



HAL
open science

Les mondes exotiques des baraques foraines : mettre le monde en spectacle dans les foires parisiennes au XIXe siècle

Agnès Curel

► **To cite this version:**

Agnès Curel. Les mondes exotiques des baraques foraines : mettre le monde en spectacle dans les foires parisiennes au XIXe siècle. Les mondes du spectacle au XIXe siècle - Congrès de la SERD, Jean-Claude Yon; Sophie Lucet; Agathe Novak-Lechevalier, Jan 2014, Paris, France. hal-04001131

HAL Id: hal-04001131

<https://hal.science/hal-04001131v1>

Submitted on 22 Feb 2023

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

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

Les mondes exotiques des baraques foraines : mettre le monde en spectacle dans les foires parisiennes au XIX^e siècle

Lieu de divertissement empreint d'une certaine folie, la fête foraine a inspiré nombre d'auteurs du XIX^e siècle, qui trouvaient dans les spectacles que les forains proposaient une source constante de rire et d'émerveillement. C'est ainsi que le poète Angelin Ruelle, aujourd'hui oublié, publie en 1908 un recueil de poésie entièrement consacré à la grande fête foraine de Neuilly-Sur-Seine, *À la fête de Neuilly – Silhouettes foraines*¹. Dans le poème « À vol d'oiseau », qui ouvre d'ailleurs le recueil, l'atmosphère étourdissante de la foire est brossée en quelques vers :

Carton, zinc, bois, vernis, toile, papier, peinture,
Clinquant, paillons, cristal, défroques, oripeaux,
Débauche de couleurs, de sons et de drapeaux,
Poussière, bruit, vermine et relents de friture.

Nains pénibles, géants d'improbable stature,
Phénomènes, stropiats, truands, dresseurs d'apeaux,
Clowns malingres, lutteurs qui crèvent dans leurs peaux,
Proxénètes, barnums, bluff, battage, imposture.

[...]

Et dans l'air embrasé de l'Avenue en feu,
Sous le calme apaisant qui tombe du ciel bleu,
De la Barrière au Pont, hurle un vent de folie².

Monde à part, la foire regorge de spectacles, où le bluff mais aussi quelques prouesses techniques règnent en maître³. Les spectacles donnés dans les baraques foraines sont reconnus désormais comme faisant partie de cette « civilisation des spectacles⁴ » qui marque le XIX^e siècle. Mais les jeux d'accumulations d'Angelin Ruelle, ces mots explosifs qui deviennent autant de facettes miroitantes de la réalité bigarrée des fêtes foraines, rappellent tout autant l'euphorie générale du monde forain que l'importance dans le paysage culturel populaire des spectacles qui s'y donnaient. À la limite de la « dramaturgie⁵ » dont parle Jean-Claude Yon pour évoquer le paysage théâtral du XIX^e siècle, les foires abritent en effets de nombreux spectacles, que l'on pense au cirque, ou encore aux tableaux vivants, aux exhibitions en tous genres ou encore aux marionnettes⁶.

En France, les fêtes foraines connaissent un développement important dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. L'aspect commercial de la foire est délaissé au profit des petits spectacles et des attractions. Les tournées des forains sont facilitées par le déploiement du chemin de fer sur l'ensemble du territoire, et les forains s'enrichissent peu à peu, créant de véritables dynasties et agrandissant leurs établissements. Après une première phase d'accroissement durant le Second

1 Angelin Ruelle, *À la fête de Neuilly – Silhouettes foraine*, Paris, Léon Vanier, 1908.

2 Angelin Ruelle, *op. cit.*, p. 19.

3 Les nouvelles technologies étaient souvent présentées comme des attractions dans les foires : la photographie et le cinématographe ont par exemple faits leurs débuts auprès du grand public dans les fêtes foraines.

4 Je fais ici référence à une expression employée dans l'appel à communication lancé par Sophie Lucie, Agathe Novak-Lechevalier et Jean-Claude Yon pour ce congrès.

5 Voir Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.

6 On peut se reporter notamment à Christiane Py et Cécile Ferenczi, *La Fête foraine d'autrefois : les années 1900*, Lyon, La Manufacture, 1987, ou encore au catalogue d'exposition *Il était une fois la fête foraine : de 1850 à 1950* [exposition du 18 septembre 1995 au 14 janvier 1996 au parc et grande halle de la Villette, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995].

Empire, la Troisième République voit s'épanouir ces fêtes. À Paris, après une interdiction intra-muros suite à l'annexion des banlieues périphériques en 1860 (sauf pour la Foire aux Pains d'Épices, tolérée car considérée légalement comme une foire commerciale, même si les spectacles y étaient légion⁷), les fêtes foraines sont de nouveau autorisées en 1881. Ces fêtes brassent une foule compacte : en 1880, la police compte ainsi 150 000 visiteurs par jour à la Foire aux Pains d'Épices⁸. Cette vogue des fêtes foraines, qui deviennent des lieux de divertissement incontournables, se poursuit jusqu'au tournant des années 1920, après un premier ralentissement durant la Grande Guerre⁹.

Théâtre des marges, à l'image d'ailleurs de la Fête à Neuilly qui se trouve aux marges de Paris, la foire attire un public avide de spectaculaire¹⁰, mais aussi de découvertes : les musées anatomiques côtoient ainsi les parades clownesques et les ménageries de cirque. Ces fêtes populaires et itinérantes sont animées d'un double mouvement : elles sont à la fois fermeture, elles redessinent l'espace urbain pour y créer une bulle fantaisiste durant quelques semaines, puisque les baraques se font face et les badauds déambulent au milieu d'une travée qui crée une rue dans la rue, mais paradoxalement ce monde se veut aussi ouverture. Les baraques peuvent ainsi devenir autant de « fenêtres sur le monde », réel ou fantasmé – comme peuvent le permettre les attractions optiques¹¹. Il suffit de penser comment, pour les bohèmes, le monde itinérant des forains et autres saltimbanques est synonyme de liberté, de voyages et de découvertes, au point que le roman comique des siècles passés se retrouve peut-être dans les fêtes foraines.

Dans cette perspective, la question des spectacles de phénomènes nous paraît être un point saillant de cet imaginaire géographique à l'œuvre dans les foires. Les « monstres » forains fascinent en effet tout au long du XIX^e siècle et sont de plus en plus nombreux dans les fêtes foraines et autres lieux de divertissement, comme le rappelle Jean-Jacques Courtine : « [...] on les expose dans l'arrière-salle des cafés, on les produit sur les scènes de théâtre, on les invite parfois dans des salons particuliers, pour des représentations privées¹² ». Mais l'agrandissement des fêtes foraines signe également l'apogée des exhibitions de phénomènes, que Jean-Jacques Courtine situe dans les années 1880¹³. Parmi les exhibitions présentées, il faut distinguer d'une part la véritable industrie du *showman* Barnum¹⁴, dont la renommée est telle que son cirque part en tournée en Europe, et qui présentent des dizaines de phénomènes sous de gigantesques chapiteaux, et d'autre part les baraques

7 Voir Marion Bergogne, *Les fêtes foraines parisiennes (1874-1938)*, mémoire de Master 2 sous la direction de M. Dominique Kalifa, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2012.

8 Rapport du commissaire de Police des quartiers Bel-Air et Picpus, 29 mars 1880, APP, D1 128, dossier « Foire au pain d'épices 1880 », cité par Marion Bergogne, *op. cit.*, p. 76.

9 Marion Bergogne, *op. cit.*, p. 130.

10 Voir Isabelle Moindrot (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006. Même s'il n'est pas fait mention des spectacles forains dans cet ouvrage, ceux-ci semblent s'inscrire dans une même recherche de démesure et de prouesses techniques.

11 Les spectacles de lanternes magiques et autres illusions d'optique (panoramas et autres –ramas évoqués pendant les journées de ce congrès) permettaient aux visiteurs de la foire de découvrir de nombreuses vues, imaginées ou réelles. Présentant des vues de places célèbres, des paysages bucoliques ou des scènes historiques importantes, ces attractions ouvraient ainsi la foire sur le monde extérieur et permettaient un voyage visuel.

12 Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal, histoire et anthropologie culturelles de la difformité » in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2005, p. 217 ; On pourra par ailleurs se reporter à : Jean-Jacques Courtine, « De Barnum à Disney » in *Les Cahiers de médiologie*, n°1, Paris, Gallimard, 1996 ; « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIII^e siècle », in Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard (dir.), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, vol. II, Fontenay-aux-Roses, ENS Ed., 1998.

13 Propos recueillis par Marc Renneville, « De Barnum à Freaks. Le monstre en spectacle. Entretien avec Jean-Jacques Courtine », *Revue de la BNF* 2018/1 (n° 56), p. 82.

14 Phineas Taylor Barnum (1810-1891) a été à la tête d'un immense *freak show* à partir de 1841. Ses phénomènes sont devenus de véritables célébrités se produisant aux États-Unis mais aussi en Europe, à l'occasion de plusieurs tournées. Ce « Disneyland du regard » a « servi de champ d'expérimentation à l'industrie du divertissement de masse dans l'Amérique, et à un moindre égard dans l'Europe de la fin du XIX^e siècle » d'après Jean-Jacques Courtine, « De Barnum à freaks, le monstre en spectacle », *op. cit.*, p. 88.

plus modestes, souvent faites de bric et de broc, et qui font le tour des foires parisiennes et régionales. Cette distinction nous paraît importante car elle induit sans doute une différence dans la réception des spectateurs. Un cirque tel celui de Barnum est déjà exotique *en soi* : il vient du Nouveau Continent, impressionne par ses dimensions... Il est, de fait, une curiosité à voir. Quelques baraques vont d'ailleurs tenter de se présenter au tournant du XX^e siècle comme des « attractions américaines » profitant de cette curiosité et cet intérêt pour les États-Unis et leurs attractions démesurées.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

« Recueil. Cirque Barnum and Bailey. Documents divers 1865-1908 », Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, FOL-ICO CIR-58

Mais la majorité des baraques de phénomènes, plus modestes, s'inscrivent dans une tradition bien plus ancienne, et représentent un spectacle habituel¹⁵, où l'effet de curiosité est sans cesse à

15 Jean-Jacques Courtine évoque ainsi des exhibitions de phénomènes au XVIII^e siècle. Voir « Curiosités humaines,

réinventer. Ces spectacles de « phénomènes », parfois appelés « monstres », relèvent en effet d'une construction sociale – nous le savons notamment depuis les travaux de Robert Bogdan¹⁶ – mais aussi, et surtout, théâtrale. Ces phénomènes deviennent alors comme des synecdoques de ces mondes particuliers, exotiques ou régionaux, souvent fantasmés. Les baraques mobiles se font donc fenêtres sur d'autres mondes, brassant un imaginaire géographique pour nourrir l'effet de curiosité recherché par les spectateurs. À bien des égards, le monde des baraques foraines nous semble ainsi doublement instructif : d'une part, il redessine la carte des spectacles du XIX^e siècle, en y incluant ces formes parathéâtrales populaires et spectaculaires ; d'autre part, la fête foraine invite les spectateurs à un voyage au pays de l'extraordinaire, en présentant à l'intérieur des entresorts¹⁷ des spectacles largement inspirés d'un imaginaire folklorique ou exotique.

Les foires : monde de spectacles populaire et mobile

De nombreux ouvrages rappellent déjà l'importance des fêtes foraines dans la diffusion d'une culture populaire de masse¹⁸. C'est en effet une ville constituée pour quelques semaines seulement : la foire voyage, comme le rappelle le dompteur Bidel dans ses mémoires¹⁹. Il y raconte comment, chaque année, la baraque voyage de ville en ville, au gré des dates données par les conseils municipaux. Avant de s'installer à Paris, Bidel pérégrine entre Lyon, Aix-en-Provence et Bordeaux, s'arrêtant dans des grandes et moyennes villes : « nous commençons une course sans interruption dans toute la France, allant du nord au midi, de l'est à l'ouest, suivant que s'ouvraient les fêtes locales²⁰ ». La réalité des tournées devient ainsi très concrète quand il s'agit de recruter dans le monde forain : on demandait souvent aux bonisseurs²¹ d'être capables de tenir également l'emploi de « régisseur » et d'être au fait des techniques de montage et de démontage des baraques²². Certaines annonces parues dans la presse foraine stipulaient également que le bonisseur devait pouvoir organiser la tournée. En mars 1897, M. Abdie, qui possède un « Théâtre des Animaux » cherche un « bon bonisseur connaissant la tournée du Nord et la Belgique – bon chef monteur²³ ». Monde du spectacle à part donc, où il faut tout à la fois être artiste et technicien, construire et animer le spectacle.

curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIII^e siècle », in Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard (dir.), *Curiosité et libido sciendi [...]*, op. cit. et Louis-Sébastien Mercier, dans ses *Tableaux de Paris*, rapporte une exhibition de ce genre.

16 Voir Robert Bogdan, *Freak show : presenting human oddities for amusement and profit*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, et Robert Bogdan, « Le commerce des monstres », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, n°104, septembre 1994.

17 On appelle entresort les baraques qu'on retrouvait dans les foires et qui proposaient des exhibitions et d'autres types d'attraction. Jules Vallès en a donné une définition devenue fort célèbre : « Entresort : on appelle ainsi le théâtre, en toile ou en planche, voiture ou baraque, où se tiennent les monstres, veaux ou hommes, brebis ou femmes ; le mot est caractéristique. Le public entre, le phénomène se lève, bêle ou parle, mugit ou râle. On entre, on sort, voilà. » Jules Vallès, *La Rue in Œuvres complètes* (1866), Paris, Livre Club Diderot, t.I, p. 459.

18 Voir note 6.

19 Jean-Baptiste Bidel, *Les Mémoires d'un dompteur*, Paris, Librairie de l'Art, 1888. Accessible en ligne : <https://archive.org/details/lesmemoiresdundo00foragoog> [consulté le 19 juin 2014].

20 *Idem*, p. 59.

21 Ce terme est alors employé pour désigner les « bonimenteurs », qui haranguaient les foules pour les faire entrer dans les baraques foraines.

22 La rubrique des petites annonces du *Voyageur Forain*, organe de la chambre syndical des forains qui paraît à partir de 1883, nous apprend ainsi que l'emploi de bonisseur est souvent couplé à celui de régisseur. On recherche ainsi souvent un « régisseur-bonisseur », capable d'animer l'attraction mais également de gérer toute l'intendance matérielle lors de la tournée de la baraque de foire en foire.

23 *L'Industriel forain*, 21-27 mars 1897, n°398.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Eugène Atget, « Fête des Invalides », photographie, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, PET FOL-OA-615 (4)

Les baraques mêmes permettent souvent de mettre en scène l'idée d'un voyage, d'un ailleurs permanent. Elles reproduisent l'univers habituel de la rue, avec ses petits commerces, tout en le transposant dans un monde féerique, entre fantaisie et exotisme. Des immenses salons aux baraques plus modestes des confiseurs, on remarque par exemple l'utilisation de nombreuses pièces de verre biseauté : comme une boule à facettes, les façades des baraques captent et renvoient la lumière, qui semble démultipliée.

Une cacophonie analogue de couleurs, de formes, de gestes, de mouvements. [...] toute la gamme des colorations voyantes et inharmoniques, soutenue, sertie par des ors brutaux, des luisants métalliques, une folie de clinquant et de toc. Cela, au plein soleil, supplicie la rétine, contracte l'épigastre, provoque la nausée ; mais cela, la nuit, parmi les jeux imprévus et changeants des lumières artificielles, dans le papillotement capricieux des flammes immobiles ou dansantes, [...] cela s'harmonise étrangement, revêt une certaine beauté tapageuse et qui s'accorde avec le tohu-bohu des cris, des musiques, des halètements de piston, des sons de cloche, des bruits de ferraille, des coups de feu. Les sensations de la vue complètent celles de l'ouïe ; elles se confondent même et s'intervertissent : l'œil perçoit des sons, l'oreille des couleurs... et l'odorat n'est pas moins délicieusement affecté²⁴.

C'est un imaginaire de contes de fées qui est convoqué, où les palais apparaissent plus étincelants les uns que les autres. L'ailleurs est indéterminé, littéralement utopique. Les badauds-spectateurs sont ici en immersion totale dans ce lieu du spectacle et du spectaculaire : l'omniprésence des parades fait qu'on se promène au milieu d'un immense théâtre de tréteaux, comme le soulignait déjà Catherine

²⁴ Gabriel Mourey, *Fêtes foraines de Paris*, Paris, les Cent bibliophiles, 1906, p. 10-11.

Naugrette²⁵ à propos du Boulevard du Temple. De plus, les odeurs, les lumières, en font un spectacle pour tous les sens, proposant un espace synesthésique.

Cette utopie confine également à l'exotique : certains entresorts mettent ainsi en scène ce thème en décorant leurs façades. Tout alors appelle au voyage : les animaux des manèges peuvent ainsi reproduire les animaux exotiques qu'on ne connaît que par les livres ou les ménageries, ou un magicien, dans l'espoir d'attirer davantage de spectateurs, se fera passer pour un fakir venu d'une jungle profonde²⁶.

Voir du pays

Parce qu'ils s'ancrent depuis des décennies dans la culture visuelle des marchés et des rues²⁷, les phénomènes de foire sont partie prégnante du déploiement constant d'un imaginaire géographique. En effet, si les exemples réels de la Vénus Hottentote ou d'*Elephant Man* sont souvent les plus cités, et ce d'autant plus facilement qu'ils ont depuis fait l'objet de films, ces figures ne rendent compte que d'un aspect – le plus révoltant – des exhibitions. La plupart des phénomènes présentés n'étaient pas réduits à l'état d'esclavage, et étaient de toute manière « construits » grâce à différents artifices ou éléments de mise en scène : le veau à deux têtes n'en a qu'une bien réelle, le géant a des cothurnes, etc. En 1909, Max de Nansouty détaille ainsi dans *Les trucs du théâtre, du cirque et de la foire*²⁸ un certain nombre de ces jeux d'illusions. Si le XIX^e siècle est bien l'apogée des spectacles de phénomènes, Barnum n'a donc rien inventé, et l'on trouve depuis plusieurs siècles déjà de nombreux comptes rendus de ces exhibitions. Le public est coutumier de ces spectacles d'entresorts, et il faudra toujours aller plus loin dans l'ingéniosité, la fantaisie, pour rendre ces « monstres » intéressants et dignes de faire spectacle. La mise en scène des phénomènes au XIX^e siècle semble alors jouer sur un imaginaire qui s'affirme d'abord comme géographique, régional ou exotique.

Jean-Jacques Courtine notait déjà dans certains exemples du XVIII^e siècle qu'il était de bon ton, lors d'une exhibition, d'indiquer la région d'origine du phénomène, pour en assurer l'authenticité²⁹. C'est également une manière d'assurer qu'il vient bien « d'ailleurs », condition quasi *sine qua non* pour que le phénomène soit réellement saisissant : celui-ci a voyagé, vient de lointaines contrées ; quelle chance alors de pouvoir le voir dans un petit entresort sur le champ de foire ! Cette tendance au « régionalisme » ne sera que plus fragrante encore au XIX^e siècle. Les raisons sont sans aucun doute multiples. La tendance accrue au régionalisme et au folklorisme, même s'il ne s'agit pas ici de parader en costumes « traditionnel » comme on pouvait le voir sur les premières cartes postales, pourrait être une première piste. L'urbanisation grandissante encourage par ailleurs, dans les grandes villes où l'on trouve les foires les plus foisonnantes, une culture citadine tournée vers un passé régional glorifié au cours de ces fêtes.

On recense ainsi un certain nombre de phénomènes dont les origines sont précisées, au point, parfois, de devenir leur nom de scène et la manière la plus certaine de les identifier. Le cas des « Nains Béarnais », présentés notamment au Luna Park de la Porte Maillot, mais aussi dans les grandes foires durant la Belle Époque, est éclairant. Leur nom de scène répond ainsi à ce principe : celui-ci est composé des deux particularités – leur petite taille et leur lieu de naissance – qui rendent ces personnages rares et extraordinaires, dignes de devenir des curiosités de foire. De nombreuses cartes

25 Catherine Naugrette, *Paris sous le Second Empire, le théâtre et la ville : Essai de topographie théâtrale*, Paris, Librairie Théâtrale, 1998.

26 Les archives municipales de Neuilly-Sur-Seine conservent par exemple une carte postale de 1930 représentant la baraque de Murtyl, le « prince-magicien » : une forêt luxuriante y est peinte, avec au fond un temple à l'architecture faussement inca ou hindoue.

27 Voir Jean-Jacques Courtine, « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 501.

28 Max de Nansouty, *Les trucs du théâtre, du cirque et de la foire*, Paris, Armand Colin, 1909.

29 Jean-Jacques Courtine, *idem*, p. 501. Celui-ci évoque une « altérité géographique » comme premier élément constitutif du monstre forain.

postales, vendues à la fin du spectacle comme « souvenir », laissent entrevoir le type de mise en scène. Le décor utilisé pour cette photographie de carte postale est un intérieur bourgeois, réalisé en studio.



Les Colibris Béarnais, carte postale, 19.., Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques.

Nous sommes loin du monstre qui sort de sa caverne, ou de l'espiègle farfadet qui hante la forêt. Ici, il s'agit au contraire de présenter le phénomène dans une intimité connue et partagée par les spectateurs. Leur petite taille est alors mise en valeur de manière clairement exagérée, puisque si la table et la chaise semblent à l'échelle, la bouteille en verre est objectivement bien trop grande. Peu importe : l'effet de contraste, même créé de toute pièce, saisit³⁰.

Sur une deuxième carte postale, la composition de la photographie a une nouvelle fois été savamment étudiée et crée un effet d'agrandissement de droite à gauche, à l'instar d'une ligne d'évolution.

30 Un détail peut attirer notre attention : l'énorme bouteille sur la table porte l'étiquette « Source de Cachat », eaux thermales alpines devenues les eaux d'Évian, et qui avaient déjà à l'époque comme argument publicitaire principal d'être une « eau de jeunesse ». S'agit-il alors d'un clin d'œil amusé à propos de ces prétendues vertus rajeunissantes, le nain symbolisant l'adulte dans un corps d'enfant ?



7 LES NAINS BÉARNAIS. — Surprise sensationnelle !! La vue de ces hommes et femme microscopiques... Inimaginables !!! 30 ans, 20 ans, 18 ans.

Les Nains Béarnais, carte postale, 19... Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques.

Comme souvent dans les photos présentant des nains, un adulte de taille normale est présent, pour permettre d'apprécier au mieux l'écart de taille. Cependant, la composition semble davantage faire référence à une galerie des âges, les nains renvoyant encore une fois à l'image d'adultes miniatures, enfermés dans un corps d'enfant. Les légendes qui accompagnent ces cartes postales permettent de saisir toute l'importance de cette mise en scène, qui joue sur les effets d'attente et de contrastes : si sur

le premier exemple, les « colobris³¹ » sont nommés, c'est bien entendu sur leur taille et leur poids que l'accent est mis. Quant à la deuxième carte postale, seul l'âge des différents membres du groupe est précisé. L'absence de leurs noms dans ce second exemple – comme d'ailleurs dans la grande majorité des cartes postales des « Colibris » – souligne que l'effet de groupe reste le plus important, sans qu'on ait jugé besoin de davantage les différencier.

Les archives de la ville de Neuilly-sur-Seine nous donnent de nombreux autres aperçus de ces « phénomènes régionaux » : citons, entre autres, une « Colosse Savoyarde », jouée par une femme en tenue de lutteur – mais malgré tout affublée d'un improbable collier de perles, pour souligner, sans doute, sa féminité –, bras et jambes nus, et dont la légende précise que son véritable prénom est Andréa. Une nouvelle fois, seule l'originalité physique – une prétendue force surhumaine – et l'origine géographique permettent de créer le nom de scène. De même, la « Belle Auvergnate » est « Colosse et Géante³² », et l'affiche qui annonce son exhibition insiste sur sa taille et son poids, évidemment surévalués pour l'occasion.

La propension à recourir à la détermination géographique pour créer un phénomène unique et extraordinaire est peut-être poussée à son paroxysme sur une affiche de 1892 annonçant le spectacle de deux nains, « Les artistes connerréens ». L'onomastique intrigue et semble nous annoncer un voyage des plus exotiques, mais rien de tout cela pourtant : les « Frères Bureau » qui animent le spectacle³³ sont simplement « natifs de la petite ville de Connerré (Sarthe) ». La région n'est sans doute pas aussi excitante dans l'imaginaire collectif que peuvent l'être des contrées plus sauvages et éloignées, ainsi vaut-il mieux compter sur une sonorité étrange pour créer le mystère et l'intérêt. Les « artistes connerréens » semblent en effet nous montrer en creux une caractéristique commune à de nombreux phénomènes exhibés : qu'ils soient nains, géants ou colosses, tous ou presque sont censés être originaires de régions montagneuses, éloignées de la ville. Les nains béarnais viennent des hautes et sauvages Pyrénées, l'Auvergne et ses volcans abritent quelques colosses, mais on trouve aussi des références de colosses venant des Vosges, de la Savoie ou encore du Jura. Si elle n'est sans doute pas systématique, cette récurrence mérite attention. La montagne est en effet le lieu privilégié des légendes, du monde des géants et des nains : cette origine rappelle ainsi immédiatement dans l'imaginaire collectif des légendes, des personnages folkloriques, etc. Le vertige des cimes, les conditions climatiques extrêmes, l'altitude enivrante : l'environnement montagnard contaminerait les êtres, modifier les corps, ratatinés ou allongés à outrance. Où un géant pourrait-il habiter sinon dans les montagnes, espace à sa juste mesure ? Mais c'est également un lieu sauvage, reculé, et donc inquiétant : que les « monstres » qu'on en ramène aient l'air aussi civilisés pourrait, dans ce cas, étonner et rassurer. Inversement enfin, n'oublions pas, que l'expression « crétin des Alpes » (dans son acception péjorative), qui désigne à l'origine une maladie rencontrée dans les Alpes Suisses, apparaît semble-t-il en 1835³⁴. C'est dire si, à la fin du XIX^e siècle, venir de la montagne peut en soi être source d'exotisme, entre intérêt régionaliste et légendes locales qui viennent colorer de fantasmes les corps présentés sur l'estrade, et au passage conforter le préjugé que les montagnes sont peuplées d'êtres difformes et autres goitreux. Au tout début du XX^e siècle, on trouve ainsi un directeur d'entresort belge qui cherche un bonimenteur pour présenter sa « Colosse Montagnarde³⁵ », sans chercher une région particulière : c'est bien la montagne alors qui caractérise la géante.

De la même manière, l'Auvergne est souvent citée parmi ces régions rudes et pittoresques ; c'était le cas, par exemple, de la « Colosse Auvergnate ». Clémentine Delait (1865-1939), une célèbre

31 Il s'agit du surnom de leur troupe.

32 Nous nous appuyons ici sur une affiche, datée de 1875 et conservée aux archives municipales de Neuilly-sur-Seine.

33 Notons en effet que comme pouvait le faire Kobelkoff, « l'artiste-tronc », les frères Bureau entendaient bien proposer un spectacle de « théâtre » et non une simple exhibition. L'affiche, conservée par les archives de la ville de Neuilly-sur-Seine, précise ainsi qu'ils pratiquaient, durant la représentation, un numéro d'escrime, de lutte, de gymnastique et finissaient par une « chansonnette ».

34 D'après la notice du *Trésor de la langue française* informatisé. Consultable en ligne : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3593075970>; [consulté le 23 juin 2014]

35 Petite annonce parue dans *L'Industriel forain* daté du 23 au 30 mai 1903.

femme à barbe qui a commencé à exhiber sa pilosité faciale au tout début des années 1900³⁶, rapporte dans ses *Mémoires* que c'est la vue d'une fausse femme à barbe, qui avait à peine trois poils sur le menton et qui « n'a même pas l'excuse d'être auvergnat³⁷ » qui l'a poussée à devenir elle-même une femme à barbe bien plus convaincante. Loin de l'image du phénomène miséreux et manipulé, l'exemple de Clémentine Delait souligne la dimension théâtrale des exhibitions – qui confine parfois à l'espièglerie particulièrement lucrative, puisque le cirque Barnum & Bailey lui propose 2 000 francs par semaine pour l'engager, offre qu'elle décline³⁸.

Créer la curiosité

La notion de curiosité apparaît donc comme fondamentale pour comprendre les conditions de création et d'existence du phénomène. Elle est d'ailleurs au cœur de l'expression « spectacles de curiosités » qui, à l'époque du système du privilège, désigne la catégorie administrative dans laquelle les pouvoirs publics rangent les spectacles forains. L'unicité ou la rareté sont des éléments majeurs dans cette construction : le nom de scène du phénomène, qui rappelle la provenance géographique, constitue un signe vers « l'ailleurs », une certaine forme d'exotisme ou d'étrangeté qui amplifie l'aura attractive du phénomène. Jules Vallès s'en amuse dans sa nouvelle *Le Bachelier Géant*, où il imagine s'entretenir avec un géant croisé dans une baraque foraine :

[...] le géant sourit et commença.

— Je vous dis, dans mon boniment, que je suis né sur le point le plus élevé des Alpes, d'un père nabot et d'une mère microscopique, que nous sommes sept dans la famille, et que je suis le plus petit des sept. La vérité est que je suis né dans la Corrèze, je n'ai pas de frères, et mes parents ne sont pas des monstres³⁹.

Les « Belles » sont un autre exemple de curiosités régionales fréquentes qui peuvent illustrer les fantasmes exotiques liés à l'origine géographique, dans un retournement d'ailleurs intéressant : ce n'est plus une prétendue monstruosité qui attire les passants, mais au contraire le désir de découvrir une beauté extraordinaire. La tératologie a disparu pour laisser la place dans l'entresort à une femme aux formes généreuses et aux origines intrigantes. Dans un article du *Paris Illustré* de juillet 1884⁴⁰, on rapporte ainsi l'exhibition de la « Belle Armandine », qui aurait été présentée aux plus grandes chancelleries étrangères, au Pape et à des sauvages de la pire espèce. Sur la façade de l'entresort – reproduite pour illustrer l'article un brin moqueur – ses voyages sont également représentés, comme si la beauté annoncée de cette femme dépendait directement de ces différents « ailleurs » visités. C'est auréolée d'exotisme qu'elle peut maintenant se produire sur le champ de foire.

Contrairement aux prospectus de la « Colosse Savoyarde » ou de la « Belle Auvergnate », qui mettaient l'accent sur la taille et le poids incroyables de ces femmes de la montagne, l'affiche vantant les mérites de la « Belle Lyonnaise⁴¹ » insiste pour sa part sur son élégance et sa distinction. Qualifiée de « Merveille du XIX^e siècle », elle reçoit les spectateurs « dans son salon » – et non pas dans une simple baraque comme les autres phénomènes. La « Belle Lyonnaise » est bien une citadine, son costume, que l'on devine grâce à l'affiche et à une photographie retrouvée dans la même boîte d'archives, paraît être de velours, agrémenté de dentelles, et est largement décolleté. L'origine géographique devient argument d'élégance mâtinée d'un discret érotisme, incarnant le plaisir savant

36 Voir Jean Nohain et François Caradec, *La vie exemplaire de la femme à barbe : Clémentine Delait, 1865-1939*, Paris, la Jeune Parque, 1969.

37 Clémentine Delait, *Les Mémoires de la femme à barbe*, Epinal, Impr. de Fricotel, 1934, p. 4.

38 *Idem*, p. 19.

39 Jules Vallès, « Le Bachelier Géant » in *Les Réfractaires*, Paris, Achille Faure, p. 240.

40 *Paris Illustré* n°15, juillet 1884, auteur inconnu, p. 1.

41 Affiche conservée par les Archives de la ville de Neuilly-sur-Seine. La « Belle Lyonnaise » se produisait dans les foires vraisemblablement durant les années 1870 (il est fait mention sur cette affiche de son passage à l'Exposition de 1873).

et raffiné des personnes de bonne compagnie. La « Belle Carmen⁴² », qui s'exhibe sur les champs de foire en 1891, promet, elle aussi, des merveilles à voir – on vante sa chair abondante – et à entendre. Elle est présentée, dans les coupures de presse⁴³, comme espagnole mais le tract précise qu'elle parle espagnol et italien : l'art de la conversation semble importer autant que ses autres charmes, et la mention de ces deux langues latines renforce son exotisme. Il est d'ailleurs frappant de remarquer que, de toutes les Belles évoquées, on cite le prénom « Carmen » comme si ce nom seul était déjà une invitation au voyage. Promesse d'Espagne, « Carmen » est sans doute un nom plus évocateur grâce à Mérimée puis Bizet⁴⁴ et annonce une rencontre peut-être sulfureuse.

Qu'il s'agisse d'un colosse des montagnes ou d'une belle citadine, le phénomène dépend donc d'une construction théâtrale qui exploite l'imaginaire collectif : les clichés régionaux, les légendes folkloriques, souvent mises en contraste avec le monde petit-bourgeois, notamment dans la représentation des nains, permettent de jouer sur les peurs citadines ou les troubles sensuels.

Voyager en rêve : le goût de l'exotisme

Dans le cas des exhibitions mettant en scène une certaine forme d'exotisme, le corps du phénomène devient le symbole d'une terre inconnue et mystérieuse, propre aux rêves d'aventures et de découvertes. L'imaginaire colonial, et la présentation de zoos humains dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, a tenu un grand rôle dans le développement de ces spectacles, comme le soulignent d'ailleurs Pascal Blanchard et Gilles Boëtsch⁴⁵. Il existe une même tendance à la présentation de phénomènes exotiques aux Etats-Unis, comme le rappelle Robert Bogdan, qui parle dans ce cas d'*exotic mode*⁴⁶. Le développement de la littérature d'aventure à la même époque, que l'on pense à Jules Verne ou Robert Louis Stevenson, peut également expliquer ce goût pour les phénomènes exotiques. Les références sont donc multiples et tendent souvent davantage à créer un jeu avec la fiction que proposer un travail ethnographique au premier degré. Les « satou⁴⁷ », « devios » ou encore « divio » désignent ainsi, dans l'argot forain, les bateleurs qui se grimaient sommairement pour présenter un « sauvage » lors d'une exhibition, parfois en arborant une *black face*. *Le Journal pour rire* de novembre 1853 rapporte l'anecdote d'un saltimbanque déguisé en sauvage :

C'est un grand gaillard vêtu du costume traditionnel : barbe postiche, maillot chair et bonnet plumes. On le charge de chaînes et on lui fait dévorer de la filasse allumée, de la viande crue, et des cailloux en petit fous fabriqués chez le pâtissier. Pour le faire rentrer dans sa cage de fer, on le roue de coups de trique. Cela attendrit les âmes sensibles⁴⁸.

L'entourloupe est grossière, et sans doute facilement décelable chez les spectateurs. Il s'agit alors de jouer autour de clichés exotiques et racistes ; mais la théâtralité est évidente et le trucage si décelable que l'exhibition tient du gag.

L'exemple de l'exhibition de Maxime et Bartola nous permet de voir comment le jeu théâtral et la fiction s'immiscent ostensiblement dans les exhibitions, en décalage avec les zoos humains.

42 Affiche et dossier de presse conservés par les Archives de la ville de Neuilly-sur-Seine.

43 On trouve notamment des articles issus du *Progrès de la Somme*, de *L'Indépendant Charentais* et du *Progrès de Toulouse*. Ces différents titres donnent une idée plus précise des tournées des phénomènes : en quelques mois c'est toute la France qui est sillonnée de part en part.

44 Prosper Mérimée publie sa nouvelle *Carmen* en 1847. Georges Bizet s'en inspire en 1875 pour l'opéra qu'il signe avec Henri Meilhac et Ludovic Halévy.

45 Voir Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Gilles Boëtsch (dir), *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'autre*, Paris, La Découverte, 2011 [édition augmentée et refondue de la première édition de 2002].

46 Voir Robert Bogdan, *Freak Show [...], op. cit.*, (on pourra notamment se reporter aux pages 105-107). Le « mode exotique » est l'un des grands modes d'exhibition recensés dans cet ouvrage.

47 « Le Satou, c'est l'homme sauvage, celui qui mange le verre et l'étoffe enflammée, dévore les pigeons et les rats tout vivants... On l'exhibe dans une cage de fer, avec plus ou moins de mise en scène [...]. Naturellement, le Satou est un citoyen français, parfois même un bachelier, passé au brou de noix ou tout autre maquillage. » Henry Thétard, « Où vont nos fêtes foraines ? », *Le Petit Parisien*, 6 août 1927, n°18421, p. 2.

48 *Le Journal pour rire*, dirigé par Charles Philippon, n° 112, « Les Parades et les boniments des saltimbanques », 19 novembre 1853, p.4.

Présenté en France en 1855 avant de rejoindre la troupe de Barnum, le spectacle de Maximo et Bartola, « les derniers des Aztèques », relève de l'exhibition ethnologique, entre le zoo humain colonialiste et l'exhibition de phénomènes traditionnels⁴⁹. Les spectateurs se bousculent pour savourer l'exotisme d'êtres venus d'un continent éloigné, et partir à la recherche du « chaînon manquant ». Ce spectacle fonctionnait bien évidemment grâce à un trucage : Maximo et Bartola n'avaient pas de lien de parenté, et étaient microcéphales, véritable raison de leur petite taille, de la forme particulière de leur crâne et de leur difficulté à communiquer. Comme dans d'autres mises en scène de Barnum⁵⁰, Maximo et Bartola étaient affublés de perruques et de costumes évoquant vaguement et grossièrement la civilisation aztèque. Le fascicule que l'on pouvait acheter lors de la présentation⁵¹ est un exemple étonnant de la manière dont les exhibitions pouvaient devenir des machines à fiction ; loin d'un compte-rendu scientifique, ce récit a tout du roman d'aventure :

Maximo, le garçon, a dix-huit ans ; Bartola, sa petite sœur, en a quatorze. Quand je dis sa sœur, le fait n'a pu encore être éclairci ; c'est en explorant les régions de l'Amérique centrale qu'on les a trouvés servant, à la lettre, de fétiches, c'est-à-dire forcés de poser sur les autels indous, au milieu des fleurs et de l'encens. Destinée poétique au premier coup d'œil, mais que les révoltes fréquentes de ces tribus ne rendent que trop périlleuses. Maximo a en effet une blessure de javelot sous l'œil gauche, car, pour le conquérir, il a fallu l'arracher de son piédestal de sa statue vivante, il a fallu le ravir sous les voûtes mêmes de Baal⁵².

Au corps exposé doit donc correspondre une destinée d'ensemble extraordinaire et tout aussi spectaculaire, que va se charger de relater le bonimenteur durant l'exhibition. Les quelques mots consacrés à Maximo et Bartola sont en cela très éclairants : une telle silhouette, un tel visage ne peuvent être le fruit d'une simple maladie, ils renvoient à quelque chose de bien plus grand et archétypal – les derniers aztèques et, qui sait, les premiers hommes ? D'emblée, leur découverte fleurit bon l'aventure et la fantaisie. L'exotisme est une porte pour la fiction, et le cliché est comme dépassé par sa réalisation théâtrale : on ne vient pas voir Maximo et Bartola pour leur difformité – ce qui est l'objet des musées d'anatomies ou d'autres types d'exhibition – mais pour écouter une histoire, s'étonner et les admirer. À partir du corps réel, de la cicatrice de Maximo par exemple, la fiction est construite, tissée au plus près de son objet, créant une existence qui se niche entre réalité et fiction, entre vérité et fantasme. La suite de *L'Histoire des Aztèques* rapporte des propos qu'aurait tenus Théophile Gautier dans *Le Moniteur Universel* :

Vous avez sans doute remarqué il y a quelques temps dans l'*Illustration* des gravures représentant deux figures étranges, – une variété inconnue de l'espèce humaine, – reste peut-être unique d'une race américaine disparue ou près de s'éteindre, – les Aztèques. Ces petits êtres, qui sont engagés à l'Hippodrome et font croire à la réalité des voyages de Gulliver, ne sont pas des nains, comme on pourrait se l'imaginer, mais bien le « mâle et la femelle » d'une espèce inconnue et conservée par miracle ; peut-être descendent-ils de ces pygmées qu'Hercule emportait dans sa peau de lion, et leurs aïeux ont-ils, il y a nombre de siècles, abordé l'Atlantide sur une trirème d'Égypte ou de Phénicie⁵³.

Origines ancestrales, voire mythologiques, corps qui rappellent les lilliputiens de Gulliver : l'exotisme est une occasion pour mettre en spectacle un monde fantasmé, où la fiction se mêle aux corps réels. Les travaux d'Evangelia Stead⁵⁴ ont d'ailleurs montré comment la littérature fin-de-

49 Voir notamment Robert Bogdan, « Race, forains, handicap et foires » in *L'Invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Nicolas Bancel, Thomas David et Dominic Thomas (dir.), Paris, La Découverte, 2014, p. 217-231 ; Fanny Robles, « De la pierre à la page, de la scène aux savants : Fixer l'identité des 'Aztec Children', 1851-1901 », paru dans *Loxias-Colloques, 6. Sociétés et académies savantes. Voyages et voyageurs, exploration et explorateurs, 1600-1900*, mis en ligne le 27 août 2015, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=790>.

50 Robert Bogdan en rapporte un certain nombre dans son ouvrage *Freak Show [...]*, *op. cit.*.

51 C'était une habitude des exhibitions proposées par le cirque Barnum : parmi les « souvenirs » proposés – souvent des cartes postales – les visiteurs pouvaient acheter un petit livret retraçant l'histoire, complètement fictive et fantasque, du phénomène présenté. Voir Robert Bogdan, *op. cit.*, p. 105.

52 *Histoire des Aztèques [sic]*, Paris, Imprimerie Morris et Compagnie, 1855, p.9-10. Fonds Rondel du département des Arts du Spectacle, Bibliothèque nationale de France [RO-17452].

53 *Histoire des Aztèques [sic]*, *op. cit.*, p.15.

54 Voir Evangelia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004. Voir notamment le chapitre IV « Phénomènes de foire » qui évoque une « poétique de la foire » (p.159-

siècle s'est inspirée de ces « monstres forains » : dans un aller-retour incessant, l'imaginaire s'est emparé de ces corps réels ou littéraires pour en interroger les contours et les liens.

Si ces exhibitions sont bien souvent sommaires, leur construction théâtrale n'en est pas moins flagrante. La notion de mise en scène apparaît alors comme centrale : issus d'une construction sociale, les phénomènes de foire résultent également d'un travail théâtral. Cette transformation en personnage tient tout à la fois du costume, de l'exhibition elle-même toute en « montrer-cacher », de la présence d'un bonimenteur qui théâtralise par son discours le spectacle, et également de la construction d'un « rôle monstrueux » à incarner sur l'estrade. La provenance géographique, les fantasmes et les clichés qui y sont rattachés dans l'imaginaire collectif sont alors de premiers éléments pour dessiner l'unicité et l'originalité du phénomène. Mais quel est l'effet de cette mise en scène ? Jean-Jacques Courtine explique que ce besoin de mise en scène est la conséquence du détachement du « phénomène » du « monde des prodiges et des bêtes » et qui est de fait perçu comme étant « de plus en plus humain⁵⁵ ». La mise en scène permettrait de remettre à distance le monstre devenu trop humain dans l'œil du spectateur.

Cette mise en scène les rendent-ils cependant véritablement « étrangers » ? Cherchait-t-on toujours la distance ? Dans le cas des phénomènes de foire, il y a peut-être moins la constitution d'une altérité radicale que la création d'un trouble : trouble entre l'ordinaire et l'extraordinaire, entre les genres, entre les origines. C'est sur le principe d'un jeu théâtral, où le spectateur est participant tout comme le phénomène présenté sur l'estrade, que ces spectacles ont pu perdurer aussi loin dans le siècle... et même au-delà. On pourra ainsi s'étonner de voir une baraque pour « La Colosse Angevine⁵⁶ » – même si celle-ci n'est plus montagnarde, les douceurs célébrées par Du Bellay ont sans doute de quoi attirer les foules – en 1961 sur la Foire du Trône ou, il y a peu encore « miss Gorilla », jeune femme qui se transforme sous les yeux des spectateurs en gorille⁵⁷ : des Pays de la Loire aux forêts tropicales, c'est toujours ce même imaginaire géographique qui animent les derniers spectacles des baraques foraines.

Agnès Curel

178).

55 Voir Jean-Jacques Courtine, *ibid*, p. 512.

56 Photographie accessible en ligne sur le site de la Réunion des Musées Nationaux : <http://www.photo.rmn.fr/archive/05-525153-2C6NU07JQBMT.html> [consulté le 25 juin 2014].

57 De manière amusante, cet entresort annonce sur sa façade est un « american show », jouant, plus d'un siècle après les spectacles de Barnum, sur le même attrait pour les États-Unis.