vendues par le Wild West Show et leur enveloppe d'origine, 1905.

La carte postale est un exemple de support de correspondance très utile pour réaliser une approche du spectacle par le public. Apparue au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la carte postale avait pour objectif d'accroître les revenus de l'administration, en favorisant une massification de l'envoi, et de faciliter les échanges épistolaires. L'objectif de l'administration postale est accompli puisque la circulation de cartes postales augmente drastiquement. Pour répondre à la forte demande, la production de cartes passe d'environ huit millions en 1899 à près de soixante millions en 1902<sup>58</sup>. Cette massification des échanges épistolaires sur un support nouveau permet de disposer d'un ensemble relativement vaste d'informations.

La carte en elle-même est un apport riche en informations historiques. L'image, les tampons de postes, les écrits ou encore les timbres, le tout constitue un ensemble d'informations qui permet de reconstituer le contexte de rédaction<sup>59</sup>. L'étude de ce type de source consiste en la prise en compte de la combinaison de l'image, de la potentielle légende associée et du texte manuscrit.

L'avantage pour l'étude du Wild West Show est que celui-ci a produit, en grande quantité, ses propres cartes qu'il vendait à la sortie de la tente. Ces cartes constituent, à l'évidence, le support le plus probable pour la rédaction d'un témoignage ou d'un ressenti vis à vis du spectacle. Il a donc été nécessaire d'accumuler la plus grande quantité possible de ces cartes produites par le *show* en

58 POUBLAN Danièle, « Les cartes postales », *Publier une correspondance*, 2014. (<https://puc.hypotheses.org/924>)

59 GEARY Christraud, WEBB Virginia-Lee, *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*, Washington D.C., Smithsonian Institution Scholarly Press, 1998, p. 8.

espérant que celles-ci représentent un intérêt particulier pour l'étude de la tournée. Pour cela, les sites de ventes en ligne constituent l'apport principal. Permettant une recherche par mots clés, il est assez simple de trouver des cartes potentiellement utiles. Il est également possible de trouver des cartes postales de la troupe dans des collections privées, qui sont néanmoins bien plus difficiles à identifier. Une fois le corpus de cartes réalisé, il est nécessaire d'identifier la pertinence du texte manuscrit puis d'identifier l'auteur ou le destinataire de la carte pour comprendre au mieux le contexte de rédaction.

### *Profils des destinataires*

Seules une vingtaine de cartes pertinentes ont pu être assemblées pour former un corpus suffisamment exploitable. En revanche, il n'est absolument pas représentatif de l'ensemble des témoignages de spectateurs. Les quelques cartes accumulées permettent simplement d'identifier certains aspects de la réaction française à la venue de Buffalo Bill. Ces cartes sont disponibles en annexe<sup>60</sup>.

Par chance, les différents profils des destinataires ou des auteurs des cartes postales indiquent une grande diversité. De la petite noblesse au domestique, de nombreux groupes sociaux sont représentés dans le corpus. Il apparaît utile d'identifier une partie des acteurs de ces correspondances. En revanche, pour des raisons évidentes, les auteurs ne sont que très rarement mentionnés. Ils indiquent parfois quelques informations à leur sujet, insuffisantes néanmoins pour les identifier. Les profils présentés ici sont donc ceux des destinataires.

Le destinataire de la première est Jacques de Keraillain, domicilié à Quimper. Il reçoit sa carte postale le 21 avril 1905, envoyée la veille par un ami parisien, prénommé Antoine. Il n'y a pas plus d'informations au sujet de cet expéditeur. Jacques de Keraillain est alors un jeune homme de 17 ans né le 8 août 1887, vivant au 3 rue de la Mairie à Quimper<sup>61</sup>. Il est le fils de René Prigent de Keraillain et de Marguerite Brigault d'avecourt. René Prigent de Keraillain est un intellectuel local de la ville de Quimper issu de la vieille bourgeoisie bretonne, il obtient sa thèse de droit en 1877 et traduit en français de nombreuses publications anglaises, ce qui lui permet d'obtenir un réseau international de correspondants<sup>62</sup>. Jacques de Keraillain est donc le fils d'un savant bourgeois relativement aisé, son père employant notamment deux domestiques, Marie Heydon la cuisinière et Marie Nihouam la femme de chambre, et d'une mère issue de la petite noblesse provinciale. Il

---

60 Voir annexe 3, p. 175.

61 Archives départementales du Finistère, 6 M 719/1, Liste nominative de recensement de la ville de Quimper, 1906, fol. 78.

62 *Revue des questions historiques*, 1<sup>er</sup> mai 1935, p. 291.

semble suivre les traces de son père puisqu'il est bachelier puis étudiant en droit lors de sa mobilisation en 1907<sup>63</sup>. Sa fiche matricule permet de connaître son profil physique. Il était de taille moyenne, 1m73, il avait un visage ovale, des cheveux blonds et des yeux bleus. Connaître ces caractéristiques physiques permet de donner un aspect plus humain aux différents acteurs de cette étude.

Le deuxième profil est le destinataire de la quatrième carte. Il s'agit d'Henri Paillou, un voyageur de commerce marié à Joséphine Bazins. Il s'agit probablement d'un couple aux revenus modestes vivant dans la ville de Cholet. La correction d'adresse signalée sur la carte semble indiquer qu'Henri Paillou effectuait des déplacements professionnels fréquents. « Riri », évoqué dans la carte, est très certainement son fils, nommé Henri Paillou lui aussi, né en 1892.

Le destinataire de la sixième carte est une jeune fille du nom d'Yvonne Leclerc. Sa carte a probablement été envoyée par un ami. Yvonne Leclerc a treize ans lorsque la troupe effectue son séjour à Douai. Elle est la fille du colonel Sosthène Leclerc, militaire de profession et de Marguerite Amat<sup>64</sup>. Elle et ses frères et sœurs sont nés dans plusieurs villes différentes, comme Poitiers, Algiers ou Saint-Servan, en raison des déplacements causés par le rôle d'officier de son père.

Le quatrième profil est celui d'un très jeune garçon, fils du jardinier d'une famille de l'aristocratie locale qui emploie de nombreux domestiques, la famille de Chabannes vivant au château d'Avrilly. Louis Daniel est donc le fils de Pierre Daniel, jardinier des de Chabannes, et de Marie Plessy, concierge de la même famille<sup>65</sup>. Il a cinq ans lorsque François, auteur de la carte, lui envoie un message pour sa fête.

Un autre profil intéressant est celui de l'auteur, cette fois, de la dix-huitième carte. Il s'agit d'Hippolyte Fontaine né en 1881, vigneron salarié, qui écrit depuis la caserne de Sens à laquelle il a été affecté lors sa conscription en 1901. Il est le fils d'Hippolyte Alphonse Fontaine, vigneron salarié, et d'Aimée Breton. Ils vivent dans le petit village de Monteaux dans le Loir-et-Cher. Il s'agit d'un jeune homme de 24 ans, de taille moyenne, aux cheveux châtain et aux yeux marrons<sup>66</sup>. Il écrit sa carte, qu'il envoie le 28 juillet 1905, pour ses parents et termine sur la mention « 47 jours ». Cette mention fait très certainement référence au temps qu'il lui restait avant d'être libéré de son service militaire. Il est en effet libéré de son service le 23 septembre 1905.

Le dernier destinataire est Elizabeth Alison, identifiée comme étant la veuve Henry. Née en 1866, elle est mère d'une fille de quatorze ans, Claire Henry. Relativement pauvre, elle est

---

63 Archives départementales du Finistère, 1 R 1388, Registre matricule de la classe 1907, p. 141.

64 Archives départementale du Nord, M 474 / 176\_O, Liste nominative de recensement de la ville de Douai, 1906, p. 123.

65 Archives départementales de l'Allier, 6 M 293, Liste nominative de recensement de la ville de Trévol, 1906, p. 10.

66 Archives départementales du Loir-et-Cher, 1 M1 48/R69, Registre matricule de la classe 1901, p. 937.

contrainte d'exercer le travail de lingère et sa fille est mentionnée comme ouvrière à la cristallerie de Nancy en 1906<sup>67</sup>. Elle vit par ailleurs chez ses parents au 1<sup>er</sup> rue du Port à Baccarat.

En ne choisissant que certains profils parmi les 23 noms de destinataires ou d'auteurs des cartes postales, il est possible de démontrer une réelle diversité. De la noblesse locale bretonne aux vigneronns du Loir-et-Cher en passant par une bourgeoisie militaire, de nombreux groupes sociaux sont représentés. Il est notamment important de souligner la jeunesse relative des profils liés à ces cartes. Finalement, les cartes indiquent une grande diversité géographique permettant d'espérer de nombreux points de vue différents et des réactions propres à chacun des auteurs de ces cartes.

En croisant les sources et en s'appuyant sur les travaux déjà produits, il est possible d'identifier la réaction du public français à la tournée française de Buffalo Bill. Une grande question, de laquelle en découleront probablement d'autres, s'impose : comment les Français appréhendent-ils la venue d'un grand spectacle américain ?

Les réactions semblent variées d'un individu à l'autre. Si certains Français affichent une admiration passionnée pour la troupe et le personnage mythique de Buffalo Bill, la plupart semble se contenter d'apprécier l'opportunité de s'évader du quotidien. Le public témoigne alors majoritairement d'un intérêt passif et spontané. Une partie des spectateurs, plus pointilleux, témoigne d'un sentiment de déception. Le spectacle ne semble pas toujours à la hauteur des attentes qui se sont créées progressivement dans l'esprit du public. Finalement, un groupe d'individus, beaucoup moins nombreux, affiche une hostilité affirmée à l'encontre du Wild West Show. Les forains constituent la majorité de ce groupe.

---

67 Archives départementales de Meurthe-et-Moselle, 6 M 33/39, Liste nominative de recensement de la ville de Baccarat, 1906, p. 51.

# Première partie :

## Une admiration passive

### I) Un souvenir

Les deux venues de Buffalo Bill en France ont suscité une admiration, parfois passionnée, souvent simplement passive et sans effusion. Cette admiration ne devient finalement, pour le spectateur, qu'un souvenir plus ou moins agréable. On peut lire par exemple dans la presse : « il est inutile que je vous rabote la tête avec Buffalo Bill's. Je l'ai vu largement à plusieurs reprises, à Paris et à Londres, en 1889 [...] et le souvenir m'en est persistant comme s'il datait d'hier »<sup>68</sup>. Dans un autre article paru dans *Le Journal d'Armentières*, Ed. R. écrit : « [La journée de Buffalo]. C'est le nom qui restera inoubliable dans la mémoire des Armentierois pour rappeler la journée du 28 juin 1905 »<sup>69</sup>. Le souvenir constitue donc la principale forme d'appréciation du public vis à vis du spectacle. Et c'est, par ailleurs, ce même souvenir qui permet de comprendre et de partager le ressenti du spectateur.

Le souvenir, ou la mémoire, reste néanmoins un sujet difficile à aborder. Si la mémoire n'est pas un caractère spécifique à l'homme, les chercheurs Thomas Suddendorf et Joshua Busby soutiennent que seul l'être humain est capable de MTT (*Mental Time Travel*), c'est à dire de retrouver dans sa mémoire des épisodes passés spécifiques, grâce à la mémoire épisodique<sup>70</sup>. Mais ce souvenir retrouvé n'est qu'« une élaboration romancée du passé, tissée d'affects ou de fantasmes, dont la valeur, essentiellement subjective, s'établit à la mesure des besoins et désirs du sujet »<sup>71</sup>. Le souvenir ne peut donc pas être reçu comme un témoignage fidèle de la réalité.

Si le souvenir n'est pas fidèle à la réalité, il constitue néanmoins le témoin de la manière dont cette dernière est perçue. Les historiens en ont étudié les différents aspects, le premier, et le plus évident, est le souvenir par l'image et les couleurs<sup>72</sup>. Le souvenir peut également se baser sur

68 *Le Farceur*, 24 juin 1905, p. 4.

69 *Le journal d'Armentières*, 30 juin 1905, p. 2.

70 CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 18.

71 D'après Guillaumin Jean dans *La genèse du souvenir*, PUF, 1968 cité dans CANDAU Joël, *Op. Cit.*, p. 20

72 Voir l'exemple de PASTOUREAU Michel, *Les couleurs de nos souvenirs*, Paris, Seuil, 2010, 257p.

l'odeur<sup>73</sup>. On retrouve par ailleurs cette idée au détour d'un article de Claire de Chancenay qui pointe du doigt l'importance de l'odeur, quelque chose qui l'« a particulièrement frappée, c'est d'avoir constaté que, malgré les chevaux, les sauvages, et tout cet attirail arrivé d'Amérique, l'odorat n'était choqué par aucune senteur désagréable, mais qu'au contraire on aspirait avec plaisir les délicats effluves du pénétrant Genêt d'Or. Cela prouve, une fois de plus, l'importance de la Parfumerie Pinaud, en Amérique comme en Europe »<sup>74</sup>. Cet article, aux allures de publicité au profit d'une institution de parfumerie, a le mérite de mettre en avant l'importance de l'odorat chez le spectateur. Claire de Chancenay soulève, en effet, la problématique de la puanteur dans le cadre d'un spectacle de ce genre, qui regroupe autant de chevaux. Malheureusement, les sources sur ce sujet sont presque inexistantes. Finalement, il ne faut pas oublier l'importance du son et de la chanson. Sur cette question, le journaliste Pierre Giffard écrit : « Comme en France tout se cristallise par des chansons, un refrain n'a cessé de me poursuivre, ressouvenir populaire de l'Exposition du centenaire de 89 [...]. [La chanson] contenait comment [une jeune dame] avait découvert Buffalo Bill ». La chanson aurait ressemblé à ceci :

Hier, en r'montant la rue Bréda  
Je m'dis : tu sais ma p'tit' Nana,  
Faudrait-t-aller voir ce tantôt  
Bœuf à l'eau, Bœuf à l'eau, Bœuf à l'eau

Vite un sapin ! Nous arrivons,  
Passé les fortifications.  
– C'est ici, m'dit un sergent d'ville  
Bœuf à l'eau, Bœuf à l'eau, Bœuf à l'huile.

[Deux autres couplets]

Dans le cirque, juste au milieu  
J'aperçois un très grand mossieu  
Qui se met à causer tout haut  
Bœuf à l'eau, Bœuf à l'eau, Bœuf à l'eau

Voyant qu'il parlait un français  
Qui ressemblait au javanais,  
Je lui crie : Tais-toi, Théophile...

---

73 Voir l'exemple de CORBIN Alain, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Flammarion, 2016 [1986], 429p.

74 *Le Figaro*, 4 avril 1905, p. 3

Bœuf à l'eau, Bœuf à l'eau, Bœuf à l'huile.

[La chanson se concluait ainsi]

Bref, quand je suis sortie de là-d'dans  
J'avais vu tout's sortes de gens  
Galoper à tire-larigot  
Bœuf à l'eau, Bœuf à l'eau, Bœuf à l'eau

Il n'y avait qu'homme au grand chapeau  
Qu'avait rien fait du tout d'sa peau  
Et c'était, je vous l'donne en mille.  
Bœuf à l'eau, Bœuf à l'eau, Bœuf à l'huile.<sup>75</sup>

Pierre Giffard affirme que cette chanson, jouant sur les mots, aurait été « chantée longtemps dans nos rues, en 1889 »<sup>76</sup>. Le souvenir est donc lié à des sensations et à la perception de l'individu, il est donc propre à chacun et peut prendre diverses formes.

### 1) L'instant

La première forme du souvenir semble être celui de l'instant. Il peut aussi bien s'agir de l'instant de la représentation que de la journée, de l'installation au départ de la troupe. Il est assez difficile, en réalité, de définir cette notion. En effet, la difficile conception de l'instant comprend deux différentes temporalités, un temps de l'instantanéité et un temps sans limites<sup>77</sup>. Le moraliste Joseph Joubert identifie au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'instant vécu et l'instant revécu dans la mémoire. Ce dernier est celui qui apparaît dans les correspondances ou dans les articles de presse. Il est le seul qui conserve une trace et qui peut donc être utilisé par l'historien. Georges Poulet met également en avant le risque que représente cet instant en affirmant que : « celui qui vit dans l'instant oublie l'instant qui précède »<sup>78</sup>. L'instant vécu est donc sujet à l'oubli collectif ou individuel empêchant ou complexifiant l'étude ou l'approche historiques. Par chance, certains spectateurs ayant vécu l'instant des représentations se sont souvenus et en ont laissé une trace, ce qui permet de redécouvrir la manière dont l'instant a été immortalisé, partagé ou perturbé.

---

75 *Le Petit Journal*, 7 décembre 1890, p. 3. L'entièreté de la chanson n'a pas été retrouvée.

76 *La République française*, 25 mai 1905, p. 1.

77 POULET Georges, *Études sur le temps humain : Tome 4, Mesure de l'instant*, Paris, Pocket, 2006, p. 9.

78 *Ibid.*, p. 11.

Le photographe, qu'il soit amateur ou professionnel, capte l'instant et permet d'en conserver le souvenir visuel. Dans le cas du Wild West Show, de nombreux photographes, souvent amateurs, ont immortalisé l'installation ou les représentations du spectacle permettant aujourd'hui de détenir une trace iconographique de ce passage. Néanmoins, ce qui est intéressant ici, c'est la volonté du photographe en elle-même de conserver ce souvenir, dans le cas des amateurs, ou d'effectuer des tirages dans l'objectif de les vendre, pour les professionnels. Dans les deux cas, il existe donc un intérêt particulier qui pousse à immortaliser l'instant, ce qui démontre l'impact et l'influence dont dispose le *show*. Les photographies conservées aujourd'hui sont issues de divers endroits de la France et réalisées par divers profils de photographes. Du photographe professionnel Maxime-Vincent Dotta à Thoissey au menuisier Frédéric Gémy, il semble évident qu'une large partie de la population française de 1905 avait la possibilité de photographier ce moment. Cela est notamment permis par la découverte en 1871 par Richard Leach Maddox du gélatino-bromure d'argent offrant une diffusion très large de la pratique de la photographie<sup>79</sup>. Ces innovations techniques se diffusent, par ailleurs, par l'intermédiaire des grands industriels de la photographie comme Kodak qui crée en 1895 le Vest Pocket, facile à transporter et vendu à cinq dollars, ou encore le Brownie créé en 1900 et destiné aux enfants pour seulement un dollar<sup>80</sup>. Il existe également des manuels permettant aux amateurs de photographier de maîtriser les techniques des appareils Kodak<sup>81</sup>. Cependant, si la pratique de la photographie est largement diffusée, il apparaît évident que le professionnalisme, comme celui des frères Dotta, conduit à un rendu photographique de bien meilleure qualité.

En effet, les deux photographies produites par Maxime Dotta, conservées dans l'album de son ami Louis Millot<sup>82</sup> et immortalisant le passage de Buffalo Bill à Bourg-en-Bresse, sont bien plus nettes et contrastées que l'ensemble des photographies amateurs de la même époque. Évidemment, l'objectif des Dotta diffère de celui des autres photographes, puisqu'ils vendent leurs réalisations dans leur boutique, mettant l'accent sur les scènes de vies quotidiennes<sup>83</sup>. Cette capitalisation de la photographie illustrant les « scènes de l'installation de la troupe de Buffalo Bill à La Rochelle » se retrouve également dans cette même ville avec la mise en vente de cartes postales par un

---

79 AMAR Jean-Pierre, *Histoire de la photographie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2020, p. 22.

80 *Ibid*, p. 25.

81 ROSSION Adeline, DAVID Michel, DELREZ Anne, *En dilettante. Histoire et petites histoires de la photographie amateur*, Charleroi, Musée de la Photographie de Charleroi et Editions du Caïd, 2022, p. 15.

82 Archives départementales de l'Ain, fonds Lucien Desbat, 26Fi 86 et 145, Deux photographies prises par le photographe professionnel Maxime-Vincent Dotta à Thoissey et regroupées dans un album photographique de Louis Millot, 1905.

83 NELLY Catherin, *Thoissey, comme fleur au soleil : Photographies des frères Dotta extraites de la collection constituée par Louis Millot*, Bourg-en-Bresse, M&G Editions, 2003, p. 7.

professionnel de la photographie<sup>84</sup>, ou encore dans les ateliers Arambourou à Châtellerault<sup>85</sup>. La tournée de Buffalo Bill permet donc la création d'un marché de photographies jouant le rôle de souvenirs. En effet, la photographie devient très rapidement le « témoin fidèle » des événements, elle l'immortalise et s'émancipe de l'information écrite<sup>86</sup>. Elle permet donc de garder un souvenir plus concret de l'instant vécu. Mais si la qualité de la photographie professionnelle la rend plus attrayante, il ne faut néanmoins pas sous-estimer le rôle des amateurs. En effet, si le photographe amateur est encore au début du XIX<sup>e</sup> siècle considéré comme un connaisseur, à la fin du siècle, il devient un photographe ordinaire. La photographie amateur passe donc d'un monde exclusif, voir mondain à un amateurisme de masse qui réalise des photographies parfois bonnes, parfois mauvaises<sup>87</sup>. Dans le cas de l'immortalisation du passage de Buffalo Bill en France, il existe divers profils de photographes amateurs. Il y a par exemple les amateurs regroupés au sein de clubs de photographie, comme Charles Nessler, membre du Photoclub chartrain, et ses 29 photographies des représentations de Buffalo Bill à Chartres<sup>88</sup>. Il est possible également de citer les photographes amateurs mettant en avant l'aspect artistique de la photographie, comme le démontre l'album fort bien illustré de René Thurin, artiste normand et membre fondateur de l'Association des artistes bas-normands, mettant en scène au milieu de décors dessinés à la main, tous les événements, qu'il a photographiés, regroupés par années. Ainsi, dans la partie que René Thurin dédie à l'année 1905, se trouvent quatorze tirages du spectacle encadrés de dessins symbolisant l'Ouest américain<sup>89</sup>. Cet album indique que le *show* pouvait être une source d'inspiration photographique mais aussi artistique pour les contemporains. Finalement, la majorité des photographes amateurs sont de simples Français armés de leurs appareils, comme le menuisier Frédéric Gémy à Marseille<sup>90</sup>, le propriétaire de café Frédéric George à Saint-Rémy-de-Provence qui a été initié par le professionnel Henri Brouchican, un habitué de son café<sup>91</sup>, ou encore Georges Jagot au Mans<sup>92</sup>. L'apport des

---

84 *L'Écho rochelais*, 13 septembre 1905, p. 3.

85 Archives communautaires du Grand-Châtellerault, fonds Arambourou, 10Fi 348 à 354 et 1821 à 1823, Dix photographies sur plaques de verre de la venue de Buffalo Bill à Châtellerault issues des ateliers Arambourou, 31 août 1905.

86 AMAR Jean-Pierre, *Histoire de la photographie...*, Op. Cit., p. 54-55.

87 ROSSION Adeline, DAVID Michel, DELREZ Anne, *En dilettante. Histoire et petites histoires...*, Op. Cit., p. 13-14.

88 Archives départementales d'Eure-et-Loir, fonds Nessler-Riotton, 39Fi 14, Vingt-neuf photographies amateurs sur plaques de verres de la venue de Buffalo Bill à Chartres réalisées par Charles Nessler, 1905.

89 Archives départementales du Calvados, fonds René Thurin, 47Fi 3, Album photographique illustré au sein duquel apparaissent quatorze tirages de la venue de Buffalo Bill à Caen réalisés par l'artiste et photographe amateur René Thurin, 1905.

90 Collection privée Alain Gemy, Trois photographies amateurs sur plaques de verre de la venue de Buffalo Bill à Marseille prises par le menuisier Frédéric Gemy, 10 novembre 1905.

91 Musée des Alpilles de Saint-Rémy-de-Provence, fonds George, Dix-neuf photographies amateurs sur plaques sur verre prises lors des représentations du Wild West Show à Marseille par Frédéric George propriétaire de café, 1906.

92 Archives départementales de la Sarthe, 23Fi 2477 à 2483, Sept photographies prises par Georges Jagot lors de la venue de Buffalo Bill au Mans, 17 septembre 1905.

amateurs se situe finalement dans la simplicité et la spontanéité de la photographie<sup>93</sup> qui donne à voir l'instant de la manière la plus sincère.

Par ailleurs, la photographie n'est pas le seul moyen d'immortaliser l'instant ou d'en garder le souvenir. En effet, John Burke témoigne de l'importance que tenait en 1889 le souvenir matériel pour les Français, il écrit : « c'est devenu une mode de se procurer des curiosités et des bijoux venus des Plaines américaines, les robes en peaux de bison des Indiens, les peaux d'ours avec des épines de porc-épic, les tapis tissés, les lasso, les arcs et flèches, les selles mexicaines pour chevaux et diverses autres choses de la Frontière sont devenus populaires en tant que souvenir »<sup>94</sup>. Le manager de la troupe souligne donc le rôle important que joue les objets venus de l'Ouest américain dans le maintien du souvenir. Il écrit également que le Wild West Show reste gravé dans le marbre en France grâce aux artistes qui visitaient le camp en quête d'inspiration comme Rosa Bonheur<sup>95</sup>. Il rappelle, de cette façon, que l'immortalisation de l'instant n'est pas uniquement le fait des photographes qui ne sont qu'un moyen parmi d'autres de parvenir à la conservation du souvenir.

### *Temps de la sociabilité*

L'instant des représentations est, par essence, propice à la sociabilité. Les Français y vont en famille, y rejoignent leurs amis ou y vont pour être vus des autres. Quelle que soit la forme que cela prend, le *show* suscite une sociabilité et permet des échanges liés ou non à ce qui a été vu au spectacle. Il y a très certainement eu une volonté de partager l'instant vécu avec ceux qui ne l'ont pas vécu. Par exemple, les cartes postales échangées dès les instants suivant les représentations témoignent d'une nécessité de raconter son expérience à ses correspondants, ou se servent du prétexte que représente le *show* pour établir ou rétablir un échange épistolaire. Dans la carte que reçoit Jacques de Kerailain, son correspondant lui annonce le fait que Buffalo Bill est à ses yeux « le héros du jour » et lui envoie « son portrait avec [ses] affectueux souvenirs »<sup>96</sup>. Cette carte témoigne d'une volonté de partager le souvenir d'un instant vécu au spectacle qui semble avoir marqué l'expéditeur. La carte envoyée par tante Charlotte à ses deux nièces, Odette et Yvonne Goudard, démontre bien cette volonté de partager le souvenir de la troupe, tante Charlotte écrivant

---

93 ROSSION Adeline, DAVID Michel, DELREZ Anne, *En dilettante. Histoire et petites histoires...*, Op. Cit., p. 16.

94 Traduit de l'anglais : *It became a fad to introduce curios and bijouterie from the American plains and mountains. Buffalo robes of Indian tanning, bear-skins embroidered with porcupine quills, and mats woven in redskin camps became fashionable; while lassos, bows and arrows, Mexican bridles and saddles, and other things from the American borderland became most popular as souvenirs.* Tiré de BURKE John, *"Buffalo Bill" from prairie to palace*, New-York, McNally & Cie, 1893, p. 234.

95 *Ibid.*, p. 236. Voir également HENRY Natacha, *Rosa Bonheur et Buffalo Bill, une amitié admirable*, Paris, Robert Laffont, 2019, 240p.

96 Voir annexe 3, carte postale 1 p. 175.

en effet que « cette carte est un souvenir de la représentation de Buffalo »<sup>97</sup>. Elle montre également que le souvenir du spectacle devient un prétexte pour entamer d'autres discussions, comme pour féliciter la jeune Yvonne pour sa réussite à l'école. Mais cette sociabilité à rebours des représentations, dont le volume important de cartes postales expédiées témoignent de l'intensité, n'est pas la forme de sociabilité la plus vivante.

En effet, le passage du Wild West Show s'inscrit dans le contexte d'affirmation d'une nouvelle forme de sociabilité urbaine, qui s'est développée au cours du XIX<sup>e</sup> siècle sur le mode industriel et qui devient nécessairement joyeuse et festive<sup>98</sup>. Dans un premier temps, cette sociabilité aux représentations du Wild West Show semble s'établir autour de la famille. Louis Warren affirme que « la personne clé qu'il faut faire venir au spectacle c'est une épouse et mère, si les femmes viennent elles emmèneront leurs enfants, elles emmèneront leurs maris »<sup>99</sup>. L'historien américain semble donc penser que la mère est la cible privilégiée dans la sphère familiale par le spectacle car elle emmène leurs enfants et leurs maris. Elle est donc le moteur de la sociabilité au spectacle. En revanche, certains semblent penser que ce sont les enfants qui sont la cible de la troupe. Avec l'appui d'un romancier-psychologue, ils affirment que les enfants sont captivés par le spectacle et à leur suite ils amènent leurs mères, elles-même séduites, qui sont suivies à leur tour par leurs maris<sup>100</sup>. Cette hypothèse peut être confirmée par la forte présence des enfants dans la rue, qui sont sensibles aux affiches véhiculant l'information<sup>101</sup>. Dans les deux cas, le résultat est le même, la famille se déplace, ou envisage de se déplacer dans son ensemble pour assister aux représentations. Effectivement, un journaliste limougeaud confirme cette information en témoignant d'une scène dans laquelle « une ménagère, criant à son époux : “Léonard, demain tu déjeuneras comme tu pourras ; j'aurais assez à faire de conduire les petits voir arriver Buffalo et à leur assurer, dès le matin, une bonne place” »<sup>102</sup>. Le Wild West Show est donc avant tout le lieu de sociabilité familiale et les représentations, un moment d'abord partagé au sein de la famille. Il est possible néanmoins que ce moment de sociabilité s'étende aux relations amicales. En témoigne la carte reçue par la jeune Yvonne Leclerc, très certainement envoyée par l'un de ses amis le 24 juin 1905, dans laquelle est écrit : « souvenir d'un bonne après-midi en votre aimable compagnie à Buffalo »<sup>103</sup>. Le souvenir construit aux représentations est donc, d'après les témoignages, majoritairement partagé. Il ne faut

---

97 Voir annexe 3, carte postale 19 et 19bis p. 193-194.

98 CORBIN Alain, *L'avènement des loisirs (1850-1960)*, Paris, Flammarion, 1995, p. 198.

99 Citation de Louis Warren tiré du documentaire *Buffalo Bill, le Far west incarné*, réalisé par Markus Augé, 2024, 42:25.

100 *Le Figaro*, 2 avril 1905, p. 5.

101 PIETU Delphine, « “C'est les petits des grandes villes”. Les enfants des milieux populaires à Paris, de 1882 aux années 1920 : une belle époque ? », *Strenæ*, n° 23, 2023, p. 6.

102 *La Gazette du Centre*, 20 septembre 1905, p. 2.

103 Voir annexe 3, carte postale 6 p. 180.

néanmoins pas ignorer la possibilité que certaines personnes aient pu expérimenter le spectacle seule.

De plus, le spectacle est aussi un endroit où il faut être vu. En témoignent les photographies qui présentent des spectateurs habillés de leurs plus beaux vêtements. Le paraître étant très important dans la sociabilité mondaine de certains groupes sociaux, notamment de l'élite parisienne. Par exemple lors du « gala » d'inauguration du spectacle, les journalistes témoignent de la présence du « corps diplomatique, des ministres, des autorités municipales, de la presse, de nombreuses notabilités des colonies étrangères », un ensemble qu'ils qualifient de « public élégant »<sup>104</sup>. Il est possible de citer dans la liste des personnalités présentes Armand Fallières, président du Sénat, Paul Doumer, président de la Chambre ou encore Maurice Rouvier, président du Conseil des ministres. Le monde politique français était donc présent, à l'exception du Président Émile Loubet, ce qui témoigne de l'importance d'être vu au spectacle pour l'élite politique. Par ailleurs, le *Figaro* souligne la présence de « véritables habitués » parmi « les mondains » et nos « plus jolies mondaines ». Il justifie cette présence en raison d'une « mode aussi agréable, pour les sains spectacles en plein air, que tentante »<sup>105</sup>. Il existe donc, d'après la presse, une mode qui pousse l'élite mondaine à se montrer aux représentations du Wild West Show. Il n'y a malheureusement pas suffisamment de témoignages pour en comprendre la logique profonde.

Par ailleurs, quelques malins ont trouvé le moyen de s'émanciper du prix d'entrée dans l'arène en s'installant sur des collines surplombant le terrain où s'était installée la troupe. À Chaumont, par exemple, un journaliste témoigne de cette situation en écrivant qu'en « dehors des 5000 spectateurs [...] un très grand nombre de personnes avaient, dès le matin, envahi le Bois Rollin et les coteaux dominant le pré du Nourri et, de là, ont assisté au spectacle. Muni de lorgnettes, jumelles, etc. [...] tous ces malins ont pu assister, sans bourse délier et à l'ombre des grands arbres, à la remarquable exhibition de Buffalo Bill »<sup>106</sup>. Ce passage mentionne la représentation de l'après-midi à Chaumont. Mais les représentations du soir ne sont pas épargnées par ces réfractaires, le même journaliste écrit que « comme l'après-midi, également, la côte du bois Rollin avait été envahie par de nombreux amateurs de spectacles gratuits, et par beaucoup de couples amoureux qui ne se sont pas plaints de l'obscurité, au contraire... »<sup>107</sup>. Les collines entourant l'arène semblent donc permettre une autre forme de sociabilité... Par ailleurs, Charles Eldridge Griffin, employé de la troupe, témoigne également de ce cas de figure en écrivant : « A Lunéville, le 21 juillet, notre camp était installé dans un bassin, entouré de collines ou de

---

104 *Le Radical*, 3 avril 1905, p. 2.

105 *Le Figaro*, 8 mai 1905, p. 5.

106 *Le Petit Haut-Marnais*, 27 juillet 1905, p. 2.

107 *Le Petit Haut Marnais*, 28 juillet 1905, p. 2.

montagnes, ce qui formait un grand amphithéâtre naturel, depuis lequel ceux qui n'avait ni l'argent ni la volonté de payer, pouvait voir la performance gratis. Sur la "Colline de la grande tribune" était aligné des soldats français, dont les casquettes et pantalons rouges, les manteaux bleus et les guêtres blanches sur l'herbe verte en arrière-plan formaient une image unique pleine de couleurs »<sup>108</sup>. Griffin souligne donc la présence d'un groupe social très particulier que sont les soldats. En effet, ce témoignage permet d'affirmer que les soldats avaient eux aussi la possibilité de profiter de la présence de Buffalo Bill dans l'Est de la France pour dépenser leur temps libre. Ces fantassins, très souvent des conscrits, ne disposaient en moyenne que de quatre heures de temps libres par jour et ne pouvaient pas compter sur un repos dominical, qui n'est imposé dans les armées qu'en 1906<sup>109</sup>. De plus, ce temps libre était souvent passé au café, plus rarement au théâtre, et très souvent aux bordels<sup>110</sup>. Le Wild West Show, et les spectacles spontanés et temporaires offrent donc une manière dépayssante de se divertir pour le soldat. La présence de soldats conscrits dans le public des représentations est notamment démontrée par le jeune Hippolyte Fontaine et sa carte envoyée à ses parents<sup>111</sup>.

### *L'instant perturbé*

Le souvenir de l'instant des représentations peut être marqué, non pas par le spectacle en lui-même, mais par les potentiels incidents qui en perturbent le bon déroulement. Par ailleurs, lorsque l'instant est perturbé, il devient potentiellement une fabrique de l'avis négatif, conduisant à la déception ou la colère. Néanmoins, les témoignages démontrent que les perturbations, dont les plus fréquentes sont liées à la météo, ne semblent pas retenir le spectateur et ne l'empêchent pas de profiter de l'instant. L'attrait du show semble en effet dépasser les difficultés, et Béatrix Couloumès reçoit notamment une carte qui suppose qu'elle a été « le voir, à moins que le mauvais temps ne s'y soit opposée »<sup>112</sup>. Il semble évident pour le rédacteur de cette carte que les tous les Français se rendent aux représentations. Cela témoigne de l'efficacité de la publicité qui finalement découle sur un bouche à oreille dont cette carte constitue la trace. Par ailleurs, il existe potentiellement une

---

108 Traduit de l'anglais : *At Lunéville, July 21, our camp was pitched in a basin, surrounded by hills and mountains, which formed a great natural amphitheatre, from which those who had neither the price nor the inclination to pay, could and did, view the performance gratis. « Grand stand hill » was lined with French soldier, whose red caps and trousers, blue coats and white over-gaiters, with the green grass for a background, formed a unique picture, full of color.* Tiré de ELDRIDGE GRIFFIN Charles, *Four years in Europe with Buffalo Bill*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2010 [1908], p. 79-80.

109 SERMAN William, « Les loisirs des militaires français dans la seconde moitié du XIXe siècle » dans DAUMARD Adeline (dir.), *Oisiveté et loisirs dans les sociétés occidentales au XIXe siècle*, Abbeville, Imprimerie Paillart, 1983, p. 179-180.

110 *Ibid.*, p. 183.

111 Voir annexe 3, carte postale 18 p. 192.

112 Voir annexe 3, carte postale 16 p. 190.

crainte de manquer l'instant, de ne pas profiter de cette expérience encensée par la publicité et par la presse. Cela peut donc expliquer un sursaut de courage, qu'il est possible de retrouver dans les témoignages comme celui de l'auteur de la carte reçue par Henri Paillou à Cholet. Il écrit dans cette carte : « pour enrichir la collection de Riri (fils du destinataire), nous lui envoyons une actualité, il faisait un temps affreux pour se rendre à Buffalo mais en gens courageux nous y sommes allés quand même ». L'expéditeur témoigne de deux aspects liés au *show*. Le premier est le fait que le spectacle devient une actualité, dont il est possible de collectionner les produits dérivés, comme les cartes postales. Le deuxième aspect est évidemment la mention du « courage » nécessaire pour se rendre aux représentations lorsque le temps est orageux. Quant à la réalité des incidents liés au climat, Griffin en donne un exemple, il écrit : « il y a eu quelques orages impressionnant pendant la saison, mais le plus sévère de tous nous a frappé à Orléans, le 25 août. Il a complètement détruit la grande tente, et plusieurs personnes ont été plus ou moins blessées, mais aucune mortellement »<sup>113</sup>. La force et la dangerosité des intempéries peut donc abîmer le souvenir de l'instant que conserve le spectateur.

Il est possible également que certaines personnes qui avaient l'intention de se rendre au spectacle s'en soient trouvées empêchées pour diverses raisons. A Caen, par exemple, une famille venue de la campagne se retrouve surprise par la boue et alors que l'aide réussit à extirper « ces malheureux de leur triste position », la représentation se termine. La chance entre donc en jeu dans la fabrique du souvenir, cette famille n'a sûrement pas gardé le souvenir de l'instant qu'elle avait prévu. Toujours à Caen, un jeune homme en route pour assister à la représentation avec des amis, ce qui témoigne encore une fois de la sociabilité que suscite le *show*, voit sa bicyclette se briser net et, violemment projeté, il « resta sans connaissance »<sup>114</sup>. La volonté et le courage de braver les intempéries n'a donc pas toujours suffi. Parfois la malchance décide tout simplement d'empêcher l'instant.

Finalement, il est possible que l'instant des représentations soit gâché par la brutalité et la violence. A Sète, les journaux rapportent : « on admet jusqu'à un certain point d'être dupe, mais assommé, cela dépasse la mesure. C'est pourtant le cas de M. F. Briet qui sortait, hier soir, un peu déçu de Buffalo Bill, quand il fut assailli, bousculé, frappé par une bande d'individus, blessé à la tête et à la figure, et assez grièvement pour qu'il ait fallu d'urgence, le transporter à l'Hospice. Un joli souvenir de Buffalo ! »<sup>115</sup>. Lorsque la violence humaine vient troubler les représentations, il semble évident que le souvenir ne peut pas être très agréable. Mais il est nécessaire de prendre en

---

113 Traduit de l'anglais : *We had some terrific storms during the season, but the most severe of all struck us à Orléans, August 25. It completely demolished the big tent, and scores of people were more or less injured, but none fatally.*

Tiré de ELDRIDGE GRIFFIN Charles, *Four years in Europe...*, Op. Cit., p. 81.

114 *Le Bonhomme normand*, 16 au 22 juin 1905, p. 1.

115 *Le Journal de Cette*, 25 octobre 1905, p. 2.

compte ce facteur pour prévenir tout débordement, et c'est pourtant ce que la troupe s'était engagée à faire. Les photographies démontrent à plusieurs reprises la présence d'officiers des forces de l'ordre chargés d'assurer la sécurité du public et des membres de la troupe. A Béziers notamment, le *show* demande la présence de dix gendarmes à cheval et de 150 soldats, en affirmant que « ces hommes seront nécessaires pour assurer le service d'ordre avec le concours de la police »<sup>116</sup>. La raison de cette demande est évidemment que l'uniforme inspire dans la France de la Belle Époque la crainte et le respect<sup>117</sup>. Par ailleurs, l'uniforme revêt le prestige de l'institution et révèle le statut social de celui qui le possède et qui le porte parfois lors des fêtes<sup>118</sup>. Il est donc probable que les officiers qu'il est possible d'observer sur les photographies ne soient pas en service mais simplement en uniforme dans le but d'afficher leur statut social. Quoi qu'il en soit, les représentations ne sont donc pas exemptées d'incidents ou de perturbations, ce qui peut ternir le souvenir qui se forme dans l'esprit du spectateur.

## 2) Un voyage?

La seconde forme que peut prendre le souvenir de la troupe est celle d'un voyage. Un voyage dans les vastes plaines de l'Ouest américain depuis le territoire français. Ce voyage, offert par Buffalo Bill à tous les spectateurs, a lui-même été permis par l'essor des voyages transatlantiques dans les années 1880<sup>119</sup>. Cela offre d'abord à la troupe la possibilité de venir en France, et permet également aux Français, inspirés par le spectacle, de se rendre en personne aux États-Unis. Les Français ne sont d'ailleurs pas étrangers à ce genre de voyage, même s'ils sont peu nombreux à en effectuer. En effet, il existe très rapidement un tourisme impliquant des séjours de métropolitains dans les colonies françaises, en Afrique notamment, ce qui permet à l'État de mieux intégrer ces nouveaux territoires<sup>120</sup>. Le touriste des colonies, lui, est à la recherche de l'exotisme et du dépaysement<sup>121</sup>. Pour autant, le voyage dans les colonies ou outre-atlantique était l'apanage de privilégiés qui disposaient des moyens nécessaires. En réalité, la majorité des Français ne quittent jamais la métropole, exception faite des soldats engagés.

---

116 Archives municipales de Béziers, 1J23, fol. 4, Lettre adressée au maire de Béziers pour faire la demande de soldats afin d'assurer la sécurité lors des représentations du Wild West Show, 7 octobre 1905.

117 HOUTE Arnaud-Dominique, « Prestiges de l'uniforme. Policiers et gendarmes dans la France du XIXe siècle », *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, n° 36, 2012, p. 156.

118 *Ibid.*, p. 160.

119 VENAYRE Sylvain, *Panorama du voyage, 1780-1920*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 51.

120 *Ibid.*, p. 128.

121 BOYER Marc, *Histoire générale du tourisme du XVIe au XXIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 189.

## « Un voyage immobile »

Le « voyage immobile » est un concept dont l'usage a été de nouveau popularisé en France dernièrement, notamment pendant la période de la crise pandémique, mais également face au danger représenté par le réchauffement climatique. En effet, dans le contexte du premier confinement de l'année 2020, le voyage étant devenu impossible, la nécessité de trouver un moyen d'échapper à l'enfermement en voyageant depuis chez soi s'est développée<sup>122</sup>. Mais ce concept existe depuis bien plus longtemps, et déjà des penseurs le théorisaient dans des essais mettant en scène des voyages depuis leurs domiciles. C'est donc d'abord dans la littérature que cette notion de « voyage immobile » se retrouve avec pour premier exemple l'essai de Xavier de Maistre, qui en 1796 expérimente ce type de littérature<sup>123</sup>. Cet essai inspire finalement de nombreux auteurs au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi les lectures du type *Voyages au coin du feu* deviennent un moyen de voyager sans se déplacer très répandu au XIX<sup>e</sup>, notamment dans la sphère familiale. Se développe également des romans-feuilletons, permettant d'étendre le voyage dans la durée, et qui avec l'appui d'illustrations, devenues presque nécessaires, offraient un récit plus vivant, plus immersif<sup>124</sup>. Dans ce contexte d'essor des voyages immobiles littéraire, l'Ouest américain, popularisé par Aimard et Cooper<sup>125</sup>, devient très rapidement un incontournable. Par exemple, dès sa première année de parution, le *Journal des voyages et des aventures de terre et mer* publie un récit intitulé *Aventures périlleuses chez les Peaux-Rouges*<sup>126</sup>. Le « voyage immobile » dans les plaines de l'Ouest américain trouve donc très rapidement son public parmi les Français. Il n'est donc pas étonnant que le Wild West Show puisse être associé à un voyage. Dans la carte qu'ils envoient à Elizabeth Alison, la veuve Henry, Marie et Emile écrivent : « souvenir de notre voyage à Buffalo »<sup>127</sup>. Ce témoignage est évocateur du rôle que joue le spectacle dans sa substitution au voyage physique. Il permet en effet de découvrir tout une histoire, toute une région et une culture sans même se déplacer, en dehors de l'effort qu'il faut consentir pour rejoindre le campement. Le Wild West Show est donc pour les Français, à la fois un voyage immobile dans le temps, puisqu'il offre la reconstitution de scènes du

---

122 Voir Franceinfo, *Tourisme : le succès des « voyages immobiles »*, émission télévisée, 2020. ([https://www.francetvinfo.fr/economie/tourisme/tourisme-le-succes-des-voyages-immobiles\\_4200509.html](https://www.francetvinfo.fr/economie/tourisme/tourisme-le-succes-des-voyages-immobiles_4200509.html))

Et France Culture, *La révolution du tourisme et le voyage immobile*, émission radiodiffusée, 2021. (<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-journal-de-l-histoire/la-revolution-du-tourisme-et-le-voyage-immobile-3720495>)

123 BnF, RESP-Y262240, Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, Dufart, 1796, 161p.

124 STIEGLER Bernd, *Autour de ma chambre. Petite histoire du voyage immobile*, Paris, Editions Hermann, 2016, p. 92.

125 PORTES Jacques, *Une fascination réticente. Les États-Unis dans l'opinion française, 1870-1914*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1991, p. 85.

126 *Journal des voyages et des aventures de terre et mer*, 28 octobre 1877, p. 242.

127 Voir annexe 3, carte postale 23 p. 198.

passé, et dans l'espace. Par ailleurs, la photographie avait déjà rendu tout voyage physique superflu<sup>128</sup> et renouvelait l'expérience du voyage en développant la fascination<sup>129</sup>. Le spectacle, lui, dépasse les frontières du récit littéraire et de la photographie, puisqu'il s'agit d'un spectacle vivant, concret et véritable, le public pouvait observer des cowboys et des Peaux-Rouges en chair et en os. Le Wild West Show peut donc être assimilé à un « voyage immobile » par l'ensemble des spectateurs. Malheureusement le nombre de témoignages étant trop faible, il est impossible de savoir si cet aspect était relevé par beaucoup d'entre eux. Pour finir sur ce sujet, il semble intéressant de se pencher sur un récit imagé paru dans le *Paris Illustré*<sup>130</sup>. Ce récit met en scène une véritable aventure illustrée vécue par le journaliste John Raphael, mêlant tous les aspects du spectacle, l'enlèvement, l'attaque de la diligence, le lancer de lasso et l'affrontement avec les Peaux-Rouges. L'originalité du récit est qu'il s'agit en réalité d'un rêve, ou d'un « cauchemar ». Cela permet de comprendre que le spectacle peut susciter le rêve chez le spectateur, notamment chez les enfants, comme en témoigne une illustration d'un feuilleton paru dans un journal pour la jeunesse<sup>131</sup>. Le rêve est en lui-même une forme de « voyage immobile ».

### *Incitation au voyage*

Puisque le spectacle suscite le rêve, n'incite-t-il pas également au voyage ? Puisqu'il est un « voyage immobile » dans les terres de l'Ouest américain, son souvenir ne peut-il pas conduire à un voyage mobile aux États-Unis ? La réponse est évidemment positive. Une carte mystérieuse, car ni le nom du destinataire, ni celui de l'expéditeur ne sont mentionnés, en constitue la preuve. Il y est écrit :

Cody, 19 mars 1922. Nous voilà dans le village de Cody. Te rappelles-tu son grand tour en France avec ses Indiens et cow-boys ? Qui ni eut [cru] que je viendrais un jour sur l'emplacement même de ses fameux exploits et dans sa maison, dans son hôtel. Il est mort voilà 3 ans à 70 ans mais ses enfants habitent ici.<sup>132</sup>

Cet inconnu démontre, par sa carte, que s'est établi en France un souvenir durable du passage de la troupe, et que ce dernier semble s'être ancré solidement. Ici, l'auteur de la carte semble écrire depuis la ville de Cody, fondée par Buffalo Bill, un symbole fort. Le lieu semble cristalliser dans

---

128 Wendell Holmes, *Sounding from the Atlantic*, 1859.

129 STIEGLER Bernd, *Autour de ma chambre...*, Op. Cit., p. 102.

130 *Paris Illustré*, 1<sup>er</sup> octobre 1905, p. 14-15.

131 Voir annexe 1, p. 159.

132 Voir annexe 3, carte postale 13 p. 187.

l'esprit de ce voyageur l'image de Buffalo Bill, comme s'il constituait en quelque sorte l'endroit où il faut être pour faire revivre le souvenir de la tournée. De plus, ce voyage a été effectué après la mort de Buffalo Bill en 1917, et lui donne une symbolique plus forte encore. Pour autant ce genre de voyage semble ne pas être isolé. Il est tout de même nécessaire de préciser que cette carte représente le seul témoignage d'un voyage organisé autour du souvenir de Buffalo Bill. Cependant dans le contexte social et économique du début du XX<sup>e</sup> siècle, ce genre de voyage, stimulé par la découverte de population insolite, poussant au rêve, est assez fréquent. L'objectif est de trouver une destination permettant de prolonger la rêverie, notamment en cherchant l'exotisme en opposition au quotidien<sup>133</sup>. L'émotion ressentie lors des représentations peut en quelque sorte être reproduite, revécue par le voyageur. Le voyage exotique joue sur le goût et la sensibilité<sup>134</sup>.

Dans le cas de cette carte, le voyage s'effectue longtemps après la tournée, près de 17 ans. Dans le cas d'un comte de la famille Gilbert de Voisins, possiblement Auguste Gilbert de Voisins, le voyage s'effectue dès l'année de la tournée. En effet, l'objectif de ce jeune comte est de voyager, non pas dans l'Ouest américain, mais directement au sein de la troupe. Dans un entretien qu'il donne à un journaliste, Buffalo Bill aurait précisé que « M. Gilbert des Voisins, séduit par l'attrait du camping, par l'allure de mes cow-boys [...], a tenu absolument à vivre notre vie pendant au moins six mois. Ma foi les Français sont si aimables que je n'ai pas voulu être en reste avec eux et j'ai enrôlé M. des Voisins pour lui faire plaisir »<sup>135</sup>. Attiré par l'expérience que pouvait lui fournir le spectacle et par le rôle de cowboy, il s'est donc enrôlé dans la troupe. Par ailleurs le même journaliste écrit que « naturellement, notre compatriote s'est fait faire un superbe costume de cowboy, qu'il porte crânement. Si cette mode allait prendre ! ». Le comte s'est adapté à la culture des membres de la troupe, et pour son immersion s'est procuré un costume, une mode que le journaliste semble moquer. Cet engagement d'un aristocrate semble découler d'une habitude de la jeune élite, à savoir les voyages ayant des vertus pédagogiques et servant à forger la jeunesse<sup>136</sup>. Certains penseurs du XIX<sup>e</sup> l'affirment en effet, Joseph Huguet écrit : « les voyages [...] quant à leur véritable utilité, agrandissent les vues de l'esprit, cultivent la raison, fécondent l'imagination et fertilisent le jugement. Voir et sentir, observer et comparer les choses, c'est apprendre et s'instruire »<sup>137</sup>. Le voyage a donc un rôle éducatif certain et, durant les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, apparaît presque exclusivement destiné à l'élite aristocratique britannique<sup>138</sup>, même s'il a su conquérir les aristocraties européennes.

---

133 CORBIN Alain, *L'avènement des loisirs...*, Op. Cit., p. 122.

134 *Ibid.*, p. 126.

135 *Le Petit Journal*, 23 mai 1905, p. 1.

136 VENAYRE Sylvain, *Panorama du voyage...*, Op. Cit., p. 146.

137 HUGUET Joseph, *Bon voyage ou l'Art de voyager*, Paris, F. Girard, 1867, p. 5.

138 BOYER Marc, *Histoire générale du tourisme du XVI<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 41.

### 3) Instruire

Comme les voyages pédagogiques, le spectacle est considéré par une partie des intellectuels et journalistes français comme disposant d'une portée éducative essentielle. Offrir à la jeunesse un spectacle témoin de l'histoire semble offrir aux autorités un moyen de reprendre le contrôle sur des individus qui leur échappent.

#### *Montrer aux Apaches de vrais Apaches*

Les Apaches, termes rappelant le nom que portent quelques tribus indiennes des Grandes Plaines, désignent également, dans la France du début du XX<sup>e</sup>, une bande de jeunes rebelles sévissant dans la banlieue parisienne<sup>139</sup>. Le nom d'Apaches leur est associé en 1902 par la presse, et ces jeunes l'adoptent comme un symbole de leur liberté et de leur insurrection. Un ancien Apache, répondant au journaliste Édouard Neuburger de *La Nouvelle Presse*, affirme que :

Les Apaches [...], ils ont été créés par les journalistes. Avant la fameuse affaire de Charonne, il n'en existait pas, et ceux que l'on baptisa de nom sauvage n'étaient en somme que de vulgaires rôdeurs [...] après avoir baptisé Apaches, ces mauvais sujets, les reporters leur créèrent une sorte d'héroïsme [...]. Lecca devint un héros, Manda, son adversaire, un grand capitaine. Leurs renommées firent rêver les jeunes chenapans. Ils voulurent imiter les Apaches<sup>140</sup>.

Ce témoignage démontre que, voulant jouer sur les stéréotypes, les journalistes offrent aux Apaches un nom qui leur apportent une légitimité nationale et l'héroïsme de ceux qui luttent contre le pouvoir, comme les Indiens face au gouvernement des États-Unis. Par ailleurs, l'affaire de Charonne, dont parle l'ancien Apache, est le point de départ de l'histoire de ce groupe. Il s'agit d'un règlement de compte opposant Manda à Lecca, deux chefs de bandes, pour l'amour d'une jeune fleuriste de 22 ans, Casque d'or<sup>141</sup>. C'est donc ce procès qui popularise les deux chefs et offre aux jeunes défavorisés un moyen de vivre différemment. Ces derniers échappent alors à l'école très tôt dans leur jeunesse avec pour objectif d'imiter leurs aînés et devenir de vrais Apaches. Ce phénomène s'inscrit dans un contexte particulièrement favorable marqué par une crise générale de la discipline traditionnelle, notamment due à la rigueur du travail à l'usine. Entre 1893 et 1914 le taux de délinquance atteint les 10 % chez les 16/21 ans<sup>142</sup>. Dans son article, Édouard Neuburger

139 PERROT Michelle, « Dans le Paris de la Belle Epoque, les "Apaches", premières bandes de jeunes », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 67, 2007, p. 71.

140 *La Nouvelle Presse*, 15 août 1905, p. 1.

141 Pour plus d'informations sur l'affaire voir le numéro du 31 mai 1902 du *Mot d'ordre*, p. 2.

142 PERROT Michelle, « Dans le Paris de la Belle Epoque... », *Op. Cit.*, p. 77.

semble confirmer cette tendance en affirmant que « les Apaches d'aujourd'hui sont de tout jeunes gens, des adolescents de 16 à 18 ans. Avides de liberté : ils se lassent vite du travail de l'atelier, et s'enrôlent facilement dans l'armée du crime ». Il affirme également que « les gosses sont les seuls Apaches redoutables »<sup>143</sup>. Les Apaches, qui excellent dans les villes et les banlieues, ont désigné le bourgeois, le flic et le travail comme leurs ennemis. Ils affrontent l'autorité et méprisent l'ouvrier qu'ils considèrent comme un « esclave avachi »<sup>144</sup>. Les autorités débattent alors sur la solution à apporter et hésitent entre la répression et la prévention, appuyée par une politique de l'enfance renforcée. Mais un commissaire de police témoigne auprès d'Édouard Neuburger : « nous connaissons tous ces détails, mais nous n'arriverons jamais à purger nos rues de ces scélérats. Les rafles sont généralement inutiles, les jeunes gens arrêtés sont relâchés le lendemain ». Les solutions apportées au problème semble donc inefficace et en 1905, les Apaches continuent de sévir dans les milieux urbains.

L'arrivée en France de Buffalo Bill et de ses véritables Indiens intervient donc dans un contexte d'épanouissement d'une jeunesse en partie hostile à l'État et vivant sur le modèle de l'Indien idéalisé. Le journaliste Potinier, prend cette arrivée avec humour :

Les Apaches font encore parler d'eux : mais cette fois ce sont des apaches authentiques. Depuis que leur chef Taureau qui mugit a appris avec indignation que leur noble nom avait été volé par des visage pâles de la dernière sorte, les Apaches de Buffalo Bill n'ont plus qu'un désir, celui de se mettre sur le sentier de la guerre pour aller aux boulevards extérieurs enlever aux faux apaches un nombre respectable de scalps. Buffalo, dit-on, ne les retient qu'à grand peine !<sup>145</sup>

Avec cet article, Potinier soutient finalement les stéréotypes qui entourent les Apaches en appuyant sur la violence supposée de ces derniers, qui apprenant l'existence de leurs homologues français, veulent en découdre. Il est fort probable que Potinier use d'une pointe de dérision sur un sujet qui le désole. Il semble néanmoins assurer que l'arrivée d'« Apaches authentiques » puisse démontrer aux Apaches des banlieues qu'ils ne sont finalement que de pâles copies d'un peuple véritablement digne et « noble ». De plus, dans un article intitulé « L'Apache »<sup>146</sup>, écrit sous forme de récit, Eugène Héros met en scène Raymond qui affirme connaître une Apache de Buffalo Bill. Les amis de ce dernier lui posent alors la question : « c'est un Apache des Batignolles ? » à laquelle il répond : « pas du tout, c'est un véritable enfant du Far-West ». Ce récit démontre donc bien la renommée dont disposent les Apaches des banlieues, et lorsque le nom d'Apache est mentionné, ce

---

143 *La Nouvelle Presse*, 15 août 1905, p. 1.

144 PERROT Michelle, « Dans le Paris de la Belle Epoque... », *Op. Cit.*, p. 74.

145 *Le Supplément*, 29 avril 1905, p. 3.

146 *La Lanterne*, 2 mai 1905, p. 1.

sont les premiers à venir à l'esprit des contemporains. Dans la suite du récit, les amis de Raymond se rendant compte que l'« Apache de carton » en était bien un, ils l'invitèrent pour profiter « des douceurs de la vie parisienne ». L'Apache devient alors le centre de l'attention, Eugène Héros écrit : « on juge de la curiosité qu'il excita au café. Tout le monde le regardait ; les garçons, le patron même, se dérangèrent pour le venir contempler ». Dans ce récit, les Apaches authentiques ont donc réussi à détrôner leurs homologues français et deviennent le centre de l'attention des Parisiens. Cette idée se retrouve dans une caricature, dessinée de la main de Gil Baer, et qui met en scène un « Apache authentique » au bras d'une parisienne au premier plan, avec en arrière-plan deux hommes à l'air envieux. Gil Baer sous-titre sa caricature d'une phrase simple et évocatrice : « Les Apaches du quartier du Champ de Mars sont trompés par les Apaches de Buffalo Bill ». Les Indiens de Buffalo Bill deviennent, pour un temps du moins, le centre de l'attention.



Caricature de Gil Baer tirée de *La Lanterne* du 29 avril 1905, p. 4.

### *Un spectacle à portée éducative*

Cela permet donc de rappeler le rôle éminemment éducatif du spectacle de Buffalo Bill. Les journalistes y voient en effet un rôle moralisateur de la jeunesse qui découvre un monde authentique. En Vendée, les journalistes soulignent cet aspect instructif. L'un d'entre eux écrit :

Un événement si différent de tout autre genre d'amusement, qu'il nécessite l'attention au-dessus des affaires ordinaires. Voir tant de races différentes et de nations à nos portes, tant à cheval qu'autrement, constitue une éducation pour l'étude de nos concitoyens et elle leur profitera pendant longtemps.<sup>147</sup>

Le *show* semble donc apporter quelque chose qui échappe au genre classique du divertissement. Les journalistes voient dans le spectacle un moyen de transmettre une culture, une histoire, un mode de vie. Dans ce passage, le journaliste affirme également que le spectateur n'est pas passif, puisqu'il doit rester attentif, observer et comprendre pour servir l'information qui se situe au-dessus des « affaires ordinaires ». Selon ce journaliste, le spectacle apporterait des clés de compréhension du monde qui « leur profitera pendant longtemps » car il éduque et sort le citoyen français, qui ne connaît pas le monde, hors de son ignorance. Un autre journaliste vendéen écrit :

Le spectacle est une merveilleuse leçon de choses en ce qu'il permet de connaître la vie dans l'ouest du continent américain, aux premiers jours de la civilisation, au temps des éclaireurs, des pionniers et des Indiens, dont il présente les façons de combattre, de travailler et de s'amuser. Ces représentations sont réalistes à l'extrême, en ce qu'elles sont exécutées par ceux-là mêmes qui ont pris part aux événements reproduits.<sup>148</sup>

C'est donc bien l'aspect réaliste des représentations qui offre aux Français ces connaissances nouvelles sur une partie du monde qu'il ne connaissent pas. La valeur éducative se situe donc dans l'authenticité du spectacle. Cette même authenticité étant permise par la présence d'acteurs qui incarnent leurs propres rôles, et qui jouent leur propre histoire devant un public réceptif.

Cette volonté des journalistes d'insister sur l'aspect éducatif semble venir du rôle de plus en plus important de l'éducation dans la société française. Avec les lois Ferry et l'instruction obligatoire jusqu'à treize ans à partir de 1882, l'école rythme désormais la vie des enfants. De plus, en réaction au vagabondage des gamins du peuple dans la rue qui inquiète les autorités, ces dernières emploient l'école comme un moyen de les en éloigner<sup>149</sup>. Ces mêmes enfants, dont l'archétype est le vagabond, moqueur et frondeur, sont en réalité très amateurs de spectacles<sup>150</sup>. Un lien logique peut donc s'effectuer entre l'éducation et le loisir. Certains courants intellectuels se sont penchés sur cette question et ont proposé des solutions. C'est notamment le cas de Charles Fourier et des fouriéristes qui, en critiquant l'enseignement traditionnel jugé trop abstrait et ennuyeux, proposent des méthodes plus attrayantes. L'objectif est de stimuler la curiosité de l'enfant en se basant sur l'observation du monde. Ce mouvement qui se développe au début du

---

147 *La Démocratie de Vendée*, 7 septembre 1905, p. 2.

148 *L'Étoile de la Vendée*, 7 septembre 1905, p. 2.

149 PIETU Delphine, « "C'est les petits des grandes villes"... », *Op. Cit.*, p. 11-12.

150 *Ibid.*, p. 3.

XIX<sup>e</sup> siècle se tarit finalement rapidement<sup>151</sup>. Même si le projet échoue, la méthode, elle, continue d'intéresser le monde de l'éducation. Ainsi, rapidement, les romans d'aventures participent à la formation des élèves<sup>152</sup>. Par exemple, le journal *L'Écolier Illustré*, paru entre 1890 et 1915 et vendu à seulement 5 centimes le numéro de seize pages, publie de nombreux récits d'aventure. Par ailleurs, parmi ces récits se trouvent assez régulièrement, entre 1890 et 1900, des aventures impliquant des Peaux-Rouges des Grandes Plaines américaines. Le sujet intéresse donc sensiblement le monde de l'éducation comme le montre la publication en 1905, année de la tournée, par la Librairie d'Éducation nationale, fondée par Alcide Picard et Alphonse Kaan, importants éditeurs scolaires, d'un récit d'aventure chez les Peaux-Rouges écrit par Georges Lamy, ancien inspecteur académique et professeur au lycée Carnot<sup>153</sup>.

Il est possible de penser que le passage de Buffalo Bill en 1905 favorise donc l'éducation des jeunes enfants. Les journalistes vendéens écrivent :

Buffalo !!! Buffalo pense à tout, il veut que les pauvres jouissent de son spectacle instructif et moral. Toujours bon, toujours généreux il a dans notre ville offert des cartes gratuites aux pupilles de l'Assistance publique en séjour à l'hospice de La Roche-sur-Yon. Le remercier est un devoir mais il en est un autre plus grand celui de faire connaître de tels actes. Merci à BUFFALO !!!<sup>154</sup>

Buffalo Bill semble donc également soutenir les jeunes orphelins afin de leur permettre de s'instruire moralement tout en se divertissant. Finalement, les Vendéens semblent vouloir lui signifier leur reconnaissance de l'enseignement qu'il apporte avec lui et qui marque l'esprit des spectateurs.

## II) Les principaux intérêts du public

Pour la plupart des spectateurs, la troupe est, après son départ, un souvenir plus ou moins fort. Certains conservent la mémoire de l'instant vécu, un instant de sociabilité dont ils gardent parfois des souvenirs matériels ou des photographies. D'autres y voient comme une sorte de voyage, une manière de s'évader du quotidien, de découvrir ou d'apprendre autre chose. Cet apprentissage, et cette découverte, sont caractérisés en réalité par une recherche de l'exotisme qui

---

151 DESMARS Bernard, « De l'éducation attrayante à l'instruction pour tous. Les fouriéristes et l'enseignement du peuple (des années 1830 aux années 1890) », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 55, 2017, p. 59-60.

152 VENAYRE Sylvain, *Panorama du voyage...*, Op. Cit., p. 200.

153 LAMY Georges, *Une aventure chez les Peaux-Rouges*, Paris, Librairie d'Éducation nationale, 1905, 112p.

154 *La Démocratie de Vendée*, 7 septembre 1905, p. 2.

est l'un des principaux intérêts du public. L'objectif ici est d'identifier ces différentes thématiques, mises en avant par la troupe, qui ont marqué le spectateur.

Certains contemporains témoignent d'une véritable « américanomanie » chez les Français, notamment chez les Parisiens<sup>155</sup>. Il existe donc un véritable afflux de spectateurs aux représentations comme le montre une carte reçue par Blanche Goumarcel. Dans cette carte l'auteur affirme qu'à Évreux, les spectateur accourent en nombre : « c'est incroyable le nombre de curieux qu'il y avait aujourd'hui à Évreux »<sup>156</sup>. Ce témoignage évoque quelque chose d'essentiel, à savoir que la curiosité est très souvent le moteur qui pousse les Français à se rendre au spectacle. De plus, les témoignages élogieux semblent confirmer cet attrait et démontrent une sorte d'admiration de la part du public. Mais ces témoignages, si élogieux soient-ils, sont avarés en informations. Par exemple, Marie Magnon écrit à Joseph Chazal : « je vous envoie une carte du spectacle auquel j'ai assisté, c'était splendide »<sup>157</sup>. Cette carte, brève, sobre et directe ne donne qu'une seule information, Marie a trouvé le spectacle splendide. La plupart des témoignages ne permettent pas d'identifier les principaux aspects du spectacle qui ont marqué le spectateur. Néanmoins, il est possible de croiser les informations, et malgré leur disparité et leur petit nombre, les sources font apparaître trois catégories : à savoir les amoureux d'équitation, les spectateurs impressionnés par les spectacles militaires et enfin les curieux à la recherche de l'Autre exotique.

### 1) L'équitation : l'amour du cheval

La carte reçue par Blanche Goumarcel, évoquée précédemment, affirme que « ce qui est curieux c'est de voir toutes les races et le nombre de chevaux qui sont très rares ». La force de la troupe est donc sa ménagerie de chevaux, nombreuse et variée. Le public semble être particulièrement sensible à ces animaux, l'auteur de la carte en souligne l'importance et la rareté. Le spectacle offre donc la possibilité d'observer des chevaux qu'il n'est pas commun de trouver. Les spectacles équestres existent depuis très longtemps, mais c'est à la fin des années 1750 qu'un nouveau genre apparaît, à savoir les exercices de voltiges équestres<sup>158</sup>. Très lié au cirque, qui participe à sa diffusion, ce genre de spectacle s'ouvre aux couches populaires avec le cirque Medrano<sup>159</sup>. Les spectacles équestres ne sont donc pas étrangers aux Français. Pour autant, le Wild

---

155 PORTES Jacques, *Buffalo Bill*, Paris, Fayard, 2002, p. 173.

156 Voir annexe 3, carte postale 15 p. 189.

157 Voir annexe 3, carte postale 2 p. 176.

158 PETITEAU Natalie, *Les bâtisseurs de l'éphémère. Histoire de la compagnie Alexis Gruss, des origines à nos jours*, Nîmes, Imprimerie Print Team, 2018, p. 8.

159 *Ibid.*, p. 11.

West Show apporte une nouvelle culture du cheval qui semble se différencier de celle dont les cavaliers français ont l'habitude.

### *Le cheval dans l'Ouest américain*

Dans une carte que François adresse au jeune Louis Daniel, il évoque, en désignant l'image présente au recto, « les chasseurs de buffles représentés chez Buffalo »<sup>160</sup>. Le lien fait ici traite du rapport entre le cheval et le bison, un lien essentiel dans l'Ouest américain. En effet, les Premières Nations ont bâti leurs puissances sur l'usage du cheval dans un idéal de chasse éternelle des bisons<sup>161</sup>. Ainsi, il existe une culture particulière de l'équitation dans le monde américain. Cette culture se développe dès le retour du cheval sur ce continent, après treize mille ans d'absence, avec l'arrivée des Espagnols puis des Européens. Par ailleurs, l'adoption du cheval par les Indiens des Plaines a considérablement déséquilibré ce monde. La richesse d'un individu au sein de la tribu est dès lors calculée en fonction du nombre de chevaux, *poneys* comme ils semblent les nommer, qu'il possède<sup>162</sup>. Luther Ours Debout témoigne en effet dans ses mémoires, du rôle crucial que joue le cheval dans le rapport de force au sein d'une même tribu. Le cheval constitue une sorte de monnaie d'échange mais aussi un moyen d'affirmer son autorité et sa puissance, notamment en faisant des cadeaux aux membres les plus pauvres de la tribu<sup>163</sup>. Par ailleurs, la manière d'appréhender le cheval est fondamentalement différente entre les tribus des Grandes Plaines et les colons, puis les soldats américains. Tandis que le gouvernement soutient un usage, chez les colons, du cheval de travail sédentaire, dans l'agriculture et dans le transport par exemple, les Indiens favorisent, eux, la chasse nomade. C'est sans compter par ailleurs sur le rôle des chevaux pour la cavalerie de l'armée américaine. En effet, à la différence de l'Europe, le cheval nécessite un soin très particulier pour traverser les vastes territoires de l'Ouest américains. Il devient pour le soldat la garantie de sa survie. De plus, lors des guerres qui les opposent aux tribus indiennes, le gouvernement américain considère une victoire au nombre de chevaux saisis<sup>164</sup>. Cela témoigne du rôle essentiel du cheval pour les deux partis qui s'opposent, mais aussi de son impact dans la construction d'une culture de l'ouest. Cette culture du cheval conduit à l'apparition du cowboys au cours des années 1870, qui

---

160 Voir annexe 3, carte postale 9 p. 183.

161 VILLERBU Tangi, « Une histoire coloniale de l'Ouest américain : chevaux et bisons dans les Grandes Plaines, 1750-1900 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°54, 2017, p. 96.

162 *Ibid.*, p. 105.

163 Voir OURS DEBOUT Luther, *Souvenirs d'un chef sioux*, Paris, Payot & Rivages, 2004, 350p.

164 VILLERBU Tangi, « Une histoire coloniale de l'Ouest américain... », *Op. Cit.*, p. 109.

grâce à Buffalo devient l'objet d'une fascination et d'une médiatisation en Amérique comme en Europe, construites notamment autour du mythe de l'affrontement entre cowboys et Indiens<sup>165</sup>.

Le rapport des plaines à l'équitation semble se confronter à un modèle européen traditionnel défendu par les penseurs et passionnés. Dans une préface qu'il écrit pour le baron de Vaux, Roland Bonaparte, qui sera évoqué plus tard, mentionne cette différence :

Dans nos pays, le cheval est un capital trop précieux pour être gaspillé inutilement. Il n'en est pas de même dans les plaines de la Russie méridionale ou dans les prairies de l'Amérique du Nord ; les Cosaques et les Peaux-Rouges peuvent appliquer une méthode d'équitation moins ménagère des forces du cheval, car dès que leur monture est hors de service, ils l'abandonnent et en trouvent tout de suite une autre [...]. Leurs positions à cheval nous paraissent bien étranges, car elles sont généralement en contradiction avec tous les principes enseignés chez nous, et seraient qualifiées de défectueuses. Il y aurait une étude curieuse à faire sur l'équitation des peuples primitifs.<sup>166</sup>

En premier lieu, Bonaparte rappelle que le cheval, dans la France de la Belle Époque, reste encore un signe distinctif de richesse. S'il semble mettre ce principe en opposition avec la pratique des tribus indiennes, dont la démonstration effectuée précédemment prouve le contraire, le cheval reste pour les peuples des Grandes Plaines un signe de richesse. Par la suite il souligne une « méthode d'équitation moins ménagère des forces du cheval » mettant en avant les contradictions avec la méthode française qu'il pense comme plus respectueuse et vertueuse. Ce passage de la préface de Roland Bonaparte semble être à charge des pratiques primitives avec pour objectif de démontrer les bienfaits de l'équitation civilisée des Français. Pourtant, le témoignage de Luther Ours Debout tend, paradoxalement, à confirmer ces préjugés lorsqu'il décrit la préparation pour la tournée de Buffalo Bill en Angleterre à laquelle il participe :

Les bêtes se mirent à se cabrer et à ruer, jetant par terre les Indiens de tous côtés, mais ceux-ci ne semblaient aucunement s'en soucier. Ils se relevaient et remontaient à cheval.<sup>167</sup>

Ce passage souligne en effet que le rapport à l'équitation, mis en avant par la troupe auprès des spectateurs, semble en totale opposition avec les préceptes européens. Pourtant, la différence de taille entre les deux méthodes est que les Indiens, chez Buffalo Bill comme dans les Plaines américaines, chevauchent des montures sauvages qu'ils dressent eux-mêmes. C'est d'ailleurs très

---

165 RYDELL Robert W., KROES Rob, *Buffalo Bill in Bologna : The Americanization of the World, 1869-1922*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p. 113.

166 VAUX Charles-Maurice (de), *Les écoles de cavalerie : Versailles, l'École militaire, l'École de Saint-Germain, Saint-Cyr, Saumur : étude des méthodes d'équitation des grands maîtres de l'époque*, Paris, J. Rothschild, 1896, p. XIX.

167 OURS DEBOUT Luther, *Souvenirs d'un chef sioux...*, Op. Cit., p. 308.

probablement l'aspect sauvage du cheval, exposé par Buffalo Bill, qui attire les amateurs de chevaux.

### *Les Français, le cheval et le Wild West Show*

Les Français partagent une longue histoire commune avec le cheval. Ils le côtoient quotidiennement et le nombre de chevaux a triplé entre la Renaissance et la Belle Époque<sup>168</sup>. La forte présence des chevaux dans le spectacle semble donc particulièrement toucher le public. Dans la carte qu'Henri Paillou reçoit, l'auteur, qui a assisté à une représentation, affirme que « c'était très joli, et Riri aurait été charmé, lui qui aime tant les chevaux »<sup>169</sup>. Ici, Riri est un enfant, qui semble beaucoup apprécier les chevaux, et l'auteur de la carte pense que le spectacle lui aurait particulièrement plus. Mais il ne faut pas s'y tromper, l'amour du cheval n'est pas uniquement présent chez les enfants, bien au contraire. La passion pour les « beaux et bons chevaux » et l'enthousiasme pour les « beaux et bons cavaliers » sont initialement des formes de distinction sociale, la chasse gardée de l'élite aristocratique<sup>170</sup>. En effet, durant la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle, le *sportsman*, uniquement noble, est exclusivement amateur d'équitation et se passionne pour les courses. Même si les courses de chevaux ne sont pas une nouveauté en France, il faut attendre 1833 pour que soit fondé le Jockey Club, sur le modèle anglais<sup>171</sup>. Ce club est donc établi par des aristocrates et des passionnés de chevaux et participe activement au développement de l'élevage<sup>172</sup>. Les auteurs, souvent issus de l'aristocratie, publient activement des ouvrages sur la culture équestre. La publication annuelle est multipliée par trois entre le début et la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>173</sup>. Sont notamment publiés, peu de temps avant la tournée de 1905, des livres enseignant l'art de monter à cheval<sup>174</sup>, ou encore les enseignements du comte de Comminges qui promeut une connaissance globale du cheval<sup>175</sup> tout comme le baron de Vaux<sup>176</sup> déjà cité, qui lui se concentre sur les particularités du cheval selon les races et les pedigrees.

---

168 ROCHE Daniel, *La Culture équestre de l'Occident, XVIe-XIXe siècle. L'Ombre du cheval*, Tome III, Paris, Fayard, 2015, p. 7.

169 Voir annexe 3, carte postale 4 p. 178.

170 ROCHE Daniel, *La Culture équestre de l'Occident...*, Op. Cit., p. 122.

171 CORBIN Alain, *L'avènement des loisirs...*, Op. Cit., p. 254-255.

172 INDY Jean (d'), « Panorama de la contribution des militaires aux courses hippiques en France », *Revue historique des armées*, n° 249, 2007, p. 3.

173 ROCHE Daniel, *La Culture équestre de l'Occident...*, Op. Cit., p. 51.

174 Comme par exemple PEYREMOL Lucien, *L'amateur d'équitation*, Paris, H. Charles-Lavauzelle, 1892, 236p.

175 Voir COMMINGES Marie-Aimery (de), *Le cheval, soins pratiques*, Paris, Plon, 1904, 310p. Ou encore COMMINGES Marie-Aimery (de), *Dressage et manège*, Paris, Plon, 1897, 194p.

176 Voir VAUX Charles-Marice (de), *A cheval : étude des races françaises et étrangères au point de vue du cheval : de selle, de course, de chasse, de trait, d'armes*, Paris, J. Rothschild, 1895, 296p.

Par ailleurs, comme le montre une estampe d'Henri de Toulouse-Lautrec<sup>177</sup>, l'amateur de cheval n'est plus forcément lui-même cavalier. Très souvent, l'amateur se contente d'observer le cheval et d'assister aux spectacles équestres pour lesquels il existe un fort attrait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>178</sup>. Le cheval devient alors l'objet d'une « quête de plaisir » et d'une « excitation satisfaisante » pour le spectateur<sup>179</sup>. Il n'est donc pas étonnant que « les vrais amateurs de belle équitation se donnent chaque jours rendez-vous chez Buffalo Bill »<sup>180</sup>, des habitués qui se trouvent « surtout parmi les mondains amateurs ou non de belle équitation, parmi nos brillants officiers de cavalerie »<sup>181</sup>. Le Wild West Show, et le cirque avant lui, placent le cheval au centre d'un nouveau genre de divertissement qui permet d'ouvrir le monde équestre à une société plus large<sup>182</sup>.

De plus, l'intérêt particulier pour le cheval sauvage se retrouve dans certains témoignages. Victorine écrit ceci à Victor Dupland : « je voudrais que tu vois l'adresse de ces cavaliers pour dresser ces chevaux sauvages »<sup>183</sup>. Les Français semblent impressionnés par la capacité de la troupe à dompter ses chevaux. Un journaliste écrit :

Aucun de ceux qui assistent au spectacle du Wild West de Buffalo Bill ne saurait manquer de trouver une source infinie de divertissement dans les extraordinaires exercices d'équitation [...]. Un écrivain bien connu déclare que « le cheval montre plus de force de raisonnement dans sa résistance et sa défense qu'il ne montre d'obéissance une fois dompté », et les spectateurs qui viendront visiter le Wild West seront bien obligés d'admettre ce point quand ils auront remarqué la malice déployée par le « broncho » [...]. Pour ceux qui sont habitués à voir adoucie ou soumise la naturelle sauvagerie du cheval, le Wild West est une révélation qui ne peut que provoquer l'admiration pour la force et le courage de ce merveilleux animal.<sup>184</sup>

La recherche du naturel, du cheval sauvage, semble donc être la source de motivation des amateurs de chevaux qui se rendent aux représentations pour découvrir quelque chose de neuf. Ce journaliste en fait la démonstration, il confirme l'admiration qu'éprouve une partie du public pour les cavaliers qui domptent ce « merveilleux animal ». Finalement, un point sensiblement important du lien entre le cheval et l'homme, c'est la guerre, ou du moins l'armée. Le cheval est essentiel pour les militaires, et il n'est donc pas étonnant que les officiers se rendent aux représentations comme le rappelle le journaliste du *Figaro* cité plus haut. En effet, les officiers et sous-officiers sont

---

177 BnF, DC-360 (5)-FOL, Estampe *L'Amateur de chevaux* de Henri de Toulouse-Lautrec, 1898.

178 ROCHE Daniel, *La Culture équestre de l'Occident...*, Op. Cit., p. 270.

179 *Ibid.*, p. 278.

180 *Le Radical*, 29 avril 1905, p. 3.

181 *Le Figaro*, 8 mai 1905, p. 5.

182 ROCHE Daniel, *La Culture équestre de l'Occident...*, Op. Cit., p. 320.

183 Voir annexe 3, carte postale 17 p. 191.

184 *La Dépêche*, 13 octobre 1905, p. 4.

accoutumés aux manifestations équestres, et participent souvent aux courses, ce qui permet à l'armée de sélectionner les meilleurs chevaux qui leur serviront notamment dans le cadre de défilés militaires<sup>185</sup>.

### *La « tragédie des chevaux »*

Un événement au sein de la troupe semble accentuer l'émotion ressentie par les Français vis-à-vis des chevaux. Bien qu'aucun témoignage écrit de spectateurs ne parle de cet incident, la presse donne suffisamment d'informations pour identifier la réaction du public.

Dans un premier temps Charles Eldridge Griffin, membre de la troupe, évoque ce qu'il nomme d'un titre évocateur, la « tragédie des chevaux ». Il écrit :

Peu de temps après avoir quitté Paris, une épidémie de morve a éclaté parmi les broncos, et les vétérinaires du gouvernement ont été envoyés pour combattre avec nous cette maladie redoutable. Quarante-deux chevaux ont été saisis et tués dans la journée [...]. Quand nous avons clos la saison à Marseille, nous avons seulement une centaine de broncos pour donner les représentations, deux cents ayant été tués durant la saison [...]. Après le premier lot de quarante-deux chevaux saisis et tués, j'ai écrit un long article pour la presse américaine et l'ai soumis à Fred B. Hutchinson, le manager, demandant son approbation. Il l'a lu avec attention, a froncé les sourcils et me l'a rendu en disant : « Charlie, le moins est dit à ce sujet, mieux c'est », cette histoire et donc restée secrète jusqu'à maintenant.<sup>186</sup>

Une épidémie sévit dans la ménagerie du Wild West Show dès le début de la tournée en France. Griffin mentionne une morve s'abattant sur le groupe de chevaux que la troupe a fait venir des États-Unis. Un journal haut-marnais confirme l'existence de cette épidémie tout en affirmant qu'elle se serait déclarée plusieurs fois lors de la tournée<sup>187</sup>. De plus, comme Griffin l'affirme, les vétérinaires du gouvernement s'intéressent à l'affaire afin d'empêcher l'épidémie de se répandre et leurs avis deviennent nécessaires pour toute installation dans une ville. Dans le cas de Béziers, la morve fait l'objet d'un échange de lettre entre les corps d'armée inquiets, qui interdisent dans un premier temps la venue de la troupe, le préfet de l'Hérault appliquant la loi au vu de la situation et

---

185 INDY Jean (d'), « Panorama de la contribution des militaires... », *Op. Cit.*, p. 4.

186 Traduit de l'anglais : *Shortly after leaving Paris glanders broke out among the broncos, dans government veterinaries were placed with us to combat the dread disease. Forty-two horses were taken out and shot in one day [...]. When we closed the season at Marseille we only had about one hundred broncos left to give the performance, two hundred having been killed during the season [...]. After the first batch of forty-two horses were taken put and shot I took a long article, written for the American press, to Fred B. Hutchinson, the manager, asking for his approval. He read it acrefully, knit his brows a little and handed it back to me, saying, "Charlie, the least said about this the better" ; hence the story has never been publicly told until now.* Tiré de ELDRIDGE GRIFFIN Charles, *Four years in Europe...*, *Op. Cit.*, p. 90-91.

187 *Le Petit Haut-Marnais*, 2 octobre 1905, p. 2.

confirmant l'interdiction, le maire de Béziers, la troupe et les vétérinaires du gouvernement<sup>188</sup>. L'interdiction est finalement levée, mais l'affaire témoigne des grandes précautions prises par les autorités afin d'empêcher l'épidémie de se répandre.

Si les autorités s'inquiètent de la morve, la presse semble plaindre les tribulations vécues par le *show*. En effet, lorsque l'épidémie sévit de nouveau durant l'hivernage à Marseille, il est ordonné d'abattre l'ensemble des animaux afin d'éviter toute contagion. La presse affirme néanmoins que Buffalo Bill a réussi à empêcher l'équarisseur de se saisir de l'affaire et s'est arrangé pour que les animaux soient abattus par les tireurs de la troupe<sup>189</sup>. Ces abattages semblent, étonnement, susciter l'intérêt du public qui chaque jour « vient voir les meilleurs tireurs de la troupe abattre d'une balle le cheval désigné » ce qui donne lieu à « de grands spectacles »<sup>190</sup>. Les Français viennent donc assister à cette forme inattendue de spectacle, peut-être pour rendre hommage aux chevaux qui les ont divertis. Ils en gardent par ailleurs un souvenir puisqu'ils modifient la chanson « si à la mode à l'exposition de 89 », évoquée plus haut :

Y avait que l'homme au grand chapeau  
Qui n'avait plus du tout d'chevaux  
Et c'était, j'veus l'donne en mille  
Buffalo, Buffalo Bill ! Buffalo, Buffalo Bill !<sup>191</sup>

Ainsi, si Griffin affirme que la direction du Wild West Show ne souhaitait pas que l'affaire ne s'ébruite, il semblerait que les Français s'y soient quelque peu intéressés.

## 2) Le Wild West Show : l'exaltation de la guerre ?

Le Wild West Show met en scène les affrontements guerriers qui ont opposé les armées américaines aux tribus des Grandes Plaines. L'aspect militaire du spectacle a-t-il pour autant marqué spécifiquement les spectateurs ? Peu de sources viennent soutenir cette idée pourtant la présence de soldats aux représentations est indéniable. Griffin affirme que « pendant le mois de Juillet nous avons voyagé le long des frontières belges, allemandes et suisses, et comme ces villes étaient toutes bien fortifiées, notre audience était composée majoritairement de soldats, qui

---

188 Archives municipales de Béziers, 1J23, fol. 5, 7, 9, 11, 12, Documents relatifs au traitement de l'épidémie de morve sévissant au sein de l'écurie du spectacle de Buffalo Bill, 1905.

189 *Le Petit Parisien*, 7 décembre 1905, p. 2.

190 *Journal de la ville de Saint-Quentin et de l'arrondissement*, 12 décembre 1905, p. 3.

191 *Le Soir*, 8 décembre 1905, p. 2.

bénéficiaient d'un tarif réduit, ce qui est une coutume nationale »<sup>192</sup>. Dans les villes frontalières fortement militarisées, la présence d'un public de soldats n'apparaît pas étonnant, mais elle prouve que ces derniers manifestaient un minimum d'intérêt pour le *show*. Déjà en 1889, les soldats venaient en nombre assister aux représentations. John Burke, l'une des figures centrales de l'administration de la troupe, affirme qu'en remerciement au ministre de la guerre Charles de Freycinet, qui avait permis à la troupe de s'installer à Paris sur un terrain militaire, Buffalo Bill avait invité chaque jour cinquantes soldats de la garnison de Paris<sup>193</sup>. Burke insiste en expliquant que « le Wild West Show est devenu une place centrale du divertissement pour les soldats »<sup>194</sup>. Le *show* semble donc accorder une place de choix au public militaire. En effet, le jeune conscrit Hippolyte Fontaine écrit à ses parents :

Je vais vous dire que hier nous avons eu le grand cirque Buffalo à Sens, il était logé dans notre camp derrière la caserne et vous pouvez croire que c'était beau. C'était noir de monde et vous pouvez croire que hier nous avons été toute la journée occupés à le regarder.<sup>195</sup>

Il est donc possible d'affirmer qu'il existe un intérêt particulier du soldat français pour le spectacle. Par ailleurs dans son bilan des représentations de la troupe, un journaliste vendéen accorde une place importante aux caractéristiques militaires, étudiant les différents types d'artillerie, d'exercices militaires et de formations<sup>196</sup>. Le public, de manière générale, semble apprécier ce spectacle militarisé. Pourquoi ?

En premier lieu, les Français baignent depuis 1870 dans un univers fortement militarisé. L'armée est partout dans la vie publique, elle enchaîne les défilés militaires, la presse écrit des chroniques régulières sur les grandes manœuvres, de nombreux almanachs patriotiques sont publiés, des chants militaires sont composés et la peinture s'approprie le thème militaire<sup>197</sup>. En effet, les défilés militaires du 14 juillet<sup>198</sup> suscitent l'enthousiasme des Français au lendemain de la défaite qui se pressent autour des forces armées. L'important défilé du 29 juin 1871, mobilisant 120 000 hommes placés sous le commandement de Mac-Mahon, suscite l'émotion d'une énorme foule de

---

192 Traduit de l'anglais : *During the month of July we traveled along the Belgian, German and Swiss frontiers, and as these towns were all well fortified, our audiences, in many instances, were more than half military, who were accorded a reduced rate, that being a national custom.* Tiré de ELDRIDGE GRIFFIN Charles, *Four years in Europe...*, Op. Cit., p. 79.

193 BURKE John, *"Buffalo Bill" from prairie to palace*, New-York, McNally & Cie, 1893, p. 234.

194 Traduit de l'anglais : *The Wild West became a central place of attraction [...] to military men.* Tiré de BURKE John, *"Buffalo Bill"...*, Op. Cit., p. 236.

195 Voir annexe 3, carte postale 18, p. 192.

196 *L'Étoile de la Vendée*, 7 septembre 1905, p. 2.

197 BOËNE Bernard, « Girardet Raoul, *La société militaire de 1815 à nos jours*, Paris, Perrin, 1998 », *Res militaris*, vol. 6, n°1, 2016, p. 6.

198 Voir BOIS Jean-Pierre, *Histoire des 14 juillet : 1789-1919*, Rennes, Ouest-France, 1991, 281p.

Parisiens<sup>199</sup>. Ces défilés ne sont pas sans rappeler la parade qu'effectue la troupe dans chaque ville. De plus, malgré les critiques antimilitaristes qui se multiplient<sup>200</sup>, notamment avec l'impact de l'Affaire Dreyfus qui entache l'image de l'armée, les crises du début du XX<sup>e</sup> siècle, notamment avec la crise de Tanger en 1905, causent un resserrement de la population autour des forces militaires<sup>201</sup>. Il ne faut d'ailleurs pas oublier l'impact de la conscription militaire obligatoire qui amène des hommes du commun à côtoyer la vie militaire. Cette vie militaire est par ailleurs valorisée par les auteurs<sup>202</sup> qui cherchent à convaincre de l'importance et des vertus qu'apporte une vie de soldat, à savoir l'honneur, la discipline, le respect, le courage, le dévouement et l'abnégation<sup>203</sup>. D'ailleurs, l'État français a cherché à ancrer cette culture militaire dès le plus jeune âge<sup>204</sup>. Même si cette tentative a échoué, cela a très certainement eu un impact sur la manière dont les enfants, devenus adultes, considèrent l'armée.

Dans un second temps, les Français, impliqués dans la vie militaire, sont aussi habitués aux reconstitutions de batailles. Si les reconstitutions mises en avant par Buffalo Bill se veulent réalistes et vivantes, les panoramas permettaient bien plus tôt de se plonger dans des scènes de batailles. Ce style artistique apparaît en Angleterre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle sous l'impulsion du peintre Robert Barker. La technique se développe en France grâce à l'américain Robert Fulton qui la popularise<sup>205</sup>. Si dans un premier temps la pratique est employée pour illustrer des paysages, le premier panorama français est une *Vue de Paris*, exposée en 1799, c'est la peinture militaire qui l'emporte, finalement, destinée dans un premier temps à la gloire de Napoléon. Exposés à Montmartre au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les panoramas connaissent un grand succès<sup>206</sup>. Avec l'impulsion donnée par le colonel Langlois en 1831 et sa *Bataille de Navarin* qui place le spectateur dans l'action du tableau, les peintres militaires Alphonse de Neuville et Édouard Detaille se forment une véritable célébrité<sup>207</sup>. Finalement la pratique perd de son intérêt face aux nouveaux spectacles visuels, jugés plus stimulant, comme les ombres chinoises, les pantomimes lumineuses, le cinématographe à partir de 1896<sup>208</sup>, mais aussi avec les spectacles vivants, comme le Wild West Show. Ce dernier se place donc

---

199 GIRARDET Raoul, *La société militaire de 1815 à nos jours*, Paris, Perrin, 1998, p. 129-130.

200 La publication du livre *Le cavalier Miserey* écrit par Abel Hermant en 1887 est l'un des exemples les plus frappants.

201 BOËNE Bernard, « Girardet Raoul, *La société militaire...* », *Op. Cit.*, p. 7.

202 Voir par exemple DÉROULÈDE Paul, *De l'éducation militaire*, Paris, Librairie nouvelle, 1882, 31p.

203 Voir sur ce point DUBAIL Edmond, *Éducation militaire : traité méthodique*, Paris, H. Charles-Lazauvelle, 1906 (5<sup>e</sup> édition), 67p.

204 Voir BOURZAC Albert, *Les bataillons scolaires, 1880-1891*, Paris, L'Harmattan, 2004, 349p.

205 LAMBOLEY Claude, « Petite histoire des panoramas ou la fascination de l'illusion », *Académie des sciences et lettres de Montpetllier*, n°38, 2008, p. 39.

206 *Ibid.*, p. 41-42.

207 Voir l'une de leurs œuvres, *Le Soir de Rezonville*, représentation de la Bataille de Mars-la-Tour du 16 août 1870 fragmentée et conservée dans plusieurs musées de France.

208 *Ibid.*, p. 47.

dans la suite de ce genre de représentation même s'il tire bien mieux son épingle du jeu. Le panorama connaît tout de même encore un certain succès lors de l'exposition universelle de 1900.

Les Français sont donc accoutumés à la thématique militaire et à ses représentations. Mais ce qui fait la particularité du Wild West Show, d'après Venita Datta, c'est qu'il se présente dans un contexte particulièrement favorable. En effet, elle affirme que dans le cadre de la crise de la masculinité que connaissent les Français après la défaite de 1870, Buffalo Bill et son spectacle incarnerait le héros chevaleresque, généreux et charmant et serait l'image du soldat idéal<sup>209</sup>. En 1889, dans un article, Maurice Talmeyr compare les cowboys à l'idéal des anciens chevaliers nobles du Moyen-Âge, qui incarnaient la protection de la vertu<sup>210</sup>. Venita Datta identifie cette réaction à une volonté de défendre la vieille civilisation française face à la venue de ce spectacle qui met en avant une masculinité exacerbée.

### 3) L'exotisme et le « Sauvage »

Louise Guérin écrit à sa sœur Valérie Padeloup une carte postale qu'elle vient d'acheter après avoir assisté à l'une des représentations du Wild West Show à Paris. Elle écrit : « Aujourd'hui nous sommes allés à Paris [...] et nous avons été voir les Indiens, tu peux juger de près ma carte comme ils sont beaux »<sup>211</sup>. Louise démontre par cette carte l'attrait que représentent les Indiens de la troupe pour les spectateurs. Certains affirment même que le seul intérêt du Wild West Show sont les Indiens qui le composent, le reste étant « plutôt monotone »<sup>212</sup>. Les Peaux-Rouges de la troupe leurs apparaissent donc comme exotiques et attrayants. L'exotisme qui est par essence incompatible avec la connaissance du sujet, se caractérise par une attirance pour certains aspects au détriment d'autres. Il se définit d'ailleurs suivant un axe d'opposition faisant la distinction entre la simplicité et la complexité, la nature et l'art, l'origine et le progrès, la sauvagerie et la socialité, la spontanéité et les Lumières, et finalement entre la civilisation et les primitifs. Néanmoins, l'exotisme peut exister symétriquement selon que l'on considère l'autre comme plus simple ou plus complexe que soi-même. Mais de manière générale, l'exotisme est associé à une idée de primitivisme<sup>213</sup>.

---

209 DATTA Venita, « Buffalo Bill Goes to France : French-American Encounters at the Wild West Show, 1889–1905 », *French Historical Studies*, n° 41-3, 2018, p. 549.

210 *Gil Blas*, 20 mai 1889, p. 1.

211 Voir annexe 3, carte postale 7 p. 181.

212 *Journal du Tarn*, 18 octobre 1905, p. 3.

213 TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 356-357.

Les Français ne découvrent pas les Indiens avec l'arrivée de Buffalo Bill en 1889. Le passé colonial français a très rapidement participé à créer des relations entre la métropole et les peuples autochtones d'Amérique. Pour autant, durant toute la durée de l'empire colonial français en Amérique, la majorité du public n'a jamais rencontré un seul Indien. Il le découvre avec Chateaubriand<sup>214</sup> ou d'autres auteurs, et se contente de descriptions littéraires souvent inexactes. En revanche, en 1845, une foule se déplace pour assister à une exposition d'art et d'artefacts indiens organisée par le peintre Georges Catlin. Témoin de l'intérêt que porte l'élite française aux « sauvages » d'Amérique du Nord, le roi Louis-Philippe s'y rend en personne<sup>215</sup>. Les publications se multiplient encore dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> et le Peau-Rouge devient le cœur de l'intrigue de nombreux récits. Une affiche publicitaire, des années 1860-1870, annonce la publication d'une série de livres écrits par Henri-Émile Chevalier qu'il a intitulée *Drames de l'Amérique du Nord*<sup>216</sup>.

Il se développe en France, avant même la venue de Buffalo Bill en 1889, un intérêt particulier pour ce peuple. En effet, Roland Bonaparte, membre de la Société de Géographie et de la Société d'Anthropologie de Paris, réalise une étude sur un groupe de 21 sujets Omahas qui étaient présentés au public Français au Jardin d'Acclimatation de Paris en 1883. Appliquant les règles établies par le docteur Paul Broca, ce prince impérial crée à partir des photographies un matériel anthropologique<sup>217</sup>. Ses photographies sont conservées dans un album<sup>218</sup>. Il s'inscrit par ailleurs dans le courant des américanistes qui étudient le continent américain et les peuples autochtones qui y vivent. Il participe notamment au Congrès international des américanistes de 1890 qui se tient à Paris<sup>219</sup>. S'appliquant donc à étudier les peuples exposés dans les zoos humains, Roland Bonaparte, comme d'autres, cherche à établir des observations scientifiques objectives. Les Indiens attirent donc aussi bien pour leur exotisme que pour leur intérêt scientifique. Il n'est donc pas étonnant de retrouver le prince aux représentations du spectacle de Buffalo Bill avec quelques amis. Le journaliste qui rend compte de cette présence affirme « que le Prince, qui est un excellent cavalier, est l'un des plus ardents admirateurs des exercices de Buffalo Bill »<sup>220</sup>.

---

214 Voir *Atala* paru en 1801, *René* paru en 1802 ou encore *Les Natchez* paru en 1827, tous écrits de la main de Chateaubriand et se basant sur l'histoire d'une tribu autochtone d'Amérique du Nord.

215 DATTA Venita, « Buffalo Bill Goes to France... », *Op. Cit.*, p. 529. Voir annexe 1 p. 159.

216 BnF, ENT KB-1 (26)-ROUL, Affiche publicitaire annonçant la publication de la série littéraires les *Drames de l'Amérique du Nord*, imprimée par Charles Noblet, 1860-1870.

217 VOELKER Emily L., « Unfixing the Frame: visualizing Histories of Transcultural Contact, Exchange & Performance in Prince Roland Bonaparte's *Peaux-Rouges* (1884) », *Transatlantica*, n° 2, 2017, p. 9.

218 *Peaux-Rouges, Collection anthropologique du prince Roland Bonaparte*, 1883.

219 Voir Congrès internationale des américanistes, *Compte-rendu de la huitième session tenue à Paris en 1890*, Paris, Leroux, 1892, 704p.

220 *Le Petit Caporal*, 21 avril 1905, p. 1.

Par ailleurs, à l'image des zoos humains qui l'ont précédé ou qui se déploient au même moment<sup>221</sup>, le *show* s'appuie sur la conception de l'Autre considéré comme exotique. Buffalo Bill se sert notamment de ce concept pour légitimer la « destinée manifeste » américaine, celle de la victoire de la civilisation sur la sauvagerie<sup>222</sup>. Le *show* prétend également être la dernière occasion pour le public de découvrir cette race sur le déclin dont le mode de vie était voué à disparaître. Il se développe donc en France un engouement particulier pour ce peuple. Saint André de Lignereux écrit :

Il est impossible à l'Européen dont l'esprit est tant soit peu sagace et cultivé, de voir, d'approcher et de fréquenter les Indiens, sans éprouver pour eux l'intérêt le plus sympathique et la curiosité la plus intense. Ils sont les derniers vestiges, comme langue, mœurs, idées, religion, de races humaines disparues.<sup>223</sup>

Les intellectuels français s'intéressent donc de près à cette civilisation qu'ils découvrent au XIX<sup>e</sup> siècle et qui semble déjà sur le point de disparaître. En 1891, un journal marnais publie une gravure intitulée *Les derniers Peaux-Rouges*. En lien avec cette gravure, le journaliste A. Baer écrit : « on ne saurait rester indifférent à ce qui se passe en ce moment, au-delà de l'Océan, dans le Far-West américain »<sup>224</sup>. Dans la même lignée, Louis Noir écrit dans sa préface que « pour voir des Peaux-Rouges, il faut se hâter, j'entends de vrais Peaux-Rouges [...] en liberté. Ils vont se réduisant sans cesse en nombre et en force »<sup>225</sup>. Si certains dénoncent le traitement subi par les Indiens aux États-Unis, d'autres comme Louis Noir semblent se résigner en estimant que rencontrer ce peuple devient une chance. Des Français effectuent le voyage pour les rencontrer mais semblent faire face à des difficultés pour en rencontrer. Dans une carte que reçoit mademoiselle de Witte, l'auteur écrit :

Malheureusement, je n'ai guère rencontré jusqu'ici beaucoup de ces intéressants indigènes. Pour cela, j'aurais été bien aise de connaître l'adresse de leur tailleur et les recettes de leur cuisine.<sup>226</sup>

Découvrir ou apprendre à connaître ces sauvages exotiques, romancés par la littérature et vus aux zoos humains ou aux exhibitions coloniales, semble donc être la motivation des Français. C'est dans ce contexte que Buffalo Bill effectue sa tournée de 1905.

---

221 En témoigne l'évocation à plusieurs reprises du Village noir de l'exposition d'Orléans de 1905 dans ELDRIDGE GRIFFIN Charles, *Four years in Europe...*, Op. Cit., p. 81-82 et 84.

222 MADDRA Sam, « Les Amérindiens dans le Buffalo Bill's Wild West Show », dans BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, BOËTSCH Gilles, LEMAIRE Sandrine, *Zoos humains et exhibitions coloniales, 150 ans d'invention de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011, p. 143.

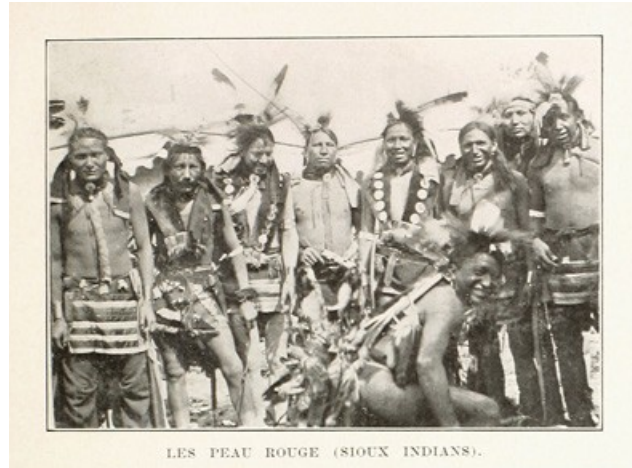
223 LIGNEREUX Saint-André (de), *L'Amérique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, J. Tallandier, 1909, p. 290.

224 *L'Union républicaine de la Marne, Supplément illustré*, 1<sup>er</sup> janvier 1891, p. 2-3.

225 NOIR Louis, *Une Française captive chez les Peaux-Rouges*, Paris, Fayard, 1899, p. 5.

226 Voir annexe 3, carte postale 3 p. 177.

## *Appréhender les Peaux-Rouges de la troupe*



Photographie des Peaux-Rouges de la troupe durant la tournée française, tirée de ELDRIDGE GRIFFIN Charles, *Four years in Europe...*, Op. Cit., p. 118.

Griffin partage dans son livre cette photographie de quelques acteurs de la troupe qui ont sillonné la France en 1905. Elle démontre un fait marquant : ces Indiens déguisés dans des costumes sélectionnés et préparés par le *show* participent à la construction de stéréotypes qui « faisaient de l'Indien d'Amérique un être sauvage, indomptable et primitif »<sup>227</sup>. Cette vision des Indiens, diffusée par les spectacles et les mythes, correspond aux attentes du public occidental<sup>228</sup>. Dans sa carte, qu'elle envoie à Victor Dupland, Victorine écrit : « je viens de voir jouer des sauvages, on ne peut les qualifier autrement »<sup>229</sup>. Elle démontre que le public est à la recherche de confirmations qui justifient que les Peaux-Rouges sont bien ces sauvages longtemps décrits dans la littérature. Un journaliste insiste sur cet aspect sauvage en décrivant la mésaventure d'un jardinier qui a été fait prisonnier et presque scalpé parce que les Indiens le soupçonnaient d'être responsable de la pluie<sup>230</sup>. Il y a peu de doute quant à la véracité de cette affaire, mais elle démontre encore une fois la diffusion des clichés. Luther Ours Debout témoigne, à travers la tournée britannique, de ce jeu de curiosité sur lequel jouait Buffalo Bill. Alors qu'il arrivait en Angleterre :

---

227 BURNS Emily C., « “Perturber les stéréotypes” : les Amérindiens en France à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle », dans NOTTER Annick, FAUCOURT Camille, CABAU Agathe, DAVIS Peggy, *Le scalp et le calumet: Imaginer et représenter l'Indien en Occident du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Somogy éditions d'art, 2017, p. 159-160.

228 GEARY Christraud, WEBB Virginia-Lee, *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*, Washington D.C., Smithsonian Institution Scholarly Press, 1998, p. 80.

229 Voir annexe 3, carte postale 17 p. 191.

230 *Le Radical*, 13 mai 1905, p. 3.

Beaucoup d'entre eux [les Indiens] avaient la figure peinte et avaient des plumes dans les cheveux, ce tableau devait paraître bien curieux aux spectateurs.<sup>231</sup>

Les Indiens avaient donc, même en dehors du spectacle, le devoir de jouer ce rôle exotique et curieux auprès du public. Le costume joue pour cela un rôle essentiel, puisqu'il témoigne d'un exotisme dont les Européens sont particulièrement demandeurs. Par ailleurs, Ours Debout démontre cette nécessité pour lui de surjouer, ou d'exagérer son propre rôle à la demande de Buffalo Bill qui scripte à l'avance les moindres faits et gestes de ses acteurs<sup>232</sup>. Ainsi devant des personnalités de premier plan, comme le roi d'Angleterre, les acteurs doivent se montrer très convaincants. Ours Debout écrit :

Je brandis ma lance et dansai naturellement les plus beaux pas de danse que je savais. Le roi [Édouard VII] avait été plein de dignité et n'avait même pas souri. Mais quand j'en arrivai à mes pas de fantaisie et que je poussai quelques cris sioux, il sourit malgré lui.<sup>233</sup>

L'aspect exotique est donc au cœur du spectacle. Mais le *show* ne semblait réserver un spectacle réellement exotique que les jours de forte affluence. Johnny Baker conseillait à Ours Debout « qu'il serait bon de ne pas porter son plus beau costume les jours où la salle n'était pas pleine », lui proposant même parfois d'endosser le rôle de cowboy. Si l'aspect sauvage de l'Indien semble essentiel en temps de forte affluence, le reste du temps la flexibilité semble donc de mise.

Avec le passage de la troupe, les Français vont à la rencontre de ces Peaux-Rouges. Cette rencontre s'effectue en dehors des représentations, dans un campement installé à côté de la grande tente. Ours Debout témoigne : « quand nous avons terminé notre rôle dans le spectacle, nous allions dans notre village où les visiteurs pouvaient voir comment nous vivions »<sup>234</sup>. Une photographie issue de l'album de René Thurin illustre parfaitement cette rencontre des visiteurs et des Indiens de la troupe entre les tipis, les uns inspectant les autres avec attention et intérêt<sup>235</sup>. Une autre photographie montre Jacob White Eyes, membre de la troupe, recevant des fleurs de la part de visiteurs venus l'observer. Cela démontre bien le rôle d'attraction pour le public que jouent les acteurs indiens. Néanmoins, certains manifestent parfois trop intensément leur intérêt pour ces derniers. C'est le cas à Dijon d'« un monsieur sourd et fort turbulent, fonctionnaire bien connu dans la ville » qui « s'évertuait à photographier une indienne au teint de brique occupée à faire ses

---

231 OURS DEBOUT Luther, *Souvenirs d'un chef sioux...*, Op. Cit., p. 306.

232 BURNS Emily, *Transnational Frontiers: The American West in France*, Norman, University of Oklahoma Press, 2018, p. 55.

233 OURS DEBOUT Luther, *Souvenirs d'un chef sioux...*, Op. Cit., p. 312.

234 *Ibid.*, p. 311.

235 Voir annexe 1 p. 160.

ablutions matinales »<sup>236</sup>. Cette insistance du visiteur n'aurait pas plus au mari de l'Indienne qui aurait ramassé « un caillou assez volumineux et, avec une dextérité remarquable, le lança en plein dans l'appareil qui vola en morceaux ». Cet incident démontre bien la curiosité du public français pour les acteurs indiens de la troupe de Buffalo Bill.

Par ailleurs, si la majorité du public témoigne d'une simple curiosité, que la vue des Indiens suffit à rassasier, certaines personnes semblent développer une véritable passion pour ce peuple venu d'outre-Atlantique. Ours Debout témoigne :

Je me souviens tout particulièrement d'une dame. Elle était d'âge moyen et venait voir les Indiens deux fois par semaine. [...] Elle emmenait les hommes et les femmes – quelques fois une famille entière – et les distrait jusqu'à que sa bourse soit vide. Les Indiens apprirent vite à connaître cette dame et trouvaient que c'était un grand plaisir de sortir avec elle, s'ils leur arrivaient de voir une épingle ou une bague qui brillait et leur faisait envie, elle la leur achetait toujours.<sup>237</sup>

Ainsi, il semblerait qu'une Anglaise ait manifesté un intérêt plus grand que ses compatriotes pour les Indiens, au point de passer une grande partie de son temps avec eux. Cela n'est pas sans rappeler le cas français de Folco de Baroncelli qui témoigne d'une véritable passion pour ce peuple. Ces passionnés semblent peu nombreux, les témoignages conservés ne démontrant qu'un intérêt spontané sans effusion.

Finalement, adressant une carte à Émile Fanjat, un spectateur affirme que « ces sauvages le sont moins que ceux de Charlemagne ». Difficile de comprendre ce qu'il a voulu dire. Peut-être compare-t-il les Indiens aux anciens guerriers qui combattaient pour Charlemagne. Il n'y a aucune certitude. Une chose est sûre c'est que les Peaux-Rouges « n'existent pas que chez Buffalo Bill »<sup>238</sup> contrairement à ce que semble penser certains.

### III) Un fait de société ?

Le Wild West Show, dont certains aspects attirent le public, est très présent dans la presse et sur les murs des villes. Le spectacle intègre certainement les discussions banales des Français. Ne devient-il pas un fait de société ? Un événement qui rythme l'année 1889 et surtout l'année 1905 ? C'est ce que semblent ressentir les Américains qui, outre-Atlantique, observent la réaction française et estiment que la population se donne entièrement à Buffalo Bill. En effet, une caricature parue en

---

236 *Nouvelle Bourgogne*, 6 août 1905, p. 3.

237 OURS DEBOUT Luther, *Souvenirs d'un chef sioux...*, Op. Cit., p. 315.

238 *La Jeunesse illustrée*, 10 mai 1908, p. 3.

première page du *Puck Magazine*<sup>239</sup> montre une allégorie de la France, représentée sous les traits d'une Marianne assise, appuyée sur la tour Eiffel et tenant dans sa main droite un Buffalo Bill de petite taille. En arrière-plan de cette scène, apparaît le général Boulanger vindicatif, levant le poing droit et tenant son sabre de l'autre main. Cette caricature illustre un événement qui a eu lieu en 1889 : la France est conquise par Buffalo Bill, Boulanger est vaincu par son rival. En réalité, les Américains décrivent ici une France qui se détourne de la crise très médiatisée du boulangisme. La caricature témoigne donc de l'appropriation par la France, elle prend littéralement en main Buffalo Bill, de tous les aspects du spectacle. Elle s'approprie politiquement l'image du colonel Cody, elle s'imprègne culturellement du spectacle et celui-ci s'invite même aux procès.



Caricature de Buffalo Bill dans la main de la France devant le général Boulanger, parue en première page du *Puck Magazine*, 19 juin 1889.

### 1) Appropriation politique

L' appropriation politique du Wild West Show et de Buffalo Bill s'effectue principalement dans la presse. Il n'y a pas de discours politiques, de séances à la Chambre des députés, ou encore de réunions politiques à l'échelle locale ou nationale qui semblent avoir mentionné ou utilisé le spectacle à des fins politiques. Le *Journal officiel* ne fait jamais mention de débats parlementaires

---

<sup>239</sup> *Puck Magazine*, 19 juin 1889, p. 1.

traitant de Buffalo Bill ou de son spectacle. Malgré cela, la presse permet tout de même de relever plusieurs mentions intéressantes.

Dans un premier temps, le Wild West Show intègre très souvent les débats relatifs à la question du nationalisme. Une étude effectuée sur la Galicie autrichienne, terre polonaise, démontre qu'il est fait un usage très précis du spectacle pour critiquer la domination autrichienne. En effet, dans les grandes villes de la région, comme Cracovie ou Lviv, les performances deviennent pour les critiques du pouvoir un outil très utile. Pourtant, ces critiques ne se basent jamais sur les artistes ou leurs performances. Leur objectif est de démontrer que le spectacle est un agent étranger, hostile à la cause polonaise et favorable aux autorités autrichienne qui se serviraient de lui pour détourner le public des réelles nécessités<sup>240</sup>. Il y a également en France des critiques nationalistes se servant de l'image de Buffalo Bill pour accentuer leurs argumentaires. C'est le cas notamment des débats concernant la loi sur la séparation, qui avaient causé de nombreux remous dans la sphère politique<sup>241</sup>. Le journaliste Ranc citant l'organe des modérés écrit :

M. Ribot<sup>242</sup> [...] s'est attaqué aux malices surnoises de la commission, qui affecte le libéralisme mais qui veut mettre les églises en tombola [...] et qui rêve de mettre non plus même la déesse Raison, mais Buffalo Bill à Notre-Dame.<sup>243</sup>

Buffalo Bill se retrouve donc impliqué par les modérés dans un affrontement parlementaire qui semble pourtant n'avoir aucun lien direct avec lui. Néanmoins, ce passage démontre que la crainte n'est plus l'abandon du catholicisme au profit de la Raison révolutionnaire<sup>244</sup> mais bien au profit de personnages célèbres et influents comme Buffalo Bill. Cet argument peut être reçu comme un moyen d'exagérer la situation mais en affirmant que Notre-Dame pourrait devenir le lieu d'un culte à Buffalo Bill, les modérés témoignent de son influence en France. Une autre critique nationaliste reprend cette idée. Dans un article intitulé sobrement « Buffalo Bill », un journaliste mentionne la présence d'Émile Loubet, président de la République, à une chasse. Faisant dans un premier temps le lien avec le président américain Théodore Roosevelt, le journaliste écrit : « La France est tombée en clownerie... Le chef de l'État s'est fait bateleur, et le monde crie : "Mioussic !" ». Ce n'est plus M.

---

240 BARANIECKA-OLSZEWSKA Kamila, « Buffalo Bill and Patriotism : Criticism of the Wild West Show in the Polish-Language Press in Austrian Galicia in 1906 », *East Central Europe*, n° 47, 2020, p. 324-325.

241 Voir BELLON Christophe, « Aristide Briand et la séparation des Églises et de l'État : du travail en commission au vote de la loi (1903-1905) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°87, 2003, p. 57-72.

242 Alexandre Ribot (1842-1923) est député modéré du Pas-de-Calais depuis 1878. Il est également Président du Conseil à deux reprises en 1892-1893 et en 1895.

243 *Le Radical*, 7 avril 1905, p. 1.

244 Voir VOVELLE Michel, *1793. La Révolution contre l'Église. De la raison à l'Être suprême*, Bruxelles, Complexe, 1988, 311p.

Loubet, c'est Buffalo Bill ! »<sup>245</sup>. Buffalo Bill est donc utilisé ici pour faire une comparaison ironique avec le président de la République. Le colonel Cody devient donc malgré lui l'argument de critiques à l'encontre du pouvoir politique français. Mais cela témoigne avant tout de l'influence qu'il a sur les pensées de ces jouteurs nationalistes.

Mais l'image de Buffalo Bill n'est pas uniquement employée comme argument de critique du nationalisme. Il est aussi utilisé pour faire des renvois patriotiques à un passé glorifié. Dans le *Loiret*, un journaliste assimile de manière anodine Buffalo Bill à un « vieux coureur des bois »<sup>246</sup>. Cet usage est en réalité très évocateur. Le coureur de bois est une figure essentielle de la colonisation française en Amérique du Nord, une figure qui a néanmoins eu tendance à être oublié en France malgré les romans de Gabriel Ferry et de Gustave Aimard qui en faisaient un protagoniste essentiel<sup>247</sup>. Buffalo Bill et son spectacle sont donc un moyen pour les Français nostalgiques de l'empire colonial français en Amérique de se remémorer et en s'appuyant sur un patriotisme ancré. Ainsi lorsqu'il fait une description de la représentation à laquelle il a assisté, un journaliste marnais écrit :

A côté des Sioux, il y a chez Buffalo Bill des Indiens qui présentent un intérêt tout particulier pour les Français ; ce sont les Métis du Canada, qui rappellent les Indiens avec lesquels les Jacques Cartier, les La Salle, le plus grand des pionniers champenois, Pontgrave, etc., ont eu des relations. Aujourd'hui encore de Québec jusqu'à la Nouvelle-Orléans, on voit partout les traces de l'empreinte que la France a laissé sur le développement américain ; il n'y a pas jusqu'aux dialectes indiens qui ne reflètent en maintes circonstances la langue française.<sup>248</sup>

Ce passage témoigne de l'importance du passé colonial français sur l'identité des Français de métropole. Ce journaliste en parle avec une forme de nostalgie, ce qui témoigne de l'impact du *Wild West Show* sur le patriotisme français. Le même phénomène est observable en Angleterre<sup>249</sup>.

Les socialistes ne se laissent pas distancer et s'emploient également à utiliser l'image du spectacle pour soutenir leur propre cause. Néanmoins, ils subissent d'abord les critiques. Ainsi en marge d'un congrès socialistes devant se tenir à Chalon, un « prolo » écrit une chanson de désespoir désignant les congrès comme inefficaces. Au détour de ses vers, critiquant le prix pour assister au congrès, il écrit :

---

245 *La Gironde*, 11 avril 1905, p. 1.

246 *Journal du Loiret*, 25 août 1905, p. 3.

247 HAVARD Gilles, *Histoire des coureurs de bois*, Paris, Perrin, 2021 [2016], p. 868.

248 *Le Petit Haut-Marnais*, 27 juillet 1905, p. 2.

249 Voir FLINT Kate, « Buffalo Bill's Wild West and English Identity », dans FLINT Kate, *The Transatlantic Indian, 1776-1930*, Princeton, Princeton University Press, 2020, p. 226-255.

Ben, mes colons, vous êt's sévères,  
Vous, les amis du populo !  
Avec vingt ronds, j'peux boir' quatr' verres.  
J'aim' ben mieux me rincer l'goulot !  
Quand il est v'nu, l'autr' semaine,  
Y nous faisait verser qu'dix sous,  
Pour nous monter ses phénomènes,  
Buffalo, bien mieux fourni qu'vous !<sup>250</sup>

Il affirme par cette strophe qu'il trouve plus utile de dépenser son argent chez Buffalo Bill pour se divertir, plutôt que d'assister à un congrès qui ment aux plus pauvres. Mais les critiques viennent également de la part des socialistes contre ce qu'ils considèrent comme des injustices. Ainsi à l'occasion d'une représentation du spectacle à Lille, un journaliste socialiste écrit :

Des applaudissements ont éclaté dès l'apparition des Cosaques qui sont, comme on sait, l'espoir du Tsar et l'admiration des cléricaux de France et de Navarre. C'était la manifestation russophile-cléricale qui s'essayait. Ce fut inutile pourtant car la foule considérable qui assistait à la représentation est restée calme et digne. Manifestation cléricale ratée. Quelle leçon ! Mais nos cagots ne comprennent pas plus les leçons du peuple que celles des rois.<sup>251</sup>

Les socialistes se servent donc de la tournée du Wild West Show pour véhiculer des messages politiques sur la situation internationale. Ils traitent ici de l'implication des cosaques dans la répression de la révolution russe de 1905<sup>252</sup>. En accusant dans ce passage la connivence entre les « cléricaux » et le répression du Tsar, la critique se place en rupture. Le journaliste laisse supposer que le public a massivement refusé d'applaudir les cosaques. Il est possible de douter de cette affirmation, mais l'article témoigne néanmoins de l'atmosphère dans laquelle les représentations étaient vécues par les socialistes très engagés.

Finalement, certains soutiennent, ironiquement très certainement, que Buffalo Bill est un comploter dont le spectacle est un prétexte, et la troupe un moyen armée, pour conquérir la France. C'est ce que sous entend très clairement un journaliste palois qui affirme que les membres de la troupe, spécialistes du tir et de la cavalerie, seraient peut-être « de dangereux agents bonapartistes » ou encore des envoyés du président Roosevelt pour « annexer, fût-ce par la force, la République

---

250 *Courrier de Saône-et-Loire*, 23 octobre 1905, p. 3.

251 *Le Travailleur*, 6 juillet 1905, p. 2.

252 Sur le sujet de la révolution russe de 1905 voir COQUIN François-Xavier, *La Révolution russe manquée. 1905*, Bruxelles, Complexe, 1985, 216p. Sur les critiques socialistes sur la question voir CANDAR Gilles, « Les socialistes français et la révolution de 1905 », *Cahiers d'histoire russe, est-européenne, caucasienne et centrasiatique*, n° 48, 2007, p. 365-378.

française à celle des États-Unis »<sup>253</sup>. Mais lorsque Buffalo Bill n'est pas le comploter, il devient le tremplin qui permet à un comploter de conquérir le monde. Dans une caricature intitulée « Ses derniers projets »<sup>254</sup> parue dans *La Vie parisienne*, le dessinateur fait apparaître l'empereur d'Allemagne Guillaume II chevauchant dans l'arène du Wild West Show « dans un riche costume marocain, sur lequel brillait le Cullinan » et jonglant « à cheval avec le globe terrestre »<sup>255</sup>. Ces nombreux symboles renvoient au contexte géopolitique et culturelle, à savoir la crise de Tanger déjà mentionnée, la découverte du Cullinan<sup>256</sup> et la venue du Wild West Show au début de l'année 1905. Cette caricature mettant en scène la présence du Kaiser dans l'arène du *show* et aux courses de canots automobiles de Monaco témoigne de l'importance que tiennent ces deux manifestations culturelles aux yeux des Français.

## 2) Imprégnation culturelle

Le Wild West Show gagne donc très rapidement une place de choix dans la vie culturelle de l'année 1905. En réalité, le premier passage de 1889 a déjà permis d'établir l'influence culturelle de la troupe sur la société française. Cette influence est étudiée en détail par l'américaine Emily C. Burns qui en montre brillamment les différentes formes dans sa publication<sup>257</sup>, l'objectif ici n'est que d'en étudier certains aspects. Le Wild West Show imprègne donc la vie culturelle française dans toutes ses formes, la littérature étant la plus évidente. Le monde des jouets semble également s'être imprégné de l'image de Buffalo Bill et de son spectacle. Sur une publicité le Bon Marché, grand magasin parisien, annonce une gamme de jouets nommée sobrement Buffalo Bill<sup>258</sup>. Cette publicité représente les éléments essentiels du *show*, à savoir les panoplies de cowboys et d'Indiens et un carrousel de chevaux. Des jouets qui semblent être adressés en priorité à un public de jeunes garçons, les jeunes filles jouant à la poupée à l'écart. Cette publicité doit néanmoins être prise avec précaution car ni le catalogue de jouet ni le catalogue général du Bon Marché pour toute la période 1890-1930 ne mentionne l'existence de ces jouets<sup>259</sup>. Peut-être s'agit-il d'une publicité mensongère ayant pour but d'attirer les clients intrigués par le nom de Buffalo Bill.

---

253 *Le Mémorial des Pyrénées*, 12 avril 1905, p. 1.

254 Voir annexe 1 p. 161.

255 *La Vie parisienne*, 8 avril 1905, p. 193.

256 Très gros diamant découvert le 26 janvier 1905 et offert au roi d'Angleterre par le Transval en 1907 d'après *The Advertiser* du 22 août 1907. Le Cullinan est considéré comme le plus gros diamant brut du monde découvert à ce jour.

257 BURNS Emily, *Transnational Frontier...*, Op. Cit., 230p.

258 Voir annexe 1 p. 162.

259 Ces catalogues sont consultables à la BnF, en ligne sur Gallica, et en partie à la Bibliothèque Forney de Paris.

## *Intégration au monde du sport*

Le Wild West Show obtient rapidement une influence non-négligeable dans le monde du sport, notamment dans le monde du cyclisme alors encore en construction. En effet, l'intérêt du public français pour le cyclisme se développe après l'exposition universelle de Paris 1867. La pratique se développe rapidement en province, notamment dans le sud-ouest, et s'encadre dans les années 1870-1880 au sein de clubs cyclistes associatifs<sup>260</sup>. Ces clubs sont le résultat d'un intérêt particulier porté par l'État qui cherche à renforcer l'éducation physique de la population et à entretenir la santé publique. De plus, ces clubs sportifs offrent la possibilité de transformer la sociabilité au sein du monde du sport en rupture avec le sport aristocratique au profit d'une pratique bourgeoise<sup>261</sup>. Par ailleurs, les clubs cyclistes tendent à démocratiser la pratique en interagissant avec les formes de festivités et commémorations déjà en place, ce qui leur octroi une influence et un ancrage local, tout en créant une forme moderne de divertissement populaire<sup>262</sup>.

C'est dans ce contexte que les clubs cyclistes, certainement à la recherche d'un moyen efficace de diffuser leur pratique, vont s'intéresser à l'influence de Buffalo Bill et de son spectacle. Après tout, Buffalo Bill mobilise les foules dans chacune des villes où il s'installe. C'est le cas du Véloce-club béarnais en 1897 qui courant janvier reçoit « une lettre de Cody, le colonel Cody, le roi des cowboy ». En réalité, il ne s'agit pas de Buffalo Bill, et le club l'a très rapidement compris puisqu'il précise qu'il est un « homonyme, simplement, du Cody qui parut en 1889 dans la troupe de Buffalo Bill ». Ainsi, même s'il n'est pas le célèbre Buffalo Bill, celui qui propose « plusieurs représentations d'exercices de tir, de courses à cheval séparées ou contre des vélocipédistes » semble convaincre le club et « il en valait la peine ». Pour le club « c'était une occasion rare d'offrir aux sociétaires quelques journées d'un spectacle inédit à Pau et en somme, pas banal »<sup>263</sup>. Ce Cody, homonyme de Buffalo Bill, semble profiter de la renommée de son nom pour organiser des représentations semblables à celles présentées par le Wild West Show. Ce spectacle obtient l'effet recherché par les deux partis, le club assure que « les entrées furent nombreuses » et considère avoir « été bien inspiré en risquant cette partie » compte tenu de l'animation autour du vélodrome de Pau à l'occasion des deux journées de spectacles. Plusieurs photographies de l'événement ont été conservées par le club, dont l'une représentant Cody et sa famille<sup>264</sup>. Ce genre de spectacle semble servir de moyen pour fidéliser des sociétaires et attirer l'attention sur le club. En effet, lorsque le 22

---

260 DAUNCEY Hugh, « Cycling Sociability and Sport in Belle Epoque France : the Véloce-club bordelais (1878-1892) », *Stadion. Revue Internationale d'Histoire du Sport*, vol. 44, 2020, p. 231-232.

261 *Ibid.*, p. 233.

262 *Ibid.*, p. 237.

263 *Bulletin officiel du Véloce-club béarnais*, 1<sup>er</sup> mars 1905, p. 438.

264 Voir annexe 1 p. 163.

mars 1897 Cody propose de nouvelles représentations, le club assure que le « spectacle a été suffisamment vu à Pau, au moins pour cette année »<sup>265</sup>. Ce Cody avait déjà participé à une course cycliste en 1893<sup>266</sup>, une photographie de cet événement le montre à cheval au côté de cyclistes<sup>267</sup>. Il semblerait donc que cet individu avait un rapport particulier avec le monde cycliste en se servant de l'image de Buffalo Bill pour attirer le public. Finalement, ce Cody homonyme de Buffalo Bill apparaît comme étant un Américain du nom de Samuel Franklin Cody, dont la vie est assez mystérieuse, mais qui semble avoir eu un rôle en tant qu'acteur dans les Wild West Shows<sup>268</sup>. Le monde du cyclisme s'intéresse donc à l'image de Buffalo Bill, jusqu'à nommer l'une de leurs pistes de courses « Le vélodrome de Buffalo-Bill », parce qu'il est construit sur le terrain où la troupe s'est produite à Paris en 1889<sup>269</sup>.

Le tir sportif s'intéresse également à Buffalo Bill, à raison puisque ce dernier est connu pour être un tireur exceptionnel accompagné de « Lucrèce » son fusil<sup>270</sup>. Les clubs de tir sportif ont une histoire similaire aux clubs cyclistes. Les sociétés de tir apparaissent dans les années 1860 sous la forme d'un loisir destiné à l'élite<sup>271</sup>. Dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, le tir est devenu une sorte de sport national pratiqué par un grand nombre de tireurs. La pratique suscite l'engouement, jusque dans les sociabilités de villages, les concours dépassant l'aspect militaire du sport et intégrant des catégories féminines<sup>272</sup>. Les clubs se développent donc rapidement et rivalisent d'imagination pour attirer le public et les membres. C'est le cas du Comité du fusil de chasse créé en 1898 par le journaliste Paul Manoury, chroniqueur au *Figaro* spécialisé sur le tir, dont l'objectif était « de répandre le goût du tir dans les milieux mondains »<sup>273</sup>. Ainsi en tentant de se démarquer des autres clubs, le Comité du fusil de chasse aurait invité Buffalo Bill en personne à venir participer à une réunion sportive. La lettre de réponse, envoyée le 15 mai 1905 et estampillée d'un bison doré, a été conservée et indique : « Monsieur le Président et membre au comité du fusil de

---

265 *Bulletin officiel du Véloce-club béarnais*, 1<sup>er</sup> avril 1905, p. 444.

266 *Le Cycle : organe hebdomadaire spécial de la vélocipédie*, 11 novembre 1893, p. 3.

267 Voir annexe 1 p. 163.

268 La confusion entre les deux hommes est totale, lorsque Samuel Franklin Cody meurt en Angleterre, *L'information financière, économique et politique* du 8 août 1913 annonce : « Buffalo Bill se tue dans une chute d'aéroplane ». Néanmoins la presse corrige rapidement cette erreur en faisant la distinction entre les deux hommes afin de rétablir la vérité. C'est le cas notamment dans *L'Éclair* du 17 août 1913 qui précise que le vrai colonel Cody est « vieux, las, désabusé » mais toujours en vie.

269 *Le Cycle : organe hebdomadaire spécial de la vélocipédie*, 20 février 1892, p. 331 et 334.

270 PORTES Jacques, *Buffalo Bill...*, Op. Cit., p. 94.

271 PABION Lionel, *Le sport embrigadé ? Les sociétés de préparation militaire en France : des loisirs militarisés (années 1880 – années 1930)*, Lyon, Thèse de doctorat sous la direction d'Anne Rasmussen, 2021, p. 2.

272 PABION Lionel, « La préparation militaire en France (années 1900-années 1930) : un héritage sportif oublié ? », dans LOUDCHER Jean-François, SUCHET André, SOULIER Pauline, *Héritages sportifs et dynamiques patrimoniales*, Montpellier, PULM, 2022, p. 370.

273 *Le Tir national*, 16 avril 1905, p. 131.

chasse. Le Colonel Cody regrette beaucoup qu'il ne peut pas assister à la réunion sportive »<sup>274</sup>. Tout comme le Véloce-club béarnais, ce club de tir a donc tenté de tirer parti de la renommée et de l'influence de Buffalo Bill. Même si la participation de Buffalo Bill à cette manifestation sportive n'a pas eu lieu, cela démontre l'imprégnation culturelle de son image dans le monde sportif français au courant de l'année 1905.

### *Les représentations de l'Ouest lointain*

De nombreuses publications entre 1889 et 1905 reprennent l'imaginaire déployé par Buffalo Bill dès l'exposition universelle de Paris. L'Ouest américain intègre toutes les catégories de l'art et du spectacle. Il n'est possible ici d'en citer que quelques exemples<sup>275</sup>. Dès 1889, le Wild West Show imprègne le monde des chansonniers et des compositeurs. A l'image de la chanson citée plusieurs fois précédemment, Eloi Ouvrard compose en 1889 *Ainsi soit-il Buffalo Bill !*<sup>276</sup>. La sonorité du nom de scène du colonel Cody semble être dans le cas présent la raison pour laquelle l'auteur de cette chanson s'en est servi. Buffalo Bill est donc une source d'inspiration pour tous les artistes français. Ainsi à l'occasion de la tournée de Buffalo Bill en 1905, Auzias-Turenne<sup>277</sup> publie *Cow-Boy*, ce qui « ne manquerait pas d'intéresser vivement »<sup>278</sup> les lecteurs. Dans le même registre, la pièce *Coquin de Printemps* écrite par Georges Duval subit en Angleterre des modifications dont l'auteur témoigne. Il affirme que les bourgeois parisiens de sa pièce ont été remplacés par « une troupe d'Indiens de Buffalo Bill ». Georges Duval aurait demandé explication et quelqu'un lui aurait répondu :

Il y a en ce moment une chanson indienne qui fait fureur à Londres. Nous la faisons chanter dans votre pièce, c'est pourquoi vos personnages sont costumés en Indiens. Le public comprendra mieux ? Vous verrez. Succès fou ! Il y en aura pour deux ans.<sup>279</sup>

A défaut de se passer en France, cette scène témoigne de l'imprégnation culturelle de la troupe et de l'imaginaire de l'Ouest américain jusque dans les classiques de la littérature et du théâtre. Ce passage témoigne également du réel engouement que cela suscite chez le public.

---

274 Bibliothèque historique de la ville de Paris, MS-3043, fol. 44-45, Lettre de la troupe annonçant que Buffalo Bill ne peut pas participer à la réunion du Comité du fusil de chasse, 15 mai 1905.

275 Se reporter sur le livre d'Emily C. Burns pour plus d'informations sur la question.

276 Bibliothèque historique de la ville de Paris, 4-BRO-303106, Partition de la chanson *Ainsi soit-il Buffalo Bill !* composée par Eloi Ouvrard, 1889.

277 Probablement Raymond Auzias-Turenne, voir Portes Jacques, *Itinéraire d'un cow-boy français*, Paris, Vendémiaire, 2014, 160p.

278 *La Revue française politique et littéraire*, 25 juillet 1905, p. 23.

279 *La Revue française politique et littéraire*, 25 septembre 1905, p. 10.

Le *show* intègre également le monde de la peinture avec notamment certaines figures comme Rosa Bonheur, Félix Morel-Lamy et son portrait d'un cowboy de la troupe conservé au Musée du Nouveau Monde de la Rochelle ou encore Gustave-Louis Dussart sculpteur connu pour son buste en plâtre de Buffalo Bill réalisé en 1897<sup>280</sup>. Il y a un peintre qui se démarque par la quantité d'œuvres supposée qu'il aurait produite en lien avec la troupe. En effet, Maximilien Luce, peintre néo-impressionniste, a peint une série de peintures illustrant les représentations du spectacle de Buffalo Bill. Cette série a été divisée en plusieurs collections, et au fil du temps certaines de ses peintures ont disparu. Il a été possible de retrouver quelques toiles, comme celle nommée *Buffalo Bill*, réalisée entre 1906-1907<sup>281</sup>, ou encore *Buffalo Bill, le lasso* peinte en 1906 et exposée à la Galerie Druet de Paris entre le 23 avril et le 12 mai 1906<sup>282</sup>, et enfin *Le Cirque de Buffalo* peinte en 1905<sup>283</sup>. Ces trois tableaux mettent en image des scènes très colorées, très vivantes dans lesquelles apparaît une effervescence de personnages. C'est ainsi que Maximilien Luce, au même titre que les autres spectateurs, pouvaient voir les représentations.

Enfin, la troupe inspire le très jeune monde du cinéma qui est alors à la recherche de scènes de vie à immortaliser. C'est le cas de la troupe qui, probablement en 1905, est immortalisée par Auguste Lumière dans deux films très courts<sup>284</sup>. Mais si les frères Lumières se contentent d'immortaliser la troupe, un petit nombre de réalisateurs s'emparent de la thématique de l'Ouest américain. Ces réalisateurs créent dès lors une catégorie cinématographique très spécifique et très appréciée au début du XX<sup>e</sup> siècle, le western<sup>285</sup>.

Finalement, l'image de l'Ouest imprègne en profondeur la culture française. Il n'est donc pas étonnant de retrouver des photographies de jeunes étudiants se déguisant en Indiens afin de donner une représentation des mœurs de ces tribus au profit de l'orphelinat des armées en 1920<sup>286</sup>. Par ailleurs, ces photographies témoignent du rôle que joue le déguisement dans l'expression de l'intérêt que portent les Français à cet univers. Également, une gravure de Buffalo Bill a été découverte dans la carrière de Froidmont à Bray-en-Laonnois en Picardie. Cette gravure fait partie d'un ensemble réalisé durant la Première Guerre Mondiale par des soldats français, allemands et américains. L'auteur de cette gravure n'est pas connu, il est très probable qu'il soit américain mais il pourrait également être français ou allemand. Cela témoigne de l'influence sans frontières de

---

280 BURNS Emily, *Transnational Frontier...*, Op. Cit., p. 163.

281 FERRETTI BOCQUILLON Marina, *Maximilien Luce : Néo-impressionniste. Retrospective*, Milan, Silvana Editoriale, 2010, p. 93.

282 BAZETOUX Denise, *Maximilien Luce, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 2005, vol. 3, p. 63.

283 Voir les trois œuvres en annexe 1 p. 164.

284 Musée d'Orsay, Plaque 42, Films 560 et 561, *Buffalo Bill, chevaux attrapés au lasso* et *Cow-boys*, deux photogrammes cinématographiques réalisés par Auguste Lumière, 1896-1917.

285 Voir BLETON Paul, *Western, France : La place de l'Ouest dans l'imaginaire français*, Amiens, Encrage, 2002, 320p.

286 Voir annexe 1, p. 165.

Buffalo Bill sur les esprits et de son rôle unificateur, puisque que peu importe sa nationalité, le soldat qui est passé par cette carrière connaît ce personnage. Cette gravure est donc hautement symbolique.



Portrait de Buffalo Bill gravé sur les parois de la Carrière de Froidmont, 1914-1918.

### 3) Buffalo Bill jusqu'au tribunal

En tant que spectacle de grande envergure, le Wild West Show ne pouvait pas être exempté d'incidents. La presse mentionne plusieurs cas d'arrestations d'individus membres de la troupe ou se réclamant comme tel. C'est le cas à Nevers où un homme, ayant usurpé l'identité d'un soldat du nom de Joseph Callier, se revendiquait membre de la troupe<sup>287</sup>. En refusant de donner son identité, cet individu se sert de la troupe comme justificatif de sa présence. La troupe dispose donc d'une aura auprès du public, mais aussi auprès de personnes mal intentionnées. Plusieurs situations impliquent donc de supposés membres de la troupe comme le montre cet article intitulé « Une épave de Buffalo »<sup>288</sup>. Un certain Gabriel Salins, qui aurait été journalier au sein de la troupe, aurait tenté d'entrer par effraction chez un épicier à Vesoul. Ayant été arrêté par la gendarmerie, il a été condamné à une amende de 25 fr. pour « violation de domicile » et « port d'arme prohibée »<sup>289</sup>. Ce genre de délits n'est pas nouveau, et la société française y est accoutumée. Bien que de nombreux cas d'infractions causées par des membres de la troupe soient rapportés par la presse dans divers villes de France, il ne semble pas y avoir un regain de criminalité sur le passage de la troupe. C'est

---

287 *Journal de la Nièvre*, 19 août 1905, p. 3.

288 *Le Réveil de la Haute-Saône*, 1<sup>er</sup> août 1905, p. 2.

289 *Le Réveil de la Haute-Saône*, 11 août 1905, p. 2.

d'ailleurs sans compter sur le fait que les condamnés puissent n'avoir en réalité aucun lien direct avec le *show* malgré leurs affirmations.

C'est dans ce contexte qu'une affaire bien plus médiatisée éclate dans la presse nationale. Un vagabond a été arrêté dans les rues de Paris en septembre 1905, mais son identité est inconnue et personne ne parvient à communiquer avec lui<sup>290</sup>. La langue qu'il parle semble tenir en échec les linguistes les plus renommés du pays. Identifié comme un « nouveau Gaspard Hauser »<sup>291</sup> par le journal *L'Éclair*<sup>292</sup>, cet individu crée un véritable questionnement à l'échelle nationale et des hypothèses sont rapidement proposées. Ses origines américaines supposées font naître l'idée qu'il existe un lien entre Ritard Amort, qui serait le nom de l'individu, et le Wild West Show. Un journaliste lavallois relaye cette piste dans un article intitulé « Un échappé de Buffalo ? ». Il y est écrit que « le jeune homme en question a dû probablement venir en France, à la suite de Buffalo Bill »<sup>293</sup>. En effet, face à cette énigme, le docteur Dagrou, cité par le journaliste Henry Macé, suppose également « que l'on se trouve en présence d'un enfant Sioux, pawnee ou iroquois, dont les parents auraient été pensionnaires d'un Barnum quelconque »<sup>294</sup>. Suivant cette piste le journaliste propose d'interroger « Buffalo Bill et sa suite ». Des arguments sont rapidement fournis pour justifier cette hypothèse. Un journaliste écrit :

Amor Ritard ne doit pas être, comme vous le supposez, son nom de famille : c'est le nom, un peu dénaturé (Amorikar), donné aux Indiens qui ont quitté leur tribu pour chercher fortune chez les véritables Américains. De même, « Odoir » ne veut pas dire « Dieu », mais « soleil » ; « Iliarikar », et non « Iliare Ritard », ne doit pas être le nom de sa sœur ; ce mot signifie « cavalier » et doit probablement se rapporter à la petite armée du colonel Cody, qu'il cherche à rejoindre.<sup>295</sup>

S'excusant de « ce modeste étalage d'érudition », ce journaliste reprend les différents mots identifiés par les enquêteurs pour aboutir à la conclusion que Ritard Amor est un membre de la troupe abandonné ou perdu.

En réalité, alors que la solution à cette enquête avait été découverte par Alphonse Bertillon, qui avait identifié l'individu comme étant un Italien du Tyrol, l'hypothèse d'un lien avec Buffalo Bill s'effondre. Un journal marnais en démontre l'erreur en affirmant « qu'un des vocables employés par Amort était le nom d'une tribu indienne » ce qui aurait permis de conclure « qu'il avait été élevé par les Peaux-Rouges ». Le journal ajoute qu'« aucun mot de son vocabulaire ne

---

290 Pour plus de détails sur l'affaire voir annexe 2 p. 174.

291 Voir MAZUREL Hervé, *Kaspar l'obscur ou l'enfant de la nuit*, Paris, La Découverte, 2020, 352p.

292 *L'Éclair*, 18 septembre 1905, p. 3.

293 *L'Écho de la Mayenne*, 22 septembre 1905, p. 2.

294 *L'Humanité*, 23 septembre 1905, p. 3.

295 *La Vérité*, 23 septembre 1905, p. 4.

ressemble à ceux dont se servaient les divers Indiens recrutés par Buffalo Bill »<sup>296</sup>. Mais s'il n'y a jamais eu de lien entre la troupe et cet individu, cette enquête démontre que la troupe dispose d'un véritable ancrage dans la société française. Le *show* devient pour certains la réponse la plus semblable à une énigme qui ne semblait pourtant rien indiquer en ce sens. Ce biais d'association est un témoignage de l'influence du Wild West Show dans la France de 1905.

Le passage du Wild West Show suscite donc l'admiration du public français qui se rend massivement aux représentations. Pour autant, cette admiration ne doit pas être surestimée. Il s'agit surtout d'une admiration très modérée et temporaire, un bon moment vécu, un moment de sociabilité dont le spectateur garde un souvenir plus ou moins fort. Le *show* représente donc, pour la plupart des spectateurs, un moyen d'échapper à leur quotidien, de découvrir quelque chose et d'en apprécier le contenu.

Certains aspects du spectacle ont plus marqué les esprits que d'autres. Ce sont notamment les aspects les plus évocateurs pour la société française du début du XX<sup>e</sup> siècle, comme le cheval qui a une place très importante, ou encore l'armée qui rythme la vie des Français depuis la défaite de 1870. Mais ce qui semble le plus toucher le public, c'est l'exotisme de la troupe, sa capacité à faire rêver. Les témoignages rapportent donc souvent une admiration pour les Indiens de la troupe, principaux atouts du spectacle. Il s'agit peut-être pour les Français de flatter leur sentiment de supériorité, celui de la civilisation sur la sauvagerie, ou bien de contempler pour la dernière un peuple voué à disparaître. Parfois, cette admiration se change en passion pour certains spectateurs. Mais cette tendance reste très spontanée et la majorité des spectateurs se contente d'appréhender le spectacle avec une admiration mesurée. Il s'agit donc d'un ensemble hétéroclite de réactions qui constitue globalement cette admiration passive que semble ressentir le public face au spectacle du Wild West Show.

Finalement, cette admiration permet à la troupe d'imprégner la société française sous tous ses aspects. Les débats politiques emploient Buffalo Bill et son image comme argument, souvent de manière indirecte. La culture, quant à elle, s'imprègne de ce que le spectacle est venu montrer : la vie dans l'Ouest américain. Le sport, l'art, la littérature, tous s'en inspirent dans leur intérêt ou pour produire des œuvres qui doivent traverser le temps. La troupe participe donc à créer ce que les historiens américains nomment une culture transnationale, émancipée des frontières matérielles ou immatérielles.

---

296 *Le Petit Haut-Marnais*, 2 octobre 1905, p. 1.

Pourtant, le *show* est loin de faire l'unanimité. Une partie du public, avant de retourner à son quotidien, laisse exprimer son mécontentement. Ce que la troupe avait à proposer ne semble pas satisfaire les spectateurs plus difficiles. Ces derniers manifestent donc ouvertement leur déception.

## Deuxième partie : La déception d'un public ?

### I) Les « chemins de la déception »

Pour comprendre la déception, qu'une partie du public semble ressentir, il est nécessaire de la recontextualiser. Le Wild West Show est loin d'être le seul spectacle proposé aux yeux des Français entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'inscrit au contraire dans un phénomène d'essor relatif d'une culture de masse associée directement à une massification et une diversification du loisir. De plus, le *show* effectue deux tournées françaises séparées l'une de l'autre par seize années. Pour autant, le souvenir parfois ancré dans les mémoires peut être paradoxalement un obstacle à la satisfaction du public. Ce dernier, face à l'augmentation du temps libre et à la diversification du loisir, semble avoir des attentes de plus en plus élevées. Ces trois raisons semblent être, au travers des sources, les chemins qui conduisent à la déception.

#### 1) Le loisir de masse

C'est avec l'accroissement du temps libre que la société dans son ensemble peut s'adonner au loisir<sup>297</sup>. Il faut lier nécessairement cet accroissement du temps libre à une augmentation des moyens économiques des Français à la Belle Époque. Cela permet au public de consommer plus et notamment d'assister plus souvent aux spectacles. C'est l'association, d'abord, de la consommation des journaux, des revues et des livres et d'une consommation culturelle plus large qui constituent les bases de ce que certains historiens appellent la culture de masse. Ils mettent néanmoins en garde contre la tentation à surévaluer le phénomène qui se produit autour de 1900, supposant une consommation généralisée<sup>298</sup>. La réalité est plus nuancée, et le phénomène est progressif. Mais la Belle Époque, s'étendant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à la veille de la Première Guerre mondiale,

---

297 BENSIMON Fabrice, « La culture populaire au Royaume-Uni, 1800-1914 », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 48, 2001, p. 86.

298 YON Jean-Claude (dir.), *Histoire culturelle de la France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 303-304.

constitue bien le moment durant lequel se développe le début d'une « consommation de masse »<sup>299</sup>. Selon l'historienne Marie-Emmanuel Chessel, il se met en place une nouvelle culture de la consommation basée sur des pratiques sociales différentes. Cette nouvelle culture de la consommation implique tous les groupes sociaux<sup>300</sup>.

C'est donc suivant cette nouvelle logique de la consommation, dont les grands spectacles américains ont compris le fonctionnement, que les spectacles trouvent une place renforcée. Cette logique profite d'abord au monde du sport qui, sous l'influence du modèle anglais, se spectacularise et se popularise<sup>301</sup>. Les spectateurs viennent en grand nombre assister aux compétitions sportives et commencent à pratiquer individuellement ou collectivement les divers sports, qui s'organisent en club. Le spectacle-sportif captive les masses à partir des années 1890, notamment autour de la gymnastique et des courses hippiques ou cyclistes<sup>302</sup>. Mais ce qui témoigne plus encore du phénomène de massification, c'est le passage, selon Jean-Claude Yon, d'une dramaturgie, une domination du théâtre dans la vie publique, à une société de spectacle étroitement liée à la culture de masse, de plus en plus diversifiée et qui se démocratise radicalement<sup>303</sup>. Le théâtre, toujours très fréquenté mais de plus en plus coûteux, fait face à la concurrence d'une variété de spectacles en tout genre. L'opérette apparue au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle reste très populaire malgré l'essor du café-concert qui est une véritable industrie culturelle. Il y a en 1897 à Paris pas moins de 326 café-concerts, dans lesquels le public parisiens se déplacent régulièrement pour consommer et se divertir<sup>304</sup>. Parmi les spectacles très populaires, il y a le music-hall, qui mêle chant, acrobatie, pantomime, clown formant un mélange efficace entre café-concert, ballets et attractions de cirque. Si le terme de music-hall n'apparaît qu'en 1893, ce modèle de spectacle apparaît bien plus tôt avec les Folies-Bergères ouvertes en 1869.<sup>305</sup> Également, les spectacles itinérants trouvent leurs places dans ce modèle d'industrie culturelle, notamment autour des fêtes foraines et du cirque, auquel il est possible d'associer le Wild West Show. Pour autant, le spectacle qui est à ses débuts itinérant et qui s'impose très rapidement comme le lieu de sorties et de loisirs populaires par excellence dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, c'est le cinéma<sup>306</sup>. Il rassemble un public de toute origine sociale et incarne très rapidement le modèle d'une industrie culturelle. Le public français bénéficie donc en

---

299 CHESSEL Marie-Emmanuelle, *Histoire de la consommation*, Paris, La Découverte, 2012, p. 20.

300 *Ibid.*, p. 22.

301 BENSIMON Fabrice, « La culture populaire au Royaume-Uni... », *Op. Cit.*, p. 86.

302 YON Jean-Claude (dir.), *Histoire culturelle de la France...*, *Op. Cit.*, p. 326.

303 YON Jean-Claude, « Théâtromanie, dramaturgie, société de spectacle. Une analyse alternative de l'histoire des spectacles », *Dix-huitième siècle*, n°49, 2017, p. 361.

304 YON Jean-Claude (dir.), *Histoire culturelle de la France...*, *Op. Cit.*, p. 321.

305 *Ibid.*, p. 323.

306 BENSIMON Fabrice, « La culture populaire au Royaume-Uni... », *Op. Cit.*, p. 86.

1905 surtout, mais aussi en 1889, d'une très grande diversité de loisirs et de spectacles ce qui lui offre un choix qu'il n'avait pas auparavant.

En parallèle à ce phénomène de massification du loisir, les historiens et les sociologues ont mis en évidence une progression de la déception dès le XIX<sup>e</sup> siècle dans la société française<sup>307</sup>. Avec son étude sur la déception ressentie par le public vis à vis du cinéma, Laurent Darmon démontre le lien évident entre culture de masse et déception. Il affirme que dans un contexte de recul de la religion, le spectateur attend une satisfaction immédiate et non plus un paradis post-mortem. Il rappelle également que, selon Durkheim, le degré d'exigence du public augmente sensiblement tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Il démontre que la consommation est à l'origine de déceptions récurrentes. Le consommateur était régulièrement déçu dès lors qu'il comparait son plaisir après consommation au regard des efforts qu'il fournissait pour acquérir le produit<sup>308</sup>. Le philosophe allemand Arthur Schopenhauer affirmait déjà en 1826 que l'homme s'habitue et devient indifférent à ce qui est acquis par désir<sup>309</sup>. Il existe donc un lien direct entre essor de la société de consommation et insatisfaction croissante. Car en effet, plus la consommation semble stimulée, plus l'insatisfaction s'accroît, le spectateur partant du principe qu'il existe toujours mieux. Le spectateur devient insatisfait, voire aigri, à cause de ce qu'il semble lui manquer<sup>310</sup>. Ce sentiment peut être accru par la diversification du choix des spectacles et l'impression de ne pas avoir choisi le bon.

Le spectateur du Wild West Show peut donc avoir le sentiment d'être déçu lorsqu'il considère les divers choix qu'il aurait pu faire. La comparaison joue donc un rôle central dans la fabrique de la déception, que ce soit la comparaison entre différents spectacles ou entre deux représentations d'un seul et même spectacle.

## 2) Caricaturer le *show* : un spectacle déjà-vu ?

La caricature connaît un emploi massif au XIX<sup>e</sup> siècle et plus précisément à l'avènement de la Troisième République. Avec la libération de la presse dans les années 1880, la caricature est émancipée de toute censure<sup>311</sup>. Lorsque la caricature est évoquée, la forme qui vient le plus rapidement à l'esprit c'est la caricature politique. Pourtant, cette dernière ne représente pas la majorité des caricatures produites, le sujet politique était surtout composé par des dessinateurs de

---

307 DARMON Laurent, *Itinéraire de l'évaluation d'un film par le spectateur au cinéma : Les chemins de la déception*, Avignon, thèse sous la direction d'Emmanuel Ethis, 2013, p. 28.

308 *Ibid.*, p. 29-30.

309 SCHOPENHAUER Arthur, *L'art d'être heureux*, Paris, Seuil, 2001 [1826], p. 44.

310 LIPOVETSKY Gilles, *La société de déception*, Paris, Textuel, 2006, p. 39.

311 TILLIER Bertrand, *La République : La caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS Editions, 2016, p. 12

marges<sup>312</sup>. En réalité, la caricature peut être utilisée pour illustrer n'importe quel sujet religieux ou culturel, ses fonctions principales étant la propagande, le commentaire ou le divertissement par le rire<sup>313</sup>. C'est pourquoi la question se pose<sup>314</sup> quant à l'usage qu'il a été fait de la caricature pour représenter ou symboliser le Wild West Show.

### *Concevoir la caricature*

Étonnamment, il existe très peu de caricatures représentant directement ou de manière sous-entendu la troupe ou Buffalo Bill. L'ensemble du corpus de presse satirique conservé par la BnF et numérisé sur Gallica, pourtant relativement imposant, ne permet de trouver que quelques dessins isolés dont le thème central n'est pas le *show*. C'est le cas notamment de deux caricatures issues d'un récit illustré intitulé « Dernières cartouches »<sup>314</sup>. Pour comprendre les allusions faites par les caricatures, il est nécessaire parfois d'en connaître le contexte de production<sup>315</sup>. Dans le cas présent, le récit mentionne la défaite russe lors de la bataille de Tsushima<sup>316</sup>. Moquant la défaite russe, le dessinateur invente une implication de Buffalo Bill et de sa troupe venus en renfort. Cette « moderne armada » dirigée par le Colonel Cody en personne, est néanmoins vaincue par un coup de canon japonais. Dans sa dernière vignette, le dessinateur écrit : « quant au Colonel Cody, vous voyez bien qu'il ne s'était pas trop avancé en affirmant aux Parisiens qu'il ne reviendrait jamais ! ». En associant la départ de Buffalo Bill pour la suite de sa tournée au contexte international de la guerre russo-japonaise, le dessinateur cherche peut-être à mettre en avant la fragilité du *show* battu par un coup de canon. Peut-être exprime-t-il ici une forme de déception, mais cela n'est que supposition, le cœur du récit restant principalement la guerre russo-japonaise. Néanmoins les deux vignettes représentant la troupe et Buffalo Bill font usage de techniques évocatrices, renforçant les stéréotypes, la sauvagerie des Indiens de la troupe, et la déformation des visages, notamment pour Buffalo Bill. Le dessinateur semble ici vouloir moquer le *show*.

Cet exemple démontre donc que la caricature joue un rôle important dans la transmission d'idées. Le terme dessin de presse n'apparaît qu'en 1979 lors d'un colloque organisé à Grenoble sur le caricaturiste Honoré Daumier. Il regroupe dans les faits plusieurs catégories de dessins : la

---

312 DELPORTE Christian, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 35, 1992, p. 30.

313 DOIZY Guillaume, « L'histoire du dessin de presse », dans *Quel avenir pour le dessin de presse ?*, Paris, Editions de la Bibliothèque publique d'information, 2009, p. 6.

314 Voir annexe 1 p. 166.

315 LETHÈVE Jacques, *La caricature sous la III<sup>e</sup> République*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 7.

316 Sur la réception internationale de la bataille de Tsushima voir GABIN Jean-Louis (dir.), DANIELOU Alain, *Faits et imaginaires de la guerre russo-japonaise (1904-1905). Les Carnets de l'exotisme*, n° 5, Paris, Éditions Kailash, 2005, 590p.

caricature, le dessin d'humour, le dessin de mœurs, la charge, le portrait-charge, la gravure comique, le dessin satirique ou politique ou encore simplement la satire<sup>317</sup>. Il connaît une période d'essor grâce à la mise en place de journaux ou de revues humoristiques, comme *Le Rire* ou *Le Sourire*, qui offrent la possibilité à de nombreux dessinateurs, parfois « médiocres », de bénéficier d'une publication régulière<sup>318</sup>. La grande période de la caricature se met en place entre 1880 et 1895 et certains dessinateurs obtiennent une renommée nationale. Malgré le développement de la photographie de presse, la demande en caricature est grandissante<sup>319</sup>. Le dessin de presse devient en réalité une image de masse mêlant œuvre d'art et productivité. L'image de presse après 1900 est produite suivant la même logique que les affiches publicitaires, celle de l'efficacité. Il est nécessaire de convaincre et pour cela le dessin de presse repose sur la « faculté d'éveil de l'image, restreignant volontairement ses capacités énonciatives pour mieux retenir l'attention du regardeur et le faire réagir »<sup>320</sup>. Le dessinateur utilise pour cela des codes qui doivent pouvoir être compris du lecteur. C'est pourquoi les stéréotypes issus de la culture commune sont très souvent employés<sup>321</sup>. L'objectif du dessin étant de délivrer un contenu moralisateur, les dessinateurs n'hésitent pas à manipuler la réalité. Pour cela deux éléments sont essentiels, le dessin et la légende. Lorsque les deux sont en accord total, alors la caricature est considérée de bonne qualité<sup>322</sup>. La pose du personnage, les grimaces, l'aspect caricatural des visages déplacent le dessinateur du rôle de témoin d'un événement vers le rôle de juge ou de critique. Il transmet un message que la légende permet d'identifier et d'interpréter<sup>323</sup>. Voilà pourquoi le dessin est indissociable de sa légende.

Le dessin de presse, ou la caricature, vise finalement l'expression, la transmission d'un message ou d'une idée, plus que la beauté ou la ressemblance. Il joue un rôle essentiel dans l'efficacité du journal sur l'opinion. Néanmoins il est impossible de mesurer l'impact qu'il peut avoir sur le public, chacun pouvant interpréter l'information à sa manière indépendamment des autres. Dans le cas d'un spectacle comme le Wild West Show, le dessin peut efficacement transmettre un ressenti ou une opinion, il est donc essentiel de le prendre en compte pour comprendre l'ensemble des réactions du public.

---

317 DOIZY Guillaume, « L'histoire du dessin de presse... », *Op. Cit.*, p. 5.

318 DELPORTE Christian, « Le dessinateur de presse... », *Op. Cit.*, p. 32.

319 LETHÈVE Jacques, *La caricature sous la III<sup>e</sup> République...*, *Op. Cit.*, p. 38.

320 PERNOUD Emmanuel, « Le dessin de presse », *Revue de l'Art*, n° 143, 2004, p. p. 69.

321 DOIZY Guillaume, « L'histoire du dessin de presse... », *Op. Cit.*, p. 8.

322 LETHÈVE Jacques, *La caricature sous la III<sup>e</sup> République...*, *Op. Cit.*, p. 7.

323 AMBROISE-RENDU Anne-Claude, « Du dessin de presse à la photographie (1878-1974) : histoire d'une mutation technique et culturelle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 39, n°1, 1992, p. 12-13.

## Exprimer le déjà-vu ?



Dessin intitulé « Après seize ans d'absence... », paru dans *Le Rire*, 22 avril 1905, p. 5.

Cette illustration respecte tous les codes du dessin de presse : une légende qui permet de comprendre le message transmis par le dessinateur, la pose du personnage central et l'expression de son visage permet de comprendre l'émotion qu'il ressent. Pourtant pour comprendre ce dessin il faut connaître le contexte de sa publication. Le dessinateur ne mentionne ni événement, ni localité et ne donne pas même le nom d'un personnage. En rassemblant les informations qu'il fournit, il est possible d'affirmer avec certitude que ce dessin a pour sujet central Buffalo Bill et son spectacle. Premièrement, le titre, « Après seize ans d'absence... », permet d'obtenir deux dates essentielles : 1905, date de publication du numéro dans lequel le dessin est paru et de la deuxième tournée française de Buffalo Bill, et 1889, date de sa première tournée. Dans la légende, le dessinateur fait parler son personnage central qui évoque le « cowboy de 89 ». Ces deux informations associées aux éléments évocateurs dessinés à la gauche de l'image permettent d'affirmer que Buffalo Bill est bien le sujet de ce dessin de presse. Une fois le sujet identifié, il faut comprendre le message qui est transmis. Le personnage central, une femme, affiche une pose et une grimace semblant exprimer le dépit, elle est tournée vers Marie, possiblement une domestique. Elle tourne le dos aux attributs

d'un cowboy, costume à frange, stetson, fusil et bottes posés sur un fauteuil, derrière une ouverture marquée d'un rideau maintenu ouvert. Cette ouverture permet également d'apercevoir ce qui semble être un lit. La légende permet de comprendre la scène. La femme centrale dit à Marie, sa domestique, ceci : « décidément, Marie, je m'suis trompée !... C'en est des autres !... Mon cowboy de 89... ah ! là ! là !... c'était autre chose ! ». L'expression de son visage et la légende permettent donc de comprendre que le dessinateur cherche à transmettre un sentiment de déception. La femme centrale semble regretter le Buffalo Bill de 1889 qui pour elle était autrement plus intéressant.

La réponse de Marie, la domestique, est très intéressante : « justement... Ça prouve bien à madame que c'est les mêmes qui resservent ! ». Le dessinateur souligne par cette phrase que la déception ressentie par le personnage central vient du fait que Buffalo Bill ne fait que resservir le même spectacle. Dans un récit qu'il écrit pour *Le Jeudi de la jeunesse*, Jean-Pierre Nivet semble affirmer la même chose :

Le commencement de tout, ce fut l'arrivée du cirque de Buffalo Bill. Pas le Buffalo Bill que vous avez pu voir, il y a trois ou quatre ans. Non, l'autre, le premier, celui de l'Exposition Universelle de 1889. Pour ma part je l'ai trouvé bien plus beau que le second. Peut-être est-ce l'effet des années. J'avais alors l'âge heureux que vous avez aujourd'hui.<sup>324</sup>

Ce passage soutient que le Buffalo Bill de 1889 était bien mieux que celui de 1905. Le spectacle aurait donc en « seize ans d'absence » perdu de sa superbe, ce qui justifierait la déception que peut ressentir une partie du public. Pourtant, *La Publicité* affirme que Buffalo Bill s'était assuré que ce sentiment ne surgissent pas dans le public :

Le Colonel Cody a pris soin, avant de revenir en France, de se laisser quelque peu oublier. C'est d'un sage et c'est aussi d'un homme habile. Il lui aurait plus, dix ans plus tôt, de se représenter au public français que, certainement, il aurait déplu au public français de l'aller voir.<sup>325</sup>

Ainsi les seize ans d'absence avaient, semble-t-il, pour objectif de se faire oublier afin que le public puisse de nouveau apprécier pleinement le spectacle sans une sensation de déjà-vu, ce que Spectator, auteur de cet article, souligne comme étant sage et habile.

En réalité, la stratégie de Buffalo Bill ne prenait pas en compte l'« effet des années » que souligne Jean-Pierre Nivet. Car en effet, la force des souvenirs, lorsqu'ils sont idéalisés peuvent

---

324 *Le Jeudi de la jeunesse*, 5 août 1909, p. 229.

325 *La Publicité*, 1<sup>er</sup> janvier 1905, p. 2.

engendrer une nostalgie personnelle, accentuée s'il s'agit d'un souvenir d'enfance<sup>326</sup>. Ces souvenirs nostalgiques s'éloignent d'une réplique du passé, il ne sont pas fidèles aux événements. La nostalgie a pour effet de filtrer les aspects négatifs du passé. Le souvenir s'en trouve alors enjolivé<sup>327</sup>. Ainsi dans le cas du dessinateur et de Jean-Pierre Nivet, le Wild West Show avait certainement été idéalisé, au point que le spectacle présenté en 1905, pourtant sensiblement identique, leur a semblé décevant. Lorsque le sujet est connu, ou simplement lorsqu'il semble être connu, il empêche la surprise et donc la satisfaction<sup>328</sup>. Ainsi lorsque le spectacle est déjà-vu et que l'effet des années a conduit une partie du public à ressentir de la nostalgie, alors il n'est pas étonnant qu'il ressente de la déception, la nostalgie étant mère de tristesse et de déception<sup>329</sup>. Il ne faut néanmoins pas surestimer la part du public amenée à ressentir cette nostalgie puisque la tournée de 1889 était limitée à quelques villes seulement, à savoir Paris, Mâcon, Lyon, Saint-Étienne, Valence, Arles et Marseille<sup>330</sup>. Le public ayant un regard neuf est beaucoup plus important en 1905, la tournée traversant plus d'une centaine de villes.

### 3) Les attentes du public

L'idéalisation de l'Ouest, par l'effet nostalgique ou bien par une lecture assidue de la littérature, produit des attentes qui ne correspondent pas toujours à la réalité. Ce sont ces attentes qui conduisent à la déception, l'écart entre attentes et réel étant rarement comblé<sup>331</sup>. Par ailleurs Durkheim, comme cela a été rappelé précédemment, affirme que le degré d'exigence de l'être humain ne fait que croître. Les attentes sont donc logiquement beaucoup plus élevées en 1905 qu'elles ne l'étaient un siècle plus tôt. Les attentes du public sont donc très importantes lorsqu'il s'agit de comprendre sa réaction et son ressenti à la sortie d'un spectacle comme le Wild West Show. Une fois les attentes identifiées, il est plus facile de comprendre pourquoi un spectacle a plu ou déplu. Les sociologues identifient trois possibilités : en premier lieu les attentes du spectateurs sont confirmées, cela le conduit donc à une satisfaction modérée puisqu'il a strictement obtenu ce qu'il espérait ; deuxième option, ses attentes sont dépassées et le conduisent à une satisfaction forte, il est surpris positivement ; dernière possibilité, ses attentes ne sont pas atteintes et amènent un

---

326 BACHIMON Philippe, DECROLY Jean-Michel, KNAFOU Rémy, « Expériences touristiques et trajectoires de vie. Rapports à la nostalgie », *Via. Tourism Review*, n° 10, 2016, p. 7.

327 KESSOUS Aurélie, ROUX Elyette, « Nostalgie : de l'optique des consommateurs à celle des marques », *Décisions marketing*, n° 75, 2014, p. 119.

328 DARMON Laurent, *Itinéraire de l'évaluation d'un film...*, Op. Cit., p. 33.

329 PALANTE Georges, « Nostalgie et Futurisme », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 81, 1916, p. 351.

330 BORG Jeanne-Yvonne et Gérard, "Le Wild West en France", *Cirque & Saltimbanques*, SilvanaEditoriale, 2022, p. 118.

331 LIPOVETSKY Gilles, *La société de déception...*, Op. Cit., p. 18.

sentiment de déception<sup>332</sup>. Les attentes jouent donc un rôle essentiel dans la manière dont le spectateur accueille le spectacle.

Pour autant, identifier les attentes des spectateurs n'est pas chose aisée puisqu'elles sont différentes pour chaque individu et qu'elles sont le résultat d'expériences personnelles. C'est d'ailleurs sans compter sur le manque d'informations transmises dans la correspondance. Par exemple Marguerite écrit dans sa carte : « Je suis allé à Buffalo Bill's, c'est intéressant cependant moins qu'on ne pourrait le croire »<sup>333</sup>. Marguerite témoigne donc d'une forme de déception, le spectacle n'étant pas à la hauteur de ses attentes. Elle ne précise néanmoins pas pourquoi le spectacle a été décevant à ses yeux. La carte que reçoit Blanche Goumarcel suit la même logique, l'auteur y écrit : « Assez beaux, mais rien d'épatant que Buffalo »<sup>334</sup>. Ces deux cartes, construites de la même façon, à savoir la mention d'un point positif, « intéressant », « assez beaux », suivi d'une pointe de déception. Les deux auteurs de ces cartes semblaient avoir des attentes très élevées et ont été relativement déçus par la réalité des représentations. Parfois, les spectateurs expliquent la cause de leur déception. C'est le cas notamment d'Émile qui écrit dans sa carte à Gabrielle Séguier que le *show* se limite à « de la parade et rien que cela »<sup>335</sup>. Dans ce témoignage, il affirme donc que la troupe ne fait que parader, chose qu'il ne semble pas apprécier. Visiblement, il s'attendait à autre chose. Il qualifie d'ailleurs le spectacle de « plus grande fumisterie de l'univers ». Des termes forts et évocateurs. Il n'informe néanmoins pas sur la réalité de ses attentes et se limite à l'expression de sa déception. Mais si les attentes sont individuelles, il semblerait que la déception ait été partagée par un nombre non négligeable de spectateurs. En effet, *Le Journal d'Évreux et du département de l'Eure* écrit : « il y a eu quelques déceptions, cela est hors de doute et peut-être faut-il attribuer à cette cause le succès moindre obtenu par le spectacle que nous offrait mardi dernier Buffalo Bill's »<sup>336</sup>. Ce passage démontre donc que la déception n'a pas seulement touché des spectateurs isolés mais un nombre relativement conséquent d'individu, impactant sur le succès, à savoir l'influence, obtenu par le *show* lors de ses représentations. Parmi les témoignages, toujours limités, la déception exprimée reste minoritaire mais non négligeable.

Parmi ces témoignages, certains sont plus affirmatifs et acerbes que d'autres. Il semblerait que lorsque les attentes ne sont pas satisfaites, certains spectateurs laissent exprimer leur mécontentement. Témoignant de la déception des spectateurs, un journaliste écrit :

---

332 DARMON Laurent, *Itinéraire de l'évaluation d'un film...*, Op. Cit., p. 37.

333 Voir annexe 3, carte postale 10 p. 184.

334 Voir annexe 3, carte postale 15 p. 189.

335 Voir annexe 3, carte postale 11 p. 185.

336 *Le Journal d'Évreux et du département de l'Eure*, 17 juin 1905, p. 2.

Une foule énorme y assistait, surprise au début par l'importance de l'installation, mais profondément désillusionnée après le spectacle. [...] si vous êtes restés chez vous hier après-midi et hier soir, vous n'avez pas été le plus mal inspirés.<sup>337</sup>

Espérant beaucoup au vu de la grande installation, le journaliste et la foule ont, selon lui, été déçus au point qu'il affirme que rester chez soi aurait été tout aussi bien. Dans une carte postale, un spectateur écrit à son père : « Quant à se déranger de chez nous, ça n'en vaut pas la peine »<sup>338</sup>. L'effort à fournir pour se rendre aux représentations ne semble pas en valoir la peine dans le cas de ces deux témoignages, qui prétendent que le spectacle ne leur a pas apporté la satisfaction à laquelle ils s'attendaient. Dans le même registre un journaliste breton écrit à propos du spectacle :

Quant aux Peaux-Rouges quelques uns d'entre eux ont l'air, en effet de vrais Peaux-Rouges ; d'autres justifieraient moins bien peut-être de leur titre d'Indiens et je ne gagerais nullement qu'ils aient vu le jour dans les prairies du Far West [...] par ailleurs beaucoup de bruit, de coups de feu, de fumée. Quant aux artilleurs cosaques et autres, on peut voir des exercices de ce genre exécutés avec plus de vérité, sinon d'habileté, à toutes les manœuvres : c'était la réflexion d'un réserviste, hier soir.<sup>339</sup>

La source de déception de ce journaliste semble provenir d'un doute quant à l'authenticité du spectacle représenté. Il affirme notamment que certains Indiens de la troupe n'en étaient pas de vrais, ce que le témoignage d'Ours Debout cité plus haut semble infirmer. Il souligne le bruit et la fumée et rapporte les propos d'un réserviste qui prétend que ce qui est présenté ne diffère en rien de ce qui est proposé lors des manœuvres militaires. Les attentes du spectateur ne sont pas confirmées, et le spectacle ne se démarque pas suffisamment à ses yeux des autres spectacles qu'il a pu voir au cours de sa vie. Lorsque le réserviste compare désavantageusement le spectacle aux manœuvres, il fait usage de sa propre expérience. Ses attentes diffèrent donc très certainement de celles des autres spectateurs.

Finalement, si Durkheim prétend que les attentes et les exigences du public ne font que croître, Lucien Muhlfeld prétend lui au contraire qu'elles ne font que décroître. Dans un article dénonciateur paru en 1890 il écrit :

On se contente du spectacle, de tout ce qui se laisse écouter ou regarder. Ceci est un trait notable du caractère parisien curieux, gouailleur et naïf [...] ; c'est surtout badauderie. [...] Mais le spectacle n'est pas le théâtre, et le progrès de l'un n'entraîne pas l'autre. Loin que la badauderie bon enfant d'un public pas difficile ait retardé la décadence du théâtre, elle l'a plutôt précipitée : car les indulgences des

---

337 *La République des Pyrénées-Orientales*, 21 octobre 1905, p. 2.

338 Voir annexe 3, carte postale 22 p. 197.

339 *La Croix des Côtes-du-Nord*, 17 septembre 1905, p. 2.

acheteurs firent les négligences des marchands. Ils abusèrent de la pacotille ; et la rue Saint-Denis elle-même commence à s'apercevoir qu'on lui vendait de la camelote, et rechigne à accepter les drames brûlés et les vaudevilles mauvais teint. Elle préfère porter son argent à des divertissements moins chers, plus amusants, plus nouveaux, en tout cas, dont la répétition garde quelque attrait : le cirque, le concert, le bal, les arènes, c'est-à-dire le spectacle [...], avec toute la variété d'attractions que son cadre énorme peut enclore. Orchestres, gymnastiques, clowneries, pantomimes, Pezon, la Goulue, bars, montagnes russes, les spectacles tiennent tous ces articles, et même un autre. Or leur succès va croissant ; dans les statistiques honorables des théâtres, ils figurent pour des chiffres chaque année plus considérables. On sait la fortune du Moulin-Rouge, du Nouveau-Cirque et de ses lions, de la Plaza et de ses taureaux. Je ne gémirai pas, après saint Augustin et la Société protectrice, sur la grossièreté de ces spectacles. Je dois seulement constater qu'ils ne protègent pas le théâtre, qu'ils l'envahissent. Même sur les anciennes scènes, on cède la place aux Lauris, aux Blackson, et autres exhibitions.<sup>340</sup>

Dénonçant la perte d'influence du théâtre, Lucien Muhlfeld affirme que le public se tourne désormais vers des spectacles plus grossiers, plus amusants et moins instructifs. Muhlfeld souligne en réalité le passage d'une société de spectacle élitiste, centrée autour du théâtre, vers une société de masse qui offre la possibilité à d'autres spectacles de s'épanouir. Parmi ces spectacles qui obtiennent les grâces du public, l'auteur évoque le cirque. Pourtant, les témoignages faisant la comparaison du Wild West Show au cirque semblent montrer une opinion bien plus nuancée.

## II) Un cirque comme les autres ?

Malgré les tentatives de Buffalo Bill pour différencier son spectacle d'un cirque, il semblerait que le public l'assimile ainsi. Lorsqu'il conçoit son spectacle, Buffalo Bill le définit comme une « *history* »<sup>341</sup>, un spectacle à la recherche de l'authenticité et de la sincérité. Introduisant en Europe une « Wild West fever », Buffalo Bill aspirait à confirmer les rêves et les attentes façonnées par les lectures de récits de l'Ouest américain. En agissant ainsi, le spectacle a introduit ce que le cirque n'avait pas par essence, l'authenticité<sup>342</sup>. Avec l'arrivée de James Bailey, anciennement co-directeur du cirque Barnum & Bailey, le *show* intègre des numéros de cirque<sup>343</sup>. Cette transformation du Wild West Show participe très certainement à l'assimilation du spectacle à un cirque par le public. Dès lors que les spectateurs assimilent le *show* à un cirque, il semblerait que

---

340 MUHLFELD Lucien, « La fin d'un art. Conclusions esthétiques sur le théâtre », *Revue d'art dramatique*, 1<sup>er</sup> octobre 1890, p. 16-17. Cité dans YON Jean-Claude, « Théâtromanie, dramaturgie, société de spectacle... », *Op. Cit.*, p. 351-363

341 PONS Christian-Marie, « La chevauchée médiatique de Buffalo Bill », dans Belphégor : Littérature populaire et culture médiatique, vol. 1-2, 2002, p. 5.

342 RYDELL Robert W., KROES Rob, *Buffalo Bill in Bologna...*, *Op. Cit.*, 116.

343 NOTTER Annick, FAUCOURT Camille, CABAU Agathe, DAVIS Peggy, *Le scalp et le calumet...*, *Op. Cir.*, p. 156.

les avis soient plutôt mitigés. Suivant la manière dont ils interprètent cette ressemblance, ils peuvent ressentir à la fois de la déception ou bien de la satisfaction.

### 1) Un spectacle aux allures de cirque

Dans son livre retraçant la tournée européenne du Wild West Show, Charles Eldridge Griffin partage une photographie prise en France de ce qu'il appelle « La galerie des phénomènes » ou le « Side Show »<sup>344</sup>. Sur cette photographie sont immortalisés les phénomènes, les curiosités humaines qui sont exhibés aux spectateurs à la manière des zoos humains. La mise en place de ce *side show* est l'héritage de ce qui était effectué chez Barnum, à savoir l'exhibition de monstruosité. Mais est-ce réellement ce qui donne au Wild West Show son aspect de cirque ? Hugues Le Roux affirme dans son étude du monde du cirque que ce dernier est mal connu. Il écrit : « ce que nous publions ici, c'est proprement, racontée par la plume et par l'image, la monographie d'un peuple inconnu »<sup>345</sup>. Le cirque est donc un univers méconnu des contemporains. Lorsqu'il s'agit de définir le cirque, les dictionnaires donnent des définitions parfois très limitées. C'est le cas du dictionnaire d'Émile Littré composé entre 1873 et 1874 qui définit le cirque suivant l'exemple des Franconi : « Cirque olympique, nom donné par les frères Franconi vers la fin de la première Révolution à une enceinte circulaire et couverte où l'on exécutait divers exercices d'équitation »<sup>346</sup>. Le Wild West Show semble en effet se rapprocher de cette définition. Malgré une enceinte ouverte et rectangulaire, le *show* présente lui aussi des exercices de cavalerie. Le *show* se rapproche donc du cirque des Franconi. Dans son encyclopédie de 1898 Larousse précise cette définition en ajoutant des critères : « Sorte de théâtre comportant une arène et des gradins, et dans lequel ont lieu des exercices d'équitation, des exhibitions de gymnastes, d'équilibristes, de clowns, etc. »<sup>347</sup>. Suivant cette définition à la fois plus précise et plus ouverte, alors en effet le *show* semble correspondre à la conception du cirque. Le spectacle s'effectue sur une arène entourée de gradins et propose des exercices d'équitation, et en lien avec le *side show* des exercices de gymnastique et des démonstrations d'équilibristes. Précisant l'histoire du cirque ce même dictionnaire encyclopédique écrit :

Quant aux cirques, tels que nous les connaissons aujourd'hui, leur origine est relativement récente. En effet, lorsque, en 1767, parut à Paris un écuyer anglais nommé Beates, qui donna des représentations

---

344 Voir annexe 1 p. 166.

345 LE ROUX Hugues, *Les jeux du cirque et la vie foraine*, Paris, Plon, Nourrit, 1889, p. IV.

346 LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 1, Paris, Hachette, 1873-1874, p. 628.

347 LAROUSSE Pierre, *Nouveau Larousse illustré : dictionnaire universelle encyclopédique*, Tome 3, Paris, Larousse, 1898, p. 23.

dans un local désigné sous le nom de “cirque”, les exercices qu’il exécutait rappelaient encore les jeux romains. Toutefois, ils comprenaient une partie hippique moderne que développèrent ses successeurs et qui prit définitivement de l’extension en 1788. Le cirque moderne était né. Un de ces établissements, fondé en 1774 par l’Anglais Astley, fut acheté en 1807 par le fameux écuyer italien Franconi, et prit alors le nom de Cirque olympique. Son directeur eut l’idée d’adjoindre aux exercices équestres, déjà développés par lui, des pantomimes et des scènes militaires à grand spectacle, innovation que perpétuèrent ses descendants. [...] Aujourd’hui, beaucoup de grandes villes de province et de l’étranger possèdent des cirques permanents. [...] A côté des cirques permanents figurent avec honneur certains grands cirques ambulants, qui voyagent à travers le monde [...]. Les programmes d’autrefois se corsent maintenant par les exercices d’artistes divers : clowns, gymnasiarques, équilibristes, dresseurs d’animaux savants, etc.<sup>348</sup>

Le Wild West Show dans son essence, en tant que grand cirque ambulant, se rapproche donc principalement du cirque à ses origines. La mise en place de représentations militaires par Franconi se rapproche de ce qui fait le cœur des représentations du Wild West Show, à savoir une reconstitution de la vie dans l’Ouest américain et des guerres indiennes. Néanmoins lorsqu’il s’agit de comparer les images du Wild West Show aux représentations du cirque, alors les choses sont plus nuancées. L’image d’Épinal n° 413, par exemple, présente le monde du cirque en plusieurs dessins<sup>349</sup>. Ce qui est mis en évidence dans cette image, c’est la très forte présence du cheval, ce que partage le *show*. En revanche, en comparant les numéros présentés sur cette image, aux numéros proposés par la troupe, de nombreuses différences apparaissent. La définition du cirque semble trouver un écho particulier pour la troupe, mais en comparant dans les faits ce qui est présenté au cirque et au *show* alors les différences prennent le pas, et le spectacle de Buffalo Bill se distingue sous plusieurs aspects du monde du cirque.

Mais démontrer que le Wild West Show se distingue du cirque ne permet pas de comprendre la réalité de la réception des Français. Ces derniers ont assimilé le spectacle à un cirque, et ils ne le mentionnent que sous cette appellation. Dans une carte qu’il envoie à Marguerite, un spectateur mentionne « le fameux Buffalo Bill, sorte de cirque d’indiens »<sup>350</sup>. Ainsi lorsque les spectateurs doivent mentionner la troupe, ils l’associent à ce qu’ils connaissent et mettent en avant son originalité à savoir la présence d’Indiens. Un autre spectateur écrit à madame Marsai : « nous sortons juste du Cirque qui n’est pas ordinaire »<sup>351</sup>. Ainsi associant le spectacle à un cirque, les spectateurs reconnaissent tout de même son originalité. Néanmoins, pour certains, le Wild West

---

348 *Ibid.*

349 BnF, FOL-LI-59, Imagerie d’Épinal, n° 413, *Au cirque : clowneries, facéties*, imprimé par Pellerin & Cie, 1892. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6938800x/fl.item#>

350 Voir annexe 3, carte postale 12 p. 186.

351 Voir annexe 3, carte postale 20 p. 195.

Show peut apparaître comme un simple cirque parmi les autres. Dans une carte qu'elle reçoit d'un ami, Marie Gourdon pouvait lire :

Je viens de voir Buffalo Bill [...]. J'aurais été très heureux que tu sois avec moi à voir ce gigantesque campement qui est placé en face le champ des Marthys. Mais j'espère que tu seras là pour voir le cirque formidable qui sera à Angers du 4 au 15 septembre.<sup>352</sup>

L'auteur de cette carte déçu de ne pas avoir pu assister au spectacle avec son amie, espère pouvoir découvrir avec elle la représentation du Cirque Rancy de passage à Angers présent effectivement à Angers dans la première moitié du mois de septembre<sup>353</sup>. Le *show* se différencie pourtant beaucoup du Cirque Rancy notamment par son programme<sup>354</sup>. Ce témoignage montre que le Wild West Show ne représente aux yeux des Français qu'un spectacle parmi les autres auquel ils se rendent pour se divertir. En effet, le monde du cirque et des spectacles de foires, qui en sont les prémices, existent depuis très longtemps en France. Il s'agit d'une culture ancrée dans les mœurs<sup>355</sup>. Ce qui différencie ce monde du cirque, ou du spectacle de foires, au Wild West Show, ce sont les dimensions. L'auteur de la carte le souligne, le *show* est « gigantesque » et ne sillonne pas seulement la France mais le monde. De cette manière, il se différencie des petits établissements français auxquels les contemporains étaient habitués.

Finalement, lorsqu'ils assistent aux représentations de la troupe, certains spectateurs ne retiennent que ce qui fait d'elle un cirque à part entière. Un journaliste qui fait la description de la troupe ne fait mention que du *side show* qu'il décrit de manière détaillée. Il écrit par ailleurs que « sous une tente d'avant-garde, une collection de personnages aussi étranges que disparates provoquait l'extase du public. »<sup>356</sup>. Les spectateurs sont donc très intéressés par les phénomènes qui sont présentés en annexe du spectacle principal. C'est ce qu'affirme Hugues Le Roux dans son livre où il définit les Parisiens comme étant « friands d'exhibitions curieuses »<sup>357</sup>. Le pari de James Bailey semble avoir fonctionné. Un journaliste de l'Yonne va même jusqu'à écrire : « Ce que l'on a le plus goûté, c'est le défilé général et aussi l'intermède des clowns »<sup>358</sup>. Ainsi, ce qui a marqué ce journaliste c'est le défilé de tous les membres de la troupe, premier numéro du programme et

---

352 Voir annexe 3, carte postale 5 p. 179.

353 *Le Petit Courrier*, 6 septembre 1905, p. 3.

354 Voir Centre National des Arts du Cirque, PRO\_BEL\_0550, Programme du cirque Rancy, 1891.

355 CAMPARDON Emile, *Les spectacles de la foire : théâtres, acteurs, sauteurs, danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germin et Saint-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791*, Tome 1 et 2, Paris, Berger-Levrault, 1877, 405p.

356 *La Dépêche d'Eure-et-Loir*, 6 juin 1905, p. 2.

357 LE ROUX Hugues, *Les jeux du cirque...*, Op. Cit., p. 1.

358 *L'Yonne : journal du département*, 31 juillet 1905, p. 3.

l'intermède des clowns. Il place donc à la même échelle le premier numéro, le plus important, et les numéros annexes ajoutés par Bailey et rapprochant le spectacle à un cirque. Cela semble confirmer les affirmations de Lucien Muhlfeld qui voyait un public à la recherche de l'amusement plus qu'autre enseignement.

Parmi les témoignages les plus marquants concernant la mise en avant de l'aspect circassien du Wild West Show, ce sont les sœurs Vesque. Ces dernières, passionnées par le monde du cirque assistent très fréquemment à des représentations et réalisent près de 8000 croquis et dessins. Par ailleurs, Juliette Vesque rédige des carnets, divisés en 23 tomes, dans lesquels elles renseignent leurs ressentis et les informations qu'elles ont apprises auprès des artistes de cirque<sup>359</sup>. Assez étonnamment, sur les 2500 folios que composent ces carnets, recouvrant la période 1902-1947, deux lignes seulement sont dédiées au Wild West Show. Elles ne mentionnent que leurs présences à deux représentations, celle du 26 mars 1905 et celle du 2 avril 1905<sup>360</sup>. Elles ne donnent pas leurs avis ni leurs ressentis. Au vu des premières pages du premier carnet, il semblerait qu'elles ne faisaient, dans un premier temps, sauf pour le cirque Barnum & Bailey, qu'une liste des cirques auxquels elles avaient assisté. Il n'est donc pas possible d'en conclure quoi que ce soit sur leurs impressions sur le Wild West Show. Le fait qu'elles aient assisté à deux représentations peut vouloir dire beaucoup de choses, peut-être ont-elles beaucoup apprécié le spectacle, ou au contraire déçues une première fois, elles y sont retournées pour lui donner une nouvelle chance. La première solution paraît la plus logique, mais il est impossible d'en savoir plus, puisqu'elles n'ont rien écrit à ce sujet. Elles ont néanmoins réalisé deux dessins, le premier illustrant plusieurs attributs spécifiques au Wild West Show, le fusil, le stetson, le lasso, ainsi que les drapeaux américains et japonais flottant au dessus d'un cylindre blanc et rouge, utilisant un motif qu'il est possible d'associer au cirque<sup>361</sup>. Il y est écrit « Buffalo Bill's, Samedi 13 Mai 1905 ». La date ne correspond à aucune des deux dates renseignées dans leur carnet, peut-être y sont-elles allées une troisième fois, ou ont-elles simplement réalisé ce dessin ultérieurement. Elles ont utilisé ce même format de dessin pour représenter divers autres cirques, il n'est donc pas exceptionnel. Le deuxième dessin, représentant les acrobates de la troupe réalisant une pyramide humaine<sup>362</sup>, montre que ce qui a marqué les deux sœurs dans le vaste répertoire de numéros de la troupe, ce sont bel et bien les numéros de cirque.

Quoi qu'il en soit, une partie des spectateurs comme les sœurs Vesque sont profondément marqués par l'imagerie du cirque. Ce qui, dans le Wild West Show, semble les intéresser, ce sont les

---

359 RIVIÈRE Gaëtan, *Histoire du monde circassien (1860-1940). Une première approche par les publics*, Avignon, mémoire de M2 sous la direction de Natalie Petiteau, 2017, p. 10.

360 MuCEM, CCR, 8AP5, Carnets des sœurs Vesque, 1905, n°1, fol. 2.

361 MuCEM, 1968.102.4786, Dessin intitulé *Buffalo Bill's* réalisé par les sœurs Vesque, 13 mai 1905.

362 MuCEM, 1968.102.3231.5, Dessin illustrant des acrobates intitulé *Les Hamad, Buffalo Bill*, réalisé par les sœurs Vesque, 1905.

numéros propres au cirque ajoutés à la demande de James Bailey. Le public semble réagir positivement à cet ajout et semblent même ignorer le reste des numéros qui composent pourtant le cœur des représentations. La concurrence des grands cirques qui circulent dans le monde peut donc potentiellement ternir cette image et la comparaison peut conduire à la déception.

## 2) Maccaddon et Buffalo Bill : deux spectacles pour un seul public

Lorsque deux cirques d'ampleur internationale parcourent le même pays simultanément, il n'est pas étonnant qu'ils entrent en concurrence féroce. Griffin témoigne de cet affrontement dans son livre, il écrit : « Au delà des procès ordinaires liés à la vie d'homme du spectacle, nous avons eu à faire à une autre grande institution américaine, le McCaddon's International Shows, présentant un Wild West »<sup>363</sup>. Cette dernière information constitue le cœur du problème et représente l'enjeu de la concurrence qui oppose ces deux cirques américains.

### *L'affrontement*

Fondé en 1904 par Joseph Terry McCaddon, beau-frère de James Bailey et ancien membre de l'administration du cirque « Barnum & Bailey », le « Maccaddon's Great international Shows » effectue sa première et dernière tournée en France au cours de l'année 1905. Conciliant les méthodes américaines et françaises<sup>364</sup>, et s'adaptant au public, devant lequel il doit se produire, en modifiant son propre nom, McCaddon, devenant MacCaddon dans la publicité, rêve de recréer le succès de la grande tournée européenne du *Greatest Show on Earth* pour laquelle il a été très impliqué<sup>365</sup>. Pour obtenir le succès escompté, il n'hésite pas à dépenser des fortunes. Il mobilise une troupe importante de 800 artistes et employés et une ménagerie de plus de 350 chevaux et divers animaux. Sa troupe se compose d'un cortège cosmopolite d'individus. Il embauche des Indiens, des Cosaques, des Arabes du Fezzan et des Bédouins du Rift<sup>366</sup>, un ensemble qui n'est pas sans rappeler la troupe de Buffalo Bill. Il copie ouvertement les numéros présentés par le cirque Barnum & Bailey et présente des phénomènes étranges à l'image du *side show* que Buffalo Bill doit intégrer à

---

363 Traduit de l'anglais : Besides the ordinary trials of a showman's life wa had opposition with another big American institution, McCaddon's International Shows, featuring a Wild West. Tiré de ELDRIDGE GRIFFIN Charles, *Four years in Europe...*, Op. Cit., p. 90.

364 LEMONNIER Jean-Claude, *Le cirque Maccaddon ou La tragique épopée de celui qui voulut rivaliser avec Barnum*, Crépy-en-Valois, R. Barrier, 1999, p. 3.

365 POLACSEK John F., « The McCaddon International Circus of 1905 », *Bandwagon : The Journal of the Circus historical Society*, vol. 26, n° 5, 1982, p. 13.

366 LEMONNIER Jean-Claude, *Le cirque Maccaddon...*, Op. Cit., p. 4.

son propre spectacle à la demande de James Bailey<sup>367</sup>. Retraçant la venue de McCaddon à Saint-Amand, Jean-Claude Lemonnier affirme que le public de cette ville, sur un ensemble de 20 exhibitions et 40 numéros, a particulièrement apprécié le numéro mettant en scène des cowboys et des indiens qui effectuaient de « curieux » exercices comme par exemple l’attaque simulée de la malle-poste, le jet du lasso et les prouesses de tir. Parmi les artistes exécutant ces exercices se trouvent Charles Tompkins, roi des cowboys du Texas, Wyoming Jack, champion lanceur de lassos, Mabel Hacney, reine de la prairie, Pied-qui-écrase et Orteil-qui-court-vite, grands chefs hurons, ou Pluie-dans-la-figure, chef squaw<sup>368</sup>. Tout cela semble sorti tout droit du répertoire du Wild West Show. Il y a, malgré tout, des numéros originaux, comme par exemple la « Résurrection de la Rome des Césars », qui est une reproduction d’une scène d’hippodrome antique. Néanmoins, dans l’ensemble, le cirque de McCaddon semble être un mélange du cirque Barnum & Bailey et du Wild West Show.

Le tort de MacCaddon semble d’avoir voulu initier les hostilités avec Buffalo Bill. Sa tournée coïncidant en effet avec celle du Wild West Show, il a donc procédé de manière à parcourir le pays le premier pour donner du fil à retordre à son concurrent direct. Il n’hésite d’ailleurs pas à jouer avec la publicité Wild West pour attirer la foule<sup>369</sup> comme en témoignent les annonces publiées dans la presse<sup>370</sup>. Faisant de cette manière une publicité similaire à celle de Buffalo Bill, il cherche à créer la confusion entre les deux spectacles, dans un contexte d’intense compétition pour la conquête de l’audience européenne<sup>371</sup>. Pourtant, les deux parties avaient tenté de trouver un accord par échange de lettres en proposant d’établir des itinéraires différents pour les deux tournées. Néanmoins, Bailey, qui est devenu copropriétaire du Wild West Show, s’est montré hostile à tout accord. C’est la raison pour laquelle Buffalo Bill a tenté de réagir en refusant à McCaddon l’usage de l’image du Wild West. *Le Soir* annonce :

Aujourd’hui a été appelée devant le tribunal de commerce l’affaire Buffalo Bill contre Mac Cadock. Le grand manager américain demande 50.000 francs de dommages-intérêts pour concurrence déloyale à M. Mac Cadock. Buffalo Bill en effet, considère que le titre de “Wild West” est sa propriété exclusive.<sup>372</sup>

Buffalo Bill a donc saisi la justice française afin de faire valoir ses droits et d’empêcher son concurrent d’employer le terme Wild West dans sa publicité. Cela pose évidemment la question de

---

367 *Ibid.*, p. 17.

368 *Ibid.*, p. 10.

369 POLACSEK John F., « The McCaddon International Circus... », *Op. Cit.*, p. 15.

370 Voir annexe 1 p. 167.

371 SETLER Julia, *Buffalo Bill’s Wild West in Germany : A Transnational History*, Thèse, Las Vegas, University of Nevada, 2012, p. 261.

372 *Le Soir*, 25 juin 1905, p. 3.

la propriété de l'image du Wild West, que McCaddon considère comme n'appartenant à personne. Quoi qu'il en soit, Buffalo Bill répond avec hostilité à la concurrence qu'exerce McCaddon contre son spectacle. Il écrit dans une lettre à sa sœur Julia, depuis Roanne :

J'ai fait exactement la même chose avec ce Cirque Maccaddon & Wild West. Ils ont fait faillite il y a deux jours et Maccaddon devait quitter le pays ou aller en prison. Alors il est parti en Angleterre de lui-même pour éviter d'être envoyé en prison [...]. Maintenant, j'ai tout le pays pour moi, et je vais faire beaucoup d'argent.<sup>373</sup>

Ce que Buffalo Bill mentionne dans cette lettre, c'est l'usage d'une technique qu'il avait déjà employé par le passé pour lutter contre l'un de ses concurrents américains en 1885. Cette technique consistait à employer la publicité pour son propre spectacle dans les villes où le concurrent se produisait afin de détourner le public de ce dernier et le pousser à attendre sa venue. Dans cette lettre, il annonce la faillite de McCaddon, étouffé financièrement par la concurrence qui les a opposés. McCaddon a en effet déposé le bilan de son cirque à Grenoble en août 1905, où il a abandonné sa troupe pour fuir en Angleterre afin d'échapper à l'emprisonnement. Buffalo Bill a donc remporté l'affrontement qui l'a opposé à son principal concurrent, et il aurait pris sous son aile les Indiens que McCaddon avait laissé derrière lui<sup>374</sup>. Mais a-t-il réellement, aux yeux du public français, gagné son affrontement ?

### *Une victoire de Buffalo Bill ?*

La victoire stratégique et économique du Wild West Show sur McCaddon est indéniable. Du point de vue du public, il est impossible de mesurer la réalité de sa victoire. Incontestablement seul spectacle américain à parcourir la France à partir du mois d'août, Buffalo Bill a le public français pour lui seul. Mais durant la période où McCaddon pouvait effectuer sa tournée, la réalité était différente. Le Wild West Show souffre-t-il de la comparaison avec son concurrent ? La réponse est relativement nuancée, le public faisant la comparaison entre les deux spectacles semble majoritairement favorable à Buffalo Bill, mais il existe des avis divergents.

---

373 Traduit de l'anglais : *Well I have done the very same thing with this Maccaddon Circus & Wild West. They were sold out two days ago and Maccaddon had to steal out of the country or go to jail. So he jumped over into England himself to avoid being sent to jail [...]. Now I have the country all to myself, and will make big money.* Tiré de McCracken Research Library, MS6.0174, Lettre de Buffalo Bill à sa sœur Julia écrite depuis Roanne, 19 août 1905.

374 POLACSEK John F., « The McCaddon International Circus... », *Op. Cit.*, p. 18.

Lors de sa tournée, McCaddon obtient dans la presse des avis globalement positifs, tout comme le Wild West Show. Mais plusieurs spectateurs ressortent déçus des représentations du cirque qu'ils ne considèrent pas à la hauteur de leurs attentes. Un journaliste écrit :

Le ramage a-t-il répondu au plumage ? A notre humble avis, non. [...] Pourquoi le reste ne répond-il pas à cette exhibition extérieure ? Car vraiment les phénomènes, la ménagerie, la plupart des fauves, voire même les fameux peaux-rouges, tout cela est bien maigre, bien pauvre, et peu nombreux, sous d'aussi vastes tentes. C'est un spectacle, plutôt forain qu'une exhibition extraordinaire, et devant lequel on reste presque indifférent.<sup>375</sup>

A Beaune, le spectacle suscite donc l'indifférence, les propositions faites par le cirque ne semblent pas satisfaire le public. Ce dernier qui, s'attendait à un cirque américain de grande envergure, se retrouve devant un spectacle « forain » qu'il considère bien maigre. A Roanne, dont la presse semble très investie dans la critique circassienne, le public donne un avis semblable :

La visite de Mac'Caddon n'a pas remué Roanne ni surtout les environs autant que celle de Barnum. La campagne s'est très peu dérangée, soit qu'elle se réserve pour Buffalo, soit que la température féroce de jeudi a fait rester les curieux chez eux. Mac'Caddon n'est d'ailleurs qu'un diminutif de Barnum avec de timides emprunts à Buffalo. Le public a été généralement déçu. On s'attendait à mieux et à autre chose.<sup>376</sup>

Le public français, marqué par Barnum, ne semble donc pas être enthousiasmé par le spectacle proposé par McCaddon. Mais la déception qu'a suscité McCaddon semble créer bien plus d'attentes de la part du public. Celui-là déjà déçu, espère ne pas l'être à nouveau. C'est donc là que la stratégie de McCaddon, de parcourir la France au devant de Buffalo Bill, semble porter ses fruits. Le même journal écrit :

Le roi du Far-West nous arrive précédé d'une renommée qui, espérons-le, ne sera pas trompeuse. Cela nous fera oublier la déception de Mac-Caddon.<sup>377</sup>

Ainsi, les attentes du public peuvent également être influencées par le passage d'un autre spectacle. Le public trompé une fois par « une contrefaçon de Barnum et de Buffalo »<sup>378</sup> exige, plus qu'il ne le souhaite, d'être satisfait par le spectacle qui lui est promis.

---

375 *Journal de Beaune*, 15 juin 1905, p. 3.

376 *Journal de Roanne*, 30 juillet 1905, p. 2.

377 *Journal de Roanne*, 20 août 1905, p. 2.

378 *Journal de Roanne*, 8 octobre 1905, p. 2.

La déception de McCaddon a donc pour certains eu un effet négatif. C'est le cas de l'auteur d'une carte postale qui envoie à son frère, Paul Capet, ceci :

Je t'envoie quelque chose de Buffalo, ils sont très [loin?], j'en ai manqué la moitié. J'ai assisté à la représentation du soir, c'est absolument le genre de Maccaddon, tu n'as rien perdu.<sup>379</sup>

Ainsi comparant son expérience vécue à la représentation de Buffalo Bill à celle de McCaddon, l'auteur ne semble pas satisfait. La concurrence entre les deux spectacles ne se joue donc pas uniquement sur le plan économique, elle se joue également dans la conquête du public. Un public déçu est bien plus difficile à convaincre qu'un public neutre et sans attentes particulières. En affirmant à son frère, qui n'a pas pu assister aux représentations, que le spectacle n'en vaut pas la peine, l'auteur démontre bien la nécessité de conforter les attentes du public pour convaincre. Celles-ci sont façonnées par l'expérience. D'une certaine manière, par ce témoignage l'auteur convient du fait que le Wild West Show n'est finalement qu'un cirque parmi les autres.

### 3) La comparaison avec Barnum

La comparaison avec les grands cirques américains amplifie donc les attentes des spectateurs. Déçus par le McCaddon, ils espéraient ne pas l'être par le Wild West Show. Les tournées de ces deux spectacles coïncidaient. Ils devaient donc se partager un seul public, ce qui créa une compétition intense et amena à la ruine de l'un d'entre eux. Mais Buffalo Bill doit aussi composer avec le souvenir de la tournée monumentale du cirque Barnum, qui a eu lieu trois ans auparavant. Ce cirque semble avoir été majoritairement plébiscité. Ainsi, si la comparaison avec McCaddon semble avoir été favorable à Buffalo Bill, qu'en est-il de Barnum ?

Barnum était un pionnier dans le domaine du spectacle de masse. Jehan Soudan, dans sa traduction de l'autobiographie de Barnum, affirme même qu'il était un modèle, une source d'inspiration, pour les Américains qui souhaitaient entreprendre dans ce domaine. Pour Soudan, Buffalo Bill fait partie de ces enfants qui ont grandi en admirant ses qualités<sup>380</sup>. Par ailleurs, cette même autobiographie, écrite sans la moindre modestie, est un témoignage du succès de l'industrialisation du spectacle. Barnum est en effet considéré comme le premier des industriels du spectacle, l'un des principaux acteurs du tournant du monde du spectacle qui entre pleinement dans

---

379 Voir annexe 3, carte postale 14 p. 188.

380 SOUDAN Jehan, BARNUM Phineas Taylor, *Les millions de Barnum : amuseur des peuples*, Paris, Hachette, 1899, p. VIII.

la période industrielle du divertissement, suivant les grands modèles économiques du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>381</sup>. Barnum joue notamment un rôle central dans la spectacularisation de la monstruosité<sup>382</sup>. Ce type de spectacle s'inscrit dans un phénomène plus large qui se développe dans les années 1880, à savoir « l'exhibition de l'anormal ». L'anormal est en effet, la pierre angulaire des exhibitions, des expositions mettant en avant les différences, étrangetés, difformités, infirmités, mutilations et monstruosité. Tout cela s'inscrit dans la cadre d'un divertissement de masse<sup>383</sup>. Ce type d'exhibition attire, en effet, les foules qui viennent voir les sauvages dans les zoos humains, ou les monstres dans les foires. Ainsi, Barnum, entre 1842 et 1865, joue sur ce fort intérêt du public pour l'anormal et forge sa renommée en satisfaisant une demande toujours plus grande. Il suscite également de nouvelles attentes dans son *American Museum*<sup>384</sup>. Dès lors, « les fausses démonstrations de Barnum ne déçoivent jamais l'audience »<sup>385</sup> Le public qui en attend toujours plus conduit Barnum à créer le fameux « Greatest Show on Earth » en 1871 avec William Cameron Coup. En 1881, un accord est passé entre Barnum et James Bailey, qui possède en partie le *Great London Show*. Les deux cirques fusionnent pour former le plus grand cirque itinérant de son temps. C'est finalement en 1887 que le cirque prend le nom de *Barnum & Bailey Greatest Show on Earth* et entreprend de multiples tournées américaines et européennes. Malgré la mort de Barnum en 1891, Bailey continue de présenter le spectacle jusqu'à sa propre mort en 1906<sup>386</sup>.

C'est donc Bailey seul qui dirige le cirque lorsqu'il entreprend la tournée de la France en 1902. A son arrivée, les Français sont impressionnés par l'immensité du cirque, aussi bien par la taille que par le nombre d'artistes et d'animaux qui le composent<sup>387</sup>. Une photographie de l'espace qui lui a été dédié par les autorités pour la performance d'ouverture montre parfaitement ce gigantisme<sup>388</sup>. Attirés par la publicité, que Barnum a développée avec succès, et poussés par un intérêt renforcé pour l'extraordinaire et le spectaculaire, de nombreux Français se rendent aux représentations. C'est pour satisfaire ce public, parfois touché par l'ennui de la fin du siècle, que le cirque est à la recherche du sensationnalisme<sup>389</sup>. Les photographies impressionnantes, montrant la foule patientant devant l'entrée des tentes, montrent cette curiosité que les Français vouent aux

---

381 RENNEVILLE Marc, « De Barnum à Freaks. Le monstre en spectacle. Entretien avec Jean-Jacques Courtine », *Revue de la BNF*, n° 56, 2018, p. 87.

382 *Ibid.*, p. 85.

383 *Ibid.*, p. 82.

384 *Ibid.*, p. 88.

385 COOK James W., *The arts of deception : playing with fraud in the age of Barnum*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, p. 94.

386 Toutes ces informations sont fournies par Kathleen Maher, conservatrice et directrice du *Barnum Museum*, localisé à Bridgeport. <https://barnum-museum.org/about/the-man-the-myth-the-legend/>

387 REARICK Charles, *Pleasures of the Belle Epoque : Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*, New Haven, Yale University Press, 1985, p. 131.

388 Voir annexe 1 p. 168.

389 REARICK Charles, *Pleasures of the Belle Epoque...*, Op. Cit., p. 133.

spectacles américains, auxquels ils ne sont pas habitués<sup>390</sup>. Les sœurs Vesque font une description littéraire soignée de la représentation à laquelle elles ont assisté, insistant sur la magnificence du cirque<sup>391</sup>. Les spectateurs témoignent également de leur fascination pour le cirque. Un Orléanais écrit le 10 juillet 1902 :

Chers cousins, Barnum étant de passage ici pour 2 jours et y étant allé cet après-midi, je vous envoie cette carte de cette façon quoique vous n'ayez pu le voir vous aurez toujours un souvenir. C'était épatant, il passe 62 numéros et il y a 14 courses différentes en 2 heures exactement.<sup>392</sup>

Les Français sont impressionnés par l'enchaînement des numéros. En effet, le public n'était pas habitué au modèle américain, très différents de ceux qui circulaient en France à la même époque. En effet, l'enchaînement de numéros sans la moindre pause n'était pas habituel<sup>393</sup>. Le journaliste Henry Thétard, ajoute que la force de Barnum & Bailey était de faire en sorte de « ne jamais tenir la piste pendant plus de six à huit minutes » car la « première qualité d'un numéro de cirque est d'être vivement enlevé »<sup>394</sup>. Un autre spectateur témoigne :

Souvenir de Barnum et Bailey que je suis allé voir tout près de toi, à Niort le 6 de ce mois. C'est quelque chose de tellement sublime que même après l'avoir vu on a encore peine à y croire.<sup>395</sup>

Le spectacle a donc réussi à impressionner le public, qui n'en croit pas ses yeux. En effet, le cirque, tout comme les expositions universelles, rapprochait les gens ordinaires d'un monde de rêve, d'abondance et de miracles<sup>396</sup>. Le cirque Barnum & Bailey a donc réussi à convaincre la grande majorité des Français. Il apparaît donc difficile pour Buffalo Bill de surpasser les attentes du public, marqué par le souvenir de Barnum.

Dans les faits, Barnum semble avoir quelque peu empiété sur la chasse gardée de Buffalo Bill, ou plutôt il semble s'être intéressé bien avant lui à la mise en spectacle de l'univers du Wild West. L'autobiographie traduite de Barnum l'affirme : « le grand Far West américain, l'Ouest lointain, avec son grand mystère d'inconnu, en ce temps-là surtout, des plus irritants, ne fut pas non

---

390 Voir annexe 1 p. 168.

391 MuCEM, CCR, 8AP5, Carnets des sœurs Vesque, 1905, n°1, fol. 1-b et 1-c.

392 Collection privée, Carte postale distribuée par Barnum & Bailey et ayant circulé en France durant la tournée, 10 juillet 1905.

393 ALBRECHT Ernest J., *From Barnum & Bailey to Feld, The Creative Evolution of the Greatest Show on Earth*, Jefferson, McFarland & Company, 2014, p. 49.

394 COOK James W., *The arts of deception : playing with fraud in the age of Barnum*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, 314p.

395 Collection privée, Carte postale distribuée par Barnum & Bailey et ayant circulé en France durant la tournée, 27 juin 1905.

396 REARICK Charles, *Pleasures of the Belle Epoque...*, Op. Cit., p. 131.

plus négligé par Barnum, en tant qu'élément de curiosité, de réclame et de profit »<sup>397</sup>. Il a donc mis très tôt à profit l'Ouest américain pour satisfaire le public. D'ailleurs, en 1883, la troupe se compose déjà d'Indiens de tribus sioux, soit l'année même de la création du Wild West Show<sup>398</sup>. Buffalo Bill a donc pour nécessité, non pas de concurrencer Barnum, qui était là bien longtemps avant lui, mais de surpasser ou se démarquer de lui. Néanmoins, les divers témoignages de spectateurs faisant la comparaison entre Buffalo Bill et Barnum ne semblent pas s'être émancipés du souvenir idéalisé du passage du cirque. En effet, l'un des spectateurs écrit ;

Cher Papa, je te dirai que je suis été à Buffalo Bill et ce n'est pas épatant, ce n'est [que / pas] le Barnum.<sup>399</sup>

Ce spectateur est donc déçu par la représentation du Wild West Show à laquelle il a assisté. Pour appuyer son ressenti et exprimer sa déception, il compare le spectacle à Barnum. Malheureusement, il a oublié un mot essentiel, celui qui devait donner du sens à cette comparaison. Par déduction, il est possible de proposer deux mots qui auraient pu correspondre à celui que l'auteur de la carte souhaitait employer. Peut-être souhaitait-il écrire « ce n'est que le Barnum », auquel cas il met sur un pied d'égalité les deux spectacles, sa déception s'appliquant donc au deux en même temps. La deuxième solution, la plus semblable, est qu'il souhaitait écrire « ce n'est pas le Barnum ». Dans cette situation, l'auteur marque la supériorité du cirque de Barnum pour des raisons qu'il ne mentionne pas, mais qui peuvent être liées au souvenir de son passage, qui serait alors idéalisé. Un journaliste lavallois précise la raison de la déception ressentie par une partie du public :

Beaucoup de gens, qui ont assisté aux représentations de Buffalo, ont été cependant, il faut le dire, un peu déçus s'attendant à trouver là ce qu'ils avaient trouvé chez Barnum, ce quelque chose qui plaît, qui charme, qui captive. Ce n'est point le genre du spectacle du Wild West. Si l'on excepte quelques parties du programme, tour d'acrobates, exercices des [...] zouaves, par exemple, les scènes représentées chez Buffalo Bill's n'ont pas absolument le charme captivant, mais elles étonnent.<sup>400</sup>

Comparant les deux spectacles, il en vient à la conclusion que ce qui manque au Wild West Show, c'est ce qui a assuré le succès de Barnum. Un autre journaliste renforce cet argumentaire en affirmant que le spectacle n'a pas compris les attentes du public. Il écrit :

---

397 SOUDAN Jehan, BARNUM Phineas Taylor, *Les millions de Barnum...*, Op. Cit., p. 77.

398 ALBRECHT Ernest J., *From Barnum & Bailey to Feld...*, Op. Cit., p. 19.

399 Voir annexe 3, carte postale 22 p. 197.

400 *L'Écho de la Mayenne*, 19 septembre 1905, p. 2.

Le spectacle donné par Buffalo Bill a été pour le gros du public une déception. [...] Notre impression est que le *populo* a été déçu surtout parce que le spectacle n'était pas gai. Le *populo* aime qu'on le fasse rire. Combien plus il préférerait le photographe et l'individu monté sur un cochon de chez Barnum que les simulacres de batailles de chez Buffalo ! Le gros public paie de bon cœur quand on le fait rigoler ; quand on ne fait que l'instruire, il estime qu'il n'en a pas pour son argent. L'instruction n'est-elle pas gratuite.<sup>401</sup>

Il estime donc que le public recherche, dans les spectacles de cette envergure, la joie et le rire. Il affirme donc que le spectacle de Buffalo Bill, qu'il considère donc comme un cirque à part entière, ne remplit pas les critères essentiels du divertissement. Comparant les phénomènes curieux de Barnum, ici le destrier cochon, aux reconstitutions historiques de Buffalo, il affirme que les premiers suscitent bien plus d'intérêts que les secondes. Malgré le bien qu'une partie des journalistes disent, quant à l'aspect éducatif du *show*, il semblerait que le public, lui, n'y soit pas réellement sensible. Néanmoins, il est nécessaire de rappeler que chaque spectateur appréhende le spectacle à sa manière. Ainsi, à Roanne, le Wild West Show semble disposer d'une réception plus favorable que Barnum. Un journaliste témoigne :

A-t-il eu autant de succès que Barnum ? Bien davantage si l'on tient compte que Barnum a passé le premier, qu'il a profité de l'ahurissement où nous a jetés sa réclame, et qu'il nous a d'ailleurs passablement déçu. Autant de raisons (en y joignant le four de ce fameux Maccadon) pour les Roannais de se défier ! Ils ont au contraire marché comme un seul homme, et les deux représentations de Buffalo ont fait salle comble.<sup>402</sup>

Ici, les spectateurs déçus deux fois semblent accueillir avec enthousiasme Buffalo Bill. La comparaison avec les cirques qui l'ont précédé, semble donc susciter des réactions mitigées, à la fois positives et négatives.

Ce qu'il faut retenir de ces témoignages, c'est que le public ne doute à aucun moment que le Wild West Show est un cirque. Il s'agit certes à ses yeux d'un cirque d'ampleur internationale présentant un programme unique. Est-ce un cirque parmi les autres ? Non, malgré leurs ressemblances, il se distingue bien évidemment des cirques français ou européens, de bien plus faible ampleur et ne disposant pas de sa renommée extraordinaire. En revanche, pour les spectateurs, il s'agit visiblement d'un cirque américain parmi les autres, le plaçant sur un pied d'égalité avec le Barnum et le McCaddon, ce qui justifie les comparaisons. Finalement, si ces dernières ont pu susciter de la déception, le public reste majoritairement sensible à l'originalité et à l'authenticité du Wild West Show.

---

401 *Le Journal du Tarn*, 18 octobre 1905, p. 3.

402 *Journal de Roanne*, 27 août 1905, p. 2.

### III) Le Grand Bluff américain

Il existe un point commun essentiel entre les trois grands managers américains que sont Barnum, McCaddon et Buffalo Bill : ils font un usage extrêmement efficace de la publicité pour laquelle ils dépensent des fortunes colossales. Cette publicité a pour effet de renforcer la renommée du spectacle et d'attirer des foules toujours plus grandes. Il existe néanmoins un revers à cette médaille. La publicité a tendance à créer des attentes toujours plus exigeantes. Lorsque le spectacle n'est pas à la hauteur de la promesse, la publicité devient, aux yeux du public, un simple bluff. En témoigne un article dédié au passage de Buffalo Bill, paru dans l'*Écho du Tarn*, qui a pour titre « Du Bluff ! Du Bluff ! Du Bluff ! »<sup>403</sup>. Ce bluff, les contemporains semblent l'associer au caractère américain des grands cirques et des spectacles qui parcourent le monde. Buffalo Bill apparaît alors pour le public comme une démonstration de l'efficacité retors du « Bluff américain ».

#### 1) Définition du mot

Le terme « bluff » apparaît uniquement dans la 9<sup>e</sup> édition du dictionnaire de l'Académie française. Ce mot est emprunté à l'argot anglo-américain et semble apparaître au cours du XIX<sup>e</sup>. Il désigne dans un premier temps le « jeu de poker » puis prend progressivement le sens d'action de tromper l'adversaire » à ce même jeu. Ainsi, en 1905, le « bluff » est encore un mot nouveau, en France comme aux États-Unis. Mais sa définition se précise au cours du temps et intègre les usages nouveaux du terme. L'Académie française donne aujourd'hui comme définition : « Attitude, parole, action par laquelle on cherche à éblouir autrui en faisant croire à une supériorité qu'on ne possède pas réellement. »<sup>404</sup>. Le mot définit donc une action, souvent émancipée du jeu de poker, visant à accentuer une information ou à la modifier dans son discours. Le terme est souvent utilisé en géopolitique pour décrire la stratégie économique et militaire, américaine principalement. Cependant, l'objectif ici n'est que de traiter son usage culturel et social, notamment dans le cadre des grands spectacles et de la publicité mensongère.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le mot intègre à peine le langage courant en France. Les Français commencent donc à saisir le sens du terme et à l'employer pour désigner certaines situations. En 1902, au détour d'un article traitant d'une affaire de centaines, liée au recensement américain qui

---

403 *Écho du Tarn*, 19 octobre 1905, p. 2.

404 Définition du mot bluff dans le Dictionnaire de l'Académie française, 9<sup>e</sup> édition. (<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9B1419>)

fait exister des individus de plus de 130 ans, un journaliste écrit : « C'est possible ; mais est-ce vrai ? On ne sait jamais, avec le bluff américain »<sup>405</sup>. Il affirme donc que le terme « bluff » ne permet pas de différencier le vrai du faux. Il constitue donc le moyen de créer le doute dans les esprits. De cette manière, il est possible de faire croire à des individus, des choses plus ou moins vraisemblables. *Le Siècle* affirme, dans un article dédié à l'écrivain américain Mark Twain, que ce dernier serait un « jovial écrivain qui a perfectionné le bluff américain »<sup>406</sup> capable de faire croire que les canards américains ont « cinq pattes ». Le bluff semble donc être une notion développée aux États-Unis, aussi bien par la littérature que par un usage quotidien, ayant pour objectif de rendre crédible ce qui ne l'est pas.

Les Français qui découvrent le mot tentent donc d'en comprendre le sens et le définissent en suivant l'exemple américain. Dans son article faisant le compte-rendu de la publication de Paul Adam, journaliste envoyé aux États-Unis pour couvrir l'exposition de Saint-Louis, Émile Faguet, membre de l'Académie française, définit très clairement le bluff. Il écrit :

Le *bluff*, c'est le charlatanisme ; c'est l'exagération sans scrupule et sans limite des promesses qu'on fait aux autres et qu'on se fait à soi-même ; c'est la peau de l'ours vendue avant qu'il ne soit mis par terre et quand il n'a aucune envie d'y être mis ; enfin c'est l'art, le caractère et le tempérament du commis voyageur poussés à leur paroxysme.<sup>407</sup>

Cette définition montre bien la manière dont le bluff était perçu par les Français au début du XX<sup>e</sup> siècle. Appuyant sur le « charlatanisme », Faguet assure que le bluff est une promesse faite aux autres sans que le charlatan n'ait en réalité les moyens de la réaliser.

En réalité, le terme ne peut pas être compris sans évoquer le mode de vie issu du continent américain. Dans son article dédié aux États-Unis, paru dans la *Revue des Deux Mondes*, le vicomte Georges d'Avenel donne au mot bluff un usage très précis :

Le « bluff » offre des avantages péremptoires. Sa puissance repose sur ce qu'il est naturel à l'homme de croire ce qu'il lit, ce qu'il entend. La défiance, l'esprit critique, n'agit qu'en seconde ligne et, chez la plupart des êtres, il n'agit pas.<sup>408</sup>

Le vicomte affirme donc que le « bluff » est une stratégie d'influence faisant usage de la crédulité de l'être humain pour lui faire croire à quelque chose ou de l'exagérer. D'Avenel continue :

---

405 *La Croix*, 13 décembre 1902, p. 1.

406 *Le Siècle*, 29 mars 1903, p. 1.

407 FAGUET Émile, « ADAM Paul, *Vues d'Amériques* », *Les Annales politiques et littéraires*, 22 juillet 1906, p. 54.

408 Vicomte Georges d'Avenel, « Aux États-Unis, III : Les idées », *Revue des Deux Mondes*, numéro du 1 janvier 1908, p. 129-130.

Au demeurant, le *bluff* est à demi sincère ; l'Américain n'est qu'à demi hâbleur [qui parle beaucoup pour se vanter], il croit lui-même une partie de ses exagérations et, pour l'autre partie, il entend bien transformer demain en réalité ce qui n'est encore qu'une prétention. Les prétentions longtemps soutenues, se dit-il, ne finissent-elles pas par paraître justifiées ?

Il affirme donc que l'usage du bluff est un trait typiquement américain, et que ce dernier a pour objectif de transformer son mensonge exagéré en réalité. Georges d'Avenel y voit donc une stratégie de long terme faisant de la prétention initiale un moyen de convaincre son interlocuteur. Mais à la différence de Faguet, il ne voit pas « chez l'Américain, charlatanisme ou vantardise », au contraire il y voit « l'optimisme convaincu d'un homme qui vise au succès par l'effort »<sup>409</sup>. Finalement, une anecdote imaginaire parue dans l'*American illustré*, intitulée « Le vrai "bluff" américain »<sup>410</sup> illustre parfaitement la manière dont ce dernier est perçu en France. La logique derrière cette anecdote, qui apparaît aux lecteurs totalement invraisemblable, est que derrière les artifices déployés il n'y a rien de l'apparente promesse. L'idée ici est donc de démontrer que le bluff est un mensonge destiné à attirer l'attention, et dont l'unique intérêt est de maquiller la décevante vérité.

Les Français cherchent, dès lors, des moyens de définir le mot en le comparant à ce qu'ils connaissent déjà. A Marseille, on écrit que « l'*esbroufe* c'est la sœur française du bluff américain »<sup>411</sup>. L'*esbroufe*, d'après la définition donnée par Littré en 1874, est un « terme populaire et trivial. Faire de l'*esbroufe* » c'est « faire de l'embarras, se donner de grands mouvements pour rien ». Associée au terme « *esbroufeur* », dont la mise en pratique pourrait donner : « il a l'air de quelque chose, mais ce n'est qu'un *esbroufeur* »<sup>412</sup>. Cette définition entre en résonance avec le sens donné au mot bluff. Faguet lui fait le rapprochement entre le nouveau mot « bluff » et l'ancien mot « gasconnade » tout en insistant sur ce qui fait leur différence. Pour lui « la gasconnade est un simple acte de vaniteux qui se plaît à faire croire qu'il est un homme de valeur et de mérite » quand le « *bluff* est un acte de volontaire qui se plaît surtout à s'affermir dans sa volonté et dans son hardiesse et dans son audace ». Ainsi pour l'auteur, la gasconnade a pour objectif la mise en valeur de sa propre personne, quand le bluff vise surtout à convaincre. Faguet écrit :

Le *bluffeur* songe surtout à lui-même, n'en doutez-point ; le « Gascon » songe surtout aux autres, et où cela paraît bien, c'est à ceci que le « Gascon » dit surtout : « J'ai fait », et le *bluffeur* dit surtout : « Je

---

409 *Ibid.*

410 *American illustré*, 12 octobre 1907, p. 4.

411 *Le Petit Marseillais*, 6 mai 1904, p. 1.

412 Définition de l'*esbroufe* dans LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 2, Paris, Hachette, 1873-1874, p. 1483.

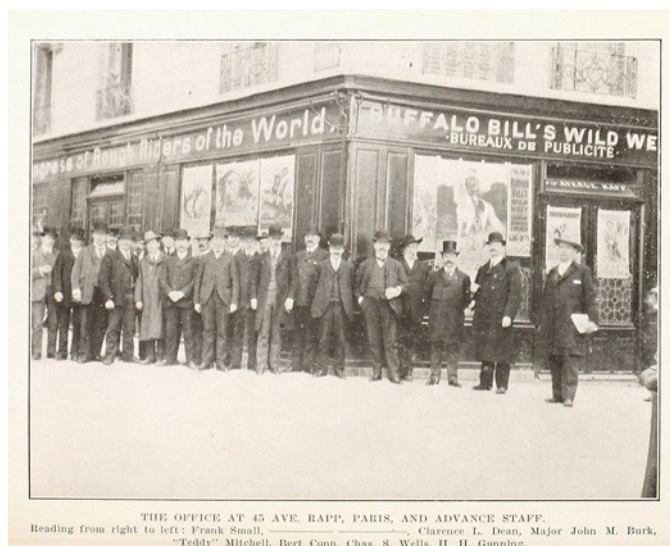
ferai » ; le Gascon : « J'ai étonné l'univers » ; le *bluffeur* : « Je vais étonner le monde ». Le « Gascon » a besoin de parader ; le *bluffeur* a besoin de s'entraîner. Le *bluff* n'est pas autre chose qu'un magnifique exercice d'entraînement de la volonté.<sup>413</sup>

Finalement, Faguet insiste sur le fait que le bluff, pour être efficace, doit être répété de plus en plus régulièrement avec de plus en plus de force. Il écrit qu'il « faut renforcer le geste indéfiniment » parce que la cible du bluff, qui est progressivement habituée à son usage, est de moins en moins influencée par ses effets. Il assure que « les exagérations folles du *bluff américain* s'expliquent précisément par cette sorte de loi ou tout simplement par cette nécessité matérielle. ». Pour intensifier son impact, le bluffeur doit exagérer plus encore l'information qu'il ne l'avait déjà fait auparavant. C'est possiblement cet état de fait qui mène le public, victime du bluff, à le dénoncer et à le rejeter.

## 2) La désillusion du Wild West : la « réclame à outrance »

La publicité est fondamentale pour la diffusion de l'information. Les grands industriels américains du spectacle ont compris très tôt le rôle central de la réclame, comme certains l'appellent encore en 1905, pour influencer le public.

### *Concevoir la réclame*



Photographie des organisateurs de la publicité du Wild West Show, tirée de ELDRIDGE GRIFFIN Charles, *Op. Cit.*, p. 37.

---

413 FAGUET Émile, « ADAM Paul, *Vues d'Amériques...* », *Op. Cit.*, p. 54.

Organisée et pensée par le manager de la troupe John Burke<sup>414</sup>, la publicité mise en place pour le Wild West Show est un organe d'une très grande efficacité. Utilisant plusieurs techniques modernes, la troupe s'appuie aussi bien sur la publicité de presse que sur les affiches publicitaires, beaucoup plus impactantes. Ces pratiques ne sont néanmoins pas inventées par Buffalo Bill ou John Burke. Elles sont le résultat d'un long processus d'industrialisation de la publicité. Le monde du spectacle existe notamment grâce aux annonces qui lui donnent sa visibilité. C'est Barnum qui établit les bases de cet usage intensif de la réclame. En effet, il a très vite compris que la réclame ne servait pas simplement à faire de la publicité pour un produit ou un événement. Au contraire, il savait que son rôle premier devait être de persuader le public cible d'acheter le produit ou, ici, sa place au spectacle<sup>415</sup>. Il est donc parti d'un principe simple, tous les moyens sont bons pour convaincre le public de venir.

En effet, Jules Verne, dans sa nouvelle intitulée *Le Humbug*<sup>416</sup>, probablement écrite vers 1870 et publiée une première fois en 1910 puis en 1985, pointe du doigt le rôle de plus en plus grand de la publicité dans la société américaine et notamment dans le maquillage du faux. Le personnage d'Hopkins, entrepreneur ayant fait la découverte d'un squelette géant, est très fortement inspiré de Phineas Taylor Barnum, que Jules Verne aurait rencontré à New York, lors de son voyage de 1869<sup>417</sup>. Jules Verne décrit, dans un passage de sa nouvelle, la manière dont Hopkins fait usage de la réclame pour persuader le public de se déplacer pour venir admirer le géant qu'il avait découvert. Il fait cette description :

Bientôt les murs de la ville furent couverts d'immenses affiches multicolores qui reproduisaient le monstre sous les aspects les plus variés. Hopkins épuisa toutes les formules connues dans le genre de l'affiche. Il employa les couleurs les plus saisissantes. Il tapissa de ces affiches les murailles, les parapets des quais, les troncs d'arbres des promenades. [...] Des hommes se promenaient dans toutes les rues vêtus de blouses et de paletots qui représentaient le squelette. Le soir, des transparents immenses, le projetaient en noir sur un fond de lumière.<sup>418</sup>

En associant cette description à l'illustration de George Roux<sup>419</sup>, la conception de la publicité développée par Barnum trouve tout son sens. L'usage des affiches marquantes, qui attirent l'œil du passant, de crieurs publics ou encore de projections de lumière doit servir à convaincre le passant

---

414 PORTES Jacques, *Op. Cit.*, p. 157.

415 DOBROW Joe (dir.), *Pioneers of Promotion: How Press Agents for Buffalo Bill, P. T. Barnum, and the World's Columbian Exposition Created Modern Marketing*, Norman, University of Oklahoma Press, 2018, p. 22.

416 Terme issu de l'anglais pouvant signifier mystification, farce ou encore tromperie.

417 COMPÈRE Daniel, « Puff, bluff et humbug : de Barnum à Jules Vernes », *Romantisme*, 2002, n°116, «Blague et supercheries littéraires», p. 62.

418 *Ibid.*

419 Voir annexe 1 p. 169.

d'accorder de son temps et de son argent. L'illustration montre la force de persuasion de la publicité, avec une foule comme médusée se déplaçant vers la grande image projetée du squelette. C'est ce résultat que cherche à accomplir l'ensemble des grands industriels du spectacle.

Pour cela, Buffalo Bill et John Burke dépensent sans compter pour réaliser un appareil publicitaire performant. H. R. Woestyn ex-secrétaire du service de presse de la troupe écrit en novembre 1905 que la troupe dépense pas moins de 37 500 francs quotidiennement « pour faire des annonces, réclames, affiches, imprimés, prospectus et communiqués sur une vaste échelle »<sup>420</sup>. Un montant exorbitant, dont il est possible de douter de la véracité mais qui témoigne néanmoins de l'importance des moyens mis en œuvre par le *show*. Woestyn décrit l'organisation de cet organe de presse à grande échelle dans son article ;

Cette tournée monstre nécessite un travail préparatoire indispensable dont est chargé le service de publicité. C'est un système laborieux et très simple par lequel le spectacle est annoncé [...]. Un wagon de chemin de fer spécialement construit à cet effet transporte de ville en ville les membres de l'avant-garde et ce wagon sert de centre d'opérations. Le service de la publicité voyage quinze jours en avant du corps principal et distribue toutes sortes et formes d'imprimés. C'est un car-railway des mieux aménagés, de 20 mètres de long, qui forme tout à la fois un atelier et un lieu d'habitation [...]. A quatre heures du matin, on prépare la colle de pâte, et après un bon déjeuner, les afficheurs s'éparpillent dans la ville répandant l'annonce du spectacle [...]. Les emplacements d'affichage sont [...] marqués à l'avance sur une carte de la région, sur les routes des campagnes, dans les petites villes perdues aussi bien que dans les plus grandes villes. [...] Lorsque les magasins commencent à s'ouvrir, une autre équipe place des affiches ou tableaux-réclames à l'intérieur, et les maisons particulières font l'objet d'une visite systématiquement organisée, de porte en porte, et d'une distribution de prospectus et de programmes. [...] Le service d'annonce et de publicité de presse de cette entreprise comprend 45 personnes.<sup>421</sup>

La publicité de la troupe est donc entreprise par 45 individus très organisés faisant de l'affichage, de la distribution de prospectus et du démarchage aux particuliers et cela dans toutes les villes que la troupe traverse, ainsi que leurs environs. Tout cela s'effectue seulement deux semaines en amont de l'arrivée de la troupe. C'est cette équipe qui détient la force de convaincre le public, et les moyens mis à sa disposition doivent lui permettre une grande efficacité. C'est notamment le cas des affiches, centrales dans la diffusion de l'information, mais aussi les prospectus qui offrent au public un aperçu matériel de ce qu'il peut découvrir<sup>422</sup>.

Néanmoins, la méthode mise au point par Barnum, et observée par Jules Verne, emploie en partie le *humbug*, le mensonge ou la tromperie. Ainsi, lorsque Buffalo Bill arrive en France et

---

420 *La Publicité moderne*, 1<sup>er</sup> novembre 1905

421 *Ibid.*

422 Voir annexe 1 p. 170.

déploie la force de sa publicité, une partie des Français semble déjà passablement agacée. Spectator, pseudonyme d'une journaliste de *La Publicité*, écrit :

Buffalo Bill sera prochainement dans nos murs. Ceux des Parisiens qui l'ignoraient ne peuvent être que des aveugles ou des cénobites, car [...] les murs ont [...] des bouches pour clamer, urbi et orbi, les merveilles de la nouvelle exhibition sensationnelle qui vient organiser chez nous le bluff américain.<sup>423</sup>

Il annonce, avant même l'arrivée du *show*, que ce dernier est un bluff américain. Cette association, presque intrinsèque et immédiate, de l'usage intensif de la publicité au bluff semble être le résultat d'expériences passées et de multiples déceptions causées par une publicité vendant des merveilles. En effet Spectator écrit :

Il me serait pénible que l'on me supposât capable d'approuver sans réserve la méthode employée par les barnums [...] de ces entreprises exotiques, qui consistent à faire de rien, quelque chose, et qui réussissent trop souvent à nous faire croire que c'est arrivé. [...] Je regrette que les promesses des affiches et échos ne soient tenues que dans des proportions fort réduites.<sup>424</sup>

Il dénonce ici la capacité de Barnum et des grands cirques américains à faire croire au public que ce qu'ils présentent est extraordinaire tandis que la réalité est bien décevante. Les attentes du public français, forgées par le bluff qu'il dénonce, sont donc très importantes vis-à-vis du spectacle de Buffalo Bill. Espérant ne pas être déçu, il semble se préparer à l'être. Buffalo Bill cherche donc à rassurer les Français sceptiques et sa publicité annonce qu'« il n'y aura pas de “nombreuses demandes du public”, pas de “succès imprévu”, pas de bluff ! »<sup>425</sup>. Mais il semble y avoir un gouffre fondamental entre la réception d'une partie du public et les espoirs de Buffalo Bill.

### *Derrière la réclame, la déception ?*

Le public français se rend compte très rapidement de la réalité du bluff employé, selon lui, dans la réclame. Déjà en 1884, *Le Mot d'ordre* dénonçait « ces enseignes merveilleuses de promesses que les Barnums forains accrochent à leurs boutiques pour faire entrer la foule ; une fois dedans, le public ne retrouve plus rien de tout ce qu'on lui a fait voir au dehors »<sup>426</sup>. En 1905, le public ne peut être que sur ses gardes à l'arrivée de Buffalo Bill. Et il semblerait en effet que cela

---

423 *La Publicité*, 1<sup>er</sup> janvier 1905, p. 2.

424 *Ibid.*

425 *Le Radical*, 14 mai 1905, p. 3.

426 *Le Mot d'ordre*, 28 avril 1884, p. 1.

soit le cas, notamment à cause du précédent créé par les concurrents Barnum et McCaddon. Barnum avait, en effet, déjà suscité les réactions du public de Roanne, fin connaisseur de cirque semble-t-il, qui reprochait le bluff employé par la réclame. En utilisant l'exemple des habitants de Saint-Étienne, qui avait pu assister aux représentations de Lyon, un journaliste roannais écrit : « Si ces derniers [les Stéphanois] ne se sont pas précipités comme nous, à Barnum, c'est qu'ils avaient déjà été échaudés lors du passage du *Greatest Show* à Lyon. [...] On peut bien se laisser prendre une fois à ce gigantesque "bluff" mais deux fois c'est excessif. »<sup>427</sup>. Le public déjà bluffé semble donc moins sensible à l'influence de la réclame. Du moins, c'est ce que semble penser un public qui s'est fait bluffé une fois. Une réclame intensive peut finalement jouer le rôle contradictoire de repoussoir pour le spectateur marqué par l'expérience du bluff. Elle peut donc apparaître comme contre productive, puisqu'elle crée une attente extraordinairement trop haute en comparaison à la valeur réelle du spectacle. C'est ce qu'il semble s'être produit pour McCaddon. En effet, les Roannais, toujours experts en cirque, affirment ceci :

Ce n'est pas que le spectacle de Mac'Caddon soit sans intérêts. Il comporte trois ou quatre numéros qui sortent de l'ordinaire, et le reste équivaut bien à ce que l'on donne dans les bons cirques français. Mais après l'énorme réclame faite, le public a trouvé que c'était un peu maigre. Que voulez-vous, c'est la méthode américaine ! Elle commence d'ailleurs à être assez bien pratiquée en France. On ne peut pas demander à un charlatan d'être modeste !<sup>428</sup>

Le McCaddon était donc, pour son public, loin de satisfaire les attentes créées par sa publicité. C'est le retour de bâton du modèle industriel mis en place par Barnum. En réalité, c'est la preuve de l'effet, indiqué plus haut, d'une surenchère indéfinie qui produit nécessairement un décalage entre la promesse et la réalité.

Cet enseignement, que le public français a intégré, heurte directement la tournée entreprise par Buffalo Bill. En Bretagne, un témoignage démontre parfaitement cette réalité :

Barnum nous avait laissé une impression plutôt fâcheuse. Une réclame fantastique, à laquelle étaient loin de répondre deux représentations hâtives, avait légèrement déçu ceux qui avaient escompté des merveilles, sur la foi d'affiches mirobolantes. Cette fois encore, sans médire de Buffalo, nous devions nous attendre à une certaine part de bluff [...]. Quant au spectateur venu du dehors [...] il ne manifestait aucun enthousiasme ; cette réclame à outrance, cette véritable mobilisation faisaient, comme toujours espérer davantage.

---

427 *Journal de Roanne*, 17 août 1902, p. 2.

428 *Journal de Roanne*, 30 juillet 1905, p. 2.

Comparant la tournée de Buffalo Bill à celle de Barnum, ce journaliste breton témoigne de la réelle part de bluff qui compose la publicité. Et c'est cette part de bluff assimilé, presque intrinsèque aux grands spectacles américains, associée à une réclame intensive, « à outrance », qui conduit à la déception. Le bluff stimule donc très clairement les attentes du public, ce qui conduit dans une partie des cas à la déception. Paradoxalement, il semblerait que le public moins sensible à la publicité et donc au bluff soit également moins susceptible de ressentir cette déception. Ainsi la manière de lire la réclame et de l'appréhender conditionne potentiellement, avant même les représentations, la manière dont le public réagit à l'expérience proposée. Mais l'existence de ce bluff étant assurée dans l'esprit du public, il est nécessaire d'en identifier l'impact.

Étonnamment, c'est un rébus paru dans *L'Écho de Maréville*<sup>429</sup> qui rend le mieux compte de la manière dont les spectateurs, sensibles au bluff, réagissent au spectacle. Loin d'être évident, peut-être par peur de représailles, ce rébus, une fois déchiffré, ou la réponse donnée<sup>430</sup>, permet de lire la phrase suivante : « Que de gens se fiant à la réclame s'attendaient à des merveilles chez Buffalo ! ». Ainsi, de manière détournée, l'auteur de ce rébus dénonce la réclame employée par Buffalo Bill. Il est donc indéniable que le bluff est le résultat de cette stratégie. Dans sa carte envoyée à Gabrielle Séguier, Émile écrit avec plus de virulence :

Si tu connais quelqu'un qui veuille aller voir le fameux Buffalo Bill, dis lui qu'il est inutile de se déranger pour voir si peu de chose. Tout est à la réclame et le spectacle ne vaut absolument rien. De la parade et rien que cela.<sup>431</sup>

Le public n'est donc absolument pas réceptif à la manière dont est utilisée la réclame. En comparant le spectacle aux promesses, les spectateurs ne ressentent que de la déception. Ici, Emile affirme que le spectacle « ne vaut absolument rien » et ne représente aucun intérêt, ce qui le pousse à dire qu'il ne sert à rien de s'y rendre. Peut-être qu'il a écrit ces mots à la sortie du spectacle, et que potentiellement, déçu par ce dernier, ils ont dépassé sa pensée. Quoi qu'il en soit, ce sont ici des mots sévères qu'il a employés pour évoquer son ressenti. Cette virulence, que semble susciter le bluff, se retrouve dans une lettre adressée au maire de Béziers. L'auteur de cette lettre écrit depuis Perpignan des mots tout aussi durs :

À l'occasion du passage de Buffalo Wild West, nous avons eu l'avantage de voir une chose scandaleuse, c'est une escroquerie commerciale protégée par la police et le comble la municipalité met les affiches blanches au service du Bluffage. Quand je dis escroquerie commerciale je n'exagère pas vue que sur 100

---

429 Voir annexe 1 p. 171.

430 Le rébus paraît au numéro 134 de *L'Écho de Maréville*, sa réponse paraît au numéro 136.

431 Voir annexe 3, carte postale 11 p. 185.

personnes qui sortent, 99 crient au vol éhonté, et certainement à Carcassone comme à Toulouse ; sans l'intervention de la troupe public leur aurait fait un mauvais parti.<sup>432</sup>

Employant des termes assez forts pour évoquer la stratégie publicitaire du *show* : « scandaleuse », « escroquerie » et « vol éhonté », l'auteur dénonce ce qu'il appelle le « Bluffage ». Exagérant très certainement ses propos, il annonce même que 99 % du public auraient été déçus des représentations au point d'exprimer violemment leurs mécontentements. Néanmoins, l'auteur de cette lettre, dénonce principalement le soutien octroyé par les municipalités à la mise en place de la stratégie publicitaire, un soutien qu'il compare à une complicité d'escroquerie. Dans les propos de cet auteur, ce qui était pour une partie des spectateurs un simple bluff, devient une véritable escroquerie organisée. Quelle est la raison d'une telle hostilité ? Il est impossible de le savoir. Néanmoins il affirme que cette escroquerie est le résultat de l'efficacité de la stratégie publicitaire de la troupe puisque « tant les uns que les autres se sont laissés Bluffer, au détriment du public ».

Finalement, l'article mentionné en début de partie intitulé « Du Bluff ! Du Bluff ! Du Bluff ! »<sup>433</sup> offre une explication détaillée du bluff employé par la troupe en citant des journaux de la région de Castres qui « se plaignent, non sans raison, de l'habileté avec laquelle les Américains soulèvent les populations, tout en puisant dans leurs poches des fonds qui certainement trouveraient bien des places ailleurs ». Les reproches de ces journalistes apparaissent donc éminemment économiques. Citant un journaliste d'Albi, l'auteur de l'article écrit :

Le spectacle donné avant hier en matinée et en soirée dans notre ville est loin de répondre à la tapageuse et trop habile réclame que ses directeurs font autour de cet établissement. On ne peut certainement pas dire que Buffalo vole l'argent qu'on lui donne, mais il serait excessif de prétendre que le spectateur à cinq francs la place, en a pour son prix. C'est véritablement trop cher, beaucoup trop cher. Les Américains sont des maîtres du bluff, ils le prouvent une fois de plus dans cette tournée organisée et annoncée à grand fracas et qui tient moins, bien moins qu'elle ne promet.

Dénonçant donc ouvertement l'usage du bluff, il affirme que les représentations ne sont pas du tout à la hauteur du prix à payer pour y assister. De cette manière, l'auteur dénonce le temps et surtout l'argent que la troupe fait perdre aux spectateurs, qui ne donnent en retour « pas un seul applaudissement ». Il affirme finalement que les membres du Wild West Show « ne pêchent pas par la tactique ; et elle porte, sinon pour satisfaire le public, du moins pour faire la recette. Qu'on se le dise ! ».

---

432 Archives municipales de Béziers, 1J23, fol. 20, Lettre adressée au maire de Béziers, 20 octobre 1905.

433 *Écho du Tarn*, 19 octobre 1905, p. 2.

Ainsi, une partie du public dénonce ce bluff employé par la troupe pour s'assurer une influence importante au détriment de la sincérité. Les promesses faites par la « réclame à outrance », ne semblent absolument pas à la hauteur de la réalité, ce qui conduit inévitablement une partie du public à ressentir de la déception. Le bluff semble néanmoins faire partie des pratiques industrielles mises au point par Barnum et employées nécessairement par les grands spectacles pour assurer leur succès. Néanmoins, certains semblent penser que la réclame n'a qu'un seul usage, celui d'assurer une réussite économique, peu importe la satisfaction du public. Il est impossible de mesurer le nombre de spectateurs qui ont ressenti cette déception, mais ceux-ci semblent minoritaires dans la masse du public. Cette supposition reste néanmoins soumise au biais des témoignages qui ne sont pas représentatifs.

### 3) Un symptôme de l'américanisation de la France ?

Les historiens ont déjà démontré que le Wild West Show participe à l'américanisation de l'Europe<sup>434</sup>. En diffusant l'image d'un mode de vie typique des grands espaces de l'Ouest américain, le Wild West Show participe à la promotion du modèle américain. Le bluff fait partie des éléments de la culture américaine qui s'imposent en France, et le public semble considérer que les grands spectacles américains itinérants, promoteurs d'une réclame intensive, ont participé activement à sa diffusion.

#### *Une américanisation globale*

L'américanisation est un phénomène encore controversé bien que les historiens s'y soient beaucoup intéressés. En effet de nombreuses publications tentent de prouver son existence et en étudient les divers aspects. Pour mentionner l'américanisation, les historiens préfèrent employer le terme « acculturation ». Ce mot est apparu chez les anthropologues américains à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et était employé à l'origine pour traiter les relations avec les populations amérindiennes et afro-américaines. Désormais, il désigne les relations culturelles entre les États-Unis et le reste du monde<sup>435</sup>. Pour Pascal Ory, l'américanisation ne se traduit pas sur le plan culturel au début du XX<sup>e</sup> siècle. Au contraire, selon lui, c'est plutôt la culture européenne qui domine dans la société américaine. De cette manière, il affirme que l'américanisation est une autre façon de nommer

---

434 Voir à ce sujet RYDELL Robert W., KROES Rob, *Buffalo Bill in Bologna : The Americanization of the World, 1869-1922*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, 232p.

435 TOURNÈS Ludovic, *Américanisation, une histoire mondiale*, Paris, Fayard, 2020, p. 21.

l'émergence économique du pays<sup>436</sup>. Ce processus d'américanisation de l'Europe aurait été progressif entre 1870 et 1945 notamment avec la révolution dans les années 1870-1880 des transports maritimes<sup>437</sup>. Ludovic Tournès affirme, quant à lui, que l'américanisation du monde aurait commencé avec le mythe de l'Ouest, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, diffusé dans le monde grâce à la littérature. Pour lui, les spectacles de l'Ouest répandent à leur tour cette culture dès les années 1870 et participent à l'internationalisation du mythe. Ce processus est très bien démontré par les diverses approches transnationales du Wild West Show notamment<sup>438</sup>. Mais Pascal Ory considère que c'est économiquement que les États-Unis contribuent de manière décisive à l'essor de la culture de masse, qui leur est associée. Il précise que les États-Unis n'inventent pas la culture de masse, mais ils l'industrialisent et la sérialisent<sup>439</sup>.

Le phénomène d'américanisation a été identifié très tôt sur le continent européen. Ce sont notamment les grandes puissances industrielles qui sont les plus impactées. Cette américanisation semble d'ailleurs avoir été dénoncée rapidement par les Français avec notamment des grandes figures de la littérature qui la dénoncent ou la mettent en scène. Par exemple, Charles Baudelaire en fait la mention quand il traite de l'Exposition Universelle de Paris de 1855 dans un article<sup>440</sup>. Dans le même registre, les frères Goncourt, dans leur journal, critiquent la deuxième Exposition Universelle de Paris de 1867 qui leur apparaît comme « le dernier coup à ce qui est l'américanisation de la France »<sup>441</sup>. Jules Verne, quant à lui, imagine dans une nouvelle le Paris de 1960, un récit qui met en scène un Paris fortement américanisé<sup>442</sup>. En Angleterre, le journaliste William T. Stead publie en 1901, après un article sur le sujet, un livre intitulé *The Americanization of the World*. Ce livre est traduit en français dès l'année suivante et offre donc aux Français une démonstration de la réalité du phénomène d'américanisation qui touche les pays européens, mais pas uniquement, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. À la différence des érudits français, il affirme accueillir l'américanisation avec « plaisir » et « enthousiasme »<sup>443</sup>. Les contemporains sont donc conscients de

---

436 ORY Pascal, « "Américanisation" : le mot, la chose et leurs spectres », dans MARCOWITZ Reiner (dir.), *Nationale Identität und transnationale Einflüsse*, Munich, Oldenbourg, 2007, p. 134-135.

437 LESCENT-GILES Isabelle (dir.), BARJOT Dominique (dir.), DE FERRIÈRE Marc (dir.), *L'américanisation en Europe au XX<sup>e</sup> siècle : économie, culture, politique*, vol. 1, Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2002, p. 8.

438 Voir notamment BURNS Emily, *Transnational Frontier...*, Op. Cit., CHRISTIANSON Frank, *The popular frontier : Buffalo Bill's Wild West and transnational mass culture*, Norman, University of Oklahoma Press, 2017, 264p., ou encore SETLER Julia, *Buffalo Bill's Wild West in Germany : A Transnational History*, Thèse, Las Vegas, University of Nevada, 2012, 312p.

439 ORY Pascal, « "Américanisation"... », *Op. Cit.*, p. 138.

440 BAUDELAIRE Charles, « Exposition Universelle, 1855 » dans *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, t. 2 : *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 211-244.

441 BnF, NAF 22443, *Journal et correspondance des frères Edmond et Jules Huot de Goncourt*, t. 1, 1863-1871, fol. 238. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100850968/f148.item.r=journal%20frères%20goncourt> )

442 Jules Verne, *Paris au vingtième siècle*, 1863

443 STEAD William Thomas., *L'américanisation du monde*, Paris, F. Juven, 1902, p. 97.

l'américanisation progressive des pays européens en premier lieu. Si leurs réactions face à ce phénomène semblent variées, ils s'accordent tous à penser que l'américanisation est inévitable.

Dans ce contexte, le Wild West Show joue le rôle de promoteur du modèle américain. Il participe à la diffusion du modèle économique et culturel des États-Unis. Avec le cirque Barnum, il développe une société de la culture de masse. Pour les contemporains, Buffalo Bill participe également au développement du bluff. Ce dernier peut également être considéré comme l'une des conséquences de l'américanisation, car si le bluff est d'abord employé exclusivement par les grands industriels américains, les Européens comprennent très vite que son usage peut leur être très avantageux. Le bluff pourrait donc, d'une certaine manière, apparaître comme un symptôme de l'américanisation de la France.

### *La diffusion du bluff*

En 1908, Yves Marevéry réalise un dessin pour la presse qu'il intitule « Le restaurant du Bluff à la mode ». Paru dans *L'Art et la mode*<sup>444</sup>, il sert d'illustration pour une revue en deux actes et dix tableaux intitulé « Ah ! Fichons le camps... d'Auvours !!!! » écrite par Claude Silvère. Dans ce récit, le cinquième tableau du premier acte est dédié à un restaurant fictif, dans lequel « tout est pour le bluff »<sup>445</sup>. Ce récit, ce dessin et surtout le nom du restaurant témoigne de l'importance nouvelle du bluff dans la société parisienne. Est-il réellement à la mode dans la société française ? Et surtout est-il issu du modèle américain ?

Les Français identifient le bluff de manière négative, l'associant à une volonté de leur mentir et de leur vendre du faux. Cette conception est attribuable à l'utilisation de la réclame intensive par les grands industriels américains. En effet, les contemporains associent immédiatement le bluff à l'Amérique. Dans sa chronique du lundi, *Le Petit Journal* écrit que « l'Amérique est le pays des découvertes imprévues. Il est vrai, par bonheur, que c'est aussi le plus beau terrain de culture de la mystification, du *Bluff*, comme on dit là-bas »<sup>446</sup>. Les États-Unis apparaissent donc bel et bien comme le lieu de naissance du bluff. Mais si le petit journal semble accueillir le bluff avec entrain, *Spectator* lui ne semble pas l'accueillir avec joie. En effet, il écrit que « l'Amérique, pays merveilleux dont rêvent encore les hommes aventureux de toutes les nations, a le tort d'avoir laissé s'acclimater chez elle le mensonge et la tromperie »<sup>447</sup>. Pour *Spectator*, si les États-Unis continuent de susciter l'intérêt des individus à la recherche d'une vie meilleure, il affirme que le portrait d'une

---

444 *L'Art et la mode*, 19 décembre 1908, p. 1073.

445 *Ibid.*, p. 1072.

446 *Le Petit Journal*, 3 octobre 1904, p. 1.

447 *La Publicité*, 1<sup>er</sup> janvier 1905, p. 2.

nation merveilleuse est terni par l'usage du bluff. Dans son article intitulé « Bluff américain », Victor Breyer confirme que « les Américains étaient passés maîtres dans l'art de “bluffer” et que sous ce rapport personne ne pouvait lutter avec eux »<sup>448</sup>. Le Bluff est donc, aux yeux des français, une technique de persuasion que seuls les Américains savent maîtriser, ce qui leur permet de s'imposer en Europe comme dans le reste du monde. En effet, Maurice Allais, jeune homme de 22 ans, en voyage aux États-Unis en 1933, écrit à l'occasion de l'exposition de Chicago : « Quelle différence avec notre exposition coloniale ! On retrouve là-bas un caractère typiquement américain, le *bluff*. On cherche avant tout à épater le grand public »<sup>449</sup>. Il démontre donc que le bluff est proprement américain, et qu'il a un effet important sur les masses. De ce point de vue, il semble donc évident que le bluff joue un rôle central dans l'américanisation du monde. Émile Faguet précise dans son article sur Adam Paul que le bluff est devenu essentiel pour les Américains qui ne peuvent plus s'en passer. Il écrit :

L'Amérique a besoin du *bluff* pour entretenir son énergie et son audace. C'est moins pour jeter de la poudre aux yeux que pour se maintenir lui-même sous pression d'exaltation et d'enthousiasme qu'il fait le geste de la confiance et de la certitude du succès. Il se met, par le *bluff*, en état de courage indéfini et d'ambition illimitée. Il se suggestionne lui-même par une sorte de passe magnétique à destination des autres, mais qui opère d'abord sur lui.<sup>450</sup>

Faguet suggère donc que le bluff n'aurait pas pour effet principal de convaincre le public cible d'une information, mais de se convaincre soi-même de la possibilité du succès de son ambition. Le bluff agit donc d'abord sur l'utilisateur puis sur la cible.

Le bluff est finalement, aux yeux des Français, une technique proprement américaine. Cette technique intègre-t-elle les mœurs françaises ? La réponse semble plutôt nuancée. Dans son livre *Qui sera le maître, Europe ou Amérique*, un titre évocateur, Lucien Romier affirme que « L'Européen, faute de comprendre “l'âme”, mesurera la matière, les ressources naturelles, l'outillage, le commerce, tout ce que, depuis cent ans, le “bluff” américain s'amuse à mettre en vedette pour son propre contentement et par un goût fameux pour la réclame »<sup>451</sup>. Le bluff américain semble donc fonctionner très efficacement sur les Européens. Ces derniers assimilent le bluff et le réutilisent à leur façon. C'est ce qu'affirme Abel Léveillé en écrivant que « c'est le bluff américain qui peu à peu fait tache sur nous et nous fait prendre ce que nous souhaitons, pour la réalité »<sup>452</sup>. Le

---

448 *Le Vélo*, 7 octobre 1900, p. 1.

449 ALLAIS Christine, « Un voyage d'études aux États-Unis en 1933, à l'origine de la vocation d'économiste de Maurice Allais », *Bulletin de la Sabix*, n°66, 2020, p. 45-52

450 FAGUET Émile, « ADAM Paul, *Vues d'Amériques...* », Op. Cit., p. 54.

451 ROMIER Lucien, *Qui sera le maître, Europe ou Amérique ?*, Paris, Hachette, 1927, p. 110.

452 *La Vie au grand air*, 19 janvier 1902, p. 11.

bluff imprègne donc la société française. La société du spectacle n'est pas exemptée de cette réalité. Dans leur chanson intitulée « Du Bluff !! » parue en 1913, Gaston Petit et Pierre Conдини constate que le bluff imprègne toute la société et dans tous les domaines. Le deuxième couplet et le refrain donne ceci :

2

Au concert ainsi qu'au théâtre  
Le bluff est à l'ordre du jour  
Et l'public doit vite en rabattre  
Du battage auquel on a r'cours ;  
Tenez, ces affich's colossales  
Avec lumineux transparents,  
Ces grand's vedettes à scandale  
Dont les d'ssous remplac'nt le talent.

Refrain

C'est du bluff, toutes ces divas  
Qui chant'nt huit jours, puis tomb'nt à plat,  
N'pratiquant l'art de triompher  
Qu'su' l'dos, dans leur chambre à coucher ;  
C'est du bluff, ces exhibitions  
Où, sous l'couvert d'grand's attractions  
On nous sert d'la vach' pour du bœuf  
C'est du bluff, tout ça c'est du bluff.<sup>453</sup>

Cette chanson dénonce la présence du bluff dans les salles de spectacle. Elle reprend les reproches adressées à Barnum, comme à Buffalo Bill, dénonçant les promesses véhiculées par la publicité qui ne sont pas tenues par le spectacle. Les industriels du spectacle français s'inspirent donc du bluff américain pour promouvoir leurs propres spectacles, ce qui démontre l'influence américaine dans ce domaine. Émile Faguet écrit : « Ne médisons pas trop du *bluff américain* et sachons lui emprunter quelque chose en le tempérant de discrétion et de distinction “Vielle-Europe” »<sup>454</sup>. Il affirme à ses contemporains qu'il est nécessaire d'assimiler le bluff tout en l'adaptant aux spécificités européennes, plutôt que de le dénoncer. De cette manière, il témoigne de la nécessité de s'adapter au modèle américain pour rester compétitif.

---

453 BnF, Fol-Vm7-10132, Partition composée par Pierre Conдини et paroles par Gaston Petit de la chansonnette *Du Bluff !!*, 1913, p. 5. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k875698p/f5.item.r=Le%20bluff>)

454 FAGUET Émile, « ADAM Paul, *Vues d'Amériques...* », Op. Cit., p. 54.

Face à cette assimilation du bluff américain, certains cirques itinérants cherchent, eux, avant tout à conserver leur identité pour se différencier des grands spectacles américains. Dans leur publicité, ces cirques précisent qu'ils n'emploient pas le bluff, qu'ils ne déçoivent pas puisqu'ils sont les copies conformes de ce qu'ils ont annoncé. Le cirque Plègue utilise cet argument pour valoriser ses représentations :

Il ne s'agit pas, au Cirque Plègue, d'une exhibition où le bluff américain le dispute à l'incohérence du programme, où l'on cherche plutôt à étonner par la multiplicité des numéros que par le choix et la nouveauté des attractions. Le Cirque Plègue, restant dans ses traditions, continuant sa vieille réputation, donne chaque soir un spectacle élégant en même temps qu'intéressant, coordonné, choisi.<sup>455</sup>

Jouant sur la tradition et sa mise en valeur, ces cirques cherchent donc à se distinguer des mastodontes américains qui jouent sur la modernité et l'émerveillement du public. Le cirque Bureau confirme cette logique des établissements français du divertissement :

Le cirque Bureau est, en effet, le plus ancien de France : sa fondation remonte à 1854 et c'est en plus un des meilleurs. A l'encontre de divers établissements du même genre qui, ne restant qu'un ou deux jours dans chaque ville, se soucient peu de l'organisation générale et du détail du spectacle et ne cherchent que le bluff, Bureau apporte un soin jaloux aux moindres détails de son entreprise.<sup>456</sup>

Jouant sur son ancienneté, sorte de garantie de qualité, il dénonce les grands spectacles qui ne « cherchent que le bluff » au détriment de l'organisation et de la logique globale. Bureau, lui, affirme se préoccuper des détails. Se placer en rupture avec le bluff devient le cœur de la publicité employée par le cirque Bureau<sup>457</sup>. Cela lui permet de démontrer qu'il se différencie des autres par son authenticité et sa proximité avec le public qu'il cherche avant tout à satisfaire. Il s'agit d'une forme de contestation dissimulée du bluff qui témoigne de la réaction anti-américaine qui découle nécessairement de l'américanisation.

Les spectacles de l'ampleur du Wild West Show ne peuvent évidemment pas susciter l'unanimité. Il est néanmoins impossible de connaître la proportion du public qui a pu ressentir de la déception à la sortie des représentations. Ce qu'il a été possible de démontrer ici, c'est que la déception a bel et bien été exprimée par une partie des spectateurs, dans la correspondance privée, notamment au détour des cartes postales, mais aussi dans la presse par la caricature ou dans des

---

455 *La Tribune de l'Aube*, 26 mars 1905, p. 2.

456 *La République de Charentes*, 15 juillet 1906, p. 3.

457 Voir Centre National des Arts du Cirque, PRO\_FRA\_0272, Programme du Cirque Bureau de 1937.

articles désillusionnés. Les causes de cette déception peuvent être multiples, et sont notamment conditionnées par un contexte de culture de masse et de renforcement des attentes.

Parmi les causes de cette déception, il y a la multiplicité des spectacles auxquels le *show* a pu être comparé. Souvent associé à un cirque, le Wild West Show subit la concurrence de ses rivaux, dont le Maccaddon qui traversait également la France en 1905 et qui a connu un échec retentissant décevant son public. Ainsi, l'expérience des autres cirques internationaux comme Barnum, a pu créer dans le public Français des attentes que le *show* doit satisfaire.

Par ailleurs, la stratégie publicitaire innovante mise en place par John Burke participe également aux yeux des Français à la diffusion du « bluff », terme américain apparu récemment dans la langue française, dans un contexte d'américanisation, concept historiographique encore débattu. Cette pratique, déjà employée par Barnum, est considérée comme servant l'exagération de la valeur du spectacle. Ainsi, une partie du public est victime de la publicité du *show* et exprime sa déception avec plus ou moins de virulence. Le « bluff » employé par la troupe apparaît donc comme une dérive des pratiques commerciales américaines qui ne correspondent pas, aux yeux de certains contemporains, aux valeurs européennes.

Le public est donc sensible à ses aspects de la troupe qui ne correspondent pas à ses attentes, ou à ses valeurs, et exprime sa déception et son mécontentement. Pour autant, il n'incarne pas la part de la société française la plus hostile à Buffalo Bill. En effet, un groupe très spécifique a lutté avec force contre la venue de la troupe dès le début de l'année 1905.

## **Troisième partie :** **Les forains contre Buffalo Bill**

### I) Union syndicale des Industriels forains : le culte de l'entraide

Les forains constituent au XIX<sup>e</sup> siècle un groupe persécuté mais soudé qui est prêt à se défendre contre toutes les menaces à son existence. Le monde de la foire dans lequel ils vivent est néanmoins très peu connu des contemporains et des historiens. Il est donc primordial de comprendre les enjeux que représentent les foires pour ces nomades du spectacle. En effet, leur survie dépend de ces foires où ils s'exposent au public. C'est pourquoi ils n'hésitent pas à se réunir pour former une organisation plus à même de défendre leurs intérêts.

#### 1) Le monde de la foire

Le monde de la foire est ancien et profondément ancré dans le paysage urbain de la France. Cette histoire ancienne remonte parfois jusqu'au Moyen Age. Émile Campardon, conservateur des Archives nationales à partir de 1857, publie en 1877 un ouvrage entièrement consacré aux foires parisiennes de Saint-Germain et de Saint-Laurent sur une large période s'étendant de 1595 à 1791. Il s'agit en réalité d'une liste alphabétique des forains, des saltimbanques ou encore des spectacles ayant participé à ces foires entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, réalisée à partir des archives qu'il a pu dépouiller. Son étude démontre l'ancienneté du monde des foires qui ont d'abord un enjeu commercial. Il affirme que la foire de Saint-Germain serait attestée dès 1176 et que celle de Saint-Laurent daterait de 1344<sup>458</sup>. Les foires, dans leur aspect le plus fondamental, existent donc au moins depuis le XII<sup>e</sup> siècle. Selon Campardon, c'est au XVII<sup>e</sup> siècle que l'abbaye de Saint-Germain-des-Près, qui organise la foire du même nom, a accordé des permissions aux joueurs de marionnettes,

---

458 CAMPARDON Emile, *Les spectacles de la foire : théâtres, acteurs, sauteurs, danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791*, t. 1 et 2, Paris, Berger-Levrault, 1877, p. VI.

aux danseurs de corde et aux montreurs d'animaux d'effectuer leurs numéros à la foire<sup>459</sup>. L'abbaye avait, en effet, compris que ces artistes forains, ces saltimbanques, permettaient aux foires de connaître un développement commercial important. Ces artistes étaient donc devenus des atouts essentiels, coopérant efficacement avec les commerçants au profit de tous.

Pourtant, les autorités se méfient de ces nomades qu'il est très difficile de contrôler. C'est pourquoi, à partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle, se met en place une véritable législation, très stricte, visant à surveiller ces forains. La loi du 16 février 1810, par exemple, interdit et punit le vagabondage, à savoir l'absence de domicile et de métier fixe. C'est ici l'une des premières lois de restrictions visant à réprimer les mouvements de population, qui entravent notamment la conscription militaire. La loi du 13 décembre 1853 apporte des précisions et renforce le corpus législatif visant à restreindre les libertés des professions itinérantes. Cette loi mentionne les différentes professions concernées, à savoir les saltimbanques, les bateleurs, les escamoteurs, les joueurs d'orgue, les musiciens ambulants et les chanteurs. Elle crée une police spécifique pour pouvoir appliquer un contrôle renforcé<sup>460</sup>. Ce contrôle impliquait notamment la mise en place d'autorisation préfectorale, valable pendant une année, dont chaque itinérant devait se munir pour pouvoir exercer dans le département dans lequel il se trouvait. Cette autorisation n'était octroyée que sur la base d'un « certificat de bonnes vies et mœurs », dépendant de la bonne volonté des autorités. L'autorisation devait par ailleurs être vérifiée tous les trois ans par la police. L'objectif était donc très clairement de restreindre les déplacements des forains avec pour but affiché de protéger la morale publique<sup>461</sup>. En effet, pour les autorités publiques, les forains incarnent une menace pour les mœurs publiques basées sur la religion chrétienne, notamment parce qu'ils proposent des jeux d'argent ou exhibent parfois des phénomènes considérés comme immoraux. La loi du 6 janvier 1863 renforce encore la législation en instaurant la création d'un carnet de saltimbanque, remplaçant l'autorisation préfectorale, dans lequel sont précisées toutes les informations concernant l'individu. Les maires peuvent y apposer leurs visas, ce qui permet de suivre les déplacements<sup>462</sup>. Les forains sont donc identifiés et stigmatisés, suivis et surveillés par la police et les autorités qui cherchent très certainement à forcer leur sédentarisation. Pour plus d'efficacité et d'impact, la loi du 18 avril 1884 révisé la notion de saltimbanques et englobe dans cette dernière tous les directeurs de spectacles, de musées et de jeux forains ainsi que toutes les industries similaires<sup>463</sup>. Cette loi se veut donc à la fois précise et globale pour pouvoir toucher

---

459 *Ibid.*, p. XII.

460 JEAN Sarah, *Spectacles forains et contrôle des corps au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en France*, Lille, Université de Lille, mémoire de Master 2 sous la direction d'Arianne Martinez, 2022, p. 13.

461 *Ibid.*, p. 14.

462 *Ibid.*, p. 15.

463 *Ibid.*, p. 16.

l'ensemble des forains dont l'enrichissement a pu modifier le statut juridique. C'est néanmoins à la fin du siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle que la législation devient plus stricte. En effet, les autorités tentent à partir des années 1890 d'expulser les nomades hors du territoire français, ce qui a pour effet contraire d'accentuer la circulation des nomades, chassés de départements en départements<sup>464</sup>. La loi se renforce donc tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle avec un point culminant à la fin du siècle, mais elle ne semble pas aboutir à l'effet recherché. En effet, le monde de la foire continue de prospérer et connaît ses plus grands succès.

Effectivement, au XIX<sup>e</sup> siècle, les foires connaissent un essor très important et les forains, malgré les restrictions toujours plus fortes, réussissent à tirer leur épingle du jeu. Le XIX<sup>e</sup> siècle voit ainsi naître une « civilisation des spectacles ». La campagne de recensement de la population des itinérants du 20 mars 1895 dénombre 25 000 nomades voyageant en roulotte à travers la France, un nombre très certainement sous-estimé mais qui démontre tout de même que les forains constituent un groupe relativement vaste<sup>465</sup>. Malgré une interdiction à Paris intra-muros entre 1860 et 1881, la fête foraine connaît un développement important dans la seconde moitié du siècle, favorisé notamment par le développement du réseau de voies ferrées qui facilitent les déplacements du matériel forains qui s'enrichissent en conséquence et forment de véritables dynasties<sup>466</sup>. L'exemple de François Bidel, forain très fortuné, qui bénéficie d'un article dans le numéro spécial du *Figaro* en 1897<sup>467</sup>, illustre parfaitement cet enrichissement. Par ailleurs, les actualités des fêtes foraines sont diffusées par la presse qui s'en inspire pour la réalisation de nombreuses illustrations et de feuilletons, ce qui participe à sa popularisation<sup>468</sup>. De plus, la foire délaisse son aspect commercial historique au profit du spectacle et des attractions visant au divertissement. Elle attire un public à la recherche du spectaculaire et de découvertes. Néanmoins, malgré les ressemblances, les forains et leurs baraques modestes se différencient fortement des industriels du spectacle extravagant comme Barnum. En revanche, certains d'entre eux tentent de se présenter comme des attractions américaines pour jouer sur l'intérêt du public pour les attractions démesurées venues des États-Unis<sup>469</sup>. Mais le public s'habitue vite aux spectacles d'entresorts, simples exhibitions foraines, ce qui pousse les forains à toujours innover et aller plus loin dans la fantaisie<sup>470</sup>. Ils s'adaptent donc au rythme des progrès techniques dont ils s'imprègnent pour créer des manèges à sensations qui

---

464 *Ibid.*, p. 17.

465 JEAN Sarah, *Spectacles forains...*, Op. Cit., p. 22.

466 CUREL Agnès, « Les mondes exotiques des baraques foraines : mettre le monde en spectacle dans les foires parisiennes au XIX<sup>e</sup> siècle », dans YON Jean-Claude, LUCET Sophie, NOVAK-LECHEVALIER Agathe, *Les mondes du spectacle au XIX<sup>e</sup> siècle - Congrès de la SERD*, 2014, p. 1.

467 *Le Figaro*, numéro spécial « Forains et Saltimbanques », novembre 1897, p. 205-207.

468 JEAN Sarah, *Spectacles forains...*, Op. Cit., p. 40.

469 CUREL Agnès, « Les mondes exotiques... », *Op. Cit.*, p. 3.

470 *Ibid.* p. 6.

prennent rapidement le dessus sur les parades foraines et les petites baraques<sup>471</sup>. Ainsi malgré l'hostilité des autorités, la foire, devenue fête foraine, était à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle un événement très attendu qui changeait de la monotonie de la vie quotidienne<sup>472</sup>.

Effectivement, la foire est à la fois un événement et un lieu très vivant qui rythme les années des citadins. Comme le montre une gravure réalisée par Francis Garat<sup>473</sup>, la fête foraine attire les masses qui déambulent sur des avenues bordées de baraques. Comme le dit le dompteur Bidet dans ses mémoires, la foire est comme une ville dans une ville constituée pour un temps limité<sup>474</sup>. Ce sont les marchands de vaisselle, en faïence ou porcelaine, qui étaient exposés en première rangée vendant des produits bon marché, souvent issus des rebuts industriels ou présentant des défauts de fabrication<sup>475</sup>. S'en suit une multitude de baraques aux objectifs multiples, au milieu desquels le public évolue, comme le montre Gabriel Mourcy :

On va ainsi, durant des heures, dans le traînement de la foule, à travers une avenue de boutiques, de carrousels, de théâtres, de ménageries, de musées de cire, de cafés et de pâtisseries en plein vent, de baraques de toute sorte, aux étalages, aux façades, aux estrades violemment bariolées sur lesquelles s'agite une humanité caricaturale et carnavalesque.<sup>476</sup>

Ce passage démontre donc l'enchaînement de baraques et d'attractions en tout genre dans une atmosphère festive. Mais le point central de l'imaginaire des fêtes foraines, et qui attire très spécifiquement le public, c'est le spectacle de phénomènes. Les monstres fascinent tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Les différentes curiosités qui attirent le public à la fête foraine sont résumés par le poète Angelin Ruelle, dans le deuxième quatrain de son sonnet intitulé *À vol d'oiseau* :

Nains pénibles, géants d'improbable stature,  
Phénomènes, stropiats, truands, dresseurs d'appeaux,  
Clowns malingres, lutteurs qui crèvent dans leurs peaux,  
Proxénètes, barnums, bluff, battage, imposture.<sup>477</sup>

---

471 JEAN Sarah, *Spectacles forains...*, Op. Cit., p. 40.

472 GARNIER Jacques, *Forains d'hier et d'aujourd'hui, un siècle d'histoire des forains, des fêtes et de la vie foraine*, Orléans, 1968, p. 9.

473 Voir annexe 1 p. 171.

474 D'après CUREL Agnès, « Les mondes exotiques... », Op. Cit., p. 4.

475 GARNIER Jacques, *Forains d'hier et d'aujourd'hui...*, Op. Cit., p. 10.

476 MOURCY Gabriel, *Fêtes foraines de Paris*, Paris, Les Cent bibliophiles, 1906, p. 11.

477 RUELLE Angelin, *À la fête de Neuilly – Silhouettes foraines*, Paris, A. Messein, 1908, p. 19.

La foire regorge donc de spectacles où domine le bluff et les prouesses techniques visant à impressionner le visiteur<sup>478</sup>. Mais cet ensemble de baraques, d'exhibitions et d'attractions créé une ambiance sonore particulière, très bruyante qui n'est pas du goût de tous.

Effectivement, comme le montre l'historienne Agnès Curel<sup>479</sup>, le bruit est un aspect très présent dans les foires. Gabriel Mourcy accorde, dans son récit sur les fêtes foraines de Paris, un passage sur l'ambiance sonore de la fête foraine. Il écrit :

Pot-pourri de musiques qui se contrecarrent [...] dans un tournoiement vertigineux scandé par des sifflements de machines à vapeur, des appels de sirène [...], et des sonneries de cloches et des signaux de trompes ; un innommable et innombrable galimatias de bruits disparates et incohérents où les rugissements d'une ménagerie voisine se confondent avec le tonnerre d'un train en marche, des cris de femmes violées, les coups de gueules des aboyeurs sur les estrades, des détonations de pistolets et de carabines.<sup>480</sup>

Le bruit est donc le résultat d'un ensemble de sons, de musiques ou encore de rugissements des fauves des ménageries. En mentionnant le viol, comme s'il était coutumier de la fête foraine, Mourcy soutient l'idée d'une violence omniprésente dans les milieux forains, préjugé sur lequel les autorités s'appuient pour justifier leurs lois restrictives. Mais ce qui, aux yeux d'Agnès Curel, incarne le mieux la particularité de l'ambiance sonore des foires, ce sont les boniments. Le rôle du bonisseur, bonimenteur, ou encore « aboyeur », était d'attirer l'attention des passants et d'assurer, à la baraque pour laquelle il travaille, le plus grand nombre de spectateurs possible. Son rôle est donc purement publicitaire, bien qu'il soit souvent également le régisseur chargé d'installer et de démonter les baraques<sup>481</sup>, dans un monde où chacun doit rivaliser d'effort pour monopoliser l'attention en criant le plus fort. Mourcy décrit la foire comme le monde « des boniments d'arracheurs de dents gueulés dans des portes-voix de zinc »<sup>482</sup>. Le bonimenteur est, d'une certaine manière l'orchestrateur de l'ambiance sonore des foires, et participe au paysage sonore, très souvent assourdissant, qui régit le monde urbain à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>483</sup>.

Cela ne plaît néanmoins pas à tout le monde. En effet, le monde de la foire est très contesté par une partie de la société qui lui reproche de nombreux vices. Par exemple, les forains sont considérés comme des individus manquant d'hygiène et dont la présence et trop bruyante<sup>484</sup>,

---

478 CUREL Agnès, « Les mondes exotiques... », *Op. Cit.*, p. 3.

479 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 », *Ligeia*, vol. 141-144, n°2, 2015, pp. 57-66.

480 MOURCY Gabriel, *Fêtes foraines de Paris...*, *Op. Cit.*, p. 10.

481 CUREL Agnès, « Les mondes exotiques... », *Op. Cit.*, p. 4.

482 *Ibid.*, p. 13.

483 CUREL Agnès, « "Zim ! Boum !... » », *Op. Cit.*, p. 57-58.

484 *Ibid.*, p. 64.

perturbant la sérénité des quartiers, bien que souvent peu calme le reste de l'année. Mais le bruit n'est pas le seul sujet de critique. Le travail des dompteurs est, lui aussi, remis en cause pour les mauvais traitements infligés aux animaux, sans compter diverses pratiques qui font polémiques. Par ailleurs, les forains sont victimes de stéréotypes, et sont parfois accusés d'être des voleurs d'enfants. De plus, les théâtres, sur le déclin, craignent la concurrence des fêtes foraines et utilisent la presse à leur profit pour revendiquer leurs droits<sup>485</sup>. De manière générale, l'animosité exprimée à l'encontre des forains est alimentée par la presse. Dans ce contexte, les forains ont développé une règle absolue basée sur la solidarité et l'entraide. Ainsi, dès lors qu'un forain connaît un déboire, les autres ouvrent une souscription afin de lui prêter main-forte<sup>486</sup>. En réalité, la solidarité foraine se manifeste sous de nombreuses formes. Ainsi, pour résister plus efficacement aux pressions, les forains se sont rapidement regroupés au sein de syndicats, dans lesquels le mot d'ordre était « l'union fait la force ».

## 2) La fondation de l'Union syndicale

Le contexte social du début du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas favorable à la formation de syndicats. La loi Chapelier de 1791 interdit toute association de métier. Jusqu'en 1852, les groupes de métier s'organisent donc sur la base de sociétés de secours mutuels, des sociétés dénuées de capacités de revendication. La loi de 1852 restreint encore la possibilité de réunion en limitant la mutualité sur la base géographique, et non plus professionnelle, coupant court à toute représentation nationale<sup>487</sup>. L'objectif affiché de cette politique est d'empêcher les groupes de métier de soutenir des revendications à l'échelle nationale et de réclamer des réformes sociales. Il faut attendre la loi Waldeck-Rousseau du 21 mars 1884 pour que l'établissement de syndicats soit légalisé<sup>488</sup>. Finalement, ce processus d'ouverture politique en faveur des revendications sociales est ponctué par la loi de 1901, qui permet la libre-association de tous les citoyens sans intervention publique<sup>489</sup>. Les forains, qui font face à la nécessité d'affronter les difficultés qui se développent contre leur identité et leur existence, doivent s'organiser. En effet, il doivent composer avec l'hostilité assumée des autorités européennes qui les accusent de « comportements immoraux » et cherchent à les bannir

---

485 *Ibid.*, p. 45.

486 GARNIER Jacques, *Forains d'hier et d'aujourd'hui...*, Op. Cit., p. 381.

487 DREYFUS Michel, KOTT Sandrine, PIGENET Michel, WHITESIDE Noël, « Les bases multiples du syndicalisme au XIX<sup>e</sup> siècle en Allemagne, France et Grande-Bretagne », dans BOLL Fridehelm (dir.), PROST Antoine (dir.), ROBERT Jean-Louis (dir.), *L'invention des syndicalismes. Le syndicalisme en Europe occidentale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1997, p. 272.

488 OLSZAK Norbert, WRIGLEY Chris, « Les contraintes de la loi », dans BOLL Fridehelm (dir.), PROST Antoine (dir.), ROBERT Jean-Louis (dir.), *L'invention des syndicalismes...*, Op. Cit., p. 239.

489 GUIGNE Bruno, « Éternelle jeunesse de la Loi de 1901 », *Études*, tome 394, 2001, p. 607.

d'Europe. Ainsi, autorisés par la nouvelle législation favorable à la création de syndicats, les forains se réunissent et fondent leurs propres syndicats.

### *Le processus de formation des syndicats forains*

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les forains ont fondé à plusieurs reprises et à plusieurs endroits de nombreux syndicats locaux. Parmi les syndicats locaux les plus importants et les plus influents, il y a le Syndicat des Forains Marseillais ou encore le Syndicat des marchands forains de Lyon. La force de ces syndicats était la représentativité locale et une fine connaissance des municipalités, qui étaient très souvent les interlocuteurs privilégiés des forains. Ce processus de syndicalisation locale des forains continue au début du XX<sup>e</sup> siècle. À Paris, L'Alliance, chambre syndicale des marchands ambulants non autorisés sur la voie publique est fondée le 18 août 1902 et regroupe officiellement 192 membres à sa dissolution par l'État en 1906<sup>490</sup>. Pour des syndicats de cette envergure, 192 membres représentent une force non-négligeable. En comparaison, la Chambre syndicale des marchands et forains du Nord et du Pas-de-Calais, syndicat régional fondé le 1<sup>er</sup> septembre 1905, ne regroupe que 90 membres<sup>491</sup>. Mais ces syndicats locaux ne suffisent pas aux forains qui ambitionnent une représentation nationale de grande envergure capable de défendre les intérêts de tous les forains français. Si l'unionisme et le syndicalisme sont légalisés en 1884 par la loi Waldeck-Rousseau, les forains n'ont pas attendu cette date, et ont décidé de former dès 1882 la Chambre syndicale des Voyageurs forains<sup>492</sup>.

Cette chambre syndicale est la première tentative de représentation à l'échelle nationale. Fondée par Émile Pianet, ce syndicat ambitionne de regrouper tous les forains et les syndicats forains préexistants. Un article bourguignon signale la création du syndicat :

Les voyageurs forains viennent de se réunir à Paris pour arrêter le règlement d'une chambre syndicale appelée à défendre les intérêts de leurs nombreuses corporations. Il paraît que depuis le plus humble marchand de pain d'épice jusqu'aux riches propriétaires des grands théâtres, cirques, ménageries, etc., tous sont en proie à mille difficultés dans l'exercice de leur industrie.<sup>493</sup>

Le syndicat est donc plein d'ambition. Il se réunit pour la première fois à Neuilly-sur-Seine dans la salle Gallis, au 131 avenue de Neuilly, dans la banlieue parisienne<sup>494</sup>. Par la suite, il est décidé que

490 *Bulletin de l'Office du travail*, 1<sup>er</sup> février 1906, p. 223.

491 *Bulletin de l'Office du travail*, 1<sup>er</sup> décembre 1906, p. 1298.

492 ANDERSEN Eva, « Unfairness at the Funfair: The French Syndicate for Travelling Showpeople in the Long Nineteenth Century », *Cultural and Social History*, n°21, 2023, p. 67.

493 *Progrès de la Côte-d'Or*, 23 avril 1883, p. 2.

494 *La Lanterne*, 29 juin 1883, p. 4.

le siège sociale de la chambre soit déplacé au 41 boulevard Henri IV à Paris dès le début de l'année 1884<sup>495</sup>. À partir de cette date, le syndicat ne quitte plus Paris. Lors de la réunion de 1883, les objectifs du syndicats sont arrêtés et la Chambre syndicale est prévue pour être accessible à tous les voyageurs forains quelque soit leurs richesses personnelles ou la taille de leurs attractions<sup>496</sup>. L'article bourguignon confirme que « depuis le plus humble marchand de pain d'épice jusqu'aux plus riches propriétaires », tous sont admis à participer à l'essor du syndicat. Pour autant, les fondateurs du syndicat sont à la recherche de crédibilité afin de créer une image positive de leur profession auprès des autorités tout en protégeant les intérêts économiques de tous, notamment en s'émancipant des obstacles bureaucratiques et monétaires, et en se rapprochant des compagnies d'assurances et des compagnies de chemin de fer<sup>497</sup>. Pour cela, ils exigent que chaque membre soit en capacité de présenter un casier vierge, garantie de son intégrité et de l'irréprochabilité du syndicat lors des discussions avec ses interlocuteurs. Par ailleurs, la Chambre annonce être un syndicat patronal, comme tous ceux qui sont créés par la suite, et exclut, par définition, tous les employés des foires, saltimbanques et artistes qui ne sont pas propriétaires des baraques pour lesquelles ils travaillent. Le syndicat n'est donc pas réellement représentatif de l'ensemble du monde forain. Rapidement, deux groupes distincts se forment au sein du syndicat. Les propriétaires de petites attractions, la petite banque, se différencient des grands propriétaires, la grande banque. Les premiers dominant le syndicat jusqu'en 1903. À partir de cette date, les plus riches disposent de la majorité des rôles de syndics, élus par l'ensemble des membres et monopolisent les postes essentiels de secrétaire, de trésorier, de comptable et de commissaires. Ainsi, en 1883, neuf syndics sur un total de 19 étaient issus de la petite banque quand ils ne sont plus que deux sur dix syndics en 1903<sup>498</sup>.

Cependant, le syndicat connaît des débuts très modestes. Effectivement, le *Voyageur forain*, dont le premier numéro est publié le 1<sup>er</sup> septembre 1883, organe de la Chambre syndicale ne dispose que de moyens financiers très limités. *Le Temps*, intrigué par la création de ce journal s'est rendu dans les bureaux de rédaction de ce dernier qui seraient installés sur le boulevard Henri IV, au fond d'une cour, au dessus d'une écurie, et seraient gérés par un unique employé<sup>499</sup>. Si les moyens du syndicat sont très maigres, il a néanmoins compris que la publication d'un journal était nécessaire pour diffuser aux forains les informations cruciales. De manière générale, sur toute la période comprise entre sa date de fondation et le début du XX<sup>e</sup> siècle, le syndicat ne compte qu'une centaine

---

495 *Le Petit Parisien*, 11 février 1884, p. 4.

496 ANDERSEN Eva, « Unfairness at the Funfair... », *Op. Cit.*, p. 69.

497 *Ibid.*, p. 68.

498 *Ibid.*, p. 69.

499 *Le Temps*, 20 avril 1887, p. 2.

de membres<sup>500</sup>, soit moins que certains syndicats locaux. Le syndicat national est donc très loin de représenter l'ensemble des 40 000 forains qui circuleraient en France sur cette période.

De plus, la Chambre syndicale n'est le seul syndicat national que pendant cinq années. En effet, d'autres syndicats sont fondés par la suite pour le concurrencer, preuve de l'existence de tensions à l'intérieur du monde forain. En 1888, le *Voyageur forain* fait mention d'un autre syndicat, l'Union mutuelle des industriels forains<sup>501</sup>. L'Union mutuelle est créée dès 1887 par François Bidel, un dompteur et directeur d'une ménagerie très importante à la fin du siècle. Son syndicat a pour slogan « bien faire et laisser dire ». Il vise donc avant tout à l'unité des forains et appelle à combattre les préjugés des autorités à leur encontre. L'Union mutuelle dispose de son propre journal, qui porte le même nom, et fonctionne sur le même modèle que la Chambre syndicale. Dans la postface qu'il rédige pour les mémoires de Bidel, Louis Ulbach écrit :

Les voyageurs forains sont arrivés par l'effort de quelques-uns d'entre eux à cette situation normale, que les gens de lettres, les artistes ont acquise progressivement. Ils se sont associés pour se secourir, mieux que cela, pour garantir la vieillesse, pour faire respecter leurs droits professionnels, pour triompher des derniers préjugés qui tiennent à l'écart des artistes et des industriels ; pour assurer l'honorabilité de leur profession.<sup>502</sup>

Ulbach souligne donc l'efficacité et le rôle central du syndicalisme dans la protection des intérêts forains. Néanmoins, la Chambre syndicale alimente de nombreuses tensions entre les deux syndicats. Elle reproche notamment à l'Union mutuelle de n'agir que dans l'intérêt de ses propres membres et non pas pour l'ensemble des forains<sup>503</sup>. Une concurrence qui éloigne les deux syndicats de leurs objectifs communs. Pour autant, parce que la respectabilité et la réputation jouent un rôle central chez les forains<sup>504</sup>, la lutte entre les syndicats, qui entachent leur image, aboutit finalement à une réconciliation. En effet, les forains ont pour objectif de renforcer le respect de la population à leur égard et souhaitent être considérés comme des entrepreneurs apportant leur contribution à la société et non plus comme des saltimbanques. Leur première victoire est l'abandon de l'usage de ce terme par l'administration dès 1886. Ainsi pour accomplir cet objectif, les deux syndicats décident de fusionner au sein de l'Union Syndicale des Industriels Forains en 1891<sup>505</sup>. Mais cette fusion n'est qu'un sursis pour le syndicalisme forains car dès 1903, les dissensions poussent à la fondation d'un

---

500 ANDERSEN Eva, « Unfairness at the Funfair... », *Op. Cit.*, p. 70.

501 *Le Voyageur forain*, 1<sup>er</sup> janvier 1888, p. 1.

502 BIDEL Jean-Baptiste François, *Les mémoires d'un dompteur*, Paris, Librairie de l'art, 1888, p. 207-208.

503 *Le Voyageur forain*, 11 novembre 1887, p. 5.

504 ANDERSEN Eva, « Unfairness at the Funfair... », *Op. Cit.*, p. 72.

505 *Ibid.*, p. 74.

nouveau syndicat, l'Avenir forain<sup>506</sup>. Ce nouveau syndicat est fondé à Bordeaux et regroupe plus de 300 membres, soit bien plus que son concurrent parisien<sup>507</sup>. Le premier numéro de son journal annonce que l'Avenir forain souhaite défendre les forains contre les charges fiscales qui leur sont imposées et annonce être en rupture avec l'Union syndicale<sup>508</sup>. Durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les forains continuent d'être divisés, rendant leurs luttes contre la législation peu efficace. Dans sa thèse parue en 1937, Maurice Buisson affirme que l'Union syndicale et l'Avenir forain sont considérés dans les années trente comme les deux principaux syndicats forains en France et continuent de s'opposer mutuellement<sup>509</sup>. De plus, les tentatives d'union à l'échelle internationale, avec la fondation du Syndicat international des forains, se sont avérées inefficaces à cause des divergences entre chaque groupe de forains et de la volonté des forains français de limiter l'accès du marché français aux concurrents étrangers<sup>510</sup>

### *Les statuts de l'Union syndicale*

Pour comprendre les moyens d'action mis à la disposition des syndicats forains, il est nécessaire de s'intéresser aux statuts rédigés par ces derniers. L'historienne Eva Andersen souligne l'organisation atypique de ces syndicats qui visent avant tout à défendre l'intérêt de ses membres<sup>511</sup>. Les premiers statuts de l'Union syndicale fondée en 1891 témoignent de cette originalité<sup>512</sup>.

L'article deux de ces statuts stipule une durée illimitée du syndicat. L'Union mutuelle prévoyait, quant à elle, une durée de dix ans renouvelable tant que les objectifs du syndicat n'étaient pas atteints. L'Union syndicale s'inscrit donc dans le temps long et ne prévoit pas de dissolution. De plus, Les objectifs sont annoncés par les statuts dès l'article premier. Ce dernier donne pour but de regrouper tous les forains, de favoriser les interactions et l'entraide entre ses membres et de défendre au tribunal les droits des adhérents. Ces objectifs s'inscrivent dans la même logique que ceux présentés dans le premier article de l'Union mutuelle et de la Chambre syndicale. Ainsi malgré les tensions au sein du monde des forains, le même but est poursuivi par l'ensemble des syndicats. En revanche, l'ambition initiale affichée de vouloir accueillir tous les forains est finalement restreinte. En effet, l'article trois des statuts de l'Union accepte les forains de nationalités étrangères en son sein mais l'article dix, en adéquation avec la loi de 1884, les exclut du Conseil Syndical

---

506 *Ibid.*, p. 70.

507 *Le Petit Troyen*, 24 mars 1904, p. 2.

508 *Avenir forain*, 15 mars 1904, p. 1-2.

509 BUISSON Maurice, *L'Industriel forain devant la loi, le règlement et la jurisprudence*, Lyon, Thèse de doctorat, 1937, p. 13.

510 ANDERSEN Eva, « Unfairness at the Funfair... », *Op. Cit.*, p. 71.

511 *Ibid.*

512 Voir annexe 5 p. 208.

réservé aux citoyens français. Mais c'est l'article 32 qui prévoit la restriction la plus importante en excluant de ses rangs tout membre s'adonnant à des exhibitions immorales ou prohibées, ce qui s'inscrit dans l'objectif de respectabilité du syndicat. Ces professions exclues étaient précisées dans l'article 2bis des statuts de la Chambre syndicale de 1883. Ces professions étaient les somnambules, les « montreurs d'exhibitions ridicules ou répugnantes », les teneurs de jeux de bonneteau, quadrille, billard à cheminée et de tous jeux d'argent. Les statuts de l'Union révisés en 1902 précisent les professions interdites dans son article premier et ajoute les tireuses de cartes, les chiromanciennes, la double-vue et les exhibitions de femmes servant à masquer la prostitution. Ainsi, les statuts de l'ensemble des syndicats prévoyaient des restrictions et excluaient certains forains. L'ambition initiale affichée est donc finalement abandonnée. De plus, les syndicats exigent pour toutes les demandes d'adhésion l'appui d'un minimum de deux sociétaires, adhésion qui est par ailleurs soumise au vote du Conseil syndical. L'adhésion au sein du syndicat n'était donc pas si simple.

Ensuite, pour pouvoir financer ses actions, l'Union syndicale emploie le modèle des cotisations par les adhérents. En effet, les articles quatre et 17 prévoient une cotisation mensuelle relativement flexible pouvant être augmentée par le Conseil syndical, avec un plafond fixé à trois francs. L'Union mutuelle prévoyait une cotisation annuelle de 24 francs et la Chambre syndicale, une cotisation mensuelle fixée à un franc. Dans les faits, un tel montant excluait une grande partie des forains de la petite banque. Néanmoins, ces revenus étaient nécessaires pour subventionner la Caisse de Secours établie par l'article 35, fondamentale pour l'entraide entre forains. Une victime d'un accident de quelconque nature pouvait bénéficier d'un versement d'un minimum de 120 francs et de 240 francs au maximum.

De plus, l'Union syndicale a mis en place une multitude de moyens d'actions destinés à servir les intérêts de forains. L'article 28, par exemple, dans l'objectif d'assimiler les syndicats locaux, prévoit la possibilité de convoquer des assemblées régionales, ou de quartiers à Paris, chargées d'émettre des demandes qu'elles font remonter au Conseil syndical. Cet article est appuyé par l'article 30 qui établit un réseau de correspondants dans les villes de provinces pour assurer la communication avec les forains locaux. L'Union syndicale s'établit donc sous une forme très centralisée de syndicalisme communicant avec la province grâce à un vaste réseau. Cette centralité peut potentiellement expliquer le peu d'efficacité du syndicat qui ne correspond pas réellement aux principes forains de l'itinérance et de la flexibilité. L'impact du syndicat sur le monde forain était en réalité très limité. En revanche, il avait pour principal moyen d'action : l'appui sur l'opinion public, pour négocier en position de force avec les autorités, de fournir des conseils juridiques à ses

membres, de diffuser des pétitions ou, dans de très rares cas, d'effectuer des grèves<sup>513</sup>. En effet, l'article 36 organise un Conseil judiciaire de l'Union Syndicale des Industriels Forains composé d'avocats affiliés au syndicat et chargé de fournir des conseils juridiques. Ce Conseil est notamment impliqué dans un procès intenté par le dompteur forain Constant Redenbach contre la municipalité de Sète en 1892<sup>514</sup>.

Si l'efficacité réelle des syndicats est très limitée, ces derniers se montrent très flexibles afin de s'adapter aux exigences. Ainsi, l'article 24 de l'Union syndicale prévoit la possibilité de réviser les statuts, exigeant l'impulsion d'un cinquième des membres bien que l'article 25 conditionne des modifications sur la forme et le but du syndicat à l'accord de plus de la moitié des membres. Cette possibilité de réviser les statuts est employée à deux reprises par l'Union syndicale, en 1894 et 1902. La révision de 1902, visant certainement à s'adapter à la loi de 1901, a été l'objet de très grandes dissensions au sein du syndicat. Elle a opposé deux projets : le projet de la minorité, soutenue par une minorité de la Commission de révision, et le projet de la majorité, qui l'a finalement emporté lors du scrutin de tous les adhérents. Cet événement démontre que le monde syndical forain est continuellement l'objet de dissensions. La version révisée des statuts de 1902 comprend 109 articles, beaucoup plus que pour la version de 1891 qui n'en compte que 36. L'innovation principale apportée par les statuts de 1902 est la création d'une caisse de retraite et d'assurance.

Finalement, le combat mené par l'Union syndicale lui permet d'être exposée dans le pavillon de l'Économie Sociale lors de l'Exposition Universelle de Paris de 1900<sup>515</sup>. Soulignant les nombreuses années de luttes pour l'intérêt des forains, l'Exposition récompense le syndicat d'une médaille d'argent, que l'*Industriel forain* revendique en première page de chacun de ses numéros à partir du 4 novembre 1900. Ainsi, malgré des débuts très modestes, une représentation très limitée et peu d'efficacité, l'Union syndicale a réussi à rétablir la respectabilité des forains auprès de la société française et des autorités. Les forains continuent cependant de subir l'hostilité d'une partie de la société.

### 3) La défense des intérêts forains

Citant le chapitre XIX du livre de Georges Normandy intitulé *Articles de Paris, Horizons de Province*, un article de *Comoedia* affirme que « le banquier [...] dans la plupart des cas honnête

---

513 ANDERSEN Eva, « Unfairness at the Funfair... », *Op. Cit.*, p. 71.

514 *L'Industriel forain*, 1<sup>er</sup> décembre 1892, p. 1.

515 *Catalogue général officiel de l'Exposition Universelle de Paris 1900*, vol. 18, Paris, Imprimeries Lemercier, 1900, p. 62.

industriel, mène une vie très rude »<sup>516</sup>. Les difficultés que les forains rencontrent, les poussent donc à s'associer dans les syndicats et très rapidement « la solidarité florit chez les forains »<sup>517</sup>. Les forains traités comme des hors-la-loi ont donc mis en place un réseau de solidarité efficace. Celui-ci s'incarne notamment par l'article 108 des statuts de l'Union syndicale qui permet un secours de 120 francs à tout adhérent dans le besoin. Une Union mutualiste familiale foraine (UMFF) est également fondée en 1905 à Dieppe dans l'objectif de porter assistance aux forains en difficulté, victimes d'un accident matériel de n'importe quel type, d'un chômage forcé pour cause médicale ou d'une gêne momentanée et prévoit le versement d'indemnités aux héritiers de forains décédés<sup>518</sup>. Mais cet ensemble de moyens de solidarité mis en place n'est que le résultat des difficultés vécues et de la vive hostilité dont les forains sont victimes.

### *La Ligue antiforaine*

Parmi les traces les plus frappantes de cette hostilité affichée, apparaît la Ligue antiforaine, créée spécialement pour mener une vie plus dure encore aux forains. Avant même cette ligue, plusieurs organisations luttèrent ouvertement contre les forains. Il y a parmi ces ligues les fidèles de Paul Deroulède ou encore ceux du député Andrieux<sup>519</sup>. En effet, ce dernier, préfet de police de Paris en 1881 faisait déjà fermer de force les baraques de forains lors de la foire du Trône. C'est donc fort d'une expérience antiforaine ancrée que la Ligue aurait été fondée en 1888 à Montmartre<sup>520</sup> par de nombreuses personnalités politiques ou culturelles très influentes et ouvertement hostiles aux forains. Le fondateur serait Jean-Léon Gérôme, fameux peintre et sculpteur montmartrois, dont les bruits causés par les foires de Montmartre dérangeait la concentration et le sommeil<sup>521</sup>. Il est accompagné, dans la fondation de la ligue, par son ami le journaliste Francisque Sarcey qui, comme le peintre, ne cache pas son hostilité aux forains<sup>522</sup>. Des intellectuels soutiennent les revendications de la Ligue et la rejoignent. Parmi eux, l'économiste Frédéric Passy avait déjà écrit, en 1883, pour l'Académie des sciences morales et politiques un rapport sévère à l'égard des forains<sup>523</sup>. Il est accompagné également du docteur Devillers et du chirurgien Georges Félizet, des romanciers William Busnach et Alexis Bouvier, du peintre Jules-Eugène Lenepveu, ou encore du chef du

---

516 *Comoedia*, 3 novembre 1908, p. 3.

517 *Ibid.*

518 *Le Phare de la Loire*, 2 janvier 1907, p. 4.

519 *Le Voyageur forain*, 15 mai 1889, p. 3.

520 *Le Figaro*, 26 novembre 1888, p. 1.

521 *Le République française*, 16 novembre 1908, p. 2.

522 *La Petite Gironde*, 8 novembre 1897, p. 1.

523 CUREL Agnès, « "Zim ! Boum !... » », *Op. Cit.*, p. 64.

bureau des monuments historiques Eugène-Louis Viollet-le-Duc, fils du célèbre architecte<sup>524</sup>. La Ligue bénéficie par ailleurs du soutien de plusieurs journaux, notamment du journal *Le Pierrot* dont le directeur Adolphe Willette, lui-même peintre et caricaturiste. Ce journal devient donc un lieu d'expression de la haine contre les forains comme en témoigne le poème *Dormez, Montmartrois !!* publié le 14 décembre 1888. Néanmoins, malgré le soutien de toutes ces personnalités politiques ou culturelles très influentes, la Ligue n'a pas beaucoup de succès et ses réclamations ne sont jamais réellement entendues par les autorités.

Les principales reproches adressées aux forains sont le bruit produit par leurs activités et leur manque d'hygiène. Pour exprimer leur mécontentement, les membres de la Ligue ont, avant même la création de cette dernière, réalisé plusieurs pétitions à l'attention de la municipalité. C'est l'inefficacité de ces pétitions qui les a poussé à se syndiquer, d'après le journaliste Fernand Bourgeat<sup>525</sup>. Ce dernier rapporte également les propos qu'aurait tenu Francisque Sarcey lors de la première réunion de la Ligue :

Nous avons un rhumatisme forain à l'état aigu, nous en souffrons tous beaucoup [...] Ce que nous voulons, en effet, ce n'est pas l'extermination des forains, nous désirons simplement les enrayer un peu [...]. Il gravite autour des forains un monde hétéroclite de malfaisants. Enfin, la saleté règne en maîtresse.<sup>526</sup>

L'hostilité affichée par les antiforains semble donc très forte, accentuée par des années d'inefficacité de leurs réclamations. Ici Francisque Sarcey soutient les préjugés qui prétendent que le monde des forains est un monde dangereux. Néanmoins, il tempère les objectifs de la Ligue en affirmant qu'il souhaite surtout « enrayer » les forains et non pas leur extermination. Cet enrayerement passe, par exemple, par l'expulsion des forains vers la périphérie de Paris. Le combat mené par la Ligue s'étire dans la durée, et en 1905, les antiforains continuent de mener des actions de contestation. Ils proposent, en effet, au conseil municipal de repousser les fêtes forains en banlieue parisienne pour rétablir l'hygiène dans leurs quartiers<sup>527</sup>. Mais à nouveau, les demandes ne sont pas satisfaites et la Ligue, amputée de son président, mort en 1904, ne rencontre pas le moindre succès.

Cette inefficacité peut être expliquée par la réaction très rapide des forains pour faire face à la création de ce groupement d'antiforains. En effet, les forains ont pris les devants du problème et se sont réunis à Paris pour organiser la formation d'une ligue de résistance et ont diffusé une

---

524 *La Justice*, 14 novembre 1888, p. 2.

525 *Vert vert*, 21 novembre 1889, p. 2.

526 *Ibid.*

527 *Bulletin municipale officiel de la Ville de Paris*, 30 septembre 1905, p. 3322.

pétition destinée à sauvegarder les fêtes de Montmartre<sup>528</sup>. Ainsi, plus de trois cents forains, sous l'impulsion du directeur de journaux et publiciste Jules Roques, ont créé une Ligue foraine dont le seul et unique objectif est de protester contre la Ligue concurrente<sup>529</sup>. Les deux ligues rivales ont exactement le même fonctionnement mais des objectifs totalement opposés. La Ligue foraine prend néanmoins facilement le dessus grâce au soutien de la Caisse des écoles. En effet, les fêtes foraines de Montmartre représentent, pour cette dernière, un apport conséquent à ses moyens financiers à partir de 1875. Louis Lucipia, défendant les intérêts forains, cite un rapport de Paul Courant sur la Caisse des écoles pour les années 1885-1886. Il y est écrit :

Nous vous engageons, Mesdames et Messieurs de la Caisse des Écoles, à bien faire connaître à la population montmartroise le côté humanitaire des fêtes foraines, pour réagir contre les protestations de certaines personnalités, ignorantes certainement du but philanthropique de ces fêtes.<sup>530</sup>

Paul Courant souligne donc l'importance des fêtes foraines pour la vie montmartroise et pour le soutien des actions philanthropiques que la Caisse des écoles entreprend. De plus, sur la question de l'hygiène, la Ligue antiforaine s'appuyait sur un rapport rédigé par le docteur Rochard, visiblement hostile lui aussi aux forains, pour justifier la suppression des fêtes foraines. Néanmoins, une commission d'hygiène publique aurait été appelée par la municipalité pour donner son verdict sur ces questions sanitaires en 1887. Ses conclusions sont très différentes de celles du docteur Rochard, elle affirme que les forains ne causent aucune insalubrité. Ceci semble, paradoxalement, à la fois favoriser le maintien des fêtes foraines tout en accentuant l'hostilité d'une partie des riverains. Le monde forain est donc constamment l'objet de vive critique et s'arme en réaction pour pouvoir protéger ses intérêts. Cependant, cela n'empêche pas les forains de créer des œuvres de soutien mutuel et de sociabilité permettant de resserrer les rangs.

### *L'École foraine*

L'école foraine est créée en 1892 par Eugénie Bonnefois, une foraine très pieuse membre de l'Union syndicale, en adéquation avec un enseignement catholique. Eugénie Bonnefois, est née le 25 mai 1829 à Dardilly, d'une mère malade de la tuberculose et d'un père instituteur communal et secrétaire de mairie<sup>531</sup>. Eugénie Bonnefois intègre le monde des forains lorsque son père, ayant

---

528 *Le Voyageur forain*, 1<sup>er</sup> décembre 1888, p. 2.

529 *Le Voyageur forain*, 15 mai 1889, p. 3.

530 LUCIPIA Louis, *La caisse des écoles de Montmartre : histoire, organisation, fonctionnement*, Paris, 1889, p. 165.

531 O'NOLL Florence, *La Vie et les Œuvres d'Eugénie Bonnefois, fondatrice de l'École foraine*, Paris, Pierre Téqui, 1931, p. 1.

perdu son emploi, crée un spectacle de marionnettes itinérant intitulé *Le Temple de Jérusalem*<sup>532</sup>. À la mort de son père, Eugénie aurait acheté un panorama qu'elle présentait lors des foires pour gagner de l'argent. Elle aurait réussi à s'enrichir, lui permettant d'acheter un diorama qu'elle montrait aux enfants de forains pour leur faire classe. Par la suite, Bonnefois aurait d'abord fondée L'Œuvre de l'Instruction foraine<sup>533</sup>. Cette œuvre était une première tentative d'instruction pour les enfants forains. Elle consistait en l'envoi de ces derniers dans de bonnes pensions financées par une cotisation de six francs de mères foraines et de forains aisés. Néanmoins, le coût des pensions étant trop élevé, les familles ne pouvaient plus payer les frais et dès la première année le comité de l'œuvre fut dissous, et la deuxième année, malgré les tentatives d'Eugénie Bonnefois, l'œuvre fut abandonnée<sup>534</sup>. Forte de cette expérience, l'École Foraine aurait donc été fondée par cette femme, avec l'aide de l'abbé Garnier en 1892. Cette école connaît des débuts très modestes, seulement une vingtaine d'élèves la première année. Néanmoins, la persévérance de sa fondatrice finit par porter ses fruits et en 1895, l'école accueille 110 élèves dont 61 garçons et 49 filles. En 1904, l'école accueille plus de 200 élèves, ce qui permet la mise en place d'une école maternelle et un meilleur encadrement des enfants forains<sup>535</sup>. Cette réussite progressive de l'école est notamment permise par le subventionnement accordé par le ministre de l'Instruction publique qui donne près de 600 francs à la fondatrice pour assurer le bon fonctionnement de son œuvre<sup>536</sup>.

Cette école présente un fonctionnement et un apprentissage original. Une illustration de José Roy montre des enfants apprenant en extérieur, devant une roulotte, l'un d'entre eux effectue des acrobaties rappelant leurs vies de forain<sup>537</sup>. Les forains doivent donc adapter leur enseignement aux nécessités de la vie itinérante. Eugénie Bonnefois utilise dans un premier temps un simple livre d'images pour tout enseignement et accueille ses premiers élèves dans sa propre roulotte qu'elle a réaménagée à cet effet. Néanmoins, avec l'essor de son école, et sa roulotte devenue trop petite, elle installe une baraque de toile plus grande et obtient l'aide d'une institutrice<sup>538</sup>. Joseph Perreau, sous le pseudonyme de Jho Pâle fait une description de l'école :

Longue de six ou sept mètres, large de trois, elle a l'air d'une tente rectangulaire, sans fenêtre, avec une porte basse, juste assez pour donner entrée à une personne de moyenne taille et assez haute pour lui permettre d'y pénétrer, courbée en deux. Au sommet du toit en pente, près de la verrière, véritable châssis de jardinier, distribuant parcimonieusement le jour, sort un tuyau de poêle qui fume modestement, avec un

---

532 *Ibid.*, p. 3.

533 GEVIN-CASSAL Olympe, *La fraternité en action*, Paris, Fischbacher, 1904, p. 105.

534 O'NOLL Florence, *La Vie et les Œuvres d'Eugénie Bonnefois...*, Op. Cit., p. 43-44.

535 GEVIN-CASSAL Olympe, *La fraternité...*, Op. Cit., p. 106.

536 JEAN Sarah, *Spectacles forains...*, Op. Cit., p. 24.

537 SAINT-JAN Claude, *À la belle étoile*, Paris, Armand Colin, 1905, p. 91.

538 FRANÇAIS C., *La morale vécue. Famille, Patrie, Humanité*, Paris, C. Delagrave, 1910, p. 81.

débit de pipe légèrement chargé [...]. À l'intérieur, les petits, les bras croisés, les grands et les grandes, un carton sur les genoux, assis sur des planches, à peine posées sur des pieds quelconques, écoutent en silence la leçon qu'une vénérable dame, ex-foraine elle-même, la figure douce et la main patiente, s'évertue à faire entrer en tous ces petits cerveaux. Dans le fond, un tableau noir et un christ, c'est tout.<sup>539</sup>

Cette école originale suscite donc l'intérêt de nombreux écrivains. Néanmoins, ces derniers insistent surtout sur la modestie de l'école et sur la bienveillance de sa fondatrice. Ils saluent donc unanimement l'accomplissement de cette foraine. Angelin Ruelle dédie également un poème de son recueil à l'école qu'il dédie à Eugénie Bonnefois qu'il qualifie de « femme sainte » fournissant « le pain spirituel à ces âmes obscures » et éclairant « de quelques lueurs [...] leurs chemins ». Il salue finalement son âme « charitable et bonne »<sup>540</sup>. Son dévouement permet à l'école d'obtenir des résultats concrets, le premier élève de l'école à obtenir un certificat d'étude est un garçon nommé Marseille, preuve de l'efficacité réelle de l'enseignement fourni par l'école<sup>541</sup>.

Cette réussite concrète attire l'attention de nombreux soutiens extérieurs au monde des forains, intrigués par cette œuvre philanthropique. Des personnalités influentes comme la femme du président Jean Casimir Perier soutiennent financièrement l'école à plusieurs reprises lui permettant de prospérer<sup>542</sup>. En conséquence, en 1895 la Société d'encouragement au Bien décerne une médaille d'honneur à Eugénie Bonnefois<sup>543</sup>. Mais c'est en 1897 que les plus grands honneurs sont faits à l'école. En effet, Eugénie Bonnefois est récompensée par l'Académie française du prix Montyon et d'un montant de 2500 francs<sup>544</sup>. Ce prix octroie à l'école une renommée nationale. Elle apparaît notamment en première page du *Petit Journal, Supplément illustré* du 5 décembre 1897<sup>545</sup>. De plus, à l'occasion de la cérémonie de remise des prix de l'Académie française, Armand Silvestre a écrit un poème intitulé *Les Petits Forains*, prononcé par Louise Hartmann du théâtre national de l'Odéon. Voici l'un des couplets de ce poème :

Ils l'ont maintenant les petits forains  
Grâce au dévouement obscur d'une femme,  
Ce blé dont l'Esprit a mûri les grains ;  
Ils l'ont maintenant les petits forains,  
Ce pain du Savoir dont se nourrit l'âme.<sup>546</sup>

---

539 PERREAU Josph, *Croquis Parisiens*, Paris, Garnier Frères, 1897, p. 120-121.

540 RUELLE Angelin, *À la fête de Neuilly...*, Op. Cit., p. 43-44.

541 O'NOLL Florence, *La Vie et les Œuvres d'Eugénie Bonnefois...*, Op. Cit., p. 69.

542 *Ibid.*, p. 63.

543 GEVIN-CASSAL Olympe, *La fraternité...*, Op. Cit., p. 107.

544 Archives de l'Académie française, Séance publique annuelle du jeudi 18 novembre 1897 présidée par Jules Claretie, rapport sur les prix de vertu 1897. (<https://www.academie-francaise.fr/discours-sur-les-prix-de-vertu-74>)

545 Voir annexe 1 p. 172.

546 *Le Rideau artistique et littéraire*, 1<sup>er</sup> août 1898, p. 3.

Le dernier vers n'est pas sans rappeler la poésie d'Angelin Ruelle, qui s'est très certainement librement inspiré d'Armand Silvestre pour rendre hommage à Eugénie Bonnefois. Durant cette même cérémonie de remise des prix, Melchior Bonnefois, neveu de la fondatrice, aurait prononcé une version remaniée par ses soins du poème de Silvestre :

Les petits forains, longtemps méconnus,  
Tristes, s'en allaient par les routes blanches.  
En butte au mépris des premiers venus,  
Les petits forains, longtemps méconnus,  
Enviaient l'oiseau chantant dans les branches.  
[...]  
Si dans une école ils se présentaient,  
Le cœur palpitant et l'âme timide  
Petits paris, tous les insultaient.  
[...]  
Devenus savants, les petits forains  
Pourront s'en aller, chantant sous les branches.<sup>547</sup>

Melchior Bonnefois souligne ici l'importance de cette école qui permet aux forains d'accéder à l'éducation, ce qui leur était impossible. De cette façon, les forains s'émancipaient intellectuellement du reste de la société et évitaient ainsi les critiques et les préjugés. Pour autant, cette école n'éloigne pas les forains du reste de la société. Au contraire, les récompenses et les financements témoignent de cette dynamique positive en faveur d'une réconciliation. En 1905, l'école d'Eugénie Bonnefois est exposée à nouveau lors de l'*Exposition d'Économie et d'hygiène sociales* organisée par *Le Journal* au Palais de la Femme.

De plus, l'école bénéficie à partir de l'obtention du prix du soutien de nombreuses personnalités. La fondatrice de l'école organise chaque année une fête de l'Arbre de Noël pour ses élèves. La fête de 1899 est notamment placée sous le patronage du vicomte de Meaux, ancien ministre, de Jules Claretie, membre de l'Académie française, du député Paul Lerolle et du membre de l'Institut Georges Picot<sup>548</sup>. L'école foraine participe donc au rapprochement des forains et de la classe politique et culturelle et joue donc un rôle essentiel dans la lutte des forains pour la reconnaissance et la respectabilité. Suivant l'exemple d'Eugénie Bonnefois, plusieurs villes, comme Rouen, Nancy, Orléans, Angers ou Lyon, décident de soutenir la création d'écoles similaires<sup>549</sup>.

---

<sup>547</sup> *Ibid.*

<sup>548</sup> *L'Industriel forain*, 15 janvier 1899, p. 2.

<sup>549</sup> GEVIN-CASSAL Olympe, *La fraternité...*, Op. Cit., p. 108.

## *Une sociabilité foraine*

La défense des intérêts forains passent également par l'expression d'une sociabilité entre les forains eux-mêmes. Favorisée par l'ensemble des syndicats, dont l'un des objectifs est la mise en relations des forains, cette sociabilité se crée et se développe sous la forme d'organisation spécifique. Par exemple, les forains se retrouvent, à Paris, au sein du Cycle Forain, un club cycliste qui se veut itinérant<sup>550</sup>. Ce club fondé en 1883, sur une proposition de Melchior Bonnefois, regroupe une trentaine de forains amateurs de cyclisme et effectue sa première sortie sportive le 13 avril 1894. Il était accessible aux forains parisiens et provinciaux, dans l'objectif d'un regroupement. Il avait pour président d'honneur, le député de Rambouillet, Marcel Habert, membre de la Ligue des Patriotes fondée par Paul Déroulède, cycliste lui aussi<sup>551</sup>. Cela illustre également cette tendance et cette volonté des forains d'obtenir les faveurs d'hommes politiques pour soutenir leur émancipation et la défense de leurs intérêts. Par ailleurs, Melchior Bonnefois poursuit dans son projet et crée la même année un club cycliste à Bordeaux sous le nom de Réunion Amicale de la Pédale Foraine<sup>552</sup>.

Ce processus d'ouverture au monde extérieur est associé à une forme de resserrement des forains autour de projets exclusivement prévus pour défendre leurs intérêts. Les forains rêvent depuis longtemps de créer leur propre banque pour ne dépendre que d'eux-mêmes et pouvoir investir sans éprouver les réserves des banques sédentaires. Ils fondent alors, vers le 1<sup>er</sup> juillet 1899, l'Épargne foraine qui regroupe 125 membres, payant une cotisation mensuelle de cinq francs. L'Épargne dispose en décembre 1899 d'un actif de 4800 francs<sup>553</sup> puis de 7680 francs en 1900<sup>554</sup>. Elle connaît donc des débuts prometteurs. L'objectif de cette société est avant tout la conservation de l'argent de ses membres dans le but de le convertir en actions et de le faire fructifier. Tous les trois ans, les bénéfices obtenus sont répartis entre chacun des membres qui récupèrent un montant proportionnel à leur investissement initial. Elle fonctionne donc exactement comme une banque. Néanmoins, malgré des débuts prometteurs, il semblerait que le projet ne soit pas confirmé et aucune banque foraine, s'affichant comme telle, n'est formée dans les décennies qui suivent. L'Épargne foraine agit par ailleurs comme l'École Foraine ou le Cycle Forain et se place sous la protection de l'ancien militaire et philanthrope Louis-Théodule Druel, très engagé dans le monde associatif, il s'occupe de la gestion de 52 sociétés en 1903<sup>555</sup>.

---

550 ANDERSEN Eva, « Unfairness at the Funfair... », *Op. Cit.*, p. 77.

551 *L'Industriel forain*, 29 avril 1894, p. 2.

552 *Le Vélo*, 15 août 1894, p. 1.

553 *L'Industriel forain*, 31 décembre 1899, p. 1.

554 *Le XIXe siècle*, 29 avril 1900, p. 1.

555 *Annuaire général des sociétés françaises patriotiques et militaires*, 1<sup>er</sup> janvier 1903, p. 22.

Cela témoigne de la stratégie foraine de créer un réseau de soutien national, impliquant des personnalités politiques, mais aussi international. Cette stratégie obtient des résultats probants. De nombreuses personnalités se montrent favorables aux forains. C'est le cas notamment du docteur Moricet, organisateur d'un service d'hygiène gratuit au bénéfice des forains, ou encore du maire du 7<sup>e</sup> arrondissement de Paris, Charles Risler qui, en association avec Delille, secrétaire de la Caisse des écoles, et le Baron de Ravignan, a créé l'établissement de Saint-Germain où sont admis les enfants de forains. À l'international, les forains français obtiennent le soutien des forains étrangers comme Camille Tock, fondateur de l'école foraine belge, Camille Cattaneo, membre d'honneur de l'Union syndicale des Industriels forains et fondateur de la Société internationale de Prévoyance entre les propriétaires forains ou encore M. Weber, président du comité forains suisse<sup>556</sup>.

Les forains semblent donc avoir établi une stratégie efficace de syndicalisation et de création d'organisations permettant de faciliter l'entraide et la solidarité. Ils tentent également, à partir de la fin du siècle, d'obtenir le soutien de personnalités influentes offrant une crédibilité, une respectabilité et un poids plus grand sur les décisions politiques à leur encontre. Malgré des dissensions au sein du monde forain, les intérêts forains semblent être constamment défendus avec force et efficacité. C'est dans ce contexte qu'un affrontement éclate, à l'initiative des forains, entre Buffalo Bill et ces derniers.

## II) La pétition : cristallisation des tensions

Cette altercation entre les forains et le Wild West Show est mentionnée par Griffin dans ses mémoires de la tournée. Le manager de la troupe ne mentionne dans son livre que les villes et les événements qui l'ont marqués. L'hostilité des forains semblait donc suffisamment vive pour que Griffin décide de le mentionner. Il écrit :

Quatre jours après notre départ de Bordeaux a eu lieu, sur le terrain que nous occupions, la fête annuelle, l'une des plus grandes de France, tenue en l'honneur des vendanges. La Société des Forains s'est battue désespérément pour empêcher la venue du Wild West à Bordeaux, en vain. Ils ont boycotté et nous ont scandalisé de toutes les manières possibles, mais malgré cela et la pluie à torrents qui a duré huit des dix jours de notre présence, nous avons fait une bonne affaire.<sup>557</sup>

---

<sup>556</sup> *Le Rappel*, 13 mai 1900, p. 1.

<sup>557</sup> Traduit de l'anglais : *Four days after our departure from Bordeaux, the annual fête or fair, one of the largest in France, held in honor of the grape harvest, was given on the grounds wa occupied. La Société des Forains (the society of open air showmen) made a desperate fight to keep the Wild West out of Bordeaux, but without avail. They boycotted and scandalized us in every conceivable way, but despite that fact, and that it rained torrents eight of the ten days we were there, we did a good paying business* ». Tiré de ELDRIDGE GRIFFIN Charles, *Four years in Europe...*, Op. Cit., p. 86.

Il mentionne donc de nombreuses tentatives des forains pour entraver l'installation de Buffalo Bill à Bordeaux. Il affirme néanmoins que le *show* a réussi à obtenir le succès, démontrant l'inefficacité des actions entreprises par les forains. Griffin fait preuve de clairvoyance et fait le lien entre l'hostilité affichée des forains et la tenue, immédiatement après le départ de la troupe, de la fête annuelle des vendanges, qui donne lieu à une foire très importante pour les forains.

Pour exprimer leur mécontentement, les forains ont produit une lettre de contestation et des pétitions afin de faire pression sur la municipalité de Bordeaux et obtenir gain de cause. La pétition présentée ici est rédigée, signée et envoyée par des forains marseillais.

### 1) Les signataires

En effet, après une rapide lecture de la pétition et des noms des signataires<sup>558</sup>, il apparaît évident que ces derniers se trouvaient à Marseille lorsque l'affaire a éclaté à Bordeaux. Les noms permettent d'affirmer que les signataires étaient présents à la foire Saint-Lazare lorsqu'ils ont écrit cette pétition<sup>559</sup>. Néanmoins, elle n'a recueilli que vingt signatures, bien peu en comparaison au nombre potentiel de forains présents à la foire de Marseille. Pourtant, sur ce petit nombre de signataires apparaît un ensemble cosmopolite et hétéroclite de forains possédant des attractions très diverses. Pour comprendre la portée réelle de la pétition et des revendications des forains, dans cette affaire les opposant à Buffalo Bill, il est nécessaire d'identifier au mieux chacun des signataires et d'en comprendre le profil.

Le premier signataire est un certain A. Bonnet, propriétaire d'un cinématographe. Sa position dans la liste des signataires laisse supposer qu'il est le rédacteur de la pétition. La comparaison entre les deux écritures, celle de la pétition et de la signature, permet de faire un rapprochement, néanmoins les deux encres semblent différentes. Il est impossible donc d'affirmer qu'il en est l'auteur. Le profil de ce forain laisse néanmoins penser qu'il est plutôt fortuné. Il aurait racheté, au cours de l'année 1905, à Stanislas Bravo, un autre forain, le « Palais de l'électricité »<sup>560</sup>, une baraque présentant un important cinématographe. Dans un article dédié aux forains, un journal bordelais précise que le Palais présentait des vues sténographiques et des actualités<sup>561</sup>. Le public, intrigué par le cinéma, inventé récemment, a permis l'enrichissement de ces propriétaires qui ont pu gagner en influence dans le milieu forain et en dehors. Déjà présent en mars à Bordeaux avec son

<sup>558</sup> Voir annexe 5 p. 214.

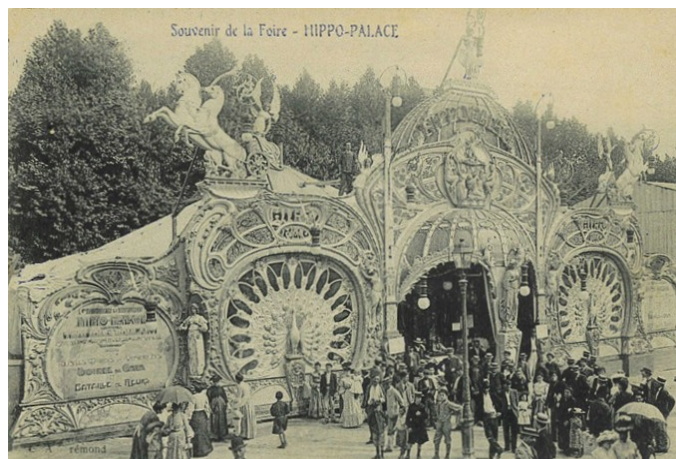
<sup>559</sup> *Les Tablettes marseillaises*, 13 août 1905, p. 2.

<sup>560</sup> OLIVO Guy, « Aux origines du spectacle cinématographique en France », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, n° 33, 1986, p. 225.

<sup>561</sup> *La France de Bordeaux et du Sud-Ouest*, 4 mars 1905, p. 3.

Palais de l'électricité, Bonnet connaît donc très bien les enjeux des foires bordelaises. De plus Bonnet est actif dans la vie syndicale des forains, il est notamment membre de l'Avenir forain.

Juste après Bonnet dans la liste des signataires, apparaît un certain Michels, qui s'identifie comme bijoutier. Les recherches permettent d'identifier ce forain comme étant Pierre Michels, propriétaire du Diamant régent et membre actif de l'Union syndicale des Industriels forains. Il serait même l'un des fondateurs du syndicat forain d'après Jacques Garnier<sup>562</sup>. Engagé dans la défense des forains, Pierre Michels n'en a pourtant pas toujours été membre. Il était, en effet, propriétaire d'une grande bijouterie parisienne, qu'il aurait fondé en 1884<sup>563</sup>. Signalé par le journaliste E. d'Hylber, il serait l'inventeur d'un procédé chimique révolutionnaire en 1892. Le journaliste l'identifie comme un « habile joaillier » ayant, grâce à ses connaissances en chimie, réussi à imiter le célèbre Régent de France, diamant de grande taille ayant appartenu au Duc d'Orléans durant la régence de Louis XV<sup>564</sup>. Ces diamants produits chimiquement étaient destinés à un « public élégant ». Déjà en 1886, Pierre Michels obtenait la première place à l'Exposition des Sciences et des Arts industriels. Il quitte définitivement sa vie de sédentaire pour devenir forain à la vente de sa bijouterie le 1<sup>er</sup> juin 1895<sup>565</sup>. La raison de cette vente n'est pas précisée, mais peut-être a-t-il rencontré des difficultés financières. Désormais engagé dans une vie foraine, il continue de vendre ses imitations de diamant, qu'il nomme « diamant régent » et que sa publicité annonce comme étant exceptionnels par leur limpidité, leur taille et leur « inaltérabilité absolue »<sup>566</sup>. Il est notamment présent à la foire de l'Angevine en 1904, preuve de sa reconversion.



Musée des Arts forains, Carte postale présentant la façade de l'Hippo-Palace, aujourd'hui disparue, début du XX<sup>e</sup> siècle.

562 GARNIER Jacques, *Forains d'hier et d'aujourd'hui...*, Op. Cit., p. 381.

563 *La Mayenne*, 15 septembre 1904, p. 3.

564 *La Dépêche du Puy-de-Dôme*, 11 décembre 1892, p. 2.

565 *Archives commerciales de la France*, 25 mai 1895, p. 654.

566 *La Mayenne*, 15 septembre 1904, p. 3.

Le troisième signataire est J. Van Munster, propriétaire de l'Hippo-Palace, un carrousel richement décoré. L'Hippo-Palace aurait été réalisé en 1900 à la demande de Van Munster et aurait impliqué des sculpteurs réputés comme Alexandre Devos et Joseph Hübner<sup>567</sup>. Il s'agit d'une attraction très luxueuse, comme le montre la carte ci-dessus, témoignant des moyens financiers de son propriétaire. Par ailleurs, Van Munster aurait participé aux enchères, après dépôt de bilan de Maccaddon, et aurait acheté un wagon Pullman pour près de 16 500 francs<sup>568</sup>. Il est également un membre actif de l'Union syndicale.

Un autre forain de renom a également signé cette pétition. Il s'agit de Constant Redenbach propriétaire d'une ménagerie célèbre, bénéficiant d'une grande réputation grâce à son importante collection de fauves<sup>569</sup>. En 1892, ce dompteur faisait « cinq entrées de cage à chaque séance dont une avec cinq ours blancs et le dompteur Carrère, son élève ». Sa cousine Catherine effectuait la danse du feu au milieu des grands lions de l'Atlas<sup>570</sup>. En réalité, le signataire de la pétition n'est pas Redenbach père mais bel et bien le fils de ce dernier qui porte le même nom. En effet, Constant Redenbach est mort en 1904, laissant sa ménagerie à la charge de sa femme et de son jeune fils, né en 1889. Elle n'était à cette époque plus constituée que de 25 animaux<sup>571</sup>. Malgré des tentatives d'ouverture à d'autres modèles de spectacles avec l'installation en 1905 d'un « cinématographe géant » en attraction annexe<sup>572</sup>, la ménagerie ne retrouve pas le succès et la veuve Redenbach est contrainte de la vendre à Edmond Pezon en 1906. C'est donc un forain en perte de vitesse qui signe cette pétition. Si Constant Redenbach père était membre de l'Union syndicale, rien n'indique que son fils ou sa femme ne le soient également.

Louis Foucard signe également cette pétition. Propriétaire du Salon-Théâtre, il est également un artiste-auteur marseillais très réputé en Provence<sup>573</sup>. Il écrit et joue ses propres pièces théâtrales qu'il présente lors des foires du sud de la France. Dans un article très élogieux qu'il dédie à Foucard, Elzéard Rougier l'identifie comme un petit artiste forain de province écrivant ses œuvres aussi bien en français qu'en provençal. Il est souvent présent dans des salons mondains où il est considéré comme une personnalité littéraire provençale très importante<sup>574</sup>. Les trois attractions de Redenbach, de Van Munster et de Foucard sont exposés au même endroit lors de la foire Saint-

---

567 L'Hippo-Palace, considéré comme le plus beau carrousel du monde, est aujourd'hui conservé au Musée des Arts forains à Paris. (<https://arts-forains.com/actualites/carrousel-hippo-palace-musee-des-arts-forains>)

568 LEMONNIER Jean-Claude, *Le cirque Maccaddon...*, Op. Cit., p. 14.

569 GARNIER Jacques, *Forains d'hier et d'aujourd'hui...*, Op. Cit., p. 180.

570 *Ibid.*, p. 181.

571 *Le Courrier de l'Aude*, 23 novembre 1904, p. 2.

572 LECOINTRE Thierry, « Les premières années du spectacle cinématographique à Nîmes, 1895-1913 », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 43, 2004, p. 53.

573 *Le Petit Provençal*, 17 juin 1905, p. 2.

574 *La Vie montpelliéraine*, 17 novembre 1907, p. 4.

Lazare<sup>575</sup>. Cet enchaînement laisse supposer que l'auteur de la pétition est passé de baraque en baraque pour obtenir des signatures.

Le signataire suivant signe d'une écriture plus difficile à lire. Néanmoins le nom de l'attraction, Exposition Nord-Sud, permet d'identifier le propriétaire comme étant le Capitaine C. Schneider. Il présente dans sa baraque des phénomènes et des curiosités sous la forme de figures mobiles en cire représentant des personnages connus. Son public cible est un public d'enfants, et son exposition revêt un aspect éducatif<sup>576</sup>. L'exposition est considérée comme le plus grand panopticum mécanique présentant plus de mille objets d'art<sup>577</sup>. Présent à la foire de mars 1905 de Bordeaux, il défend logiquement ses amis forains inquiétés par Buffalo Bill.

Les attractions mécaniques, permises par les innovations techniques sont souvent la propriété de forains fortunés. Tixier & Cie, signataire de la pétition, possède les Gondoles Russes à vapeur. Nom exotique pour identifier un simple carrousel. Pourtant *Le Petit Provençal* identifie les Gondoles russes comme une « attraction de tout premier ordre »<sup>578</sup>. Les attractions mécaniques semblent donc bénéficier des faveurs du public. En revanche, la pétition n'est pas signée Tixier & Cie mais Veuve Tixier. En effet, le mari de la signataire est mort en 1902. Cette dernière avait alors ouvert une souscription pour financer l'achat d'une couronne funéraire permettant de mobiliser 61 francs 50 de la part des autres forains. La présence de membres du Syndicat des Forains Marseillais aux funérailles semblent indiquer une potentielle appartenance du défunt à ce syndicat. Émile Touret, également signataire, est lui propriétaire de montagnes russes. Membre de l'Union syndicale, il se rend responsable d'une altercation à Castres en 1892, pour laquelle il est condamné à payer une amende de 50 francs. Ce genre d'événement participe à la formation des préjugés et à la décrédibilisation des forains. Néanmoins son engagement syndicale témoigne de sa solidarité pour ses pairs. Parmi les propriétaires d'attractions mécaniques signataires de la pétition, il y a également un certain H. Brison, propriétaire des Chevaux galopants, qu'il n'a pas été possible d'identifier.

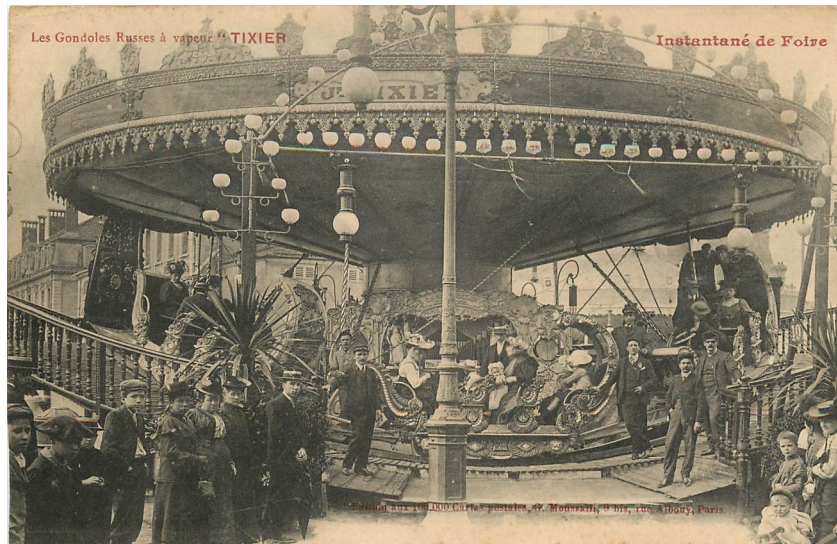
---

575 Voir annexe 1 p. 173.

576 *Le Phare de la Loire*, 4 janvier 1905, p. 5.

577 *Le France de Bordeaux et du Sud-Ouest*, 4 mars 1905, p. 3.

578 *Le Petit Provençal*, 24 août 1905, p. 3.



Collection privée, Photographie des Gondoles Russes à vapeur, début du XX<sup>e</sup> siècle.

Antoine Marc, propriétaire du Palais électrique, est également signataire de la pétition. Son attraction cinématographique n'est pas sans rappeler celle de son collègue Bonnet. En revanche, il semblerait qu'Antoine Marc bénéficie d'une popularité plus importante. Son palais était équipé d'un « Royal Vitograph American » et se place donc à la pointe de l'innovation dans le monde du cinéma<sup>579</sup>. La presse salue un palais au « mille ampoules électriques » créant une ambiance « réellement féerique ». Le Palais électrique et le Palais de l'électricité semblent souvent être comparés, la confusion des noms y jouant potentiellement un rôle. Ils sont considérés « plus beaux l'un que l'autre » et offrent une « succession magnifique de leurs films d'art »<sup>580</sup>. En revanche, le Palais électrique se distingue par l'emploi de la Voyante Ramilda, qui travaillait autrefois au Palais de l'Art Nouveau<sup>581</sup>. Ainsi, Antoine Marc présentant une chiromancienne était par définition exclu de l'Union syndicale. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit membre du syndicat rival, l'Avenir forain.

Tous les forains cités précédemment semblent faire partie de la grande banque. Leurs attractions semblent luxueuses ou onéreuses. Mais ils ne sont pas les seuls à avoir signé la pétition. En effet, plusieurs forains dont les noms ne semblent pas se démarquer ont également signé cette pétition. Il est néanmoins plus difficile de les identifier car ils ne sont que très rarement mentionnés dans la presse. Ainsi sur ces neuf signataires, seuls trois ont pu être identifiés. Parmi eux, la famille Janselme semble se démarquer. Le premier signataire de ce nom, probablement Édouard Janselme ou l'un de ses fils, connaît un parcours similaire à celui de Pierre Michels. D'abord fabricant d'allumette, il subit en 1872 la législation qui confie le monopole de la fabrication à une compagnie

579 LECOINTRE Thierry, « Les premières années du spectacle cinématographique... », *Op. Cit.*, p. 60.

580 *Le Fanal*, 24 octobre 1909, p. 2.

581 *Le Publicateur de Béziers*, 29 décembre 1905.

avant d'en faire un monopole d'État en 1874<sup>582</sup>. Il entame alors une carrière de forain et parcourt les foires du sud de la France avec sa femme. Il se fait fabricant de berlingots, et sa femme étant souvent surnommée « la Mignonne », il surnomme leur baraque « Berlingots Mignon »<sup>583</sup>. Très proche des mouvements anarchistes jusqu'à la mort de sa femme en 1898<sup>584</sup>, Édouard Janselme est un membre de l'Avenir forain très engagé. La marque « Berlingots Mignon » est déposée le 5 février 1906, par Jeanne Mertel, femme de Maximilien Janselme fils du fabricant, au Tribunal de Commerce de Montpellier<sup>585</sup>. Les bonbons Mignon semblent connaître un grand succès auprès du public. Édouard Janselme inspire à Abel Marcillac le personnage du marchand de berlingots Mignon dans sa pièce de théâtre *Nîmes-pittoresque*<sup>586</sup>. Sa fille Aurore Janselme est également signataire de la pétition.

Finalement, il apparaît que la grande banque est plus représentée que la petite banque. Sur les vingt signataires, neuf sont de petits forains. En revanche, la diversité des noms témoigne d'un engagement global de l'ensemble des forains. De plus, l'Union syndicale et l'Avenir forain sont tous deux représentés, preuve de l'unité des syndicats lorsqu'il s'agit de faire face à l'adversité.

## 2) Les revendications

Dans sa forme élémentaire, le droit de pétition est établi pour la première fois en 1789<sup>587</sup>. Il s'agit alors d'une nouvelle manière d'exprimer la volonté du peuple de manière bien différente des doléances. Les forains sont donc dans leur plein droit lorsqu'ils écrivent et signent cette pétition.

### *La forme*

La forme de cette pétition peut potentiellement en apprendre plus sur son contexte de production. Tout d'abord, le choix du support, une feuille de papier ordinaire aux carreaux apparents, ne soutient pas l'idée d'une pétition de grande qualité. Elle est manuscrite et non pas imprimée, elle a donc pu être rédigée le jour même de son envoi. L'écriture est néanmoins soignée et droite. Il est en effet très important, pour le pétitionnaire, auteur de la pétition, de s'assurer de la recevabilité de sa pétition et cela passe par la forme. La loi de 1789 prévoyait des critères

---

582 GARNIER Jacques, *Forains d'hier et d'aujourd'hui...*, Op. Cit., p. 358.

583 *Ibid.*

584 Voir le dictionnaire des anarchistes du Maitron. (<https://maitron.fr/spip.php?article155555>)

585 Archives historiques de l'INPI, Marques de fabrique et de commerce, Confiserie et Pâtisserie, 1905-1907, fol. 195.

586 *Le Furet nîmois*, 11 août 1894, p. 1.

587 DURELLE-MARC Yann-Arzel, « Nature et origines du droit de pétition », *La Revue administrative*, numéro spécial : « L'individu face au pouvoir : les pétitions aux assemblées parlementaires », 2008, p. 51.

spécifiques, à savoir une rédaction par écrit soignée et des signatures identifiables. L'adresse de l'un des pétitionnaires était également requise pour s'assurer de l'authenticité de la pétition<sup>588</sup>. Si ces critères n'étaient pas remplis, la pétition était jugée irrecevable et ne se voyait accorder aucun crédit de la part du pétitionné, destinataire de la pétition. Faisant entrer en contact le pétitionnaire et le pétitionné, la forme de la pétition joue donc un rôle prépondérant<sup>589</sup>. Dans le cas présent, la pétition respecte l'ensemble des critères bien que sa forme d'ensemble laisse penser qu'elle a été rédigée avec empressement afin d'être envoyée presque immédiatement.

Les signatures sont évidemment très importantes et influent sur la façon dont la pétition est reçue par le pétitionné. Il y a cependant plusieurs manières de pétitionner. L'objectif étant de démontrer un soutien nombreux, il est possible de signer collectivement la pétition. Une signature collective implique que chacun des pétitionnaires signe en son propre nom. En revanche, il est également possible de signer en un nom collectif, celui d'une organisation ou d'un groupe, l'ensemble des pétitionnaires se retrouvant englobés dans ce dernier<sup>590</sup>. Les forains marseillais ont choisi, dans cette situation, de signer collectivement de manière séparée et non pas en nom collectif. En choisissant cette option, les forains cherchent potentiellement la facilité ou à donner du poids aux revendications émises, jouant donc sur le nombre plutôt que sur la force de leurs noms. Ce choix peut également indiquer l'impossibilité de réunir l'ensemble des signataires sous un nom collectif, par exemple la mention d'un syndicat, témoignant peut-être des dissensions qui existent encore entre les forains. Il est impossible de connaître les raisons de ce choix, mais la première possibilité semble la plus évidente.

La pétition peut être utilisée pour exprimer son adhésion à un projet ou à une réclamation, elle joue alors le rôle de soutien à une revendication plus globale qui n'est pas nécessairement de son initiative. Dans ce cas, les réclamations sont souvent formulées pour dénoncer des abus ou des torts commis à l'encontre d'un particulier. Ces réclamations sont presque toujours adressées à l'administration. La pétition peut également faire la demande d'une réforme, d'une loi, ou d'une simple question générale, et s'adresse alors dans ce cas directement au monde politique ou aux autorités décisionnaires. La dernière principale forme est la pétition de soutien ou d'hommage à une personnalité<sup>591</sup>. Une grande partie de ces pétitions était déposée par des groupements professionnels : marchands, notaires, huissiers, cheminots, entrepreneurs, imprimeurs, etc<sup>592</sup>. C'est

---

588 GRÉVY Jérôme, « Pétitions et pétitionnements au XIX<sup>e</sup> siècle » dans Ortolani Marc, Berthier Bruno (dir.), *Consentement des populations, plébiscites et changement de souveraineté*, Actes du colloque international de Nice et Chambéry, Nice, Serre éditeur, 2013, p. 149.

589 DURELLE-MARC Yann-Arzel, « Nature et origines du droit de pétition », *La Revue administrative*, numéro spécial : « L'individu face au pouvoir : les pétitions aux assemblées parlementaires », 2008, p. 47.

590 *Ibid.*, p. 48.

591 GRÉVY Jérôme, « Pétitions et pétitionnements... », *Op. Cit.*, p. 149.

592 *Ibid.*

le cas pour la pétition des forains, bien que leur groupement professionnel soit encore souvent remis en cause.

### *Le fond*

La pétition des forains marseillais ne fait état d'aucune demande précise. Elle proteste simplement contre la venue de Buffalo Bill juste avant les foires d'octobre de Bordeaux, en soutien aux autres forains. Elle affirme que cela « serait la ruine de l'industrie foraine ». Les pétitionnaires « faisant annuellement ou accidentellement les foires de Bordeaux », n'exigent rien du destinataire, le maire de Bordeaux. Il ne s'agit donc pas ici d'une initiative isolée mais bel et bien d'une participation à un mouvement plus global. La pétition n'est pas le point de départ de la vaste contestation foraine qui s'est mise en place, elle n'en est que l'une des incarnations.

En effet, dès le début de l'année 1905, les forains mettaient toute l'administration en garde contre l'arrivée de Buffalo. Dans un article intitulé « Municipalités, attention !! » signé « Passe-Partout » les forains écrivaient :

Il y a quelque temps déjà, alors que la colossale entreprise Barnum et Bailey s'appêtait à quitter la France après avoir réalisé des recettes formidables et nui d'une façon considérable à la corporation foraine française, on prévoyait l'arrivée prochaine d'une nouvelle entreprise du même genre : Buffalo Bill.<sup>593</sup>

Ayant déjà vécu la tournée de Barnum, qui a, selon eux, causé du tort à leurs affaires, les forains craignent la venue annoncée de Buffalo Bill, « entreprise du même genre » susceptible de leur faire une concurrence déloyale. Les forains affirment « redouter cette invasion américaine » qui ne peut que leur causer du tort. L'article se termine sur une question qui apparaît légitime et qui résume les inquiétudes de l'industrie foraine : « Bostock<sup>594</sup> ! Buffalo Bill ! et un neveu Bailey !!! que vont alors devenir nos braves forains français ? ».

Mais cette inquiétude n'obtient pas de crédit, et Buffalo Bill entame librement sa tournée française mettant en danger les intérêts forains. Ces derniers mettent donc en place une stratégie défensive très hostile et luttent ouvertement contre la troupe. Comme le montre le témoignage de Griffin, cette lutte prend forme lorsque les forains montrent les dents pour empêcher, de toutes les manières possibles, l'installation de Buffalo Bill à Bordeaux. Cette lutte débute par l'envoi d'une

---

<sup>593</sup> *L'Industriel forain*, 25 février 1905, p. 1.

<sup>594</sup> Sorte de cirque, dirigé par le britannique revendiqué américain Frank Bostock, installé entre 1903 et 1907 dans l'Hippodrome de la place Clichy à Paris. Durant cette période, le cirque prend le nom d'Hippodrome-Bostock. Voir [https://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir\\_2871.htm](https://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2871.htm).

lettre au maire de Bordeaux dès le début du mois de septembre<sup>595</sup>. C'est donc cette lettre qui bénéficie du soutien de la pétition des forains marseillais. Elle exprime en effet très clairement les demandes des forains. Ces derniers ont appris que la date initiale de l'installation de Buffalo Bill avait été modifiée de mai, date pour laquelle ils n'avaient « pas vu là matière à protester », au 23 septembre 1905. Se basant sur l'expérience d'une foire désastreuse en mars de la même année suite à la venue du président de la République qui a occasionné de grandes fêtes, les forains bordelais s'inquiètent de la venue de Buffalo Bill qui « serait un coup mortel pour les foires d'octobre ». Ils affirment que leurs « intérêts sont non seulement en jeu mais gravement compromis ». Ils cherchent donc à persuader le maire de Bordeaux d'agir en leur faveur. Pour cela, ils argumentent d'abord sur les potentielles sommes dont la ville bénéficierait grâce à Buffalo Bill qui ne sont à leurs yeux rien « à côté de celles laissés par les forains qui viennent habituellement dans notre cité ». Mais le passage central de cette lettre fait apparaître un moyen de persuasion tout autre :

Or la foire de mars a été mauvaise ; celle d'octobre, après le passage de Buffalo, le serait plus encore ; il n'en faut pas davantage pour détourner les forains de notre belle esplanade. Tous d'ailleurs sont d'ores et déjà informés des démarches que nous faisons près de vous, et leur non-réussite mêlée à la perspective d'une deuxième mauvaise foire pourrait bien les entraîner à une mise à l'index des foires de Bordeaux.<sup>596</sup>

Cette lettre, et les pétitions qui lui sont associées, emploient l'ultimatum et les menaces. En effet, les forains espèrent que la menace d'une « mise à l'index », soit d'un abandon des foires de Bordeaux, pourrait contraindre le maire de la ville à agir en leur faveur en repoussant à une autre date la venue de Buffalo Bill. Les forains soutiennent cette perspective « car de cette façon, tout le monde sera content : Buffalo, la caisse municipale et les forains. ».

Le dernier argument que les forains décident de mettre en avant est l'unité de tous les syndicats. En effet, la lettre affirme que « les Syndicats représentant la totalité des forains » sont « engagés dans cette affaires ». Cette affirmation est à la fois correcte et fausse. En réalité, comme démontré plus haut, les syndicats forains ne représentent absolument pas l'intégralité des forains, au contraire seule une partie extrêmement minoritaire est membre de l'un ou l'autre des syndicats créés. En revanche, il semblerait que la deuxième partie de l'affirmation soit réelle. La pétition des forains marseillais démontre, en effet, que l'Union syndicale et l'Avenir forain, les deux principaux syndicats, sont impliqués dans la lutte contre Buffalo Bill. En appuyant sur l'unité des syndicats, l'auteur de la lettre espère que cela donne du poids aux revendications et fasse craindre au maire de Bordeaux que les menaces puissent être mises efficacement en application.

---

<sup>595</sup> *La France de Bordeaux et du Sud-Ouest*, 2 septembre 1905, p. 3.

<sup>596</sup> *Ibid.*

Finalement il semblerait que les forains aient également réussi à appuyer sur la fibre patriotique des Bordelais, obtenant ainsi le soutien d'une partie de la population comme le journaliste signant du pseudonyme « Argus ». Ce dernier écrit

Il n'en reste pas moins regrettable, et sur ce point je suis d'accord avec les forains, que ces grandes exhibitions, ces gigantesque entreprises étrangères viennent couper l'herbe sous le pied aux attractions moins somptueuses, moins encombrantes, moins tapageuses qui défraient régulièrement le programme de nos foires et qui, pour la plupart sont entre les mains de Français authentiques.<sup>597</sup>

Il existe donc une forme de solidarité pour les forains qui luttent avec leurs maigres moyens contre « l'envahisseur américain ». Les Français semblent donc sensibles aux arguments patriotiques que les forains n'ont pas hésité à employer pour arriver à leurs fins. Mais quels sont les effets produits par cette lettre et cette pétition ? La municipalité de Bordeaux a-t-elle été sensible aux revendications foraines ?

### 3) Les effets de la pétition

Au regard de la presse, les tentatives foraines visant à empêcher la venue de Buffalo Bill à Bordeaux n'ont abouti à rien de concret. Pour autant, la lettre et les pétitions qui ont suivies, ont tout de même eu un impact sur les décisions prises par la municipalité bordelaise, mais aussi celles d'autres villes traversées auparavant, ou par la suite, par la troupe. Argus affirme que la lettre de protestation, soutenue par les diverses pétitions dont celle des forains marseillais, aurait été reçue positivement par le maire de Bordeaux. Ce dernier aurait également, toujours d'après Argus, fait des concessions, probablement financières sans pour autant modifier la date de venue de Buffalo Bill<sup>598</sup>. Les demandes et les craintes foraines ont donc été entendues. Néanmoins, Argus affirme que « par malheur pour les protestataires, leur sommation est de trop, et leur invitation arrive trop tard. Ce n'est pas aujourd'hui, c'est au moment où Buffalo Bill organisa ses tournées en province, que les forains auraient dû faire connaître leurs griefs contre la date choisie pour Bordeaux »<sup>599</sup>. L'ultimatum adressé par les forains n'a donc pas eu l'effet recherché et semble avoir plutôt scandalisé le maire et la population bordelaise. Argus souligne, par ailleurs, que les forains ont adressé leurs revendications bien trop tard, puisque la municipalité s'était déjà engagée auprès de Buffalo Bill en lui concédant la place des Quinconces. De plus, il semblerait que le scandale suscité

---

597 *La Petite Gironde*, 4 septembre 1905, p. 1.

598 *La Petite Gironde*, 11 septembre 1905, p. 1.

599 *La Petite Gironde*, 4 septembre 1905, p. 1.

par cette affaire a eu pour effet de populariser le Wild West Show. C'est du moins ce que semble penser Argus qui écrit :

Avant même que Buffalo Bill n'ait fait appliquer sur les murs de notre cité l'annonce de sa gigantesque exhibition [...], ses humbles concurrents, les forains ordinaires, viennent de lui faire sans le vouloir, une réclame efficace en faisant connaître au public leurs protestations éplorées.<sup>600</sup>

En tentant de défendre leurs intérêts par tous les moyens disponibles, les forains auraient donc participé, malgré eux, à la diffusion de l'information. Leurs revendications se sont donc muées en une publicité vantant le gigantisme de la troupe de Buffalo Bill. En effet, aux yeux du public, les craintes des forains ne peuvent que les inciter à se rendre aux représentations. Pour manifester tant d'hostilité commerciale de la part des forains, c'est qu'il doit être extraordinaire. Ainsi, la pétition et la lettre n'ont eu que peu d'effets à Bordeaux. Néanmoins, si l'affaire bordelaise semble avoir été si importante grâce à une couverture médiatique et une unité des forains inédite, elle n'est absolument pas la seule dans laquelle les forains se sont engagés pour défendre leurs intérêts.

Effectivement, il existe des traces d'une lutte semblable dans d'autres villes de France, traversées par Buffalo Bill ou au contraire qui auraient dû l'être. La pétition des forains marseillais mentionne trois villes, Nantes, Angers et Royan. Les forains présents dans ces dernières auraient soutenu, durant l'affaire bordelaise, leurs collègues forains en adressant certainement des pétitions, dont il n'existe plus aucune trace néanmoins. En s'intéressant à ces villes, il apparaît que Buffalo Bill n'y a pas effectué de représentation. Royan ne présente pas le profil adéquat quant à une venue de Buffalo Bill, il s'agit en 1905 d'une petite ville située non loin de La Rochelle ou de Rochefort, deux villes dans lesquelles Buffalo Bill s'est installé. En revanche Nantes est une ville de grande taille, il apparaît donc étonnant que Buffalo Bill ne s'y soit pas installé. Il est possible qu'aucun accord n'ait été trouvé entre la municipalité et la troupe, mais il peut aussi s'agir d'une contestation foraine ayant abouti comme se fut le cas à Angers.

Si toutes les mesures mises en place par les forains n'ont pas eu d'effet à Bordeaux, il semblerait qu'elles furent très efficaces à Angers. En effet, le procès-verbal de la réunion du 3 octobre 1905 du conseil municipal de la ville d'Angers, prouve que les forains ont réussi à empêcher l'installation du Wild West Show dans la ville<sup>601</sup>. M. Rompion, qui participe à cette réunion, pose cette question au maire : « comment se fait-il que ce cirque s'est trouvé forcé d'aller s'installer dans une commune voisine ? ». Effectivement, la troupe, interdite d'installation à Angers,

---

<sup>600</sup> *Ibid.*

<sup>601</sup> Archives municipales d'Angers, 1 D 46-19051003/9, Procès-verbal de la réunion du Conseil municipal d'Angers du 3 octobre 1905.

s'est tournée vers la ville d'Avrillé, située à quelques kilomètres. M. Proust répondant à la question affirme qu'il « convient [...] de s'en féliciter, car vous n'ignorez pas, Messieurs, que ces exhibitions tapageuses, — et le plus souvent fort creuses au point de vue du spectacle, — minent tous les petits forains et tuent les foires ». L'argument justifiant la non-présence de Buffalo Bill à Angers tient donc de la nécessité de protéger les forains. En réalité, la municipalité avait exigé de la troupe un versement journalier de 3000 puis 2000 francs par jour, ce à quoi Buffalo Bill n'avait pas consenti. Mais il semblerait que les exigences très élevées de la municipalité soient le résultat de menaces de la part des forains, qui appliquent ici la même stratégie déployée à Bordeaux. En effet Proust citant l'exemple de Bordeaux affirme que « la grande majorité des forains, qui avaient déjà retenu leurs places menacent de ne point s'y rendre, en raison du passage récent dans cette ville de Buffalo-Bill ». Ainsi la municipalité a agi sans « hésitation » de manière à protéger « les intérêts des industriels forains », et de ses propres foires. Les forains exercent donc une réelle pression sur les municipalités et tentent tout au long du parcours du Wild West Show de s'assurer que sa présence ne perturbe pas leurs propres intérêts. Proust confirme que les villes subissent partout « les mêmes plaintes des forains, qui se plaignent des autorisations accordées par les Municipalités aux exhibitions de ce genre, auprès desquelles les petites attractions ne peuvent plus vivre ».

Néanmoins, les pressions exercées par les forains, lorsqu'elles aboutissent, ne font pas l'unanimité auprès du public. En effet, Rompion dans sa présentation affirme que la décision de la municipalité angevine avait suscité « le mécontentement général des habitants d'Angers ». En effet, un journaliste écrit :

De divers côtés, dans le public, nous avons entendu exprimer le regret que la municipalité ne soit pas arrivée à traiter avec Buffalo Bill's pour l'installation de ce dernier [...]. Il est incontestable qu'il est résulté [...] une perte importante pour les pauvres de notre ville et un préjudice considérable pour le commerce angevin.<sup>602</sup>

Les habitants d'Angers regrettent donc les profits commerciaux que la troupe aurait permis en s'installant à Angers. Il semble donc exister une réelle opposition entre les intérêts du monde forain et les attentes du public. Cette opposition peut potentiellement expliquer l'inefficacité relative des réclamations foraines à Bordeaux. Pourtant malgré les inquiétudes des forains dans de nombreuses villes de France comme à Laval, les foires semblent ne pas subir la concurrence, annoncée comme déloyale, exercée par Buffalo Bill. Ainsi à Laval, les forains faisaient état des mêmes craintes. En effet, le maire de la ville avait autorisé Buffalo Bill à s'installer pour une journée à Laval en pleine

---

602 *Le Petit Courrier*, 29 août 1905, p. 2.

période de la foire de la petite Angevine. Cela a suscité le mécontentement des forains car « grâce à une réclame monstre, il accaparera tout le public »<sup>603</sup>. Pourtant les craintes ne sont pas confirmées et « l'immense affluence venue ce jour à Laval a fait que les forains ne se sont heureusement pas ressentis de la présence de Buffalo Bill »<sup>604</sup>. Cette situation à Laval, où les forains craignaient la concurrence de Buffalo Bill est la même qu'à Bordeaux. La foire d'octobre n'est en effet pas le désastre attendu par les forains. De leur côté, les journaux bordelais assurent que leurs « hôtes forains ont tous encaissé de fort belles recettes : la foire d'octobre – que d'aucuns craignaient désastreuse – s'ouvre au contraire sous les plus heureux auspices. »<sup>605</sup>.

Les forains ont donc utilisé tous les moyens mis à leur disposition, pétitions, réclamations ou encore menaces, pour obtenir gain de cause et empêcher Buffalo Bill et son Wild West Show de ruiner leurs modestes entreprises. Leurs revendications semblent être entendues par leurs interlocuteurs, bien que dans certains cas elles n'aboutissent à rien de concret et apparaissent inefficaces. L'affaire de Bordeaux, relativement médiatisée, semble avoir marqué Griffin qui souligne la virulence avec laquelle les forains ont tenté de saboter l'installation de la troupe. Pour autant, les craintes foraines ne sont pas confirmées et les foires, qu'ils cherchaient à protéger, semblent s'être passées pour le mieux. Finalement, l'hostilité dont les forains ont fait preuve à l'encontre de la troupe témoigne d'un phénomène plus global, à savoir un véritable rejet de la concurrence étrangère, plus particulièrement américaine.

### III) Rejet de la concurrence étrangère

La réaction hostile des forains à la tournée de Buffalo Bill n'est pas quelque chose de nouveau. En effet, les forains ont, à plusieurs reprises, montré des signes de fébrilité face à d'autres grands spectacles américains qu'ils considèrent comme des concurrents déloyaux. Mais les forains ne sont pas les seuls à montrer des signes de résistance à la concurrence étrangère. Effectivement, les Français, ayant des intérêts économiques à défendre, affichent globalement une hostilité constante contre tout type de concurrence. Néanmoins la concurrence américaine, incarnée dans le monde du spectacle par les grands cirques, est victime d'un sentiment antiaméricain qui grandit en Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle.

---

603 *Le Patriote de la Mayenne*, 17 septembre 1905, p. 6.

604 *La Mayenne*, 16 septembre 1905, p. 3.

605 *La Gironde*, 14 octobre 1905, p. 3 ;

## 1) La résistance foraine aux concurrents étrangers

Pour illustrer cette résistance, appliquée avec vigueur dans l'affaire opposant les forains à Buffalo Bill à Bordeaux, il est nécessaire de mentionner la tournée, trois ans plus tôt, de Barnum & Bailey. En effet, à l'occasion de la tournée de ce cirque américain, les forains ont affiché leur inquiétude et leur hostilité, dénonçant une concurrence qu'ils jugent déloyale.

L'emploi par le cirque Barnum & Bailey de la stratégie publicitaire du bluff sert d'argument pour les forains. La Doussamère, pseudonyme d'un chroniqueur de *L'Industriel forain*, mène cette lutte déséquilibrée à travers une série d'articles publiés entre septembre et novembre 1901. Il remet en question, dans un premier temps, l'intérêt artistique du cirque. Il affirme, dans son article intitulé « Le Triomphe de la Réclame américaine » que le spectacle proposé par Barnum est « quelconque ; rien de plus, rien de moins de tout ce que l'on voit communément dans tous les cirques »<sup>606</sup>. Il continue en appuyant sur la « désillusion » et le « mécontentement du public » qui assiste à « la médiocrité du spectacle » qui présente « des scènes de grosses bouffonneries, dont nos plus petites "tentes" foraines voudraient à peine »<sup>607</sup>. Il prétend que les artistes du cirque sont mauvais car, selon lui, rares sont ceux « qui consentent à mener l'existence plutôt pénible de la vie de "Cirque américain" ». La Doussamère appuie donc sur ce qui constitue selon lui la stratégie essentielle des Américains, à savoir l'emploi d'une réclame « d'une telle virtuosité », qu'elle trompe l'ensemble du public qui tombe alors « en plein dans le panneau ». Le chroniqueur s'appuie, par ailleurs, sur les spectacles sédentaires, qui eux-mêmes font preuve d'hostilité contre l'ensemble des forains. La Doussamère écrit :

Des millions iront s'engouffrer dans les caisses de l'affaire transatlantique, pour le plus grand dam des théâtres et spectacles parisiens, réduits à tenir la chandelle. [...] Aussi ne peut-on que regretter que, pour encaisser une pauvre somme d'une centaine de mille francs, résultant de la location de l'un des bâtiments de la défunte Exposition, l'Administration communale parisienne ait crû devoir sacrifier de gaîté de cœur, les intérêts de quantité de contribuables parisiens.<sup>608</sup>

Prévoyant un succès considérable de Barnum, cette « affaire transatlantique », il affirme que les spectacles parisiens doivent subir une concurrence face à laquelle ils n'ont aucune chance. En appuyant sur l'origine transatlantique du cirque et affirmant que les intérêts des parisiens sont bafoués, le chroniqueur pense pouvoir influencer l'opinion publique. Il écrit plus tard qu'une

---

606 *L'Industriel forain*, 7 septembre 1901, p. 1.

607 *L'Industriel forain*, 19 octobre 1901, p. 1.

608 *Ibid.*

« partie seulement » de l'argent obtenu par le cirque « reste au pays »<sup>609</sup>, c'est-à-dire que le reste est perdu et ne participe pas aux intérêts économiques des français.

Cette idée, il la développe en accusant Barnum de détenir une forme de monopole sur le monde du spectacle, privant ainsi les forains et les spectacles sédentaires de toute chance d'exister. L'emploi intensif d'une réclame moderne et trompeuse aurait donc permis de constituer ce monopole. Dans un article intitulé « Trust<sup>610</sup> forain », La Doussamère affirme que le cirque Barnum n'est « pas autre chose qu'une foire sous une seule et même direction, quelque chose comme un “trust forain” ». Adrien Pezon confirme cette observation et affirme que « cette gigantesque foire ambulante » cause un « tort considérable » aux forains<sup>611</sup>. La Doussamère critique également les administrations municipales qui permettent à ces spectacles américains de grande taille d'effectuer des représentations lors des foires ou « peu de temps auparavant »<sup>612</sup>. Comme dans le cas de l'affaire opposant Buffalo Bill et les forains à Bordeaux, la municipalité apparaît comme étant la responsable de la concurrence déloyale que subissent les petites industries foraines. Ainsi selon, le chroniqueur, la municipalité participe tout autant que le cirque à la mise en place d'une concurrence « imprévue » qui menacent les forains et nécessite donc une réaction. Il assure que la « concurrence sans merci » permise par la réclame « extravagante » du cirque ne peut constituer qu'un « danger qui menace [...] l'industrie foraine en France et même les spectacles sédentaires les mieux assis »<sup>613</sup>. À ses yeux, le cirque Barnum n'est qu'un « “trust” aspirant toute la bonne galette d'un pays ». C'est donc pour empêcher ce trust de conquérir le marché français qu'il appelle à résister contre « cette pieuvre transatlantique » qui spolie les villes d'« une énorme quantité de numéraire ». Il suggère pour cela de « lui mettre dans les roues des bâtons de légitime défense » qui ne peuvent avoir pour objectif que de se protéger contre une « concurrence désastreuse ». Finalement si, comme l'a montré l'exemple de l'affaire de Bordeaux, la lutte foraine contre ce type de concurrence n'est pas toujours très efficace, il semblerait que cela porte ses fruits. La Doussamère signale, par exemple, la mise en place par certaines villes de France d'interdiction d'installation pour les spectacles ambulants sur une période de deux ou trois mois précédant les foires<sup>614</sup>. Les forains obtiennent donc parfois gain de cause dans leur lutte stratégique pour leurs intérêts. Le chroniqueur appelle cependant à élargir ce processus « de façon qu'il ne leur soit créé aucune concurrence ». L'objectif affiché est donc très clair.

---

609 *L'Industriel forain*, 19 octobre 1901, p. 1.

610 Le terme *trust* venu des États-Unis désigne une entreprise qui dispose d'un monopole ou d'un quasi-monopole sur un ou plusieurs marchés d'un secteur industriel.

611 *L'Industriel forain*, 20 septembre 1902, p. 2.

612 *Ibid.*

613 *L'Industriel forain*, 26 octobre 1901, p. 1.

614 *Ibid.*

Pour obtenir le soutien du plus grand nombre, les forains s'appuient nécessairement sur le nationalisme. Les articles forains de mise en garde contre la concurrence prennent donc progressivement un aspect profondément nationaliste. Déjà durant la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, les forains français ont fait preuve d'hostilité envers leurs concurrents allemands<sup>615</sup>. Il se met alors en place une véritable lutte entre forains français et allemands, ces derniers accusant les premiers de faire preuve de chauvinisme. En revanche, les forains français défendaient alors l'idée selon laquelle la classe foraine constituait une classe apatride, défendant ses propres intérêts<sup>616</sup>. Adrien Pezon, en signant un article intitulé « La France aux Français ! », titre pour le moins très évocateur, intègre pleinement un nationalisme revendiqué. Il y dénonce le « sans-gêne et la facilité avec lesquels ces étrangers viennent chez nous »<sup>617</sup>. Il affirme que les forains sont « sans cesse victimes de la concurrence étrangère » et dénonce la « presque impossibilité maintenant de gagner notre vie à cause de cette concurrence formidable ». Critiquant l'installation du Grand Cirque national suisse, il décide de souligner le fait que les employés « ne parlent pas français ». Il incarne dans le monde forain un virage nationaliste que d'autres avaient tenté, avant lui, d'éviter. Finalement sur un ton défaitiste, Pezon adresse à ses amis forains le message suivant : « dites vous bien que nous sommes du beau pays de France, le pays hospitalier, où le soleil luit pour tout le monde, sauf pour nous, forains français »<sup>618</sup>. Il reprend dans son argumentaire les luttes constantes menées par les forains contre les préjugés et l'hostilité affichée des autorités sur toute la période du XIX<sup>e</sup> siècle. Il démontre une forme d'impuissance et un aveu d'échec des forains contre les concurrents étrangers. Néanmoins, en 1905 les forains continuent de lutter et, dans son article, Passe-Partout appelle les municipalités au patriotisme et leur adresse cette demande : « réservez donc vos faveurs à vos compatriotes, aux industriels forains français dont l'argent reste en France et dont la présence dans vos villes apporte au commerce local une source de bénéfices »<sup>619</sup>. L'argument nationaliste est donc pleinement employé.

Finalement, les forains continuent de lutter au début du XX<sup>e</sup> contre tout concurrent étranger ou qui leur apparaît comme tel. Les sœurs Vesque signalent, par exemple, la « grande effervescence autour de l'affaire Buffalo Bill. M<sup>r</sup> Cherpin montre des papiers, une lettre adressée par lui au Syndicat des forains... que de bruit dans le Landernau au cirque... mais aucun directeur ne veut risquer les frais d'un procès... »<sup>620</sup>. Les forains sont donc en 1928 impliqués dans une nouvelle lutte contre une entreprise reprenant le nom de Buffalo Bill. Les journaux écrivent que « les forains, qui

---

615 *L'industriel forain*, 7 juillet 1895, p. 1.

616 *L'Industriel forain*, 9 juin 1895, p. 1.

617 *L'Industriel forain*, 20 septembre 1902, p. 2.

618 *Ibid.*

619 *L'Industriel forain*, 25 février 1905, p. 1.

620 MuCEM, CCR, 8AP5, Carnets des sœurs Vesque, n°9, fol. 59, Passage sur l'affaire Buffalo Bill, 27 mai 1928.

sont des gens sérieux, protestent contre une certaine entreprise qui a installé aux portes de Paris une contrefaçon de Buffalo Bill »<sup>621</sup>. L'objectif affiché par La Doussamère n'est donc pas encore accompli en 1928.

Une caricature souligne l'ambiguïté et dénonce l'hypocrisie des forains en lutte contre le concurrent étranger<sup>622</sup>. La légende de cette caricature appuie sur les noms des attractions foraines : « Toboggan canadien, montagnes russes, suisses, lions d'Abyssinie, géants moscovites... tout ça est bien français ». Les forains, en lutte n'hésiteraient donc pas à s'approprier les inventions de ses concurrents et de leurs curiosités dans leur seul et unique intérêt. Pour autant, la lutte engagée par les forains s'inscrit dans une lutte plus globale contre ce que certains appellent une « invasion par le cirque ».

## 2) Une « invasion par le cirque » ?

En effet, craignant les effets dévastateurs d'une concurrence déséquilibrée, les forains n'hésitent pas à qualifier les tournées de grands cirques américains d'« invasions ». C'est le terme employé par un forain publiant dans *L'Industriel forain*, sous le pseudonyme de Fouillou I<sup>er</sup>, un article intitulé « Lettre d'un vieux gosse – L'invasion »<sup>623</sup>. L'emploi de ce terme est, dans cet article, tout sauf anodin, l'auteur dénonce directement la menace représentée par les grands industriels du spectacle. Il commence en affirmant que « l'invasion dont nous allons parler est toute pacifique, et quoique cela est pourtant néfaste pour le présent, à l'industrie foraine, mais aussi, et surtout pour son avenir ». Pour Fouillou I<sup>er</sup> cette invasion, qui se produit sans les armes, menace directement et principalement l'industrie foraine. Il place donc dès le début de son article les grands cirques américains dans le rôle d'agresseurs venus détruire l'« avenir » de l'industrie foraine. Cet article s'inscrit donc dans la suite logique des contestations adressées par les forains aux concurrents étrangers dans le seul objectif de défendre les intérêts forains. Il apparaît donc évident qu'il a pu exagérer la réalité des faits qu'il expose. Néanmoins, la dénonciation de ce phénomène d'invasion met également en cause la naïveté du public français et l'inaction de la France face à cette supposée invasion des entreprises américaines. Il affirme notamment que seuls les forains comprennent que les entreprises américaines sont des « envahisseurs ». Selon lui, « l'or français fait prime sur les marchés du monde, et on le ramasse si facilement [...] il suffit d'avoir un nom exotique, de faire du bluff à outrance et les bons gogos se battent pour le jeter à qui mieux mieux. ». Il appuie donc, comme ses collègues forains, sur le bluff et la stratégie commerciale américaine, et met en cause la

---

621 *La Rumeur*, 30 mai 1928, p. 7.

622 Voir annexe 1 p. 173.

623 *L'Industriel forain*, 25 février 1905, p. 1.

crédulité des spectateurs tombant facilement dans le piège. De plus, il insinue que les autorités françaises sont complices, volontairement ou non, de cette invasion. Il dénonce notamment la sympathie des « autorités civiles et militaires » qui s'arrangeaient de façon « à lui aplanir les difficultés ». Fouillou I<sup>er</sup> l'assure, l'« envahisseur » dispose d'une influence majeure, « Barnum était dieu et Bailey son prophète ». Il regrette donc une invasion triomphale, les Américains « ayant emporté de notre pays de l'or à ne savoir qu'en faire ». Ce succès pousserait selon lui les Américains à revenir. C'est pourquoi il conclut son article sur un appel à la réaction chez les forains et exige de la loi qu'elle s'applique à tous et non pas seulement à la classe foraine, éternelle profession persécutée. Cet appel témoigne de l'inquiétude vive des forains espérant convaincre les Français de les soutenir dans leur effort de rejet de l'invasion américaine.

Quelle est la réalité de cette invasion ? Il est possible qu'il s'agisse en réalité d'une tentative de la part des forains de provoquer une réaction. Un moyen pour eux de faire planer le risque d'une invasion afin susciter le rejet des grands cirques américains. Si cette possibilité reste forte, des articles parus dans des journaux américains donnent du crédit à la thèse évoquée par les forains. Le *New Orleans Democrat* écrit en 1905 :

Notre invasion de l'Europe par le cirque a ses incidents décourageants, même si nous pouvons parler avec optimisme de notre invasion commerciale de ces régions [...]. Jusqu'à présent les cirques américains se sont bien débrouillés en Europe. Buffalo Bill divertit, mois après mois, diverses capitales tandis que nos spectacles d'un différent niveau ne démeritent pas sur le continent. C'est comme si notre invasion par le cirque n'était destiné qu'à rencontrer le succès.<sup>624</sup>

Comme un aveu de culpabilité, cet article confirme toutes les thèses développées par Fouillou I<sup>er</sup>. Les Américains donnent à cette invasion le nom particulier de « circus invasion of Europe ». Mentionnant ici les échecs de Maccadon, évoqués sous la forme d'« incidents décourageants », l'article affirme néanmoins que Buffalo Bill participe au succès inévitable de cette invasion. Dès 1903, le terme d'« invasion » est employé par la presse américaine pour traiter de la tournée de Barnum. En effet, un journaliste américain écrit à ce sujet que le cirque Barnum a effectué « la campagne probablement la plus vigoureuse de l'invasion américaine de l'Europe, certainement la plus pittoresque » qui « s'est terminé avec le retour du cirque »<sup>625</sup>. Les Américains semblent donc

---

624 Traduit de l'anglais : *Our circus invasion of Europe has its depressing incidents, however optimistically we may speak of our commercial invasion of those parts [...]. Heretofore American circuses have done very well in Europe. Buffalo Bill entertainend month after month in various capitals, while shows of a different class have not been without honor on the continent. It looked as if our circus invasion was destined to meet only with success.* Tiré de POLACSEK John F., « The McCaddon International Circus... », *Op. Cit.*, p. 17.

625 *The Vinita Dailu Chieftain*, 24 avril 1903, p. 1. Traduit de l'anglais : *Probably the most vigorous campaign of the American invasion of Europe, certainly the mos picturesque, has comme to an end with the return of the circus.*

avoir bel et bien organisé une invasion pacifique de l'Europe dont l'objectif est la conquête des esprits des Européens et de leurs porte-monnaies selon les dénonciateurs. La tournée de Buffalo Bill de 1905 s'inscrit donc dans une stratégie globale d'invasion par le cirque dénoncée par les forains mais qui connaît un succès réel. Mais cette invasion par le cirque s'inscrit elle-même, semblerait-il, dans une stratégie plus globale encore, c'est-à-dire l'invasion commerciale de l'Europe. C'est ce que confirme la caricature ci-dessous et un article de *The Providence News* qui écrit « l'Europe est agitée quant à la perspective d'une invasion commerciale américaine, [...] les pays européens ont une raison d'être perturbés face au mouvement "expansionniste" américain »<sup>626</sup>. Les forains français semblent donc avoir bel et bien découvert la stratégie américaine visant à la conquête des marchés européens.



Caricature intitulée "The Invasion of Europe", probablement réalisée par le journal *The Plain Dealer*, tiré de *Ottumwa Weekly Courier*, 30 mai 1901, p. 10.

Les forains français ne sont pas les seuls à vouloir lutter contre cette invasion. Les Polonais vivant sous la domination austro-hongroise semblent également montrer des signes d'opposition et

---

626 *The Providence News*, 19 février 1902, p. 5. Traduit de l'anglais : *Europe is agitated at the prospect of an American commercial invasion, [...] European countries have one reason to be perturbed at the possibilities of the American « expansionist » movement.*

de réactions vives à celle-ci. Les Polonais font les mêmes reproches que les forains mais pour des raisons différentes. En effet, la presse polonaise souligne la futilité de dépenser son argent pour des tickets du Wild West Show, une entreprise étrangère, dans un contexte géopolitique assez troublé et marqué par une occupation et une division du territoire polonais<sup>627</sup>. À leurs yeux, le plus choquant était la facilité avec laquelle la troupe réussissait à « siphonner » l'argent des spectateurs. La presse polonaise fait donc le même constat que les forains. Néanmoins, un article appuie sur les sommes énormes dépensées par la foule pour assister aux représentations quand, le reste du temps, les Polonais semblent misérables et incapables de soutenir leur propre cause nationale<sup>628</sup>. Il n'est donc pas étonnant de découvrir des actes de résistance et d'hostilité, comme par exemple le boycott du *show* appelé par la « Towarzystwo Szkoły Ludowej » (Association scolaire de village) qui demande au peuple polonais de financer son entreprise visant à promouvoir la langue polonaise<sup>629</sup>. Ainsi en Galicie, les contestataires de la troupe appuient sur le sentiment patriotique, comme les forains l'ont fait en France, et cherchent à retenir l'argent du public en l'empêchant de finir dans les caisses de Buffalo Bill.

En France, l'auteur de la lettre adressée au maire de Béziers montre également son hostilité à la troupe en soutenant les camelots qui la suivent. Le *Journal du Lot* donne une description précise des camelots de Buffalo Bill dans l'une de ses mises en gardes :

Une nuée de satellites, suit, sous la forme de camelots, l'exhibition de Buffalo. Parmi eux, se trouvent des individus qui, dès le matin, se postent aux carrefours et offrent, des billets de toutes places. Le public, qui n'ignore pas les désagréables difficultés qu'on éprouve pour prendre les billets qu'on obtient qu'après avoir eu les pieds écrasés sous les talons des voisins et les côtes meurtries à coup de coude, est heureux de profiter de l'aubaine et achète avec empressement les billets offerts, sans supplément. Seulement, en arrivant au contrôle, ils se voient refuser l'entrée, les billets dont ils sont possesseurs étant périmés.<sup>630</sup>

Les camelots sont donc des escrocs profitant de la grande renommée de la troupe pour tromper les Français voulant se procurer une place en leur en proposant de fausses. Dans sa lettre<sup>631</sup>, l'auteur inverse les rôles et affirme que l'escroc n'est pas « ce pauvre camelot » mais bel et bien le Wild West Show qui, selon lui, use de stratégie malhonnête pour vendre ses places plus chères. Il affirme également que « si vol il y a c'est du côté du cirque ». Il prend donc la défense du camelot, pourtant bien peu populaire, contre Buffalo Bill. Il finit sa lettre en proposant de faire une pétition afin « qu'à l'avenir on n'accorde pas ainsi protection à ces escrocs internationaux ». L'auteur de la lettre

627 BARANIECKA-OLSZEWSKA Kamila, « Buffalo Bill and Patriotism... », *Op. Cit.*, p. 325.

628 *Ibid.*, p. 326.

629 *Ibid.*, p. 326.

630 *Journal du Lot*, 11 octobre 1905, p. 3.

631 Archives municipales de Béziers, 1J23, fol. 20, Lettre adressée au maire de Béziers, 20 octobre 1905.

partage donc avec les forains un fondement nationaliste et une hostilité aux concurrents étrangers. Par ailleurs, un élément étonnant de la lettre, au-delà des fautes d'orthographe récurrentes, est le refus presque obstiné d'employer des termes anglais « ticket » et « pickpocket » qui deviennent dans la lettre « tiquet » et « picpoquet ». Ce choix est potentiellement volontaire et peut signifier une forme de résistance à l'américanisation et aux anglicismes. Cela ne reste néanmoins qu'une supposition.

Que ce soit les forains ou l'auteur de la lettre, le principal critère qui pousse à la dénonciation de cette invasion est un critère purement économique. Les contestataires emploient un argumentaire patriotique, mais leur objectif reste la défense de leurs propres intérêts. Il existe, par ailleurs, une forme de résistance plus identitaire voire idéologique. Les cirques français par exemple font preuve d'une résistance acharnée au modèle américain et continuent, dans la majorité des cas, à miser sur la tradition du cirque français pour attirer son public<sup>632</sup>. Ainsi, si l'invasion américaine vise à la conquête économique de l'Europe, elle ne bouleverse pas, au début du XX<sup>e</sup> siècle, le modèle culturel des cirques. Il existe finalement une résistance socialiste aux grandes entreprises américaines qu'elle assimile à un moyen de détourner le peuple des enjeux de la lutte des classes. Un journal socialiste rouennais reproche notamment aux autres journaux de se faire les portes paroles de ces cirques américains. En effet, Jean Mesnil, écrivant pour *Le Travailleur normand*, reproche à *La Dépêche de Rouen* d'avoir consacré deux numéros spéciaux à l'occasion des passages de Maccaddon et de Buffalo Bill<sup>633</sup>. Faisant une référence discrète à l'expression célèbre prise à Juvénal, « du pain et des jeux », Mesnil accuse *La Dépêche de Rouen* d'être complice d'une stratégie visant à amuser le peuple pour le détourner de la chose politique. Ainsi du point de vue socialiste, il existe une connivence globale impliquant l'invasion américaine dont l'objectif est d'endormir le peuple pour mieux le maîtriser.

Toutes ces dénonciations mêlées à une hostilité envers les entreprises américaines conduisent au développement d'un sentiment antiaméricain, qui codifie, pour une partie des Français, leurs relations vis à vis de tout ce qui peut avoir un lien avec les États-Unis.

### 3) Le sentiment antiaméricain

L'invasion pacifique du continent européen entamée par les États-Unis semble actée dans l'esprit des Européens. Certains d'entre eux considèrent que le processus est inévitable et que la conquête n'est qu'une question de temps. Le journaliste Octave Noël affirme que « les États-Unis,

---

632 REARICK Charles, *Pleasures of the Belle Epoque : Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*, New Haven, Yale University Press, 1985,

633 *Le Travailleur normand*, 18 juin 1905, p. 1-2.

poussés par l'intérêt et par la soif d'affaires et de fortune qui les étreint, accroîtront, accéléreront même leur production, dans l'espoir de s'assurer une partie de la clientèle européenne et d'annihiler les efforts que celle-ci pourrait tenter pour reprendre la place qu'elle occupait jusqu'ici dans le monde commercial et économique»<sup>634</sup>. En effet, il considère que « la république des États-Unis, surmenée par sa politique économique, étouffe chez elle »<sup>635</sup> et se tourne alors vers le reste du monde dans le but d'obtenir le profit qu'elle ne peut plus obtenir sur son territoire. Néanmoins, Jules Huret rappelle que « la planète a des bornes » et pose la question, qui torture les esprits des intellectuels européens inquiets, « que deviendra l'Europe désunie devant cet ogre réaliste ? »<sup>636</sup>. Les Européens semblent donc observer impuissants l'essor économique des États-Unis et la déchéance de l'Europe qui est sur le point de perdre sa suprématie. Le philosophe britannique John Ruskin aurait dit à l'écrivain américain Moncure Daniel Conway : « votre pays s'agrandit tellement qu'il finira par nous avaler tous »<sup>637</sup>. Édouard Reyer l'affirme, dans son article intitulé « L'américanisation de l'Europe », la stratégie économique et industrielle mise en place par les États-Unis conduirait à un triomphe assuré au XX<sup>e</sup> siècle<sup>638</sup>. En effet, de nombreux journalistes et intellectuels français ou européens font le même constat. Urbain Gohier assure que « le peuple qui possède ce continent [L'Amérique] dominera le monde au XX<sup>e</sup> siècle »<sup>639</sup>. Pour lui, les Américains « offrent dès aujourd'hui le problème le plus passionnant aux philosophes et aux prophètes », à ses yeux il s'agit d'un problème que les Européens ne peuvent pas résoudre. Mais l'américanisation du monde, et la crainte qui en résulte<sup>640</sup>, est d'abord et avant tout un sujet littéraire. Les écrivains font des prévisions alarmistes sur une « invasion » des marchés européens dans un avenir plus ou moins proche. Ce sont ces prévisions qui conduisent inévitablement à créer chez les Européens un sentiment antiaméricain, nourri par la peur d'être dominés par une puissance étrangère. Cet antiaméricanisme ne s'incarne néanmoins pas de la même manière partout en Europe. Il dépend des sensibilités de chacune des nations. Par exemple, l'« américanisation » observée par les Britanniques devient le « danger américain » chez les Allemands<sup>641</sup>. La peur créée trouve souvent ses racines dans les rivalités commerciales très intenses qui s'établissent entre les continents européen et américain.

---

634 NOËL Octave, « Le péril américain », *Le Correspondant*, t. 194, 25 mars 1899, p. 1090.

635 *Ibid.*, p. 1084.

636 HURET Jules, *En Amérique*, Paris, E. Fasquelle, 1905, p. 87.

637 Cité dans REYER Édouard, « L'américanisation de l'Europe », *La Revue politique et littéraire*, 19 avril 1902, p. 484.

638 *Ibid.*

639 GOHIER Urbain, *Le Peuple du XX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis*, Paris, E. Fasquelle, 1903, p. 20.

640 ANTIGONE MARIN Séverine, « "L'Américanisation du monde ?". Étude des peurs allemandes face au "danger américain" (1897-1907) », dans LESCENT-GILES Isabelle (dir.), BARJOT Dominique (dir.), DE FERRIÈRE Marc (dir.), *L'américanisation en Europe au XX<sup>e</sup> siècle : économie, culture, politique*, vol. 1, Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2002, p. 71.

641 *Ibid.*

Les Européens cherchent alors à s'organiser pour lutter contre la menace américaine, dont la réalité semble presque consensuelle. Dans son livre intitulé *L'américanisation du monde*, publié en 1901 en Angleterre et traduit en français en 1902, William Thomas Stead, journaliste britannique, étudie ce processus mondial et montre sa sympathie au modèle américain qui s'impose. Néanmoins, il assure que les nations européennes assistent avec inquiétude à leur américanisation. Selon lui, la majorité des Européens considère que l'avenir de leur continent « semble fâcheux »<sup>642</sup>. Ils s'organisent donc pour résister à ce processus et l'Allemagne devient l'acteur central de cette lutte. En effet, Édouard Reyer confirme que l'Allemagne souhaitait la formation d'« une coalition européenne contre les États-Unis » dont le seul objectif serait la défense des intérêts économiques européens, sujet qui semble faire l'unanimité en Europe. La France et la Grande-Bretagne sont elles aussi touchées par cette crainte. L'économiste français, Paul Leroy-Baulieu aurait soutenu l'idée d'une unité européenne contre les États-Unis<sup>643</sup>. Cependant, l'influence des industriels américains en France est moindre en comparaison avec le Royaume-Uni et l'Allemagne. La coalition n'a donc jamais vu le jour.

Si l'influence américaine en France était moins importante que dans d'autres pays d'Europe, cela n'a pas empêché les Français de développer un sentiment profondément antiaméricain. En effet, l'antiaméricanisme en France est l'objet d'une histoire longue qui débute dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Se met ainsi en place, au XVIII<sup>e</sup> siècle, la vision d'une « sous-vie », d'une vie diminuée aux États-Unis<sup>644</sup>. Cette vision est accentuée au début du XIX<sup>e</sup> avec la cristallisation de l'antiaméricanisme français autour de la thématique de la vulgarité et de l'absence de culture. Des auteurs célèbres développent cette idée, comme Stendhal qui appuie sur la grossièreté américaine, ou Baudelaire qui lui déteste la démocratie américaine et dénonce l'oppression des artistes opérée par les autorités américaines<sup>645</sup>. Des théories sur la dégénérescence des espèces du Nouveau Monde se sont donc développées en France au cours du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>646</sup>. C'est seulement après la Guerre de Sécession et le désastre de l'Expédition du Mexique que les antiaméricains emploient des arguments basés sur le matérialisme américain et la domination économique. Les Français témoignent d'un ressentiment très important vis-à-vis de l'essor économique formidable que connaissent les États-Unis<sup>647</sup>. Ce virage conduit à l'apparition précoce à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en France, d'un antiaméricanisme considéré comme « moderne »<sup>648</sup>. Des livres entièrement consacrés à l'antiaméricanisme sont

---

642 STEAD William Thomas, *L'américanisation...*, Op. Cit., p. 98.

643 ANTIGONE MARIN Séverine, « "L'Américanisation du monde ?"... », Op. Cit., p. 73.

644 « Généalogie de l'antiaméricanisme français. Entretien avec Philippe Roger », *Esprit*, n° 287, 2002, p. 178.

645 *Ibid.*, p. 177.

646 MEUNIER Sophie, « Anti-Americanisms in France », *French Politics, Culture & Society*, vol. 23, n° 2, 2005, p. 126.

647 *Ibid.*, p. 128.

648 « Généalogie de l'antiaméricanisme français... », Op. Cit., p. 180.

publiés à partir de 1883-1884<sup>649</sup>. Ce sentiment se diffuse donc dans la société. Au cours des années 1890, le nombre d'antiaméricains augmentent drastiquement en réaction au tournant impérialiste de la politique étrangère américaine. Les Français craignent désormais le « péril américain »<sup>650</sup>. C'est la guerre hispano-américaine de 1898 qui transforme la méfiance des Français en certitude et qui accélère la cristallisation de l'antiaméricanisme au sein de la société<sup>651</sup>. Certains journaux deviennent des instruments d'expression de l'antiaméricanisme comme la revue catholique *Le Correspondant* dans laquelle des articles antiaméricains sont publiés régulièrement. Désormais, autour de l'année 1900, les craintes vis à vis de l'essor économique américain se mêlent à une hostilité culturelle établie sur une base ethnique. Dans son feuilleton intitulé *La Conspiration des milliardaires* paru entre 1899 et 1900, Gustave Le Rouge n'hésite pas à employer des termes très hostiles envers les Américains. Ce feuilleton met en scène un complot de milliardaires américains dont l'objectif est l'asservissement de l'Europe. Il y entretient la vision française du Yankee, « un savant sans élévation d'idées » ou encore « un industriel sans humanité », et soutient l'idée d'une distinction raciale entre Européens et Américains en écrivant : « on est tous de la même race, du moment qu'on n'est pas américains ! »<sup>652</sup>.

Finalement la réaction française à l'idée d'une invasion américaine de l'Europe se construit sur la base de préjugés. Le journaliste Baptiste écrit à l'occasion de la publication du livre à succès de Georges Duhamel, *Scènes de la vie future* :

Les Français, chez qui le bon sens finit toujours par triompher, en auraient-ils à la fin « plein le dos » du bluff américain ? Car le fait est là. Ils ont fait un succès au livre sévère de M. Duhamel qui, le premier, a le courage de dire à l'oncle Sam qu'il n'est pas épaté, et de lui crier ses quatre vérités.<sup>653</sup>

Tout ce qui semble américain fait donc l'objet de l'hostilité des antiaméricains. Néanmoins, la vision des États-Unis, développée par Duhamel repose sur un préjugé assumé. La visite des États-Unis, qui a contribué à l'écriture de son livre, ne lui a servi qu'à confirmer ses préjugés. Lucien Romier met en avant le fait que les Européens semblent ne pas vouloir reconnaître la valeur réelle des Américains qui selon lui créent « des formes de vie supérieure » et jettent « les bases d'une civilisation inédites ». Il considère que « l'originalité américaine échappe le plus souvent à l'homme imbu des préjugés politiques et sociaux du vieux monde »<sup>654</sup>.

---

649 *Ibid.*, p. 183.

650 ROGER Philippe, *L'ennemi américain : généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Seuil, 2002, p. 178.

651 *Ibid.*, p. 179.

652 « Généalogie de l'antiaméricanisme français... », *Op. Cit.*, p. 186.

653 *Paris-Plaisirs*, 1<sup>er</sup> novembre 1930, p. 204.

654 ROMIER Lucien, *Qui sera le maître, Europe ou Amérique ?*, Paris, Hachette, 1927, p. 110.

La venue de Buffalo Bill en 1905 a donc lieu dans un contexte de rejet partiel de l'américanisation. Le sentiment antiaméricain qui s'est développé tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et qui s'est accentué au début du XX<sup>e</sup> siècle peut donc possiblement expliquer les réactions hostiles, assez rares certes, que subit la troupe.

Les forains incarnent la réaction hostile face à la venue du Wild West Show. Après un quart de siècle d'organisation syndicale et de projets visant à l'unité et à la solidarité entre forains, ils semblent suffisamment forts pour lutter contre les préjugés et la concurrence. À l'arrivée de la troupe leurs intérêts sont menacés. Ils se sont donc défendus en employant des moyens légaux, pétitions et lettres de réclamations. Si leurs revendications n'ont pas toujours été entendues, les forains ont néanmoins réussi à se forger une réputation solide et à obtenir la confiance de la plupart des administrations municipales.

Néanmoins, la troupe ne subit pas une hostilité globale de la part de la population, qui fait preuve majoritairement de sympathie ou de désintérêt. Seuls certains groupes, comme les forains, ou certains individus marqués par un sentiment proprement antiaméricain ont témoigné d'une animosité.

En réalité, l'hostilité subie par la troupe s'inscrit dans un mouvement plus global de lutte contre la concurrence américaine à tous les niveaux et dans tous les secteurs. Emprunts d'idéaux nationalistes ou socialistes, les contestataires identifient la troupe comme la preuve de l'invasion américaine de l'Europe. Si certains journaux américains confirment ces thèses en sous-entendant l'existence d'un projet d'invasion économique et commerciale, ils n'appuient néanmoins pas sur l'aspect culturel de cette invasion.

Pourtant, les antiaméricains, de plus en plus nombreux au début du siècle pour atteindre leur apogée dans les années 1930, appliquent des arguments culturels et ethniques en contestation de l'américanisation de la France. Les grands industriels du spectacle, comme Barnum et Buffalo Bill, incarnent ce que les antiaméricains considèrent comme une dérive de la modernité et du matérialisme. Ainsi, en résistant à l'américanisation, ces derniers espèrent préserver le mode de vie à l'européenne qu'ils considèrent comme supérieur. Certains historiens y voient une réaction à l'essor économique extraordinaire des États-Unis. Quoi qu'il en soit, la perspective d'une diffusion mondiale du modèle américain, inévitable à leurs yeux, leur est insupportable.

## Conclusion

Le seconde tournée française de Buffalo Bill n'a donc pas fait l'unanimité. Chaque Français semble avoir réagi à sa manière à son spectacle. La grande diversité de points de vue qu'il a été possible de trouver peut être expliquée par la massification du public, qui a eu l'occasion, pour la première fois, de rencontrer Buffalo Bill. La tournée de 1905 a favorisé une découverte de la troupe, principalement dans les provinces. Ce public neuf, contrairement au public parisien, a eu l'occasion d'exprimer un avis émancipé de toute nostalgie.

La grande majorité du public fait preuve d'une admiration modérée. Cette admiration se limite principalement au moment vécu, seul ou en famille. Certains spectateurs ont, par ailleurs, décidé d'immortaliser ce moment unique, permettant de conserver aujourd'hui des traces photographiques exceptionnelles de la tournée. En vivant l'instant des représentations, le public français découvre un portrait vivant de la vie dans l'Ouest américain. Le spectacle a pu apparaître, aux yeux d'un public incapable financièrement de voyager hors du pays, comme une sorte de voyage immobile qui ne trouve de concurrent que dans le cinéma encore balbutiant. De plus, cette découverte a pu susciter l'envie de voyager et de découvrir par ses propres yeux ce continent américain. En réalité, les enfants semblent constituer le public cible de la troupe. Vantant ses mérites éducatifs, Buffalo Bill cherche à attirer les enfants et à convaincre les parents du bienfaits de ses représentations. Cette forte présence d'enfant, aussi bien en 1889 qu'en 1905, contribue à créer des souvenirs, se muant parfois en nostalgie, dans leurs esprits malléables conduisant une sympathie particulière pour la troupe. Ainsi, le passage de la troupe apparaît pour la majorité du public comme un souvenir relativement agréable.

Le public est très souvent sensible à des notions ou à des aspects qui ont une signification particulière pour chacun. C'est pourquoi, il est en effet possible de trouver des témoignages de spectateurs insistant sur le rôle de l'équitation et l'omniprésence du cheval dans le spectacle. Mais si la guerre constitue une grande partie des numéros présentés par la troupe, c'est bel et bien la présence de véritables Indiens qui attirent le regard du public. Certains spectateurs ont développé

une véritable passion pour ces peuples autochtones, comme le marquis de Baroncelli qui a su créer un lien privilégié entre la Provence et les Grandes Plaines.

Cette admiration passive du public a également permis à la tournée de Buffalo Bill de devenir un véritable fait de société. Il est dans tous les esprits. Il intègre les discours politiques de tous les bancs de la Chambre des députés. Il devient le protagoniste de complots internationaux. Il influence également la culture française en devenant une icône pour certains sports, comme le tir sportif. Le spectacle inspire les artistes, comme Maximilien Luce, qui réalisent de nombreuses œuvres à son sujet. La troupe s'invite également au tribunal, que ce soit directement ou indirectement.

Le Wild West Show est donc en 1905 dans l'esprit de nombreux Français qui admirent la réussite de son entreprise et la grandeur de son spectacle.

En revanche, le spectacle a pu susciter la déception. Une déception qui d'après Durkheim serait causée par une hausse progressive du degré d'exigence du public. Cette logique semble trouver ses racines dans un contexte de massification du loisir et de diversification des spectacles. Le public, face à l'embarras du choix, produit des attentes toujours plus exigeantes. Dans ce contexte, le public parisien, notamment, regrette, par nostalgie, le sentiment que la découverte de la troupe lui avait suscité. Le déjà-vu joue donc en la défaveur du spectacle qui semble, pour certains, bien loin d'atteindre la qualité de celui de 1889.

Le Wild West Show souffre également auprès du public de la comparaison avec les grands cirques, américains eux-aussi, qui parcourent, ou ont parcouru, l'Europe. Buffalo Bill a tenté, tout au long de l'existence de *show*, d'affirmer que son spectacle n'était pas un cirque. Malheureusement pour lui, le public ne fait pas la différence. Ainsi, parfois fortement déçu ou, au contraire, très agréablement surpris, le public attend beaucoup du célèbre Buffalo Bill. Si la comparaison avec le cirque concurrent de Maccaddon lui est relativement favorable, le cirque Barnum semble lui faire de l'ombre. La tournée française du cirque Barnum & Bailey trois ans plutôt, ne joue donc pas en la faveur du Wild West Show.

Mais c'est assurément l'usage intensif de la publicité qui crée le plus de frustration et donc de déception. Le « bluff », terme ayant nouvellement intégré la langue française à la venue de la troupe, ne fait pas l'unanimité. Le public, très sensible à la publicité, est donc en partie déçu parce qu'il ne retrouve pas au spectacle les promesses faites par celle-ci. La troupe est donc piégée par sa propre stratégie publicitaire, qui certes, attire de nombreux spectateurs, mais qui crée une grande désillusion. Pour le public, cet emploi du « bluff » est proprement américain. Certains regrettent, par ailleurs, qu'il soit au début du XX<sup>e</sup> employé par leurs propres concitoyens.

La grande diversité du public implique nécessairement des opinions divergentes. Le spectacle doit donc faire face aux sensibilités de chaque spectateur.

Finalement, une partie beaucoup plus restreinte des Français font preuve d'une véritable hostilité à la troupe. Une hostilité qui s'explique, chez les forains, par une concurrence désastreuse. Le monde forain, qui tente depuis une vingtaine d'années de s'unir pour défendre ses intérêts, assimile immédiatement la troupe à une menace existentielle. Les forains signèrent donc des pétitions et des lettres de réclamation pour mettre des « bâtons dans les roues » de la grande machine américaine.

Les forains s'appuient pas ailleurs sur le patriotisme pour dénoncer la concurrence étrangère. Ils obtiennent ainsi le soutien d'une partie de la population qui dénonce une tentative américaine d'« invasion par le cirque ». Le Wild West Show est donc, lors de sa deuxième venue en France, victime du sentiment anti-américain, qui s'est construit tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle chez les intellectuels français.

Les réactions au passage de Buffalo Bill sont donc multiples. Mais il est indéniable que sa tournée fut un succès financier. Le public venait assister en nombre à ses représentations. C'est pourquoi, les Français ont gardé une certaine sympathie pour le colonel Cody après son départ. Lorsque en 1913, Buffalo Bill est mis en faillite, la presse française annonce son soutien au « pauvre Cody » qui dénonce le cinéma comme étant la cause de sa ruine<sup>655</sup>. En effet, la renommée de Buffalo Bill avait permis de populariser l'Ouest américain et a donc soutenu le développement du western, aux États-Unis comme en Europe. Buffalo Bill a d'ailleurs tenté de renouer avec le succès en réalisant ses propres films, sans réel réussite<sup>656</sup>. Sa mort a pu susciter l'émoi en France, notamment chez ceux qui avaient gardé un agréable souvenir de lui. *L'Événement* annonçant sa mort assure que « le vélodrome Buffalo rappellera longtemps à Paris le colonel Cody »<sup>657</sup>. « Sa silhouette caractéristique de cow-boy »<sup>658</sup> était connu de tous.

Après sa mort, sa célébrité et sa renommée ont inspiré quelques entrepreneurs français du spectacle qui ont cru bon de recréer à leur profit le Wild West Show. C'est le cas du « Stade Circus of the Captain Buffalo Bill » créé par la famille Bouglione, ou encore de Miss Cody. Malgré les annonces publicitaires qui la présentent comme la fille de Buffalo Bill<sup>659</sup>, cette Française n'a

---

655 *L'Aurore*, 13 août 1913, p. 1.

656 Voir SAGALA Sandra, *Buffalo Bill on the Silver Screen : The Films of William F. Cody*, Norman, University of Oklahoma, 2013, 240p.

657 *L'Événement*, 11 janvier 1917, p. 2.

658 *La France*, 12 janvier 1917, p. 2.

659 *Le Petit Marseillais*, 2 décembre 1926, p. 4.

absolument aucun lien avec ce-dernier. D'après les sœurs Vesque, elle serait la femme du cowboy Bill Selig qui l'aurait sorti d'un couvent d'Angers. Les sœurs la décrivent comme une « charmante petite cowgirl aux cheveux ébouriffés »<sup>660</sup>. Cette dernière aurait effectué des numéros équestres au Cirque d'Hiver avec Bill Selig<sup>661</sup>. Ce sujet mériterait d'être étudié plus en détails et permettrait de comprendre l'impact du passage de Buffalo Bill sur la durée.

---

660 MuCEM, CCR, 8AP5, Carnets des sœurs Vesque, 1928, n°9, fol. 55.

661 *La Patrie*, 26 novembre 1927, p. 5.

# **Annexes**

## Annexe 1 : Iconographie



Dessin d'un enfant rêvant d'un Indien chassant le bison, tiré du *Jeudi de la jeunesse*, 13 juillet 1905, p. 174.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t51041391/f13.item.r=buffalo+bill>



Musée national du château de Versailles, Karl Girardet, *Louis-Philippe assistant dans un salon des Tuileries à la danse d'Indiens Iowas*, 1846, Huile sur toile, 39 x 54 cm.



Archives départementales du Calvados, 47Fi 03, Photographie issue de l'album de René Thurin, 1905.



Photographie de Jacob White Eyes recevant des fleurs à Paris en 1905, tirée de LEFRANÇOIS Thierry (dir.), *Les Indiens de Buffalo Bill et la Camargue*, La Rochelle, La Martinière, 1994, p. 29.

## SES DERNIERS PROJETS



Il va venir à Paris (enfin !) Un soir, à Buffalo-Bill, vêtu d'un riche costume marocain, sur lequel brillera le Cullinan, le plus gros diamant du monde, il jonglera à cheval avec le globe terrestre.

Un autre jour, on le verra-à Monaco, rêvant de gagner la course des canots automobiles et d'être couronné par M. le comte de Balny d'Avricourt, le sympathique et avisé diplomate.

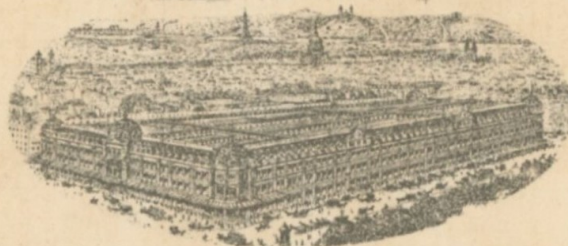
Caricature du Kaiser Guillaume II d'Allemagne tirée de *La Vie parisienne*, 8 avril 1905, p. 193. ([https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12568012/f227.item.r=Buffalo Bill](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12568012/f227.item.r=Buffalo%20Bill))



LITHOGRAPHIE ARTISTIQUE J. MINOT & C<sup>IE</sup> ÉDITEURS, 5, RUE BÉLANGER - PARIS.

## AU BON MARCHÉ PARIS

R. du Bac,  
R. de Sèvres,  
R. Velpeau,  
& R. de Babylone.



R. du Bac,  
R. de Sèvres,  
R. Velpeau,  
& R. de Babylone.

LE SYSTÈME DE VENDRE TOUT A  
PETIT BÉNÉFICE ET ENTIÈREMENT  
DE CONFIANCE EST ABSOLU DANS  
LES MAGASINS DU BON MARCHÉ  
ET LEUR A VALU UN SUCCÈS SANS  
PRÉCÉDENT.

THE SYSTEM OF SELLING EVERY AR-  
TICLE AT A MINIMUM PROFIT AND OF  
THOROUGHLY RELIABLE QUALITY, IS  
THE RULING PRINCIPLE OF THE  
BON MARCHÉ WHICH HAS ESTABLISHED  
A SUCCESS WITHOUT PRECEDENT.

### MAISON ARISTIDE BOUCICAUT

LITHOGRAPHIE ARTISTIQUE J. MINOT & C<sup>IE</sup> ÉDITEURS, 5, RUE BÉLANGER - PARIS.

Collection privée, Publicité pour un jouet Buffalo Bill au Bon Marché, lithographie artistique J. Minot & Cie, 1890-1910.



Archives et bibliothèques Pau Béarn Pyrénées, PHA1, Samuel Franklin Cody et sa famille, 1897.



BnF, EI4-13 (boîte 37), Samuel Franklin Cody sur un cheval au vélodrome de la Seine, le 11 novembre 1893, photographié par Zulimo Chiesi.

([https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532126253/f1.item.r=buffalo bill.zoom](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532126253/f1.item.r=buffalo%20bill.zoom))

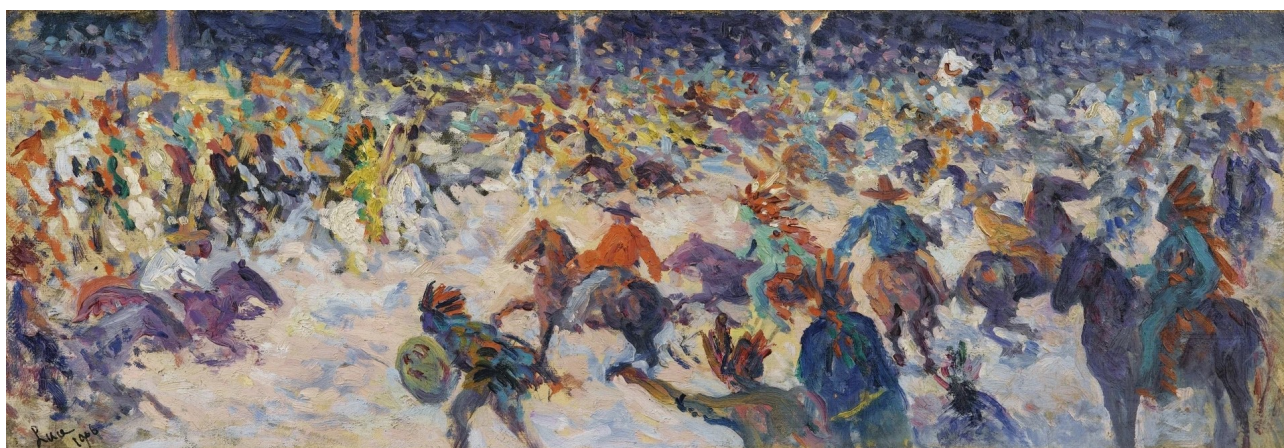
Œuvres réalisées par Maximilien Luce



Collection privée, Maximilien Luce, *Buffalo Bill*, 1906-1907, Huile sur panneau, 45 x 102 cm.



Collection privée, Maximilien Luce, *Buffalo Bill, le lasso*, 1906, Huile sur carton, 39 x 54 cm. Exposé à la Galerie Druet à Paris entre le 23 avril et le 12 mai 1906.



Collection privée, Maximilien Luce, *Le Cirque de Buffalo Bill*, 1905, Huile du carton, 14 x 62 cm.



BnF, EI-13 (2637), Étudiants montmartrois costumés en Peaux-Rouges au profit de l'orphelinat aux armées, photographie de l'Agence de presse Meurisse, 1920.



2. — Les Russes de leur côté ne perdirent pas de temps et embauchèrent comme équipage, le formidable contingent des guerriers internationaux de Buffalo-Bill.]



3. — Le brave Colonel Cody fut tout naturellement nommé chef suprême de cette moderne Armada.

Deux vignettes caricaturées de la troupe et de Buffalo Bill dessinées par G. Angeli, tirées de *La Chronique amusante*, 29 juin 1905, p. 5.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t511494970/f5.item.r=buffalo%20bill>)



LES GALLERIE DE LES PHENOMEN, OR SIDE SHOW, 1906.

Photographie de La galerie des phénomènes, ou *side show*, tirée de Eldridge Griffin Charles, *Four years in Europe with Buffalo Bill*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2010 [1908], p. 116.

# BUCKSKIN BILL'S WILD WEST



BUCKSKIN BILL

## LE VRAI WILD WEST AMÉRICAIN

COWBOYS ET COWGIRLS ET INDIENS PEUX-ROUGES

Qui n'a pas entendu parler de cette région pittoresque et terrible où les avant-coureurs de la civilisation se heurtent, à bas en Amérique, à la rude des Indiens et à tous les dangers de la vie de pionnier. De nombreux livres ont conté à notre jeunesse les charmes et les terreurs de cette vie aventureuse du trappeur, du chasseur de fourrures, parmi les Peaux-Rouges scalpeurs.

Des prairies du Far West, MacCaddon, l'insatiable chercheur de curiosités, a ramené, pour son cirque, de vrais Cowboys, merveilleux tireurs au revolver et à la carabine, dompteurs de chevaux sauvages et cavaliers sans rivaux.

**CHARLES TOMPKINS, Roi de Cowboys du Texas**

**WYOMING JACK, Champion des Lanceurs de Lasso**

qui montrera avec quelle adresse invitée le Cowboy à cheval se sert du fameux nombril coulant pour attraper, à la course, un taureau, un bœuf ou une antilope dans lequel il doit dépeger l'unique déjeuner qu'on puisse se procurer dans ces prairies sans habitation, ou bien pour désarçonner un Peau-Rouge pillard qui s'enfuit de toute la vitesse de son mustang.

Et, encore, d'étonnantes cueyres chasseresses, parmi lesquelles nous citerons :

**MABEL HACKNEY, La Reine des Prairies**

**JENNY MONTANA, la Perle du Far-Ouest**

Nées sur un "ranch" des Montagnes-Rocheuses, ces jeunes femmes ont été habituées, dès leur plus tendre enfance, à toutes les aventures d'une existence où échapper à des dangers mortels est chose quotidienne. Elles fourniront au programme des exhibitions sensationnelles de la vie au pays des Indiens Peaux-Rouges.

Remarquons en passant que Jenny Montana et les Cowboys qui l'accompagnent sont les

**CHAMPIONS DU MONDE DU TIR A LA CARABINE**



JENNY MONTANA

## CEREMONIES SAUVAGES DU POTEAU DE TORTURE

Le Gouvernement des Etats-Unis, par une faveur spéciale, a permis à Monsieur MacCaddon d'amener des réserves territoriales du Dakota

**UNE TRIBU D'INDIENS PEUX-ROUGES**

qui donneront une reproduction parfaite de la vie sur le sentier de la guerre et aux temps des grandes chasses.

Ces Indiens, choisis parmi les plus valeureux représentants des races Sioux et Dakota, sont placés par le Gouvernement sous la conduite d'un officier distingué de la cavalerie américaine.

**Monsieur le Commandant GEORGE C. CRAGER**

qui est spécialement chargé de leur surveillance à l'étranger. Danse du scalp, danse du feu, Bites étranges de cuite du Soleil et Terrifiants cris de guerre.



MACCADDON

MACCADDON

## UN NÈGRE LYNCHÉ SOUS LES YEUX DES SPECTATEURS

Pour donner une illustration vivante des procédés de justice expéditive dont la coutume barbare persiste encore dans certaines régions des Etats-Unis, MACCADDON a marqué ce simulacre émouvant. Un nègre voleur de bétail est poursuivi à cheval, capturé par les Cowboys et les Indiens et pendu sous les yeux des spectateurs. L'immensité seul de l'Hippodrome géant permet une représentation aussi réaliste d'épisodes dont tout le monde lit périodiquement un nouveau compte rendu dans les pépèches d'Amérique que publient les journaux.

A chaque représentation, sans exception, on verra en outre

*Les Grands Chefs Hurons des Grands-Lacs*

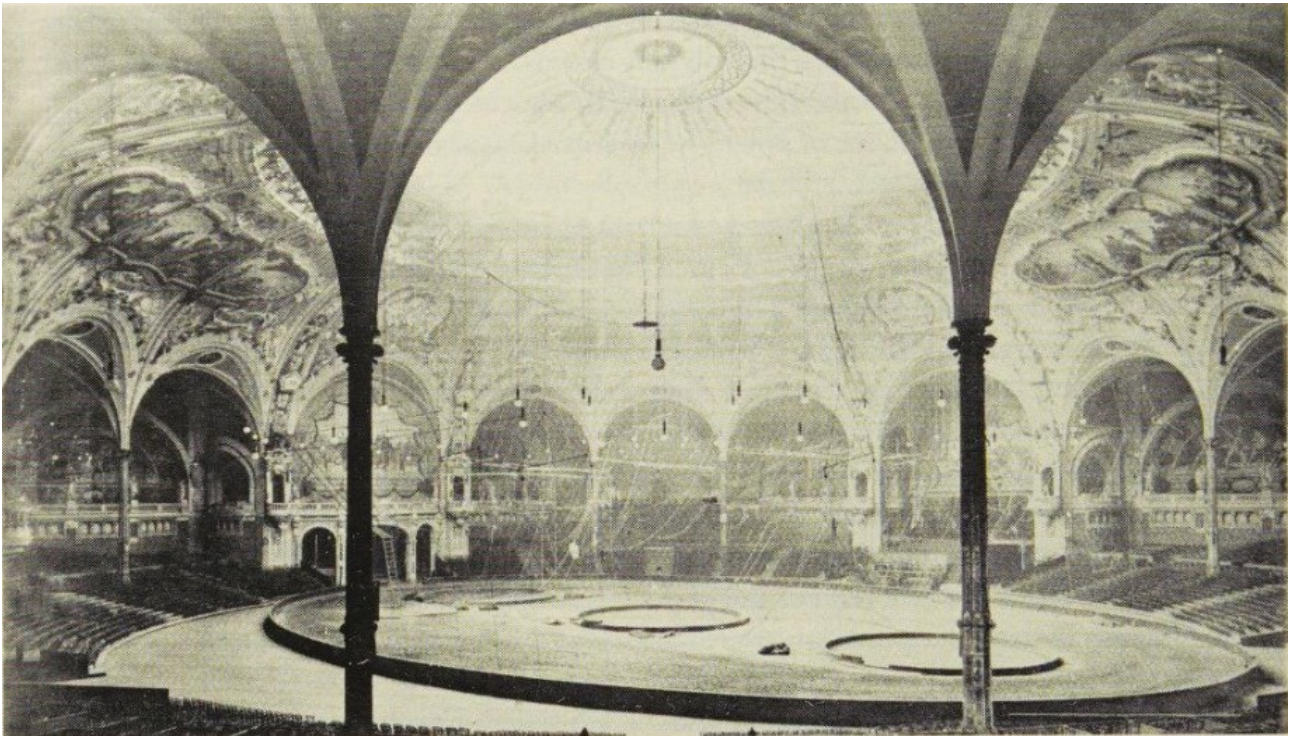
**PIED-QUI-ÉGRASE, ORTEIL-QUI-COURT-VITE, SOLEIL-QUI-BRILLE**

ainsi que leurs « squaws » ou femmes respectives

**PLUIE-DANS-LA-FACE, SEINS-DE-BRONZE, HYÈNE-HURLANTE**

## BUCKSKIN BILL, LE CHASSEUR DE BUFFALOS

Publicité du MacCaddon's Great International Show centrée sur le Bucksin Bill's Wild West, l'un de ses numéros, tiré de LEMONNIER Jean-Claude, *Le cirque Maccaddon ou La tragique épopée de celui qui voulut rivaliser avec Barnum*, Crépy-en-Valois, R. Barrier, 1999, p. 18.



Circus World Museum, Cwi 3144, Vue de l'intérieur de la Salle des Fêtes de Paris où Bailey a effectué la performance d'ouverture du Greatest Show on Earth, 1902.



*Crowds at Lyon, France, 1902.*

Princeton University Library, McCaddon Collection of the Barnum and Bailey Circus, 1871-1907, Scrapbook 10, Barnum & Bailey Foreign tour, 1897-1902, Photographie de la foule venue assister au spectacle à Lyon, 1902.

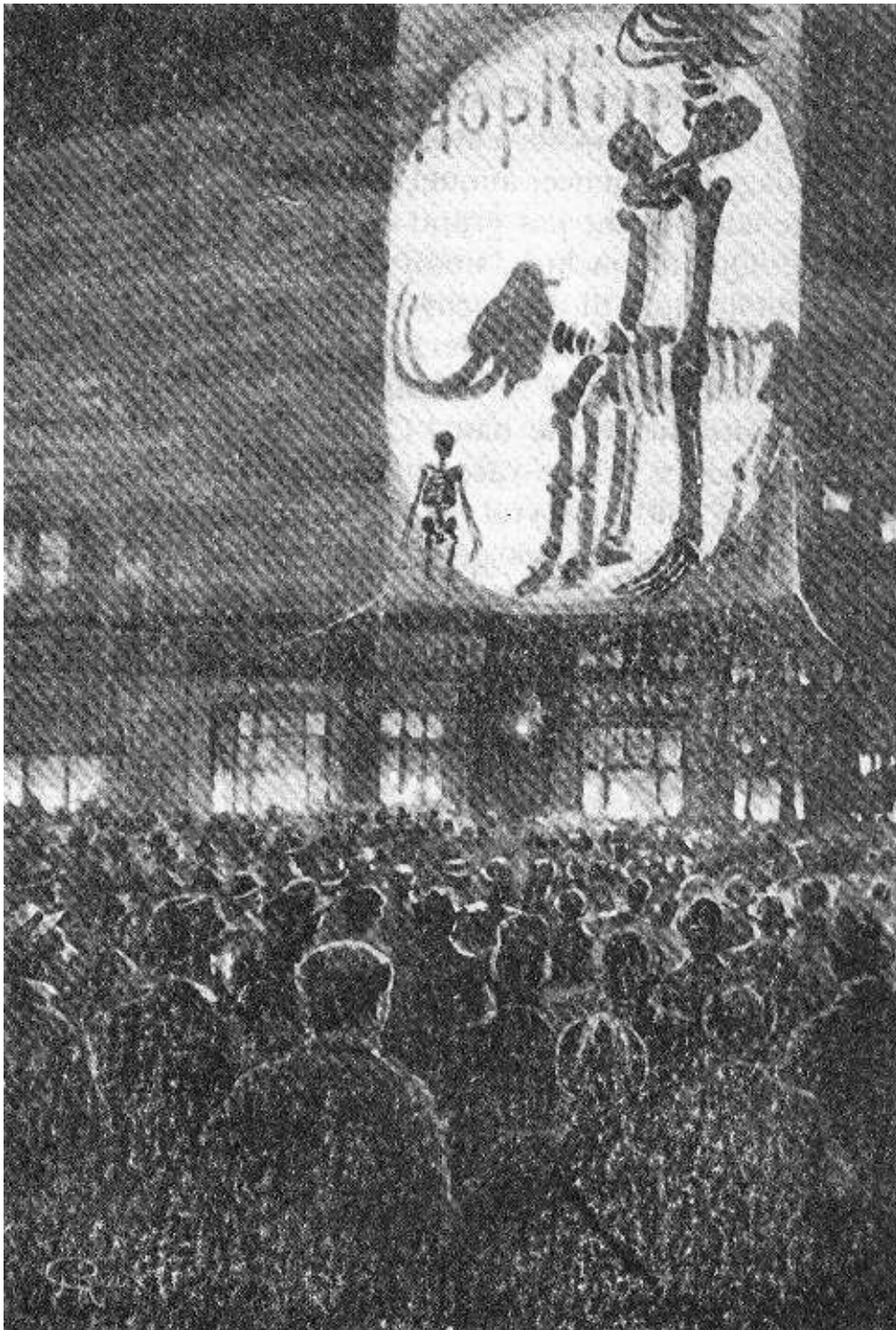


Illustration de la publicité d'Hopkins, réalisée par George Roux et parue dans l'édition de 1910 du *Humbug* de Jules Verne.



**BUFFALO BILL'S WILD WEST**

**REIMS**  
TROIS JOURS SEULEMENT  
MARDI A JEUDI 11-12-13 JUILLET  
Deux représentations par jour à 2 h. et 8 h.

**1905**

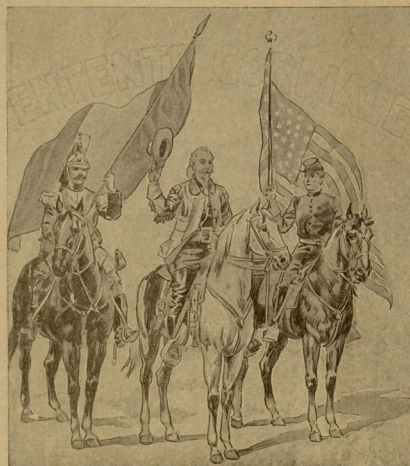


**UN SPECTACLE SANS RIVAL, UNIQUE AU MONDE**  
**BUFFALO BILL'S WILD WEST**

**And Congress of Rough Riders of the World**

SOUS LA DIRECTION PERSONNELLE DU CÉLÈBRE ÉCLAIREUR DE L'ARMÉE AMÉRICAINE  
**LE COLONEL W. F. CODY (BUFFALO BILL)**

Fera, pendant l'ÉTÉ de 1905, sa TOURNÉE D'ADIEUX EN FRANCE en débutant par la VILLE LUMIÈRE DU MONDE MODERNE  
**PARIS au CHAMP-DE-MARS**



**COL. W. F. CODY**  
**"BUFFALO BILL"**

Une nombreuse réunion de 800 HOMMES appartenant à tous les pays, véritables représentants des différentes races venus de toutes les parties du globe et formant une assemblée absolument unique dans son genre. Véritable collection ANTHROPOLOGIQUE SANS ÉGALE que tout habitant de France peut contempler en une séance équivalente à

UNE VIE ENTIÈRE DE VOYAGES

Cette NOMBREUSE TROUPE comprend également : CINQUANTE BRONCHOS SAUVAGES dont quelques-uns peuvent être sellés et montés seulement par les Cowboys, et CINQ CENTS CHEVAUX permettant à la direction de présenter toutes les façons de monter à cheval ainsi que toutes les manières de conduire les chevaux.

L'exhibition, ensuite voyageant en grand appareil dans ses trains spéciaux, composés de 50 wagons, s'arrêtera dans tous les GRANDS CENTRES et dans toutes les VILLES IMPORTANTES où elle campera et exhibera sa nombreuse et importante réunion de tous les personnages authentiques de tous les pays du monde, composée de cavaliers que l'histoire a rendus aussi célèbres que légendaires et qui sont les plus remarquables de l'univers par leurs exploits équestres. Il y a parmi eux des

- HOMMES de RACES PRIMITIVES et SAUVAGES chevanant à une allure vertigineuse sans selle ni bride.
- DES COWBOYS DU FAR WEST les seuls qui puissent dompter le cheval sauvage des plaines, des
- COSAQUES, DES ARABES, DES MAROCAINS
- DES BEDOUINS, DES JAPONAIS
- DES MEXICAINS, DES CUBAINS, DES CHICOS HONGROIS



L'USAGE DU LASSO

RÉUNION COMME ON N'EN A JAMAIS VUE JUSQU'ICI DE TOUTES LES ÉCOLES D'ÉQUITATION DU MONDE ENTIER

Bibliothèque municipale de Reims, LX-C-9, Dépliant publicitaire du Wild West Show distribué à Reims, recto-verso, 1905.

**Rébus n° 118**

**KEDE**

Son nom est  
JANSE, elle rend  
ses excréments.

Le meilleur  
apéritif,  
c'est la  
*Kola Sportive.*



Nom donné à Dieu  
par  
les Mahométans.

L'Esprit  
tentateur,  
dans  
l'Écriture  
Sainte.

TADÉ  
TADÉ  
TADÉ  
etc.....



**VEILLE**

On la voit à Marseille.

**CHEY**

Il se désaltéra  
avec le suivant.



25.000 francs

Destinés  
à une loterie.

Rebus paru dans le numéro 134 de *L'Écho de Maréville*, 1905, p. 4.



Gravure réalisée par Francis Garat, tirée de RUELLE Angelin, *À la fête de Neuilly – Silhouettes foraines*, 1908, p. 16.  
(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64720474#>)

176. 671.  
1897

# Le Petit Journal

Le Petit Journal  
CHAQUE JOUR 5 CENTIMES  
Le Supplément illustré  
CHAQUE SEMAINE 5 CENTIMES

SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ  
Huit pages : CINQ centimes

ABONNEMENTS

	SIX MOIS	UN AN
SEINE ET SEINE-ET-OISE	2 fr. 50	5 fr. 50
DÉPARTEMENTS	2 fr.	4 fr.
ÉTRANGER	2 fr. 50	5 fr.

Huitième année

DIMANCHE 5 DÉCEMBRE 1897

Numéro 368



L'École des forains  
M<sup>lle</sup> EUGÉNIE BONNEFOIS (Prix Montyon)

L'École foraine apparaissant en première page du *Petit Journal*, *Supplément illustré*, 5 décembre 1897.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k716255j>)



E. A. Brémont, Boulevard Mérentie

Marseille - Foire St.-Lazare - Vue Générale

Collection privée, Vue générale de la foire Saint-Lazare de Marseille. Les baraques présentes sur la photographie sont celles de la ménagerie Redenbach au premier plan à gauche, l'Hippo-Palace de Van Munster à droite et le Salon-Théâtre de Foucard au second plan à gauche, 1905.



LA FÊTE DE NEULLY.

Toboggan canadien, montagnes russes, suisses, lions d'Abyssinie, géants moscovites..., tout ça est bien français.

Caricature intitulée « La fête de Neuilly », parue dans *La Vie parisienne* le 7 janvier 1905, p. 422.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12568012/f456.image.r=%22toboggan%20canadien%22?rk=472105;2>

## Annexe 2 : L'affaire Ritard Amort



Portrait photographique réalisé par Alphonse Bertillon, tiré de *L'Éclair*, 18 septembre 1905.

Ritard Amort décrit un voyage, effectué avec sa mère, partant de la maison, traversant « une forêt où se trouvaient deux maisons habitées par des nègres », il y avait dans la forêt des bêtes féroces, tigres ou panthères. Ils auraient voyagé vers « Lispian » (ville inventée), puis Boston, puis par bateau vers le Havre et enfin en train vers Paris.<sup>665</sup>

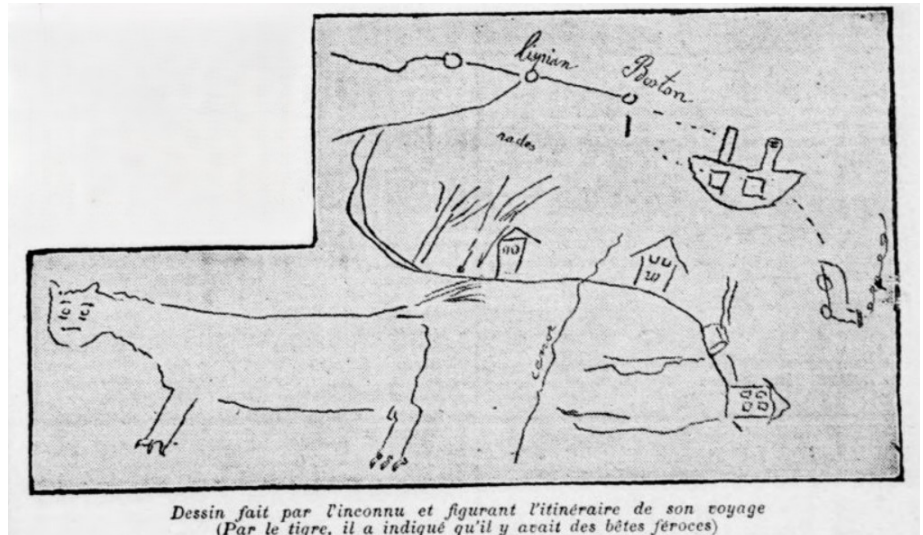


Alphonse Bertillon, 1910. (Gallica)

L'affaire a été enregistrée au numéro de rôle 31578, sous le nom Amort (ou Rinaldo)<sup>662</sup>. Les rôles judiciaires pour la période 1899-1920 sont inexistantes.

L'individu serait originaire de la région de Boston en Amérique et parlerait l'« agrach », une langue inconnue dont il donne quelques exemples de mots<sup>663</sup>. Mano Malher, interprète roumain parlant douze langues et l'interprète désigné par le Parquet, M. Klepal ont tenté d'identifier la langue sans succès.

Diverses hypothèses ont été proposées : un enfant sioux, un « sémite dégénéré émigré de la Russie », un Italien affecté d'une maladie cérébrale, ou encore un Polynésien.<sup>664</sup>



Dessin réalisé par Ritard Amort représentant son voyage, tiré de *L'Éclair*, 21 septembre 1905.

Henry Macé pour *L'Humanité* donne le fin mot de l'histoire dans son article « Un Fumiste » paru le 24 septembre 1905. C'est le chef du service d'identité judiciaire, Alphonse Bertillon<sup>666</sup>, qui a résolu l'enquête en retrouvant dans ses fiches anthropométriques celui qui s'appelle en réalité Agostini Rinaldo, né le 9 décembre 1885 à Cless dans le Tyrol autrichien. Il avait déjà été arrêté et condamné pour vagabondage à deux reprises.

662 Archives de Paris, D1U6 6037, Répertoire alphabétique des jugements de l'année 1905, p. 6.

663 *L'Éclair*, 18 septembre 1905, p. 3.

664 *La Lanterne*, 23 septembre 1905, p. 2.

665 *L'Éclair*, 21 septembre 1905, p. 1.

666 Voir Piazza Pierre (dir.), ABOUT Ilse, BERLIÈRE Jean-Marc, BERTHERAT Bruno, *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Karthala, 2011, 383p.

### Annexe 3 : Cartes postales

Carte postale 1 (Ebay, PC BUFFALO BILL US a28852)



Recto : W. F. Cody (signature) (“ Buffalo Bill ”)

Portrait du colonel Cody, connu sous le nom de Buffalo Bill / Pas de timbre de ce côté

Verso : Un timbre de poste de 10cts / Deux tampons identiques (PARIS 15 30 20 -4 05 PL. VICTOR HUGO / [?]OIM[P]ER 10 40 21 -4 05 FINISTERE)

Adressée à un certain Jacques de Kerallain domicilié à Quimper

*Paris, le 19 Avril 05*

*Mon cher Jacques,  
Buffalo Bill est le héros  
du jour. Je vous envoie  
son portrait avec mes  
affectueux souvenirs pour  
vous et ces chers [?]  
avec mes vœux pour Pâques.  
[Antoine?] [?]*

*Monsieur  
Jacques de  
Kerallain  
Quimper  
Finistère*

(en vertical à gauche de l'image) *Nous partons lundi pour [?]*

Carte postale 2 (Fortunapost)



Recto : Publié pour Buffalo Bill's Wild West

Portrait d'un chef indien en costume du *show* et plusieurs signes distinctifs / Pas de timbre de ce côté

Verso : Un timbre de poste de 10cts / Trois tampons ([DAVA]YAT [?]23 AOU[T] 05 PUY DE DOME / Hors cadre [P]AR[I]S [A]OUT 05 [?] 8 [?] / [CLER?]MONT A PARIS 22 AOUT 05)

Adressée à un certain Joseph Chazal domicilié à Chattes par Davayat dans le Puy-de-Dôme

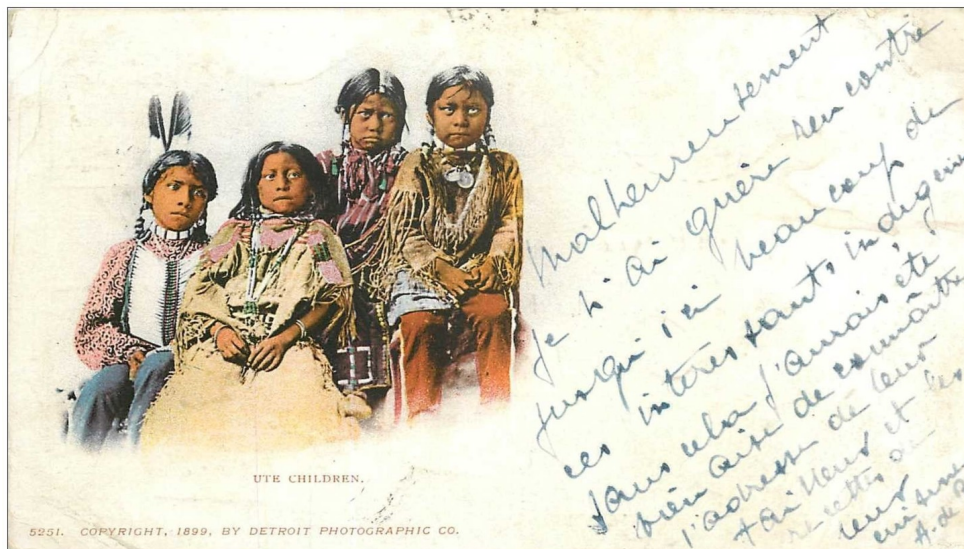
*Je vous envoie une carte du spectacle auquel j'ai assisté c'était splendide. J'espère que vous êtes tous en bonne santé et vous embrasse bien fort.*

*Marie Magnon*

*PS. Est-ce que les raisins changent.*

*M<sup>r</sup> Joseph Chazal  
à Chattes par  
Davayat  
(Puy-de-Dôme)*

Carte postale 3 (Fortunapost)



Recto : 5251 – Copyright, 1899, by Detroit Photographic Co. – Ute Children  
 Photographie de jeunes enfants amérindiens en habits traditionnels aux visages semblant tristes / Pas de timbre de ce côté

*Malheureusement je n'ai guère rencontré jusqu'ici beaucoup de ces intéressants indigènes [Pour] cela j'aurais été bien aise de connaître l'adresse de leur tailleur et les recettes de leur cuisine A. [ou H] de R.*



Verso : Un timbre de poste américain de 2cts / Quatre tampons (CONNANTRE 3<sup>E</sup> 5 DEC 02 MARNE / PARIS 45 21 30 4 -12 02 AV DES CHAMPS ELYSEES / [?]A[Y ou V?]OMNEIN.J. NOV 24 6 PM 1902 / [?] 13 3[3] 4 -12 02 ETRANGER)  
 Adressée à une certaine Mademoiselle de Witte domiciliée au château de Connantre dans la Marne (ou au 14 rue Jean Goujon à Paris)

*Mademoiselle de Witte  
 14 Rue Jean Goujon  
 Paris Paris  
 France*

(A l'horizontal à gauche de l'image) *Château de Connantre Connantre (Marne)*

Carte postale 4 (BnF, Arts du spectacle, 4-ICO CIR-44)



Recto : Buffalo Bill's Wild West 3 – Cosaques du Caucase

Photographie de cavaliers cosaques membre du la troupe de Buffalo Bill alignés devant une partie de la tenture du *show* et de façades d'immeubles / timbre de la République (10cts) / tampon (Cholet – 1235 1-905 Maine et Loire)

Verso : Deux tampons de postes (Cholet – 1235 1-905 Maine et Loire / Pornic 5<sup>E</sup> [?] SEPT 0[5?] Loire-inférieure)

Adressée à un certain H. Paillou domicilié au 140 rue national à Cholet et non pas chez M<sup>me</sup> Aicot (ou Sicot) au 13 rue S<sup>t</sup> André à Pornic

*Pour enrichir la collection de Riri, nous lui envoyons une actualité, il faisait un temps affreux pour se rendre à Buffalo mais en gens courageux nous y sommes allés quand même, c'était très joli, et Riri aurait été charmé, lui qui aime tant les chevaux. A bientôt le plaisir de vous revoir.*

(correction) rue national  
Cholet  
Monsieur  
H. Paillou  
chez M<sup>me</sup> Sicot (ou Aicot)  
13 rue S<sup>t</sup> André  
Pornic  
[Illisible]

(en vertical sur la gauche de l'image) *mes bonnes amitiés à tous (M. Bro[chard])*



Recto : Buffalo Bill's Wild West 11 – Chef Sioux et Chef des apaches

Photographie de deux natifs amérindiens habillés dans leurs costumes du *show* / Pas de timbre de ce côté.

Verso : Deux timbres de postes de 5cts

Adressé à une certaine Marie [illisible] L. Gourdon domiciliée chez M<sup>r</sup> Charrier au Palais à Belle-Isle-en-mer dans le Morbihan.

*Dimanche  
siebenundzwanzig  
acht Monat*

*Liebes Freund*

*Je viens de voir Buffalo Bill. Je t'écris de chez M<sup>me</sup> Calderau où en même temps je prends une fameuse grenadine. J'aurai été très heureux que tu sois avec moi à voir ce gigantesque campement qui est placé en face le champ des Marthyrs. Mais j'espère que tu seras là pour voir le cirque formidable qui sera à Angers du 4 au 15 Septembre. J'espère que tu te portes toujours bien ainsi que ta grand-mère. Je te souhaite aussi le bonjour de mes chères parents qui sont en ce moment à [R]ioublard. Dein Freunde [?].*

*Marie [?] L. Gourdon  
chez M<sup>r</sup> Charrier directeur d'usine  
au Palais Belle Isle en mer  
Morbihan*

Carte postale 6 (Delcampe, Objet 1210667386)



Recto : Buffalo Bill's Wild West  
Photographie de Peaux-Rouges et  
de leur interprète dans le  
campement / Pas de timbre de ce  
côté

24 juin 1905  
Souvenir  
d'une bonne  
après-midi  
en votre  
aimable  
compagnie  
à Buffalo  
P. Bouille.



Verso : Un timbre de poste de 10cts / trois tampons (DOUAI [???) NORD / DOUAI 2[???) 21 [???)  
05 NORD / DOUAI 6 [???) 25 6 05 NORD)  
Adressée à une certaine Yvonne Leclerc domiciliée rue de l'abbaye des Près à Douai

Mademoiselle Yvonne Leclerc  
rue de l'abbaye des Près  
Douai

Carte postale 7



Recto : Publié pour Buffalo Bill's Wild West  
Illustration colorée d'un chef indien / Pas de timbre de ce côté

(Autour de l'image) *Depuis jeudi soir que ma carte est écrite c'est seulement aujourd'hui samedi que je le met à la poste je l'avais oubliée [?].*

Verso : Deux timbres poste de 5cts / Trois tampons (VERSAILLES 21 20 2[7] – 5 05 SEINE-ET-LOIRE / [Illisible] / [Illisible])

Adressée à une certaine madame Padeloup domiciliée au 58 rue de la République aux Aix-d'Angillon dans le Cher

*Ma chère Valérie  
Je t'envoie une  
carte de Buffalo avec  
une tête d'Indien. Aujour-  
d'hui nous sommes allés  
à Paris avec [?] et nous  
avons été voir les Indiens, tu peux juger  
de près ma carte comme ils sont beaux.  
Maintenant maman me charge  
de te dire qu'elle n'est pas  
contente de toi parce que  
tu ne lui écris pas.  
Allons envoie nous  
un petit mot.  
Ta sœur qui  
t'embrasse  
affectueusement  
[Louise?].*

*Madame Padeloup  
58 rue de la République  
Les Aix-d'Angillon  
Cher*

Carte postale 8 (Delcampe, Objet 1677282070)



Recto : Publié pour Buffalo Bill's Wild West  
Illustration colorée d'une famille ou tribu assemblée autour d'un cowboy / Un timbre postal de 10cts / Un tampon (LISON A LAMBALLE 9 JUIN 05 A)

Verso : Pas de timbre / Un tampon illisible  
Adressée à une certaine madame Liébard domiciliée au 12 (pas 2) rue de Paris à Dreux dans l'Eure-et-Loir

Le 8 juin 1905

tente de Buffalo  
Ma chère Marie,  
Nous venons de voir la  
représentation de Buffalo  
et nous attendons le concert.  
Madeleine est aux  
anges ! Malheureusement  
il pleut à torrents.  
Yvonne est-elle mieux ?

Madame  
M<sup>re</sup> Liébard  
2 rue de Paris  
Dreux  
Eure-et-Loir

(En haut en vertical) Souvenirs  
et  
bons baisers M.  
[Lambert]

Carte postale 9 (Delcampe, Objet 1527893533)



Recto : Buffalo Bill's Wild West 12 – Chasseurs de Buffles  
Photographie monochrome de trois cowboys à cheval / Pas de timbre de ce côté

Verso : Pas de timbre / Pas de tampon  
Adressée à un certain Louis Daniel domicilié au château d'Avrilly à Moulins dans l'Allier (Carte non postée, peut-être donnée en main propre)

*Mon cher Louis  
Nous n'avons garde d'oublier ta fête  
aussi nous nous empressons  
de t'envoyer avec tous nos  
souhails une jolie carte des  
chasseurs de buffles représentés  
chez Buffalo.  
Nous t'embrassons tous. François.*

*M<sup>r</sup> Louis Daniel  
Château d'Avrilly  
Moulins  
Allier*

Carte postale 10 (Delcampe, Objet 1534738697)



Recto : Publié pour Buffalo Bill's Wild West  
Illustration colorée d'un chef indien / Pas de timbre de ce côté

Verso : Un timbre poste de 10cts / trois tampons (VICHY 10 [??] 4 – 8 05 ALLIER / CYE[??]OR  
AOUT 05 [??]ONE / AU MONT D[??])  
Adressée à une certaine Yanne (Jeanne?) Leysser domiciliée à l'Hôtel des Thermes à Vichy dans  
l'Allier

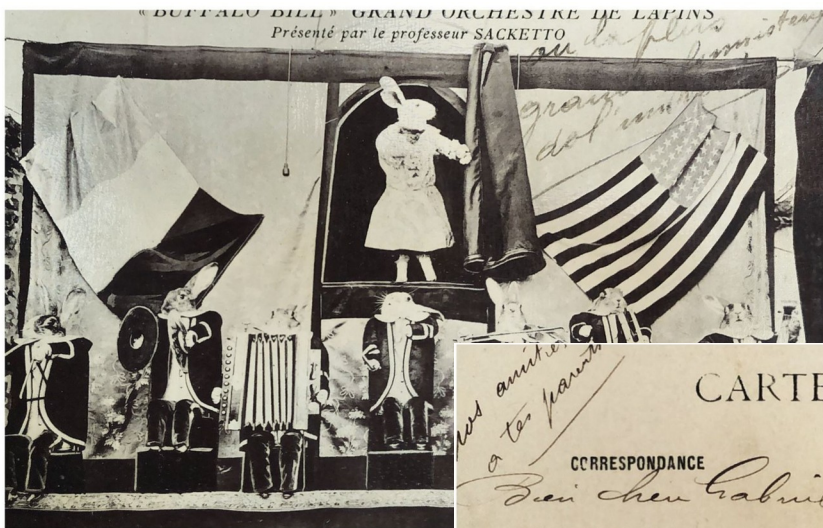
12 août 1905  
Ma chère Yanne [Jeanne?],  
Marie ne se porte pas  
mal du tout, j'ai fait  
un excellent voyage  
mais vous vous amusez  
vous ? Tous les soirs ce  
doit être charmant.  
Je suis allée à Buffalo Bill's  
c'est intéressant cependant  
moins qu'on ne pourrait le croire.

Mademoiselle Yanne [Jeanne] Leysser  
Hôtel des Thermes  
Vichy  
(Allier)

(En haut à gauche en vertical) *Affectueuses  
amitiés*

(En haut à gauche à l'horizontal) *Marguerite*

Carte postale 11 (Delcampe, Objet 1518444811)



Recto : « BUFFALO BILL »  
GRAND ORCHESTRE DE  
LAPINS présenté par le  
professeur SACKETTO  
Photographie en noir et blanc  
d'un orchestre de lapins avec les  
drapeaux français et américains

*ou la plus  
grande fumisterie  
de l'univers.*



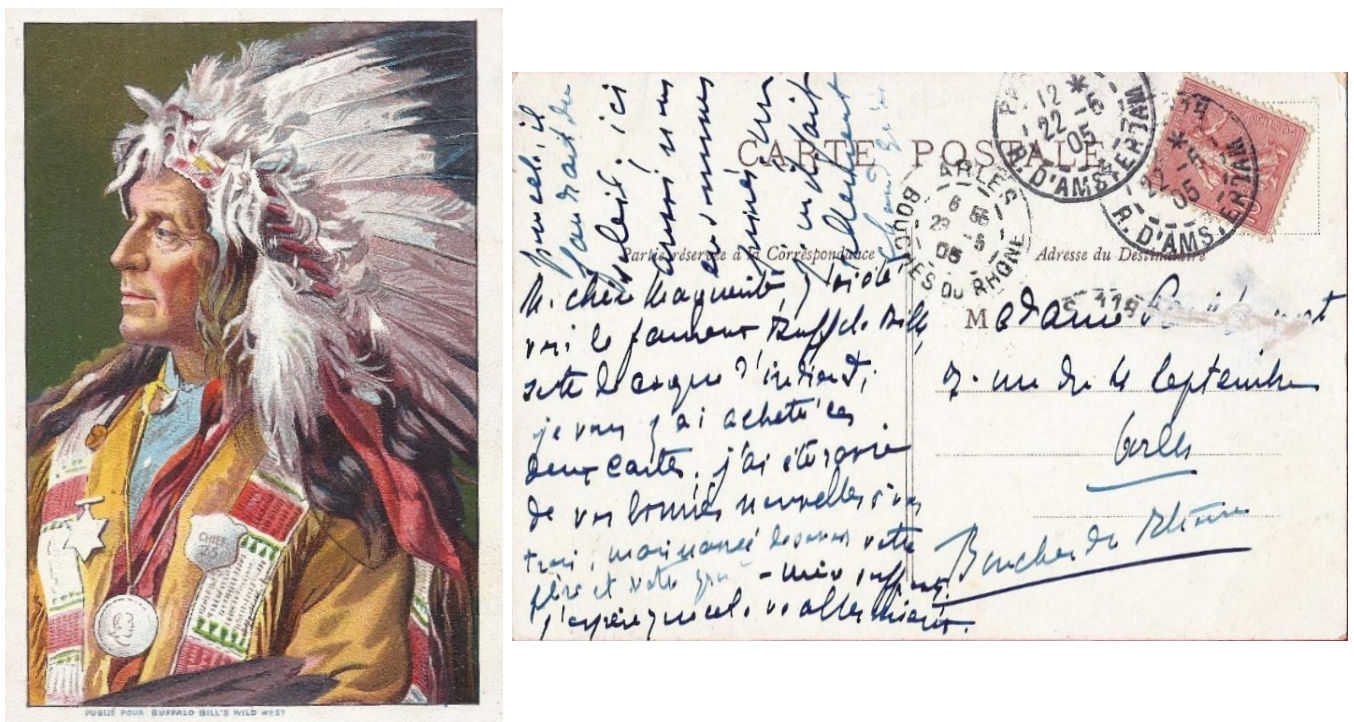
Verso : Deux timbres postes de 5cts / Deux tampons (CA[??] [??] 05 TARN / [??] - 15 05 TARN)

Adressée à une certaine Gabrielle Séguier (Ségner?) domiciliée chez monsieur le receveur des Postes à Pézenas dans l'Hérault

*Bien chère Gabrielle  
Si tu connais quelqu'un  
qui veuille aller voir  
le fameux Buffalo Bill,  
dis lui qu'il est inutile  
de se déranger pour voir  
si peu de chose. Tout est  
à la réclame et le spectacle  
ne vaut absolument rien.  
De la parade et rien que cela.  
Je t'embrasse bien fort  
ainsi que tante et mémé.  
Émile*

*Mademoiselle Gabrielle Séguier  
chez Monsieur le Receveur  
des Postes  
à  
Pézenas  
Hérault*

(En haut à gauche en diagonal) *Nos amitiés  
à tes parents.*



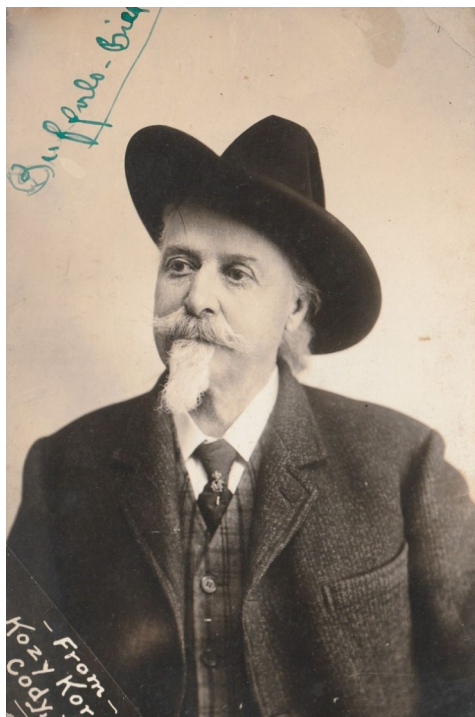
Recto : Publié pour Buffalo Bill's Wild West  
 Illustration colorée d'un chef indien / Pas de timbre de ce côté

Verso : Un timbre poste de 10cts / Trois tampons (ARLES 6 55 23 – 5 05 BOUCHES-DU-RHONE / PR[???] 12 22 – 5 05 R. D'AMSTERDAM / [???] 22 – 5 05 R. D'AMSTERDAM)  
 Adressée à une certaine Marguerite [???] domiciliée au 7 rue du 4 septembre à Arles dans les Bouches-du-Rhône

*Ma chère Marguerite, j'ai été  
 voir le fameux Buffalo Bill,  
 sorte de cirque d'indiens,  
 je vous ai acheté ces  
 deux cartes ; j'ai été ravi  
 de vos bonnes nouvelles de vous  
 trois, mais navré [de savoir] votre  
 père et votre grand-mère souffrants  
 j'espère que cela va aller mieux.*

*Madame [???]  
 7 rue du 4 septembre  
 Arles  
 Bouches-du-Rhône*

(En haut à gauche en vertical) *Pour cela, il  
 faudrait du  
 soleil ; ici  
 aussi nous  
 en sommes  
 privés.[???]  
 [???] il fait  
 tellement  
 chaud qu'ici.*



Recto : *Buffalo Bill*  
Portrait photographique de Buffalo Bill

Verso : Pas de timbre / Pas de tampon  
Destinataire inconnu (Carte non postée, peut-être envoyée dans une enveloppe ou donnée en main-propre)

*Cody, 19 mars 1922*  
*Nous voilà dans le village de*  
*Cody. Te rappelle-tu son*  
*grand tour en France avec ses*  
*Indiens et cow-boys ? Qui ni eut [???]*

(A gauche en vertical)  
*que je viendrai un jour*  
*sur l'emplacement*  
*même de ses*  
*fameux exploits*  
*et dans sa*  
*maison,*  
*dans son hôtel.*  
*Il est mort*  
*voilà 3 ans*  
*à 70 ans*  
*mais ses*  
*enfants*  
*habitent*  
*ici.*

Carte postale 14



Recto : « Le sourire continuë » - AARON MOORE – Le géant Mauresque âgé de 45 ans, mesurant 2 m. 22 cm. et d’un poids de 108 kg. - BUFFALO BILL WILD WEST – FRANCE 1905  
Portrait photographique d’Aaron Moore / Un tampon illisible

*Très cher,  
Je t’envoie q[uel]q[ue] chose de Buffalo  
ils sont très loin [bon? / long?], j’en ai manqué la moitié.  
J’ai assisté à la représentation du soir  
c’est absolument le genre de Mac[c]ad[d]on,  
tu n’a[s] rien perdu. Bonne poigne de main.  
[Signature]  
Maman t’écira un de ces jours [de bientôt?]  
de tes nouvelles.*

Verso : Un timbre poste de 15 cts / Trois tampons (20 40 12 – 10 05 CORREZE / [??] 13 18 1[?] - 10 05 / [Illisible])  
Adressée à un certain Paul Capet domicilié au Lycée de Tulle en Corrèze

*Monsieur Paul Capet  
au Lycée de Tulle  
Corrèze*

Carte postale 15



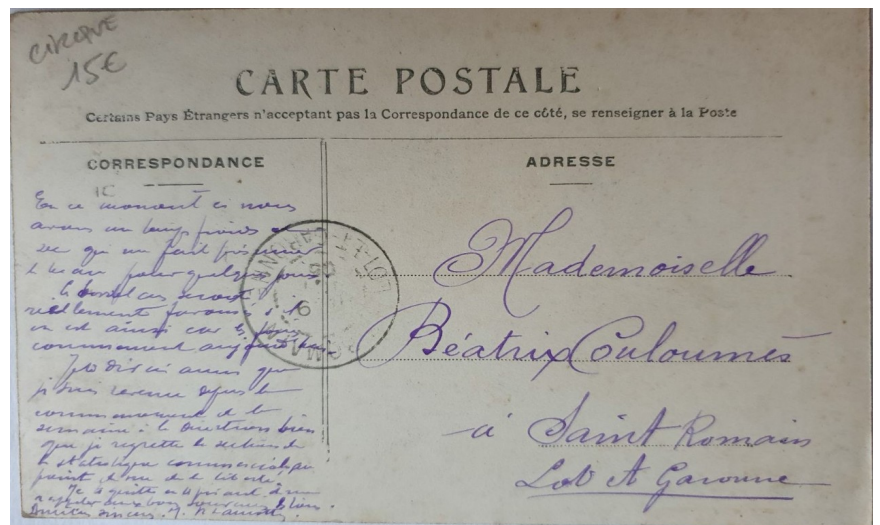
Recto : Buffalo Bill's Wild West – 5. Buffalo Bill et ses Amazones  
 Photographie de Buffalo Bill entouré par les cavalière de sa troupe / Un timbre poste de 10cts / Un  
 tampon ([EV]REUX 20 30 13 – 6 05 EURE)

Verso : Un tampon (VERNEUIL<sup>s</sup>/AVRE 7 14 – 6 05 EURE)  
 Adressée à une certaine Blanche Gourmarcel domiciliée à l'Hôtel-les-trois-Lions rue S' Jean à  
 Verneuil<sup>s</sup>/Avre dans l'Eure

(En vertical à gauche)  
*Assez beaux, mais rien d'épatant que Buffalo,  
 plutôt curieux par sa grandeur. J'y ai  
 assisté depuis 1 heure jusqu'à [???].  
 Ce qui est curieux c'est de voir toutes les races  
 et le nombre de chevaux qui sont très rares.  
 C'est incroyable le nombre de curieux qu'il  
 y avait aujourd'hui à Évreux.  
 Recevez mes plus sincères et douces  
 amitiés. 13 juin 1905  
 [Signature]*

(En horizontal à droite) *Mademoiselle  
 Blanche Gourmarcel  
 Hôtel-les-trois-Lions rue S' Jean  
 Verneuil<sup>s</sup>/ Avre  
 (Eure)*

Carte postale 16 (Delcampe, Objet 1911148398)



Recto : Cosaque du Caucase  
 Photographie d'un cosaque debout sur son cheval / Un timbre poste de 10cts / Un tampon (BORDEAUX 13 6 8 – 10 05 GIRONDE)

*Bordeaux, le 8 octobre 1905.  
 Je t'envoie un souvenir du passage du  
 Wild West à Bordeaux. Je suppose que  
 [??] [??] le voir, à moins que le  
 mauvais temps s'y soit opposé.*

Verso : Un tampon (ST ROMAIN [??] 9 [??] 05 LOT-ET-GARONNE)  
 Adressée à une certaine Béatrix Couloumés domiciliée à Saint Romain dans le Lot-et-Garonne

*En ce moment ci nous  
 avons un temps frais [??]  
 ce qui me fait présumer  
 [??] [poser] quelques jours.  
 [??] [??] seront  
 réellement favorisés s'il  
 en est ainsi car les foires  
 commencent aujourd'hui.*

*Mademoiselle  
 Béatrix Couloumés  
 à Saint Romain  
 Lot-et-Garonne*

*Je dis [??] que  
 si suis revenu après le  
 commencement de la semaine  
 à la direction bien  
 que je regrette le [??] de  
 la statistique commerciale au  
 point de vue de la liberté.  
 Je te quitte en te priant à me  
 rappeler [??] bon souvenir [??].  
 Amitiés sincères. [Signature]*

Carte postale 17 (Collection Gérard Cruzier)



Recto : Buffalo Bill

Portrait de Buffalo Bill avec sa signature entourée de diverses illustrations de sa vie / Pas de timbre de ce côté

Verso : Deux timbres poste de 5cts / Deux tampons ([??]-PREFECTURE [?] \* 5 3 06 B. DU R. / [??])

Adressée à un certain Victor Dupland domicilié à S<sup>t</sup> Alban en Ardèche

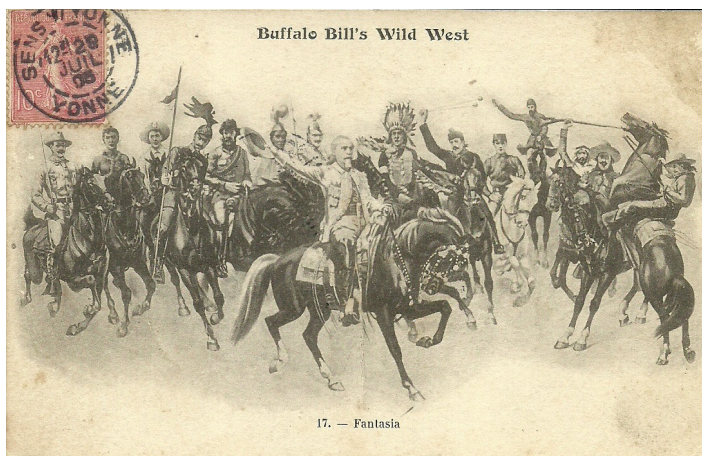
25 février 1905

*Cher Victorin,  
Je viens de voir jouer  
des sauvages on ne peut  
les qualifier autrement.  
Je voudrais que tu  
vois l'adresse de ces  
cavaliers pour dresser  
ces chevaux sauvages.  
Je suis seule pour quelque  
jours, ils sont partis à Nice.*

*Monsieur  
Dupland Victor  
à S<sup>t</sup> Alban  
Par [??]  
Ardèche*

(En vertical à gauche) *mes amitiés à tous. Victoire (ou Victorine)*

Carte postale 18 (Collection Gérard Crouzier)



Recto : Fantasia  
 Illustration de Buffalo Bill à cheval entouré de divers membres de la troupe / Un timbre poste de 10cts / Un tampon (SENS <sup>s/</sup> YONNE 12 – 28 JUIL 05 YONNE)

Verso : Deux tampons (SENS <sup>s/</sup> YONNE 12 – 28 JUIL 05 YONNE / [??] JUIL 05 [LOIR]R ET CHER)

Adressée à Hippolyte Alphonse Fontaine et Aimée Breton domiciliés à Monteaux dans le Loir-et-Cher

*Sens, le 29 juillet 1905*

*Chers Parents,*

*Je vais vous dire que hier nous avons eut le grand cirque Buffalo à Sens, il était logé dans notre camp derrière la caserne et vous pouvez croire que c'était beau. C'était noire de monde et vous pouvez croire que hier nous avons été toute la journée occupés à le regarder, et c'est pourquoi que je vous envoie quelque carte du monde qu'il y avait au cirque. Je me porte toujours bien et vous je pense que c'est de même, je vous écrirait dans quelque jours pour vous renseigner sur mes nouvelles. Votre fils qui vous aime. Fontaine H.*

*Monsieur et Madame  
 Fontaine et Breton  
 Monteaux*

*Loir-et-Cher*

(En haut à l'envers) 47 jours  
 Fontaine H.

Carte postale 19 (Delcampe, Objet 1967184418)



Recto : Publié pour le Wild West Show

Illustration coloré d'un chef indien / Pas de timbre de ce côté

*Soirée du 4 juillet 1905.*

Verso : Un timbre poste de 5 cts / Un tampon ([???) GARE [???) 45 12 7 05 NORD)

Adressée à une certaine Odette Goudard domiciliée au 44 quai Michelet à Chalon-sur-Saône en Saône et Loire

*Affectueux baisers  
à tous.  
Tante Charlotte*

*Mademoiselle Odette  
Goudard  
44 quai Michelet  
Chalon-sur-Saône  
Saône et Loire*

Carte postale 19bis (Delcampe, Objet 1967184418)



Recto : Publié pour le Wild West Show  
 Illustration coloré d'un chef indien / Pas de timbre de ce côté

*Oncle L. (ou I.) me dit qu'il a écrit a ton père de te donner quelque chose de notre part, c'est donc convenu ainsi. Cette carte est un souvenir de la représentation de Buffalo [??].*

Verso : Un timbre poste de 10 cts / Trois tampons ([??] GARE [??] 12 7 05 NORD / [??] GARE [??] 12 7 05 NORD / [Illisible])  
 Adressée à une certaine Yvonne Goudard domiciliée au 44 quai Michelet à Chalon-sur-Saône en Saône et Loire

*Bravo, bravissimo ! Succès complet, ma chère petite Yvonne ! Nous avons été très heureux en apprenant hier cette bonne nouvelle par ton papa et nous t'envoyons nos plus chaleureuses félicitations. Tu as mérité un joli cadeau et il faut nous dire ce que tu désires. Envoie-moi les problèmes et la dictée pour que nous les fassions faire à Georges. Bons baisers de ton oncle et ta tante.*  
 [??]

*Mademoiselle Yvonne  
 Goudard  
 44 quai Michelet  
 Chalon-sur-Saône  
 Saône et Loire*

Carte postale 20



Recto : Éclaireur Sioux

Illustration en noir et blanc d'un éclaireur sioux / Pas de timbre de ce côté

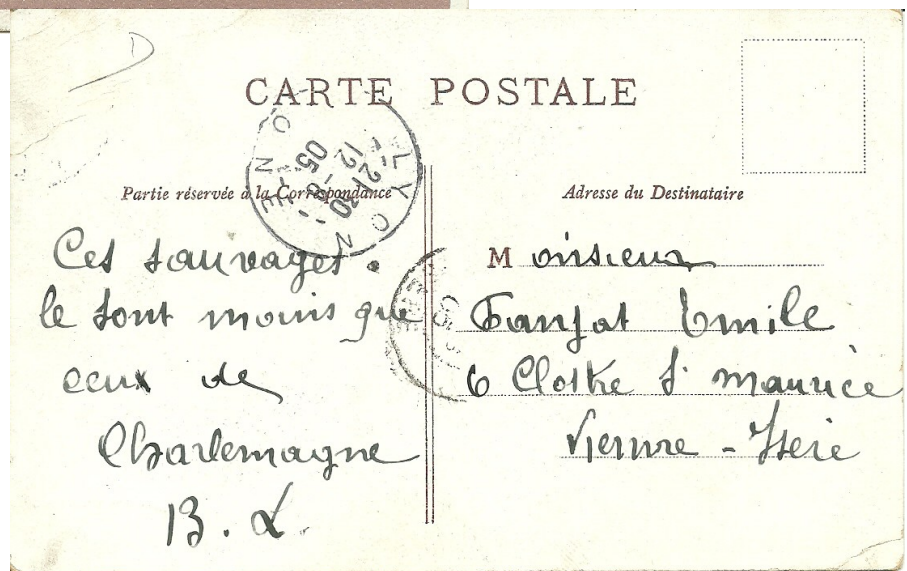
Verso : Un timbre poste de 10 cts / Quatre tampons (COGNAC 22 15 [?]-9 05 CHARENTE / ANGOULEME 18 20 2-9 05 CHARENTE / ANGOULEME 18 4 2-9 05 CHARENTE / [???] 05 CHARENTE)

Adressée à une certaine madame Marsai domicilié à la rue du Nord à Cognac en Charente

*Nous sortons  
juste du Cirque  
qui n'est pas  
ordinaire [10 minutes]  
[n'était rien] si vous  
voulez y aller  
allez en matinée  
à Saintes place de  
1<sup>re</sup> 50. Nos amitiés All*

*Madame Marsai  
Rue du Nord  
  
Cognac  
Ch'*

Carte postale 21 (Collection Gérard Cruzier)



Recto : Publié pour le Wild West Show

Illustration en couleur d'un groupe d'Indiens / Un timbre poste de 10cts / Un tampon (LYON 21 30 12 – 8 05 RH[ÔNE])

*Fanjat Emile 6 Cloître S<sup>t</sup> Maurice  
Ça-Bouge ti. Vienne*

Verso : Pas de timbre de ce côté / Deux tampons (LYON 21 30 12 – 8 05 [RH]ÔNE / [??])  
Adressée à un certain Emile Fanjat domicilié au 6 Cloître Saint Maurice à Vienne en Isère

*Ces sauvages  
le sont moins que  
ceux de  
Charlemagne  
B. L.*

*Monsieur  
Fanjat Emile  
6 Cloître S. Maurice  
Vienne – Isère*

Carte postale 22 (Collection Gérard Cruzier)



Recto : Souvenir de Buffalo Bill

Photographie d'un éleveur et de trois singes en costumes assis sur une table / Pas de timbre de ce côté

Verso : Un timbre poste de 10cts / Trois tampons (LUNEVILLE 20 40 22 – 7 05 [M<sup>THE</sup> ET M<sup>LLE</sup>] / LUNEVILLE 20 40 22 – 7 05 M<sup>THE</sup> ET M<sup>LLE</sup> / ELOYES 2<sup>E</sup> 27 – 7 05 VOSGES)

Adressée à un certain monsieur Hocquaux, camionneur, domicilié Eloyes dans les Vosges

(En diagonal) Lunéville 22 juillet 1905

Monsieur Hocquaux

Cher Papa, je te dirai que

Camionneur

je suis été à Buffalo Bill

à Eloyes

et ce n'est pas épatant ce n'est

Vosges

le Barnum. Quand à se

déranger de chez nous,

ça n'en vaut pas la peine.

Je n'ai rien à te

dire pour le

moment.

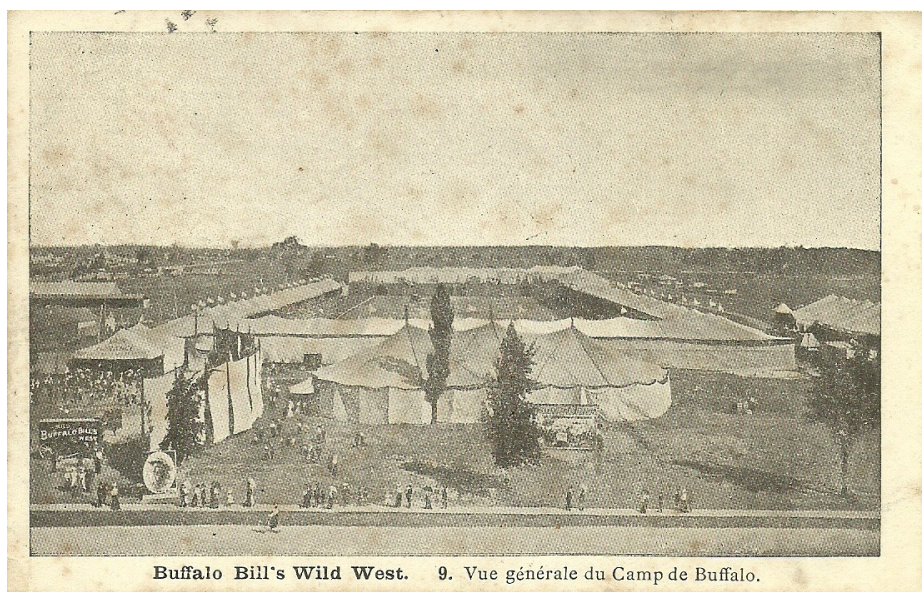
H[ct?]

(A l'envers) Donne là à Nat[an?]

pour qu'il en

[???].

Carte postale 23 (Collection Gérard Crouzier)



Buffalo Bill's Wild West. 9. Vue générale du Camp de Buffalo.



Partie réservée à la Correspondance

Adresse du destinataire

Souvenir de notre  
voyage à Buffalo  
Marie Emile

Madame  
Veuve Henry  
rue du Port  
Baccarat  
Meurthe et Moselle

Recto : Vue générale du Camp de Buffalo  
Photographie du campement / Pas de timbre de ce côté

Verso : Un timbre poste de 10cts / Trois tampons (NANCY [???] / NANCY [???] / BACCA[ARAT] 15 23 JUIL 05 MEURTHE ET MOSELLE)

Adressée à une certaine madame Henry (une veuve) domiciliée sur la rue du Port à Baccarat en Meurthe-et-Moselle

Souvenir de notre  
voyage à Buffalo  
Marie Emile

Madame  
Veuve Henry  
rue du Port  
Baccarat  
Meurthe et Moselle

#### Annexe 4 : Analyse lexicométrique du terme « bluff »

##### *Le développement des outils numériques de lexicométrie*

Pour comprendre l'évolution de l'usage du mot « bluff », il est intéressant d'employer une méthode qui fait encore débat dans la communauté scientifique : l'approche lexicométrique. Cette approche est grandement facilitée par le numérique, qui transforme en profondeur les sciences humaines et sociales en leur permettant l'emploi de nouvelles méthodes et approches ou le renouvellement d'anciennes approches<sup>667</sup>. L'effort de numérisation des données et des sources d'archives facilite les approches quantitatives. Le potentiel d'analyse de la presse numérisée est par exemple décuplé par la possibilité de chercher des occurrences d'expressions ou de noms sur de longues périodes<sup>668</sup>.

La marginalité de l'approche lexicométrique numérique est le résultat d'une méfiance des historiens envers le logiciel de lexicométrie mis en place par Google<sup>669</sup>, Ngram Viewer, qui utilise la base de données Google Books qui regroupe une numérisation revendiquant près de 11 % des livres publiés depuis 1473, dont 4 % ont été divisés en corpus linguistiques, utilisés par le logiciel pour effectuer une approche lexicométrique. Le corpus français est composé de 45 milliards de mots, contre 361 milliards pour le corpus anglais<sup>670</sup>. L'objectif de cet outil est de proposer une nouvelle approche quantitative de la culture humaine sur de très longues périodes et basée sur un corpus monumental. Cette approche a été baptisée « culturomics » par ses fondateurs<sup>671</sup>. Néanmoins le corpus proposé par Google présente de nombreuses limites, il est par exemple limité aux livres publiés et exclut donc la presse et les manuscrits. La période 1800-2000 est la mieux représentée. Le corpus n'est pas modifiable et la contextualisation des occurrences est impossible, ce qui rend l'exploitation des résultats très limitée. Les historiens se méfient donc de cet outil très peu fiable. C'est pourquoi, Benjamin Azoulay et Benoît de Courson ont développé un logiciel qu'ils veulent plus fiable et plus crédible : Gallicagram. L'avantage de ce logiciel, sur son équivalent américain, est qu'il offre la possibilité de constituer son corpus et de vérifier la pertinence des occurrences obtenues<sup>672</sup>. Gallicagram propose un corpus global moins volumineux que celui de Google, mais la quantité de document sondé dans ces deux cas ne détermine pas la valeur de l'analyse, puisque la taille de ces corpus permet de considérer que la loi des grands nombres s'applique.

Maintenant, avant toutes interprétations des résultats obtenus grâce à ces logiciels, il est nécessaire d'en connaître les limites et les biais. La principale limite de ces corpus est l'océrisation des documents en elle-même. Elle est relativement lente et la qualité est très variable, notamment dans le cas des manuscrits qui nécessitent une relecture humaine pour en vérifier la fiabilité. Il faut également prendre en considération les potentielles erreurs d'attribution de dates qui peuvent fausser les résultats. L'association d'une océrisation approximative et d'une date mal attribuée peut faire ressortir des usages de mots sur des périodes durant lesquels ils n'étaient absolument pas employés. Il faut également prendre en compte les variations du volume documentaire. Par exemple la période de la Première Guerre Mondiale peut faire apparaître des fréquences élevées d'usage d'un mot. Il faut mettre en rapport cette hausse avec une baisse du nombre de publications. Dans ce genre de situation, le nombre d'occurrence reste le même voire est moins important, mais en rapport à la quantité de document sur la période, l'usage du mot apparaît plus fréquent. Ce genre de

---

667 CHACHEREAU Nicolas et HUMAIR Cédric, « Méthode informatique et quantitative en histoire du tourisme : apports et limites », *Mondes du tourisme*, n° 24, 2023, p. 1-2.

668 *Ibid.*, p. 4-5.

669 AZOULAY Benjamin, COURSON Benoît (de), *Gallicagram : un outil de lexicométrie pour la recherche*, 2021, p. 2.

670 RUIZ Émilien, « Google labs Books Ngram Viewer : un nouvel outil pour les historiens ? », *La boîte à outil des historien.ne.s*, 2010.

671 *Ibid.*

672 AZOULAY Benjamin, COURSON Benoît (de), *Gallicagram...*, Op. Cit., p. 3.

situation ne permet pas de souligner une évolution de la langue, il est donc nécessaire de se méfier<sup>673</sup>. Il faut alors recouper l'information et multiplier les interprétations pour conserver un regard critique et ainsi éviter une falsification involontaire des résultats. Tout ces biais et ces critères rendent peu évident l'usage de ces logiciels et justifient la quasi-absence de publications scientifiques faisant l'usage de ces derniers.

### *Evolution de l'usage du mot « bluff » et ses diverses formes*

L'objectif n'est pas ici de démontrer une quelconque tendance quant à l'usage du mot « bluff ». Le seul objectif de cette approche est de proposer une approche lexicométrique permettant de souligner l'évolution de l'usage du mot tout en gardant à l'esprit le peu de fiabilité que cela implique.

Le mot « bluff » qui serait donc apparu aux XIX<sup>e</sup> siècle dans le langage courant anglo-américain, intègre à un moment donné la langue française jusqu'à intégrer la neuvième édition du dictionnaire de l'Académie française en cours depuis 1986. La question qui s'impose est : quand le terme a-t-il intégré le langage courant en France et comment s'est-il développé au cours du temps ? L'approche lexicométrique semble être la plus à même de répondre à cette question. Pour effectuer cette approche, les logiciels Gallicagram et Google Ngram Viewer ont été sollicités. Pour Gallicagram, c'est le corpus « Presse Française » qui a été retenu pour sa fiabilité d'océrisation et la quantité de documents numérisés. Pour le logiciel américain, c'est le corpus « French 2019 » qui a été employé pour la seule et unique raison qu'il est le seul à même de répondre à la question. Après plusieurs tentatives, c'est la période 1880-1939 qui a été retenue pour rendre compte de la meilleure façon de l'évolution du mot. L'année 1880 est une date extrême qui fait apparaître une absence quasi-totale de l'usage du mot « bluff », et l'année 1939 a été choisie en date charnière pour isoler l'étude des bouleversements du milieu du siècle. La Première Guerre Mondiale a été conservée dans l'étude pour sa proximité avec l'année 1905 et parce qu'elle constitue un moment très important dans l'affirmation du leadership américain. Sur ces bases, plusieurs mots ou expressions ont été choisis, à savoir : « bluff », « bluff américain », « bluffage », « bluffeur » et « bluffer ». Pour chacun des mots, trois graphiques ont été générés, un premier offrant des données en valeurs absolues issu de Gallicagram, et deux autres en pourcentages du volume issus de Gallicagram et de Google Ngram Viewer. Les graphiques sont insérés dans cet ordre. Le premier graphique permet la comparaison avec les seconds, qui sont les seuls qui neutralisent les variations du volume de documents qui composent le corpus<sup>674</sup>, ce qui offre une possibilité d'interprétation plus critique.

#### Le « bluff »

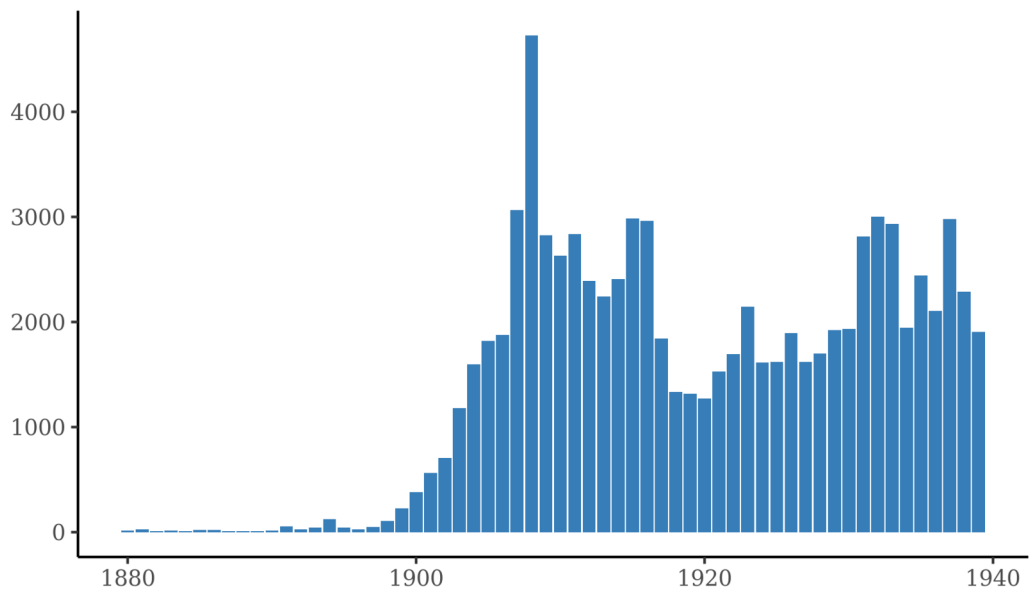
Pour le terme « bluff », les graphiques obtenus avec les outils Gallicagram et Google Ngram Viewer font apparaître des résultats qui semblent propices à l'interprétation. En effet, Gallicagram propose de nombreuses occurrences de l'ordre du millier par an. Ce qui apparaît très clairement, c'est que l'usage du mot entre dans la langue française au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. La courbe relativement lisse mise en avant par le troisième graphique semble soutenir l'idée d'un « emballement endogène », une évolution de l'usage interne à la société<sup>675</sup>. Elle fait également apparaître comme le deuxième graphique, un pic sur la période de la Première Guerre Mondiale, mais cette situation ne peut pas être interprétée comme une évolution de la langue. Gallicagram offre une courbe moins lisse marquée par des variations importantes et des pics pouvant suggérer des chocs exogènes, dû à des événements extérieurs. Le pic d'octobre 1908, par exemple, est en partie le résultat de la parution de la pièce de théâtre *Madame Bluff* d'Alexandre Debray.

---

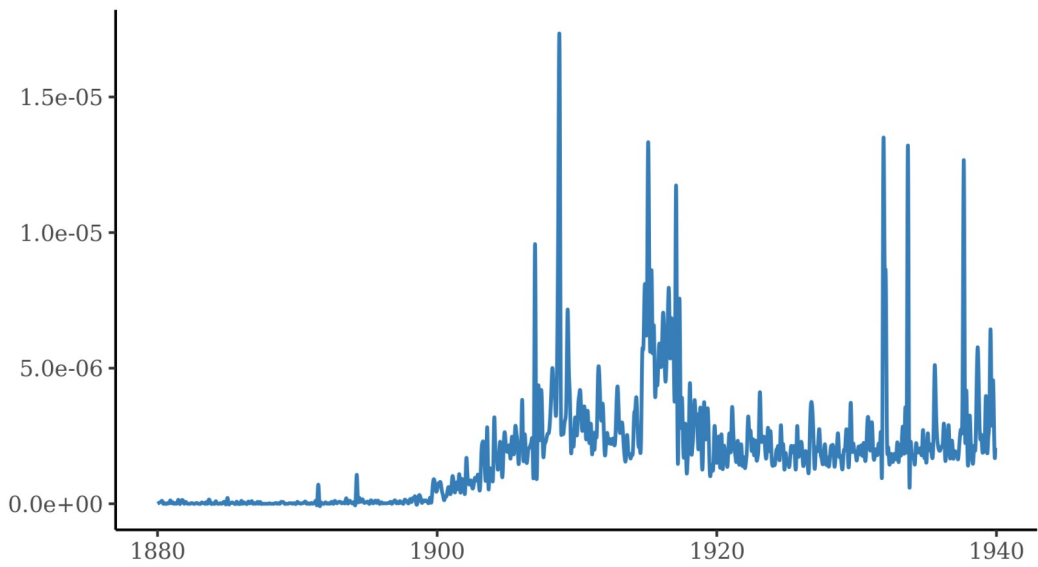
673 CHACHEREAU Nicolas et HUMAIR Cédric, « Méthode informatique et quantitative... », *Op. Cit.*, p. 6.

674 AZOULAY Benjamin, COURSON Benoît (de), *Gallicagram...*, *Op. Cit.*, p. 6.

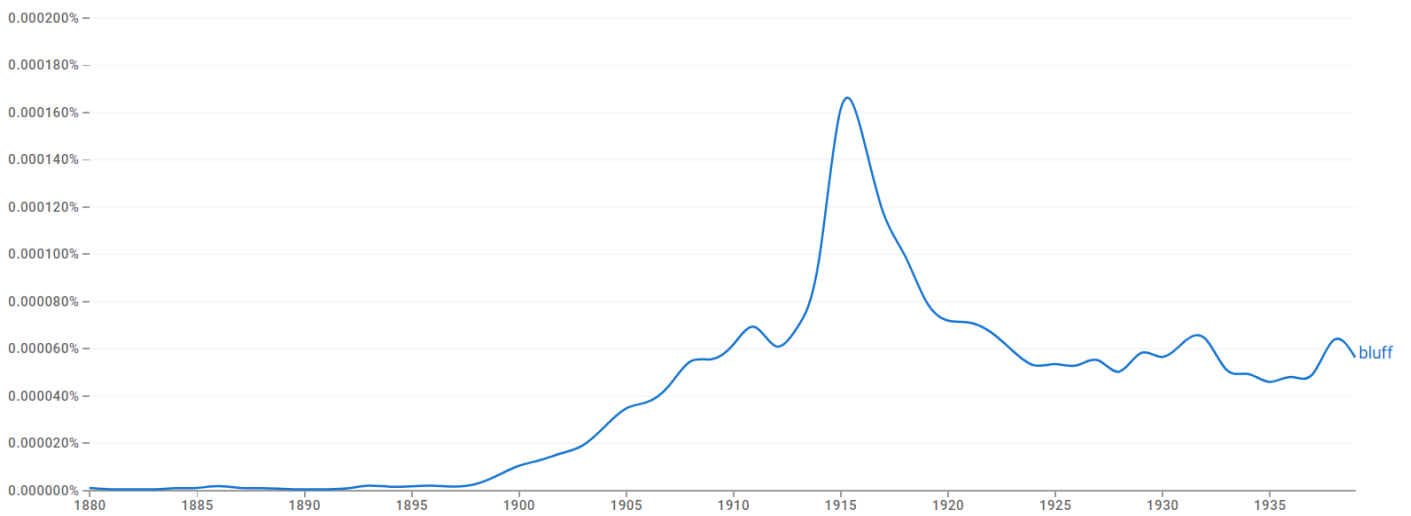
675 *Ibid.*, p. 14.



■ bluff

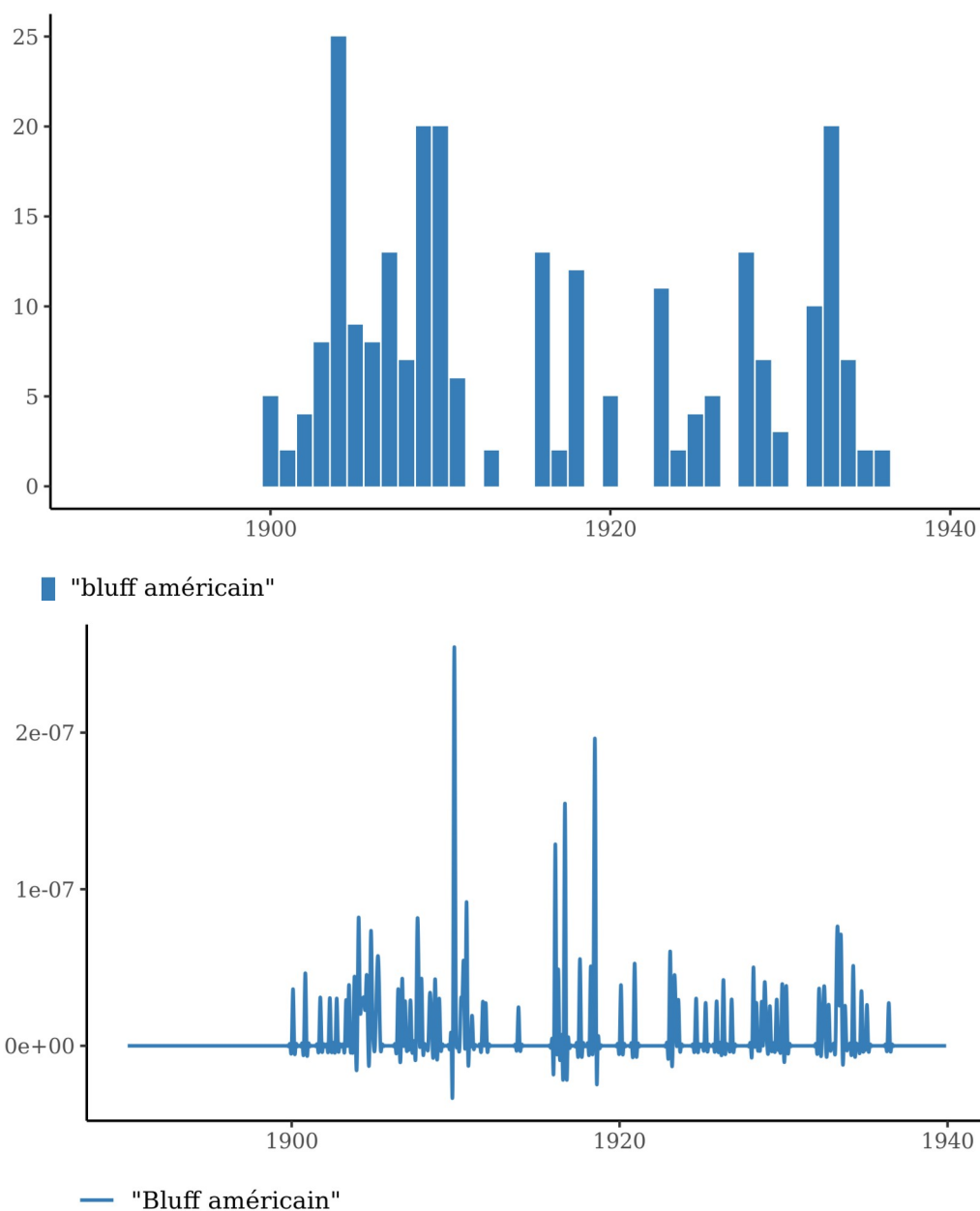


— bluff



## Le « bluff américain »

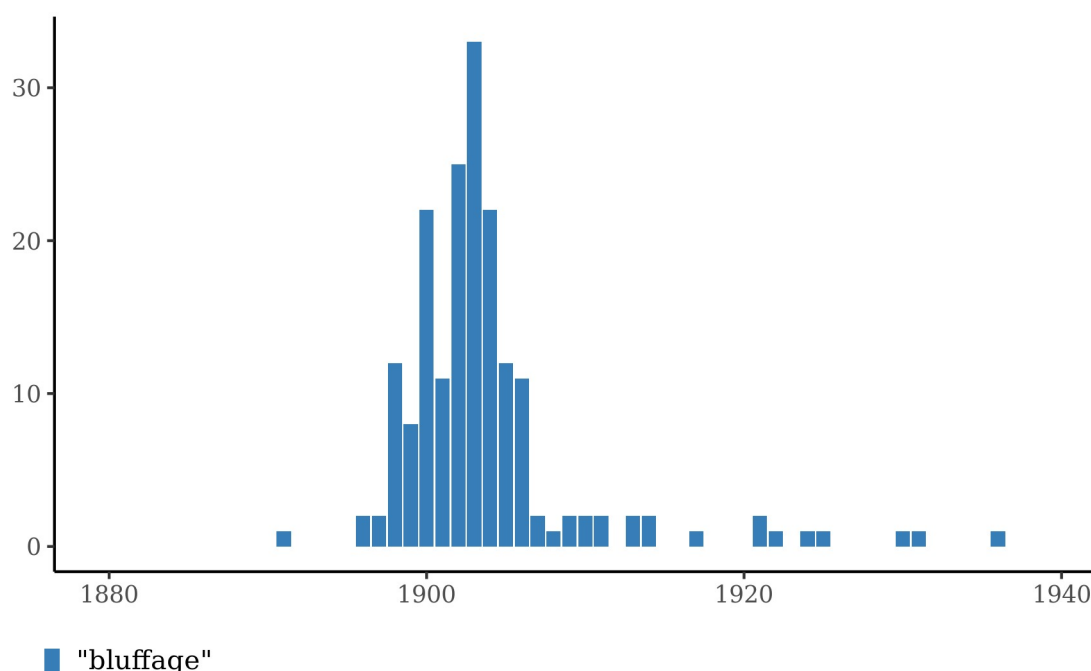
En précisant la recherche par l'expression « bluff américain », les résultats obtenus sont assez différents. Cette expression permet de recentrer la recherche sur le « bluff » lié au monde américain qui en serait le créateur. Les résultats suggèrent une apparition de l'usage de l'expression à l'extrême fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec des emplois plutôt sporadiques dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avec des phases de non-usage. Il n'y a donc pas de réelle tendance, si ce n'est un usage plus fréquent dans la première décennie d'après Gallicagram, avec des occurrences pour chaque année, et un pic à la fin de la deuxième décennie, commun à Google et Gallica, dans le contexte de Grande Guerre, concernant très certainement la stratégie géopolitique américaine, les États-Unis étant entrés en guerre aux côtés des puissances de l'Entente. La comparaison entre les deux graphiques issus de Gallicagram démontre bien la nécessité de se méfier de la période de la Grande Guerre, puisque la courbe affiche un usage plus fréquent quand les occurrences semblent plutôt être dans la moyenne. Le pic de 1909 semble, lui, lié à la publication de *L'enquête sur le monde futur* de Jean Jullien, témoin d'un choc spécifiquement exogène. Cette expression semble donc soumise exclusivement à l'influence extérieure.

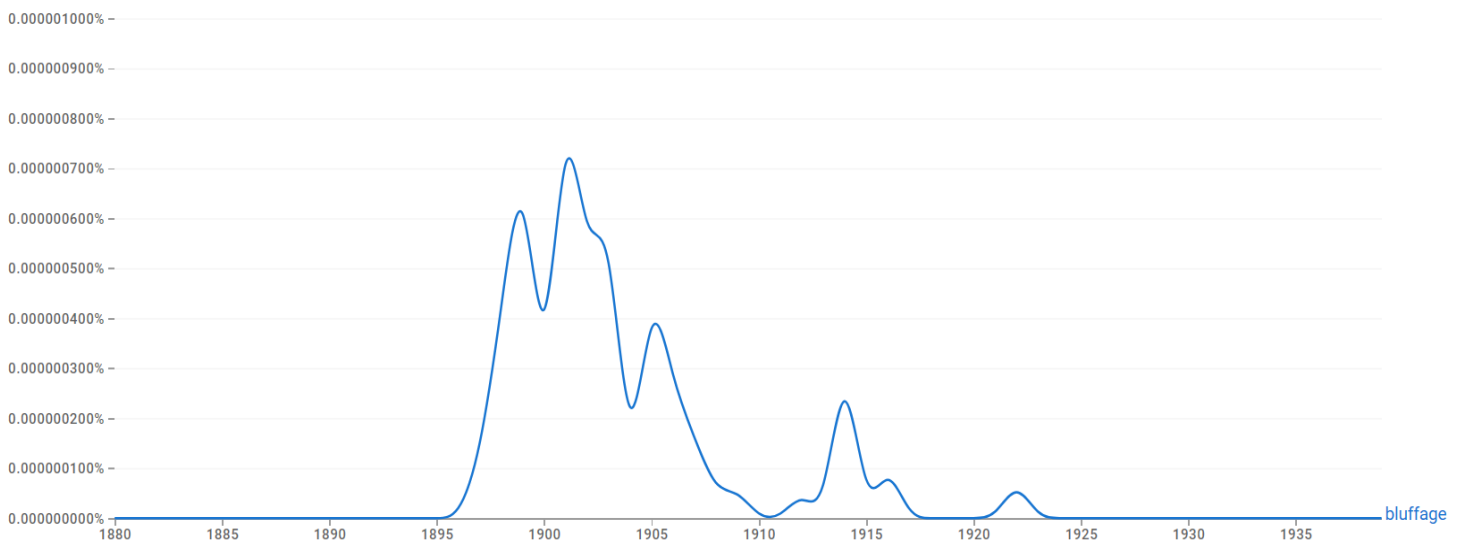
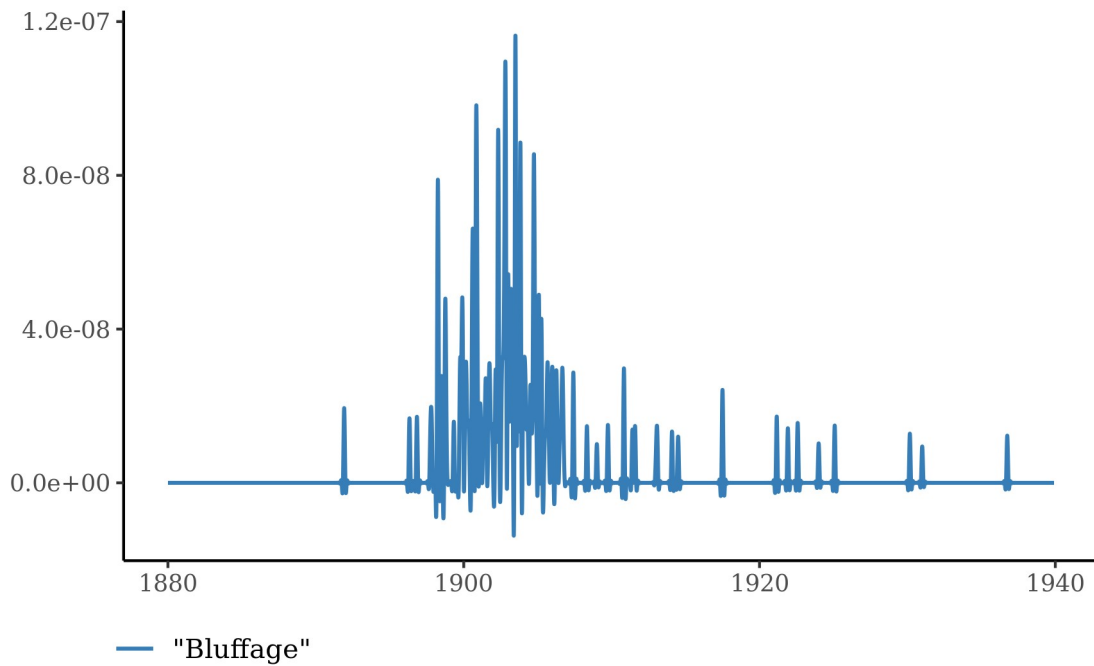




### Le « bluffage »

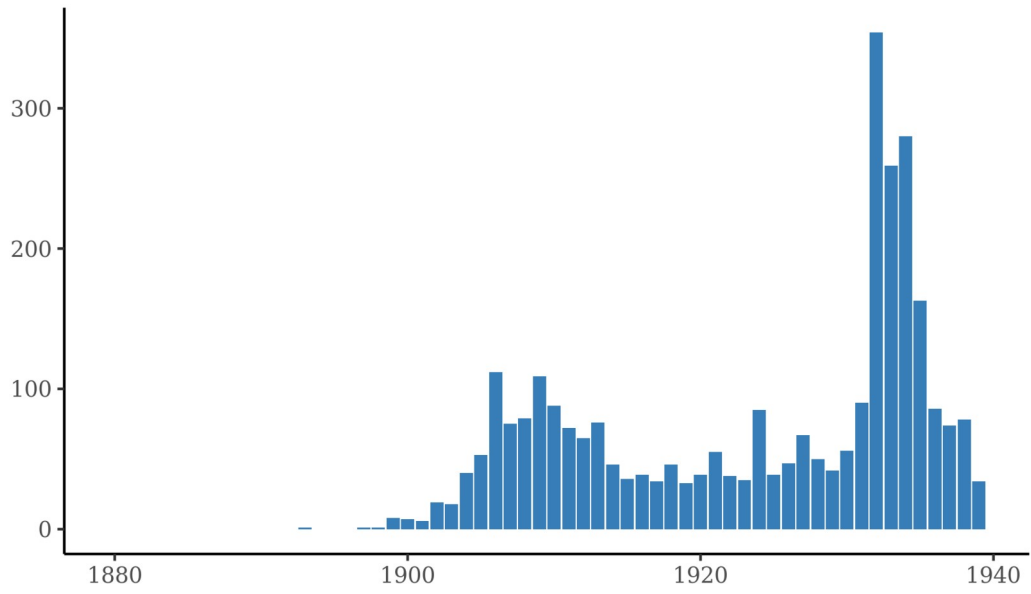
Le terme « bluffage » qui est une forme adaptée du mot « bluff » démontre un usage particulier. Sur l'ensemble du corpus de la Presse française, Gallicagram fait ressortir relativement peu d'occurrences, avec un pic annuel en 1903 limité à une trentaine d'apparitions. Ce que font apparaître les trois graphiques c'est un usage du mot sur une période très limitée comprise entre 1895 et 1910. Cette tendance correspond aux premières années de l'usage du terme « bluff » dans la langue et représente potentiellement une période d'appropriation du mot impliquant une tentative d'adaptation à la langue française. Cette tentative semble survivre quelques années avant de s'estomper progressivement et de disparaître. Le mot initial « bluff » continue, quant à lui, à être utilisé relativement fortement durant toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.



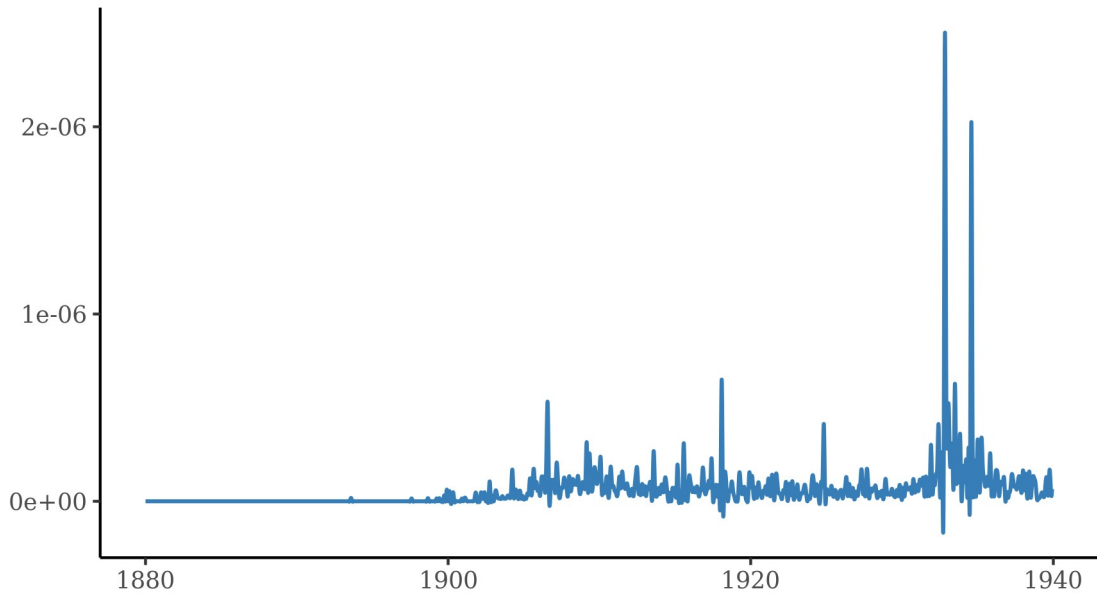


### Le « bluffeur »

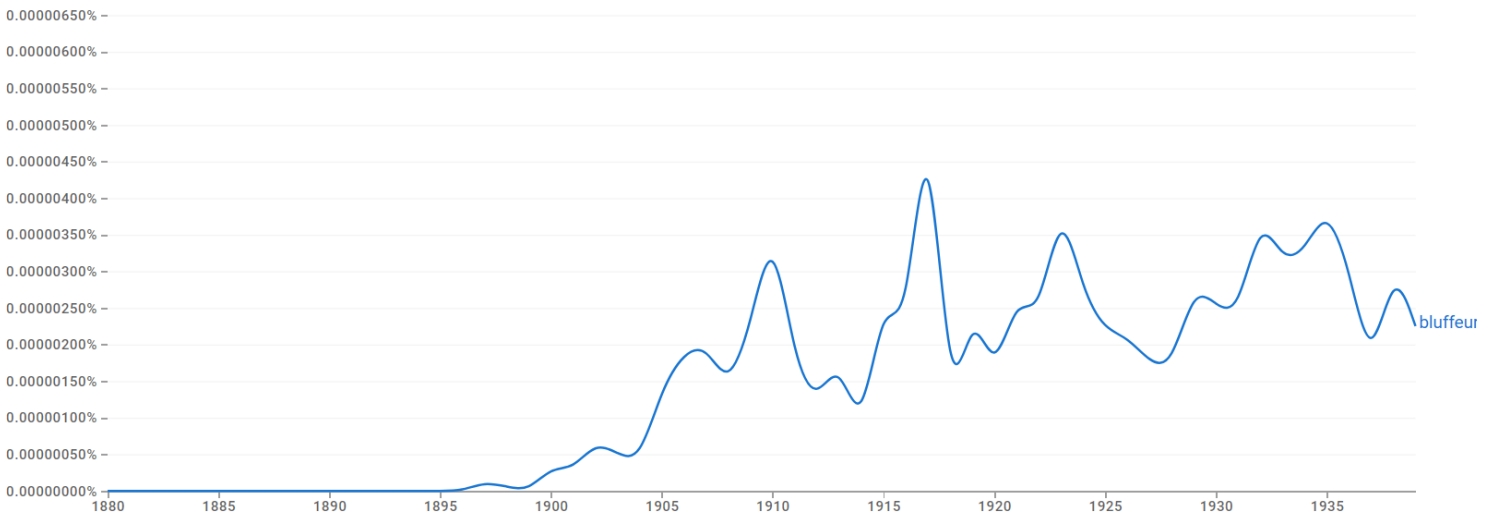
À l'image du terme « bluffage », le mot « bluffeur » semble être une forme d'adaptation du mot « bluff » à la langue française. La différence est qu'il ne s'agit plus d'identifier une action mais un acteur. Tout comme les autres mots relatifs au bluff, il semble apparaître dans la langue commune vers 1900 et semble, d'après Gallicagram, employé régulièrement jusqu'à deux pics en 1932 et 1934, témoin d'un choc exogène. Google Ngram Viewer, témoigne d'une évolution marquée de pics et de chutes, avec un pic dominant, commun à Gallicagram, durant la Première Guerre Mondiale, qu'il est impossible d'interpréter. La courbe proposée par Google semble finalement témoigner d'un usage stabilisé du mot, pouvant signifier une intégration au vocabulaire courant, bien que le terme ne soit pas souvent employé en comparaison à sa souche « bluff ».



bluffeur

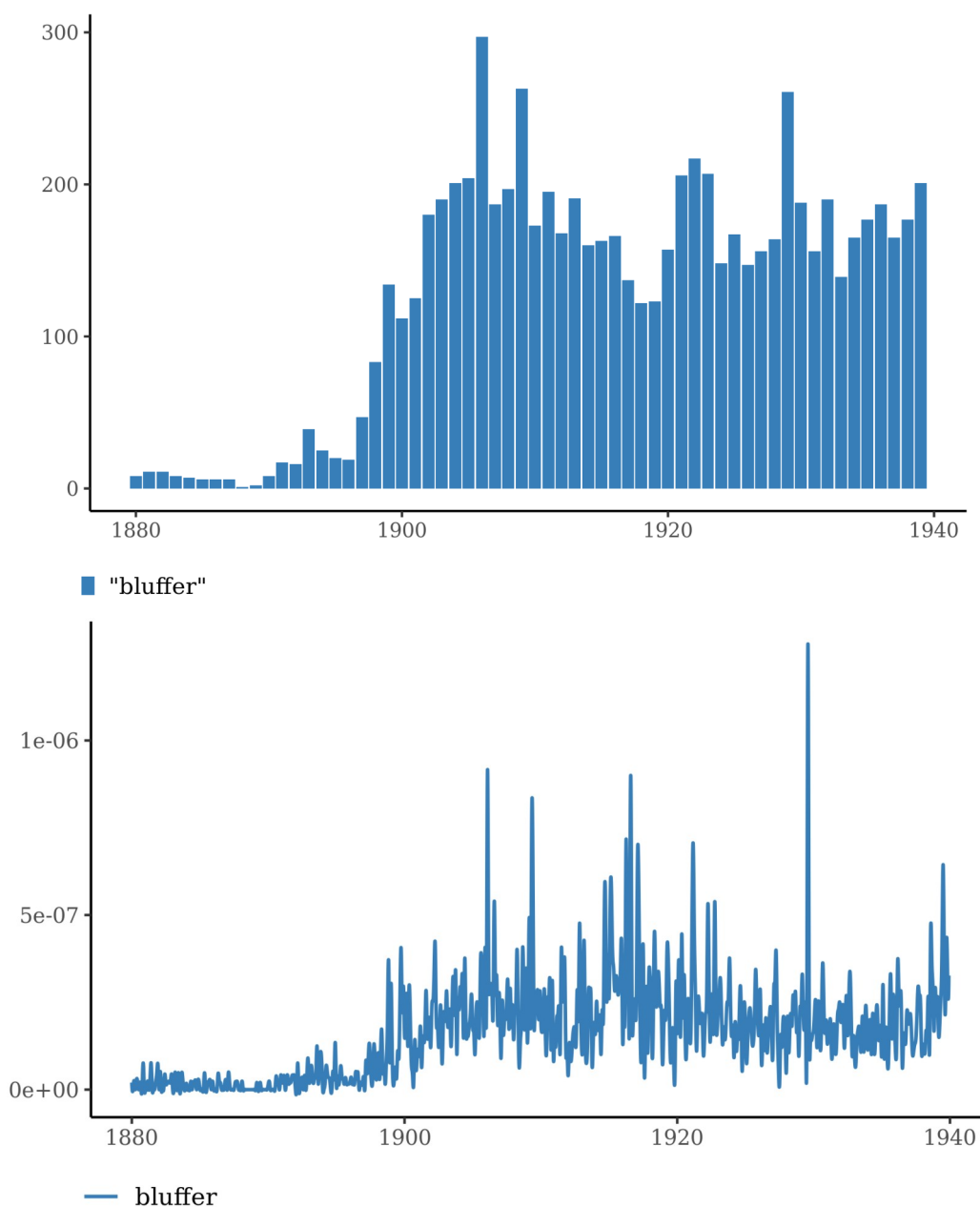


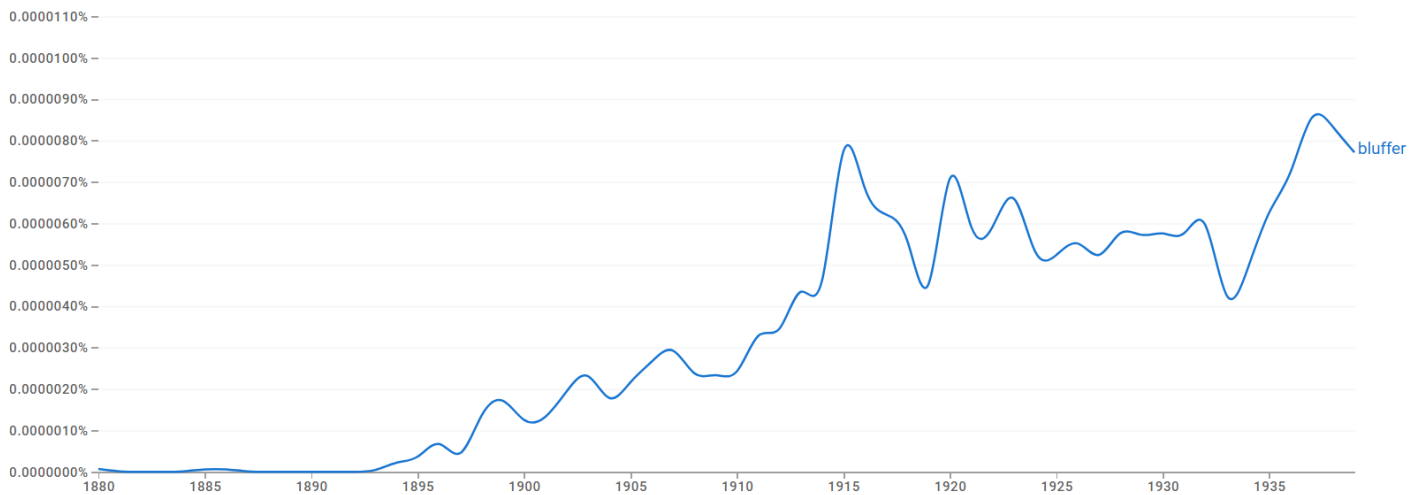
"Bluffeur"



## « Bluffer »

Ce dernier mot est particulier, parce qu'il constitue la seule forme verbale du mot « bluff ». La particularité de ce mot est qu'il apparaît d'après Gallicagram avant même 1880. La réalité est qu'il s'agit pour toute la période antérieure à 1890 d'erreurs d'océrisation. En effet, de nombreuses occurrences du mot sont signalées alors qu'il apparaît, après vérification, que le terme n'est pas utilisé dans le document. Cet exemple justifie donc la nécessité de se méfier des biais et des limites de ces outils numériques soumis aux erreurs. Le verbe « bluffer », moins fréquent en valeur absolue que le mot « bluff », suit néanmoins une même évolution qui semble endogène malgré quelques pics qui apparaissent sur la courbe produite par Gallicagram, notamment à la fin des années 1920, probablement dans le contexte de la crise de 1929. Néanmoins ce pic n'apparaît pas chez Google Ngram Viewer, probablement à cause de la matérialité du corpus, la presse étant plus sujette à l'événement. Il n'est, par ailleurs, confirmé que par un pic modéré en valeur absolue, démontrant une baisse dans la masse documentaire pour cette période. Le verbe « bluffer » témoigne finalement comme les autres formes de cette adaptation du terme anglo-américain initial et semble s'intégrer au vocabulaire courant.





Finalement, il est nécessaire de préciser que ces graphiques font apparaître les différentes formes du mot bluff pour tous les contextes dans lesquels elles peuvent être employées, à savoir les contextes géopolitique, militaire, économique et commerciale, culturelle, etc. En prenant en compte tous les biais possibles et les limites de cette approche, il est néanmoins possible de proposer une conclusion. Le concept de « bluff » semble intégrer le vocabulaire français autour de l'année 1900 et semble sujet à une période d'appropriation et de francisation du mot initial pour former un ensemble de termes permettant une désignation plus riche du concept de « bluff ». Le mot « bluff » semble appartenir à un phénomène d'intégration de mots issus de l'anglais dans la langue française, sujet qu'il serait intéressant de développer.

## Annexe 5 : Les forains

Version de 1891 des statuts de l'Union Syndicale des Industriels forains extraits du *Voyageur forain*, 16 mai 1891 :

### TITRE PREMIER : Définition et but

Article premier – L'Union syndicale des industriels Forains est une Chambre Syndicale Patronale admettant dans son sein tous ceux qui, pauvres ou riches, gagnent honorablement leur vie, soit en instruisant ou amusant le public, soit en débitant des produits. Elle a pour but :

1° D'établir des rapports constants entre tous les adhérents, afin de leur apprendre à se connaître et à se soutenir.

2° Centraliser les renseignements professionnels, et les faire parvenir aux sociétaires intéressés.

3° Défendre devant les autorités ou tribunaux les droits et les intérêts généraux du Syndicat alors même que ces droits ne seraient lésés que dans la personne d'un seul des adhérents.

Art. 2 – La Société a pour titre : « Union Syndicale des Industriels Forains ». Sa durée est illimitée.

### TITRE II : Membres actifs

Art. 3 – Tout industriel forain désirant faire partie de l'Union Syndicale doit en faire la demande écrite et appuyée de la signature de deux sociétaires.

2° Faire connaître ses noms, prénoms, profession, domicile, date et lieu de naissance, et nationalité.

3° Produire sa carte d'électeur, s'il est Français, ou tout autre acte ou pièce de même valeur, s'il est de nationalité étrangère. Ne sont pas admissibles : Les industriels de professions non autorisées par les lois françaises ou revêtant un caractère flagrant d'immoralité.

Art. 4 – Chaque postulant sociétaire devra verser entre les mains du membre autorisé :

1° Un droit d admission, payable une fois pour toutes.

2° Une cotisation mensuelle payable toujours au moins six mois d'avance.

Art. 5 – Les admissions sont reçues et enregistrées par le Conseil Syndical. Il est délivré à chaque sociétaire, lors de son admission :

1° Un reçu des sommes versées.

2° Une carte d'adhérent.

3° Un tampon permettant à l'adhérent l'impression et l'usage du timbre du Syndicat. Le modèle de ce tampon sera déposé selon les lois et règlements en vigueur, afin de pouvoir poursuivre judiciairement les contrefacteurs et les non-ayant droit.

4° Un carnet personnel contenant, outre les indications individuelles, les statuts, afin de permettre à son possesseur d'être toujours au courant de ses droits et devoirs. Le nombre des adhérents est illimité.

Art. 6 – Tout adhérent a droit à l'« Industriel forain » à charge par lui de tenir constamment au courant de son adresse l'administrateur du journal.

### TITRE III : Membres d'honneur

Art. 7 – Le Conseil Syndical, en témoignage de son admiration ou en reconnaissance de services rendus, peut nommer des Membres d'honneur. Les Membres d'honneur ont voix consultative au

vote ; ils ne sont soumis à aucun droit d'admission ni à aucune cotisation. La déchéance du titre de membre d'honneur peut être prononcée par décision prise en Congrès Syndical.

#### TITRE IV : Membres honoraires

Art. 8 – L'Union Syndicale admet, comme membres honoraires, tous ceux qui, touchant de près ou de loin aux industriels forains, font une demande dans les mêmes formes, aux mêmes conditions et présentant les mêmes garanties d'honorabilité que les membres actifs. Les membres honoraires ont voix consultative dans les questions soumises au vote.

#### TITRE V : Syndics, Commissaires et Bureaux

Art. 9 – L'Union Syndicale est administrée par un Conseil de quinze Syndics nommé à la majorité absolue du quart des membres actifs.

Art. 10 – Conformément à la loi du 21 mars 1884, le Conseil Syndical ne peut être composé que de membres de nationalité françaises jouissant de leurs droits civils et politiques.

Art. 11 – Le Conseil Syndical est renouvelable tous les deux ans. Les membres en sont toujours rééligibles et toujours révocables.

Art. 12 – Le Conseil Syndical nomme, à la majorité des voix, des Commissaires chargés de recueillir les adhésions, de correspondre avec le Bureau, de provoquer, de concert avec les syndics, la réunion des Assemblées Régionales et nommer des correspondants au Syndicat; de fournir à l'« Industriel Forain » des comptes-rendus de foires, fêtes, etc, enfin de saisir le Conseil Syndical des démarches à faire, des réformes à opérer, des abus à combattre ; en un mot, contribuer dans la mesure du possible à la prospérité générale du syndicat. Les Commissaires peuvent toujours, individuellement ou en totalité, être destitués de leurs fonctions par le Conseil Syndical.

Art. 13 – Le Conseil nomme (dans son sein autant que possible) : un Secrétaire, un Trésorier et un Comptable. Toutefois, le Comptable peut être pris en dehors de la Société. Le Secrétaire doit provoquer la réunion des assemblées générales aux dates déterminées et suivant l'esprit des statuts ; il doit veiller à l'exécution des décisions du Conseil Syndical et des Assemblées Générales. Le Secrétaire doit saisir le Conseil Syndical ou les Assemblées Générales, suivant les cas, de toute infraction aux statuts ou aux décisions de ces réunions, mais il ne peut, seul et en tant que Secrétaire général, donner d'ordres en dehors de ses attributions, au trésorier et au comptable, qui ne relèvent que du Conseil Syndical. Le Trésorier a la comptabilité de l'Union Syndicale, et le contrôle, conjointement avec le Syndic de mois, de la comptabilité de l'administrateur du journal. Le Trésorier ne doit garder plus de six cents francs en caisse ; l'excédent se verse par les soins du Conseil Syndical, soit à la Banque de France ou toute autre caisse de rapport sous la tutelle de l'État. Le Trésorier du Syndicat, accompagné de deux Syndics, aura toujours le droit de retirer de la caisse d'épargne, de la Banque de France ou de tout autre établissement financier, n'importe quelle somme ou valeur déposée au nom du Syndicat. Pour, ladite somme, ladite ou lesdites valeurs, être affectées à couvrir n importe quelles dépenses jugées utiles par le Conseil Syndical. Le Trésorier du Syndicat aura également le pouvoir de toucher, même seul et sans aucune assistance, les mandats-poste, bons, chèques, etc., d'une valeur de cent francs au maximum. Le Trésorier est responsable des sommes remises à sa disposition et ne peut en disposer sans l'assentiment du Conseil Syndical. Il doit présenter ses comptes à toute réquisition du Conseil Syndical et ses registres à toute réquisition du Syndic de mois. Le Comptable doit faire le service des registres de l'Union Syndicale, tenir à jour le tableau des membres actifs, honoraires et correspondants ; transmettre les

demandes d'admission des postulants à la Société, leur adresser, le cas échéant, les reçus, carnets et cartes d'adhérents ; tenir la correspondance de l'Union Syndicale et du journal ; enfin, la comptabilité du journal, le service et la cuisine de ce journal. Il transmet au Trésorier les fonds qui lui parviennent. et lui signale les paiements à effectuer. Pour quant à la rédaction du journal, il se conforme scrupuleusement à la ligne de conduite tracée par le Comité de Rédaction, ligne de conduite qui lui est spécifiée par écrit et dont il ne devra s'écarter sous aucun prétexte. Les fonctions de Trésorier et de Comptable sont rémunérées selon les ressources de la Société. Cette rémunération est fixée par le Conseil Syndical.

Art. 14 – Le Conseil Syndical s'occupe de tout ce qui intéresse le bon fonctionnement de la Société : la rentrée des fonds, cotisations, la correspondance, l'administration du journal, en un mot de tout ce qui constitue le contrôle. Il est spécialement chargé des convocations et enquêtes de toute nature. Il est l'arbitre naturel en ce qui touche les points en litige parmi les adhérents.

Art. 15 – Le Conseil Syndical se réunit en Congrès Syndical toutes les fois qu'il est convoqué, sur l'avis de cinq Syndics. En temps normal, le Conseil délibère dans le journal. « L'Industriel Forain », dans la partie officielle du journal consacrée à cet effet. Les délibérations ne sont valables qu'autant que la majorité absolue des votes de tous les Syndics a été obtenue.

Art. 16 – Le Conseil Syndical peut aliéner les fonds disponibles selon que la majorité des Syndics l'aura jugé bon dans l'intérêt du Syndicat.

Art. 17 – Le Conseil Syndical, réuni en Congrès, fixe, détermine, et peut modifier les montants du droit d'admission et de la cotisation mensuelle des sociétaires, la cotisation mensuelle ne pouvant néanmoins, en aucun cas, être élevée au delà de la somme de trois francs.

Art. 18 – Chaque Syndic, à tour de rôle, exercera pendant un mois le contrôle de la comptabilité générale du Syndicat ; au cas où un Syndic, par suite de son éloignement du siège social ou de tout autre empêchement majeur, ne pourrait exercer le contrôle à son tour, ce contrôle serait exercé par le Syndic suivant.

Art. 19 – Aucun Syndic ne peut individuellement, en dehors du contrôle, donner d'ordres au Bureau : la majorité du Conseil Syndical a seule le droit et le pouvoir de faire exécuter ses décisions.

Art. 20 – Les quinze Syndics et les vingt-cinq commissaires ont à tenir correspondance avec le Bureau au moins une fois par mois ; en cas d'infraction à ce présent article, ils pourront être destitués de leur mandat par décision du Conseil Syndical.

Art. 21 – Les fonctions de Syndic et de Commissaire sont gratuites ; toutefois, le Conseil Syndical pourra indemniser ceux de ces membres qu'il aura chargés d'un travail ou d'un déplacement spécial.

Art. 22 – De même, les frais de déplacement des Syndics, se rendant aux Assemblées Générales ou se réunissant, sur convocation, en Congrès Syndical, sont supportés par le Syndicat et remboursés au Siège Social. Néanmoins, une somme représentant approximativement la moitié de la dépense totale doit être expédiée de droit aux Syndics qui en feront la demande, en avisant le Bureau au moins quinze jours avant la réunion projetée.

TITRE VI : Assemblées Générales

Art. 23 – Une Assemblée générale a lieu tous les ans, le deuxième vendredi après Pâques. Toutefois des Assemblées générales extraordinaires peuvent être organisées sur la convocation du Conseil Syndical.

Art. 24 – Les demandes de modifications aux Statuts doivent être adressées au siège social du Syndicat, au moins un mois à l'avance, et porter les signatures d'au moins le cinquième des membres actifs.

Art. 25 – Aucune modification ne peut être apportée à la forme ni au but de la Société à moins qu'elle ne soit adoptée par la moitié plus un des membres actifs.

Art. 26 – Le Bureau soumet au moins un mois à l'avance aux adhérents du Syndicat les propositions qui doivent être résolues aux Assemblées générales. Dans le cas où les adhérents ne pourraient se rendre à une Assemblée générale, ils peuvent voter par correspondance. A cet effet, le scrutin est ouvert pendant au moins un mois à l'avance au Siège Social. Les délibérations de l'Assemblée générale ne sont valables qu'autant que la moitié plus un des membres actifs ont exprimé leur vote.

Art. 27 – A chaque Assemblée générale ont lieu les dépouillements de scrutins. Les rapports administratifs et financiers sont présentés par le Conseil Syndical et approuvés ou improuvés par l'Assemblée générale.

#### TITRE VII : Assemblées régionales et de quartier

Art. 28 – Des Assemblées régionales se tiennent en province, et des Assemblées de quartier lors des fêtes foraines de Paris, sur la convocation de syndics ou commissaires du Syndicat, Ces diverses assemblées, destinées surtout à mettre en lumière des intérêts locaux, émettent, par voie de votation, des vœux motivés, consignés aux procès-verbaux signés des adhérents présents. Chacune de ces assemblées peut nommer un délégué parmi les syndics ou les commissaires présents, délégué qui est spécialement chargé de transmettre les vœux en question au Conseil Syndical et de les appuyer au près de lui dans le but de les faire soutenir et aboutir si possible. Les comptes rendus des assemblées générales et régionales ou de quartier sont publiés dans l'Industriel Forain. Néanmoins, ces assemblées peuvent, le cas échéant, ordonner l'impression à part, destinée aux seuls membres actifs, des procès-verbaux in-extenso.

#### TITRE VIII : Organe officiel du Syndicat

Art. 29 – L'Union Syndicale obéissant à ses besoins corporatifs, publie un journal ayant pour titre : *L'Industriel Forain*. Le journal est administré par le Conseil Syndical qui nomme l'Administrateur et fixe ses émoluments. Les Syndics sont de droit membres du comité de rédaction et désignent un rédacteur en chef, dont les fonctions sont gratuites. Les moyens de propagande, de vente et de publicité sont réglés par le Conseil, ainsi que le mode d'abonnement. Le comptable du Syndicat et l'administrateur de l'Industriel Forain ne pourront être désignés que par ces appellations respectives par les membres du Syndicat.

#### TITRE IX : Correspondants

Art. 30 – Des correspondants du Syndicat et de l'*Industriel Forain* sont institués dans le plus grand nombre possible de villes. Ces correspondants sont nommés par le Conseil Syndical sur la proposition de deux membres actifs, dont un Syndic ou commissaire du Syndicat mais le mandat qui leur est confié peut toujours, le cas échéant, leur être retiré par ce même Conseil. Les

correspondants ont charge de fournir, soit verbalement, soit par correspondance, aux adhérents de l'Union Syndicale (les affranchissements incombant naturellement à ces derniers) tous renseignements dont ces adhérents pourraient avoir besoin. À cet effet, il est adressé en double, à chaque correspondant, un questionnaire élaboré par le Conseil Syndical ; les correspondants doivent remplir ce questionnaire, soit par eux-mêmes, soit avec l'aide des forains sur place; puis, ces correspondants conservent un exemplaire du questionnaire, qui leur sert à répondre aux questions qui peuvent leur être adressées et envoient le double au Siège social. Ces doubles pourront servir à éditer un annuaire ou guide forain, placé sous la gérance du Conseil Syndical. Le correspondant, en outre, à l'époque des fêtes, foires ou hivernage dans sa localité, doit réclamer au siège social le nombre de numéro de l'*Industriel Forain* qu'il croira pouvoir mettre en vente, et en adresser le compte, après le départ des forains, au comptable de l'Union Syndicale. Enfin, les correspondants doivent tâcher de trouver sur place de bons fournisseurs pour les forains, fournisseurs qui, étant persuadés de pouvoir obtenir la clientèle des adhérents de l'Union Syndicale, consentiraient à ces adhérents des rabais de tant pour cent. Les correspondants ont droit :

1° A leur nom, profession, adresse (sans commentaires), sur la liste de correspondants, dans l'*Industriel Forain*.

2° A un abonnement personnel gratuit à l'*Industriel Forain*.

3° Enfin, le meilleur accueil doit leur être réservé dans les divers établissements et spectacles forains. Les correspondants doivent être choisis de préférence parmi les gens intéressés à rendre service aux industriels forains. La liste des correspondants sera publiée de temps à autre dans l'*Industriel Forain* vis-à-vis et en pendant de la liste des membres adhérents ; de la sorte, ceux-ci sauront aisément trouver les correspondants et ces derniers sauront non moins aisément s'ils ont affaire à des adhérents au Syndicat.

#### TITRE X : Radiations

Art. 31 – L'article 4 des présents statuts donne au Conseil Syndical le pouvoir de radier le sociétaire qui ne se trouverait pas toujours au moins six mois en avance de ses cotisations. Toutefois le sociétaire en retard de ses cotisations sera prévenu officieusement par le Bureau, lorsque celui-ci pourra le faire.

Art. 32 – Tout adhérent à l'Union Syndicale qui, à cause de sa mauvaise conduite sur les champs de foire, ses exhibitions immorales ou prohibées, serait signalé comme indigne, sur le témoignage de deux adhérents, et après enquête, sera radié par le Conseil Syndical.

Art. 33 – Tout sociétaire qui insulte, vilipende, calomnie ou diffame, verbalement ou par écrit, les membres du Conseil Syndical ou la personne d'un des délégués du dit Conseil et, en général, porte méchamment préjudice au Syndicat et nuit d'une façon indéniable à sa prospérité, pourra être radié sur une simple décision du Conseil Syndical, et de ce fait être déchu de tous ses droits de sociétaire.

Art. 34 – Les sommes versées par l'adhérent en cas de non acceptation de démission ou de radiation, sont acquises de plein droit à la caisse du Syndicat. L'adhérent qui démissionne doit verser son annuité conformément à l'article 7 de la loi du 21 mars 1884. retourner au Siège social son carnet, sa carte d'adhérent, et le tampon servant à l'impression du timbre du Syndicat.

#### TITRE XI : Caisse de Secours


Art. 35 – A chaque accident, sinistre, catastrophe, de n'importe quelle nature, dont viendrait à être victime un sociétaire, il suffira que le Bureau en soit avisé soit par les attestations de deux syndics ou commissaires du Syndicat, soit par le commissaire du Syndicat, soit par le sociétaire intéressé

qui devra alors réunir le plus possible de témoignages attestant la véracité de sa déclaration, pour, sur avis favorable de la majorité du conseil syndical pour qu'une somme de cent vingt francs, prise à la Caisse de Secours, soit mise immédiatement et de droit à la disposition de ce sociétaire à qui cette somme sera acquise s'il l'accepte. Néanmoins le dit sociétaire sera tenu, dans le cas d'acceptation de sa part, de taire connaître sa décision au trésorier dans les huit jours qui suivront l'avis dudit trésorier. La somme de cent vingt francs pourra être augmentée par décision du Conseil Syndical, suivant la gravité du préjudice subi et suivant les ressources du Syndicat, mais ne pourra être plus que doublée sauf modifications à la présente clause, adoptées en Assemblées générales. Dans le cas où la Caisse de Secours serait insuffisamment pourvue ou vide, le Fonds social lui viendrait en aide ; la Caisse de Secours s'acquitterait, dans ce cas, envers le fonds social dès qu'elle serait en état de le faire. La Caisse de Secours est gérée par le Conseil Syndical et placée entre les mains du trésorier, sous sa responsabilité.

## TITRE XII : Contentieux

Art. 36 – Le Conseil Syndical devant prendre en main la défense des droits, revendications et intérêts généraux du Syndicat, alors même que ces droits ne seraient lésés que dans la personne d'un seul de ses adhérents, peut ordonner, à cet effet, telles mesures qu'il jugera nécessaires : démarches, publications, actions judiciaires même, s'il y a lieu. Dans cette alternative, le Conseil Syndical est chargé d'assurer constamment la bonne organisation d'un Conseil judiciaire de l'Union Syndicale des Industriels Forains.

Marseille le 15 <sup>7</sup>br 1905



8

Classé, ord. de M. le maire  
 Bordeaux, le 18 septembre 1905  
 Hamard

Monsieur le Maire  
 de la Ville de Bordeaux

Monsieur le Maire

Les Industriels forains actuellement  
 sur le champ de foire de Garasaille faisant  
 annuellement ou accidentellement des foires de  
 Bordeaux se joignent aux camarades de  
 Nantes, Royan, Angers et autres villes et protes-  
 tent contre la venue à Bordeaux de l'établis-  
 sement Buffalo-Bill avant les foires car  
 ce serait la ruine de l'industrie foraine  
 Nous espérons Monsieur le Maire  
 que vous voudrez bien tenir compte de nos intérêts  
 et vous prions d'agréer l'assurance de nos  
 sentiments dévoués et respectueux

- A. Bannet, Cinématographe,
- Michels, Bijoutier.
- + J. Van Meuster Hippo-Palace
- J. Redenbach Ménagerie
- Houard Salon-Chiâtre
- Jherida Exposition Nord-Sud
- De Zisier Gondoles Russes à vapeur

Archives Bordeaux Métropole, 1782 R 31, Pétition des forains à l'attention du maire de Bordeaux, recto, 16 septembre 1905.

- E. Cuiret Montagnes Russes  
H. Brisson Chevaux Galopants

Marc Talpis Elitrim  
- Boyer Loterie, A. L. Loterie,  
L. Ganselme dit Mignon  
Nonbomerie  
Rurere Ganselme

A Rigand Industriel forain  
- Harpelle B. L. 30 B. ~~Mignon~~  
Nouveaux Chevaux

- C. Gaudin Loterie  
Reynaud Jule Loterie porcelaine  
- Mevenet Loterie porcelaine

Retranscription :

Marseille, le 16 7<sup>bre</sup> 1905

Classé, ordre de M. le maire  
Bordeaux, 18 septembre 1905  
[Signature]

Monsieur le Maire  
de la ville de Bordeaux

Monsieur le Maire,

Les Industriels forains, actuellement sur le champ de foire de Marseille faisant annuellement ou accidentellement les foires de Bordeaux, se joignent aux camarades de Nantes, Royan, Angers et autres villes et protestent contre la venue à Bordeaux de l'établissement Buffalo Bill avant les foires car ce serait la ruine de l'industrie foraine.

Nous espérons Monsieur le Maire que vous voudrez bien tenir compte de nos intérêts et vous prions d'agréer l'assurance de nos sentiments dévoués et respectueux.

A. Bonnet, cinématographe  
Michels, Bihoutier  
J. Van Munster, Hippo-Palace  
C. Redenbach, Ménagerie  
Foucard, Salon-Théâtre  
C. Schneider, Exposition Nord-Sud  
V<sup>ve</sup> Tixier, Gondoles Russes à vapeur  
E. Touret, Montagnes Russes  
H. Brison, Chevaux Galoppants  
Marc, Palais Électrique  
Boyer, Loterie, Abeillon Loterie,  
E. [ou M] Janselme, dit Mignon  
Bonbonnerie  
Aurore Janselme  
A. Rigaud, Industriel forain  
Marseille B<sup>d</sup> Chave 30<sup>B</sup>  
Veuve Chavanet  
E. [???], Toboggan  
Reynaud Jules, loterie porcelaine  
Mevenad ou [Mevenaz?], Loterie porcelaine

# État des sources

## **Collections Bibliothèque nationale de France (BnF) : (Consultables sur Gallica ou ReTronews)**

RESP-Y262240, Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, Dufart, 1796, 161p.

DC-360 (5)-FOL, Estampe *L'Amateur de chevaux* de Henri de Toulouse-Lautrec, 1898.

ENT KB-1 (26)-ROUL, Affiche publicitaire annonçant la publication de la série littéraires les *Drames de l'Amérique du Nord*, imprimée par Charles Noblet, 1860-1870.

FOL-LI-59, Imagerie d'Épinal, n° 413, *Au cirque : clowneries, facéties*, imprimé par Pellerin & Cie, 1892.

NAF 22443, *Journal et correspondance des frères Edmond et Jules Huot de Goncourt*, t. 1, 1863-1871, 432f.

Fol-Vm7-10132, Partition composée par Pierre Condini et paroles par Gaston Petit de la chansonnette *Du Bluff !!*, 1913, 6p.

SG WF-12, *Peaux-Rouges, Collection anthropologique du prince Roland Bonaparte*, 1883.

EI4-13 (boîte 37), Samuel Franklin Cody sur un cheval au vélodrome de la Seine, le 11 novembre 1893, photographié par Zulimo Chiesi.

EI-13 (2637), Étudiants montmartrois costumés en Peaux-Rouges au profit de l'orphelinat aux armées, photographie de l'Agence de presse Meurisse, 1920.

## Presse :

*American illustré*

*Annuaire général des sociétés françaises patriotiques et militaires*

*Archives commerciales de la France*

*Avenir forain*

*Bulletin de l'Office du travail*

*Bulletin municipale officiel de la ville de Paris*

*Bulletin officiel du Véloce-club béarnais*

*Comoedia*

*Courrier de Saône-et-Loire*

*Écho du Tarn*

*L'Art et la mode*

*L'Aurore*

*Le Bonhomme normand*  
*La Chronique amusante*  
*Le Correspondant*  
*Le Courrier de l'Aude*  
*La Croix*  
*La Croix des Côtes-du-Nord*  
*Le Cycle*  
*La Démocratie de Vendée*  
*La Dépêche*  
*La Dépêche d'Eure-et-Loir*  
*La Dépêche du Puy-de-Dôme*  
*L'Écho de Maréville*  
*L'Écho de la Mayenne*  
*L'Écho rochelais*  
*L'Éclair*  
*L'Étoile de Vendée*  
*L'Événement*  
*Le Fanal*  
*Le Farceur*  
*Le Figaro*  
*La France*  
*La France de Bordeaux et du Sud-Ouest*  
*Le Furet nîmois*  
*La Gazette du Centre*  
*La Gironde*  
*L'Humanité*  
*L'Industriel forain*  
*Le Jeudi de la jeunesse*  
*La Jeunesse illustrée*  
*Le journal d'Armentières*  
*Le Journal de Cette*  
*Le Journal d'Évreux et du département de l'Eure*  
*Le Journal du Lot*  
*La Justice*  
*La Lanterne*  
*La Mayenne*  
*Le Mémorial des Pyrénées*  
*La Nouvelle Presse*  
*La Patrie*  
*Le Patriote de la Mayenne*  
*Le Petit Caporal*  
*Le Petit Courrier*  
*Le Petit Haut-Marnais*  
*Le Petit Journal*  
*Le Petit Marseillais*  
*Le Petit Parisien*  
*Le Petit Provençal*  
*Le Petit Troyen*  
*Le Phare de la Loire*  
*Le Publicateur de Béziers*

*La Publicité*  
*La Publicité moderne*  
*Le Siècle*  
*Le Soir*  
*Le Supplément*  
*Le Radical*  
*Le Rappel*  
*La République de Charentes*  
*La République des Pyrénées-Orientales*  
*La République française*  
*Le Réveil de Haute-Saône*  
*La Revue française politique et littéraire*  
*Le Rideau artistique et littéraire*  
*Le Rire*  
*La Rumeur*  
*Les Tablettes marseillaises*  
*Le Temps*  
*Le Tir national*  
*Le Travailleur*  
*Le Travailleur normand*  
*Le Tribune de l'Aube*  
*L'Union républicaine de la Marne. Supplément illustré*  
*Le Vélo*  
*La Vérité*  
*La Vie au grand air*  
*La Vie montpelliéraine*  
*La Vie parisienne*  
*Le Voyageur forain*  
*Le XIXe siècle*  
*L'Yonne*  
*Gil Blas*  
*Journal de la Nièvre*  
*Journal de la ville de Saint-Quentin et de l'arrondissement*  
*Journal des voyages et des aventures de terre et de mer*  
*Journal du Loiret*  
*Journal de Roanne*  
*Journal du Tarn*  
*Mot d'Ordre*  
*Nouvelle Bourgogne*  
*Paris illustré*  
*Paris-Plaisirs*  
*Revue des questions historiques*  
*Vert-vert*

**Collections de la Library of Congress : (Consultables sur Chronicling America)**

*The Vinita Daily Chieftain*  
*The Providence News*  
*The Plain Dealer*

### **Archives historiques de l'Institut National de la Propriété Industrielle (INPI) :**

Marques de fabrique et de commerce, Confiserie et Pâtisserie, 1905-1907.

### **Buffalo Bill Center of the West :**

McCracken Research Library :

MS6.2013, *Map of Buffalo Bill's Wild West, Tour of France, 1905*, imprimée à Londres par Weiners Ltd., 1905-1906.

MS6.0174, Lettre de Buffalo Bill à sa sœur Julia écrite depuis Roanne, 19 août 1905.

### **Musée des Alpilles de Saint-Rémy-de-Provence :**

Fonds Georges, Nombreuses photographies sur plaques de verre prises lors des représentations du Wild West Show à Marseille, 1906.

### **Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée :**

CCR, 8AP5, Carnets des sœurs Vesque, 1905.

1968.102.4786, Dessin intitulé *Buffalo Bill's* réalisé par les sœurs Vesque, 13 mai 1905.

1968.102.3231.5, Dessin illustrant des acrobates intitulé *Les Hamad, Buffalo Bill*, réalisé par les sœurs Vesque, 1905.

### **Circus World Museum :**

Cwi 3144, Vue de l'intérieur de la Salle des Fêtes de Paris où Bailey a effectué la performance d'ouverture du Greatest Show on Earth, 1902.

### **Musée national du château de Versailles :**

Tableau de Karl Girardet, Louis-Philippe assistant dans un salon des Tuileries à la danse d'Indiens Iowas, 1846, Huile sur toile, 39 x 54 cm.

### **Musée d'Orsay :**

Plaque 42, Films 560 et 561, *Buffalo Bill, chevaux attrapés au lasso* et *Cow-boys*, deux photogrammes cinématographiques réalisés par Auguste Lumière, 1896-1917.

### **Archives départementales de l'Ain :**

Fonds Lucien Desbat, 26Fi 86 et 145, Deux photographies prises par le photographe professionnel Maxime-Vincent Dotta à Thoissey et regroupées dans un album photographique de Louis Millot, 1905.

### **Archives départementales de l'Allier :**

6 M 293, Liste nominative de recensement de la ville de Trévol, 1906.

**Archives départementales du Calvados :**

Fonds René Thurin, 47Fi 3, Album photographique illustré au sein duquel apparaissent quatorze tirages de la venue de Buffalo Bill à Caen réalisés par l'artiste et photographe amateur René Thurin, 1905.

**Archives départementales de l'Eure-et-Loir :**

Fonds Nessler-Riotton, 39Fi 14, Vingt-neuf photographies amateurs sur plaques de verres de la venue de Buffalo Bill à Chartres réalisées par Charles Nessler, 1905.

**Archives départementales du Finistère :**

6 M 719/1, Liste nominative de recensement de la ville de Quimper, 1906.

1 R 1388, Registre matricule de la classe 1907.

**Archives départementales du Nord :**

M 474 / 176\_O, Liste nominative de recensement de la ville de Douai, 1906.

**Archives départementales du Loir-et-Cher :**

1 M1 48/R69, Registre matricule de la classe 1901.

**Archives départementales de Meurthe-et-Moselle :**

6 M 33/39, Liste nominative de recensement de la ville de Baccarat, 1906.

**Archives départementales de la Sarthe :**

23Fi 2477 à 2483, Sept photographies prises par Georges Jagot lors de la venue de Buffalo Bill au Mans, 17 septembre 1905.

**Archives communautaires du Grand-Châtelleraut :**

Fonds Arambourou, 10Fi 348 à 354 et 1821 à 1823, Dix photographies sur plaques de verre de la venue de Buffalo Bill à Châtelleraut issues des ateliers Arambourou, 31 août 1905.

**Archives municipales d'Angers :**

1 D 46-19051003/9, Procès-verbal de la réunion du Conseil municipal d'Angers du 3 octobre 1905.

**Archives municipales de Béziers :**

1J23, Correspondance officielle relative à la venue du Wild West Show à Béziers.

### **Archives Bordeaux Métropole :**

1782 R 31, Pétition des forains à l'attention du maire de Bordeaux, 16 septembre 1905.

### **Archives et bibliothèques Pau Béarn Pyrénées :**

PHA1, Samuel Franklin Cody et sa famille, 1897.

### **Princeton University Library :**

McCaddon Collection of the Barnum and Bailey Circus, 1871-1907, Scrapbook 10, Barnum & Bailey Foreign tour, 1897-1902, Photographie de la foule venue assister au spectacle à Lyon, 1902.

### **Bibliothèque historique de la ville de Paris :**

MS-3043, fol. 44-45, Lettre de la troupe annonçant que Buffalo Bill ne peut pas participer à la réunion du Comité du fusil de chasse, 15 mai 1905.

4-BRO-303106, Partition de la chanson *Ainsi soit-il Buffalo Bill !* composée par Eloi Ouvrard, 1889.

### **Bibliothèque municipale de Reims :**

LX-C-9, Dépliant publicitaire du Wild West Show distribué à Reims, recto-verso, 1905.

### **Collections privées :**

Collection Alain Gémy, Fonds regroupant des photographies prises lors de la représentation matinale du Wild West Show à Marseille, 10 novembre 1905

Collection Gérard Crouzier, Fonds regroupant un ensemble varié de documents relatifs à Buffalo Bill.

### **Sources éditées :**

BURKE John, *“Buffalo Bill” from prairie to palace*, New-York, McNally & Cie, 1893, 275p.

CAMPARDON Emile, *Les spectacles de la foire : théâtres, acteurs, sauteurs, danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791*, t. 1 et 2, Paris, Berger-Levrault, 1877, p. 405p.

ELDRIDGE GRIFFIN Charles, *Four years in Europe with Buffalo Bill*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2010 [1908], 155p.

FRANÇAIS C., *La morale vécue. Famille, Patrie, Humanité*, Paris, C. Delagrave, 1910, 278p.

GEVIN-CASSAL Olympe, *La fraternité en action*, Paris, Fischbacher, 1904, 345p.

HUGUET Joseph, *Bon voyage ou l'Art de voyager*, Paris, F. Girard, 1867, p. 375.

- LAMY Georges, *Une aventure chez les Peaux-Rouges*, Paris, Librairie d'Éducation nationale, 1905, 112p.
- MOURCY Gabriel, *Fêtes foraines de Paris*, Paris, Les Cent bibliophiles, 1906, 131p.
- O'NOLL Florence, *La Vie et les Œuvres d'Eugénie Bonnefois, fondatrice de l'École foraine*, Paris, Pierre Téqui, 1931, 167p.
- OURS DEBOUT Luther, *Souvenirs d'un chef sioux*, Paris, Payot & Rivages, 2004, 350p.
- PERREAU Josphe, *Croquis Parisiens*, Paris, Garnier Frères, 1897, 204p.
- ROMIER Lucien, *Qui sera le maître, Europe ou Amérique ?*, Paris, Hachette, 1927, 244p.
- RUELLE Angelin, *À la fête de Neuilly – Silhouettes foraines*, Paris, A. Messein, 1908, 179p.
- SOUDAN Jehan, BARNUM Phineas Taylor, *Les millions de Barnum : amuseur des peuples*, Paris, Hachette, 1899, 327p.
- STEAD William Thomas., *L'américanisation du monde*, Paris, F. Juven, 1902, 286p.
- SAINT-JAN Claude, *À la belle étoile*, Paris, Armand Colin, 1905, 272p.
- VAUX Charles-Maurice (de), *Les écoles de cavalerie : Versailles, l'École militaire, l'École de Saint-Germain, Saint-Cyr, Saumur : étude des méthodes d'équitation des grands maîtres de l'époque*, Paris, J. Rothschild, 1896, 400p.

# Bibliographie

## Approche méthodologique

CHOTARD LOIC. « Correspondances : une histoire illisible », *Romantisme*, 1995, n°90. "J'ai toujours aimé les correspondances...", p. 27-37.

DAUPHIN Cécile, « Pour une histoire de la correspondance familiale », *Romantisme*, 1995, n°90, "J'ai toujours aimé les correspondances...", p. 89-99.

DAUPHIN Cécile, « Les correspondances comme objet historique. Un travail sur les limites », *Sociétés & Représentations*, 2002, n° 13, p. 43-50.

PETITEAU Natalie, « Premières approches pour une histoire des publics du cirque en France (années 1770-années 1930), *Revue d'histoire culturelle, XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, n° 3, 2021.

POUBLAN Danièle, « Les cartes postales », *Publier une correspondance*, 2014.

## I) Contexte social et culturel français :

### 1) Ouvrages généraux

BENSIMON Fabrice, « La culture populaire au Royaume-Uni, 1800-1914 », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 48, 2001, p. 75-91.

BOLL Fridehelm (dir.), PROST Antoine (dir.), ROBERT Jean-Louis (dir.), *L'invention des syndicalismes. Le syndicalisme en Europe occidentale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1997, p. 269-284.

GOETSCHER Pascale, *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2002, 252p.

HOUTE Arnaud-Dominique, « Prestiges de l'uniforme. Policiers et gendarmes dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle », *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, n° 36, 2012, p. 153-165.

KALIFA Dominique, *La véritable histoire de la « Belle Époque »*, Paris, Fayard, 2017, 296p.

LALOUETTE Jacqueline, *La France de la Belle Époque*, Paris, Tallandier, 2013, 285p.

PERROT Michelle, « Dans le Paris de la Belle Époque, les "Apaches", premières bandes de jeunes », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 67, 2007, p. 71-78.

PIETU Delphine, « “C’est les petits des grandes villes”. Les enfants des milieux populaires à Paris, de 1882 aux années 1920 : une belle époque ? », *Strenæ*, n° 23, 2023, 17p.

PROST Antoine, *Les Français de la Belle Époque*, Paris, Gallimard, 2019, 383p.

ROCHE Daniel, *La Culture équestre de l’Occident, XVIe-XIXe siècle. L’Ombre du cheval*, Tome III, Paris, Fayard, 2015, 495p.

YON Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2021, 400p.

## 2) Histoire du divertissement

AMAR Jean-Pierre, *Histoire de la photographie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2020, 125p.

BOYER Marc, *Histoire générale du tourisme du XVIe au XXIe siècle*, Paris, L’Harmattan, 2005, 327p.

CHESEL Marie-Emmanuelle, *Histoire de la consommation*, Paris, La Découverte, 2012, 128p.

CORBIN Alain, *L’avènement des loisirs (1850-1960)*, Paris, Flammarion, 1995, 626p.

DAUNCEY Hugh, « Cycling Sociability and Sport in Belle Epoque France : the Véloce-club bordelais (1878-1892) », *Stadion. Revue Internationale d’Histoire du Sport*, vol. 44, 2020, p. 231-254.

DESMARS Bernard, « De l’éducation attrayante à l’instruction pour tous. Les fouriéristes et l’enseignement du peuple (des années 1830 aux années 1890) », *Revue d’histoire du XIXe siècle*, n° 55, 2017, p. 59-73.

GIRARDET Raoul, *La société militaire de 1815 à nos jours*, Paris, Perrin, 1998, 341p.

LAMBOLEY Claude, « Petite histoire des panoramas ou la fascination de l’illusion », *Académie des sciences et lettres de Montpellier*, n°38, 2008, p. 37-52.

NELLY Catherin, *Thoissey, comme fleur au soleil : Photographies des frères Dotta extraites de la collection constituée par Louis Millot*, Bourg-en-Bresse, M&G Editions, 2003, 175p.

PABION Lionel, « La préparation militaire en France (années 1900-années 1930) : un héritage sportif oublié ? », dans Loudcher Jean-François, Suchet André, Soulier Pauline, *Héritages sportifs et dynamiques patrimoniales*, Montpellier, PULM, 2022, p. 359-374.

PABION Lionel, *Le sport embrigadé ? Les sociétés de préparation militaire en France : des loisirs militarisés (années 1880 – années 1930)*, Lyon, Thèse de doctorat sous la direction d’Anne Rasmussen, 2021, 705p.

REARICK Charles, *Pleasures of the Belle Epoque : Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*, New Haven, Yale University Press, 1985, 239p.

ROSSION Adeline, DAVID Michel, DELREZ Anne, *En dilettante. Histoire et petites histoires de la photographie amateur*, Charleroi, Musée de la Photographie de Charleroi et Editions du Caïd, 2022, 400p.

SERMAN William, « Les loisirs des militaires français dans la seconde moitié du XIXe siècle » dans DAUMARD Adeline (dir.), *Oisiveté et loisirs dans les sociétés occidentales au XIXe siècle*, Abbeville, Imprimerie Paillart, 1983, p. 179-184.

STIEGLER Bernd, *Autour de ma chambre. Petite histoire du voyage immobile*, Paris, Editions Hermann, 2016, 262p.

VENAYRE Sylvain, *Panorama du voyage, 1780-1920*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, 651p.

### 3) La presse et de la publicité

AMBROISE-RENDU Anne-Claude, « Du dessin de presse à la photographie (1878-1974) : histoire d'une mutation technique et culturelle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 39, n°1, 1992, p. 6-28.

DELPORTE Christian, *Les journalistes en France, 1880-1950. Naissance et constructions d'une profession*, Paris, Le Seuil, 1999, 449p.

DELPORTE Christian, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 35, 1992, p. 29-41.

DOBROW Joe (dir.), *Pioneers of Promotion: How Press Agents for Buffalo Bill, P. T. Barnum, and the World's Columbian Exposition Created Modern Marketing*, Norman, University of Oklahoma Press, 2018, 391p.

DOIZY Guillaume, « L'histoire du dessin de presse », dans *Quel avenir pour le dessin de presse ?*, Paris, Editions de la Bibliothèque publique d'information, 2009, p. 5-19.

GEARY Christraud, WEBB Virginia-Lee, *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*, Washington D.C., Smithsonian Institution Scholarly Press, 1998, 208p.

KALIFA Dominique, REGNIER Philippe, THERENTY Marie-Eve (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse*, Paris, Nouveau Monde Édition, 2012, 1762p.

LETHÈVE Jacques, *La caricature sous la III<sup>e</sup> République*, Paris, Armand Colin, 1986, 220p.

MANSIRE Paul, « La presse quotidienne et hebdomadaire de la Seine-Inférieure sous la troisième République (de 1871 à 1939) », dans *Études Normandes*, n°63, 1956, pages 145-160.

MARTIN Marc, *Le Presse régionale. Des affiches aux grands quotidiens*, Paris, Fayard, 2002, 420p.

MARTIN Marc, *Les pionniers de la publicité. Aventures et aventuriers de la publicité en France (1836-1939)*, Paris, Nouveau Monde, 2012, 368p.

MARTIN Marc, « Espace et temps de l'information du quotidien de province : la naissance des éditions locales (fin du XIX<sup>e</sup> - début du XX<sup>e</sup> siècle) », Actes du colloque *Médias et Villes*, 5 et 6 décembre 1997, CEHVI, Université de Tours, 1998, p. 51-72.

PERNOUD Emmanuel, « Le dessin de presse », *Revue de l'Art*, n° 143, 2004, p. 67-74.

RENNERT Jack, *Cent affiches de Buffalo Bill's Wild West*, Paris, Veyrier, 1976, 112p.

ROSSEL André, *Histoire de la France à travers les journaux du temps passé, volume 2, La Belle Époque*, Paris, A l'enseigne de l'Arbre verdoyant, 1982, 318p.

## II) Spectacle vivant

HELBO André, BOUKO Catherine, VERLINDEN Elodie, *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion, 2013, 301p.

LUCET Sophie, BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021, 567p.

### 1) Cirque et foire

ALBRECHT Ernest J., *From Barnum & Bailey to Feld, The Creative Evolution of the Greatest Show on Earth*, Jefferson, McFarland & Company, 2014, 287p.

ANDERSEN Eva, « Unfairness at the Funfair: The French Syndicate for Travelling Showpeople in the Long Nineteenth Century », *Cultural and Social History*, 2023, n°21, p. 65-86.

COMPÈRE Daniel, « Puff, bluff et humbug : de Barnum à Jules Verne », *Romantisme*, 2002, n°116, "Blague et supercheries littéraires", p. 59-64.

COOK James W., *The arts of deception : playing with fraud in the age of Barnum*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, 314p.

CUREL Agnès, « Les mondes exotiques des baraques foraines : mettre le monde en spectacle dans les foires parisiennes au XIX<sup>e</sup> siècle », dans YON Jean-Claude, LUCET Sophie, NOVAK-LECHEVALIER Agathe, *Les mondes du spectacle au XIX<sup>e</sup> siècle - Congrès de la SERD*, 2014.

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 », *Ligeia*, vol. 141-144, n°2, 2015, pp. 57-66.

DUPAVILLON Christian, *La tente et le chapiteau*, Paris, Norma, 2004, 220p.

GARNIER Jacques, *Forains d'hier et d'aujourd'hui, un siècle d'histoire des forains, des fêtes et de la vie foraine*, Orléans, 1968, 405p.

HODAK-DRUEL Caroline, *Du théâtre équestre au cirque*, Paris, Belin, 2018, 442p.

JEAN Sarah, *Spectacles forains et contrôle des corps au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en France*, Lille, Université de Lille, mémoire de Master 2 sous la direction d'Arianne Martinez, 2022, 126p.

LEMONNIER Jean-Claude, *Le cirque Maccadon ou La tragique épopée de celui qui voulut rivaliser avec Barnum*, Crépy-en-Valois, R. Barrier, 1999, 17p.

PETITEAU Natalie, *Les bâtisseurs de l'éphémère. Histoire de la compagnie Alexis Gruss, des origines à nos jours*, Nîmes, Imprimerie Print Team, 2018, 192p.

POLACSEK John F., « The McCaddon International Circus of 1905 », *Bandwagon : The Journal of the Circus Historical Society*, vol. 26, n° 5, 1982, p. 13-20.

PONTIER Jean-Marc, « Max Jacob croque le cirque », dans *Les Cahiers de Max Jacob*, n° 19-20, 2019, pages 241-251.

RENNEVILLE Marc, « De Barnum à Freaks. Le monstre en spectacle. Entretien avec Jean-Jacques Courtine », *Revue de la BNF*, n° 56, 2018, p. 80-91.

RIVIÈRE Gaëtan, *Histoire du monde circassien (1860-1940). Une première approche par les publics*, Avignon, mémoire de M2 sous la direction de Natalie Petiteau, 2017, 145p.

SUGARMAN Robert, *The Many Worlds of Circus*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008, 237p.

TRUCHIS DE VARENNE, Léa (de), *Le cirque, entre marginalité et culture de masse au XIXe siècle*, Paris, Doctoriales de la SERD, 2020.

## 2) Comprendre le spectateur

CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005, 201p.

BACHIMON Philippe, DECROLY Jean-Michel, KNAFOU Rémy, « Expériences touristiques et trajectoires de vie. Rapports à la nostalgie », *Via. Tourism Review*, n° 10, 2016, 20p.

DARMON Laurent, *Itinéraire de l'évaluation d'un film par le spectateur au cinéma : Les chemins de la déception*, Avignon, thèse sous la direction d'Emmanuel Ethis, 2013, 630p.

KESSOUS Aurélie, ROUX Elyette, « Nostalgie : de l'optique des consommateurs à celle des marques », *Décisions marketing*, n° 75, 2014, p. 117-133.

LIPOVETSKY Gilles, *La société de déception*, Paris, Textuel, 2006, 110p.

PALANTE Georges, « Nostalgie et Futurisme », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 81, 1916, p. 327-258.

POULET Georges, *Études sur le temps humain : Tome 4, Mesure de l'instant*, Paris, Pocket, 2006, 377p.

RUBY Christian, *La figure du spectateur*, Paris, Armand Colin, 2012, 321p.

## III) Histoire de l'Ouest américain

### 1) Interaction avec les autochtones

- HAVARD Gilles, *Histoire des coureurs de bois*, Paris, Perrin, 2021 [2016], 1230p.
- TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Le Seuil, 1989, 538p.
- VILLERBU Tangi, « Une histoire coloniale de l'Ouest américain : chevaux et bisons dans les Grandes Plaines, 1750-1900 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°54, 2017, p. 95-111.
- BILLINGTON Ray Allen, *Land of Savagery / Land of Promise : The European Image of the American Frontier in the Nineteenth Century*, New York, Norton, 1981, 380p.
- BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, BOËTSCH Gilles, LEMAIRE Sandrine, *Zoos humains et exhibitions coloniales, 150 ans d'invention de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011, 600p.
- DEMEULENAERE-DOUYÈRE Christiane, *Exotiques expositions: Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937*, Paris, Somogy éditions d'art, 2010, 215p.
- DUBOIS Daniel, « L'indianisme français de 1875 à 1990 », *Big Bear*, 135, 2015, p. 20-32.
- FOULQUIÉ Eliane, LÉVÊQUE Didier, *Peindre les Indiens : l'art de Karl Bodmer, Rosa Bonheur, Antoine Tzapoff*, Bourron Marlotte, Éditions les Amis de Rosa Bonheur, 2020, 80p.
- HAVARD Gilles, AUGERON Mickaël, *Un continent en partage : Cinq siècles de rencontres entre Amérindiens et Français*, Paris : Les Indes savantes, 2013, 641p.
- LAFONT-COUTURIER Hélène, LESEC Cédric, COMTE David, ZINGRAFF Solveig, *Sur la piste des Sioux*, catalogue d'exposition, Lyon, Musée des Confluences, 2021, 64p.
- MCNENLY Linda Scarangella, *Native performers in Wild West Shows : from Buffalo Bill to Euro Disney*, Norman, University of Oklahoma Press, 2012, 254p.
- MOSES Georges L., *Wild West Shows and the Images of American Indians, 1883-1933*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1999, 384p.
- NOTTER Annick, FAUCOURT Camille, CABAU Agathe, DAVIS Peggy, *Le scalp et le calumet: Imaginer et représenter l'Indien en Occident du XVIe siècle à nos jours*, Paris, Somogy éditions d'art, 2017, 255p.
- SERIN Jean-Louis, « L'image des indiens : le mythe et l'histoire réelle », dans *Revue Française d'Études Américaines*, n°57, 1993, pages 235-244.
- SZASZ Conneell Magaret, *Between Indian and White Worlds : The Cultural Broker*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994 [2001], 404p.

## 2) Buffalo Bill

- CROFT-COOKE Rupert, MEADMORE William S., *Buffalo Bill : the legend, the man of action, the showman*, Londres, London Sidgwick And Jackson, 1952, 239p.

HENRY Natacha, *Rosa Bonheur et Buffalo Bill, une amitié admirable*, Paris, Robert Laffont, 2019, 240p.

PALUEL-MARMONT Albert P. H. J., *Buffalo Bill*, Paris, Edition G. P., 1955, 191p.

PORTES Jacques, *Buffalo Bill*, Paris, Fayard, 2002, 240p.

RUSSELL Don, *The lives and legends of Buffalo Bill*, Norman, University of Oklahoma Press, 1960, 504p.

VUILLARD Éric, *La tristesse de la terre, une histoire de Buffalo Bill Cody*, Arles, Actes Sud, 2014, 158p.

### 3) Le Wild West Show

BARANIECKA-OLSZEWSKA Kamila, « Buffalo Bill and Patriotism : Criticism of the Wild West Show in the Polish-Language Press in Austrian Galicia in 1906 », *East Central Europe*, n° 47, 2020, p. 313-333.

BORG Jeanne-Yvonne et Gérard, “Le Wild West en France”, *Cirque & Saltimbanques*, SilvanaEditoriale, 2022, p. 110-131.

BURNS Emily, *Transnational Frontiers: The American West in France*, Norman, University of Oklahoma Press, 2018, 230p.

CHRISTIANSON Frank, *The popular frontier : Buffalo Bill's Wild West and transnational mass culture*, Norman, University of Oklahoma Press, 2017, 264p.

CODINA DESLIN Martial, *Buffalo Bill en France, 1889-1906 : étude de cas : Paris et province (Roubaix et Lille)*, Mémoire sous la direction de Jacques Portes, Paris, Université de Paris 8, 2003.

CUNNINGHAM Tom, *Your Fathers the Ghosts. Buffalo Bill's Wild West in Scotland*, Édimbourg, Black and White, 2008, 320p.

DATTA Venita, « Buffalo Bill Goes to France : French-American Encounters at the Wild West Show, 1889–1905 », dans *French Historical Studies* 41-3, 2018, p. 525-555.

DIXON Christopher, *The Visit by Buffalo Bill's Wild West to Barcelona, December 1889-January 1890*, Thèse, University of Strathclyde, 2014, 402p.

ENSS Chris, *Buffalo Gals : Women of Buffalo Bill's Wild West Show*, Lanham, TwoDot Books, 2005, 136p.

FEEST Christian, « Buffalo Bill and the Indian Image in Europe », dans *Academia* vol. 2, 2017 (Traduction du flamand : « Buffalo Bill en het beeld van de Indiaan in Europa », dans *Fotografie van de herinnering. De noord-amerikaanse indiaan als blank concept*, Anvers, M. Holsbeke (ed.), 1992, p. 55–61).

GALLOP Alan, *Buffalo Bill's British Wild West*, Phoenix, Sutton Publishing Ltd, 2001, 275p.

KLEIN Pierre, *When Buffalo Bill caracolled in Nancy : Cody's and the American Shows throught the Local Press (1902-1905)*, Mémoire, Université de Nancy, 2004.

LAMURE Priscille, « Le retour triomphale de Buffalo Bill en France », *Retronews*, 2018.

LEFRANÇOIS Thierry (dir.), *Les Indiens de Buffalo Bill et la Camargue*, La Rochelle, La Martinière, 1994, 165p.

PORTES Jacques, *Buffalo Bill et le Wild West Show*, Paris, E / P / A, 2016, 208p.

RAMBAUD Jean, « Au temps du cirque-roi, Buffalo Bill et cent Indiens triomphent à Toulon », dans JAUFFRET Gabriel, MARMOTTANS Tony, RAMBAUD Jean, *Ça s'est passé à Toulon et en Pays varois*, tome 2, Toulon, Autres Temps, 1995, p. 170-173.

SETLER Julia, *Buffalo Bill's Wild West in Germany : A Transnational History*, Thèse, Las Vegas, University of Nevada, 2012, 312p.

#### IV) Influence américaine en France

##### 1) Transfert culturel

BLETON Paul, *Western, France : La place de l'Ouest dans l'imaginaire français*, Amiens, Encrage, 2002, 320p.

CROUZIER Gérard, TOGNOLI Gino, *Génération Buffalo Bill, l'ouest américain passionnément*, Vincennes, Vent d'Est, 2013, 258p.

DEAN John, GABILLIET Jean-Paul, *European Readings of American Popular Culture*, Westport, Conn. : Greenwood Press, 1996, 236p.

DI GREGORIO Luca, « Wild West France, L'évolution de la réception française du western d'une tournée de Buffalo Bill à l'autre (1889-1910) », dans DUBOSSON Fabien, GEINOZ Philippe, *L'Amérique au tournant. La place des États-Unis dans la littérature française (1890-1920)*, Paris, Classique Garnier, 2020, p. 57-70.

DI GREGORIO Luca, *Wilderness et Western : L'Ouest fictionnel chez Gustave Aimard et Emilio Salgari*, Liège, Presses universitaires des Lièges, 2014, 246p.

ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 1, 2013, p. 1-9.

HAMMAN Joë, *Du Far West à Montmartre*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1962, 235p.

LEVERGEOIS Bertrand, « Le mythe de l'Ouest », dans *Humanisme*, vol. 281, 2018, pages 119-122.

MENEGALDO Frédéric, GUILLARD Lauric, *Le western et les mythes de l'Ouest : Littérature et arts de l'image*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 560p.

PONS Christian-Marie, « La chevauchée médiatique de Buffalo Bill », dans *Belphégor : Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 1-2, 2013.

PORTES Jacques, FOUCHÉ Nicole, ROSSIGNOL Marie-Jeanne, VIDAL Cécile, « Un partenariat nouveau style 1865-1920 », dans PORTES Jacques (dir.), *Europe / Amérique du Nord, Cinq siècles d'interactions*, Paris, Armand Colin, 2008, pages 127-158.

PORTES Jacques, *Une fascination réticente. Les États-Unis dans l'opinion française, 1870-1914*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1991, 458p.

VILLERBU Tangi, *La conquête de l'Ouest : le récit français de la nation américaine au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, 477p.

WERNER Michael, ZIMMERMANN Bénédicte, « Pensée l'histoire croisée : Entre empirie et réflexivité », *Annales. Histories, Sciences Sociales*, 58-1, 2003, p. 7-36.

## 2) Américanisation et antiaméricanisme

« Généalogie de l'antiaméricanisme français. Entretien avec Philippe Roger », *Esprit*, n° 287, 2002, p. 176-194.

KUISEL Richard F., *Seducing the French. The Dilemma of Americanization*, Berkeley, University of California Press, 1993, 320p.

LESCENT-GILES Isabelle (dir.), BARJOT Dominique (dir.), DE FERRIÈRE Marc (dir.), *L'américanisation en Europe au XX<sup>e</sup> siècle : économie, culture, politique*, vol. 1, Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2002, 348p.

MEUNIER Sophie, « Anti-Americanisms in France », *French Politics, Culture & Society*, vol. 23, n° 2, 2005, p. 126-141.

ORY Pascal, « "Américanisation" : le mot, la chose et leurs spectres », dans MARCOWITZ Reiner (dir.), *Nationale Identität und transnationale Einflüsse*, Munich, Oldenbourg, 2007, p. 133-145.

ROGER Philippe, *L'ennemi américain : généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Seuil, 2002, 608p.

TOURNÈS Ludovic, *Américanisation, une histoire mondiale*, Paris, Fayard, 2020, 452p.

RYDELL Robert W., KROES Rob, *Buffalo Bill in Bologna : The Americanization of the World, 1869-1922*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, 232p.

