

L'Escamoteur : économie de l'illusion, écologie de l'attention

Attention is like water. It flows. It's liquid. You create channels to divert it, and you hope that it flows the right way.
Apollo Robbins, pickpocket

Un dispositif que ses victimes activent malgré elles, c'est cela la définition d'un système sorcier !
Isabelle Stengers et Philippe Pignarre

Enquête (déambulations)

L'artiste, après avoir régularisé le cercle de ses auditeurs, dressa devant lui une table à X, sur laquelle il déposa trois gobelets de fer blanc, si bien polis, qu'on les eût pris pour de l'argent [...]. Dans une longue série de tours, les muscades, d'abord invisibles, parurent au bout des doigts de l'escamoteur, passèrent successivement d'un gobelet sous un autre, à travers la table, même jusque dans la poche d'un spectateur, pour sortir ensuite, à la grande joie du public, du nez d'un jeune badaud. Celui-ci prit le fait au sérieux, et il se tua à se moucher pour s'assurer qu'il ne lui restait plus de ces petites boules dans le cerveau (1).

Cette élégante description d'un tour de magie pratiqué dans la rue, nous la devons à Jean-Eugène Robert-Houdin, l'un des plus célèbres illusionnistes de son temps. Présentée dès les premières pages de ses mémoires comme un souvenir marquant de sa jeunesse, à l'origine probable de sa vocation, elle pourrait à peu de chose près servir à qualifier des scènes actuelles. Remplacez le terme « escamoteur » par le « bonneteur », la « muscade » par la balle, introduisez quelques variations dans le jeu (avec une balle et trois boîtes, ou trois coquilles de noix, voire uniquement avec trois cartes) de même que la possibilité de parier de l'argent : vous obtiendrez l'une des arnaques de rue les plus répandues de nos jours (2), et dont la longévité pourrait faire pâlir d'envie les escrocs les plus réputés, Bernard Madoff en tête.

Elle pourrait également servir à décrire l'objet principal de l'enquête qui m'occupe depuis quelques années, à savoir : un petit tableau réalisé au tournant du XVI^e siècle, attribué à Jérôme Bosch ou à un membre de son atelier, conservé au Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye et connu sous le nom de *L'Escamoteur*. La scène présente un attroupement de badauds, dont le personnage principal semble hypnotisé, médusé par l'habileté de l'escamoteur pratiquant ses tours, tandis que grâce à cette diversion un complice dérobe la bourse de la victime, sous le regard amusé d'un enfant qui semble avoir perçu le stratagème (3). Nous ne nous trouvons plus, cette fois, avec Robert-Houdin dans le Blois des années 1820, mais plus de trois siècles plus tôt à Bois-le-Duc, et pourtant la scène est à peu près similaire. Il faut dire que si le statut de la magie a depuis le Moyen Âge fortement évolué, passant progressivement d'une pratique marginalisée (associée aux forces diaboliques et aux gens du voyage) à un divertissement raffiné présenté jusque dans les cours aristocratiques, les ressorts principaux de ce tour de passe-passe sont restés essentiellement les mêmes.

Je me suis ainsi rapidement attaché au tableau de Bosch (4) comme moteur principal de mon enquête, intrigué par cette forme singulière d'illusion — dans le sens d'un jeu avec les sens — propre à l'escamotage, et à la manière diablement efficace et singulièrement complexe dont elle était représentée. D'une certaine façon, ce ne sont pas seulement les véritables petites balles (et leur manipulation) qui m'ont intéressé, mais également, comme l'évoque joliment Robert-Houdin, celles dont on soupçonne volontiers qu'elles nous *restent dans le cerveau*... Et dont on tentera parfois de se moucher pendant plusieurs siècles, si l'on en croit la forte charge allégorique de ce tableau, et sa capacité à évoquer, par la représentation d'une scène de petite criminalité, d'autres formes de manipulations pratiquées à une toute autre échelle (5).

Il s'agissait donc d'envisager *L'Escamoteur* comme une forme particulière — et particulièrement réflexive — de *modélisation* de l'illusion, et de voir dans quelle mesure nous pouvions tirer de cette œuvre, de manière délibérément anachronique, quelque enseignement sur des pratiques contemporaines de manipulation. Il s'agissait aussi de voir comment *L'Escamoteur* avait pu servir, à d'autres époques, à penser différemment ces questions, ce dont attestaient notamment les différentes versions de l'œuvre et son parcours mouvementé. Ainsi, mon investigation a essentiellement consisté à jouer avec la scène, à déambuler aussi bien dans la composition que dans l'histoire du tableau et de ses reprises.



fig.1. Jérôme Bosch [ou disciple], *L'Escamoteur*, peint après 1496. Coll. Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye

Composition (modélisations)

Un des premiers aspects à souligner, en observant *L'Escamoteur*, c'est la tension des regards et des gestes, qui captent notre propre regard et l'invitent à se déplacer dans cette scène. On passe volontiers de l'escamoteur tenant la balle, au passant crédule dont le regard se situe au même niveau. Ce dernier crache des grenouilles sur la table (6) (je reviendrai plus loin sur ce détail), sous les regards des autres personnages qui l'entourent, dont l'enfant qui semble avoir repéré le complice dérobant la bourse du passant. Décrire cette composition astucieuse implique dans le même temps d'en relever la structure et d'en activer le récit, de rejouer la «chorégraphie de l'attention» propre à cette scène, pour reprendre les termes du prestidigitateur et pickpocket contemporain Apollo Robbins (7).

Par ailleurs, il est intéressant d'observer la façon dont cette scène est structurée en trois blocs identifiables : l'escamoteur sur la droite qui se détache très nettement du fond, l'attroupement de badauds sur la gauche, formant avec la victime et le complice un bloc homogène, et enfin, parfaitement centrée, la table où sont agencés un certain nombre d'objets servant à pratiquer d'autres tours. Je soulignerai ici l'équivalence produite par la partition verticale du tableau en deux parts égales, celle de droite n'étant occupée que par l'escamoteur, tandis qu'à gauche elle regroupe l'intégralité des autres personnages, comme une forme de petite assemblée, un échantillon de société. Une équivalence qui invite déjà à associer la figure de l'escamoteur à « un représentant », un argument qui, pour l'instant, se justifie au moins dans le sens où l'escamoteur *produit une représentation*, mais qui sera encore davantage activé ultérieurement dans une série de reprises du tableau en satires politiques (décrites plus loin), où sa place sera cette fois véritablement occupée par un dirigeant.

La table occupe entre les deux positions une place médiane, qui inviterait à la considérer, de manière anachronique, comme une forme d'*interface* dans ce dispositif de manipulation. Elle semble avoir pour fonction de capter l'attention de la victime, qui est littéralement pliée en deux, en position de vision surplombante — et donc de domination par le regard ; pourtant le personnage ne parvient pas à anticiper les mouvements de l'escamoteur, il est forcé de relever la tête pour suivre des yeux la petite balle qui a piégé son regard, aveugle par là même au dispositif plus large dans lequel il se trouve lui-même intégré.

Mise en abyme (basculements)

Une autre particularité de la table est d'être à l'origine d'un double basculement, ou d'une double analogie : la première est l'analogie de la table avec le tableau lui-même, qui se justifierait du fait qu'elle est centrée dans la composition. On peut imaginer — en corrigeant l'effet de perspective — qu'elle a sensiblement les mêmes proportions que le tableau, produisant par là même un effet de mise en abyme. Cet aspect est encore renforcé par le fait que l'habileté de l'escamoteur fait écho à celle du peintre (tous deux ne produisent-ils pas un effet d'illusion, tous deux ne conduisent-ils pas les regards ?), et de manière astucieuse nous renvoie également à notre propre position, associée ici à celle de la victime. En effet, quel que soit notre amusement face à sa crédulité, en définitive notre position (face au tableau) s'apparente à la sienne (face à la table) : dominant par le regard une composition dont on tente de saisir l'agencement, mais aveugles, très probablement, à bien des choses qui nous entourent — aveuglés par notre regard même, par l'attention exclusive que nous portons à une mise en scène qui nous fascine.

Ceci amène à une autre question : si l'agencement des objets de la table est le premier élément produisant cet effet hypnotique sur le joueur, que voit-il (ou que ne voit-il pas) exactement depuis sa position ? Ce nouveau renversement, le basculement de la table à 90 ° sur la gauche, fait cette fois apparaître distinctement l'image qui nous était cachée jusqu'alors, et qui constitue une nouvelle analogie : la table pouvant être ainsi interprétée comme un visage. Ce renversement est d'autant plus saisissant qu'il est déjà appelé par la posture du joueur, littéralement plié en deux sur la table, et qu'il implique également un autre type de basculement, celui d'un type de registre esthétique à un autre, d'un mode de représentation figurative à un mode schématique. C'est d'ailleurs probablement en raison de ces multiples niveaux de basculement que cette image cachée, produite à une époque où le procédé était chose courante, semble avoir pourtant échappé aux analyses des spécialistes de Bosch (8).

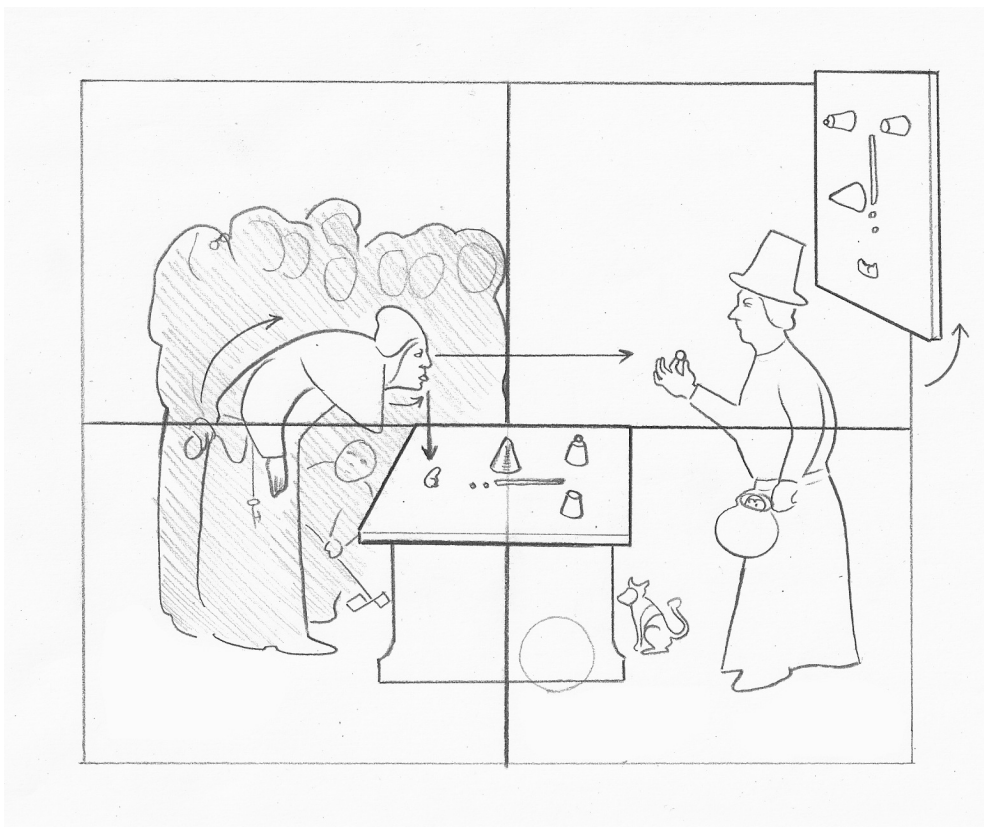


Figure 2 : schéma de la table-visage

En suivant cette analyse, on peut dès lors envisager le scénario suivant : le joueur crédule, penché sur la table, n'est pas seulement captivé par l'agencement des objets et leurs déplacements opérés par l'escamoteur, il est également hypnotisé (consciemment ou non) par le visage qui lui fait face, comme par un effet miroir qui l'assimilerait à un Narcisse fasciné par son propre reflet. Il redresse toutefois la tête pour suivre du regard l'œil que le magicien lui a volé, puisque c'est bien ce qu'évoque ici l'escamote extraite de l'agencement des objets de la table : une pupille (9). Dans cette optique, c'est bien à un *dispositif de captation de l'attention* qu'on aurait affaire, littéralement mis en scène dans cette composition, de façon d'autant plus saisissante qu'elle inclut notre propre position face au tableau. Un dispositif redoutable, ouvrant la voie à de multiples pratiques (comme ici le vol) tirant bénéfice de cette disponibilité de l'esprit si habilement conquise, et que l'on pourrait considérer comme une forme exemplaire d'*économie de l'illusion*.

Boniments (sorcellerie)

Il manque toutefois encore un élément à cette scène. Un élément que l'image ne peut rendre pleinement, mais qui occupe une place prédominante dans la pratique de l'escamotage : c'est bien sûr la parole. En magie, on appelle « boniment » ce langage particulier que Robert-Houdin a décrit avec précision : « Ce mot, tiré du vocabulaire des anciens escamoteurs, n'a pas d'équivalent dans la langue française. Comment, en effet, exprimer ce que l'on dit en exécutant un tour ? Ce n'est pas un discours, encore moins un sermon, une narration, une description. » Cette parole joue toutefois un rôle important dans la *chorégraphie de l'attention* pratiquée par le magicien, et il semble que son utilité ne se limite pas à la nécessité de capter l'attention pour mieux la diriger, voire de détourner l'attention pour dissimuler d'autres gestes. Au-delà, le boniment constitue, selon Robert-Houdin, « la fable destinée à donner à chaque tour d'escamotage l'apparence de la vérité » (10). Une fable donc, qui permettrait d'inscrire les effets d'illusion produits par le magicien dans une trame narrative susceptible de leur conférer un sens. Avec à la clé un double renforcement : la fable soutient ces effets d'illusions qui renforcent eux-mêmes la fable.

Dans le cas de *L'Escamoteur*, cette pièce manquante qu'est la parole est, pour ainsi dire, évoquée dans un geste. Comme l'a très finement observé l'historien de l'art Jeffrey Hamburger dans son article sur l'œuvre de Bosch (11), le geste par lequel l'escamoteur présente la balle à son public — entre le pouce et l'index, le majeur et l'annulaire collés — évoque cet autre geste extrêmement codifié, déjà à l'époque de Bosch, par lequel le prêtre transmet l'hostie au fidèle dans le rituel de l'eucharistie. Un rituel inversé, puisqu'au lieu de donner à *manger* (l'hostie), l'escamoteur donne à *voir* (l'escamote) ; et cette inversion se retrouve encore chez la victime qui, au lieu de manger le corps du Christ, crache sur la table des grenouilles, un animal considéré à l'époque de Bosch comme satanique. La parole absente serait donc ici une parole sacrée, celle du rituel de transsubstantiation. Hamburger pousse plus loin la comparaison en mentionnant que le « ceci est mon corps » prononcé par le prêtre — en latin *Hoc est enim corpus meum* — est souvent considéré comme étant à l'origine du « Hocus Pocus » du magicien : un renversement supplémentaire, du sacré au sacrilège, qu'illustrerait parfaitement la scène de Bosch.

Si l'on ajoute à cela que le « Hocus Pocus » est lui-même à l'origine du terme anglais « hoax » — signifiant le sort, l'ensorcellement, mais aussi bien l'arnaque, et aujourd'hui le canular politique (12) — on serait dès lors tenté d'associer l'*économie de l'illusion* de *L'Escamoteur* à un « système sorcier ». Pour reprendre les termes employés par Isabelle Stengers et Philippe Pignarre dans *La Sorcellerie capitaliste* (13), on y trouve en effet toutes les caractéristiques d'un dispositif « que ses victimes activent malgré elles », qui confisque progressivement les choix et nous ferait « perdre prise » sur les problèmes qui nous concernent. Avec pour corolaire la question de savoir comment se désensorceler, comment éviter d'être systématiquement associé au personnage de la victime, hypnotisée, pliée en deux, à cracher des grenouilles sur une table ? Car assurément, la *prise* est avant tout du côté de celui qui établit le dispositif de représentation, que ce dernier soit le fruit d'un magicien, d'un peintre, ou d'un processus collectif et diffus (auquel cas il semble n'y avoir plus de prise possible)... Comment dès lors renverser ce schéma ?

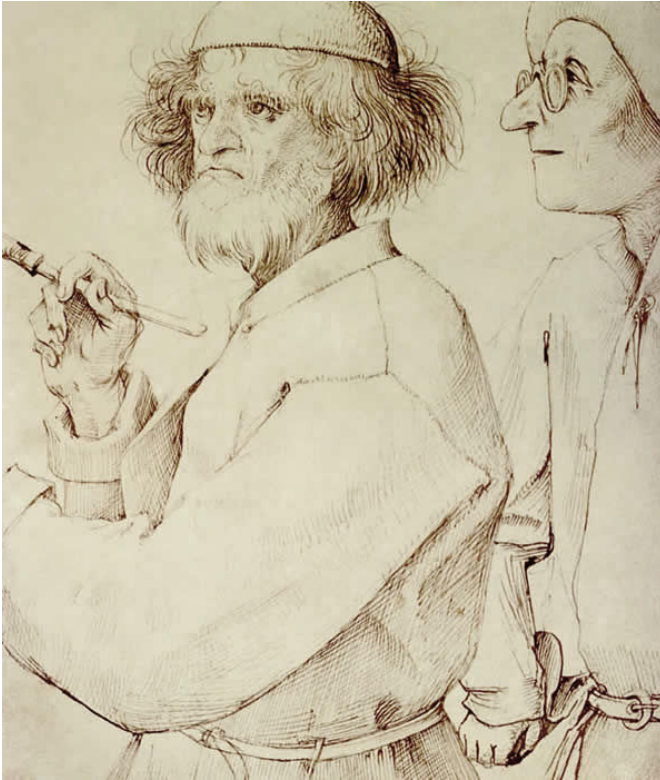


Figure 3 : Pieter Bruegel l'ancien, *Le peintre et l'amateur* (moitié des années 1560)
Graphische Sammlung Albertina, Vienne

Reprises (activations)

Sans pouvoir encore nécessairement répondre à cette question, mon enquête s'est poursuivie sur les traces des différentes reprises dont *L'Escamoteur* avait fait l'objet. Celles-ci devaient témoigner de la capacité de modélisation de l'œuvre dans d'autres contextes, mais je devais également espérer qu'elles pourraient, à terme, nous redonner un certain pouvoir face aux mécanismes de l'illusion, nous permettre de déjouer cette condamnation à se faire duper.

En premier lieu, il existe plusieurs versions gravées ou peintes qui, à la suite de Bosch, reproduisent la scène en y ajoutant un certain nombre de détails, versions qui mériteraient par ailleurs de faire l'objet d'une investigation plus approfondie. Pour ma part, je me suis plus particulièrement attaché à d'autres formes de *reprises*, plus inattendues celles-ci, susceptibles de conférer à cette scène une dimension nouvelle et d'en élargir la portée.

C'est le cas de *L'Artiste et l'Amateur*, un dessin de Pieter Bruegel l'Ancien réalisé un demi-siècle après *L'Escamoteur*, représentant un autoportrait de l'artiste en présence d'un collectionneur qui s'apprête à lui acheter son œuvre (14). Le détail le plus troublant, c'est l'apparence du collectionneur qui, avec ses lunettes et son chapeau, ressemble fortement au personnage du complice chez Bosch, à la différence qu'au lieu de plonger sa main dans la bourse de sa victime, il se sert dans sa propre bourse, associant l'agressivité de son geste non plus à un acte de vol mais à un acte d'achat (15). Alors même que *L'Escamoteur*, considéré comme la première scène de genre de l'histoire de la peinture européenne, témoignait à ce titre de l'émergence d'une nouvelle classe de marchands collectionneurs (16), en s'y référant un demi-siècle plus tard, Bruegel réalise l'une des premières critiques des effets collatéraux de ce nouveau marché de l'art (17).

Dans un tout autre contexte, dès la fin des années 1960 paraissent en France deux caricatures de presse prenant pour inspiration la composition de *L'Escamoteur*, en plaçant des politiciens dans le rôle des différents personnages. La première, dessinée par Tim pour *L'Express* (31 mars - 6 avril 1969), se situe dans l'immédiat après-68, alors que le général DeGaulle — représenté dans le rôle de l'escamoteur face à Giscard d'Estaing en « pigeon » — tente de préserver sa légitimité par la tenue d'un référendum sur la réforme du

Sénat et la régionalisation. La balle que tient le Général figure également le « o » du « Oui » qu'il appelle de ses vœux, et qu'il extrait de l'urne posée sur la table. La seconde, que l'on doit au caricaturiste Piem pour le *Figaro* (6 mars 1972), représente un événement tout aussi marquant : à savoir la création de la monnaie européenne, que Giscard d'Estaing, cette fois dans les habits de l'escamoteur, tire de son sac à malice bruxellois pour dérober la bourse d'un oncle Sam ébahi. L'escamoteur figure ici le point d'interrogation de cette nouvelle valeur spéculative, produit d'un nouveau tour de passe-passe économique. J'ai eu l'occasion de discuter avec le dessinateur Piem, c'est-à-dire Pierre de Barrigue de Montvallon, qui m'a déclaré ne pas avoir eu connaissance du dessin de son collègue Tim, aujourd'hui décédé et qu'il connaissait très bien, malgré la proximité et la similarité de leur démarche.



Figure 4 : Dessin de Tim paru dans L'Express (31 mars-6 avril 1969)

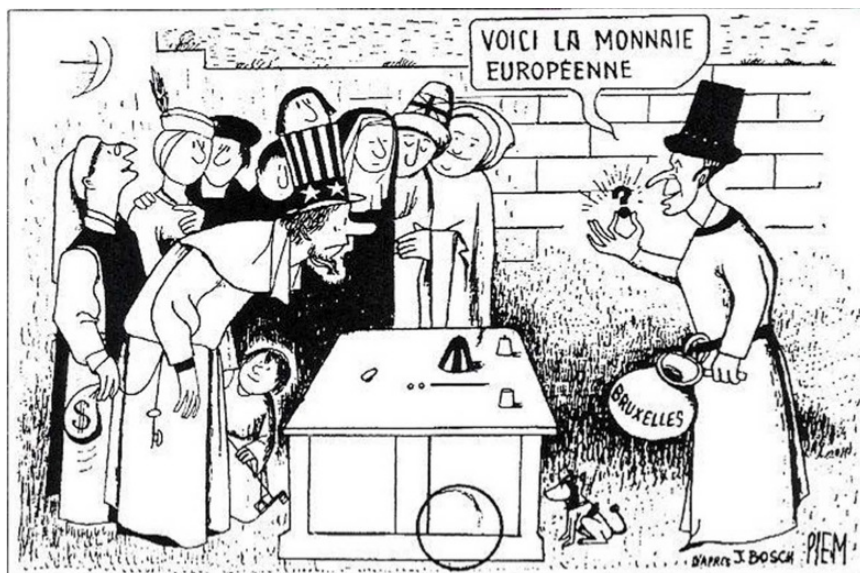


Figure 5 : Dessin de Piem paru dans Le Figaro (6 mars 1972)

Un autre événement que l'on pourrait considérer, en forçant un peu le trait, comme une forme différente de « reprise », c'est le vol du tableau en décembre de l'année 1979, par un groupe de militants anarcho-communistes dont faisait partie Jean-Marc Rouillan, soit l'un des futurs fondateurs d'Action Directe. Intrigué

par l'écho singulier de cette action avec le thème même du tableau, et désireux de comprendre s'il fallait voir dans ce geste une portée symbolique (et politique), je me suis rendu à Marseille pour interroger Rouillan qui bénéficiait depuis peu d'un régime de semi-liberté. Il s'est avéré que le vol du tableau, action non revendiquée, suivait avant tout un but matériel : le tableau devait être échangé par les ravisseurs contre de l'argent pour financer leur cause. Pourtant, l'attrait singulier que produisait Bosch sur un grand nombre de partisans de l'« ultra gauche » à cette époque, et sur Rouillan en particulier, n'était pas étranger au choix de cette « cible ». Il m'a d'ailleurs fait une description saisissante de sa rencontre avec le tableau, alors qu'il faisait le repérage du Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye, en particulier de la sensation « physique », du « sifflement d'oreille » qu'aurait provoqué chez lui la simple vision de cette peinture. Un autre fait marquant semble être le respect particulier que les ravisseurs ont par la suite témoigné envers cet objet, de même que le renoncement à envisager de revendre le tableau à un particulier, l'écartant ainsi du domaine public auquel il leur semblait devoir appartenir.

Pour finir (et selon les mots de Rouillan), comme dans la scène de Bosch tout cela ne produira au final qu'un « nouveau marché de dupes », les policiers qui leur avaient tendu un piège ne parviendront pas cette fois à les coincer, les ravisseurs s'échapperont (mais n'obtiendront pas leur argent)... Quant au Musée, il pourra récupérer le tableau, mais les carences dans son dispositif de sécurité ayant été impitoyablement mises à jour, il ne pourra pas ré-ouvrir ses portes et restera fermé pendant plus de trente ans (18).

Cet événement a dans une certaine mesure relancé mon enquête, puisque j'ai dû par la suite faire une demande d'autorisation spéciale pour aller voir le tableau à Saint-Germain-en-Laye, dans le sous-sol sécurisé d'un bâtiment dont je n'ai pas le droit de révéler l'emplacement. Je relève que l'image du visage dissimulé dans la table, qui me paraissait être un des éléments-clés de la composition, n'a pas semblé immédiatement évidente ni à Jean-Marc Rouillan ni à Madame Virole, conservatrice de ce musée fermé. Cette dernière se refusait même à voir dans cette interprétation, considérée comme « ésotérique », autre chose qu'une simple projection, une illusion générée par mon propre regard. Si *les regardeurs font les tableaux*, comme le préconisait Marcel Duchamp, on pourra remarquer que ce travail est parfois loin d'être reconnu comme légitime par ceux qui ont soin de veiller sur les œuvres d'art et leur réception.

Reprise (manipulation)

Enfin, mon enquête m'a conduit à une autre rencontre, avec une réalisatrice de films expérimentaux, Eve Ramboz, qui avait réalisé en 1991 un court film d'animation inspiré du tableau (19). Je connaissais l'existence de ce film, dont je savais qu'il procédait d'une série d'interprétations très personnelles de la scène — des « dérivations poétiques » comme le présente joliment l'auteure —, mais dans un premier temps je n'y n'avais pas prêté suffisamment attention. J'ai donc été très surpris lorsque, dans la dernière séquence, la table se met à rire, activant de manière saisissante ce visage caché que je pensais jusqu'alors avoir été le seul à découvrir. D'une certaine façon, il était révélateur que la première personne à avoir décodé cette énigme ne soit pas une spécialiste de Bosch, mais une personne qui devait animer la scène, pour produire à son tour de nouveaux effets d'illusion, à commencer justement par l'animation des personnages et des objets auxquels elle attribuait, par sa méthode même, une plus grande autonomie.

Lorsque je l'ai contactée, Eve Ramboz m'a confirmé que c'est bien parce qu'elle a été amenée à *manipuler* littéralement les éléments de cette composition qu'elle a pu remarquer ce détail. L'expression qu'elle a employée pour évoquer le sentiment provoqué par cette découverte m'a particulièrement frappé : « Je me suis même dit "Tiens, c'est marrant, je n'avais jamais regardé l'image telle que je la vois !" Parce que j'avais oublié ce détail, qui est considérable. » Je souligne ici volontairement la mention de cet « oubli », qui me semble mériter de retenir notre attention en raison de l'apparent paradoxe qu'il soulève. Comment peut-on, en effet, considérer avoir oublié une chose que l'on vient tout juste de découvrir ? Ce détail suggère que l'on aurait affaire non pas à une révélation soudaine et définitive, mais plutôt à un processus graduel, amenant une perception initiale encore non-consciente, ou instable, à être dans un deuxième temps *re-con nue*, d'où peut-être ce sentiment d'oubli. Une telle opération de reconnaissance en appellerait moins à l'établissement irréfutable d'une vérité transcendante (l'illusion démasquée, la vérité dévoilée), qu'au mouvement progressif par lequel une nouvelle possibilité interprétative devient non seulement hautement plausible, mais également — et tout simplement — productive.

Ce processus graduel, de façon particulièrement intéressante, implique une autre forme de *manipulation*, cette fois non pas dans une perspective de contrôle ou de tromperie, mais plutôt dans le sens premier du terme : celui de *manier avec soin*, de *manier avec attention* des matériaux qui peuvent être toxiques, explosifs ou simplement fragiles. Une manipulation qui requiert une familiarisation par l'usage,

l'expérimentation et le jeu. Si l'on en revient à la modélisation que peut représenter *L'Escamoteur*, cette perspective ouvre ainsi de nouvelles voies. Elle permet notamment d'associer le spectateur, face à cette composition, non plus systématiquement au personnage de la victime, comme je l'avais d'abord envisagé, mais cette fois au personnage de l'enfant. L'enfant qui manie un jouet (un moulin à vent), l'enfant qui, par le jeu, circule différemment dans ce dispositif, l'enfant qui voit les choses à *un autre niveau*. Dans cet esprit, la clé de l'énigme, si l'on peut dire, en lieu et place de la révélation et du dévoilement, consisterait dans le jeu et l'expérimentation, ouvrant de nouvelles possibilités de *faire prise* sur notre environnement en *jouant avec les sens*.

Pour finir sur une dernière astuce de la composition : si l'on accepte de se borner aux éléments qui se détachent sur le fond du mur et que l'on procède à un nouveau découpage en deux parties égales, à l'horizontale cette fois-ci, on peut voir réunis dans la partie supérieure tous les regards des membres de l'assemblée et du magicien — soit les regards des adultes —, tandis que dans la partie inférieure se trouvent associés les regards des animaux (le chien et la chouette), le regard des objets (la table) et celui de l'enfant. Une autre *nature de regard*, laquelle met différemment en lumière la forme particulière d'« écosystème de l'attention » propre à cette scène. Une nouvelle piste, peut-être, pour dépasser la perspective d'une *économie de l'illusion*, selon laquelle on se fait toujours duper, et pour tendre vers celle d'une *écologie de l'attention*, qui permettrait de se réapproprier ces dispositifs dans un mouvement émancipateur — et de voir dans l'illusion non pas la perversion des formes essentielles de notre expérience, mais leur élargissement.

Aurélien Gamboni, avril 2013

Notes

1. J.-E. Robert-Houdin, *Confidences et révélations. Comment on devient sorcier* (1868) 1980, p. 18.
2. Le succès du bonneteau s'explique notamment par l'extrême simplicité du dispositif et par sa capacité à déjouer le cadre légal, puisqu'il est en définitive difficile de prouver qu'il relève de l'escroquerie et non du jeu d'adresse ou de hasard. À Genève, les autorités ont dû introduire en 2011 une loi anti-bonneteau pour rendre illégale sa pratique dans l'espace public.
3. Même si rien, dans le tableau, ne prouve que l'enfant perçoive l'intégralité du stratagème, le fait qu'il évolue dans la scène à hauteur de la bourse de la victime, qu'il sourie et dirige son regard en direction du complice, semble indiquer qu'il a pour le moins pris connaissance du rôle du voleur. On peut par ailleurs appuyer cette interprétation sur le proverbe « Qui se laisse séduire par des jongleurs perd son argent et devient la risée des enfants ». (Nous remercions l'évaluateur anonyme pour cette suggestion.)
4. Par commodité, je me référerai dans la suite de l'article au tableau comme étant imputable à Jérôme Bosch. S'il subsiste actuellement un doute sur l'attribution de cette huile sur bois (a-t-elle été réalisée par un disciple selon les indications du maître, s'agit-il de la copie d'un original perdu ?), le fait que Bosch soit à l'origine de cette scène ne semble pas être sujet à caution. Voir à ce sujet *Jérôme Bosch et L'Escamoteur*, catalogue de l'exposition *Secrets d'escamoteur*, Manège Royal, Saint-Germain-en-Laye, 2002.
5. Dans cette veine, l'une des reprises de la scène, gravée par Balthasar van den Bos un demi-siècle environ après le tableau de Bosch, contribue déjà à en élargir la portée par l'inscription suivante : « Oh combien de tours de passe-passe ne trouve-t-on pas en ce monde ? Ceux qui grâce au sac à malices font merveille amènent par leurs tours trompeurs le peuple à cracher des choses curieuses sur la table. C'est ainsi qu'ils réussissent leur coup. Ne leur faites donc jamais confiance, car si tu perdis également ta bourse, tu t'en repentirais. »
6. Certaines interprétations de la scène (notamment Agnès Virole, dans son introduction à l'ouvrage Jérôme Bosch et L'Escamoteur, op.cit., 2002) suggèrent au contraire que le personnage avale une grenouille, et rapprochent cette action du proverbe populaire « avaler des couleuvres », signe de crédulité. De nombreux indices m'ont empêché de retenir cette hypothèse. Le fait que la première grenouille (dans la bouche), quoique difficile à discerner, pointe distinctement la tête hors de la bouche du personnage, le fait que ce dernier bave abondamment (difficile d'avaler quoi que ce soit en bavant à ce point !), et finalement le fait que les deux grenouilles soit tournées dans la même direction : tout semble indiquer ici que la première grenouille est prête à sortir de la bouche pour rejoindre la seconde sur la table. Par ailleurs, la référence hypothétique à ce proverbe n'empêcherait nullement que le peintre ait pu vouloir s'y référer en inversant le mouvement, d'autant que la composition de ce tableau est, comme nous le verrons plus loin, essentiellement construite sur des oppositions et des renversements.
7. Figure exemplaire parmi les prestidigitateurs contemporains, Apollo Robbins a développé une connaissance empirique des dynamiques de l'attention qui contribue aujourd'hui aux recherches en neurosciences sur ces questions. Dans un article du *New Yorker*, il affirme ainsi : « Tout repose sur la chorégraphie de l'attention des gens. [...] L'attention ressemble à l'eau. Elle coule. Elle est liquide. On crée des canaux pour la détourner, et on espère qu'elle coulera du bon côté. » (« A pickpocket's tale », article d'Adam Green paru dans *The New Yorker*, 7 janvier 2013)
8. Si je n'ai à ce jour pas trouvé de littérature au sujet de cette image cachée, j'ai toutefois pu en faire vérifier la plausibilité auprès de deux historiens de l'art spécialistes de ces questions : Michel Weemans, qui a étudié les « paysages anthropomorphes » dans l'œuvre d'Henri Met de Bles, et mon propre père Dario Gamboni, avec ses études sur les « images potentielles ». Voir notamment : D. Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, 2002 ; M. Weemans, « Henri met de Bles's sleeping peddler : an exegetical and anthropomorphic landscape », *Art Bulletin*, septembre 2006.
9. Le fait que, dans la table/visage, une autre balle posée sur un gobelet prenne l'allure d'une pupille renforce encore l'impression que l'escamoteur vient de subtiliser l'autre.
10. J.-E. Robert-Houdin, ouvr. cité, p. 246.
11. J. Hamburger, « Bosch's "Conjuror": An Attack on Magic and Sacramental Heresy », *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1984.

12. Voir le dossier « Hoaxs activistes » réuni par André Gattolin dans le n° 25 de la revue *Multitudes* (été 2006), disponible en ligne.
13. I. Stengers et P. Pignarre, *La Sorcellerie capitaliste : Pratiques de désenvoûtement*, 2005.
14. *De schilder en de connaisseur* (*Le Peintre et l'Amateur* ou *Le Peintre et le Connaisseur*) est conservé au Kunsthistorisches Museum Albertina à Vienne.
15. À noter que l'agressivité de l'acheteur, dans le dessin de Bruegel, repose essentiellement sur la forte proximité du personnage avec le peintre, ainsi que sur l'incongruité de son geste (acheter une œuvre en cours de réalisation).
16. Voir à ce sujet : P. Le Chanu, « L'Escamoteur et la naissance de la peinture de genre », dans Jérôme Bosch et L'Escamoteur, ouvr. cité.
17. Je tiens ici à remercier mon père Dario Gamboni pour m'avoir indiqué la ressemblance entre ces deux œuvres.
18. La réouverture du Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye est actuellement prévue pour 2014. À l'exception des prêts occasionnels, *L'Escamoteur* n'aura été visible depuis 1979 que quelques jours par années, durant les Journées du patrimoine.
19. E. Ramboz, *L'Escamoteur*, 1991, durée 13'. Il se trouve notamment dans la collection vidéo du Musée national d'art moderne de Paris.