

Cyril Triolaire (<https://orcid.org/0009-0007-5603-2510>)

Université Clermont Auvergne

Centre d'histoire « Espaces et Cultures »

Fulbright 2023–2024

Mobilités socioprofessionnelles des entrepreneurs et des artistes forains et de curiosités dans l'espace atlantique (années 1780–années 1800)

Introduction

Un pas de côté, en dehors des grands théâtres-temples permet d'apprécier la diversité des spectacles proposés au XVIII^e siècle et au début du suivant. Les publics ont notamment pris goût aux divertissements offerts à la Foire. Dépassé l'affrontement juridique et esthétique avec les théâtres privilégiés parisiens, les entrepreneurs forains ont su non seulement faire émerger durablement des formes nouvelles mais aussi, en sortant de la Foire, s'imposer définitivement dans l'espace public du spectacle. Des entrepreneurs, colporteurs et artistes habitués des foires de province ouvrent largement la « gamme des spectacles ». À la faveur d'emprunts multiples à la scène, convoquant un imaginaire sans cesse renouvelé et jouant des frontières du sensible, ces spectacles, trop simplement qualifiés de « petits », humains, animaliers, scientifiques ou pyrotechniques, s'imposent comme des produits de consommation culturelle communs. Tout à la fois victimes de la concurrence effrénée qu'ils livrent aux théâtres et du nouvel ordre dramatique imposé par Napoléon, ces spectacles de « curiosités », sont rejetés en dehors de la sphère théâtrale par les décrets impériaux du 8 juin 1806 et du 25 avril 1807. Soumis à des règles particulières, ces spectacles ne peuvent donner ni pantomime ni comédie, au grand dam des troupes de danseurs de corde, d'acrobates ou de voltigeurs qui avaient réussi à s'imposer sur le devant de la scène théâtrale à la veille de la Révolution. Ces entrepreneurs forains et de curiosités doivent sans cesse renouveler leurs exhibitions pour continuer à attirer le public. Seule une minorité, les plus talentueux, les plus fortunés ou les plus utiles au pouvoir, peut se permettre d'envisager une activité pour partie sédentaire à partir des années 1810, le long des boulevards parisiens ou au cœur des nouveaux espaces de divertissement en province¹. La majorité d'entre eux doivent déplacer et sans cesse trouver de nouveaux lieux où se produire, pour cultiver leur notoriété et vivre. C'est

¹ P. Beaucé, S. Dubouilh, C. Triolaire (dir.), *Les Espaces du spectacle vivant dans la ville. Permanences, mutations, hybridité (XVIII^e–XXI^e siècles)*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand 2021.

cette mobilité *quasi* consubstantielle aux spectacles forains et de curiosités que nous proposons ici d'essayer d'apprécier des années 1780 aux années 1800 en prenant Bordeaux comme « port d'attache historique » et point de connexion entre l'Europe et l'espace américano-caribéen. Les passeports octroyés pour l'étranger depuis la capitale girondine (1790–1810) ainsi que les annonces et comptes-rendus de spectacles des *Affiches américaines*, du *Supplément aux Affiches américaines* (1780–1790), de *La Gazette du Jour* et du *Moniteur colonial* (1790–1791) constituent un premier corpus, incomplet certes, mais qui permet d'identifier des expériences.

Quelles mobilités professionnelles foraines et de curiosités s'opèrent au sein de l'espace atlantique² des années 1780 aux années 1810 ? Le choix de se produire *ailleurs*, entre colonies et étranger, témoigne-t-il d'une simple évolution des carrières ou bien de mobilités de rupture et de l'investissement durable de nouveaux espaces d'opportunités ?

1. Bordeaux, un port tourné vers l'Atlantique et le reste du monde

C'est peu dire que Bordeaux est un port tourné vers l'Atlantique et le reste du monde. C'est peu dire également que la cité girondine est l'un des postes avancés de la théâtromanie des Lumières couronné par le Grand Théâtre de Victor Louis inauguré en 1780. Bordeaux connaît surtout une mue de son offre de divertissement et de ses espaces des spectacles dans le dernier tiers du XVIII^e siècle³. Il faut reconnaître qu'entre « les chantiers d'embellissements débutés par l'intendant Tourny dans les années 1740 et l'achèvement de la place des Quinconces en 1828 », le panorama urbain évolue considérablement⁴. En sus d'une activité théâtrale déjà remarquable, de nombreux entrepreneurs investissent dès les années 1760 des baraques, ici au bord du Parapet de la Place Royale, là près des Fossés de l'Hôtel de Ville. Marionnettistes, sauteurs, montreurs de figures de cire ou d'ombres chinoises, tels Jatrifier ou Palatini, offrent une diversité de divertissements aux Bordelais⁵. La tentative d'établissement d'un wauxhall sur les glacis du château Trompette en 1769 puis l'ouverture d'un colisée, en 1773, sur le boulevard situé entre la porte d'Albret et la porte Sainte-Eulalie, disent les dynamiques à l'œuvre⁶. En sus du Grand Théâtre

² J. Roach, *Cities of the dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996.

³ L. Le Chartier de Sédouy, *Perspectives historiques et méthodologiques pour une étude multiscalaire des espaces de spectacle : lieux, pratiques, usages. Le cas de Bordeaux (XVIII^e-XX^e siècles)*, thèse de doctorat sous la direction de P. Beaucé et S. Dubouilh, Université Bordeaux Montaigne, 2025.

⁴ É. Rotolo, « Des spectacles forains aux spectacles de curiosités : une certaine évolution de la topographie et de l'économie du divertissement bordelais de 1831 à 1856 », [dans :] P. Beaucé, S. Dubouilh, C. Triolaire (dir.), *op. cit.*, p. 123.

⁵ H. Lagrave, Ch. Mazouer, M. Regaldo, *La vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, t. I, Éditions du CNRS, Paris 1985, p. 151–153.

⁶ P. Beaucé, C. Triolaire, « Les wauxhalls de province en France. Nouveaux espaces hybrides de divertissement et de spectacle d'une ville en mutation », *Dix-Huitième Siècle*, 2017/1, n° 49, p. 27–42.

et des Variétés Amusantes, un chapelet de petites salles vient s'égrainer durant la Révolution⁷ et de nombreux « petits » spectacles sont proposés Allées de Tourny. Cet espace en proximité immédiate du fleuve et « au contact » du quartier des Chartrons résolument tourné vers le grand commerce atlantique a pu légitimement déplacer la ligne d'horizon de certains artistes. Ainsi Jeanne Marie Chapiseau, accompagnée de ses deux enfants, quitte Bordeaux le 1^{er} mai 1775 pour s'engager au Théâtre Saint-Pierre en Martinique ; elle passe ensuite à Saint-Domingue dans la troupe du Cap-Français. Il en va ainsi également pour le Bordelais Jean-Baptiste Francisquy qui rejoint le premier théâtre martiniquais en 1788 avant de partir à son tour pour la perle des Antilles en 1789⁸.

2. Un ailleurs professionnel pluriel

Bien que le taux d'urbanisation de Saint-Domingue ne soit que de 6% en 1789 et que seules trois villes « dépassent le seuil de 2 000 habitants, Le Cap, Port-au-Prince et les Cayes, rassemblant à peine 30 000 citadins pour une population insulaire de 550 000 habitants »⁹, la part du fait urbain y est pourtant essentielle. Ainsi une activité des spectacles soutenue se développe à Saint-Domingue dès la fin de l'Ancien régime. Lauren Clay a montré combien les nouveaux intermédiaires culturels, investisseurs particuliers réunis en société par actions, à la suite parfois d'une première activité en amateurs ou professionnelle, dans des locaux modestes, offrent à l'île plusieurs théâtres (Fig. 1) : au Cap Français en 1766, à Saint-Marc en 1773, à Port-au-Prince en 1777 et aux Cayes en 1788. Une activité intermittente est observée encore à Léogane, Petit-Goâve et Jacmel des années 1760 aux années 1780 et une salle est même construite, en 1785, dans cette dernière localité¹⁰.

Compléments à cette société coloniale des loisirs où l'on danse et où l'on joue aussi, des wauxhalls sont ouverts au Cap en 1776, à Port-au-Prince en 1782, à Saint-Marc et à Jérémie en 1787¹¹. Ces établissements proposent une programmation théâtrale professionnelle suivie¹² autour de compagnies de comédiens blancs issus des colonies – la première comédienne créole, Minette, se produit seulement en 1781 à Port-au-Prince – et de France métropolitaine – malgré les difficultés de recrutement enregistrées un temps à cause de circulations transatlantiques perturbées par la guerre d'Indépendance américaine.

⁷ Théâtre Molière (en 1792), Théâtre des Pantagoniens (à partir de 1798), Théâtre du Lycée-Variétés (1799–1803), Théâtre de la Gaîté (à compter de 1804).

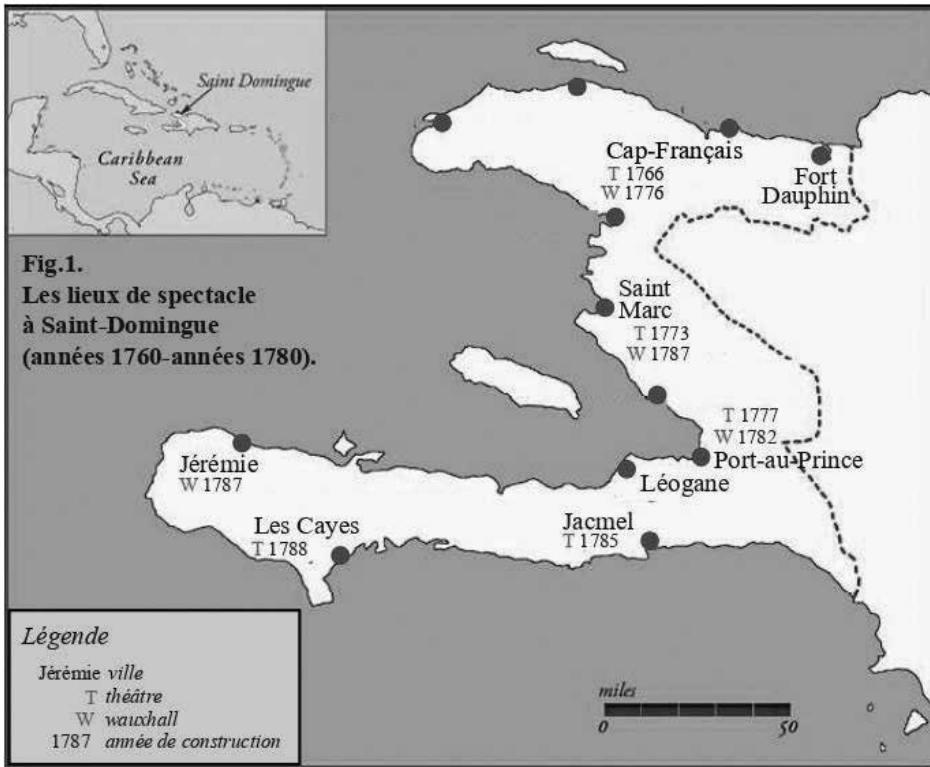
⁸ R. J. Jr Le Gardeur, « The New Orleans Theatre, 1792–1803 », *Southern Quarterly*, n° 44–3, Spring 2007, p. 85 et sq.

⁹ P. Butel, *Histoire des Antilles françaises. XVII^e-XX^e siècles*, Perrin, Paris 2002, p. 180.

¹⁰ L. Clay, *Stagestruck. The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies*, Cornell University Press, Ithaca/London 2013, p. 202–203.

¹¹ P. Butel, *op. cit.*, p. 198.

¹² J. Prest, *Theatre and The Enslaved People of Colonial Saint-Domingue*, Palgrave Macmillan, London 2023.



Au cours de la décennie 1780 et jusqu'en 1791, au moins quatorze artistes ou équipes d'artistes forains se produisent une quarantaine de fois à travers l'île. Parmi eux la Troupe des Grands Danseurs, Sauteurs et Voltigeurs du roi en 1784, 1785, 1786 et 1788¹³, et certaines de leurs vedettes, en solo, en 1788¹⁴. Dans le même registre, MM. Ribié et Jaymond donnent plusieurs pantomimes à grand spectacle¹⁵ au Cap-Français cette même dernière année. Cultivant à l'envie des esthétiques spectaculaires, sauteurs et acrobates misent sur des représentations visuelles capables de séduire un large public et notamment celui des gens de couleur, créoles, parfois hermétiques aux pièces du répertoire en langue française, admis au spectacle en vertu d'une tarification différenciée et d'une véritable ségrégation sociospatiale dans la salle¹⁶. Ainsi les Grands Danseurs, Sauteurs et Voltigeurs du roi offrent en août 1786 au Cap une représentation de tous leurs exercices suivis du « *Diable à quatre*, grande pantomime à machines où entr'autres vols

¹³ *Affiches américaines*, 1^{er} décembre 1784 ; 5 mars, 26 mars 1785 ; *Supplément aux Affiches américaines*, 9 et 23 août, 6 septembre 1786.

¹⁴ *Supplément aux Affiches américaines, feuille du Cap-Français*, 11 octobre, 1^{er} et 18 novembre 1788 ; *Affiches américaines*, 18 décembre 1788.

¹⁵ *Supplément aux Affiches américaines, feuille du Cap-Français*, 9 et 16 février 1788, 1^{er} mars 1788.

¹⁶ L. Clay, *op. cit.*, p. 196 ; J. Prest, *op. cit.*, p. 28-48.

on verra celui de l'Âne vivant monté par Pierrot, [...] terminé par *La Grande Parodie du Ballon* où l'on verra Paillasse les pieds en haut et la tête en bas [qui] s'élèvera du théâtre jusqu'au troisièmes loges »¹⁷. Du reste, les comédiens du Cap ont bien compris l'importance de ces pièces faites avant tout pour les yeux, pour attirer un public le plus large possible. En février 1786, Pinel programme « *Les [Grandes] ombres impalpables* suivies du *Pont du caffè* [sic] et du *Repas magique* après lequel les acteurs s'escamoteront dans les airs »¹⁸ ; un mois plus tard, les mêmes donnent *Mercurie et les Ombres*, comédie en un acte mêlée de musique où les « ombres [sont] représentées au naturel »¹⁹.

C'est donc sans surprise que compte parmi les propositions foraines recensées le *Spectacle des ombres* ou *La Perspective du transparent comique, feux pyriques et chinois* du Sieur Darmant en 1786 et 1787. Les spectateurs découvrent successivement « le pont rompu », frisson garanti, « la mère de famille malade », frisson, toujours, « la chasse aux canards », le « Danseur américain [dansant] l'Anglaise », dans un charivari témoignant du changement durable de paradigme induit par l'indépendance étatsunienne, le tout articulé autour de transitions mettant tour à tour en scène « une fontaine romaine, le temple de l'amour et un pavillon chinois »²⁰. En 1784, les Haïtiens ont également l'opportunité d'applaudir à au moins trois reprises le sieur Pool, « écuyer dans l'art du manège » faisant « des tours de force sur plusieurs chevaux »²¹. Au moins quatre entrepreneurs venus de France ou des États-Unis proposent des spectacles mécaniques. En 1783, après avoir été montrée à Paris, une « négresse » automate de taille humaine est présentée au Cap. Les horaires différenciés du spectacle entre blancs et gens de couleur interdisent toutefois tout enthousiasme partagé, l'émerveillement des premiers suscité par les « différentes attitudes » et « les tours d'équilibre » ne pouvant l'être devant les seconds²². L'année suivante à Port-au-Prince, c'est un « automate joueur d'échecs » représentant « un Turc de grandeur [là aussi] naturelle » qui défie les spectateurs se présentant devant son damier et qui leur inflige défaite sur défaite, dans un ballet vantant la supériorité mécanique de la machine sur la perspicacité stratège de l'homme²³. En 1784, dans la capitale haïtienne, Falconi donne son spectacle de « pièces mécaniques, physiques et mathématiques » et se pose en vrai bateleur de la science, récusant toute forme de charlatanisme²⁴. En 1789, les habitants du Cap profitent cette fois-ci du spectacle américain du sieur Brown présentant plusieurs figures politiques contemporaines²⁵. Au cours de cette même décennie, les habitants de l'île découvrent aussi quatre spectacles de feux d'artifice : le premier de Vaucorbel, *Les Forges de Vulcain* donné

¹⁷ *Supplément aux Affiches américaines*, 9 août 1786.

¹⁸ *Affiches américaines*, 11 février 1786.

¹⁹ *Affiches américaines*, 29 mars 1786.

²⁰ *Affiches américaines*, 9 août 1787.

²¹ *Supplément aux Affiches américaines*, 13 mars 1784.

²² *Affiches américaines*, 22 octobre 1783.

²³ *Affiches américaines*, 24 juillet 1784.

²⁴ *Supplément aux Affiches américaines*, 17 novembre 1784.

²⁵ *Supplément aux Affiches américaines*, 2 mai 1789.

en novembre 1781 dans la cour des casernes du régiment d'Enghien²⁶ après un tour de chauffe pyrotechnique à la Comédie du Cap le mois précédent²⁷ ; un second, tiré à deux reprises en novembre 1790, consacré à la *Prise de la Bastille*, permettant de rejouer ce moment révolutionnaire *a posteriori* et de le faire partager en Caraïbes²⁸ ; deux autres, enfin, proposés par l'artificier du roi, le Bordelais Varinot, et Ambroise, en 1790²⁹ et 1791³⁰ : le premier tout à la gloire de Louis XVI, célébré en nouveau Père de la Nation, et le second mettant à nouveau en feu *Les Forges de Vulcain*, dans un intermède supposément « fabuleux », simple copie, peut-être, du spectacle éponyme donné dix ans auparavant, et tiré la veille de la révolte des esclaves. Ces entrepreneurs ont tous la particularité de venir d'*ailleurs*, de France bien évidemment, mais aussi des tous jeunes États-Unis.

Depuis Bordeaux, certains comédiens des théâtres ou artistes forains des Allées de Tourny font le choix de l'étranger au cours des décennies révolutionnaire et impériale. Depuis le dernier tiers du XVIII^e siècle, les mobilités professionnelles sont multiscales dans la sphère du spectacle. Elles répondent à un marché français et européen en mue permanente, à des réseaux constitués, à des rythmes différenciés – entre saisons théâtrales et calendrier des foires –, à des pratiques partagées – carrières individuelles, circulations solidaires – et à des contraintes variables – déplacements libres durant la Révolution ou contrôlés et encadrés territorialement sous l'Empire³¹. Entre 1790 et 1815, au moins 58 passeports pour l'étranger – parmi ceux conservés – sont délivrés au départ de Bordeaux pour des « artistes de spectacle » (Fig. 2).

Seuls ou à plusieurs, ils sont 31 hommes et 27 femmes à prendre le large et envisager leurs carrières loin de la Gironde où ils officient pour certains depuis une saison, quand d'autres y font valoir leurs talents depuis plusieurs années. Parmi elles et eux, 48 sont des artistes de scène – comédiens, danseurs, maîtres de ballet, musiciens – et 12 des entrepreneurs et colporteurs forains et de curiosités. Leurs destinations témoignent tout autant des réseaux hérités du théâtre français du XVIII^e siècle mis en lumière par Rahul Markovits³² que d'une ligne d'horizon professionnelle désormais mondialisée. Parmi les artistes de scène, neuf embarquent pour Hambourg – telle Marie Gasser en décembre 1795 attirée par un contrat lui « offrant des avantages considérables »³³ –, trois pour la Hollande – Pauline Granon est

²⁶ *Affiches américaines*, 27 novembre 1781.

²⁷ *Supplément aux Affiches américaines*, 2 octobre 1781.

²⁸ *Gazette du jour*, 18, 19, 20, 21 et 28 novembre 1790.

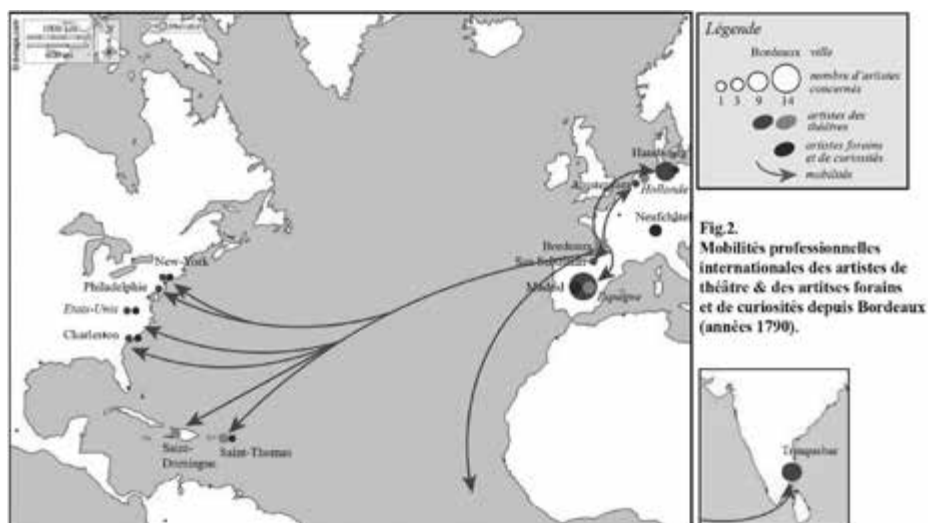
²⁹ *Moniteur colonial*, 25 décembre 1790.

³⁰ *Moniteur colonial*, 20 août 1791.

³¹ C. Triolaire, *Tréteaux dans le Massif. Circulations et mobilités professionnelles théâtrales en province des Lumières à la Belle Époque*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand 2022.

³² R. Markovits, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Fayard, Paris 2014.

³³ Archives départementales (AD) de la Gironde, lettre de la police de sûreté aux administrateurs de Bordeaux, 26 frimaire an IV (17 décembre 1795).



recrutée au Théâtre d'Amsterdam à l'intersaison du printemps 1796³⁴ –, deux autres au Danemark. Dix-sept au moins optent pour l'Espagne, Madrid prioritairement – treize, à l'instar de Jean Giraud, comédien bordelais originaire de Montauban, apparenté par alliance à la fameuse famille Hus, fin février 1796³⁵ –, mais aussi San Sebastian. Là se dessine un marché de « proximité régionale européenne » distinct de celui des cours princières du XVIII^e siècle, « encadré dans la sphère politique »³⁶. Par-delà les mers, deux prennent la direction de Saint-Domingue, en l'an VIII, et six celle des États-Unis – Philadelphie, Charleston et New York, dans le sillage des premiers théâtres français américains. À la charnière des ans V et VI, de façon coordonnée, huit autres partent pour l'Océan Indien, à Trinquebar en particulier, à un moment délicat où l'Angleterre s'est emparée des cinq seuls comptoirs français depuis la fin de la Guerre de Sept Ans et où Bonaparte n'a pas encore envoyé Decaen pour en reprendre le contrôle (1801)³⁷.

Les artistes forains et de curiosités optent pour des destinations voisines. Trois obtiennent des passeports pour les États-Unis, deux pour l'Espagne, deux pour la Suisse, deux pour Hambourg et le Danemark – trois autres obtiennent un visa sans que leurs destinations ne soient consignées. Les deux artistes mécaniciens britanniques Jame Langworth et John Heywood quittent Bordeaux pour Neufchâtel, peut-être pour

³⁴ AD de la Gironde, 3L182, demande de visa pour Amsterdam, 23 floréal an IV (12 mai 1796).

³⁵ AD de la Gironde, 3L182, demande de visa pour Madrid, 28 pluviôse an IV (17 février 1796).

³⁶ R. Markovits, *op. cit.*, p. 45. Voir aussi Ph. Bourdin, « Les limites d'un impérialisme culturel : le théâtre français dans l'Europe de Napoléon », *Le Mouvement social*, 2015/4, n° 253, p. 89–112.

³⁷ M. Biard, Ph. Bourdin, S. Marzagalli, *1789–1815. Révolution, Consulat, Empire*, Belin, Paris 2009, p. 462 ; Ph. Haudrère, *Les Français dans l'océan indien. XVII^e–XIX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 88–93 et 281–295.

renouveler le matériel d'optique nécessaire à leurs tours³⁸. Martin et Jean Lapujade optent eux pour l'Espagne : le premier montre un salon de figures Allées de Tourny avant son départ en l'an VIII³⁹ ; le second, entrepreneur du spectacle de la course aux taureaux, se rend, lui, dans diverses villes d'Espagne au début de l'an IX⁴⁰ pour se produire dans une région où la passion de la tauromachie est largement partagée⁴¹ et pour acheter plusieurs nouveaux animaux après qu'une maladie a frappé ses bêtes. C'est en revanche l'appel du grand large pour le sieur Meyere qui offre au quidam « l'expérience de la femme invisible » au n°14 des Allées de Tourny : en thermidor an VIII, il met le cap sur les États-Unis⁴².

3. Des mobilités internationales diversement motivées

Les marchés du travail des spectacles débordent les seules frontières de l'Europe dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. Cette culture de la mobilité entre comédiens et artistes forains et de curiosités procède à la fois de pratiques professionnelles partagées et de circonstances particulières. Les artistes suivis depuis Bordeaux et à Saint-Domingue ont tous en commun d'appartenir à une forme d'« aristocratie foraine », qu'ils évoluent dans une troupe reconnue de danseurs et sauteurs de corde ou bien qu'ils possèdent un barda mécanique, scientifique et pyrotechnique ou bien des figures et des animaux nécessitant *a priori* de louer ou posséder une baraque ou un espace de jeu. Semblent écartés de ces circulations internationales au très long cours les modestes colporteurs, représentants d'un prolétariat forain précaire, souvent contraint à la pluriactivité et à l'hypermobilité régionale, voire nationale, pour survivre – exception faite, entre autres, des porteurs de lanternes magiques des vallées alpines habitués à sillonner les espaces français, italiens et rhénans.

Les artistes les plus talentueux trustant les emplois des nouvelles troupes acrobates nées de la Foire, néo-privilegiés du roi sur le Boulevard du Temple, se produisent sans surprise en tournée, inscrivant leurs pas dans ceux des acrobates de la Grande Troupe étrangère des danseurs de corde, sauteurs et voltigeurs de Restier fils et de la Veuve Lavigne au mitan des Lumières (1740–1751)⁴³. Le *Spectacle des Grands Danseurs*

³⁸ AD de la Gironde, 3L184, passeports accordés le 14 et le 27 brumaire an VIII (5 et 18 novembre 1799).

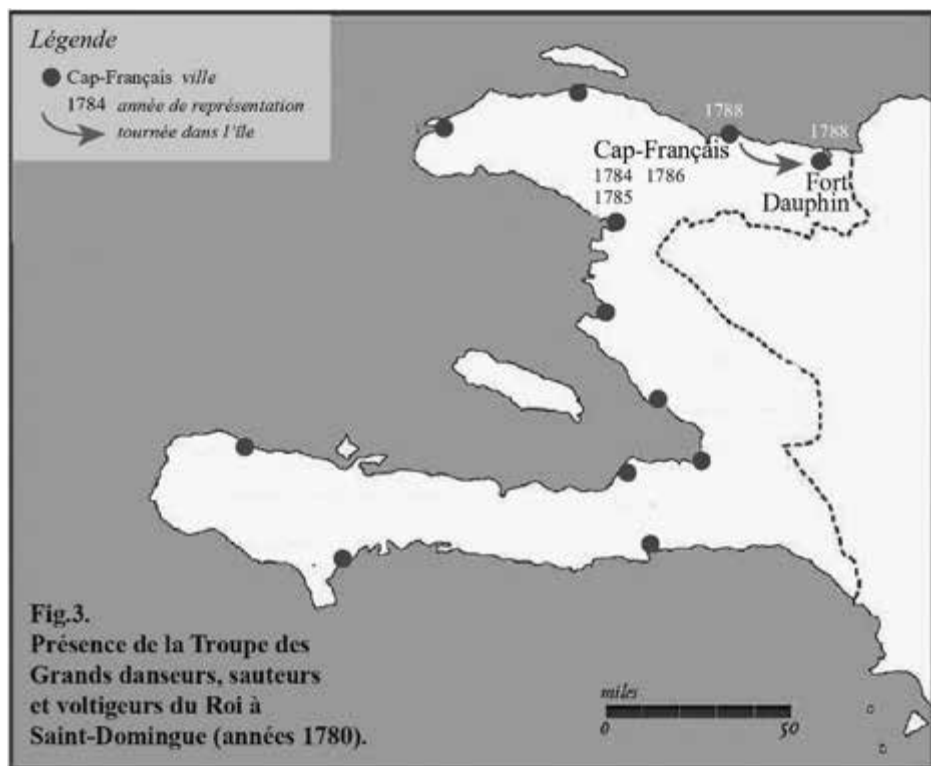
³⁹ AD de la Gironde, 3L182, lettre de M. Martin aux administrateurs du département, 6 messidor an VIII (25 juin 1800).

⁴⁰ AD de la Gironde, 3L182, demande de passeport de M. Lapujade, 4^e jour complémentaire an VIII (21 septembre 1800).

⁴¹ M. Figeac, « Du tripot au Wauxhall : jeux et loisirs dans le port de Bordeaux au temps des Lumières », *Histoire urbaine*, 2000/1, n° 1, p. 107.

⁴² AD de la Gironde, 3L183, lettre de M. Meyere au préfet de la Gironde, 3 thermidor an VIII (22 juillet 1800).

⁴³ N. Rizzoni, « Le geste éloquent : la pantomime en France au XVIII^e siècle », [dans :] *Musique et geste en France de Lully à la Restauration. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, J. Waeber (éd.), Peter Lang SA Éditions scientifiques internationales, Berne 2009, p. 138.



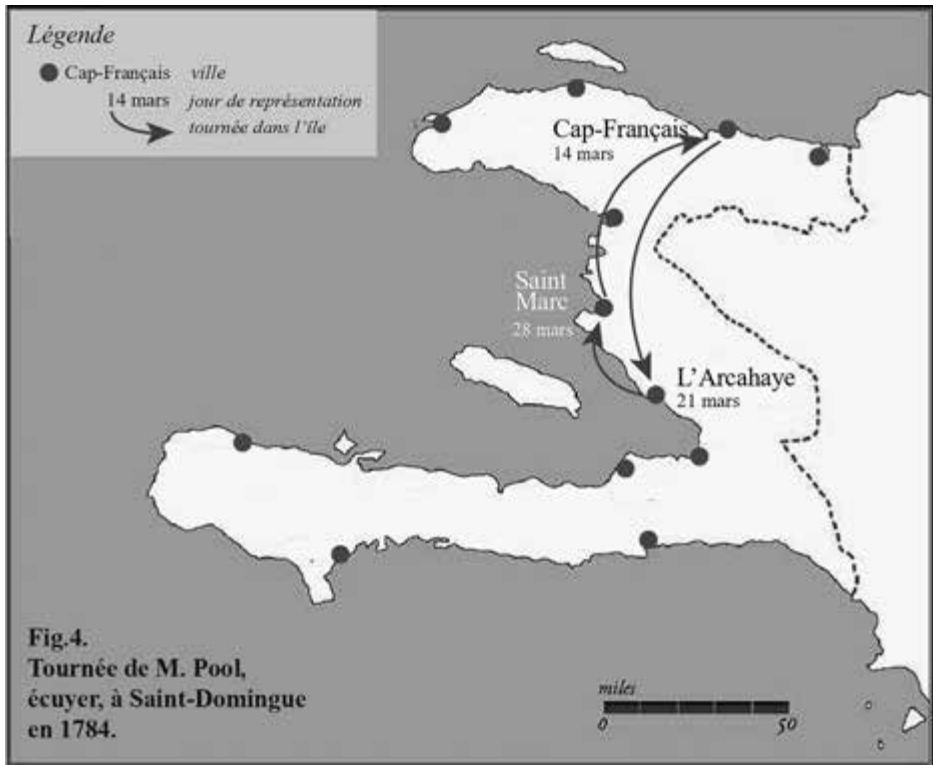
créé en 1762 par Jean-Baptiste Nicolet et élevé au rang de *Théâtre des Grands Danseurs du Roi* en 1772 profite de la protection royale pour penser sa circulation à l'échelle internationale. En 1784, la troupe des *Grands Danseurs, sauteurs et voltigeurs du Roi* se produit ainsi au Cap Français du 13 novembre au 1^{er} décembre 1784⁴⁴ puis du 26 février au 28 mars 1785⁴⁵. Que ces pantomimes aient été vues par le roi sert d'argument commercial et vaut caution de qualité. Aussi s'enthousiasme-t-on des aventures de Marlborough, du Siège de Grenade, des danses de Scaramouche sur la corde raide, sabots aux pieds, et des facéties d'*Arlequin Dogue d'Angleterre protégé par Gargantua*. En 1786, forte de cette double première expérience, la troupe vise un séjour prolongé. Après s'être produite à diverses reprises entre le 14 août et le 9 septembre au Cap, elle part donner au moins trois représentations à Fort-Dauphin entre les 10 et 26 septembre⁴⁶ (Fig. 3).

L'occasion de montrer à ceux qui avaient pu les goûter précédemment, leur tout nouveau saut du Tremplin mais aussi leurs *Arlequin(s)* tantôt *déserteur délivré par les Poissardes* puis *chez le Restaurateur des Halles*. Les représentations à bénéfice

⁴⁴ *Supplément aux Affiches américaines*, 10 et 17 novembre, 1^{er} décembre 1784.

⁴⁵ *Affiches américaines*, 26 février, 5 et 26 mars 1785.

⁴⁶ *Supplément aux Affiches américaines*, 23 août et 6 septembre 1786.

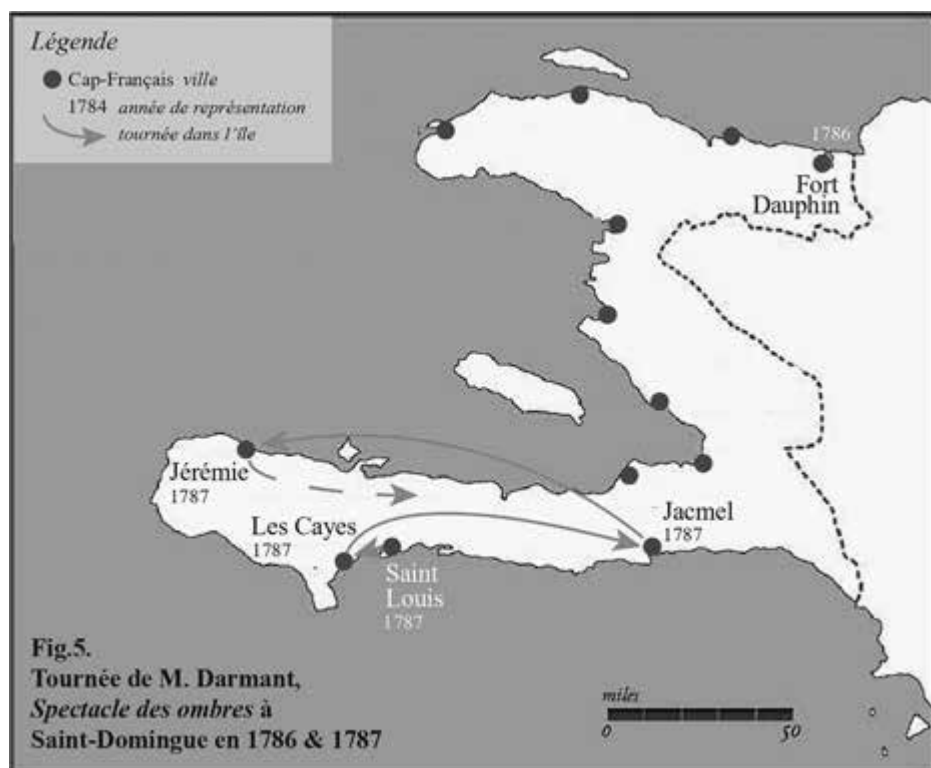


des bien-nommés Paillasse, le Petit Diable ou du Hongrois, témoignent en sus d'une stratégie du vedettariat assumée. Car par-delà la seule troupe, plusieurs vedettes qui en sont issues mènent à leur tour des campagnes lucratives à leur propre compte, à l'instar de pratiques alors largement éprouvées par les comédiens les plus en vue. La technicité mobilisée et les risques pris leur imposent de se produire seuls ou accompagnés de fidèles, là où les premiers comédiens parisiens se contentent en province d'artistes de second rang pour leur donner la réplique, et mieux briller encore. En février 1786, Pinel brille sous les traits d'Arlequin aux côtés de sa femme, en Colombine, et au contact de sa troupe ; tour de la Tourterelle, loterie des monstres, zigzags à la mosaïque : tout est choisi à son avantage⁴⁷. À l'hiver 1788, Placide, premier danseur et pensionnaire du roi, et Moretti, équilibriste et voltigeur du roi, se succèdent en solo plusieurs semaines durant à la Comédie du Cap, le premier en jouant les lundi et mercredi⁴⁸, le second les mercredi et samedi⁴⁹. Leurs représentations exceptionnelles et lucratives achevées appellent un retour à la troupe, à Paris. Deux ans plus tard, les artificiers Ambroise et Varinot jouent également de leurs

⁴⁷ *Affiches américaines*, 18 février 1786.

⁴⁸ *Supplément aux Affiches américaines*, 1^{er} novembre 1788.

⁴⁹ *Affiches américaines*, 18 décembre 1788.



réputations pour présenter leurs spectacles pyrotechniques sur l'île. D'autres, moins connus, voient également Saint-Domingue comme un espace d'opportunité ; plus modestes, ils savent que leur salut tient à une tournée élargie aux autres villes. Ainsi en 1784, le sieur Pool, écuyer, exécute ses acrobaties équestres successivement le 14 mars au Cap, le 21 à l'Arcahaye, à l'extrémité nord de la baie de Port-au-Prince, et le 28 à Saint-Marc⁵⁰ (Fig. 4).

Après s'être essayé à l'hiver 1786 à une première de son *Spectacle des Ombres* à Fort-Dauphin⁵¹, Darmant se produit l'été suivant à Saint-Louis une première fois, puis aux Cayes, à Jacmel, Jérémie et « autres lieux »⁵² (Fig. 5). Leur disparition de la presse insulaire, une fois leurs tournées achevées, laisse à penser qu'il s'agit de passages éphémères et la poursuite de leurs activités ailleurs, en France ou en Amérique.

Des artistes forains et de curiosités, à l'instar de certains comédiens, envisagent donc Saint-Domingue ou d'autres territoires atlantiques et européens comme des espaces-ressources, la France restant leur cadre socioprofessionnel de référence. Quelques-uns appréhendent pourtant ces *ailleurs* comme autant de nouveaux

⁵⁰ *Supplément aux Affiches américaines*, 13 mars 1784.

⁵¹ *Supplément aux Affiches américaines*, 13 décembre 1786.

⁵² *Affiches américaines*, 9 août 1787.

espaces définitivement investis, au titre de « mobilités de rupture »⁵³. Motivées par une mue du contexte géopolitique, une instabilité sociale, une concurrence inattendue ou la jouissance grisante d'un puissant succès, ces mobilités disent la diversité des situations. Ainsi l'Américain Daniel Brown, propriétaire d'un cabinet de figures, voit peut-être en Saint-Domingue en 1789⁵⁴, une première étape vers une migration définitive ? Il est évident que les figures présentées au public ne sont plus au goût du jour une fois l'Indépendance étatsunienne proclamée et la guerre contre Londres gagnée. Combien de ses concitoyens américains paieraient-ils encore pour voir en pied le Roi et la Reine d'Angleterre, le prince de Galles, lord Chatham – William Pitt l'Ancien ou le Jeune, premiers ministres – et l'amiral Keppel – commandant dans la *Royal Navy* pendant les guerres de Sept Ans et d'Indépendance ? Les présences du général Washington, des docteurs Rogers et Fothergill suffisent-elles à taire les accointances britanniques de l'entrepreneur qui assure tenir les habits de ses mannequins de Georges III lui-même ? C'est une passe difficile qui motive le départ de Bordeaux de M. Martin, détenteur d'un salon similaire. Entrepreneur remarqué des Allées de Tourny, il ne trouve plus en ville les moyens pour subsister et décide en juin 1799 « de passer à l'étranger pour y exercer son état avec plus de succès » : direction la proche Espagne avec son épouse⁵⁵.

Les États-Unis sont la destination choisie en juillet 1800 par le physicien Meyere et son spectacle de la femme invisible⁵⁶. Rien ne laissait présager un tel départ pourtant, lui qui deux ans auparavant faisait construire un bâtiment neuf au bout des Allées de Tourny, doté d'un péristyle du meilleur goût et surplombé d'une plateforme autorisant une éventuelle parade promotionnelle⁵⁷. Probablement inventé par le médecin polygraphe Charles Rouy, le spectacle est popularisé par le fantasmagore Robertson à Paris dès la mi-mars 1800⁵⁸. Meyere propose-t-il déjà ce spectacle aux Bordelais depuis de nombreux mois à l'été 1800 ? Dans un espace hyperconcurrentiel où l'innovation à tout crin peut rapporter beaucoup⁵⁹, il pourrait

⁵³ R. Markovits, *op. cit.*, p. 54. Sur cette notion de mobilités de rupture, de « migrations de rupture », voir aussi K. Rance, « L'émigration nobiliaire française en Allemagne : une 'migration de maintien' (1789–1815) », *Genèses*, n° 30, mars 1998, p. 5–19 ; P.-A. Rosental, « Maintien/rupture : un nouveau couple pour l'analyse des migrations », *Annales ESC*, juillet–septembre 1990, p. 1403–1431.

⁵⁴ *Supplément aux Affiches américaines, feuille du Cap-François*, 2 mai 1789.

⁵⁵ AD de la Gironde, 3L182, lettre de M. Martin aux administrateurs du département, 6 messidor an VII (24 juin 1799).

⁵⁶ AD de la Gironde, 3L183, lettre de M. Meyere au préfet de la Gironde, 3 thermidor an VIII (22 juillet 1800).

⁵⁷ Archives de Bordeaux Métropole, O8, lettre, 19 nivôse an VI (8 janvier 1798).

⁵⁸ A. Lange, « Les multiples apparitions de *La Femme invisible* pendant le XIX^e siècle », [dans :] P. Bourdin, C. Triolaire (dir.), *Les spectacles de curiosités en Europe de la Révolution à la fin du XIX^e siècle*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand 2024, p. 272–296.

⁵⁹ L. Cuvelier, S. Rochefort et M. Traversier, « La 'nouveau-té' en spectacle : techniques, espaces urbains et médias au XVIII^e siècle », *Histoire, économie et société*, 1/2025, Armand Colin, p. 4–10.

être l'un des premiers inventeurs d'un dispositif spectaculaire que Robertson aurait pu copier lors de son séjour dans la cité girondine en août 1798 pour donner des « séances d'illusion d'optique connues sous le nom de fantasmagorie ». Meyere a aussi pu, inversement, s'engouffrer dans l'espace ouvert par l'annonce de la découverte supposée de l'invisibilité du corps humain en décembre 1799⁶⁰ et s'inspirer du premier spectacle de Robertson pour se presser de lancer son affaire Allées de Tourny. Devant le succès de *La Femme invisible* et pour devancer la concurrence, Meyere jette alors son dévolu sur le marché américain en train de s'ouvrir, persuadé de tenir là une opportunité exceptionnelle. S'impose-t-il comme le maître incontesté de *La Femme invisible* outre-Atlantique ? À son arrivée, il se fait remarquer à New York dès 1801⁶¹ avant de prendre la destination de la Louisiane fin 1803⁶² où son spectacle rencontre un franc succès.

Certains migrent en effet définitivement. C'est le cas fameux du sauteur Placide qui s'est produit avec Blondin et la troupe des Grands-Danseurs à Bordeaux à l'été 1788, dans la salle du glaciis du château Trompette⁶³, puis à Saint-Domingue à la fin de l'année. En 1791, Placide passe à Charleston aux États-Unis où il divertit avec ses danses, acrobaties et marche sur corde. Deux ans durant, il se produit également à New York, Newport, Boston et Philadelphie, avant de revenir en Caroline du Sud pour diriger le Théâtre français en 1794 puis de passer au Charleston Theatre⁶⁴. Ses artistes se produisent de manière moins suivie les saisons suivantes, cédant du terrain aux divertissements en anglais. La suite du parcours de Placide est davantage incertaine. Il se produit à Savannah et Augusta en Géorgie en 1798⁶⁵. Il réunit bientôt une nouvelle troupe à New York avec laquelle il semble se produire régulièrement à Richmond en Virginie. Deux mois avant sa mort en juillet 1812, il inaugure l'Olympic Theatre à New York, acmé d'une carrière suivie depuis plus de vingt ans exclusivement aux États-Unis.

Conclusion

À une époque où la très grande majorité des artistes ne franchissent jamais l'océan, quelques artistes forains et de curiosités suivis depuis Bordeaux s'embarquent pour les Antilles ou les États-Unis. D'autres envisagent également d'évoluer à l'étranger mais dans un espace européen proche. Les mobilités recomposées s'inscrivent dans des pratiques partagées avec les troupes de théâtre mais répondent aussi

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ P. Benes, *Fort a Short Time Only : Itinerants and the Resurgence of Popular Culture in Early America*, University of Massachusetts Press, Amherst 2015, p. 86.

⁶² Nouvelle-Orléans, Historic New Orleans Collection, *Supplément du Moniteur de la Louisiane*, 24 décembre 1803.

⁶³ H. Lagrave, Ch. Mazouer, M. Regaldo, *op. cit.*, p. 153.

⁶⁴ E. D. Seeber, « The French Theatre in Charleston in The Eighteenth Century », *The South Carolina Historical and Genealogical Magazine*, janvier 1941, vol. XLII, n° 1, p. 1-7.

⁶⁵ <https://www.britannica.com/biography/Alexander-Placide> (consulté le 12.11.23).

de schémas propres en vertu de logiques d'opportunités différenciées. Ces mobilités sont continues ou bien organisées à partir de bases fixes sur le modèle de la tournée ; elles s'élaborent alors à l'intérieur ou à partir d'espaces de référence principaux. Elles peuvent au contraire être pensées en direction de territoires de rupture, investis définitivement. Ces mobilités participent de la circulation d'esthétiques, de l'édification de langages artistiques communs et d'expériences sociales plurielles.

Il s'agit ici d'une première fenêtre ouverte sur un chantier plus vaste visant à identifier, suivre et questionner ces spectacles entre la France, l'espace caraïbe et l'Amérique du Nord, étasunienne avant tout. À l'heure du *global turn*⁶⁶, les premières mobilités professionnelles identifiées de ces artistes invitent à penser une histoire atlantique ouverte et connectée, établissant et analysant des réseaux pluriels et des circulations multilatérales. Il ne s'agit pas pour autant de privilégier une seule histoire atlantique « mobile » et « connective » par rapport à une histoire atlantique « localisée » comme le distingue Cécile Vidal⁶⁷ mais plutôt de tenter une approche double, « combinatoire » ; et ce, afin d'essayer de dessiner les contours d'une histoire originale des spectacles forains et de curiosités.

Bibliographie

- P. Beaucé, S. Dubouilh, C. Triolaire (dir.), *Les espaces du spectacle vivant dans la ville. Permanences, mutations, hybridité (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand 2021.
- P. Beaucé, P. Bertrand, C. Triolaire (dir.), *Identités et circulations des spectacles forains (XVII^e-XIX^e siècles)*, Éditions et Presses universitaires de Reims, Reims 2024.
- P. Beaucé, C. Triolaire, « Les wauxhalls de province en France. Nouveaux espaces hybrides de divertissement et de spectacle d'une ville en mutation », *Dix-Huitième Siècle*, 2017/1, n° 49, p. 27-42.
- P. Benes, *Fort a Short Time Only : Itinerants and the Resurgence of Popular Culture in Early America*, University of Massachusetts Press, Amherst 2015.
- M. Biard, Ph. Bourdin, S. Marzagalli, *1789-1815. Révolution, Consulat, Empire*, Belin, Paris 2009.
- P. Butel, *Histoire des Antilles françaises. XVII^e-XX^e siècles*, Perrin, Paris 2002.
- P. Cheney *et al.*, « La Révolution française à l'heure du *global turn* », *Annales historiques de la Révolution française*, octobre-décembre 2013, n° 374, p. 157-185.
- L. Clay, *Stagestruck. The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies*, Cornell University Press, Ithaca/London, 2013.

⁶⁶ P. Cheney *et al.*, « La Révolution française à l'heure du *global turn* », *Annales historiques de la Révolution française*, octobre-décembre 2013, n° 374, p. 157-185.

⁶⁷ C. Vidal, « Pour une histoire globale du monde atlantique ou des histoires connectées dans et au-delà du monde atlantique », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2012/2, p. 391-413.

- L. Cuvelier, Suzanne Rochefort et Mélanie Traversier, « La ‘nouveauité’ en spectacle : techniques, espaces urbains et médias au XVIII^e siècle », *Histoire, économie et société*, 1/2025, Armand Colin, p. 4–10.
- M. Figeac, « Du tripot au Wauxhall : jeux et loisirs dans le port de Bordeaux au temps des Lumières », *Histoire urbaine*, 2000/1, n^o 1, p. 105–121.
- Ph. Haudrière, *Les Français dans l’océan indien. XVII^e-XIX^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2014.
- A. Lange, « Les multiples apparitions de *La Femme invisible* pendant le XIX^e siècle », [dans :] Ph. Bourdin, C. Triolaire (dir.), *Les spectacles de curiosités en Europe de la Révolution à la fin du XIX^e siècle*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand 2024, p. 272–296.
- H. Lagrave, Charles Mazouer, Marc Regaldo, *La vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, t. I, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, Paris 1985.
- R. J. Jr Le Gardeur, « The New Orleans Theatre, 1792–1803 », *Southern Quarterly*, 44–3, Spring 2007, p. 85–115.
- R. Markovits, *Civiliser l’Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Fayard, Paris 2014.
- J. Prest, *Theatre and The Enslaved People of Colonial Saint-Domingue*, Palgrave Macmillan, London 2023.
- K. Rance, « L’émigration nobiliaire française en Allemagne : une ‘migration de maintien’ (1789–1815) », *Genèses*, n^o 30, mars 1998, p. 5–19.
- N. Rizzoni, « Le geste éloquent : la pantomime en France au XVIII^e siècle », [dans :] *Musique et geste en France de Lully à la Restauration. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Jacqueline Waeber (éd.), Peter Lang SA Éditions scientifiques internationales, Berne 2009, p. 129–147.
- P.-A. Rosental, « Maintien/rupture : un nouveau couple pour l’analyse des migrations », *Annales ESC*, juillet–septembre 1990, p. 1403–1431.
- J. Roach, *Cities of the dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996.
- É. Rotolo, « Des spectacles forains aux spectacles de curiosités : une certaine évolution de la topographie et de l’économie du divertissement bordelais de 1831 à 1856 », [dans :] *Les espaces du spectacle vivant dans la ville. Permanences, mutations, hybridité (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand 2021, p. 113–133.
- E. D. Seeber, « The French Theatre in Charleston in The Eighteenth Century », *The South Carolina Historical and Genealogical Magazine*, janvier 1941, vol. XLII, n^o 1, p. 1–7.
- C. Triolaire, *Tréteaux dans le Massif. Circulations et mobilités professionnelles théâtrales en province des Lumières à la Belle Époque*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand 2022.

Mots-clés

Mobilités socioprofessionnelles internationales, artistes forains, spectacles de curiosités, espace atlantique, cultures coloniales des Caraïbes, Saint-Domingue, années 1780–années 1800

Abstract

Socio-professional Mobilities of the Entrepreneurs and Fairground and Curiosities Shows in the Circum-Atlantic Area (1780s–1800s)

This paper focuses on the socio-professional mobilities of the entrepreneurs and fairground and curiosities artists in the Circum-Atlantic area from the 1780s to the 1800s. The investigation is carried out from Bordeaux, based on the registers of passports issued to artists and in the Caribbean area through the reports of shows published in the press. The experiences identified make it possible to highlight tours of opportunities in the Atlantic area and definitive socio-professional migrations, particularly towards the United States.

Keywords

International socio-professional mobilities, fairground artists, curiosities shows, Circum-Atlantic area, colonial cultures of the Caribbean, Santo Domingo, 1780s–1810s