



HAL
open science

Apparition et ré-apparition : que fait le freak à la fiction ?

Anna Maria Sienicka

► **To cite this version:**

Anna Maria Sienicka. Apparition et ré-apparition : que fait le freak à la fiction ?. Pistes. Revue de philosophie contemporaine, 2024, volume 5, pp.47-64. hal-04838605

HAL Id: hal-04838605

<https://hal.science/hal-04838605v1>

Submitted on 14 Dec 2024

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

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

APPARITION ET RE-APPARITION : QUE FAIT LE FREAK A LA FICTION ?

Anna Maria Siemicka
Université de Bourgogne

« Les gens du spectacle divisent l'humanité en deux catégories : ceux qui sont "dans le coup" et ceux qui ne le sont pas »¹ écrit Robert Bogdan, historien spécialiste des freak shows. Si son propos décrit une « justice freak »², qui tient au renversement des discriminations dont ils sont victimes, eux qui sont « simplement tolérés en marge de la société »³, il permet aussi de souligner la supercherie qui a fait le succès de ce type de spectacle. En effet, si l'on compte bien parmi les phénomènes exhibés des personnes que le corps médical nommerait de nos jours handicapées ou souffrant d'une difformité suite à une maladie, il est à noter que la plupart des anormalités présentées sur les estrades relevaient seulement d'une mise en scène qui les faisait *apparaître* comme extraordinaires. La formule « *Believe it or not !* » (Croyez-le ou non !) qui présidait aux freak shows présenté à l'*Odditorium* de l'Exposition Universelle de Chicago de 1933-1934, tend à montrer qu'une des spécificités du freak show résidait dans le plaisir de déjouer l'illusion ou du moins d'en éprouver l'artifice. Le succès des freak shows est indubitablement lié à l'aptitude des forains à instituer un jeu sur la véracité du spectacle qui s'offrait aux spectateurs et qui reposait autant sur une modalité de présentation de l'anormalité flatteuse et rassurante quant à leur supériorité face aux freaks, qu'en leur faisant croire qu'ils n'étaient pas de ceux qu'on peut flouer. Les spectateurs, de leur côté, n'étaient cependant que rarement dupes ; aussi s'installait un plaisir éminemment théâtral où ceux-ci attendaient moins de la véracité qu'une mise en scène ludique pour se laisser emporter dans un monde imaginaire.

Pourtant, dans cette grande supercherie qu'était le freak show, certains numéros relevaient d'actes périlleux, qui n'étaient pas sans affecter les spectateurs. Dans son roman autobiographique, Daniel P. Mannix évoque ses expériences « d'avaleur de sabres » itinérant. Il y retrace notamment les réactions des spectateurs, lors d'une de ses performances, durant laquelle il avale un tube à néon lumineux s'éclairant ainsi de l'intérieur :

L'effet produit sur le spectateur est si nauséeux qu'un autre forain s'empresse d'applaudir :

— Est-ce que ma poitrine brille ?

— Tu luisais, mon gars, comme un falot de papier huilé. C'est épatant, j'ai failli en dégueuler⁴.

L'audience grimace, se détourne, cache ses yeux devant le dégoût que le spectacle instille. Malgré cette réponse vive, qui pourrait signer l'échec de la performance, les spectateurs ne quittent pas la représentation. Le dégoût, une sensation difficile à définir parce qu'elle se ressent sans réflexion et ne semble donc pas susceptible de laisser la place à la formation d'une expérience esthétique. Si le spectacle freak se réclame d'un dispositif théâtral, une réaction aussi intense ne peut que rompre l'illusion. Bien loin de la beauté formelle recherchée par les acrobates et les contorsionnistes où la technique du corps devient virtuosité, le spectacle freak⁵ affirme le trouble comme marque d'un spectacle réussi⁶. Pourtant il ne s'agit pas d'une simple exhibition sensationnelle cherchant à dépasser les limites du supportable, mais le résultat d'un jeu touchant à l'image qui advient sur scène. Ce n'est alors plus tant le fait théâtral qui est interrogé que nos propres perceptions. Comment une réaction qui ne permet pas d'instaurer la distance nécessaire au jugement esthétique peut-elle être incorporée au sein d'un pacte théâtral ? Ce trouble ne fait-il pas courir le risque de rendre indistincts l'acte de visée perceptif et l'acte de visée imaginatif, et, par conséquent, de faire disparaître l'expérience esthétique en tant que telle ? Est-il possible de penser une intentionnalité qui se dédouble pour prendre en considération autant le dégoût provoqué par le spectacle que le jeu de l'illusion ? L'embarras du spectateur à opter pour l'une ou pour l'autre de ces appréhensions ne serait-il révélateur d'une esthétique plus large du trouble apprécié pour sa spécificité ? Comment, dans les spectacles freak, la désillusion perceptive est-elle reprise dans le cadre de l'illusion théâtrale ?

J'aimerais montrer qu'une part importante de la force esthétique du spectacle freak réside dans l'ambiguïté constante entre fiction et factualité. C'est cette tension entre fiction et factualité que j'aimerais explorer à l'aune de l'idée de ré-apparition⁷ entendue comme resurgissement de la matérialité du corps du performeur, éprouvant le cadre

1. BOGDAN, Robert, *La fabrique des monstres : les États-Unis et le freak show, 1840-1940* [1988], Paris, Alma éditeur, 2013, p. 81.

2. Les freak shows étaient le lieu d'émergence d'une solidarité des gens du spectacle face à l'hostilité des autorités, de la presse, de la classe bourgeoise. Solidarité qui les mena à développer des réflexes claniques jusqu'à désigner certains profils de clients comme étant de ceux qu'il pouvait anaquer.

3. *Ibid.*

4. MANNIX, Daniel, *Entrez, entrez, Mesdames, Messieurs*, Paris, Denoël, 1953, p. 117.

5. Je prends le parti de parler de spectacle freak à la place « freak shows » ou de « spectacle de freaks » afin de souligner l'importance des différents dispositifs concourant à l'apparition de celui qui fait freak et de souligner la spécificité esthétique de ce type de spectacles. Nous garderons le terme « freak » pour désigner ceux qui ont interprété ces rôles ou qui en furent affublés. Nous utiliserons « freak show » pour parler des institutions grandes ou petites qui mettaient en scène les freaks.

6. Nous pourrions envisager d'approcher la question de la beauté à travers une esthétique du quotidien. Le spectacle freak reposait souvent sur l'exécution de gestes banals par des corps extraordinaires, comme la capacité de peindre ou prendre le thé par une personne ne possédant pas de bras et se servant de ses pieds. Celle-ci reposerait sur une possible une approche des techniques du corps comme style.

7. Ce travail doit beaucoup à celui d'Agnès Curel qui développe l'idée d'une esthétique de « l'apparition », entendue comme procédé de fabrication d'une image scénique à travers la voix du bonimenteur, qui, loin de se réduire à un simple présentateur, est celui qui permet l'entrée, autant physique que mentale, dans la fiction. Voir CUREL, Agnès, « Mesdames et Messieurs ! ». Bonimenteurs et rhétorique de l'apparition : des enjeux historiques et

fictionnel dans lequel il s'inscrit et constituant aussi une épreuve pour les spectateurs. Cette idée me permettra de d'éclairer l'évolution des spectacles freak à travers une analyse philosophique mettant en lumière les changements esthétiques entre les spectacles du XIX^e – début XX^e siècles et les reprises contemporaines. Mon hypothèse est que le lien spécifique entre ré-apparition et illusion permet de comprendre pourquoi la catégorie de la supercherie est opérante mais pas suffisante pour penser l'appréciation du spectacle freak.

VOIR LE FREAK

Qu'est-ce qu'un freak ? Le terme est difficilement traduisible mais se réfère habituellement au marginal, à l'anormal voire au déviant : son acception anglophone le place du côté du ressenti en l'inscrivant dans le registre de la peur, illustrant la réaction qu'on aurait face à un corps ou un comportement jugé comme terrifiant. Lorsque utilisé pour désigner une personne, il signe bien plus l'échec du langage à la saisir qu'il n'est une réelle qualification. Dire « il ou elle est un freak » est un énoncé discordant, puisqu'il s'inscrit déjà dans au moins une première catégorisation : celle du genre. Tout au plus pourrait-on dire que « c'est un freak », en soulignant par là l'impossibilité de clairement l'identifier⁸. En tant que tel, le freak n'est appréhendé que sous le signe du trouble puisqu'il rend poreuses des délimitations tenues pour acquises : humain/ animal, femme/ homme, possible/ impossible, faisant de lui une transgression incarnée. Le terme a été généralisé par l'avènement des exhibitions d'anormaux, nommées freak shows, dont les figures les plus connues furent la « femme-à-barbe », les « jumeaux siamois », ou encore l'« homme-tronc ». Si de nombreuses études soulignent l'aspect normatif dans lequel s'inscrit la figure du freak, alors même que les personnes interprétant ces rôles se présentaient comme artistes et proposaient un spectacle fondé sur une illusion théâtrale, la question d'une esthétique propre à ces exhibitions n'est que rarement posée.

De manière significative, les freaks présentés dans les fêtes foraines sont appelés en français des phénomènes, c'est-à-dire « ceux qui apparaissent », selon l'acception grecque ancienne de *phainomenon*, « ce qui apparaît », il faudra donc décrire phénoménologiquement l'aventure du regard face à ceux qui furent décrits comme freak ; après quoi seulement peut être envisagée la dimension esthétique.

Le freak est celui qu'on montre du doigt, comme pour prendre un autre à témoin, afin de se rassurer quant l'(ir)réalité de ce qui se présente à nos yeux. Aussi, le sentiment d'incrédulité prime dans la rencontre avec le freak : il ne devrait pas exister et pourtant il est là. Dans son étude consacrée au regard porté sur le handicap, Rosemarie Garland-Thomson affirme que le voyeurisme est un regard prolongé qui advient lors d'un « frisson visuel », qui nous enjoint à faire sens de l'étrangeté qui se présente à nous⁹. Paradoxalement, fixer du regard renvoie souvent au doute ou à la perplexité : comme si, à force de regarder, on rétablirait l'ordre ordinaire des choses. Excédant toute catégorisation, le freak peine à apparaître, puisque nous ne parvenons pas à le saisir perceptivement. Un corps extraordinaire, comme le souligne Pierre Ancet, peut être perçu comme une illusion. Le membre surnuméraire du freak ne serait qu'une prothèse dissimulée sous les vêtements, voire appartiendrait à une autre personne habilement cachée dans le décor de la mise en scène, la barbe sur un corps perçu comme féminin serait un déguisement posé sur un visage qu'on suppose tout naturellement glabre, la perforation de la chair dans le numéro de fakir reposerait sur un tour de passe-passe qui ne percerait donc pas réellement l'enveloppe de la peau : « l'irruption d'un corps à l'apparence extraordinaire dans le quotidien paraît si aberrante que la première réaction est le plus souvent de chercher l'artifice »¹⁰. S'ensuit un désir de rectification face au doute quant à la conformité de ce qui est perçu : « ce réflexe de vérification nous permet de corriger au quotidien des apparences trompeuses, en bridant les suggestions de notre imagination »¹¹.

Ainsi, la vision du freak est l'inverse d'une contemplation. Elle est la recherche d'une excitation, d'une sensation forte comme dans nos parcs d'attractions actuels, eux-mêmes héritiers des freak shows¹². Si, comme l'écrit dans son ouvrage séminal sur le freak show et ses reprises contemporaines, Rachel Adams : « le désir de regarder fixement [...] est la principale impulsion derrière le spectacle de freaks »¹³ alors le spectacle pourrait ne reposer que sur un plaisir très éphémère puisque s'appuyant entièrement, soit sur une première exhibition, soit sur la mise à jour de la supercherie. Un regard essentiellement intéressé peut-il ouvrir sur une expérience esthétique ? L'habituation du regard enlèverait tout intérêt au freak, puisqu'il serait impossible de recréer le moment de la découverte. Pour reprendre le terme de Gilles Deleuze, vouloir regarder un freak ce serait chercher le « sensationnel »¹⁴, tendre vers l'émotion non en raison de sa manière d'apparaître mais en raison de l'objet lui-même. Chercher le sensationnel, c'est chercher uniquement à repaître sa curiosité. Le plaisir pris au spectacle freak se réduirait-il à cette principale impulsion ?

théoriques à la mise en jeu de ces personnages au théâtre,

8. Utilisé pour désigner des individus réels, ce terme fut d'une grande violence puisqu'il niait l'humanité de ceux auxquels il se rapportait, comme si son rôle de freak oblitérait tout le reste et en faisait leur vraie nature. Notons que la revalorisation du terme « freak » est récente, datant des années 1960 où elle devient synonyme de subversion et d'avant-garde politique, sociale et artistique.

9. GARLAND-THOMSON, Rosemarie, *Staring: How We Look*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 18, p. 47-49.

10. ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Presses universitaires de France, 2015, p. 65.

11. *Ibid.*

12. COURTINE, Jean-Jacques. « De Barnum à Disney », *Les cahiers de médiologie*, 1996, n° 1, p. 73-81.

13. ADAMS, Rachel, *Sideshow USA: Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 2001, p. 68. « The desire to stare... is the primary impulse behind the freak show. ». Toutes les traductions sont de l'auteur.

14. DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981.

UNE ESTHÉTIQUE DE L'APPARITION

Le spectacle freak répondait à une nécessité de mise en scène du regard, jouant sur le désir d'assouvir la curiosité face à des corps extraordinaires à travers des dispositifs visant à faciliter la vue, tout en se devant de garder toujours un peu du mystère du freak, garant de la pérennité du spectacle. Toujours dissimulé, parfois juste par des calicots dans le cas des spectacles les plus dépouillés, le freak attendait d'être dévoilé aux plus braves qui franchissaient le seuil de la baraque. Si les obstacles séparant le freak du spectateur étaient en eux-mêmes bien fragiles, leur objectif était d'entretenir le plaisir de la transgression, avant d'arriver au clou du spectacle : le freak en lui-même. Comme le note Agnès Curel : « en le dérobant à la vue du plus grand nombre pour n'offrir son image monstrueuse qu'à une poignée de privilégiés, les forains entretenaient une logique de rareté, d'unicité : si la fête foraine est un spectacle de masse, l'exhibition se doit de fragmenter cette foule, et de la faire pénétrer au compte-goutte dans la baraque, pour conserver l'impression de proximité avec le monstre exhibé sur l'estrade »¹⁵.

Les calicots qui faisaient office de façade affichaient une représentation plus ou moins fidèle du freak exhibé, soutenu par la harangue préliminaire du bonimenteur qui se chargeait de diriger le regard pour le rendre perméable au portrait romancé qu'il en faisait. C'était là une manière de le rapprocher tout en lui conférant une réalité plus tangible : « le freak s'incarnait peu à peu sous les yeux du badaud. Au-delà de cet attrait visuel, il s'agit également de conditionner le regard par un processus d'anticipation : le freak dessiné est un "freak parfait", comme on peut le montrer grâce aux artifices de l'illustration »¹⁶, poursuit Agnès Curel. Aussi, les « femmes-à-barbe » avaient une barbe encore plus fournie, les « hercules » étaient toujours plus imposants, les « jumeaux siamois » pouvaient se tenir debout, etc. Avant même d'avoir franchi le seuil, le désir est attisé, le regard est aiguillé ; une fois entré, dans l'imaginaire du spectateur coexistaient ainsi l'image idéalisée et la réalité de la personne présentée : le freak *apparaissait*.

Loin de se restreindre à une simple exhibition, le spectacle freak consiste en l'art des forains à faire coexister l'apparence du performeur et les différents dispositifs (affiches, rôle joué par le performeur, boniments...), alors même que ceux-ci ne se recouvrent que rarement. Cette discordance volontaire se fait au service de l'apparition du freak appuyant sa dimension fantaisiste et sa très probable nature fictive. Aussi, les dispositifs de mise en scène adoptaient une double fonction : celle de détourner l'attention du spectateur inquisiteur qui prêterait une trop grande attention aux différents artifices tout en renforçant la réalité du freak à travers une habile direction du regard. À travers ces dispositifs, il était possible pour les forains de travestir toute personne en freak.

Les performeurs « font freak » comme s'ils incarneraient un personnage pour une pièce, écrit Marie Astier, dans sa thèse portant sur la mise en scène du handicap : « le freak show n'est pas de l'ordre de la présentation mais de la représentation : les anomalies physiques et intellectuelles ne sont pas simplement exposées, elles deviennent des traits particuliers de personnages à jouer que d'autres reprendront après eux »¹⁷. En effet, être très grand, c'est un trait physique ; être un géant correspond à une fonction qui est assigné dans le contexte de la monstration, comme en témoigne la proposition « ça vous dirait d'être un géant ? »¹⁸, faite par l'impresario Clyde Ingall à Jack Earle – jeune homme de deux mètres trente. Ainsi, un regard bien placé, grossissant un trait de l'apparence, pouvait ainsi faire resurgir une monstruosité latente présente en chaque individu, mettant ainsi le freak au croisement d'une construction théâtrale et sociale. Le grossissement d'un trait particulier affaiblit l'expression d'ensemble du corps, n'offrant qu'une présence amoindrie de l'individu, ouvrant sur une perpétuelle oscillation du regard qui accompagne le doute entre la perception du corps réel et la représentation qui en est donnée et créant ainsi un effet de faux-semblant. Selon l'historien James Cook, la popularité des spectacles freak découle directement de leur capacité à maintenir une ambiguïté jamais totalement résolue¹⁹, faisant toujours hésiter le spectateur entre une explication rationnelle et le récit mystificateur mis en place par les différents dispositifs ; la question mérite donc d'être posée : les badauds croyaient-ils en leur freak ?

JOUER AU BADAUD

« Le complément nécessaire d'un monstre, est un cerveau d'enfant »²⁰, écrit Paul Valéry, déclarant ainsi que l'intérêt qui peut être éprouvé pour les monstres ne peut être nourri que par un esprit niais, manquant de jugement, incapable de faire la part entre le réel et le fictif. De manière significative, dans le contexte des freak show – parfois

15. CUREL, Agnès, « Le théâtre des monstres », Dubouilh, Sandrine et Katuszewski, Pierre (dir.) *Formes mineures et minoritaires des arts du spectacle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, p. 78. Je privilégie le terme « freak » pour l'inscrire dans le contexte du divertissement de masse. Si le freak est héritier de la monstruosité au sens où il s'impose dans les foires en lieu et place du monstre, les deux termes ne recourent pas toujours les mêmes objets. « Monstre » est un terme particulièrement violent pour qualifier, faute de mieux, des personnes à l'apparence perçue comme abominable. Si le freak partage avec le monstre l'idée d'excès, il se démarque par l'introduction de mises en scène et de trucages. Le freak, correspond à un rôle à interpréter, il est la conjonction d'un corps et d'un dispositif théâtral. Plus encore, les deux termes ne connaissent pas la même postérité, si le freak est revendiqué ou détourné par certains artistes ou militants, ce n'est que très rarement le cas du monstre.

16. *Ibid.*

17. ASTIER, Marie, *Présence et représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française*, thèse de doctorat sous la direction d'Anne-Françoise Benhamou, Université Toulouse le Mirail-Toulouse II, 2018, p. 130.

18. BOGDAN, *La fabrique des monstres*, op. cit. p. 18.

19. COOK, James, *Arts of Deception: Playing with Fraud in the Age of Barnum*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2001, p. 16.

20. VALÉRY, Paul, « Au sujet d'Adonis », *Variétés II*, Gallimard, Paris, 1930, p. 81.

présentés comme spectacles de « monstres humains » – il est plus commun de parler de badauds que de spectateurs. Et de fait, les freak shows étaient des lieux de divertissement populaire qui revendiquaient une dimension ludique en jouant notamment sur l’attrait enfantin pour le merveilleux.

James Cook définit le style de Barnum, forain qui transforma les freak shows en divertissement de masse, comme une « supercherie artistique » qui « impliquait un mélange calculé de vrai et de faux, d’enchantement et de désenchantement, d’exhibition publique énergique et de suspension momentanée de l’incrédulité »²¹. Aussi, l’idée d’une supercherie n’était pas absente de l’immersion dans la fiction, mais elle ne l’annulait pas puisque flottements et frictions des artifices mis en œuvre participaient pleinement au plaisir suscité par ce spectacle. Barnum déclarait lui-même : « le public semble disposé à être amusé même lorsqu’il est conscient d’être trompé »²². Si l’apparition fait toujours advenir une hésitation face au spectacle présenté, elle participe pleinement à l’expérience spectatorielle. Le doute perceptif face au corps extraordinaire se rejoue dans la structure du spectacle freak.

Si certains étaient quelques fois déçus, déplorant que « la promesse du dehors surpasse la performance du dedans »²³, ils se joignaient volontiers à la supercherie en se vantant, auprès d’amis et de connaissances, d’avoir assisté à un spectacle hors du commun, en exhibant à leur tour des cartes-de-visite illustrées, lesquelles présentaient l’effigie du freak avec un récit biographique, ou, plus rarement, un objet ayant prétendument appartenu au freak mis en scène comme une bible miniature pour les « nains » ou une énorme bague pour les « géants » ; devenant ainsi, à leur tour, des personnages du spectacle freak, jouant au badaud hors-les-tréteaux.

Les spectateurs pouvaient ne pas croire aux affirmations du bonimenteur, mais jouer le jeu pour s’amuser, ou pour éviter de gâcher le jeu en faisant remarquer qu’il n’est pas réel. D’autres pouvaient jouer involontairement, en prenant pour argent comptant les affirmations du bonimenteur. Nous pouvons donc penser que les spectateurs se prêtaient au jeu du spectacle selon un faire-semblant au sein d’une connivence connue et acceptée de tous : comment comprendre une telle position et que peut-elle nous dire du plaisir esthétique pris à ces spectacles ?

Kendall Walton soutient que chaque fois que nous nous engageons dans des œuvres représentatives – qu’il s’agisse de romans, de films, de peinture, voire de pièces de théâtre – nous jouons à faire-semblant²⁴ : la réussite du spectacle consistant en la capacité du spectateur à se comporter comme si les contenus représentés par l’œuvre étaient vrais ; tout en reconnaissant, simultanément, son caractère fictionnel.

Illustrons cela par un exemple : imaginez une enfant qui joue avec sa mère. La mère, enfilant des gants rouges fait croire qu’elle est un monstre aux griffes acérées, et chaque fois qu’elle s’approche de sa fille, celle-ci crie et s’enfuit. Elle feint la peur pour le plaisir et l’amusement, joue à faire croire qu’elle est menacée par un monstre et agit en conséquence de la manière qui lui semble la plus adéquate. L’enfant n’a pas réellement peur et ne fait pas réellement face à un monstre, même si elle se comporte tout comme. Au sein d’une expérience esthétique, le cadre fictionnel permet de prendre plaisir face à des objets ou situations qui autrement nous seraient insupportables, il permet de les mettre à distance et d’en faire des objets de contemplation. L’émotion qui aurait été ordinairement ressentie est altérée pour devenir, comme la nomme Walton, une « quasi-émotion », rendant possible l’émotion esthétique possible en situant l’objet²⁵ dans le cadre sécuritaire de la fiction, mis à distance de sorte à ne pas troubler le spectateur. Le plaisir du spectacle freak découlerait-il de la même démarche enfantine consistant à se faire à se faire peur ? Le spectacle freak comporte cela de plus troublant, dépassant ainsi la proposition de Walton qu’il met en exergue la tension entre le réel et le fictif, mettant le jeu de faire-semblant lui-même en péril. Contrairement, aux propositions de Walton, le spectacle freak ne pose pas le corps dans un cadre fictionnel délimité, son pouvoir d’attraction réside en la capacité du spectateur à se demander et « si c’était réellement vrai ? » ou pire encore « et si c’était moi ? »²⁶. En cela, le spectacle repose sur la même menace que porte l’idée de monstre, sa possibilité effective.

VERS LA RE-APPARITION. E/PREUVE : LE PUBLIC FACE AU FREAK

La quête de l’illusion vraisemblable trouva son apogée dans l’invention du cinématographe, qui participa au déclin des freak shows²⁷. Dans les mots de Jean-Jacques Courtine, celui-ci n’est que :

L’aboutissement d’une longue série d’innovations technologiques qui ont renouvelé la production d’illusion optique tout au long du XIX^e siècle : succès des panoramas et des dioramas, invention de la photographie, reproduction mécanique et

21. COOK, James, *op. cit.*, *ibid.* : « involved a calculated intermixing of the genuine and the fake, enchantment and disenchantment, energetic public exposé and momentary suspension of disbelief ».

22. BARNUM, Phineas, Taylor, *The Life of P.T. Barnum* [1855], London, Routledge & Sons, 1889, (1855 version), p. 153 : « the public appears disposed to be amused even when they are conscious of being deceived ».

23. BOGDAN, Robert, *op. cit.* p. 97.

24. WALTON, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990.

25. BOURIAU, Christophe, *Le comme si*, Paris, Les éditions du Cerf, 2013, p. 182

26. Le corps difforme cristallise l’angoisse d’avoir pu naître ainsi ou de soi-même engendrer un enfant difforme. Il nous fait ressentir dans notre propre chair la proximité avec le monstre.

27. De plus, avec l’émergence de la notion moderne de handicap comme nouvelle catégorie pour comprendre le corps anatomiquement différent, le regard sur le corps s’est moralisé. La différence anatomique devient l’objet de préoccupations strictement médicales attachées à sa rééducation, l’exhibition publique est désormais perçue comme dégradante.

foisonnement des images, émergence de la publicité, mais aussi des « fantasmagories » des passages et des grands magasins, vues panoptiques des exhibitions universelles, canalisation des regards dans les musées ²⁸...

Après l'échec, en 1932, du film *Freaks, la parade monstrueuse* de Tod Browning²⁹, le freak cède sa place à des créatures purement fictionnelles. Forts des nouvelles possibilités que leur offrait le médium, les réalisateurs substituent aux freaks d'autrefois les vampires, les créatures mutantes et les zombies. Depuis, les monstres n'ont plus quitté le grand écran, apparaissant toujours plus nombreux grâce aux effets spéciaux qui permettent de générer les formes les plus fantasques, tout en reposant sur des exigences de vraisemblance toujours plus poussées. Paradoxalement, cette course effrénée vers le réalisme a fini par éveiller le mécontentement des amateurs du genre lassés de voir l'horreur s'adoucir³⁰. Face à cette surenchère de distanciation produite par les écrans, Carrie Sandahl souligne un « désir d'identifier et de posséder une expérience corporelle "authentique" qui hante ceux qui se sentent insatisfaits de l'hyperréalité brillante des images générées par ordinateur, de la télévision, de la photographie et du cinéma »³¹. Aussi, à la suite de Rachel Adams nous pouvons nous demander si l'engouement porté à l'image ne commence pas à s'estomper³², ce qui participerait à la renaissance des spectacles freak et à l'avènement d'une nouvelle esthétique du spectacle freak. Interrogeons la place de la corporéité dans les freak shows contemporain.

Loin d'être des reliques du passé, les freak shows continuent de fonctionner, exhibant des personnes présentées comme hors-normes dans une mise en scène désormais volontairement subversive, soulignant l'artificiel au fondement des catégorisations sociales. Détournant les numéros classiques, rigidité des rôles, ils tendent vers un spectacle fondé sur l'illisibilité du corps et donc à l'impossible rattachement à une identité normative.

« Ils sont là, ils sont réels et ils sont vivants ! »³³, telle est la promesse faite sur le site internet du *Sideshow by the Seashores*, à Coney Island, un freak show contemporain. Le slogan « *Alive!* » (Vivant !) est depuis longtemps un moyen de commercialiser les phénomènes présentés : voir le freak en mouvement ou interagir avec l'audience fonctionne comme une preuve irréfutable de sa véracité. Slogan qui n'est pas sans faire écho à l'expression popularisée par le célèbre film de monstre, *Frankenstein*, « *It's alive!* », dont les freak show contemporains reprennent les codes mais qui peut ici, contrairement au film, faire sous-entendre, *it's live*, c'est en direct, cela se produit sous vos yeux.

Parmi les performeurs, Xander Lovecraft, un homme de petite taille déjà habitué des spectacles burlesques, dont le numéro est celui du clou dans la tête, un numéro classique des freak show. Dans son travail comparatif des spectacles de freak, burlesque et circassien, Jonas Eklund retrace le numéro :

« Je vais m'enfoncer dans la tête ce clou en acier solide de trois pouces à l'aide de ce marteau Stanley de 13 onces », explique Xander. Il poursuit en plaisantant sur le fait qu'il voudrait dire que son numéro est sponsorisé par Stanley, une célèbre marque américaine d'outils, mais qu'il n'en a pas le droit, car il n'est apparemment pas un bon représentant de leur marque, « du moins, c'est ce que dit le procès ». Son boniment crée une atmosphère ludique. Xander lèche le clou pour le préparer au numéro et nous dit de ne pas essayer cela à la maison, c'est dangereux, et qu'il est en fait « un professionnel [courte pause] de l'idiotie ». Autour de moi, j'entends des rires, et je m'y laisse prendre ³⁴.

Le rire et la dérision ont ici pour fonction de renvoyer l'objet dans l'espace bien circonscrit de la fiction ludique. Le renvoi à des références communes pour le public américain (tant les outils Stanley que les procès intempestifs) participe à un sentiment de connivence, qui rend la situation presque familière, que les spectateurs étendent volontiers à la supercherie à venir, pensant être « dans le coup ».

Il plante le clou dans le nez et commence à taper dessus avec le marteau. Cela produit un bruit de métal qui s'entrechoque et qui est amplifié par le système de sonorisation. J'entends les spectateurs émettre des bruits de dégoût en se tortillant et en détournant le regard. Au même moment, je ressens un sentiment de dégoût, mon estomac se retourne, murmure comme s'il était vide, et instantanément mon corps devient l'objet intentionnel qui retient toute mon attention ³⁵.

28. COURTINE, Jean-Jacques, *op. cit.* p. 73-81.

29. BROWNING, Tod, *Freaks, La Monstrueuse parade*, 1932, États-Unis, Metro-Goldwin-Mayer

30. « Le numérique adoucit le cinéma gore » or, « le gore a besoin d'être incarné », de « passer par la matière », souligne Philippe Rouyer. Cette tension entre numérique et organique, nous pouvons l'étendre au cinéma de monstres puisqu'eux aussi apparaissent comme désincarnés, ne pouvant plus faire appel au dégoût et à l'angoisse qu'ils devraient susciter. Paradoxalement, cet aspect organique rend plus apparent l'artifice, il rend l'expérience plus poignante. Voir ROUYER, Philippe, « Le sang à l'écran : épisode 2/4 », *Les Chemins de la philosophie*, Série « Philosophie du gore », France Culture, 12 septembre 2019, 17:45-18:15, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/le-sang-a-l-ecrian-2279817> [consulté le 09/01/2023].

31. SANDAHL, Carrie, « The lim Rose Circus Side Show: Representing the postmodern body in pain », dans Tait, Peta & Lavers, Katie (dir.), *The Routledge Circus Studies Reader*, London, Routledge, 2020. p. 270. « The desire to identify and possess an "authentic" bodily experience haunts those who feel dissatisfied with the glossy hyperreality of computer-generated images, television, photography, and film ».

32. ADAMS, Rachel, *op. cit.*, p. 218-219.

33. « They're here, they're real and they're alive! », <https://www.coneyisland.com/coneyislandcircussideshow> [consulté le 12/02/2023]

34. EKLUND, Jonas, *The Sensational Body: A Spectatorial Exploration of the Experience of Bodies on Stage in Circus, Burlesque and Freak Show*, thèse de doctorat sous la direction de Meike Wagner et Camilla Damkjær, Université de Stockholm, 2019, p. 226. « Xander then introduces the stunt we are about to see, the human blockhead, a classic sideshow act with a long history. "I am going to hit this three-inch solid steel nail into my head using this 13-ounce Stanley hammer," Xander explains. He follows up with a joke about wanting to say that the act is sponsored by Stanley, which is a well-known American tool brand, but is not allowed since he apparently is not a good representative of their brand, "at least, that's what the lawsuit says." His banter creates a friendly atmosphere. Xander licks the nail to get it ready for the stunt and tells us not to try this at home, it is dangerous, and that he, in fact, is "a professional [short pause] idiot." Around me, I hear laughter, and I am getting caught in it ».

35. *Ibid.* p. 226. « He puts the nail into the nose and starts tapping on it with the hammer. This produces a distinct clinking metal sound that is amplified by the sound system. I hear people in the audience letting out sounds of disgust as they squirm and look away. At the same time, I feel the sense of disgust, my stomach is turning, murmuring as if it was empty, and instantly my body becomes the intentional object in full focus of my

Rupture de l'illusion, le jeu n'en est pas un et la réalité du performeur *freak réapparaît* avec d'autant plus de vigueur. Le corps déborde du cadre fictionnel dans lequel le boniment l'avait inscrit. Il est là, impossible de le remettre à distance. Jonas Eklund souligne la réaction viscérale produite par le numéro et la manière dont le vécu du corps propre monopolise son attention. Précisons cet aspect.

L'être-au-monde d'une personne se caractérise par un oubli de soi ; au fur et à mesure que la perception s'étend vers l'extérieur, le corps lui-même disparaît de la conscience, au lieu d'y figurer en tant qu'objet intentionnel distinct. De même, le fonctionnement interne du corps disparaît en grande partie de l'expérience consciente. Cette disparition s'étend à la capacité humaine de bouger et d'agir. Il s'agit d'une assurance implicite dans ses capacités physiques, exprimant une interaction fluide et sans faille entre les corps, les objets et leur environnement. Le corps revient au premier plan de la conscience avec l'expérience de la douleur, de la maladie, où dans toutes situations où le corps est vécu sur le mode de l'impropriété, entendu comme une dissociation entre soi et son corps. Pourtant, ici, cette situation proche de la maladie, découle d'une rencontre : comment l'expliquer ?

Merleau-Ponty affirme clairement que je peux reconnaître autrui en tant qu'*alter ego* en raison de notre forme corporelle commune qui me permet d'établir une correspondance entre mes capacités corporelles possibles et celles qui s'expriment dans le corps d'autrui. De même que je peux m'orienter dans mon propre corps sur le mode du savoir absolu, en saisissant l'évidence du rapport entre mes différents membres (je n'ai pas besoin de chercher ma main pour savoir où elle se trouve), de même je peux m'orienter dans le corps d'autrui et avoir l'impression de savoir ce qui s'y passe. « Qu'il s'agisse de mon corps ou du corps d'autrui, je n'ai pas d'autre manière de connaître le corps humain qu'en le vivant »³⁶ : aussi peut-être pour découvrir le mystère du corps, que celui-ci soit extraordinaire ou non, il me faut l'éprouver, le vivre comme de l'intérieur.

Pierre Ancet précise la sensation ressentie devant un spectacle similaire : « la performance de l'avalheur de sabre trouble la conscience du corps en touchant aux profondeurs d'un espace interdit au contact ordinaire et peut déclencher une nausée involontaire »³⁷. Aussi, face au spectacle de Xander, on s'imagine les membres de l'audience ressentir comme dans leur propre corps le froid du métal, passant du nez à la gorge, et son répugnant chatolement. À travers le regard, c'est notre propre espace phénoménal qui est atteint, l'acte devient invasif et souligne la présence organique du corps en mettant en péril la quiétude de sa forme. Cette résurgence de la matérialité du corps du performeur trouble le cadre fictionnel qui devait le contenir. Comment la *ré-apparition* du corps du performeur se dédouble dans sa ré-apparition dans le corps du public ?

Le spectacle *freak* s'impose comme une épreuve corporelle, preuve de sa réalité. Si les yeux peuvent tromper, la sensation viscérale ne ment pas. On serait tenté de croire qu'il s'agit là d'un échec de la représentation : les spectateurs détournent les yeux, grimacent. Mais le bonimenteur a tôt fait de récupérer ces réactions pour en faire une partie intégrante du spectacle. « Vous avez payé pour ça ! Ne montez pas sur vos grands chevaux maintenant ! »³⁸ scande Xander à la vue des réactions du public. On a pu voir comment la capacité du bonimenteur à instaurer et développer ce monde fictionnel était accompagné par un ancrage dans une réalité tangible. Ici le boniment, livré par le performeur *freak* lui-même, appartient à la fois à l'espace fictionnel où il *apparaît* tout en se plaçant du côté des spectateurs pour dédoubler leurs réactions, lorsque le corps *ré-apparaît*. Aussi, comme le note Agnès Curel, « le bonimenteur est au cours de l'exhibition un acteur péri- et intra-dramatique, il peut côtoyer l'image scénique [...] puis revenir vers le spectateur »³⁹. Si d'aventure le spectacle venait à nous faire détourner le regard, l'oreille se substituerait à l'œil.

La continuité du spectacle se met au service de la continuité des corps. Le jeu du faire-semblant permettait la mise à distance du corps extraordinaire du *freak* (ou sa possibilité), de le renvoyer dans l'espace délimité de la fiction ludique. Une distance, nous l'avons vu, nécessaire pour ouvrir la possibilité d'une expérience esthétique à travers les « quasi-émotions » de peur et d'émerveillement provoquées par l'apparition du *freak* que pour supporter la vue d'un corps qui serait potentiellement réellement perçu comme monstrueux, sans que celui-ci contamine notre propre vécu du corps. L'impossibilité de se détourner se place ici au service d'une vision politique et subversive qu'adoptent les *freak shows*, empêchant le spectateur de mettre le corps *freak* à une distance contemplative, comme pour préserver sa propre normalité. L'évidence de la proximité est donnée dans la sensation. Ainsi, la rupture du jeu dans le spectacle *freak* contemporain fait taire l'incertitude quant à son statut de réalité et rompt avec le rôle du *freak* imposé aux corps hors-normes afin d'affirmer la présence de soi face à une différence spontanément perçue.

Les *freaks* ne jouent pas seulement un spectacle devant un public, mais le public est un élément du spectacle. Fred Siegel, universitaire et ancien employé de cirque, affirme que « le cirque est un théâtre des tripes ; un lieu viscéralement émoustillant où les artistes violentent leur corps avec des pointes, des sabres et du feu et quittent l'estrade indemnes »⁴⁰. Bien que parlant du cirque, cette affirmation peut être étendue aux spectacles *freak*. Cette expérience viscérale de la

attention. »

36. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 231.

37. ANCET, Pierre, *op. cit.* p. 144.

38. EKLUND, JONAS, *op. cit.* p. 226. « You paid for this! Don't take the moral high ground now! »

39. CUREL, Agnès, *Une voix en métamorphose. De l'art du boniment au bonimenteur en scène : enquête sur une mémoire sonore du théâtre*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, Sorbonne Paris Cité, 2018.

performance est ressentie dans la chair, ancrant la réalité du freak dans le vécu du corps. Les réactions du public font partie de la fiction générale, même si les raisons pour détourner le regard ne sont pas toujours fictionnelles, comme ici : c'est le dégoût réel, suscité par la *ré-apparition* du freak, qui a créé la co-présence que la fiction du freak aurait dû déjà inspirer. Le spectacle freak contemporain repose sur une épreuve affrontée par la communauté des spectateurs, avec le freak-bonimenteur. Comme le souligne Carrie Sandahl : « [un] spectateur ne rencontre pas seulement la corporalité des artistes, mais aussi la matérialité de l'autre membre du public »⁴¹ ; la *ré-apparition* tient aussi à celle des corps des membres du public.

Au freak show, comme au théâtre, je ne vais pas uniquement pour voir, mais aussi pour être vue : les autres spectateurs, eux-mêmes étant éprouvés, sont pris à témoins de la réalité du freak et de leur propre présence par le redoublement de leur réaction par les autres spectateurs. En participant au spectacle, les membres de l'audience, par les affects qu'ils expriment, ont la possibilité d'influer sur le déroulement du numéro, dont, par leur présence, ils font partie. Les forains encouragent explicitement cette déstabilisation de la relation entre le freak et le spectateur en brisant la séparation apparemment rigide entre la scène et le public ainsi que la démarcation ferme entre le fictif et le réel, entre le freak et le normal.

CONCLUSION : VERS UNE APPRÉCIATION DU TROUBLE

L'image des freaks malheureux, d'un John Merrick, « l'homme-éléphant », ou des « nains » que présente *Freaks, La monstrueuse parade*, a sans doute déteint sur notre vision des spectacles freak pour ne les réduire qu'à une exhibition fondée sur l'exploitation d'une population vulnérable à des fins de profits et de divertissement, ne reposant que sur le plaisir voyeuriste des badauds. Une image pénible rend difficile une analyse réellement esthétique fondée sur la part ludique qu'ils pouvaient comporter. Pourtant, celle-ci est nécessaire pour comprendre la résurgence du freak show afin de délimiter le plaisir spécifique à ce type de spectacle et la théâtralité particulière qu'il offre.

À travers l'idée de ré-apparition, nous avons interrogé la tension entre factualité et fiction inhérente à l'appréciation du spectacle de freak et la manière dont cette tension se solde en l'épreuve de l'illusion.

Le freak est originellement une figure non-identifiable qui trouble le regard, qui se trouve codifiée selon des rôles afin de permettre une lecture des corps selon un cadre normatif. Si la construction du freak répond à un imaginaire social, celui-ci tient tout autant d'une esthétique de l'apparition, située entre déictique et phénoménologie : aussi il n'y a pas de freak en tant que corps en soi, mais la somme des artifices convoqués qui le fait advenir. Cette apparition tient d'un mélange de boniments et de mise en scène, toutes deux visant à diriger le regard et invitant le spectateur à éprouver l'illusion créée. Les spectateurs ne sont que rarement dupes mais se laissent porter par le soupçon d'une supercherie.

Que se passe-t-il lorsque l'illusion n'en est pas une ? Si la représentation est troublée, elle n'est pas interrompue pour autant. Le corps du performeur ré-apparaît dans le réel relationnel et son numéro s'impose dans une réalité tangible qu'on ne peut renvoyer vers la fiction. De la ré-apparition nous pouvons dire qu'elle incorpore le public à la scène théâtrale. Elle fait du spectacle freak une épreuve vécue en communauté grâce à l'insistance sur la matérialité du corps et à leur prise en compte dans le boniment qui crée continuellement l'apparition du freak.

Une telle conclusion contraste avec l'opposition soulignée par Robert Bogdan, si l'esthétique de l'*apparition* opposait forains, performeurs et tous ceux qui étaient « dans le coup », la ré-apparition n'opère pas de telle séparation.

Lorsque le corps du freak ré-apparaît c'est pour s'inscrire dans le réel relationnel, qui nie toute forme de distanciation, et qui s'étend à l'ensemble de l'audience. Le plaisir pris au spectacle freak repose donc sur l'introduction d'un trouble en son sein, qui traduit une oscillation entre fiction et factualité et déstabilisant le jeu des distances entre le corps réel du performeur et le corps propre des spectateurs. Ce trouble permet de faire durer l'équivoque qui se joue dans la rencontre réelle avec un corps perçu comme hors-normes, afin d'éprouver l'hésitation perceptive, sans réduire celle-ci à la satisfaction d'une impulsion voyeuriste.

40. SIEGEL, Fred, « Theatre of Guts: An Exploration of the Sideshow Aesthetic », *TDR*, vol. 35, n° 4, 1991, p. 108. « The sideshow is a theater of guts; a viscerally titillating place where performers violate their bodies with spikes, swords, and fire and walk off the platform unharmed ».

41. SANDAHL, Carrie, *op. cit.* p. 270. « The desire to identify and possess an "authentic" bodily experience haunts those who feel dissatisfied with the glossy hyperreality of computer-generated images, television, photography, and film ».