

THE FREAK SHOW
EXPOSER L'ANORMALITÉ

Vincent Pécoil

INTRODUCTION

Les “*freaks*”, autrement dit les “phénomènes de foires”, êtres humains “monstrueux”, anormaux, popularisés par le film éponyme de Tod Browning (1932), étaient exhibés dans le cadre de spectacles intitulés “*freak shows*”, pour l’essentiel du milieu du XIX^e jusqu’au début du XX^e siècle. Même si l’on en trouve la trace dès la Renaissance en Europe (sous forme de spectacles isolés, souvent itinérants), ces spectacles se développèrent principalement aux États-Unis. Certains *freaks* exécutaient des tours, faisaient des choses extraordinaires (fakirs, contortionnistes, avaleurs de sabres...) mais la plupart d’entre eux se contentaient d’être ce qu’ils étaient (nains, géants, siamois, femmes ou hommes tatoués, femmes à barbe...) et, en fait de spectacles, il s’agissait surtout d’expositions statiques, au cours desquelles les *freaks* restaient immobiles, exhibés face au public. Dans le métier, on distinguait les *born freaks* des *made freaks* : ceux qui l’étaient de naissance, et ceux qui étaient “fabriqués” – ceux dont l’anormalité était une pure supercherie, ou bien qui avaient cultivé une apparence ou une compétence extraordinaires. Mais, à vrai dire, *tous* étaient fabriqués. Leur *mise en scène* était essentielle dans leur constitution en tant qu’êtres monstrueux. Les *showmen*, c’est-à-dire les bateleurs qui les présentaient – leurs *curators*, en un sens – les gratifiaient d’identités fictives et faisaient le récit (la plupart du temps hautement fantaisiste) de leur vie. Le contexte général de présentation était déterminant dans leur perception en tant que *freaks* par le public. La plupart des *freak shows* étaient installés en marge des expositions universelles, ou bien à côté des cirques, sous la forme de ce qu’on appelait les *sideshow*s (exactement comme les ménageries d’aujourd’hui), et avant cela, ils furent généralement l’attraction principale des *dime museums* (“musées à dix sous”), musées populaires mélangeant cabinets de curiosités et spectacles. Ils participent ainsi à la fois de l’histoire des musées américains et de l’industrie du divertissement. L’histoire des *freak shows* se révèle à l’usage beaucoup moins marginale qu’on pourrait s’y attendre au premier abord. Beaucoup de questions soulevées par ces spectacles sont encore (ou à nouveau) d’une grande actualité, pour peu qu’on les transpose dans le domaine de l’art d’aujourd’hui et de son exposition.

L’idée de l’exposition intitulée “The Freak Show”, au Musée d’art contemporain de Lyon, consiste à transposer la structure de ces expositions-spectacles en appliquant leur principe et leur scénographie à des objets d’art qui peuvent être considérés comme “monstrueux” – *i.e.* dont la conformation peut sembler anormale par excès, défaut ou position anormale des parties –, mais en excluant toute représentation du corps humain. Nous ne voulions pas d’une exposition illustrative, où l’on montrerait par exemple des photos de Diane Arbus ou de Witkin. L’exposition rassemble ainsi un ensemble d’œuvres que l’on peut qualifier de *freaks* par leur structure, et non par ce qu’elles représentent : œuvres siamoises, tronc, à tête d’épingle, naines et géantes, à barbe, avaleuses de sabres, tatouées, albinos, œuvres asexuées, à la peau élastique, œuvres-obus, difformes, chimériques, etc. On peut s’amuser, et c’est ce que nous avons fait, à imaginer ce que serait l’équivalent en sculpture d’une femme à barbe (une sculpture de Meret Oppenheim, *Le déjeuner en fourrure ?*), de siamois (Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Perfect Lovers) ?*), d’un géant (une sculpture de Claes Oldenburg, de Keith Edmier ou Jennifer Pastor ?), et ainsi de suite – montres molles de Salvador Dalí, évier jumeaux de Robert Gober... Beaucoup de ces premières idées n’ont pas pu aboutir, du fait des aléas des disponibilités (et aussi du choix que nous avons fait, au final, de privilégier des œuvres très récentes), ce qui est tout sauf dramatique. Le monde est rempli d’un grand nombre d’objets d’art passionnants, et il n’y a que l’embarras du choix. Nous laissons aux lecteurs et visiteurs le soin de jouer à retrouver les similitudes formelles entre les deux univers. Le jeu, le plaisir, ayant guidé notre recherche, nous espérons qu’il en a été et en sera de même pour celles et ceux qui ont fait le tour de l’exposition ou feuilleté le catalogue.

En envisageant le *freak show* sous cette forme “abstraite” et légère *a priori*, l’exposition a pour ambition d’aborder indirectement un certain nombre de thèmes et d’événements cruciaux de l’histoire de l’art moderne et de la muséographie contemporaine. L’exposition et la valorisation de la différence est le fondement le plus essentiel de l’art moderne, à travers les figures ou les modes de l’altérité que représentent, à l’intérieur comme à l’extérieur de la culture, le primitif, l’enfant, l’inconscient, le malade mental... L’art moderne a également popularisé la notion de l’artiste perçu comme un “génie” – un être différent par nature. Si la modernité n’invente pas cette notion, loin s’en faut, elle fait par contre de l’exhibition de cette différence (celle d’un comportement social hors-norme) un lieu commun, ce par quoi l’artiste va se distinguer et, par là-même, se définir. Plus généralement encore, l’anormalité de l’œuvre est le moteur de la création depuis cent cinquante ans.

L'art néo-classique prenait encore pour modèle le respect de la tradition, tandis que l'art moderne fait de l'écart, ou de l'anomalie, ses règles paradoxales – paradoxales, car l'anormal ou l'anomal signifient justement l'absence de loi ou de règle, le nouveau, le différent. D'une certaine façon (et ce point en rejoint un autre, tout aussi important dans les débats actuels sur la pornographie du handicap ou l'obscénité des systèmes spectaculaires en général), le "Freak Show" de l'art moderne a déjà eu lieu : c'était, de sinistre mémoire, l'exposition "Entartete Kunst" ("art dégénéré"), organisée par le régime nazi à Munich en 1937. L'absence de représentation du corps humain dans l'exposition du Musée d'art contemporain de Lyon est une façon d'interroger, à distance et négativement, le principe et le succès de cette exposition historique.



fig 1. Barnum & Bailey Sideshow, 1904

Au même titre qu'elle établit un parallèle structurel entre *freaks* et objets anormaux, l'exposition de Lyon adapte à ses propres fins les dispositifs de monstraturation des *freak shows*. Elle débute par une salle évoquant les façades peintes, ornementées de caliquots et de drapeaux publicitaires des *sideshow*s et des *dime museums*. Deux grandes salles se succèdent ensuite : une salle où tous les objets sont juxtaposés sur un grand podium périphérique reprenant la structure intérieure des *sideshow*s (en fait, souvent des chapiteaux), et enfin une salle plongée dans la pénombre, rappelant cette fois-ci les salles des musées américains qui devinrent par la suite des *music-halls*, et où des objets font leurs numéros. D'une salle à l'autre, des rideaux du type de ceux que l'on trouve dans les théâtres ont été installés, et devant chacune des pièces, un cartel. En même temps qu'il délivre les informations standard que l'on est en droit d'attendre de ce type d'objet (nom de l'artiste, de l'œuvre, année...), il renvoie par sa disposition aux photographies et aux livrets qui étaient déposés devant les *freaks* lors de leur station face au public.

QU'EST-CE QU'UN "FREAK" ?

Le monstrueux a longtemps été associé au maléfique. Ordinairement, les méchants dans les films ou les dessins animés ont "l'air" méchant ; dans les films d'horreur, l'association du mal avec la difformité ou le handicap physique est très courante. (Cette association du handicap avec le mal est également celle effectuée par les tenants de la thèse d'un art dégénéré, comme nous y reviendrons par la suite.) *Freaks*, le film de Tod Browning, prenait le contrepied de cette perspective. (Le film fit un "flop" relatif à sa sortie ; il commença sa deuxième vie lors de sa ressortie dans les années 60, en trouvant un public amateur de *camp* relativement restreint, avant d'accéder au statut de grand classique que l'on sait.) Un contrepied d'inspiration très moderniste, c'est-à-dire faisant de l'anormalité une valeur positive. Les rôles de héros – les bons – y sont joués par les *freaks*, les anormaux, tandis que les méchants dissimulent l'abjection de leur personnalité sous les dehors de la normalité et de la beauté.

Les "freaks" sont des monstres, littéralement des personnes anormales. Un monstre, au sens littéral, c'est un homme, une femme ou un animal (un être vivant, dans tous les cas), "dont la conformation est anormale (par excès, défaut ou position anormale des parties)". Cette catégorie du vivant a donné lieu autrefois à deux sciences, tombées en désuétude au XX^e siècle : la tératologie (l'étude des monstres) et la tératogénie (la science de la création des monstres). La tératogénie était en fait une escroquerie scientifique, contrairement à la tératologie, qui s'inscrivait dans le projet de classification universelle des espèces mis en œuvre par les sciences naturelles.

Dans la première salle (celle de la publicité, du *teasing* de l'exposition, en un sens), placée à l'enseigne de l'"anormal", on peut voir entre autres une peinture murale de Kendell Geers. Ce mural promet, selon un principe publicitaire éprouvé, quelque chose que l'on n'obtiendra pas dans l'exposition : du sexe. (À ce propos, on notera au passage que certains des *freaks*, et notamment les femmes tatouées, plus nombreuses à être exposées que leurs homologues masculins, l'étaient en partie pour détourner l'interdit de l'exhibition des corps nus. Le tatouage était un alibi.) Mais en même temps, la peinture murale peut se comprendre comme un renvoi à l'explication rationnelle ancienne de la formation des monstres, tenus pour être des croisements entre deux espèces. De l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge, étaient considérés comme des monstres les animaux hybrides, ou du moins ceux que l'on pensait être le produit du croisement d'espèces différentes. Cette monstruosité était tenue pour délictueuse (d'où l'origine

historique de l'équation monstruosité/mal évoquée précédemment), dans la mesure où elle était le résultat du non-respect de la règle d'endogamie. La monstruosité est moins la conséquence du hasard de la vie que de la licence prise par les vivants, et c'est pour cette raison qu'elle a longtemps été considérée comme diabolique. Cette idée est elle-même en partie héritée de l'Antiquité gréco-latine, qui considère la monstruosité zoomorphe comme une tentative d'infraction à l'ordre des choses, autrement dit au *cosmos*². La monstruosité est le fruit du crime d'*hybris*. Hybride et *hybris* ont la même racine. Aujourd'hui, on emploie cette idée d'*hybris* pour parler négativement de certains secteurs de la recherche scientifique. On peut d'ailleurs, au passage, s'interroger sur la survivance de l'origine morale de cet interdit dans la condamnation des manipulations génétiques aujourd'hui. On accuse la science de "pécher" par imagination coupable, de vouloir réaliser des chimères. Il est tentant d'établir un parallèle avec l'art. Georges Canguilhem rappelle qu'à l'époque classique, Ambroise Paré et Malebranche comptaient le *pouvoir de l'imagination* parmi les causes de la monstruosité. Et c'est là encore une idée de cet ordre qu'on retrouvera plus tard chez les théoriciens eugénistes de l'"art dégénéré", pour qui l'imagination licencieuse dont fait preuve l'art moderne devait être bridée, sous peine d'entraîner la société dans le chaos né de ses rêves.

Des expositions comme "Post-Human" ou "Heaven"³ tournaient autour des prolongements contemporains de ces idées. Les expositions se concentraient sur la manière dont l'art récent intégrait les mutations artificielles du corps humain (de son apparence) *via* l'ingénierie génétique, la chirurgie esthétique, le culturisme, les cosmétiques ou le clonage. Si certaines pièces dans la présente exposition prennent également comme point de départ ces notions, aucune image de corps humain n'est donnée à voir.

LA FABRIQUE DES FREAKS

Cette absence de représentation du corps humain est une manière de contourner l'accusation d'obscénité formulée à l'encontre de ces spectacles. Les *freak shows* étaient-ils des spectacles dégradants pour ceux qui étaient exposés ? Pour nous, aujourd'hui, ils l'étaient, assurément. Le plus choquant pour le regard contemporain est la similitude structurelle qui existait entre les *sideshow*s et les ménageries. Au Ringling Brothers – Barnum & Bailey Circus, à New York sur Madison Square Garden, par exemple, le *sideshow* des *freaks* était juste à côté de la ménagerie. On y montrait littéralement les gens comme des animaux. D'autres modes d'exposition (villages ethnologiques, expositions coloniales) en faisaient de

véritables zoos humains⁴ où les personnes étaient exhibées dans leur environnement "naturel" reconstitué.

Cela dit, il ne faut pas perdre de vue que la plupart des *freaks* étaient des sortes d'acteurs professionnels. Certains étaient de véritables vedettes, et quelques-uns devinrent célèbres et firent fortune. Les *freaks* travaillaient dans le *show business*. Et, à ce titre, leur image publique était une construction. Être un *freak* n'est pas une qualité intrinsèque de la personne exposée. C'est quelque chose qui est fabriqué : une construction sociale, reposant sur des dispositifs et des pratiques, comme le met en évidence Robert Bogdan dans son incontournable étude sur le sujet⁵. Le dispositif de présentation (les cadres de l'exposition) et leur présentation discursive (ce qu'on disait ou écrivait sur eux) étaient déterminants dans leur perception en tant que *freaks*. Une anecdote est, à ce propos, riche en enseignement : au milieu des années 1920, Jack Earle, un étudiant de très grande taille, visita le *sideshow* du Ringling Brothers Circus. Le manager du spectacle, Clyde Ingalls, avait repéré Earle dans le public, et alla le voir à la fin du spectacle pour lui demander : "Est-ce que ça vous dirait de devenir un géant ?" – ce qu'il devint effectivement par la suite. Ce que souligne cette anecdote, c'est qu'être très grand est une appréciation qui relève de la physiologie. Être un "géant" implique quelque chose de plus. De façon générale, être un *freak* n'est pas une condition naturelle ; c'est un point de vue, une manière de penser aux gens et de les présenter, souligne Bogdan – une pratique d'exposition, en somme.

Les fables relatives aux *readymades*, comme celle expliquant la transmutation d'une pissotière en une fontaine, ne sont pas sans lien avec cette histoire. Un contexte, un récit, une photographie et l'intervention de quelques personnes y sont pour beaucoup. Dans cette construction sociale, le rôle des *showmen*, qui étaient à la fois leurs présentateurs et leurs agents – et que j'ai désignés auparavant comme les "curators" des *freaks* –, était déterminant. Au même titre que les *readymades* participent de la "crise de l'objet" annoncée par André Breton à l'ère moderne⁶, l'existence des *freaks* s'inscrit dans un contexte général de crise du sujet : dans un monde vidé de ses figures mythologiques, ils jouent le rôle d'une construction répondant au désir d'un monde fabulé.

À la suite de *Freaks* de Browning, le cinéma contemporain a exprimé et entretenu, d'*Elephant Man* à *Edward aux mains d'argent*, la compassion pour les *freaks*, véhiculant l'opinion largement partagée de nos jours que ce type de spectacle était cruel, et constituait une forme d'exploitation, représentant encore ce que les activistes des *disability rights* ont appelé la "pornographie du handicap".

Qu'est-ce qu'une exposition dégradante ? Qu'est-ce que faire violence à quelqu'un ou quelque chose en l'exposant ? En fait, cette question peut aussi être envisagée sous l'angle des expositions en général. Dans quelle mesure les expositions thématiques peuvent faire violence à leurs objets (en leur imposant une lecture univoque, un thème qui les subsume et, au final, annule leur singularité) ? On a reproché aux *freak shows* de faire violence aux personnes exposées, en les transformant en des objets ou des animaux, c'est-à-dire en *autre chose* que ce qu'ils étaient – des personnes. Dans l'exposition thématique les objets deviennent des illustrations du thème qui leur est surimposé. En étant instrumentalisées au service d'un thème, les œuvres se mettent à énoncer un propos qu'elles ne tiendraient pas dans un autre contexte. On pourrait avancer que l'exposition thématique produit l'inverse du *freak show* vis-à-vis de ce qu'elle expose : si les *freaks* sont transformés en objets par le *show*, l'exposition thématique cherche à faire passer, elle, ses objets pour des sujets, illusion nécessaire au commissaire qui parle pour elles, à la manière d'un ventriloque. Ici, le parti pris purement formel (sélectionner des œuvres en fonction de critères formels qui sont une transposition des déformations des *freaks*) n'énonce rien quant à la nature de ces œuvres, mis à part cette anormalité. Les œuvres ne sont pas "parlées". Elles restent ce qu'elles sont, à savoir des objets. Et les questions que l'exposition soulève se concentrent sur le principe même de l'exposition dans sa généralité.

LES DIFFERENTS TYPES D FREAKS

Celles et ceux qui étaient considérés comme "*freaks*" n'étaient pas exclusivement des anormaux au sens physiologique, loin de là. L'un des types les plus répandus de *freaks* est lié à la découverte et à l'exploration des nouveaux mondes, toujours en cours aux XVIII^e et XIX^e siècles. Les peuples non-occidentaux ramenés aux États-Unis avec les accoutrements propres à leur culture, sortis de leur contexte, stimulaient l'imagination populaire et confortaient la croyance en des races de nains, de géants, et même de personnes à deux têtes. La curiosité qu'ils suscitaient était une opportunité qui fut exploitée par les promoteurs de *freak shows*. Les *showmen* se sont rapidement mis à exposer ce qu'ils prétendaient être des exemples de types d'humains inconnus au préalable : pas seulement des non-occidentaux, mais aussi (fraudemment), des américains présentant des anomalies physiques. On pourra relever au passage que c'est également au XIX^e siècle que va se développer, en art, l'intérêt pour les autres cultures, que ce soit sur le mode de l'exotisme ou, plus profondément, du primitivisme.

La seconde grande catégorie majeure, dans les *freak shows*, était constituée par les monstres au sens médical, les "*lusus naturae*" ou les "*freaks of nature*", les curiosités naturelles. Les scientifiques se prêtaient volontiers au jeu de la promotion spectaculaire en organisant des débats pour savoir si tel ou tel *freak* représentait une nouvelle espèce ou s'il s'agissait simplement d'un *lusus naturae* – d'une exception à la règle.

C'est dans le dernier quart du XIX^e que la distinction entre espèce et *freak* a été véritablement établie scientifiquement, et que l'on a appliqué le terme de *freaks* à tous, rassemblant sous ce terme à la fois les avaleurs de sabres, les nains, géants, les personnes excessivement chevelues ou poilues, les squelettiques, les obèses, les personnes sans jambes ni bras, mais aussi les fakirs ou les contortionnistes... Tous devinrent *freaks*. Les gens dans le métier distinguaient, ai-je dit précédemment, les *born freaks* et les *made freaks* (ceux qui cultivent quelque chose, par exemple les gens tatoués) et ceux capables d'accomplir des *novelty acts* (ou *working acts*), i.e. ceux qui savaient faire des choses extraordinaires. Il faudrait ajouter une quatrième catégorie, enfin : celle des *freaks* bidonnés (faux siamois, faux homme bicéphale...). Au sens strict, tous les *freak shows* étaient des escroqueries ou des supercheries, non pas au sens où ceux qui étaient exposés n'étaient pas des personnes anormales, mais au sens où chacune des personnes était présentée de manière fautive au public. Encore une fois, les *freaks* jouent un rôle, ils sont dans le *business* de l'*entertainment* – et c'est bien ce qui les distingue en dernière instance de celles et ceux qui étaient exposés dans les zoos humains "réels" comme les expositions coloniales.

LES FREAKS AU MUSÉE

Même si l'on a montré des *freaks* dès la Renaissance au moins, en Europe, dans les foires ou les tavernes, les *freak shows*, en tant qu'exhibitions de groupes, sont liés à la naissance et au développement des musées américains, à partir de la fin du XVIII^e siècle. Dans les dernières décennies du XVIII^e et le début du XIX^e, quelques scientifiques dilettantes ont commencé à ouvrir des musées dans les grandes villes américaines. À l'origine, ces musées étaient des institutions scientifiques et éducatives, et les établissements en question présentaient des ensembles de choses très hétéroclites : peintures, animaux empaillés, visages en cire, appareils mécaniques, curiosités optiques, objets ou coquillages ramenés par des marins et des explorateurs. Ils étaient proches, dans leur principe, de cabinets de curiosités.

La plupart de ces musées étaient la propriété et étaient donc dirigés par des scientifiques amateurs

(comme l'étaient encore de nombreux scientifiques) qui étaient autant intéressés par le développement de la connaissance que par le profit. Les "curiosités humaines" furent intégrées aux collections de ces musées dès leur origine. Les "curiosités" représentaient un intérêt scientifique parce qu'elles étaient considérées comme des spécimens, des faits dignes d'examen. L'étude des Indiens d'Amérique ou d'autres peuples non-occidentaux était par exemple jugée pertinente dans les débats concernant la classification des races humaines et leur place dans la chaîne des êtres. D'autres spécimens, relevant de la tératologie, étaient jugés dignes d'intérêt pour cette raison également. Même s'ils n'étaient pas ce qui était mis en avant dans ces musées au début, les "*human oddities*", mais aussi les concerts et les numéros qu'on pouvait voir dans les musées, attirèrent toutefois rapidement plus de visiteurs payants que les oiseaux empaillés et les objets exotiques. Toutefois, la caution scientifique restait essentielle dans le "*packaging*" ou la présentation des *freaks*. Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, les autorités religieuses blâmèrent le théâtre et les autres formes de récréation pure. Par contre, elles louèrent tout ce qui avait trait aux conférences ou au fait d'étudier les sciences, de s'engager dans des activités éducatives. Dans certaines villes, les théâtres furent interdits. Les musées, par contre, avaient un alibi. Leur principe (apprendre en s'amusant) rendait légitime le fait de prendre du plaisir à une activité non-nécessaire.

Les premiers musées avaient des salles de conférences dans lesquelles les scientifiques s'adressaient aux visiteurs, et où parfois les *freaks* étaient exhibés ; on y discutait d'eux, des raisons de leurs difformités, de leur provenance, etc. Progressivement, les estrades pour les conférences se sont transformées en scènes pour jouer de la musique et des pièces de théâtre, et vers le milieu du XIX^e siècle, les salles de conférences des musées comptaient des milliers de places assises, présentaient des pièces de théâtre et, en fait, uniquement du divertissement. Les cabinets de curiosités et l'exhibition des curiosités humaines furent peu à peu reléguées à l'entrée des musées. *Mutatis mutandis*, les musées étaient devenus des théâtres de variétés, des *music-halls*, mais ils conservaient leur nom de musée. Une évolution comparable peut être observée dans les musées d'art aujourd'hui. Un musée d'art sans œuvre d'art est loin d'être inimaginable. Le Guggenheim a par exemple présenté il y a quelques années les collections Armani, puis "L'art de la moto", expositions bénéficiant de la légitimité *a priori* d'institutions à vocation scientifique. De façon plus générale, l'extension toujours plus grande des boutiques des musées ou des animations variées (comme celle accompagnant *La Ronde de nuit* de Rembrandt au Rijksmuseum à Amsterdam récemment), vont dans ce sens.

Le plus important d'entre tous ces premiers musées américains fut l'*American Museum* à New York. En 1840, P. T. Barnum, qui donnera plus tard son nom aux cirques homonymes, en devient le propriétaire. Et c'est cet établissement, un musée donc, qui a fait des *freak shows* un type de spectacle central dans ce qui constituait l'industrie bourgeonnante de l'*entertainment*.

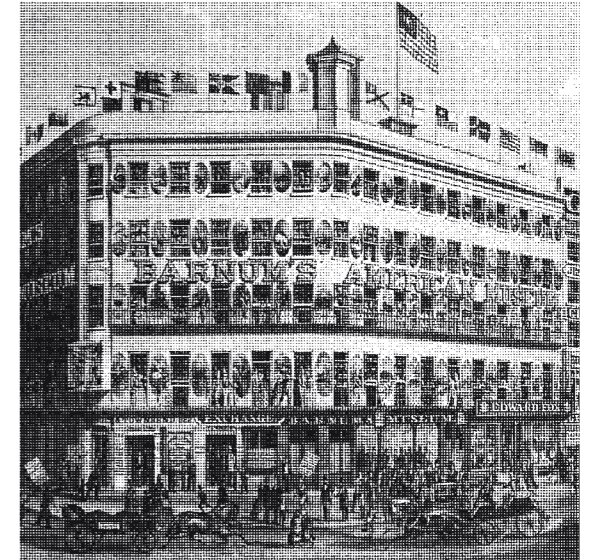


fig 2. Barnum's American Museum, New York, 1851-52

L'*American Museum* de Barnum, dans lequel les *freaks* étaient l'attraction principale, n'était pas exclusivement un divertissement populaire – le musée était implanté en plein milieu du New York "chic". Barnum a surclassé ses concurrents en faisant une publicité agressive pour ses attractions, notamment en racontant des histoires à dormir debout sur ses *freaks*. Il faisait orner la façade de son musée de grandes bannières très voyantes annonçant les attractions et faisait jouer un orchestre dehors – des pratiques qui sont devenues des standards dans le secteur du divertissement de l'époque. En 1850, l'*American Museum* était la première attraction de New York ; une grande salle de conférences avec des chandeliers y avait été construite, d'une capacité de 3000 places. On y donnait, sur le mode du divertissement et de l'instruction mêlés, des "expériences scientifiques", des spectacles de magie, des conférences, des ballets et des pièces de théâtre.

De tout ça, il ne reste rien – l'*American Museum* est parti en fumée en 1868, une scène évoquée dans le *Gangs of New York* de Martin Scorsese (qui mélange en fait en

partie cet événement avec l'incendie de *Dreamland* à Coney Island par un anachronisme volontaire). Les vestiges subsistant du musée sont ce qu'on appellerait aujourd'hui les produits dérivés – les publicités dans les journaux, les tracts, les affiches, les photographies, les livrets racontant la vie des *freaks* –, tout ce qui contribuait à la fabrication de leur identité de *freaks*. Parmi ces “produits dérivés”, certains valent la peine d'un développement, car ils étaient déterminants dans ce qui a été appelé précédemment la “fabrique” des *freaks* : les photographies et les livrets.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'engouement pour les albums de photos – regroupant photos de famille, mais aussi d'autres gens, paysages... – était tel que Robert Bogdan a pu écrire que “l'album photo était la télévision des maisons victorienne.” Ce que les gens regardaient et collectionnaient reflétait leurs centres d'intérêt et leurs goûts ; or, signe de leur grande popularité, on trouvait souvent des images de *freaks* dans ces albums. Lavinia Warren, une naine célèbre, passait pour être la femme la plus photographiée du monde. Elle avait notamment passé commande de 50 000 photos d'elle en une seule fois. Par ailleurs, pendant les exhibitions (au double sens anglais de exposition/exhibition), les *freaks* plaçaient devant eux, sur la plateforme où ils étaient exposés, leurs photos pour les vendre, et éventuellement les autographaient et les dataient à la demande du public (les messages écrits avec les pieds par les *freaks* sans bras figuraient parmi les plus populaires). Les *freaks* vendaient des milliers de portraits, et partageaient en règle générale les profits à 50/50 avec les impresarios et producteurs du spectacle.

L'autre type de matériel promotionnel servant à la fabrique des *freaks* était constitué par les livrets (leur “catalogue” en quelque sorte) ; ils étaient également mis en vente sur les plateformes. Avec des variations mineures, leur contenu était à peu près toujours structuré de la même manière : d'abord, une courte biographie (largement fictive) du *freak* ; ensuite, une description physique, en général écrite par un médecin, un biologiste, un naturaliste ; puis des témoignages et des déclarations de gens qui avaient vu le *freak* en question – membres du clergé, notables, rédacteurs de journaux ; des scientifiques commentaient aussi l'authenticité et l'intérêt pour la science de la “curiosité”.

DU MUSÉE AU CIRQUE ET AUX FOIRES INTERNATIONALES

Vers 1840, beaucoup de villes des États-Unis avaient des musées, mais beaucoup de ces musées avaient des difficultés à poursuivre leur activité. Ceux qui étaient

dans une situation financière saine avaient en fait effectué la transition de la science et de l'éducation au divertissement et au spectacle, tout en maintenant les signes extérieurs de la respectabilité muséale. En 1868, l'American Museum de Barnum, le plus grand d'entre eux, fut donc détruit par un incendie. De 1840 à 1868, il eut tout de même le temps de comptabiliser 41 millions d'entrées, et il devint dans les années qui suivirent le prototype des *dime museums* qui lui succédèrent, et dans lesquels le *freak show* était l'attraction principale (pendant la période 1870-90 du moins). Au tournant du XIX^e au XX^e siècle, les *dime museums* perdirent progressivement leur public – essentiellement du fait de la concurrence d'autres types de divertissements (cinémas, parcs d'attraction...). Les formes d'*entertainment* qui avaient auparavant utilisé les musées comme une façade légitimante n'en avaient plus besoin. Les spectacles de danse, de variétés, le théâtre populaire, entraient désormais en compétition, comme entités autonomes, avec les établissements qui les avaient hébergés jusque-là. Et au fur et à mesure que les foires, les expositions internationales, les carnavales et les parcs de loisir – qui tous, exposaient des *freaks* – commençaient à récolter les pièces de dix cents qui avaient donné auparavant leurs noms aux musées, ces derniers se reconvertirent progressivement dans le vaudeville ou le cinéma.

Les cirques prirent dans un premier temps le relais des musées dans la monstration des *freaks*, suivant encore en cela l'exemple de Barnum, devenu un entrepreneur dans ce secteur après la destruction de son musée new-yorkais. Sous forme de *sideshow*, le *freak show* était une partie intégrante du cirque. Le plus célèbre d'entre eux était rattaché au cirque le plus célèbre de l'époque, à savoir le Ringling Brothers – Barnum & Bailey Circus. Barnum vendit rapidement son nom comme un label (accordé sous forme de licences) à d'autres cirques pour l'exploiter à travers tout le territoire des États-Unis. Toute analogie avec les stratégies d'expansion des grands musées d'art actuels ne serait, là encore, pas complètement dénuée de sens. Les autres cadres d'exposition privilégiés des *freak shows* et de l'exhibition des peuples étrangers vont devenir les foires (expositions universelles ou régionales) ainsi que les parcs de loisir, qui se développeront à partir de la fin du XIX^e siècle, en premier lieu à New York.

Tout au long du XIX^e, on ne reprocha jamais aux forains d'exhiber des êtres humains dans les *freak shows*. C'était une pratique considérée comme acceptable, y compris par les gens les plus instruits. Les seules personnes qui condamnaient ce type de spectacles étaient celles particulièrement pieuses. Non pas parce que les *freak shows* étaient considérés comme plus

immoraux que d'autres spectacles, mais parce qu'en fait, une fois encore, c'était dans leur esprit toutes les formes d'amusement qui étaient moralement répréhensibles. Les choses commencèrent à changer aux alentours de 1910. Les développements de la génétique et les progrès de la médecine ont largement contribué à invalider les notions impliquées dans l'idée de “curiosité humaine” et de “*lusus naturae*”. La différence qui affecte les *freaks* devient alors une différence entre le normal et le pathologique. Vers la fin des années 1930, dans la conscience du public, la transformation des *freaks* du statut de “curiosité” physique à celui de gens malades était accomplie. Ce changement de conception dans l'anormalité explique en partie le déclin des *freak shows* à partir de cette époque.

L'ARTISTE COMME FREAK – L'INCARNATION D L'ANORMAL

Une partie de cette fascination pour le spectacle de l'anormal s'est redirigée sur les artistes en tant que personnes. Le terme de *freak* est devenu une métaphore pour l'étrange, la marginalité, la face sombre de l'expérience humaine. Avec l'avènement de la modernité artistique, l'art devient synonyme d'anormalité. Autrefois respect de la norme (quel que soit son nom : tradition, école, copie des maîtres anciens), l'art se met à valoriser la différence sous toutes ses formes. Cette différence, ou cette anormalité, les artistes vont la chercher dans ces figures qui incarnent l'autre : le primitif, l'enfant, le fou, l'inconscient. À partir de l'époque romantique, et de plus en plus jusqu'au milieu du XX^e siècle, l'artiste va être perçu comme une incarnation de cette différence. L'artiste devient un *freak* au sens social. Il est le génie, le différent. Il devient *lui-même*, aux yeux de ses contemporains, le primitif, le sauvage, le fou, dont il a loué la créativité ou le mode de vie. Il est celui qui sort de la norme, qui ne respecte pas les conventions sociales ou culturelles. Et l'exposition, le spectacle de ce comportement est une dimension importante de son statut d'artiste. Est-ce un hasard si aujourd'hui les artistes les plus populaires (Toulouse-Lautrec, Van Gogh...) portent sur eux les stigmates de cette anormalité ?

Avec Jackson Pollock et les photographies prises de lui au travail par Hans Namuth, le génie va pour la première fois s'exposer à l'œuvre, faire du processus créatif un spectacle en lui-même (au même titre que les indiens Navajos que Pollock avait pu voir exhibés, au travail, au MoMA quelques années plus tôt). À sa suite, les *happening makers* n'auront de cesse de progresser dans l'outrance, faisant de la performance un “*novelty act*” – de Jim Dine avalant un seau de peinture en public aux Actionnistes viennois portant l'intensité du *happening* à

son *acmé*. Cette exhibition du soi artistique obéit à une construction qui n'est pas moins mythologique que celle des *freaks* “réels”. Si le “*freak*” est bien une construction sociale, l'art en est une autre, produite par des dispositifs (le musée, la galerie, les médias) et des discours (critiques et historiques).

Parallèlement, le lien entre “génie artistique” et aliénation mentale a fait l'objet d'une succession d'études théoriques, qui sont l'envers de l'hagiographie des génies créateurs. Le premier d'entre eux fut Cesare Lombroso, avec un livre intitulé *Génie et folie* (1864). Dans cette étude, il soutenait que le génie était une forme d'“aliénation morale” et que les artistes étaient des êtres “dégénérés” par essence. Lombroso analyse les œuvres comme des symptômes (ce que l'histoire de l'art, d'ailleurs, a pris l'habitude de faire depuis la psychanalyse, pour le meilleur et pour le pire). À partir de ce matériau – de cette collection de signes pathologiques –, Lombroso crut identifier un certain nombre de caractéristiques des images psychotiques. Il voyait dans ces œuvres la preuve que les actes des malades mentaux, leur comportement (comme ceux des peuples “sauvages”), représentaient des retours aux premiers stades du développement humain.

À la suite du livre de Lombroso, plusieurs études furent publiées dans la première moitié du XX^e siècle, qui mettaient toutes en garde contre la “dégénérescence” de l'art, en faisant des thèses de *Génie et folie* les prémices de leur argumentation. Dans *Entartung* (“dégénérescence”) en 1895, Max Nordau, disciple de Lombroso, écrivait ainsi :

“Les dégénérés ne sont pas tous des criminels, des prostituées, des anarchistes ou des fous déclarés ; ils sont maintes fois des écrivains et des artistes. [...] Les livres et les œuvres d'art exercent sur les masses une puissante suggestion. C'est en eux qu'une époque puise ses idéaux de morale et de beauté. S'ils sont absurdes et antisociaux, ils exercent une influence troublante et corruptrice sur les vues de toute une génération.”

À partir de ce moment, cette thèse d'une équation entre génie et dégénérescence va être doublée d'une velléité eugéniste appliquée à l'art. Hyslop, un psychiatre anglais, a soutenu le même genre de théorie. En 1911, il publia un article intitulé “Le post-illusionnisme et l'art des aliénés”. En se fondant sur le travail préalable de Nordau, il soulignait le danger de cette production artistique pour les personnes susceptibles d'avoir des attitudes culturellement dégénérées. Dans son esprit, les œuvres des artistes aliénés exerçaient une influence corruptrice sur la société. La solution de Nordau était la suivante : puisque les artistes dégénérés sont des criminels, il fallait les empêcher de faire ce qu'ils faisaient :

“L’art doit-il être [...] le dernier refuge où les criminels peuvent échapper à la punition ? Doivent-ils avoir le droit de satisfaire, dans le soi-disant ‘temple’ de l’art, des instincts que la police leur interdit de satisfaire dans la rue ?”

Une police de l’art ? La théorie devint pratique avec l’avènement du nazisme en Allemagne.

“ENTARTETE KUNST” : LE FREAK SHOW D L’ART MODERNE

Les thèses de Hyslop inspirèrent très directement la politique nazie en la matière, par l’intermédiaire de Paul Schultze-Naumburg qui, avec *Art et race* (1928), reprenait et exacerbait les thèses de Hyslop (un art “dégénéré” engendre une humanité monstrueuse), en les accompagnant de développements racistes. Pour Schultze-Naumburg, l’art moderne est un phénomène culturel susceptible de libérer toutes les pulsions les plus perverses et les plus dangereuses pour l’ordre social et la pureté de la race.

C’est en se basant sur ces théories lointainement dérivées de Lombroso que les nazis vont véritablement monter, dans les années 1930, une “exposition d’art dégénéré” – le “*freak show*” de l’art moderne en somme. Les motivations des organisateurs étaient les mêmes que celles de certains savants eugénistes qui avaient milité, aux États-Unis, pour la fin des *freak shows*. Au même titre que les *freaks* (ou plus exactement leur descendance) étaient perçus comme une menace pour la civilisation, l’art dégénéré était mis au pilori d’une manière qui se voulait définitive. “*Entartete Kunst*”, à Munich en 1937⁷, constitua une inversion polaire du regard sur l’altérité en art. À l’opposé du point de vue du Modernisme et de l’avant-garde, l’exposition avait pour fin de prévenir le public sur les dangers de l’anormalité promue par l’art moderne.

“*Entartete Kunst*” fut – sombre ironie de l’histoire – l’exposition d’art contemporain la plus visitée de l’entre-deux-guerres, avec plus de deux millions de visiteurs au total, dont 396 000 à Munich ; l’exposition tourna ensuite pendant quatre ans en Allemagne et en Autriche, s’arrêtant entre autres à Berlin, Düsseldorf et Hambourg, et comptabilisant au final bien plus de visiteurs que l’exposition concurrente d’art allemand, la “*Grosse Deutsche Kunstausstellung*”, organisée au même moment pour promouvoir l’art allemand respectable, avec 120 000 visiteurs. Comme pour les *freak shows*, on peut naturellement se demander quelles étaient au fond les motivations du public. Les visiteurs venaient-ils voir quelque chose de monstrueux pour en rire ? Ou, pour certains, admirer secrètement ce qui était

montré ? L’exposition se voulait édifiante *ad absurdum*, tentant de démontrer les conséquences pernicieuses du rejet des normes sociales, sexuelles et esthétiques, et était conçue comme un tour d’horizon de tout ce qui représentait une attaque envers la moralité bourgeoise, par son indécence et sa laideur. L’art présenté par les organisateurs de l’exposition était censé être tellement choquant que les enfants n’étaient pas admis. Le livret qui accompagnait l’exposition expliquait que ce qui était montré était le résultat de décennies de décadence artistique, et un concept – le “Bolchévisme artistique” – subsumait tous les phénomènes décrits d’anarchie politique, éthique et esthétique. Il faut noter que la plupart des œuvres réunies, qui provenaient des collections publiques allemandes, étaient de très grande qualité.



fig 3. “Entartete Kunst”, Archäologisches Institut, Munich, 1937

“*Entartete Kunst*” n’était pas la première exposition négative sur l’art de l’époque organisée par le pouvoir politique ; l’avaient précédée “L’art du gouvernement de 1918 à 1933” à Mannheim puis Karlsruhe, “Le cabinet des horreurs” à Nuremberg, ainsi que d’autres dans le même genre comme “L’art de la subversion” – présentant l’art d’avant-garde lié à la subversion morale et sociale. Ces expositions, au même titre que “*Entartete Kunst*”, étaient bien en un sens les *freak shows* de l’art moderne ; mais si tout le monde ou presque était complice dans les *freak shows* réels – public, organisateur et performers –, il en allait tout autrement à Munich et dans les autres villes d’Allemagne où “*Entartete Kunst*” fit étape, où ceux qui étaient exposés n’avaient pas choisi

d’en être (certains protestèrent d’ailleurs de leur inclusion dans l’exposition, en mettant en avant, comme Emil Nolde, leur allégeance au national-socialisme).

ANORMALEMENT VÔTRE

Les *freaks* furent tout d’abord présentés dans des musées. Ils y reviennent aujourd’hui, sous cette forme bien particulière de l’exposition à Lyon. Si l’on tient à cette définition de l’art comme production d’anormalité – ce qui est le point de vue développé implicitement dans l’exposition – on peut légitimement s’inquiéter de la normalisation des cadres de l’exposition de l’art aujourd’hui. Une bonne exposition est toujours à propos des expositions, entre autres choses, au même titre que l’art le plus intéressant porte toujours, et très naturellement, aussi sur l’art lui-même, quel que soit sa signification par ailleurs. On pourra regretter que l’on ne puisse pas tourner autour des sculptures présentées, déplorer la présence de cartels illisibles, d’éclairages dramatiques, ou encore la prégnance de la tapisserie. Mais ce qui ressort de ces critiques n’est, en creux, que la conventionnalité et l’arbitrarité de nos modes actuels de monstration de l’art. Aussi minimale soit-elle, la mise en scène d’une exposition n’est jamais neutre. Et le fait de présenter exclusivement l’art d’aujourd’hui avec parcimonie et dans un espace blanc est seulement une soumission irréflectée à des conventions dont la signification qui était liée à leur invention a été oubliée.

Aucune de ces caractéristiques énoncées à l’instant n’affecte l’appréhension – la perception comme la compréhension – de la nature des œuvres exposées et, du fait de son parti pris formaliste (i.e. de la réunion des œuvres sur des critères exclusivement formels), aucun commentaire implicite n’est surimposé aux objets, sculptures et peintures présentés ici – aucun, sinon ce rappel en forme de manifeste que l’art important de ces cent cinquante dernières années a toujours été la manifestation d’une forme d’anormalité. La culture est la règle, et l’art l’exception, dit-on. Il faudrait préciser : la culture est un ensemble de règles, et l’art l’exception qui les infirme. L’art produit de la différence, la culture de l’identique. La ligne de partage entre l’art et la culture coïncide avec celle qui sépare la différence de la répétition. Pourquoi donc s’obligerait-on à répéter les formules anciennes dans la monstration de l’art ? Une exposition d’art contemporain, ou d’art “vivant”, comme l’on disait autrefois d’une manière plus heureuse, n’a pas nécessairement à se conformer aux règles de la culture – et l’on est même *a priori* en droit d’attendre l’inverse de ces expositions. Est-ce vraiment faire honneur à la création que de refuser toute forme d’imagination dans sa présentation, et de lui réserver les cadres les plus convenus ?

Le seul fait de s’inspirer de la structure de *spectacles* pour montrer de l’art, suggérant son affinité avec ceux-là, ne manquera pas de passer pour une hérésie aux yeux de certains. L’art est-il un spectacle ? Cette question n’est ni plus ni moins pertinente que de se demander si Guy Lux était un animateur télé. La réponse est évidente – oui, bien sûr, l’art est un spectacle. Au nom de quoi échapperait-il au système spectaculaire-marchand, alors qu’il en est devenu le prototype, l’une des sources d’inspiration principale au cours du XX^e siècle ? Oui, l’art est un spectacle, mais – et c’est cela qui fait sa particularité et, accessoirement, ce qui le sauve – c’est le seul qui ne soit obscène d’aucune manière. Personne n’y est trompé (et conséquemment, personne n’est dupe). En art, quel que soit votre goût en la matière – figuratif, abstrait, sculpture en ferraille ou en marbre, peinture à l’huile ou au ripolin –, ce que vous voyez est vraiment ce que vous voyez, et qui plus est, si vous vous retournez là, c’est ce que vous avez choisi d’y être. L’art n’aliène ni ne manipule personne ; il renvoie le spectateur à lui-même, avant toute chose. L’absence de représentations de figures humaines dans l’exposition est une façon d’interroger à distance, et là aussi en creux, ce que nous, contemporains, considérons aujourd’hui comme l’obscénité des *freak shows*. Une seule “figure” est visible dans l’exposition : celle du spectateur lui-même, reflétée – déformée – dans les miroirs d’Olaf Nicolai, comme en écho lointain à Montaigne : “Je n’ai vu monstre et miracle au monde, plus espère que moi-même : on s’apprivoise à toute étrangeté par l’usage et le temps ; mais plus je me hante et me connais, plus ma difformité m’étonne, moins je m’entends en moi⁸.”

1. Dixit *Le Petit Robert*.

2. Sur tous ces points, voir Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, “La monstruosité et le monstrueux”, Éditions Vrin, Paris, 1965, p. 174.

3. Jeffrey Deitch, *Post-Human*, catalogue de l’exposition, FAE/Castello di Rivoli/DeSte Foundation/Deichtorhallen, 1992 et Doreet Levitte Harten, *Heaven*, Hatje Cantz, Ostfildern, 1999.

4. Voir à ce propos Olivier Razac, *L’écran et le zoo. Spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*, Éditions Denoël, Paris, 2002 et Bancel, Blanchard, Boetsch, Derou, Lemaire éds., *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows*, Éditions La Découverte, Paris, 2002.

5. Robert Bogdan, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, The University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1988.

6. André Breton, “Crise de l’objet”, in *Cahiers d’art*, n° 1-2, Paris, 1936, p. 21-26.

7. Sur ce sujet, voir Stephanie Barron ed., “*Degenerate Art*”. *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1991 et Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, Éditions Abrams, New York, 1994.

8. Montaigne, *Essais*, 1572-92, III, 11.

GLOSSAIRE

Olivier Vadrot

**Dessins de
Fabio Viscogliosi**

A

—

Acromégalie
Albinos
Avalieur de sabres
Aztèques

B

—

P. T. Barnum
Édouard Beaupré, dit Le géant Beaupré
Les beautés circassiennes
Believe It or Not!
Tod Browning
Buatier de Kolta
Harry Bulson, The Spider Boy
Melvin Burkhart, The Blockhead

C

—

Jean Carroll
Charmeur et charmeuse de serpents
Madame Clofullia, La femme à barbe de Genève
Coney Island
Contorsionniste, homme flexible, homme caoutchouc
Cracheur de feu
Cul-de-jatte
Cyclope
Louis Cyr, L’homme le plus fort du monde

D

—

Clémentine Delait
Dime museum
The Doll Family
Charlie Dooen

E

—

Johnny Eck, The Half Man
Équilibriste & Acrobat

F

—

Fakir
Fat Folks
Femme à barbe
Femme serpent

G

—

Géant

- Quelques femmes géantes
- Quelques hommes géants

Le grand Blondin, funambule
Samuel W. Gumpertz

H

—

Les sœurs Daisy & Violet Hilton
Homme alligator
Homme bleu
Homme chien, homme loup
Homme éléphant
Homme fort ou Hercule
Homme grenouille
Homme obus
Homme à la peau élastique
Homme sauvage
Homme ou femme tatoué
Homme tronc
Hopp, The Frog Boy
Harry Houdini

J

—

Jolly Irène
Jumeau parasite

K

—

Nikolai Kobelkoff
Krao, The Darwin Missing Link

L

—

Lanceur de couteaux
Lilliputia
Lilliputien
Lionel, L’homme lion
Rudolph Lucasia & Family

M

—

Mac Norton, L’homme aquarium
Manchot
Mariage & enfant
Maximo & Bartola, The Last of the Ancient Aztecs
Joseph Merrick
Joseph Milana, The Mighty Ajax ou King of Swords
Minerva & Charmion
Miroir déformant

N

—

Nain

- Quelques nains célèbres

Tom Norman

O

—

Frances O’Connor, La Vénus de Milo vivante
Le Comte Orloff, L’homme transparent

P

—

Julia Pastrana, L’indescriptible
Peuples du monde
Pickled Freaks
Piebald
Pinhead
Polydactyle
Presse
Prestidigitateur
Charles Price, The Great Albino King & ses épouses
Produits dérivés

R

—

Franck “Cannonball” Richards, The Human Target

S

—

Siamois
Sirène
La sirène des Fidji
Squelette vivant
Statue vivante ou homme de pierre
Stigmates
Les Stiles, La famille homard
Supercheries
Anna Haining Swan & Martin Van Buren Bates, dits Les géants de Séville

T

—

The Revolving Head

V

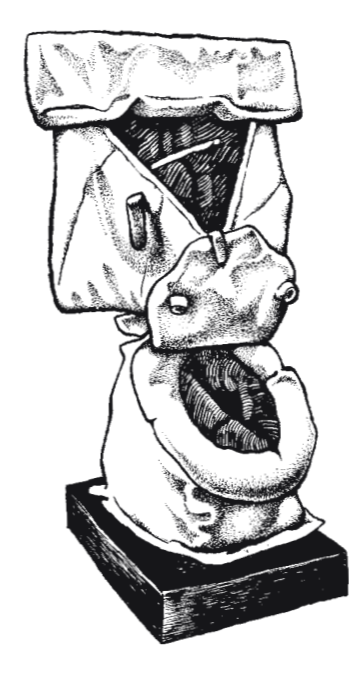
—

Ventriloque

Z

—

Zip ou What Is It


 fig 1. CIAES OLDENBURG, *Soft Toilet*, 1966

ACROMÉGALIE

L'acromégalie est une maladie très lente qui a pour conséquence une déformation progressive des os. Elle touche souvent les sujets atteints de gigantisme mais pas seulement. Les personnes souffrant de cette maladie voient leur corps se déformer lentement et leur visage se figer dans une grimace inamovible. Elles étaient donc retenues comme phénomènes de foire à cause de leur laideur. Mary Ann Bevans (1874-1933) en fut un exemple remarquable. Elle travaillait comme infirmière avant d’emménager à Coney Island en 1920. Elle y passa le reste de sa vie sous le nom de La femme la plus laide du monde. Maurice Tillet (1903-54) était lui aussi atteint par cette maladie. Il émigra aux USA après que la maladie l'ait défiguré à l'âge adulte, ne supportant plus le regard de ses proches. Il devint catcheur et pris le pseudonyme de The Freak Ogre of the Ring. Après son succès sur Steve “Crusher” Casey en championnat du monde de catch, le public le baptisa The French Angel. À sa mort, obéissant à son testament, son agent fit réaliser un masque mortuaire pour garder une trace éternelle de son visage. Le masque fut immédiatement exposé au York Babel Museum, en Pennsylvanie. Récemment, ce masque servit de modèle à la création du personnage du dessin animé *Shrek*.

ALBINOS

L'albinisme est une maladie génétique qui se manifeste par une absence de pigmentation de la peau, des poils, des cheveux et des yeux, due à un défaut de mélanine. Le nom albinos a été donné originellement par les explorateurs

portugais aux africains blancs rencontrés sur la côte ouest de l'Afrique. Parmi les plus célèbres albinos, on peut citer Charles Price, The Great Albino King ; Unzi, The Australian Aborigene ou Georges & Willie Muse alias Eko & Iko, présentés par Barnum comme des ambassadeurs de Mars. Willie Muse est décédé au printemps 2001 à l'âge de 108 ans, après avoir vécu 2 vies : l'une avant 60 ans, enfermé dans une caravane d'un spectacle ambulant, l'autre après 60 ans dans la petite ville de Roanoke en Virginie, où il survécut paisiblement plus de 40 ans à son frère Georges. Comme les albinos étaient des phénomènes de foire très répandus et qu'ils vivaient parfois une vie normale auprès de leur famille, des photographes spécialisés entreprirent d'en faire un inventaire par le portrait. C'est ce que firent à New York les studios Eisenmann, Obermuller & Son ou Matthew Brady, un célèbre photographe de la Guerre Civile qui installa son studio en face de l'American Museum de Barnum à Broadway.

AVALEUR D SABRES

L'art d'avaler les sabres est plus ancien que le cirque. Né en Inde et pratiqué par les fakirs, il apparut en Europe dès le I^{er} siècle après J.-C. et fut exercé par les saltimbanques au Moyen-Âge. Le premier avalieur de sabres moderne fut Sena Sama, venu de Madras en Inde se produire dans les cirques et les cabarets de New York. Il fut d'abord présenté au St. John's Hall en 1817, puis au Pepin's Circus en 1818. Le premier blanc à réaliser cet exercice fut Le Chevalier Cliquot, à la fin des années 1890. Il était présenté comme français, bien que né à Chicago sous le nom de Fred McLand. En 1890 au Forepaugh Circus, il modifia l'exercice en utilisant le sabre de cavalerie et la baïonnette, des armes modernes dont la lame longue et droite rendait l'exercice plus difficile. Après la mode des avalieurs de sabres indiens, il est curieux de constater que l'exercice fut surtout pratiqué par des femmes, telles que Annie Roy (Barnum & Bailey, 1893-97), Edith Clifford (Barnum & Bailey, 1899-1922) ou Estelline Pike (Ringling Brothers Circus, Hubert's Dime Museum, 1928-68). La plus célèbre avaleuse de sabres restera Mimi Garneau (1894-1986). Elle fut la première à avaler un tube néon en 1924. D'autres variantes de l'exercice existaient déjà avec Salamentro, un avalieur de serpents présenté en 1861 à Londres, ou Edith Clifford, l'avaleuse de parapluies.

AZTÈQUES

L'exposition des “Hommes sauvages de Bornéo” de Samuel W. Gumpertz à Coney Island en 1910 fut un grand succès. Par conséquent, de nombreux entrepreneurs, n'ayant pas les moyens de concurrencer Gumpertz, décidèrent de travestir des personnes handicapées souffrant de microcéphalie en hommes primitifs. La microcéphalie atteint le développement du cerveau, modifiant le rapport entre la taille du visage et le volume crânien, donnant au sujet une apparence primitive. Cette maladie a aussi une influence sur la croissance, les sujets conservant une petite taille à l'âge adulte. Ces expositions reprenaient à leur compte la théorie récente de Darwin sur l'évolution des espèces pour présenter au public des “chainons manquants”. Au départ, ces êtres furent présentés comme des habitants d’Océanie, le continent le moins connu à l'époque. Mais face au peu d'intérêt des américains moyens pour les habitants de contrées si éloignées, le manager de Maximo

& Bartola eut l'idée de les présenter comme les derniers aztèques, originaires du continent américain. Le succès fut immédiat et on vit bientôt toutes sortes de handicapés mentaux microcéphaliques, maquillés et déguisés en aztèques.

P. T. BARNUM

Phineas Taylor Barnum (1810-91) fut le plus grand entrepreneur de spectacles américain. Né dans le Connecticut, il s'installa à New York à 25 ans. Il entendit parler de Joice Heth, une femme qu'on disait être la nourrice de Georges Washington, âgée de plus de 100 ans. Il décida alors de la montrer dans un nouveau genre de spectacle exhibant des êtres extraordinaires. Bientôt, il acquit un établissement en plein air, engagea des artistes et monta un spectacle intitulé “Le grand théâtre scientifique et musical”. Son affaire était très prospère et en 1841 il installa son exposition et ses spectacles dans un immeuble de Broadway, et le baptisa American Museum. Pendant 13 années s’y succédèrent toutes sortes de curiosités : des images des obsèques de Napoléon III, une reconstitution animée des chutes du Niagara, des combats de puces, une sirène (façtice), ainsi que le Général Tom Pouce, un nain de 70 cm de haut qui devint rapidement l'attraction principale du lieu. Barnum saisit ensuite plusieurs opportunités et organisa par exemple la tournée de la cantatrice suédoise Jenny Lind, qui fut un véritable triomphe critique et financier. À la fin des années 1850, il entreprit une tournée en Europe au cours de laquelle il se donna lui-même en spectacle dans le cadre d'une conférence ayant pour titre : “Comment gagner de l'argent ?”. De retour aux USA en 1860, Barnum élargit son activité au cirque et racheta la Ménagerie Californienne qu'il installa sous un énorme chapiteau, en plein centre de New York. Ses méthodes publicitaires étaient à la pointe et ce fut encore une fois un succès. Il présenta aux yeux des new-yorkais des animaux tels que baleines (en aquarium), lions de mer, hippopotames, etc. En 1865, son musée disparut dans les flammes. Il lanca alors “Le plus grand spectacle du monde”, exhibant de nouveaux phénomènes ambulants. Le spectacle voyagea dans un train de 61 wagons à travers toute l'Amérique. Au milieu des années 1870, il gagna encore beaucoup d'argent en cédant les droits liés à son nom à d'autres spectacles ambulants. Dans le même temps, il s'associa à James Bailey sur un nouveau projet. Peu de temps avant sa mort, il effectua une dernière tournée en Europe toujours accompagné du Général Tom Pouce.

ÉDOUARD BEAUPRÉ, DIT LE GÉANT BEAUPRÉ

Édouard Beaupré (1881-1904), était originaire d'un petit village du Canada et mesurait 2,51 m. Durant sa jeunesse, il travaillait dans un ranch et reçut une ruade de cheval qui le laissa défiguré à vie. À l'âge de 17 ans, il fut embauché par une troupe de vaudeville, à titre d'homme fort, avant d'être engagé dans le prestigieux Barnum & Bailey Circus. Il passa les 3 dernières années de sa vie à s'exhiber comme colosse dans les *freak shows* et les cirques. Son principal numéro consistait à soulever un cheval. À sa mort, le cirque refusa de payer le retour du corps de Beaupré dans son village natal. La société funéraire décida de l'embaumer et de l'exposer dans sa vitrine pour en tirer profit. Sa dépouille passa de main en main, de la police locale au Musée

Eden de Montréal où elle provoqua tellement d'affluence qu'elle du être remise. Elle disparut et fut retrouvée par des enfants dans une grange pour finalement échouer au département anatomie de l'Université de Montréal. Le corps de Beaupré resta là 82 ans, derrière une vitrine, à la vue de tous les étudiants, accueillant des visiteurs de tout genre en toutes circonstances. En 1989, il fut enfin cédé à la famille et incinéré. Ses cendres reposent aujourd'hui dans un terrain de son village d'origine, Willow Bunch.

LES BEAUTÉS CIRCASSIENNES

La Circassie est une région pauvre du Caucase. Il existe une tradition littéraire des "beautés circassiennes". Cette réputation remonte à l'empire Ottoman, époque à laquelle elles étaient très recherchées pour les harems. La beauté circassienne est l'image d'une beauté naturelle et authentique (cf. Voltaire, Lord Byron, Mark Twain, etc.). En 1856, le *New York Daily Times* rapporta qu'une des conséquences de l'invasion russe dans le Caucase était un excès de beautés circassiennes sur le marché des esclaves de Constantinople, faisant baisser le prix des esclaves en général. Cet article précisait que les femmes circassiennes étaient d'une race pure, et qu'elles étaient les plus belles parmi les femmes blanches. Cette combinaison entre esclavage, orient et beauté excita l'intérêt de Barnum, qui se mit en quête d'une de ces femmes. La première beauté circassienne fut exposée à l'American Museum en 1865 sous le nom de Zalumma Agra. Les beautés circassiennes de Barnum étaient toutes de jolies jeunes femmes blanches aux cheveux longs, bruns et volumineux, un peu dans le style afro des années 1970. C'était bien sûr le fruit de l'imagination de Barnum.

BELIEVE IT OR NOT!

Believe It or Not! est une société créée en 1918 qui utilise les panneaux publicitaires - à l'époque des bannières peintes - pour questionner le grand public sur des événements ou des êtres anormaux, provenant du monde entier. Conçues et dessinées par Robert Ripley, ces publicités ont connu un grand succès et ont ensuite été adaptées à toutes sortes de formats : radio, télévision, musée, spectacle ambulante, livre, flipper, etc. La collection de Ripley est basée à Orlando et regroupe 20000 photographies, 20000 objets et plus de 130000 panneaux peints. Elle est le sujet d'un film de Michel Gondry avec Jim Carrey, actuellement en tournage.

TOD BROWNING

Tod Browning (1880-1962) est un cinéaste, scénariste, producteur et acteur américain. Selon la légende, Browning quitta sa famille en 1898 lors du passage d'une troupe itinérante dans sa ville natale, Louisville. Il fut ensuite engagé comme acteur dans des comédies de David Wark Griffith. Il déménagea sur la côte ouest en 1913 et réalisa son premier film la même année. Ses 4 premiers films, tournés en 3 années, abordent déjà les thèmes récurrents du réalisateur : la relation tendue entre père et fils, l'infirmité. En 1918, il rencontra Lou Chaney, un acteur né de parents sourds et muets. Il réalisera ensemble plusieurs films dont le très grand succès *The Unholy Three*, dans lequel un trio composé d'un nain, d'un hercule et d'un ventriloque se lance dans une arnaque scabreuse. Il réalise ensuite

plusieurs films de vampires dont *Dracula* en 1931. Mais son chef d'œuvre restera *Freaks*, la monstrueuse parade. L'histoire se déroule dans les années 1930 dans le crique Tetrallini en tournée en Europe. Les acteurs du film étaient de vrais phénomènes de foire. Ce film reste donc, même dans sa version censurée, un témoignage unique de l'univers des *freak shows*. À la fin de sa vie, Tod Browning fut opéré et resta muet pour le reste de ses jours.

BUATIER D KOLTA

Joseph Buatier (1847, Caluire - 1903, Nouvelle-Orléans) est une des figures les plus importantes de la prestidigitation de la fin du XIX^e siècle. Il présenta ses numéros dans toutes les capitales européennes et devint très célèbre après son spectacle en 1886 à l'Egyptian Hall de Londres. Il voyagea ensuite aux USA, où il existait un véritable public pour les spectacles de ce genre. Les prestidigitateurs apparaissaient dans des spectacles de cirque ou de *sideshow*, avec les numéros de spiritisme et de fakir. Buatier de Kolta fit une apparition à Coney Island dans les années 1890. Il ne réalisait que des tours de son invention qui étaient toujours étranges et étonnèrent les prestidigitateurs eux-mêmes : "La cage éclipse", "La main qui dessine", "Black Art", "Le dé grossissant"... Son tour le plus célèbre est "La disparition de la femme à la chaise" : une femme assise sur une chaise et recouverte d'un drap disparaissait devant l'assistance. À sa mort, ses accessoires furent vendus par sa femme à Londres. Ils furent achetés et conservés comme de véritables reliques.

HARRY BULSON, THE SPIDER BOY

Harry Bulson, dit L'homme araignée, souffrait d'une importante malformation des jambes rendant celles-ci inutiles. Selon la légende écrite dans son livret, il passa son enfance dans un grand dénuement, à l'état presque sauvage. Il apprit à se déplacer et à survivre dans la végétation, uniquement par la force de ses bras et de ses mains. Il se servait aussi parfois de sa bouche, et sa mâchoire devint si puissante qu'on lui fit plus tard réaliser un numéro où il devait couper

avec ses dents une pièce d'un demi dollar. Parce qu'il terrifiait son voisinage, il fut interné dans un hôpital psychiatrique. Il s'enfuit peu de temps après en tordant les barreaux de sa cellule. Il se réfugia chez un vieux fermier complicitant, avant d'intégrer une troupe ambulante. Il termina sa vie à Coney Island, comme une des stars du Wagner's Show.

MELVIN BURKHART, THE BLOCKHEAD

Melvin Burkhart (1907-2001) apparut dans les *freak shows* au début des années 1930 dans différents rôles : avaleur de sabres, cracheur de feu, charmeur de serpents ou lanceur de couteaux. Mais il devint célèbre grâce à un numéro étrange et exclusif qu'il pratiqua durant 60 ans : il enfonçait un clou de charpentier dans son nez à l'aide d'un marteau. Cette capacité lui avait été donnée à la suite d'un nez cassé à la boxe. Le clou passait dans un espace resté ouvert dans ses sinus. Il travailla à Coney Island toute sa vie et survécut à tous ses contemporains.

JEAN CARROLL

Jean Carroll travailla d'abord comme femme à barbe puis se rasa pour séduire un contorsionniste. Une fois mariée, elle ne voulut pas quitter sa vie de saltimbanque. Elle eut l'idée de se faire tatouer à l'occasion d'une séance d'épilation électrique. Des années après la mort de son premier mari, elle se remarqua en 1950 avec un des promoteurs du Herbert's Museum à Coney Island. C'est à cet endroit qu'elle s'exhiba dorénavant, recouverte de plus de 700 tatouages.

CHARMEUR & CHARMEUSE D SERPENTS

Un charmeur de serpents, ou Psylle, est une personne qui semble dicter son comportement à un serpent, à l'aide du son produit par une flûte. Le serpent semble envoûté, dans une sorte d'hypnose qui le rendrait parfaitement docile. L'exercice comporte aussi le maniement de l'animal à mains nues. Les plus anciennes traces de cet art remontent à l'Égypte Antique où il



fig 2. MERET OPPENHEIM, *Le Déjeuner en fourrure*, 1936

était pratiqué par des magiciens et des guérisseurs. Il était aussi très commun en Asie du Sud et pratiqué par les fakirs hindous. La réaction du serpent, qui se lève et se dandine au son de la musique, est une parade de défense. Souvent, les crocs des animaux ont été retirés ainsi que leur venin. De la même manière, la plupart des charmeuses de serpents utilisaient le python, un animal inoffensif puisqu'il ne possède pas de venin. La charmeuse de serpents était un personnage habituel des *freak shows*. Comme pour la femme tatouée, c'était un moyen détourné pour le public masculin d'approcher des femmes dénudées. Lulu Lataska posait dans une cage en compagnie de pythons dans les *dime museums*, avant de se marier avec le géant Ureck et de rejoindre la troupe de Barnum. Elle tirait ses revenus des photos érotiques qu'elle dédicait à ses visiteurs. Un charmeur de serpents exceptionnel fut Sallementro, qui était le seul à pouvoir aussi les avaler et les régurgiter, à la manière des avaleurs de sabres.

MADAME CLOFULLIA, LA FEMME À BARBE D GENÈVE

Madame Clofullia (1831-75) était une femme à barbe suisse, rendue célèbre par le cirque Barnum. Josephine Boisdechene naquit couverte de poils fins ; elle était barbue dès l'âge de 2 ans. Elle fut étudiée par tous les médecins de Genève durant son enfance. Lassée de ces études qui n'aboutissaient à rien, les parents de Joséphine la placèrent en internat. À l'âge de 16 ans, sa barbe faisait déjà 15 cm. Essayant de tirer parti de cette situation unique, elle commença donc à s'exposer à Genève puis en France où elle rencontra Fortune Clofullia, un artiste-peintre avec qui elle se maria. Sa renommée commença vraiment quand elle décida de coiffer sa barbe à la mode, imitant en cela celle de Napoléon III. Ce dernier, flatté de cette imitation, lui offrit un diamant qu'elle portait désormais dans sa barbe. En 1853, elle entra au cirque de Barnum et devint une star internationale. En 1861, à l'occasion d'un spectacle à Amsterdam, le journal local mentionna que 2 médecins éminents d'Utrecht avaient délivré une preuve de l'authenticité de la barbe de Mme Clofullia : "Que ceux-ci prouvent aux non-convaincus qu'ils ont pu toucher la barbe et même la tirer !"

CONEY ISLAND

"Si Paris est la France, alors Coney Island est le Monde." (George C. Tilyou, directeur du parc Steeplechase, 1886)

Coney Island est une péninsule au sud de Brooklyn à New York. Elle fut aménagée dès les années 1860 comme un lieu de détente, accueillant grande roue, montagnes russes, carrousels, et de nombreuses autres attractions. Le premier *freak show* s'y installa en 1880. En quelques années, cet endroit devint la capitale des loisirs et du spectacle, attirant des millions de visiteurs. Au début du XX^e siècle on y construisit d'immenses parcs à thèmes, tels que Luna Park, Steeplechase ou Dreamland. Ce dernier accueillait la plupart des phénomènes de foire, avant d'être détruit par un incendie en 1911. Le déclin de Coney Island commença dans les années 1930, et s'accrut dans les années 1950 avec l'ouverture de Disneyland en Californie. Les *freak shows*, jugés immoraux, ont progressivement disparu à cette époque, remplacés par de nouvelles attractions.

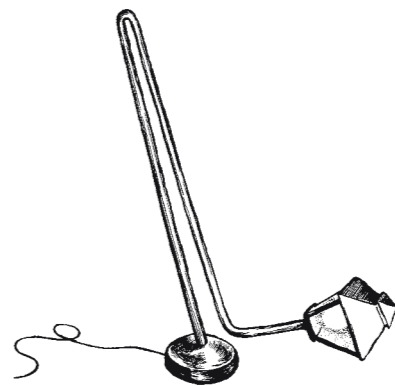


fig 3. MARTIN KIPPENBERGER, *Untitled (Lamp)*, 1992

CONTORSIONNISTE, HOMME FLEXIBLE, HOMME CAOUTCHOUC

Le contorsionniste est un acrobate qui pratique une gymnastique basée sur des exercices de souplesse. Cette pratique est très ancienne et on en trouve des traces dans plusieurs civilisations, sur tous les continents. Elle était pratiquée notamment dans les cirques asiatiques, où elle avait une origine religieuse. On distingue la contorsion avant de la contorsion arrière. La contorsion avant est basée sur des exercices de souplesse avec un mouvement du dos vers l'intérieur : par exemple, passer sa tête derrière ses jambes. La contorsion arrière, la moins "naturelle", repose sur des exercices avec un mouvement du dos vers l'extérieur. Dans le monde des foires et des spectacles, la contorsion était aussi souvent utilisée contre nature, par des personnes mal formées (unijambiste, cul-de-jatte, etc.) ou dans des postures aberrantes (la tête renversée, le nœud humain, etc.). Quant elle était pratiquée par des personnes normales, leur pseudonyme était alors L'homme flexible ou L'homme caoutchouc. Huey the Pretzel fut le plus célèbre des contorsionnistes.

CRACHEUR D FEU

Cracher le feu est un classique des arts de rue et du cirque. Le cracheur de feu prend en bouche un peu de liquide inflammable qu'il "vaporise" en direction d'une torche. La flamme qui se produit donne l'impression de sortir directement de la bouche du cracheur. Le plus fameux des cracheurs de feu fut Barnello qu'on appelait aussi Le volcan humain. Edward A. Barnwell (1857-1910) apprit à cracher le feu à l'âge de 12 ans avec une petite troupe de cirque de l'Illinois. Il perfectionna sa technique auprès des indiens de la Colombie Britannique puis retourna s'exhiber aux USA comme *freak*, d'abord à San Francisco puis dans tout le pays. Il fut l'un des premiers à introduire des effets électriques dans ses numéros.

CUL-D-JATTE

Personne privée de ses jambes et de ses cuisses. Cette difformité peut exister à la naissance ou bien être causée par un accident. Dans les *sideshow*, ces personnes sont aussi appelées *half man* ou *half girl*, c'est à dire demi-homme ou demi-femme. Parmi les plus connus on peut citer Johnny Eck, Mademoiselle Gabrielle ou Jeanie Tomaini.

CYCLOPE

Les cyclopes sont des êtres fantastiques de la mythologie grecque : des géants n'ayant qu'un œil au milieu du front. Il existe toutefois une malformation congénitale, l'holoprocéphalie (séparation incomplète des 2 hémisphères du cerveau), qui peut aboutir très rarement à la naissance d'un nouveau-né présentant l'aspect d'un cyclope. Un exemple connu est celui d'un fœtus de 8 mois, mort-né en 1926 au Caire, décrit par les médecins Sydney Smith et Boris Boulgakow. Les enfants atteints de cette maladie n'étaient pas viables, ils pouvaient survivre quelques jours au plus. Ils étaient donc exhibés dans des bouteilles de formol pour attester de l'existence réelle de ces phénomènes.

LOUIS CYR, L'HOMME LE PLUS FORT DU MONDE

Le plus célèbre des hommes forts fut sans doute le québécois Louis Cyr (1863-1912). Il ne refusa jamais un défi et ne fut jamais défit. Il travailla comme bûcheron dès l'âge de 12 ans. Lors de son premier concours d'homme fort, à Boston en 1881, il souleva un cheval et gagna l'épreuve. Il exerça plusieurs métiers, dont celui de policier, tout en tournant avec sa famille sous le nom de La troupe Cyr. Lors d'une tournée d'un an en Europe avec le Ringling Brothers Circus, aucun homme n'osa le défier, ni en Angleterre, ni en France. Il hérita alors du titre d'Homme le plus fort du monde. Si certains faits de Louis Cyr ont été exagérés avec le temps, certains sont documentés précisément et sont impressionnants encore aujourd'hui : il leva une plateforme avec 18 personnes sur son dos et résista à 4 chevaux tirant sur des liens accrochés à ses bras.

CLÉMENTINE DELAIT

"On ne naît pas femme à barbe, on le devient." (Simone de Beauvoir)

Clémentine Delait (1865-1939) fut connue comme la plus célèbre femme à barbe française. Elle tenait un café à Thion-les-Vosges et sa pilosité exceptionnelle attirait évidemment la clientèle. Le chiffre d'affaires du café augmenta avec la vente de cartes postales la représentant en robe longue ou en pantalons. Avec ses 100 kg, elle se battait facilement. À la suite d'un pari de 5 francs, elle se laissa pousser la barbe pour de bon et la garda. La guerre de 1914, au cours de laquelle elle s'illustra comme secouriste, lui valut une grande célébrité en France. En 1902, elle fit la rencontre de Barnum à Paris, qui lui proposa immédiatement de l'engager. Mais elle déclina l'offre généreuse (2 000 francs par semaine) pour s'occuper de son mari malade. Ce n'est qu'en 1928, à 63 ans, qu'elle accepta enfin de s'exhiber et de partir en tournée. Sa barbe mesurait alors 33 cm. Ce fut un succès international immédiat.

HOMME FORT OU HERCULE

Qu'on l'appelle Colosse, Hercule ou Samson, l'homme fort est une très ancienne figure du cirque et des *sideshow*. Son stéréotype est un homme moustachu gonflant le torse et les biceps dans un collant léopard. Les hommes forts s'exerçaient sur des objets lourds, tels que bloc de roche, tronc d'arbre, enclume, animaux. Le français Louis Uni, surnommé Apollon, débuta aux Folies Bergères à la fin des années 1880. Il fut le premier à soulever des objets normés tels que poids et haltères. Il est donc considéré comme le fondateur de l'haltérophilie. L'allemand Eugène Sandow soulevait une barre munie à chaque extrémité d'un panier en rotin dans lequel prenaient place des spectateurs. Il fut exhibé dans les *dime museums* américains dans les années 1890. Les visiteurs pouvaient acheter ses photographies, où il apparaissait nu et poudré de craie dans les postures de la statuaire grecque. C'était un moyen convenable pour les femmes de cette époque de regarder des hommes nus. Eugène Sandow termina sa carrière à Londres au début du XX^e siècle où il enseigna la culture physique. Il est considéré comme le fondateur du bodybuilding. Arthur Saxon, Louis Cyr et Georges Hackensmidt furent d'autres hommes fort célèbres.

HOMME GRENOUILLE

Les personnes exhibées sous ce terme étaient atteintes du syndrome d'Ether-Danlos de type hypermobile, conduisant à un défaut de tension et de résistance des articulations et des os. Elles possédaient des membres désarticulés et de multiples lésions osseuses qui leur permettaient de plier les membres à des endroits incongrus. En général, leurs tendons aussi étaient cassés et elles n'avaient pas ou peu de contrôle sur leurs muscles. C'était par exemple le cas de Hopp, The Frog Boy, qui fut exhibé jusqu'en 1969 dans un costume moulant vert-gris. Un autre homme grenouille célèbre fut Otis The Frog Boy. N'ayant plus l'usage de ses membres, il devait rouler, allumer et fumer ses cigarettes en utilisant uniquement ses lèvres. Après l'interdiction en 1984 d'exhiber des personnes handicapées, il s'installa à Coney Island et changea son pseudonyme pour devenir Otis, The Human Cigarette Factory.

HOMME OBUS

L'homme obus est un numéro dans lequel une personne est éjectée d'un canon au-dessus d'obstacles et réceptionnée dans un filet. L'impulsion est produite par une catapulte située à l'intérieur du canon, sans poudre. Des fumigènes sont nécessaires pour l'illusion. Ce numéro fut réalisé pour la première fois par une jeune femme surnommée Zazel, à l'aquarium de Westminster à Londres en 1877. Elle employait alors des ressorts élastiques. Aux USA, Ildébrando Zacchini (1868-1948) améliora ce numéro avec de l'air comprimé, pour projeter dans les airs son fils Hugo en 1898. Il travailla ensuite de longues années pour le Ringling Brothers - Barnum & Bailey Circus. Les descendants de Zacchini exercent toujours aujourd'hui le métier d'homme canon à Coney Island. Cette technique fut reprise par le français Mayol, qui se produisait au Cirque d'Hiver à Paris durant l'entre-deux-guerres.

HOMME À LA PEAU ÉLASTIQUE

Ces phénomènes de foire étaient touchés par

le syndrome d'Ether-Danlos de type classique, ayant pour symptôme une hyper élasticité de la peau extrêmement spectaculaire. Devenue très fragile, elle pouvait se déchirer sous des chocs minimes, provoquant ainsi des plaies béantes. Un fameux numéro réalisé par James Morris puis repris par Nels Nelson consistait à se recouvrir le visage en étirant la peau de son cou.

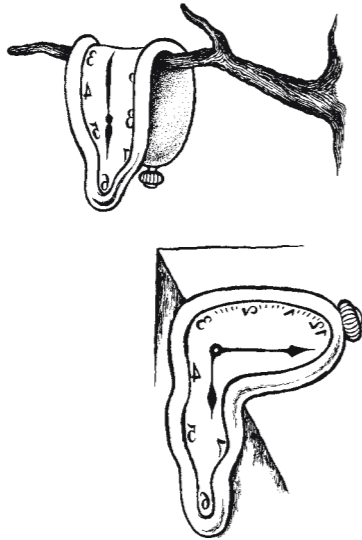


fig 4. SALVADOR DALÍ, *Persistance de la mémoire*, 1931

HOMME SAUVAGE

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la théorie de l'évolution des espèces de Charles Darwin fut immédiatement reprise par les entrepreneurs de spectacles. Ils cherchèrent à l'illustrer en présentant des hommes à l'état sauvage, quitte à les fabriquer s'ils ne les trouvaient pas. Le stéréotype de l'homme sauvage était vêtu de peaux d'animaux, avait de longs cheveux ébouriffés et venait d'Afrique ou d'Océanie. Il était parfois présenté comme un chaînon manquant entre l'homme et l'animal. On le surnommait alors homme singe, homme gorille ou homme ours. Beaucoup de ces hommes sauvages étaient en fait des handicapés mentaux que l'on costumait pour l'occasion. C'était le cas par exemple de Hiram & Barney Davis, surnommés Waino & Plutano, 2 frères nains déguisés en hommes sauvages de Bornéo par l'entrepreneur Lyman Warner.

HOMME OU FEMME TATOUÉ

Les personnes qui naissent avec des malformations congénitales ne représentent que 3% de la population et leur espérance de vie est souvent très courte. C'est pour cette raison qu'une nouvelle catégorie de phénomènes de foire fit son apparition, celle des *made freaks*. Cette catégorie comprenait les obèses, les fous, les hommes forts, etc. Mais les plus appréciés du public étaient les hommes entièrement tatoués. En 1804, l'explorateur russe Von Langsdorff découvrit et ramena en Europe un déserteur français,

Jean-Baptiste Cabri. Celui-ci, marié à une indigène, fut le premier homme blanc entièrement tatoué. Le succès rencontré par Cabri décida beaucoup d'autres à s'exhiber. Ce fut le cas de John Rutherford qui revint d'un naufrage en Nouvelle-Zélande avec le corps recouvert de tatouages maoris. Aux USA, le premier homme entièrement tatoué fut le Capitaine Costentenus, de son vrai nom James F. O'Connell. Il apparut dans le musée de Barnum à New York dès l'année 1842. Ses tatouages multicolores étaient d'origine birmane et la légende voulait que les indigènes de cette région l'aient tatoué de force. Mais en réalité il fut le premier homme entièrement tatoué dans le but d'être exposé. Ses tatouages avaient été soigneusement réalisés à New York. Les femmes tatouées connurent ensuite elles aussi un grand succès, pour des raisons différentes. C'était un moyen simple de montrer des femmes presque nues et d'intéresser le public masculin.

HOMME TRONC

Un homme tronc est une personne ne possédant aucun membre, ni supérieur, ni inférieur. Ces phénomènes de foire étaient rares mais très renommés, en raison de leur handicap extrême. Prince Radian (1871-1934) fut aussi appelé La chenille humaine. Il devint célèbre grâce aux spectacles de Barnum. Il pouvait rouler une cigarette seul, ce qu'il fait dans une scène du film *Freaks* de Tod Browning. Frieda Pushnik (1923-2000) fut produite par Ripley dès 1933 ; elle écrivait et peignait en tenant le stylo entre le menton et le torse. Le plus célèbre des hommes tronc fut sans doute le russe Nikolai Kobelkoff qui possédait une incroyable volonté et était capable de toutes sortes d'acrobaties, malgré son handicap.

HOPP, THE FROG BOY

Samuel David Parks (1874-1923), le plus célèbre homme grenouille, changea son lieu de naissance pour Rio de Janeiro pour plus d'exotisme. Il commença sa carrière à la Chicago World's Fair en 1893 puis apparut très vite dans les spectacles de Barnum. Il était atteint du syndrome d'Ether-Danlos hypermobile et les radios de son squelette montrèrent qu'il vivait avec 58 fractures osseuses. Il se maria en 1911, malgré son handicap, avec Helen Himmel, une femme naine du Connecticut.

HARRY HOUDINI

Harry Houdini (de son vrai nom Ehrich Weiss, 1874-1926) porta la prestidigitation à son apogée au début du XX^e siècle aux USA. Ses tours les plus célèbres consistaient à s'évader d'un bidon ou d'une malle fermée par un cadenas, ou à faire disparaître un éléphant. Mais avant de devenir célèbre et de se produire dans les plus grandes salles du monde, il travailla durant 8 longues années au plus bas de l'échelle du spectacle. Il s'exhiba dans les *dime museums* et les parcs d'attractions, à côté d'autres *freaks*. Il en garda par la suite une réelle amitié avec certains d'entre eux comme les sœurs siamoises Hilton. À cette époque, Harry Houdini pratiquait le spiritisme et exécutait déjà des numéros d'évasion. Devenu sceptique après son expérience de médium, il décida de démasquer les charlatans à l'occasion de ses tournées dans le pays. Ses démonstrations publiques spectaculaires étaient reprises des "Tricks of the Trade" (les tours du commerce)

de Barnum qui, quelques années plus tôt, avait offert \$500 à quiconque pouvait prouver qu'il entrerait en contact avec les morts. Les mémoires de Harry Houdini, publiées en 1920, sont une véritable bible du *freak show*.

JOLLY IRÈNE

Amanda Quinn (1880-1940) fut la plus aimée des *fat folks* américaines, réputée pour sa bonne humeur communicative. Elle pesait 313 kg à son apogée. Sa difformité avait pour cause un dérèglement hormonal, suite à son premier accouchement à 21 ans. Auparavant, elle ne pesait que 53 kg. Contrairement aux autres *fat folks*, sa disproportion était répartie sur tout le corps et pas seulement au niveau du ventre. Elle tourna avec des spectacles ambulants pendant quelques années, mais il devint vite difficile de la transporter dans les voitures du chemin de fer. Elle trouva offensant qu'on lui propose un jour de voyager avec les malles dans un wagon de commerce et décida alors de ne plus quitter Coney Island. C'est là qu'elle se maria avec le présentateur de *sideshow* George Siebert. Plutôt que d'être dégoûtés par son aspect, on dit que les milliers de visiteurs qui passèrent par sa cabine étaient touchés à vie par sa gaieté.

JUMEAU PARASITE

Lors du développement de 2 fœtus siamois asymétriques, il peut arriver que l'un des 2 ne parvienne pas à croître suffisamment vite. Dans ce cas, il se comporte comme un parasite pour l'autre. Le jumeau parasite n'ayant pas de tête et/ou de cœur, il reste inerte. Cette malformation aboutit à différents monstres humains, tel que des personnes avec un corps chétif accroché au ventre, d'autres possédant 2 têtes (une animée, l'autre pas) ou 2 paires de jambes. Ce dernier cas était le plus répandu et fit le profit des entrepreneurs de spectacles mais aussi des personnes atteintes de cette malformation : Myrtle Corbin (1868-1928), une femme à 4 jambes employée par Barnum, gagnait \$450 par semaine en 1887. Elle se maria à un médecin new-yorkais.

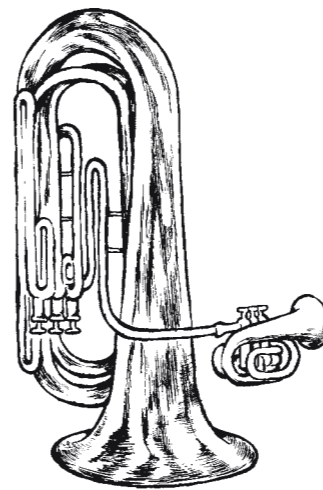


fig 5. CHRISTIAN MARCIAY, *Lip Lock*, 2000

NIKOLAI KOBELKOFF

Nikolai Kobelkoff était un homme tronc né en 1851 en Sibérie. Il eut une éducation normale et on lui apprit à écrire avec la bouche. Il pratiqua ensuite la peinture selon la même technique. À 18 ans, il exerçait le métier de comptable dans l'entreprise familiale. En 1871, un entrepreneur de spectacles du nom de Berg proposa de l'exhiber dans un théâtre à Saint-Petersbourg. Pendant 2 ans, Nikolai tint spectacle à cet endroit, enchaînant les exercices : mettre un fil dans une aiguille, charger un pistolet, peindre, dessiner, monter et descendre d'une chaise, etc. Il devint un star internationale, voyageant par la suite partout en Europe et aux USA. Il se maria avec une autrichienne qui lui fut présentée par le Roi de Saxe. Durant la cérémonie de mariage, elle le tint dans ses bras. Ils eurent ensemble 10 enfants. Nikolai Kobelkoff réalisa un film en 1898 qui rassemblait ses meilleures performances filmées dans les plus grands théâtres. Avec l'argent qu'il accumula durant toutes ces années, il acheta son propre parc d'amusement à Coney Island. Les descendants de Kobelkoff en sont toujours les gérants aujourd'hui. Il mourut en 1933 dans sa maison en Autriche.

KRAO, THE DARWIN MISSING LINK

Krao naquit au Laos en 1876 et souffrait d'hypertrichose, une maladie qui se manifeste par une pilosité envahissante sur une partie du corps (le plus souvent il s'agit du visage) ou sa totalité. Elle fut découverte à l'âge de 6 ans par un investisseur exubérant nommé Farini, qui la ramena en Europe où elle fut exhibée pour la première fois en 1880. Puis elle voyagea aux USA, se produisant d'abord dans les *dime museums*, puis avec le Ringling Brothers - Barnum & Bailey Circus. À cette époque, les théories de Darwin sur l'origine des espèces et la sélection naturelle étaient très récentes et elles étaient accueillies avec un certain scepticisme. Krao était présentée par son manager comme le chaînon manquant entre l'homme et le singe, à cause de son visage velu et de sa crinière. Les alibis scientifiques étaient toujours recherchés dans ce type de spectacles et certains médecins confirmèrent cette hypothèse imaginaire. En réalité, Krao était une personne d'intelligence remarquable, elle apprit à parler et écrire dans plusieurs langues. Elle eut la chance d'être son propre manager durant les 20 dernières années de sa vie et vécut dans un appartement privé avant de décéder en 1926 de la grippe.

LANCEUR DE COUTEAUX

Le lanceur de couteaux est une figure du cirque traditionnel, comme le jongleur ou le dresseur d'animaux. Son numéro consiste à lancer des couteaux autour d'une partenaire qui joue le rôle de cible vivante. Au début des années 1930, Ripley présenta dans son spectacle à Chicago un numéro unique de Paul Desmuke (1876-1949), un manchot qui lançait les couteaux avec son pied droit. La cible vivante était sa femme, Mae Dixon.

LILLIPUTIA

Lilliputia était le nom d'une ville de nains construite par Samuel W. Gumpertz. Elle faisait partie des attractions de Dreamland à Coney Island en 1904. Gumpertz avait invité plus de

300 nains, venant de cirques et de spectacles du monde entier, à résider dans cette communauté expérimentale. Lilliputia avait été construite selon les plans de la ville de Nuremberg en Allemagne, à l'échelle 1/3. Elle possédait son propre parlement, ses théâtres et sa caserne de pompiers qui répondaient régulièrement à de fausses alertes pour la plus grande joie des visiteurs. Bien entendu, les nains étaient employés par la société de Gumpertz le jour et tenaient à ce titre chacun un rôle mis en scène. Mais ils vivaient normalement dès que le parc d'attraction fermait ses portes. Les pompiers nains de Lilliputia, confrontés à la réalité après plus de 2500 exercices fictifs, parvinrent à sauver une partie de la ville lors de l'incendie qui dévasta Dreamland en 1911.

LILLIPUTIEN

Un lilliputien est, à l'origine, un habitant minuscule de Lilliput, pays imaginaire décrit par Jonathan Swift dans le roman *Les voyages de Gulliver*. Par extension, lilliputien est un adjectif signifiant "de petite taille". Barnum fit circuler sa troupe de nains (Tom Pouce, Lucia Zarate, Général Mite, etc.) à travers le monde sous ce nom. Les affiches et les livrets étaient titrés "Souvenirs du Royaume de Lilliput".

LIONEL, L'HOMME LION

Stefan Bibrowski (1890-1932) fut découvert en 1895 à Varsovie par Meyer, un entrepreneur de spectacles allemand. Il lui fut donné le surnom d'Homme lion car le livret du spectacle précisait que la cause de sa malformation était due au traumatisme de sa mère, témoin de la mort de son père dévoré par les lions. C'était évidemment une invention. Stefan était un personnage particulièrement intelligent, il parlait 5 langues. Il voyagea surtout en Europe et fit quelques tournées américaines avec Barnum. Lors de l'incendie de son hôtel en 1904 à New York, une partie de sa fourrure brûla.

RUDOLPH LUCASIE & FAMILY

Cette famille albinos vivait en Hollande et fut repérée par Barnum lors de son voyage à Amsterdam en 1857. Il les emmena avec lui aux USA et ils devinrent l'une des attractions les plus populaires de la fin du XIX^e siècle. Barnum les présentait comme un peuple de Madagascar et soutenait que leurs yeux violets restaient ouverts la nuit quand ils dormaient. Ils apparurent ensuite dans l'American Museum à Broadway et vendirent des milliers de photographies dédiées.

MAC NORTON, L'HOMME AQUARIUM

Claude-Louis Delair naquit à Lyon en 1876. Sa carrière débuta en 1894 au music-hall ; cette année-là, il se produisit comme chanteur au Bataclan à Paris. Suite au succès populaire que rencontrait le marseillais Joseph Pujol qui déclenchait l'hilarité des foules avec son numéro de pétomane, Claude-Louis Delair décida de mettre à profit un don de naissance qu'il cultivait, la régurgitation, pour devenir l'homme aquarium. Son numéro consistait à avaler une grande quantité d'eau, une quinzaine de litres, puis à la recracher sous forme d'une fontaine. Ensuite, il avalait vivants grenouilles

et poissons, conversait de longues minutes avec le public, puis dégurçait les animaux, toujours en vie. Il parvenait parfois à garder les grenouilles 2 heures dans son appareil digestif. Il joua son spectacle sur les plus grandes scènes du monde, y compris en 1912 à Saint-Petersbourg devant le Tsar Nicolas II. Il avait de célèbres admirateurs comme Harry Houdini ou Nikolai Kobelkoff. Willie Hammerstein, un producteur américain de vaudeville et de *freak show*, dut annuler le spectacle de Mac Norton à New York en raison d'une plainte de la Society for Prevention of Cruelty to Animals. Il termina sa carrière en Angleterre, où il se produisit jusqu'à sa mort en 1953.

MANCHOT

Personne privée ou estropiée d'un bras, d'une main, des 2 bras ou des 2 mains. Dans les *sideshow*s, les manchots réalisait avec leurs pieds des exercices de la vie quotidienne : allumer une cigarette, écrire, peindre, dédicacer les cartes aux visiteurs. Les plus célèbres manchots au début du XX^e siècle furent Frances O'Connor et Martha Morris, qui apparaissent toutes les 2 dans le film *Freaks* de Tod Browning. Un autre exemple est celui de Carl Unthan, un prussien né sans bras et qui avait appris à jouer du violon avec ses pieds. Il savait aussi jouer aux cartes de la même façon. Il écrivit ses mémoires en 1925, intitulées *Das Pediscript*.

MARIAGE ET ENFANT

Aussi surprenant que cela puisse paraître, beaucoup des phénomènes de foire se marièrent ensemble et eurent des enfants normaux. Ce fut notamment le cas à Coney Island où ils formaient une vraie communauté. L'exemple le plus connu est celui de Percilla, La femme singe, une jeune femme atteinte d'une pilosité anormale et spectaculaire, et Benjamo, L'homme alligator, souffrant d'ichthyose. Certaines femmes de foire étaient réputées pour leur séduction. Jolly Irène ou Jean Carroll se marièrent chacune 2 fois et on leur prête beaucoup d'aventures. Jane Barnell, alias Madame Olga, la plus fameuse femme à barbe, se maria 4 fois. Le plus souvent les mariages étaient arrangés par les producteurs car cela donnait l'occasion de créer un événement supplémentaire. Il existe par exemple une très grande publicité autour du mariage des nains de Barnum, le Général Tom Pouce et Lavinia Warren. Leur faire-part de mariage fit le tour du monde, sous la forme d'affiche, de photo cartonnée ou d'album.

MAXIMO & BARTOLA, THE LAST OF THE ANCIENT AZTECS

Maximo & Bartola furent achetés à de pauvres paysans mexicains (sans doute leur parents) à la fin des années 1840, pour être revendus à un entrepreneur de spectacles américain, Morris, qui devint leur manager. Ils étaient atteints de microcéphalie, une maladie qui leur donnait cette apparence anormale et primitive. Pour les besoins du *show*, on leur inventa une histoire sur mesure. On disait les avoir découverts dans un temple aztèque dans la cité perdue d'Iximaya et qu'ils étaient vénérés comme des idoles par les indiens. L'histoire parut tellement convaincante que de nombreux scientifiques firent le déplacement pour les rencontrer et certains confirmèrent de bonne foi qu'il pouvait s'agir de

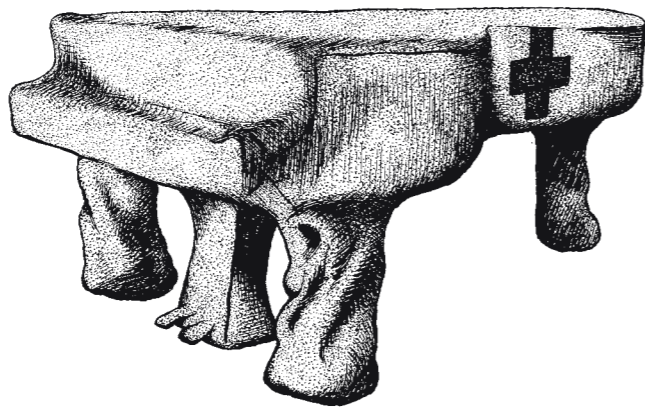


fig 6. JOSEPH BEUYS, Infiltration homogène pour piano à queue, 1966

véritables aztèques. Fort de cet intérêt scientifique, leur manager les fit tourner en Europe où ils furent présentés dans toutes les grandes cours, comme celles de Napoléon ou du Tsar de Russie. On les maria à Londres en 1867 sous les noms de Máximo Váldez Nuñez et Bartola Velásquez.

JOSEPH MERRICK

Né en 1862 à Londres, la légende veut que sa mère chuta et manqua de se faire écraser par un éléphant alors qu'elle était enceinte. Contraint de quitter la maison à 12 ans après la mort de sa mère et le remariage de son père, il travailla d'abord dans le porte à porte où il subit toutes sortes de brimades. Il se réfugia ensuite à l'hospice des pauvres de Leicester où on lui retira une excroissance qui déformait sa lèvre supérieure et lui donnait l'apparence d'une trompe. En 1884, il quitta l'hospice et proposa à Sam Torr de s'exhiber dans son Gaiety Palace of Varieties. Le spectacle fit un énorme effet et attira notamment Frederick Treves, un chirurgien londonien qui présenta le cas de Merrick à la Société de pathologie de Londres. En 1885, les exhibitions de phénomènes furent interdites en Angleterre, jugées immorales aux yeux de la société victorienne. Il se produisit alors sur le continent et se fit dépeigner par son agent allemand. De retour en Angleterre, une levée de fonds organisée par Treves lui permit de finir ses jours comme résident permanent à l'hôpital de Londres. La Reine Victoria elle-même soutint ce projet. Il mourut étouffé accidentellement en 1890.

JOSEPH MIANA, THE MIGHTY AJAX OU KING OF SWORDS

Commençant en tant qu'entraîneur de pigeons dans un *dime museum* et finissant sa carrière comme marionnettiste, Joseph Milana a laissé une petite mais indélébile marque sur le paysage du *sideshow* de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. En plus d'être un cracheur de feu et un magicien, The Mighty Ajax était l'un des valeurs les plus réputés aux USA - une réputation née suite à une longue saison de spectacles au Dreamland de Coney Island. The Mighty Ajax naquit en 1886 à Washington. Il joua dans des vaudevilles avec Al Jolson et Eddy Cantor et

apparut également dans le cirque de Buffalo Bill en Europe. Il mourut en 1958.

MINERVA & CHARMION

Dans les spectacles de *freaks*, les hommes n'ont pas le monopole des exploits musculaires. Il y eut aussi quelques femmes. La plus célèbre était Minerva, de son vrai nom Josephine Blatt (1865-1923). Elle reste encore aujourd'hui inscrite au *Guinness World Records* comme la femme la plus forte de tous les temps ; elle arrivait à soulever un poids en pierre de 163 kg avec un seul doigt, et elle pouvait casser un fer à cheval ou jongler avec des boules en acier. Une autre femme de force, Laverie Vellee (1876-1949), dont le nom de scène était Charmion, commençait son numéro par un *strip-tease*, jetant depuis un trapèze son costume victorien pour dévoiler un collant léopard. Elle avait de véritables fans, dont faisait par exemple partie Thomas Edison. Il réalisa en 1901 *Trapeze Disrobing Act*, un film sur les performances de Charmion et son pouvoir érotique.

MIROIR DÉFORMANT

C'est un miroir dont la forme cintrée ou ondulée renvoie une image déformée du spectateur. Les musées forains européens, tels que celui de Madame Tussauds à Londres (musée de la prison et de la torture), celui du docteur Spitzner (chirurgie, organes malades, fœtus, scatologie, etc.) ou celui de Saint-Lazare (prison et prostitution), offraient un spectacle tellement déprimant que la sortie se faisait par un "rigolarium", un espace avec des miroirs déformants, afin de remettre les spectateurs en état par des rires réconfortants.

NAIN

On désigne par ce terme les personnes de petite taille. C'est un terme péjoratif qui n'a rien de médical ou de précis. Le nanisme peut être l'effet d'une maladie héréditaire, l'achondroplasmie, ou d'une cause accidentelle qui agit sur le développement de la croissance. Le nain est aussi un personnage fantastique, que l'on retrouve dans les mythologies germaniques et

nordiques. Le plus célèbre des nains de *side-show* fut Tom Pouce, qui était atteint d'une forme de nanisme non déformante et travaillait pour le cirque Barnum.

QUELQUES NAINS CÉLÈBRES

- **Charles Sherwood Stratton** (1838-83) fut sans doute le plus célèbre nain de spectacle. À 4 ans il mesurait 64 cm et ne devait grandir que de 3 cm pour le reste de sa vie. Barnum lui apprit à chanter et danser et il devint une célébrité internationale sous le nom de Général Tom Pouce. Il se maria en 1863 avec une femme naine, Lavinia Warren, ce qui fit la une des journaux de l'époque.
- **Lucia Zarate** (1864-90) fut la femme la plus petite et la plus légère ayant existé. Née au Mexique, elle mesurait 51 cm et pesait 5,9 kg à 20 ans. Elle commença à travailler avec Barnum à l'âge de 12 ans et son succès fut immédiat. Elle est aussi connue pour avoir été l'artiste la mieux payée de Barnum. Elle gagnait \$20 de l'heure.
- **Henri Renard** (1895-1962) mesurait 70 cm à l'âge adulte et commença sa carrière d'homme de spectacles avec Mistinguett et Maurice Chevalier au Casino de Paris. Il voyagea ensuite dans toutes les foires d'Europe.
- **Carrie Akers** était doublement remarquable. Ne mesurant que 85 cm, elle pesait pourtant 140 kg. C'était donc la plus grosse femme naine de tous les temps. Elle travailla avec Barnum à la fin des années 1880, avant de se retirer du monde du spectacle.
- **Nicholi, le petit prince russe**, est réputé pour être le plus petit homme de tout les temps, mais sa taille ne fut jamais homologuée. Né en Sibérie en 1870, il mesurait seulement 45 cm à 21 ans. Il fut reçu par le Tsar de Russie.

TOM NORMAN

Tom Norman (1860-1930) est l'un des plus intéressants *showmen* connu aussi sous le nom de Silver King. Il quitta le Sussex à l'âge de 14 ans et s'installa à Londres pour y faire fortune. Il commença à montrer des phénomènes de foire dès 1875. Sa renommée grandit progressivement à Londres et en 1883, il possédait déjà plusieurs magasins de bibelots et fausses reliques. En 1884, il découvrit et exhiba Joseph Merrick, L'homme éléphant, puis organisa différentes tournées en France et en Europe. À l'occasion d'un voyage à Chicago en 1893, il fit publier dans un journal la liste complète des objets dont il se séparait. Cela fut un tel succès qu'il s'installa ensuite comme commissaire-priseur, spécialisé dans les collections d'explorateurs, *dime museums* ou cabinets de curiosités. À partir de 1901, il éditait un catalogue annuel et fit paraître des annonces de ses ventes dans la presse anglaise. Il exerça cette activité jusqu'à sa mort.

FRANCES O'CONNOR, LA VÉNUS DE MILO VIVANTE

La promesse de spectacles sexuels suggestifs attirait beaucoup d'hommes dans les *sideshow*s. C'était un moyen discret de voir des corps nus ou presque, comme ceux des femmes entièrement tatouées ou des hermaphrodites. Dans les années 1930, il était facile de voir les jambes nues de Frances O'Connor, une très belle femme qui se produisait au Barnum de New York. En effet, ses jambes étaient précisément l'objet du spectacle. Née sans bras, elle réalisait toutes sortes d'activités avec ses jambes : fumer une cigarette,

couvrir, boire une tasse de thé, manger avec une fourchette et un couteau, etc. Bien qu'elle eut de très nombreux prétendants, Frances ne se maria pas et n'eut pas d'enfant. Elle se retira de la scène dans les années 1950 et mourut à Long Beach en 1982, oubliée de tous.

LE COMTE ORLOFF, L'HOMME TRANSPARENT

Il n'y a aucun autre squelette vivant qui peut être comparé au Comte Orloff. Né en Hongrie en 1864, il eut une enfance normale et se mit soudainement à maigrir à l'âge de 14 ans. Il lui était impossible de se tenir debout. Pour échapper à la douleur, il fumait de l'opium. Sur les cartes qu'il dédicait, il apparaissait toujours avec sa pipe. Orloff souffrait d'un manque de densité des os qui pouvaient se plier et se tordre, sa peau était si mince et si fragile qu'on voyait parfaitement ses veines. Il circula d'abord dans les écoles de médecine en Europe avant d'être exhibé dans plusieurs *dime museums* aux USA. Durant la visite, on plaçait une torche derrière lui pour mettre en évidence la lumière traversant son corps. Il fut donc surnommé aussi L'homme fenêtre. Il acheta son propre *sideshow*, avant de mourir en 1904. La brochure de son spectacle annonçait qu'il était possible de lire le journal à travers sa peau.

JULIA PASTRANA, L'INDSCRIPTIBLE

Julia Pastrana (1834-60) était une femme mexicaine atteinte d'hirsutisme : son visage et son corps étaient recouverts de poils noirs. De plus, elle possédait un nez et des oreilles exceptionnellement grands, une mâchoire saillante et une dentition irrégulière. Elle fut découverte en 1854 par M. Rates et fut exhibée immédiatement au Gothic Hall de Broadway. Durant le temps de l'exposition elle chantait d'une voix douce et harmonieuse en anglais et en espagnol, ce qui ne correspondait pas à son aspect physique terrifiant. Elle fut l'attraction des médias et du grand public pendant plusieurs années. Dans les revues scientifiques, elle fut décrite comme une "espèce distincte", un "hybride entre l'homme et l'oran-outang", "l'être le plus extraordinaire de tous les temps". Sa tournée en Europe, organisée par un nouvel impresario nommé Theodore Lent fut un succès sans précédent. Elle reçut la visite de visiteurs prestigieux tel que P. T. Barnum ou Charles Darwin. Pour ne pas perdre son investissement, Lent décida d'épouser Julia Pastrana, qui était désormais riche et célèbre. Pendant une tournée à Moscou, Julia accoucha d'un enfant, lui aussi couvert de poils. L'enfant et sa mère ne survécurent que quelques jours. Theodore Lent fit embaumer leur corps par un professeur russe appelé Sokoloff et continua de les exhiber dans un cercueil en verre. La relique passa de main en main pendant plusieurs décennies. Elle circula sous l'occupation allemande dans un "Musée des horreurs" conçu par un norvégien du nom de Lund.

PEUPLES DU MONDE

Du XV^e au XIX^e siècles, les européens ont été engagés dans une exploration et une expansion sans précédent dans l'histoire de l'humanité. Mais seule une minorité d'entre eux avaient réellement vu les terres et les peuples colonisés. Les premiers indigènes ramenés en Europe, comme par exemple ces africains présentés en

1441 à la cour du Portugal, étaient mis au service de la découverte et de la science. Mais il fut aussi rapidement profitable de les exposer à des fins commerciales car le public était fasciné par ces peuples et ces animaux extraordinaires. Ainsi en 1501, des esquimaux sont exhibés à Bristol en Angleterre, puis en 1550 le premier village indigène est construit à Rouen, par des indiens brésiliens. En 1603, ce sont des indiens d'Amérique du Nord qui remontent la tamise en pirogue. Au XIX^e siècle, ces "spectacles" étaient très répandus et on vit des indigènes dans toutes les grandes villes d'Europe. Ils étaient parfois traités comme des animaux. En 1906, le directeur du zoo du Bronx à New York installe un pygmée nommé Ota Benga dans une cage à côté de celle de l'oran-outang, 40 000 personnes par jour passèrent devant sa cage.

PICKLED FREAKS

Les *dime museums* et les cabinets de curiosités possédaient généralement une collection anatomique, constituée de flacons où l'on retrouvait des fœtus humains monstrueux conservés dans du formol. Cette pratique remonte à plusieurs siècles, tel qu'en atteste une collection commencée dès le XVI^e par le roi du Danemark Frederick II. À la même époque, un naturaliste italien, Ulisse Aldrovandi, rassembla une collection de 18 000 spécimens. Le spécimen daté le plus ancien est Le fœtus de Colombe Chatri, une femme de Sens morte à 68 ans. On découvrit, lors de son autopsie en 1554, qu'elle portait un fœtus ossifié vieux de 28 ans. Le flacon contenant le fœtus circula pendant près de 3 siècles avant d'être égaré. L'âge d'or de ce type d'exposition fut les années 1950-1960 en raison de nombreuses fausses couches dues à la consommation de drogue et d'alcool. Par la suite, des lois interdirent ce genre d'exposition et les flacons revinrent aux musées ou aux universités de médecine. Il existe toutefois un dernier musée ambulancier qui circule aujourd'hui en Russie. C'est la collection du Tsar Pierre Le Grand, datant de 1714, qui rassemble plus de 300 fœtus malformés. Cette exposition, financée par le gouvernement russe et dirigée par Tatyana Borisova, tente de sensibiliser la population actuelle aux risques de l'alcoolisme et de la drogue.

PIEBALD

Piebald est l'adjectif employé en anglais pour décrire les animaux tachés de blanc et de noir. À l'âge d'or des *sideshow*s, il a été utilisé pour décrire les hommes ou les femmes atteints de vitiligo, une maladie qui provoque une dépigmentation de la peau. Cette mutation peut affecter les personnes de n'importe quelle couleur, mais elle est bien sûr plus spectaculaire chez les noirs. Ces personnes pouvaient être exhibées sous d'autres noms : The Leopard Boy, Lily la tigresse, The Pony Girl. Le cas le plus ancien connu (1740) est celui d'une jeune fille de 5 ans décrite dans l'encyclopédie de Buffon.

PINHEAD

Quand ils n'étaient pas présentés comme aztèques, les personnes atteintes de microcéphalie étaient nommées *pinhead*, c'est-à-dire "tête d'épingle", à cause de la forme si particulière de leur crâne. Le plus fameux d'entre eux était Schlitzie, un homme déguisé en femme, qui apparaît dans le film *Freaks* de Tod Browning.

POLYDACTYLE

La polydactylie se définit comme la présence d'un ou plusieurs doigts supplémentaire(s) au niveau de la main ou du pied. Cette malformation est connue depuis longtemps puisque déjà décrite dans la Bible. La polydactylie de la main est la plus fréquente. On compta 10 doigts à chaque main et 10 orteils à chaque pied d'un enfant né à l'Hôtel Dieu à Paris en 1687. Cette malformation étant génétique, elle est généralement retrouvée chez les individus d'une même famille. Un des plus célèbres cas est celui des habitants du village d'Eycaux en France, à la fin du XIX^e siècle, qui étaient presque tous polydactyles. Les personnes polydactyles étaient très fréquemment exhibées dans les *freak shows*, notamment au Ripley's Believe It or Not! Ce fut le cas par exemple de Avilla Camerlin (6 orteils à chaque pied) ou de E. C. Beam (7 doigts à chaque main).

PRESSE

À partir de la 2^e moitié du XIX^e siècle, on vit apparaître aux USA une presse documentant l'actualité des cirques, des parcs d'attraction, des foires, des vaudevilles, etc. Frank Queen créa en 1854 le premier de ces journaux spécialisés, le *New York Clipper*, un hebdomadaire qui fut édité jusqu'en 1924. Un autre journal, *The Billboard*, était considéré par beaucoup comme la bible du *showman*. Il fut édité de 1894 à 1960. *The Show World* enfin, fut édité par Johnny J. Kline de 1925 à 1950 et couvrait l'actualité des carnivals et des cirques.

PRESTIDIGITATEUR

Le mot fut inventé en 1815 par Jules de Rovère pour remplacer celui d'escamoteur ou de physicien. Il a été rapidement utilisé pour désigner les personnes réalisant des illusions pour divertir. C'est en Italie que la prestidigitation prend ses racines avec des pionniers comme Jonas, Androletti, Antonio Carlotti ou Joseph Pinetti. La discipline fut renouvelée au milieu du XIX^e siècle par le français Jean-Eugène Robert Houdin (1805-71), un scientifique de formation. Il réalisa de très célèbres automates et publia de nombreux ouvrages d'analyse et de classification de sa discipline. À la fin du XIX^e siècle, les prestidigitateurs firent leur apparition aux USA, d'abord dans les *dime museums* (par exemple The Lady Magician, présentée dès l'ouverture de l'American Museum de Barnum à New York), puis dans les *freak shows* (Harry Houdini, Buatier de Kolta, etc.). Ils y réalisaient des illusions, mais aussi des démonstrations scientifiques ou des séances de spiritisme. C'est dans ce contexte que furent imaginés des tours aujourd'hui très populaires comme The Blade Box, une boîte dans laquelle le prestidigitateur découpe son ou sa partenaire à l'aide d'une scie.

CHARLES PRICE, THE GREAT ALBINO KING & SES ÉPOUSES

Charles Price est l'un des albinos les plus connus des USA. On le vit d'abord apparaître seul dans les spectacles puis, comme le nom de Price était très répandu et qu'il existait plusieurs *fat folks* portant ce nom, on le fit apparaître avec l'une ou l'autre de celles-ci comme un couple monstrueux. Dans les années 1880, il s'exhibait avec Annie Price, une irlandaise immigrée aux USA, avec laquelle il finit par se

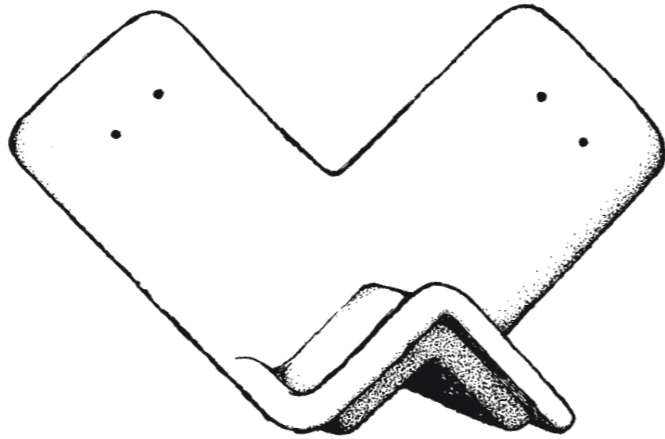


fig 7. ROBERT GOBER, *The Sink Inside of Me*, 1985

marier réellement. Quant elle décéda en 1889, on la conserva pendant 3 jours dans de la glace pour satisfaire la curiosité de tous les badauds. On retrouva ensuite Charles avec Jennie Price, une jeune femme qui pesait déjà 204 kg à 18 ans. Ils étaient à nouveau présentés comme mari et femme, mais on ne connaît pas la vraie nature de la relation qui les unissait, des rumeurs donnant Jennie comme la fille d'un premier mariage de Annie. Une chose est sûre, Charles Price avait un enfant d'un premier mariage avant de connaître Annie, et cette première femme était elle aussi une grosse femme. On peut donc conclure que Charles Price avait une réelle attirance pour les grosses femmes.

PRODUITS DÉRIVÉS

Dans la plupart des *sideshow*s, des cirques ou des musées, on pouvait acheter un programme. Les protagonistes vendaient aussi leur photo, souvent sous forme de carte postale. Les plus célèbres avaient même leur propre programme, où était contés leurs aventures, leurs voyages, souvent accompagnés de textes pseudo-scientifiques. Il existait aussi des objets, des souvenirs de commerce à destination des visiteurs. Les nains, par exemple, vendaient des bibles miniatures. Les manchots, les culs-de-jatte et les hommes tronc vendaient des photos dédiées avec la bouche ou la pied. Les géants, quant à eux, vendaient des anneaux en métal, à la taille de leur doigt. Ce commerce fut très lucratif comme en atteste par exemple les milliers d'anneaux de géants qui circulent encore dans les brocantes aujourd'hui aux USA.

FRANCK "CANNONBALL" RICHARDS, THE HUMAN TARGET

Franck Richards est un américain qui réalisait avec son ventre toutes sortes de tours de force. Il commença sa carrière au début des années 1930 aux USA. Il se plaçait à l'entrée du *sideshow* et les visiteurs devaient à tour de rôle lui donner un coup de poing dans l'estomac. Il présentait ensuite ce numéro de *punching ball* humain avec

le champion de boxe poids lourd Jack Dempsey. Il donnait aussi une variante de ce tour sous le nom de Trempline humain : le public passait en sautant sur son ventre. Mais le numéro qui le rendit célèbre fut celui de La cible humaine : il se faisait tirer un boulet de canon dans le ventre, à bout portant.

SIAMOIS

Les frères siamois ou sœurs siamoises sont des jumeaux homozygotes qui ont une partie de leur corps soudée. Cette situation survient lorsque le zygote de ces jumeaux ne peut se diviser complètement. Ce sont majoritairement des filles. Le nom provient de Eng et Chang Bunker (1811-74), des jumeaux fusionnés originaires du Siam, réunis par le torse et découverts en 1829 par Robert Hunter, un négociant anglais. Ils furent exhibés dans toutes les capitales occidentales. Ils devinrent rapidement leur propre agent et tournèrent avec Barnum aux USA avant de se fixer dans une petite ville de Caroline du Nord. Comme chacun d'eux avait femme et enfants, ils partageaient leur jours et leurs nuits entre 2 maisons.

SIRÈNE

La sirène est une créature fantastique, présente dans plusieurs traditions. En médecine, une sirène est un individu atteint de déformations fœtales graves liées à la sirenomelia (dont une fusion des membres inférieurs qui peut évoquer la sirène du folklore marin). Dans l'immense majorité des cas, le fœtus n'est pas viable et le décès intervient juste après la naissance. Des fœtus de sirène circulaient dans les *dime museums* et les cabinets de curiosité, comme pour attester de la véracité de la légende.

LA SIRÈNE DES FIDJI

Il s'agit du trucage le plus célèbre de l'histoire des *sideshow*s, on le doit évidemment à Barnum. La supercherie fut dénoncée par certains, mais la sirène rencontra un succès de plus en plus

important. Elle fut copiée par d'autres musées, y compris celui de Ripley à Chicago. La créature qui était reproduite était très loin de l'image de beauté et de l'idéal populaire de la sirène marine, ce qui fit sans doute sa réussite. Selon Barnum, c'était le chaînon manquant entre le monde aquatique et les mammifères. Il s'agissait en fait de la création d'un taxidermiste indonésien, qui avait rassemblé en un seul animal le torse d'un jeune orang-outan, la tête d'un autre singe et le corps d'un saumon. Ce trésor était loué à Barnum par son véritable découvreur, Moses Kimball, pour \$12,5 par jour.

SQUELETTE VIVANT

Le premier phénomène exhibé sous le nom de squelette vivant fut Isaac W. Sprague (1841-87), qui travaillait pour Barnum. Il commença à perdre du poids à l'âge de 12 ans sans cause apparente ni explication des médecins. À l'âge adulte, il mesurait 1,68 m et ne pesait que 20 kg. Il souffrait d'anorexie. Il était d'usage dans les cirques de marier les hommes squelette aux grosses femmes, de manière à créer des couples monstrueux. Ce fut par exemple le cas de Peter Robinson, un autre squelette vivant qui faisait partie du Ringling Brothers - Barnum & Bailey Circus. En 1924, à 45 ans et 26 kg, il épousa Bunny Smith, une femme de 210 kg, qui pesait donc 8 fois son propre poids.

STATUE VIVANTE OU HOMME D PIERRE

Au XVII^e siècle, le médecin français Patin décrit le cas d'une "femme de bois". Il s'agissait en fait d'une maladie génétique rarissime, la fibrodysplasie ossifiante, qui transforme les muscles, les ligaments et les tendons en plaques osseuses. Ses effets sont irréversibles et immobilisent lentement les individus jusqu'à leur mort. Ce fut le cas pour Emma Shaler, surnommée La statue vivante, une américaine qui commença sa carrière au Globe Museum de New York et travailla ensuite avec Harry Houdini. Un autre cas célèbre fut l'officier américain Peter Cluckey (1882-1925) qui, à sa mort, donna son corps à la science. Son squelette est immobilisé pour l'éternité en position assise, au Musée de la médecine de Washington. L'homme "ossifié" était un classique phénomène de foire, peut-être parce qu'il était facile à imiter : il suffisait de rester immobile.

STIGMATES

En médecine, le terme stigmaté définit une plaie ou une cicatrice. C'est aussi le nom donné aux blessures infligées au Christ lors de la crucifixion. Il existe un miracle qui fait apparaître des marques semblables à celles du Christ sur des croyants. Dans les *sideshow*s, on pouvait voir toutes sortes de mutilations, dues aux maladies ou aux spectacles (fakir, avaleur de sabres, etc.). Certains prétendaient être stigmatisés, tel que Mortado, l'homme crucifié. Dans ses premières apparitions, Mortado plaçait des capsules de sang dans les trous réellement présents de la paume de ses mains et de ses pieds. Il s'installa ensuite à Coney Island dans une chaise spécialement conçue pour lui et équipée de pompes et de tuyaux. Le sang jaillissait ainsi en permanence de ses plaies. On le surnomma alors Mortado, The Human Fountain. Un numéro du même genre était donné en 1933 au Ripley's Odditorium à Chicago par Stigmata, un homme qui était suspendu par la peau à des crochets dans le dos et les genoux.

LES STILES, LA FAMILLE HOMARD

Grady Frankin Stiles Jr. naquit à Pittsburgh en 1937 et était le 6^e d'une lignée d'hommes homard, dont le premier fut William Stiles en 1805. Cette famille était atteinte d'une maladie congénitale, l'ectrodactylie, qui conduit à une difformité des mains et des pieds. Les mains sont divisées en deux doigts et les pieds sont fendus en leur milieu. La famille Stiles a rapidement tiré profit de cette difformité pour devenir La famille homard. Elle s'exhiba et voyagea dans le monde entier pendant plus d'un siècle. Grady Stiles se maria plusieurs fois et eut 4 enfants. Deux de ses enfants héritèrent de la maladie et tournèrent ensuite avec lui dans les spectacles. Il était connu pour être alcoolique et violent avec ses proches. Sa fille aînée, Donna, quitta le foyer en 1978 pour aller vivre avec un jeune homme qu'il n'appréciait pas. Il la tua avec un fusil la veille de leur mariage. Comme le système pénitencier ne pouvait l'accueillir à cause de sa difformité, Grady fut vite remis en liberté. Son succès dans les spectacles se trouva grand par ces derniers événements. En 1993, on le retrouva assassiné par un voisin de 19 ans, qui avait été payé pour cela \$1500 par la première femme de Stiles et son fils. Les enfants Stiles se produisent encore aujourd'hui dans des spectacles à Coney Island. Cathy Stiles est apparue récemment dans le film de Tim Burton *Big Fish*. Il exista peu de phénomènes de foire semblables aux Stiles : Howard The Lobster Boy, Professor Frances George & Baby Angeline, Bobby Jackson et The Bell Family.

SUPERCHERIES

"Tout est vrai. Certains sont vraiment réels, d'autres sont vraiment faux, mais tout est vraiment bon." (Hard Hall)

L'âge d'or des *freak shows* s'est en partie construit sur l'escroquerie. La plus courante concernait la femme à barbe : beaucoup de barbes étaient postiches et nombre de femmes étaient des hommes. Les supercheries et mensonges de Barnum devinrent aussi rapidement célèbres. Sa carrière dans ce domaine commença en 1835 quand il prétendit montrer la nourrice de Georges Washington, âgée selon lui de 161 ans. L'histoire complète était fausse et la vérité fut faite mais cela n'empêcha pas Barnum d'écrire de nouvelles histoires pour de nouveaux interprètes. Par exemple, Adolph & Rudolph étaient de faux jumeaux siamois. Rudolph avait une jambe malformée, minuscule, et Barnum jugea qu'il serait plus rentable qu'il soit uni à son frère jumeau par la hanche. L'histoire de Pasqual Pinon, l'homme aux 3 yeux, était aussi une invention de Barnum. Tout comme celle des sœurs Milton, qui choquèrent le public en se séparant au milieu d'un numéro et en sortant chacune d'un côté de la scène. Mais le chef d'œuvre de Barnum dans ce domaine est sans doute la Sirène des Fidji, un faux corps de sirène empaillé qui circula pendant 20 ans dans tous les USA.

ANNA HAINING SWAN & MARTIN VAN BUREN BATES, DITS LES GÉANTS D SÉVILLE

Anna Haining Swan (1846-88) était une géante canadienne mesurant 2,27 m. Elle fut découverte en 1862 par P. T. Barnum mais la transaction fut difficile et l'entrepreneur dut faire plu-

sieurs offres. C'était une femme intelligente qui chantait et jouait du piano. Lors de l'incendie de l'American Museum en 1865, les escaliers ayant brûlé, 18 hommes furent nécessaires pour la secourir et la faire passer par une brèche dans un mur. À l'occasion d'une tournée en Europe, Anna rencontra le géant Martin Van Buren Bates (1837-1919), un capitaine de l'armée confédérée qui mesurait 2,41 m. Ils se marièrent en Angleterre en 1871 et entreprirent une tournée ensemble à titre de Plus grands mariés du monde. Ils ont été présentés à la Reine Victoria et au Prince de Galles à leur demande. À leur retour aux USA, le mari d'Anna leur construisit une maison dans l'Ohio, dotée de plafonds de plus de 4 m de hauteur et de meubles faits sur mesure. Le couple eut une fille et un garçon mais les 2 enfants, nés démesurément grands, n'ont pas survécu. Après la mort de sa femme en 1888, le capitaine Bates décida d'écrire ses mémoires.

THE REVOLVING HEAD

C'est un numéro classique de contorsionniste de cirques ou de foires qui consiste à retourner sa tête à 180° et se retrouver le visage de face et le corps retourné. Il a été réalisé par quelques personnes seulement. Le premier et le plus réputé de ceux-ci fut Martin Laurello, de son vrai nom Martin Emmerling. Il naquit en 1886 en Allemagne, débuta sa carrière en Europe, puis se fit connaître aux USA grâce au Believe It or Not! de Robert Ripley. Il travailla ensuite dans le "Congress of Freaks", un spectacle du Ringling Brothers - Barnum & Bailey Circus. L'exercice fut ensuite réalisé par Demetrio Ortiz et Melvin Smith.

VENTRILOQUE

Un ventriloque est un illusionniste qui fait converser une marionnette à l'aide d'une technique consistant à parler avec son larynx, sans bouger les lèvres. La ventriloquie est aussi appelée engastrimysme. Les premiers ventriloques sont apparus dans les vaudevilles et les *sideshow*s à la fin du XIX^e siècle. Ils ont pour noms Jules Vernon, Fred Russel ou Harry Lester. Auparavant, la technique de ventriloquie n'était utilisée que pour des pratiques de nécromancie et de spiritisme. Les ventriloques ont été rendus immensément populaires au milieu du XX^e siècle grâce à la télévision et au cinéma.

ZIP OU WHAT IS IT

Zip ou What Is It était l'un des phénomènes de foire les plus populaires. Né dans les années 1840, William Henry Johnson était atteint de microcéphalie, une maladie plus connue sous le nom de *pinhead* (tête d'épingle). Cette malformation s'accompagnait d'un handicap mental. Il fut découvert par Barnum, mais puisque personne ne voulait payer pour voir un idiot, Barnum eut l'idée de le présenter comme une créature inconnue venant d'Afrique, durant laquelle il travailla exclusivement pour Barnum. Ses porteurs de cerceuil étaient La grosse femme, La femme tatouée, Le squelette humain et Cliko le pygmée.

THE FREAK SHOW
L'EXPOSITION

✎ **KENDELL GEERS** ✎ p. 36

Pošt Pop Fuck 22, 2006
Peinture murale
900×385 cm
Courtesy Kendell Geers & Triple V, Dijon

✎ **DELPHINE REIST** ✎ p. 36

Sous les drapeaux, 2006
Moteur, métal, tissus, matériel électrique
et électronique
200×500×600 cm
Courtesy Delphine Reist & Triple V, Dijon

✎ **CIAUDE LÉVÈQUE** ✎

Normalement vôtre, 2000
Néons
Dimensions variables
Collection de l'artiste, Paris

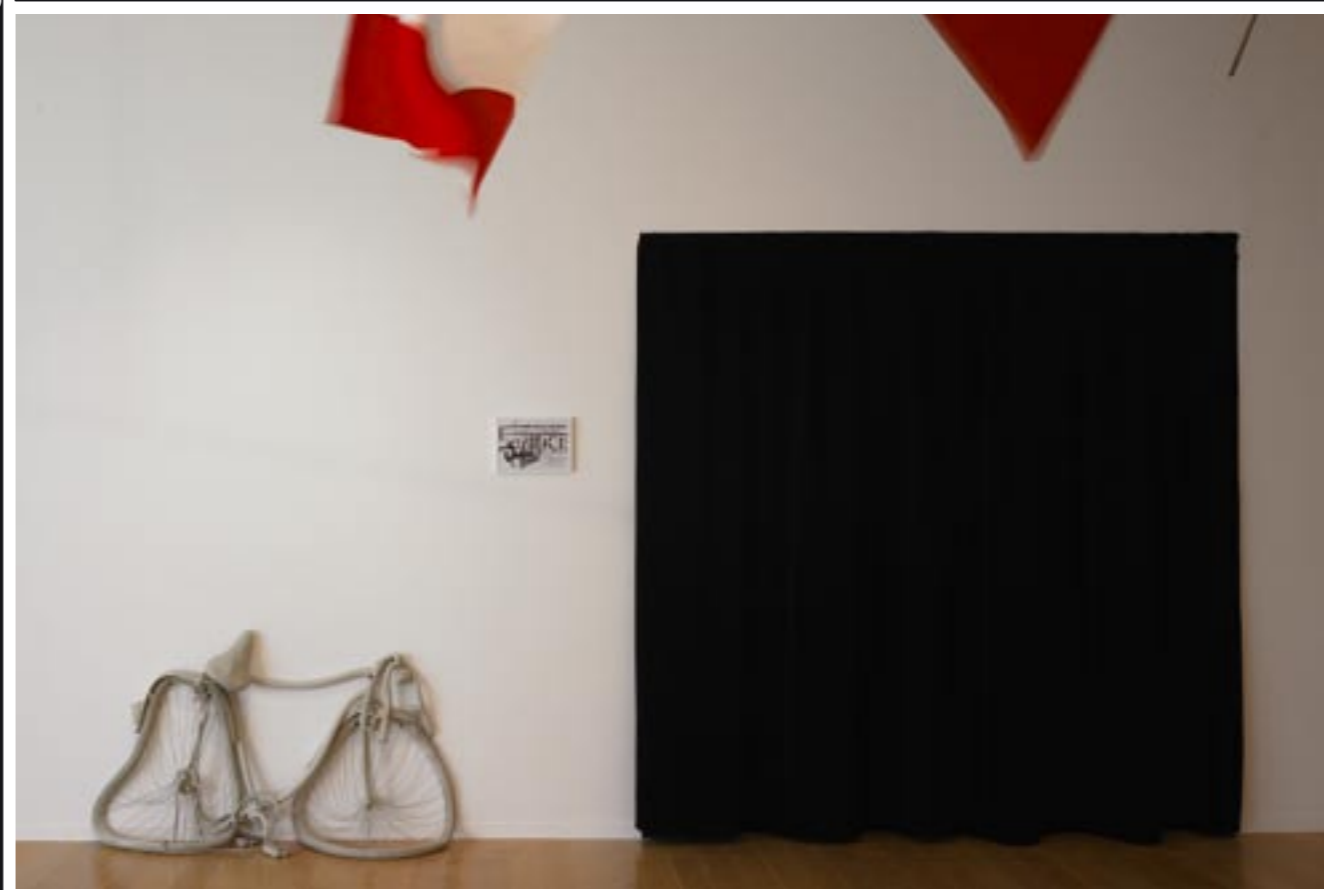






✎ **LORIS CECCHINI** ✎

Stage Evidence (Untitled), 1998
 Caoutchouc
 Dimensions variables
 Courtesy galerie Continua,
 San Gimignano / Beijing



✎ **PAGES SUIVANTES** ✎

Vues d'exposition p.40 à 51

✎ **MAURIZIO CATTELAN, ALI SUBOTNIK & MASSIMILIANO GIONI** ✎ p.42 & 44

The Wrong Gallery, 2001
 Résine, plastique, peinture, système électrique, bois, verre
 46x28x6 cm
 Courtesy galerie Emmanuel Perrotin, Paris / Miami













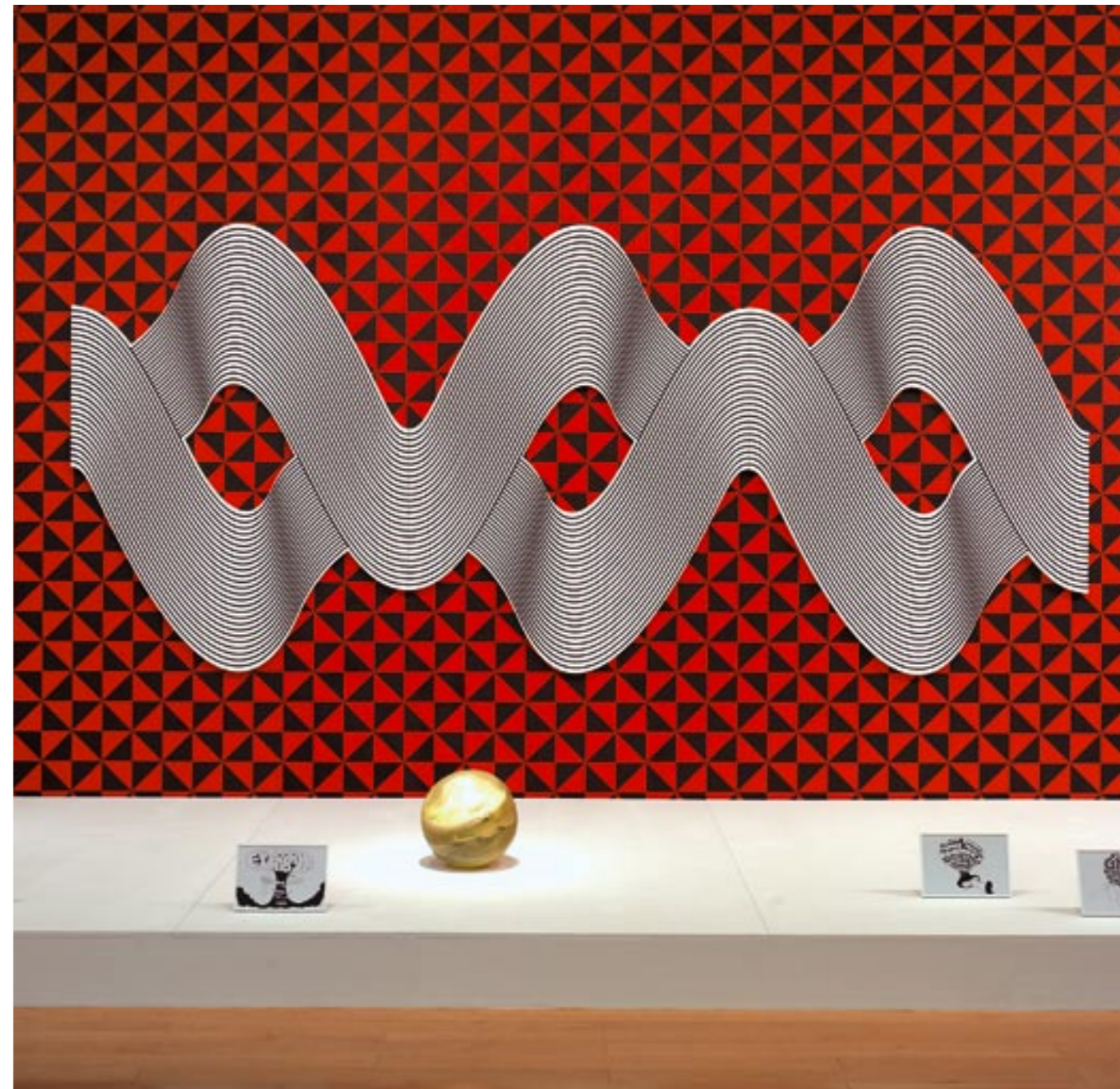


✎ GAVIN TURK ✎ p. 51

PK 2, 1998
 Résine et cellulose peinte
 58×50×26 cm
 Courtesy Jay Jopling /
 White Cube, Londres

✎ YAYOÏ KUSAMA ✎

Repetitive Vision, Phallus Boat, 2000
 Bois, métal, textile
 326×150×66 cm
 Collection Claudine &
 Jean-Marc Salomon, Alex

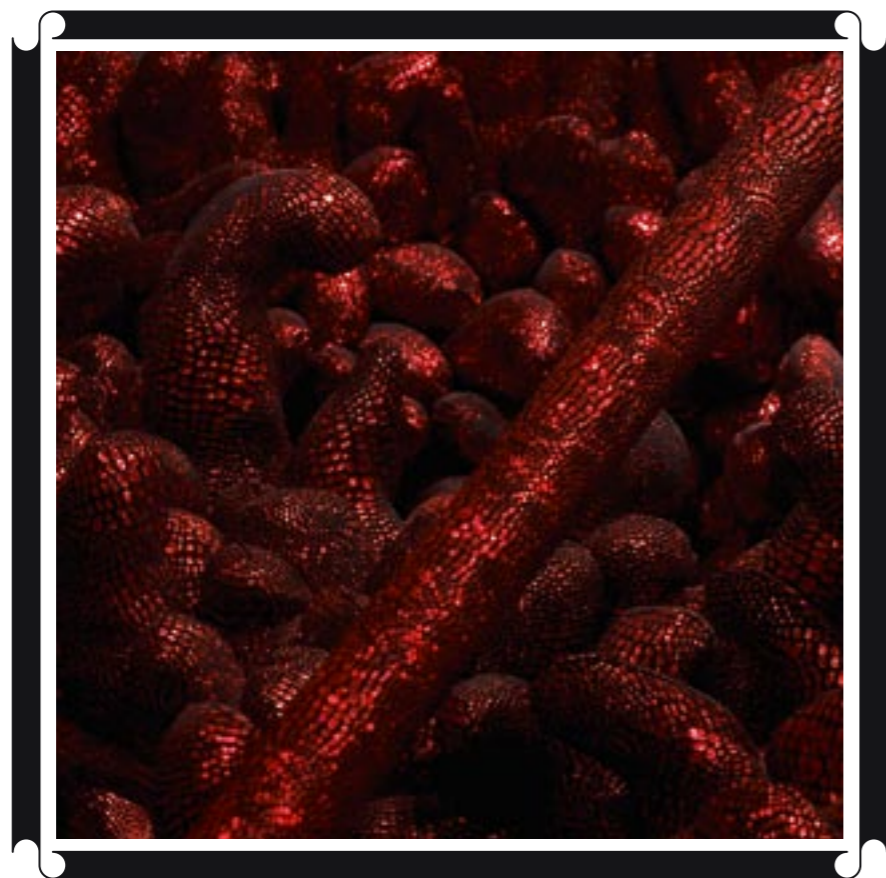


✎ AU PREMIER PLAN ✎

Emmanuelle Lainé p. 65

✎ PHILIPPE DECRAUZAT ✎

Frances Farmer's Revenge, 2006
 3 panneaux, acrylique sur toile
 3×(200×400 cm)
 Collection Françoise &
 Jean-Philippe Billarant, Paris



✧ YAYOI KUSAMA ✧

Repetitive Vision, Phallus Boat, 2000
Détail



✧ EMMANUELLE IAINÉ ✧

Extraballe, 2005
Polyuréthane, élastomère moulé,
pigments, socle
65×35×35 cm
Collection de l'artiste, Paris