



HAL
open science

**“ Mesdames et Messieurs! ”. Bonimenteurs et
rhétorique de l’apparition: des enjeux historiques et
théoriques à la mise en jeu de ces personnages au théâtre**

Agnès Curel

► **To cite this version:**

Agnès Curel. “ Mesdames et Messieurs! ”. Bonimenteurs et rhétorique de l’apparition: des enjeux historiques et théoriques à la mise en jeu de ces personnages au théâtre. Pascal Couté, Hélène Frazik, Camille Prunet. L’apparition dans les œuvres d’art, Presses Universitaires de Caen, pp.17-32, 2020, 9782841339679. hal-03625905

HAL Id: hal-03625905

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-03625905v1>

Submitted on 31 Mar 2022

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.

« MESDAMES ET MESSIEURS ! ».
BONIMENTEURS ET RHÉTORIQUE DE L'APPARITION :
DES ENJEUX HISTORIQUES ET THÉORIQUES
À LA MISE EN JEU DE CES PERSONNAGES AU THÉÂTRE

Messieurs, mesdames, ici vous verrez le cheval astronomique et les petits oiseaux des Canailleries, les préférés de tous les potentats d'Europe et membres de toutes les sociétés savantes ; ils prophétisent tout à tout le monde, quel âge, combien d'enfants, quelles maladies, ça tire au pistolet, ça se tient sur une jambe. [...] Et tout de suite, la représentation, le commencement du commencement va débiter sur-le-champ.

Messieurs ! Messieurs ! Voyez la créature, telle que Dieu l'a faite, rien, rien du tout. Et maintenant, voyez l'art, elle se tient debout, porte veste et culotte, a un sabre ! Allez ! Fais ta révérence ! C'est bien, gentil. Donne un baiser ! (*il souffle dans une trompette*) Michel est doué pour la musique. [...]

La représentation commence ! On fait le début du début. Et tout de suite, sur-le-champ, le commencement du commencement.

Georg Büchner, *Woyzeck* (2004)

Ainsi commence le boniment de l'annonceur – qu'on peut également appeler bonisseur ou bonimenteur – dans *Woyzeck*¹. S'il s'agit d'une version littéraire de cette annonce foraine, Büchner ne s'en appuie pas moins sur une réalité historique : dans les foires européennes, ce métier n'a cessé de croître au cours du XIX^e siècle, au point que le bonimenteur est devenu une figure indissociable des spectacles forains de cette époque². Comme on l'entend clairement dans cet extrait, le bonimenteur a une charge publicitaire, celle d'attirer et d'accueillir les futurs spectateurs dans la baraque, mais également esthétique : en évoquant les merveilles à découvrir derrière

1. G. Büchner, *Woyzeck, version reconstituée, manuscrits, source*, J.-L. Besson, J. Jourdeuil (trad.), Paris, Éditions théâtrales, 2004, p. 24-25.

2. Voir P. White, *Fairs and Circuses*, Londres, A. and C. Black, 1972 ; A. Rosolen, *De la foire au pain d'épice à la Foire du Trône*, Charenton-le-Pont, L. M., 1985 ; C. Py, C. Ferenczi, *La fête foraine d'autrefois : les années 1900*, Lyon, La Manufacture, 1987 ; *Il était une fois la fête foraine : de 1850 à 1950*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995 ; C. Vivaldi, *Les parades foraines et leurs boniments*, Aulnay-sous-Bois, Arts des 2 mondes, 2008.

le rideau, il conditionne déjà le spectateur et le prépare au surgissement de l'image scénique. Ce type de spectacles forains, considérés en France comme des « spectacles de curiosités »³, relève en effet d'un dispositif dédoublé, où le bonimenteur occupe une position non négligeable. Qu'il s'agisse de tableaux vivants, de panoramas, de lanternes magiques ou encore d'exhibitions de phénomènes, le bonimenteur n'est pas qu'un simple présentateur : sa voix et ses paroles participent complètement au spectacle et en sont un élément déterminant, puisque en tout premier lieu il permet au spectacle d'apparaître.

En annonçant le spectacle à l'extérieur d'un théâtre ou d'une baraque foraine, puis en accompagnant celui-ci de ses commentaires, comme par exemple au début du cinématographe, ou encore en créant une fiction autour d'un numéro de magie, le boniment permet l'entrée en scène. D'une manière physique d'abord, puisqu'il invite le spectateur à entrer dans l'espace où le spectacle aura lieu ; d'une manière mentale ensuite, puisque le boniment fait entrer le spectateur dans la fiction. Il révèle le spectacle, qui apparaît d'abord grâce à son discours.

Le rôle spécifique dévolu à ce métier forain en fait par ailleurs, dans une pièce, un personnage singulier. Écrire, dans une fiction théâtrale, un personnage de bonimenteur ou le mettre en scène revient ainsi à explorer les potentialités dramaturgiques offertes par ce grand maître de l'apparition. Les spécificités de l'adresse théâtrale du bonimenteur et l'imaginaire qu'il charrie avec lui ont en effet contribué à en faire un personnage à la dramaturgie complexe, volontiers décisive dans la fiction. Loin d'être un élément simplement pittoresque ou folklorique, il introduit du jeu ou du trouble dans la représentation avec ses paroles qui se parent parfois d'un aspect magique ou diabolique. Comme le rappelle Jean-Pierre Sarrazac, le personnage du Bonimenteur fait en effet partie de cette farandole de figures – l'Annoncier, l'Explicateur, le Directeur de théâtre – subsumées sous la catégorie d'« annoncier » et qui permettent un retour du principe rhapsodique dans le drame, c'est-à-dire d'une présence de la narration au théâtre⁴. Les particularités esthétiques du bonimenteur, héritées de son histoire et dont l'énonciation porte encore les marques, invitent cependant à interroger davantage cette posture, à l'aune de l'idée d'apparition : plus qu'un narrateur ordinaire, ce personnage semble introduire un rapport particulier à la représentation ; ses paroles ont une incidence directe sur les images scéniques, elles les convoquent et les façonnent. L'apparition est ainsi au cœur même de l'esthétique des exhibitions bonimentées. C'est cet étrange brouillage qui sera exploré, aussi bien à partir d'exemples pris dans l'histoire des fêtes foraines que parmi les personnages fictifs de bonimenteurs et dans leurs mises en scène récentes.

3. La notion de « spectacle de curiosités » recouvre, dès 1806, tout ce qui n'est pas considéré comme théâtral. « Privés du titre de "Théâtre" par l'article 15 du décret du 8 juin 1806, les spectacles de curiosités forment durant tout le XIX^e siècle une catégorie aux frontières particulièrement floues qui englobe par exemple les panoramas et les jardins publics où des concerts sont donnés » explique J.-C. Yon dans *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 2012, p. 326.

4. J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, p. 315.

Spectacle bonimenté et rhétorique de l'apparition : quelques aspects théoriques

Dans les foires puis les fêtes foraines, les badauds européens pouvaient assister à des spectacles de curiosités parmi lesquels des spectacles de phénomènes de foire – ce que l'on appelait, aux États-Unis et au Royaume-Uni, les *freaks shows*. Cette mode ne se dément pas au XIX^e siècle et vit même son apogée, notamment avec le développement des fêtes foraines, à l'instar de la Foire du Trône à Paris, et les tournées européennes du Cirque Barnum⁵. Loin des terribles visions véhiculées par Tod Browning (*Freaks, la monstrueuse parade*, 1932) ou David Lynch (*Elephant Man*, 1981), ces spectacles reposaient d'abord sur l'artifice : des postiches en tout genre, des illusions, des trucs venaient créer le *freak*. La parole du bonimenteur contribuait elle aussi à donner vie au « monstre » en accompagnant son apparition d'un récit fantastique qui faisait d'une simple particularité physique ou d'un trucage un véritable spectacle⁶.

Les interventions du bonimenteur ne se limitaient pas en effet à une seule annonce pour attirer les passants. Il s'agissait bien d'amorcer le spectacle avant même que les spectateurs aient pénétré dans l'entresort, puis de les accompagner dans la découverte de l'objet scénique. Ce qui est promis au spectateur qui pénètre dans la baraque, c'est une révélation, une vision extraordinaire, peu importe le médium, théâtre ou cinéma. C'est ainsi que, sous l'Empire, le père de la danseuse de corde M^{lle} Malaga, faisant le boniment devant leur baraque du Boulevard du Temple, achevait sa harangue d'un retentissant « Paraissez, jeune Malaga ! »⁷.

Le spectacle bonimenté, dispositif dédoublé où le spectacle serait constitué de la voix du bonimenteur d'une part, et d'une image scénique de l'autre, repose alors sur une rhétorique de l'apparition. De manière significative, les *freaks* présentés dans les fêtes foraines sont appelés en français des phénomènes, c'est-à-dire « ceux qui apparaissent », puisque le terme est issu du grec ancien *phainomenon*, « ce qui apparaît ». Dès lors, la parole du bonimenteur n'est pas seulement déictique mais aussi – et littéralement – phénoménale.

Comme on le devine aisément avec le boniment de *Woyzeck*, l'aspect hors-norme de ces présentations se situe en effet le plus souvent dans le seul langage, moyen de trucage par excellence. C'est ce qu'explique par exemple Gaston Escudier :

Dans les fêtes populaires, ce qui brille par-dessus tout, c'est l'innombrable quantité de femmes géantes, de sauvages dévorants du tabac, des poulets, des lapins et *mille autres mets aussi fins et aussi réconfortants*, de frères et sœurs Siamois, de grosses femmes, de belles Vénitiennes, etc. ; et il n'est pas sans intérêt de voir que l'on *fabrique*

5. P. Jacob, C. Raynaud de Lage, *Extravaganza : histoire du cirque américain*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2005.

6. R. Bogdan, *La fabrique des monstres : les États-Unis et le freak show, 1840-1940*, M. Dennehy (trad.), Paris, Alma, 2013.

7. T. de Banville, chronique « Les petits théâtres de Paris » parue dans *Le Musée des familles*, avril-mai 1846, in *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, t. II, Paris, Champion, 2003, p. 324.

toutes ces excentricités avec la même facilité que nous transformons un carré de papier en cocotte ou en petit bateau double. [...] Tout ceci est connu, et ce serait à croire que pareils moyens sont employés pour la fabrication de ces monstres, de ces phénomènes que l'on exhibe, si nous ne connaissions pertinemment les artifices dont se servent les saltimbanques⁸.

Plus tard, le même Gaston Escudier fait référence à l'exhibition d'une « naine âgée de quarante ans et bien conservée pour son âge » :

Une enfant d'une dizaine d'années, la tête couverte d'une perruque déjà grisonnante, les traits forcés à l'aide du crayon, vêtue largement, est debout sur un tabouret. Sa voix naturellement enfantine frappe les badauds, mais c'est la petitesse de la naine qui cause l'exigüité [*sic*] de sa parole, dit le montreur. Et chacun d'y ajouter foi. Le plus souvent, la naine est princesse⁹.

Ces exemples montrent à quel point, dans le cas du spectacle bonimenté, l'effet de saisissement tient autant aux éventuels trucages utilisés qu'à la parole quasi démiurgique du bonimenteur. Ici, c'est l'explication du bonimenteur qui permet aux spectateurs de croire à ce qu'ils voient. Son boniment joue sur les causalités : la naine, princesse de surcroît, aurait une voix aiguë parce qu'elle est petite, alors qu'en réalité il s'agit simplement d'une petite fille. L'argument de la voix suspecte car trop enfantine, qui devrait donc annihiler l'effet de l'exhibition, renforce au contraire le spectacle. L'apparition est dans ce cas avant tout travestissement. Dans le cas des exhibitions de ces êtres hybrides – une femme à barbe, un homme à la tête de chien –, c'est bien la voix de son montreur, sa présence et son discours qui permettent alors en premier lieu de faire tenir réalité et fiction, corps réel et illusions. C'est là toute la raison de la présence du bonimenteur : affirmer la réalité et la véracité de ce qui va être présenté, alors même que son personnage, proche du charlatan, fleure bon le discours cousu de toutes pièces. Il est ainsi paradoxalement signe absolu de l'artifice de l'image scénique et de la représentation tout en étant garant de cette dernière.

C'est donc un geste théâtral de monstration qu'opère le bonimenteur. Évoquant d'abord le phénomène, il fait advenir sur le plateau l'image scénique désirée dans le discours ; la théâtralité semble alors naître des frictions entre l'évocation¹⁰ d'une part et l'image produite par la monstration de l'autre. Cette dissociation produit

8. G. Escudier, *Les saltimbanques, leur vie, leurs mœurs*, Paris, Michel Lévy Frères, 1875, p. 45-47.

9. *Ibid.*, p. 54.

10. En référence au « théâtre de l'évocation » théorisé par Élie Konigson. Ce dernier propose une distinction entre « théâtre de l'évocation », qui ferait advenir le théâtre par le récit, la narration, et « théâtre de la représentation ». Le premier serait peut-être la première forme théâtrale (qui s'ancrerait donc dans le récit et non pas le rituel) et aurait mené au « système pictural » porté par la théâtralité : « Mais ce par quoi le théâtre, fût-ce sous sa forme la plus élémentaire, se sépare de la simple narration, ou, plus précisément, la transforme en action, tient à ce que le récitant transfigure, par sa simple présence active, les auditeurs en spectateurs. [...] À l'imagination provoquée par le récit écouté, se joint le regard ». Voir É. Konigson, « Genèse de l'image sur scène », in *La scène et les images*, B. Picon-Vallin (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2001.

l'effet d'apparition. Le dévoilement est d'ailleurs progressif, puisque après être entré dans la baraque, le spectateur doit souvent attendre qu'un petit rideau soit levé pour finalement découvrir le phénomène.

Quels sont les éléments qui fondent alors la rhétorique de l'apparition ? Le boniment du montreur de curiosités s'ancre tout d'abord dans une situation d'énonciation claire et spécifique¹¹ : les interlocuteurs sont sans cesse apostrophés par les fameux vocatifs « Mesdames et Messieurs » qui les réassignent régulièrement à leur place de public en attente du spectacle dévoilé. Le boniment construit et exprime en effet un désir de voir, une pulsion scopique que l'apparition est censée satisfaire. Dès lors, la parole du bonimenteur vient occuper ce vide et la tension de l'attente – qu'il crée pourtant lui-même. Elle procède tout à la fois de l'hyperbole – « les préférés de tous les potentats d'Europe et membres de toutes les sociétés savantes », affirme le bonimenteur de *Woyzeck*, avec une répétition à l'envi du terme « tout » – et de l'accumulation. Le « trop-plein » de sa parole vient ainsi compenser et aggraver le manque qui précède l'apparition de l'image scénique. L'usage de phrases exclamatives et l'utilisation constante du futur participent également à la grandiloquence et à la tonalité pressante du discours, comme si le spectacle, incertain et rare, pouvait disparaître à tout moment.

L'apparition est ainsi d'abord une affaire d'attente ardente, de curiosité savamment entretenue et dont le bonimenteur se fait la voix. « Reflet bruyant d'un désir silencieux »¹², son discours permet de « relancer le jeu du désir par un objet absent, et néanmoins présent dans le son des mots »¹³, pour reprendre l'analyse de Paul Zumthor concernant l'oralité. C'est autour de cette notion que se concentre en effet le « pouvoir d'apparition » du bonimenteur. Entre l'oralité intrinsèque du boniment et l'image qui suit le son, le corps sonore du bonimenteur devient ainsi la voix du corps muet du phénomène ou de l'attraction offerts aux regards. « Faire entendre » pour faire « voir autrement » constituerait de fait la tâche première du saltimbanque.

L'acte de monstration au cœur du boniment tient ainsi à la fois de la désignation et de la révélation. C'est pourquoi André Gaudreault et Germain Lacasse rapprochent le bonimenteur de l'admoniteur¹⁴ dans les peintures, identifié à l'origine par Alberti dans *Della pittura* (1436). Cette position d'entre-deux, en surplomb, confère au boniment une valeur performative. Pour paraphraser et détourner quelque peu une formule bien connue, la parole du bonimenteur semble correspondre à l'idée que dire, c'est faire apparaître.

11. Dans *Romans à l'encan. De l'art du boniment dans la littérature au XVI^e siècle* (Genève, Droz, 2008), Ariane Bayle insiste sur le fait que le boniment se définit avant tout comme une posture d'énonciation, « un rôle qui ne s'actualise que dans l'énonciation » (p. 11).

12. *Ibid.*, p. 431.

13. P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 12.

14. Voir A. Gaudreault, G. Lacasse, « Fonctions et origines du bonimenteur du cinéma des premiers temps », *Cinémas*, vol. 4, n° 1, 1993, p. 139 : « Il s'agit d'une figure peinte, un personnage ni plus ni moins, faisant partie du monde signifié par la toile, mais qui adopte une attitude et une posture qui font d'elle un genre d'intermédiaire entre le spectateur et le monde peint », expliquent les auteurs.

Performativité du boniment : paroles magiques, paroles diaboliques

Le rôle du bonimenteur dépasse donc largement celui d'un simple animateur ou présentateur : il entretient un rapport dynamique à la représentation en lui appartenant tout en conservant un lien avec le public. Ce que dit le bonimenteur est censé apparaître au plateau ; sa parole réalise. S'il introduit la représentation, il en est donc aussi, au moins en partie, le maître. Le lien instauré entre sa parole et l'apparition d'une image scénique n'est pas alors sans rappeler les effets d'un magicien. Dans une certaine mesure, les formes futures et impératives traditionnelles comme « vous verrez » ou « venez voir », qui ponctuent les boniments, ne sont pas si éloignées d'une formule magique : dans les deux cas, le langage annonce aux curieux qu'une apparition est imminente. D'ailleurs, le boniment est un terme également employé en prestidigitation. Au XIX^e siècle, Robert-Houdin (1805-1871), illusionniste qui a fait entrer la magie dans la modernité, explique ainsi : « En prestidigitation, la parole prend le nom de *boniment*. Le *boniment*, c'est la fable, le discours, le speech, le débit de paroles, le *boniment*, enfin, dont on habille un tour d'escamotage pour lui donner une apparence de réalité »¹⁵. Après avoir transcrit un de ses tours bonimentés, il ajoute : « Ce boniment [...] changeait complètement la face du prestige et lui donnait une apparence tout autre. Ce n'était plus de la prestidigitation, c'était de la magie »¹⁶. La distinction que Robert-Houdin fait entre prestidigitation et magie est révélatrice : entre les deux, c'est le mystère de la parole qui se niche. Celle-ci modifie l'apparence, accentue donc un effet d'illusion. De fait, si Robert-Houdin n'est pas un bonimenteur, il reste significatif que la magie et les spectacles forains partagent le même terme pour désigner leur discours ; dans les deux cas, la performativité du boniment se nimbe d'une aura magique, voire ésotérique. Le titre que donne Robert-Houdin à son manuel autobiographique, *Comment on devient sorcier*, souligne de fait l'ambiguïté de sa posture. La prestidigitation peut glisser rapidement vers la sorcellerie, la magie blanche vers la magie noire. Et les « diableries » ont de fait longtemps été le premier imaginaire lié à la magie¹⁷.

Or, si le boniment du saltimbanque ou du magicien-sorcier peut inviter le spectateur dans un monde magique, il peut également prendre des allures diaboliques – et le monde forain dans son ensemble partage cette ambivalence, à l'instar du clown, mi-enfantin, mi-démoniaque¹⁸. L'idée d'un bonimenteur infernal n'est donc pas neuve, ni propre à une fictionnalisation du personnage : à la toute fin du XVIII^e siècle déjà, les fantasmagories de Robertson pouvaient s'apparenter à des diableries. La « lanterne

15. J.-E. Robert-Houdin, *Comment on devient sorcier* [1868], Paris, Omnibus, 2006, p. 479-480.

16. *Ibid.*, p. 481.

17. M. Dif, *Histoire et évolution technique de la prestidigitation*, Crouzeix, M. Roux, 1971-1974, p. 133.

18. Comme le souligne Jean Starobinski dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque* [1970], Paris, Gallimard, 2004.

de peur »¹⁹ lui servait à faire apparaître dans un dispositif enfumé et lugubre des spectres et autres ombres inquiétantes²⁰. Le pouvoir du bonimenteur devient dans ce cas menaçant, et sa parole directement liée au surnaturel.

De même, la fête foraine joue souvent sur l'ésotérisme – et les trains fantômes contemporains ne démentent pas ce goût pour les illusions macabres²¹. Georges d'Esparbès voyait dans la foire, sinon un enfer, au moins une « église déformée »²². Entre parodie d'un sacré décadent et plongée dans un Enfer comique, il n'y a qu'un pas. Le « tapage infernal »²³ des fêtes foraines est d'ailleurs un poncif et un sujet de grief constant au XIX^e siècle. Comme le note Evanhelia Stead :

L'espace forain exhibe le même gosier vociférant, gueule de l'Enfer éructant le cri et l'interjection, l'exclamation, l'onomatopée, le vacarme, le non-langage [...]. Cette puissance aliénante du logos, explicitée par la musique et le bruit, se trouve fortifiée par l'analogie entre la confusion des langues de l'Écriture et le croisement des idiomes de l'espace forain qui rassemble les extrêmes [...]. Or l'intérêt pour cette langue monstrueuse est indissociable de ses modalités d'expression : affiche, petite annonce et boniment dessinent la modernité de la Décadence²⁴.

Parce qu'il attise la curiosité du spectateur, s'affirme comme séducteur – et son objectif est d'ailleurs littéralement de les séduire, de les détourner de leur chemin pour les faire entrer dans la baraque –, le bonimenteur peut ainsi s'apparenter à un Méphistophélès. Sans compter que, de la « lanterne de peur » aux phénomènes de foire, les bonimenteurs ont tendance à présenter des spectacles qui fleurent bon le surnaturel. Les spectacles présentés par les bonimenteurs s'intègrent en effet dans une tradition du spectaculaire, qui connaît une vogue sans précédent au XIX^e siècle²⁵. L'affolement du regard recherché peut alors être catalysé et amplifié par l'intervention du bonimenteur. Sa voix convoque un outre-monde et entraîne le spectateur dans

19. L. Manonni, D. Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinéma*, catalogue d'exposition, Paris, La Martinière, 2009.

20. Voir notamment É.-G. Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, Paris, chez l'auteur, 1831-1833 ; P. Désile, *Généalogie de la lumière, du panorama au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; O. Goetz, J.-M. Leveratto, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », in *Dramaturgies de l'ombre*, F. Lavocat, F. Lecercle (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 427-443.

21. Pensons également, au XIX^e siècle, à la mode du spiritisme qui traverse la société française. Voir G. Cuchet, *Les voix d'outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société*, Paris, Seuil, 2012.

22. Expression signalée par Evanhelia Stead, voir *infra*, note 24.

23. On retrouve l'expression par exemple dans J. Rochard, *Traité d'hygiène publique et privée*, Paris, L. Bataille, 1895, p. 257.

24. E. Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, p. 169-170. Ces mots d'Evanhelia Stead s'appuient sur une analyse de pages de Huysmans et Dalsème, sans pour autant s'y restreindre puisqu'il s'agit pour l'auteure de caractériser la « poétique de la foire ».

25. *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la Belle Époque*, I. Moindrot (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2006.

un extraordinaire volontiers inquiétant. D'un point de vue historique, les spectacles présentés dans les entresorts et accompagnés d'un bonimenteur entretiennent un lien étroit avec le surnaturel :

C'est toujours la baraque en toile, les bancs de bois, l'éclairage à quatre quinquets, le spectacle un peu effrayant : des scènes d'inquisition, des exécutions capitales, des têtes d'assassins, des exhibitions monstrueuses de moutons à cinq pattes, d'artistes-troncs, de têtes de veau, de géants et de nains. Il ne faut pas s'étonner que beaucoup de gens soient plus épris de l'anormal que du beau²⁶.

Comme le souligne Hugues Le Roux, le bonimenteur fait bien plus volontiers apparaître l'anormal, le surnaturel, l'inquiétant. Si l'apparition est, dans le boniment, affaire de travestissement, elle confine aussi au fantastique.

Ce que le bonimenteur fait à la fiction : quelques exemples de personnages de bonimenteur au théâtre (en passant par le cinéma)

La rhétorique de l'apparition, au cœur de son discours, permet sur les planches de faire du bonimenteur un personnage clé. Plus qu'un présentateur, le bonimenteur est en effet un générateur de la fiction, proche d'un conteur – mais à même justement de transformer le récit en action, l'auditeur en spectateur, comme le proposait Élie Konigson. Sa « voix-attraction » se combine à une « voix-narration »²⁷. Cette fonction narrative s'avère décisive dans certains films : dans *Freaks, la monstrueuse parade*, le bonimenteur ouvre et ferme la fiction. Sa parole encadre le film qui est en fait une immense illustration de ce que le circassien est censé montrer aux spectateurs. Le principe est plus puissant encore dans *Lola Montès* (Max Ophuls, 1955) puisque le film alterne scènes d'un spectacle de cirque, mené par un Écuyer-Bonimenteur tout-puissant, et *flash-back* qui permettent aux spectateurs de voir – et non plus seulement entendre ou reconnaître dans une pantomime – les grands épisodes de la vie de Lola.

Au théâtre, cette fonction existe aussi, même si la présence du bonimenteur peut-être moins insistante et se limiter à un prologue, comme dans *La résistible ascension d'Arturo Ui* (Brecht, 1941), ou *L'esprit de la terre* de Wedekind (1895), qui présente Lulu comme une bête sauvage²⁸. C'est d'ailleurs ce même prologue qu'a repris Alban Berg pour son opéra *Lulu* (1929-1935). Or, cette présence, légère par rapport à d'autres personnages, n'en est pas moins déterminante – comme le note Jean-Pierre Sarrazac –

26. H. Le Roux, *Les jeux du cirque et la vie foraine*, Paris, Plon, 1889, p. 44.

27. A. Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007.

28. Le personnage de l'Écuyer dans *Lola Montès* est d'ailleurs une référence explicite au boniment liminaire de *L'esprit de la terre*. Voir *Analyse d'une œuvre : Lola Montès, de Max Ophuls, 1955*, J. Servois (dir.), Paris, Vrin, 2011, p. 44.

entre conduite du récit et regard réflexif sur le spectacle²⁹. Ainsi, il est à la fois maître de l'effet d'apparition et signe que ce spectacle n'est justement peut-être qu'une illusion à interroger en tant que forme visible problématique. « La représentation théâtrale advient avec une apparition, différée quand le rideau de scène est tiré », rappelle Emmanuel Cohen³⁰ ; nous pourrions ajouter que le bonimenteur vient souligner cet effet d'apparition. Sa parole est matricielle et permet au spectacle d'apparaître, à la manière d'un « seuil », d'un premier pas qui annonce et en même temps repousse de quelques minutes la fiction. Le Bonimenteur de *La résistant ascension d'Arturo Ui* de Brecht remplit ainsi « une quadruple fonction : adresse au public, distribution de la parole, geste déictique, anticipation de l'action »³¹ en ouvrant la représentation et en présentant les personnages de la fable :

Devant le rideau de toile s'avance le bonimenteur [...].

Le bonimenteur :

Cher public, nous vous présentons

– Taisez-vous, les gens tout au fond !

Chapeau là-bas, la jolie dame ! –

Des gangsters l'historique drame :

Inédites révélations

Sur la scandaleuse affaire

De la pseudo-subsvention

Aux pseudo-travaux portuaires³².

Ici, le bonimenteur se présente devant un rideau de toile, incarnant un nouveau seuil avant l'apparition du spectacle.

Mais s'il incarne et décline la « pulsion rhapsodique » qu'identifie Jean-Pierre Sarrazac dans son ouvrage, le bonimenteur impose également son regard, voire son pouvoir, sur la fiction. Celle-ci semble alors apparaître grâce à lui. La représentation devient ainsi l'émanation magique de sa présence. Il est, par excellence, l'incarnation de la métalepse, définie par Gérard Genette comme une « manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même »³³.

Le bonimenteur peut en effet se présenter aux spectateurs comme un meneur de jeu, un narrateur omniscient et omnipotent : c'est le cas chez Brecht, où le bonimenteur va jusqu'à feindre de donner des ordres aux spectateurs, rompant immédiatement le quatrième mur, mais aussi chez Michel de Ghelderode. Dans *Don Juan* par exemple,

29. J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 316-317.

30. E. Cohen, « "Bravo ! & Bum bum !" : entrée en scène accidentée dans le théâtre dada », *Agôn*, n° 5, 2012, en ligne : <http://journals.openedition.org/agon/2450> [consulté le 1^{er} mars 2018].

31. J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 315.

32. B. Brecht, *La résistant ascension d'Arturo Ui*, A. Jacob (trad.), Paris, L'Arche, 1989, p. 7.

33. G. Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, p. 13-14.

le Bonimenteur se présente comme un marionnettiste qui contrôle les personnages et plante le décor :

La scène s'ouvre : un rideau sombre, tendu d'un bout à l'autre, à une hauteur de trois mètres. [...] Au proscénium surgit un monsieur dissimulé sous un parapluie. C'est le bonimenteur.

Le Bonimenteur. – La ville tourne dans le vent ; le vent de mer gonfle les hommes et les maisons. Les vaisseaux dans le port se frottent comme des amants. Au Nord trompettent les vents bruns, les vents noirs. Résonne, humanité ; les grandes ténèbres sont venues... (*Arrive don Juan [...] Le bonimenteur l'apostrophe et l'engage à avancer car, visiblement, le masque ne sait où il va.*) Entre ! Ici, c'est Babylone... On paye en sortant ; on paye l'illusion qui n'a de prix³⁴...

Ses paroles s'apparentent à des didascalies qui permettent de présenter l'espace de la fiction ; à l'instar d'un dramaturge qui fait apparaître le texte de sa plume, le Bonimenteur semble la faire advenir par sa seule voix et sa seule présence. En l'occurrence, dans cette première scène, le Bonimenteur est à la fois le guide qui permet au spectateur d'entrer dans la fiction et le tentateur qui attire Don Juan dans Babylone – on retrouve là la dimension diabolique du personnage. Il reprend des formules foraines tout en s'imposant immédiatement comme le narrateur de l'histoire et en annonçant les « grandes ténèbres ». Il revient à plusieurs reprises au cours de la pièce et c'est lui également qui clôture le spectacle, dans un rire inquiétant.

Le bonimenteur conduit ainsi souvent à une mise en abyme de l'acte de représentation. La spécificité de ce personnage méta-théâtral repose en effet sur sa capacité à interroger le regard que l'on pose sur l'acte scénique. En rappelant le *hic et nunc* de la représentation, il suggère également sa pure artificialité. Patrice Chéreau le notait à propos du bonimenteur de l'opéra *Lulu* : « Mais depuis quand écoute-t-on les bonimenteurs dans les foires ? Depuis quand veut-on bien croire qu'ils disent la vérité ? Non, la vérité du Prologue est ailleurs : le monde est une ménagerie, un cirque [...] »³⁵. Si le bonimenteur signifie que le spectacle n'est qu'une apparition, une farce grotesque, n'entrouvre-t-il pas en somme la possibilité que cette comédie ne se limite pas à la scène mais contamine le monde, lui qui est une figure, par excellence, de l'entre-deux ?

La possibilité de faire du bonimenteur le grand maître de cérémonie de la représentation théâtrale a parfois été explorée dans les mises en scène de *Woyzeck*. Dernière pièce de George Büchner, celle-ci ne nous est effectivement parvenue que sous la forme de fragments. Cet état inachevé et l'absence d'un ordre linéaire immuable entre les différentes séquences de *Woyzeck* laissent ainsi la possibilité aux metteurs en scène de choisir leur propre enchaînement pour construire le spectacle. Il est alors significatif,

34. M. de Ghelderode, *Don Juan*, in *Théâtre IV* [1928], Paris, Gallimard (nrf), 2003, p. 33-34.

35. P. Chéreau, *Si tant est que l'opéra soit du théâtre. Notes sur une mise en scène de Lulu*, Paris, Ombres, 1992, p. 22.

comme le constatent Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil³⁶, que plusieurs metteurs en scène – dont Jean-Louis Hourdin (1980), Jacques Lassalle (1984) ou encore Robert Wilson³⁷ (2000) – aient choisi de présenter la scène du bonimenteur au tout début de la représentation. Dans ce montage, l'ensemble de la représentation devient une apparition régie, réglée par le boniment liminaire. Pour les dramaturges, il s'agissait de situer la pièce sous le signe « du théâtre de la créature », c'est-à-dire d'un théâtre qui examine de manière approfondie et suspicieuse l'image scénique : le personnage – Woyzeck en premier lieu – devient une curieuse bête de foire, marionnette manipulée à l'envi par la voix du bonimenteur, comme l'avait proposé Stéphane Braunschweig dans sa première mise en scène de la pièce, en 1988-1991. Mais, au-delà de la position significative de cette scène du bonimenteur, qui peut ouvrir la représentation, force est de constater que le regard est en effet un thème puissant développé dans le texte. Comme le note Georges Felten, le sens de la vue « est pris dans un complexe réseau de savoir et de pouvoir. [...] Le monde dans lequel évolue Woyzeck est tout entier placé sous le signe du panoptisme »³⁸. Büchner déploie ainsi une réflexion sur le pouvoir du regard, auquel contribue le boniment du saltimbanque, quelle que soit sa place dans la représentation finale. Le boniment est en effet le moment où le saltimbanque démontre sa capacité de faire apparaître, et donc de montrer ce qui jusque-là était invisible. Il incarne donc le comble du panoptisme.

Mais le « théâtre de la créature » induit également une dialectique particulière entre l'image et le son ; placer ce personnage en début de spectacle revient à en faire une figure tutélaire pour l'ensemble de la représentation. Woyzeck, bête curieuse dont on assiste à la chute progressive, est pris dans un dispositif où le son influe sur l'image : le bonimenteur, « voix du regard », a d'ores et déjà guidé par sa voix le regard que le spectateur porte sur le drame. Le bonimenteur vient ainsi troubler notre rapport à l'image pour faire du personnage de Woyzeck une « créature » à examiner soigneusement.

Glissements des bonimenteurs contemporains : rhétorique de l'apparition et trouble de l'image

Maître du discours, le bonimenteur est donc signe du spectacle : il le fait apparaître et le conditionne. Il implique un regard sur la représentation, voire induit un trouble dans le dispositif qu'il installe. En dissociant la voix de l'image, il peut en jouer et troubler la

36. Voir « *Woyzeck*, un palimpseste ? », introduction à la nouvelle traduction de *Woyzeck* de Georg Büchner par J.-L. Besson et J. Jourdheuil : G. Büchner, *Woyzeck*, p. 11.

37. Voir J. Mill, *Le laboratoire Woyzeck : autopsie de trois mises à l'épreuve scéniques par Thomas Ostermeier, Arpad Schilling et Robert Wilson*, mémoire de maîtrise en études théâtrales sous la direction de F. Maurin, Université de Québec à Montréal, octobre 2008, 130 p. (dactyl.).

38. G. Felten, « "Comme une toile d'araignée". Régimes du regard dans **Woyzeck** », *Arts et savoirs*, n° 8, 2017, en ligne : <http://aes.revues.org/1026> [consulté le 2 janvier 2018].

représentation. Ce n'est pas tant alors le fait théâtral qui est interrogé que nos propres perceptions. Quel est le statut des images que nous voyons ? S'agit-il d'une illusion ? C'est tout du moins ce qu'explorent plusieurs spectacles de ces dernières années.

Dans sa mise en scène de *Woyzeck*, créée en 2003, Thomas Ostermeier fait de la scène de la foire, partiellement réécrite, un point de bascule dans la trajectoire meurtrière de *Woyzeck*. L'enchaînement des scènes et le partage des rôles sont d'ailleurs ici particulièrement significatifs, puisque le personnage du bonimenteur est joué par le comédien qui incarne également le capitaine. C'est bien proposer une nouvelle parole d'autorité, qui contrôle l'image à l'extrême, au point de la manipuler. Le bonimenteur, masqué, introduit alors le spectacle auquel assistent les autres personnages et fait apparaître le phénomène de foire. Le travail vocal opéré pour créer le rôle du bonimenteur frappe tant la parole apparaît distordue et troublante : la voix du comédien est disharmonieuse, volontairement haut perchée et éraillée, le tout mâtiné d'un léger accent bavarois. Sa voix semble introduire une dimension étrange et diabolique à la représentation. Un fond sonore souligne par ailleurs la réalité distordue, radicalement autre, qui advient par le discours du bonimenteur. *Woyzeck*, normalement spectateur dans la pièce, devient ici spectateur au second degré, assistant de loin, épiant l'exhibition. Il voit le phénomène présenté, mais à la place du cheval astronomique, c'est une femme à barbe qui apparaît, jouée par la comédienne qui incarne également Marie. En costume orientalisant, elle offre une danse du ventre qui n'est pas sans provoquer quelques réactions émoustillées parmi l'assistance masculine. La parole du bonimenteur, aussi bien dans sa dimension verbale que sonore, constitue alors l'élément déclencheur de cette vision cauchemardesque pour *Woyzeck*, à l'érotisme bestial et hybride. Dans l'économie globale de la représentation, la place de cette scène réécrite prend également un sens particulier. Elle devient une vision hallucinée, où le son prend une place prépondérante, et qui va monter encore crescendo dans la suite du spectacle, jusqu'au meurtre de Marie. Que nous montre alors le Bonimenteur ? Fait-il apparaître un simple spectacle ou le cauchemar jaloux de *Woyzeck* ? Ne contribue-t-il pas au délire meurtrier du personnage ? L'apparition générée par le bonimenteur prend ainsi l'allure d'un coup de théâtre, d'un renversement qui touche nos perceptions et le sens même du spectacle.

Le trouble entre la parole et l'image scénique est également au cœur de l'esthétique des spectacles de Pommerat³⁹. Les personnages de présentateur ne sont pas des bonimenteurs, ou plutôt ils en sont une forme atténuée. Pourtant, la rhétorique reste apparemment la même, comme on peut le lire dans *Pinocchio* :

Mesdames messieurs, bonsoir je vous souhaite la bienvenue. L'histoire que je vais vous raconter ici ce soir est une histoire extraordinaire, une histoire plus extraordinaire que vos rêves, et pourtant une histoire vraie. [...] Car vous le découvrirez vous-mêmes grâce à cette histoire, mesdames messieurs, cette histoire extraordinaire et véridique à la fois, vous le découvrirez, mesdames messieurs, rien n'est plus important que la

39. Voir J. Gayot, J. Pommerat, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009.

vérité... Rien n'est plus important que la vérité... oui. Rien n'est plus important que de Vivre dans la vérité.

(*Un homme âgé apparaît.*)⁴⁰

Le discours du Présentateur de *Pinocchio* reprend tous les éléments rhétoriques du boniment : le vocatif « Mesdames, messieurs » revient comme une litanie, le propos est constamment hyperbolique (« extraordinaire », « plus extraordinaire »), la tension entretenue par l'omniprésence du futur. Les motifs thématiques sont également exemplaires : il s'agit d'allier extraordinaire et vérité et de promettre au spectateur une découverte. Voir et savoir sont alors intrinsèquement liés.

Cependant, dans la mise en scène proposée par Pommerat, le Présentateur est loin du bonimenteur traditionnel. Sa voix, lugubre, est comme murmurée dans son micro ; crâne rasé et torse nu, le comédien est maculé d'un maquillage blanc, comme un Auguste inquiétant. Comme l'explique Marion Boudier à propos de ces personnages : « Loin d'être conformes à la représentation traditionnelle du conteur bonimenteur chaleureux, ce sont des présences ou des voix énigmatiques »⁴¹. En recourant à des « éléments rhétoriques typiques »⁴² tout en les déplaçant, Pommerat distille ainsi une inquiétante étrangeté. De même, dans les spectacles *Je tremble 1 & 2* (2008) et *Cercles / Fictions* (2010), le Présentateur apparaît telle une « boule à facettes » aux fonctions multiples, qui « hérite, notamment, de figures traditionnelles du spectacle populaire »⁴³. Le présentateur-bonimenteur assume les fonctions habituelles du rhapsode, mais il instaure un dispositif particulier, où les rapports entre ce qui est dit et ce qui est réellement montré sur le plateau sont troubles, comme suspects. L'imaginaire de l'exhibition foraine, du dispositif dédoublé, est convoqué, créant un jeu de pouvoir qui confine parfois à l'hallucination cauchemardesque. La dissociation entre la parole et l'image – ce qui est dit et ce qui sera finalement vu – constitue un point crucial pour conserver le principe d'apparition. Dépouillé de ses attributs folklorisants habituels, le présentateur, étrange réminiscence du bonimenteur forain, garde peut-être ce qui permettait au boniment d'être acte d'apparition dans le langage : le léger décalage entre son et image, la parole anticipant toujours, pour annoncer et influencer, l'avènement du visible. Le bonimenteur incarne alors les pouvoirs du son sur l'image scénique, qui influence le regard et le guide pour redécouvrir l'image, quitte à la distordre. Paradoxalement, si le présentateur chez Pommerat n'est plus réellement un bonimenteur, il en garde un attribut essentiel : la friction possible entre le dit et le montré. C'est la tension entre les deux, particulièrement explorée dans son théâtre, qui permet l'augmentation du trouble des perceptions.

40. J. Pommerat, *Pinocchio*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 7.

41. M. Boudier, *Avec Joël Pommerat : un monde complexe*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 131.

42. *Ibid.*

43. A. Martinez, « Dramaturgie du miroitement : le modèle du spectacle de variété chez Joël Pommerat », *Registres*, hors-série n° 4, 2015 : *Écrire pour le théâtre aujourd'hui*, J. Danan, C. Naugrette (dir.), p. 98.

La rhétorique de l'apparition, inhérente au bonimenteur, ne se limite donc pas à un discours de promotion ou à une posture de conteur. Elle implique un dispositif qui dissocie une parole encadrante et une image scénique, interrogeant les possibles effets de hiérarchie, de frictions et de flou. Par ses mots et ses cris, le bonimenteur rend visible et possible l'extraordinaire, guide le regard sans cependant lui livrer entièrement l'image phénoménale. Ces caractéristiques esthétiques offrent ainsi des possibilités dramaturgiques fécondes, dont un certain nombre d'auteurs et de metteurs en scène se sont emparés. L'effet d'apparition que produit le bonimenteur s'appuie alors d'abord sur un trouble, qui peut contaminer toute la représentation : l'apparition est à la fois attendue et crainte, désirée et redoutée. La fulgurance de l'apparition s'offre alors comme un possible vacillant, aussi évanescent et insaisissable que le « *commencement du commencement* ».

Agnès CUREL

Université Jean Moulin – Lyon 3

Bibliographie

- Analyse d'une œuvre: Lola Montès de Max Ophuls, 1955*, J. Servois (dir.), Paris, Vrin, 2011.
- BANVILLE T. de, chronique « Les petits théâtres de Paris » parue dans *Le Musée des familles*, avril-mai 1846, in *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, t. II, Paris, H. Champion, 2003.
- BAYLE A., *Romans à l'encaen. De l'art du boniment dans la littérature au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2008.
- BOGDAN R., *La fabrique des monstres: les États-Unis et le freak show, 1840-1940*, M. Dennehy (trad.), Paris, Alma, 2013.
- BOILLAT A., *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007.
- BOUDIER M., *Avec Joël Pommerat: un monde complexe*, Arles, Actes Sud, 2015.
- CHÉREAU P., *Si tant est que l'opéra soit du théâtre. Notes sur une mise en scène de Lulu*, Paris, Ombres, 1992.
- COHEN E., « Bravo ! & Bum bum ! » : entrée en scène accidentée dans le théâtre dada », *Agôn*, n° 5, 2012, en ligne : <http://journals.openedition.org/agon/2450> [consulté le 1^{er} mars 2018].
- DIF M., *Histoire et évolution technique de la prestidigitatation*, Crouzeix, M. Roux, 1971-1974.
- ESCUDIER G., *Les saltimbanques, leur vie, leurs mœurs*, Paris, Michel Lévy Frères, 1875.
- FELTEN G., « Comme une toile d'araignée ». Régimes du regard dans *Woyzeck », *Arts et savoirs*, n° 8, 2017, en ligne : <http://aes.revues.org/1026> [consulté le 2 janvier 2018].
- GAUDREULT A., LACASSE G., « Fonctions et origines du bonimenteur du cinéma des premiers temps », *Cinémas*, vol. 4, n° 1, automne 1993, p. 132-147.
- GAYOT J., POMMERAT J., *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009.
- LE ROUX H., *Les jeux du cirque et la vie foraine*, Paris, Plon, 1889.
- Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la Belle Époque*, I. Moindrot (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2006.
- MANONNI L., PESENTI CAMPAGNONI D., *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinéma*, catalogue d'exposition, Paris, La Martinière, 2009.
- MARTINEZ A., « Dramaturgie du miroitement: le modèle du spectacle de variété chez Joël Pommerat », *Registres*, hors-série n° 4, 2015 : *Écrire pour le théâtre aujourd'hui*, J. Danan, C. Naugrette (dir.).
- MILL J., *Le laboratoire Woyzeck: autopsie de trois mises à l'épreuve scéniques par Thomas Ostermeier, Arpad Schilling et Robert Wilson*, mémoire de maîtrise en études théâtrales sous la direction de F. Maurin, Université de Québec à Montréal, octobre 2008, 130 p. (dactyl.).
- PY C., FERENCZI C., *La fête foraine d'autrefois: les années 1900*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- STAROBINSKI J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque* [1970], Paris, Gallimard, 2004.
- STEAD E., *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.