

## Monstres et images : le médium photographique face au corps anormal

*Monsters and images: the photographic medium facing the abnormal body*

**Anna Maria Sienicka**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/14253>

DOI : [10.4000/imagesrevues.14253](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.14253)

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

### Référence électronique

Anna Maria Sienicka, « Monstres et images : le médium photographique face au corps anormal », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 11 | 2023, mis en ligne le 30 octobre 2023, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/14253> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.14253>

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Monstres et images : le médium photographique face au corps anormal

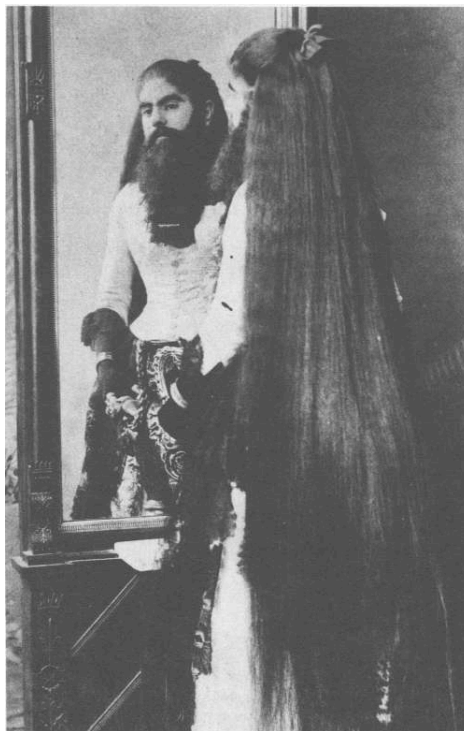
*Monsters and images: the photographic medium facing the abnormal body*

Anna Maria Sienicka

---

1 Diane Arbus et, à sa suite, Joel-Peter Witkin ont tous deux été qualifiés de « photographes de freaks » puisqu'ils figurent des personnes touchées par des handicaps visibles, exaltant le potentiel monstrueux de ces corps et se revendiquant explicitement du cadre des freakshows comme origine de leur inspiration. Vivement critiqués, ils furent accusés d'user du phénomène de visibilité des corps hors-normes pour produire des photographies sensationnalistes<sup>1</sup>.

2 La photographie des corps anormaux porte en elle une histoire douloureuse en tant qu'elle renvoie aux pratiques déshumanisantes des *freakshows* : institutions qui mettaient en scène et en images les anomalies physiques à des fins d'amusement et de profit. Si aujourd'hui ces pratiques nous semblent lointaines, il est à noter que les regards intrigués et voyeuristes posés sur les corps des personnes handicapées perpétuent la dynamique du regard qui s'y opérait, ce qui conduit Michael Chemers, dans son livre sur la création et l'apposition des stigmates dans les freakshows américains, à écrire que « tous les corps



handicapés sont en performance (sur scène ou dans l'interaction quotidienne) et entrent en dialogue avec l'histoire visuelle des foires aux monstres »<sup>2</sup>.

- 3 De fait, malgré les avancées sociales en termes de droits et d'inclusion des personnes en situation de handicap, il subsiste une gêne dans le regard posé sur le corps handicapé. L'historienne du handicap Rosemarie Garland-Thomson, parle de « regard illicite », qu'elle décrit comme définissant l'ambiguïté inhérente à la visibilité du handicap : « le corps handicapé est à la fois celui qu'il faut regarder et celui qu'il ne faut pas regarder, ce qui dramatise encore plus la rencontre entre les regards, rendant les regardeurs furtifs et mettant les regardés sur la défensive »<sup>3</sup>. De sorte que tout regard court le risque d'être pris pour du voyeurisme et, en retour, tout corps semble comme touché par une monstruosité latente qu'un regard curieux viendrait exposer au grand jour.
- 4 Plus qu'un échange de regard, c'est le médium photographique qui se trouve interrogé en tant qu'il permet, voire prolonge, un regard qui serait malvenu. Aussi, une photographie dont l'objet est le corps monstrueux peut-elle sortir du voyeurisme ?
- 5 Constater le phénomène des visibilités des corps hors-normes, voire pouvant être perçus comme monstrueux, est en soi assez banal. En revanche, le rapport de l'apparition monstrueuse à la production d'images, ainsi que la question des héritages et des références mobilisées, des regards, des affects et des discours que suppose la mise en circulation de l'image du corps monstrueux dans l'espace visuel des sociétés, imposent des considérations plus délicates.
- 6 Quels regards et (in)familiarités sollicitent-elles, quelles sont les pratiques visuelles auxquelles ces photographies font référence, comment se positionnent-elles face ou au sein de l'histoire culturelle de l'exhibition des monstres ?
- 7 Cet article sera structuré en trois mouvements : après un moment introductif de définition de l'idée de « monstre », il s'agira d'approcher au plus près de l'expérience perceptive faite lors de la rencontre avec un « monstre » et souligner le lien étroit qui unit ce dernier à la production d'images. Dans un deuxième temps, il sera question de préciser comment le médium photographique, malgré des promesses d'objectivité, a inscrit le « monstre » dans un cadre normatif. Finalement, à travers la photographie de Diane Arbus et Joel-Peter Witkin, c'est cet héritage et son possible détournement que nous interrogerons.

## Rapport du monstre à l'image

- 8 Le rapport entre la représentation et le corps monstrueux ne peut se lire que dans le croisement entre phénoménologie de la perception et histoire des normes. La figure du monstre se caractérise par sa labilité à épouser les discours dominants qui la construisent et lui confèrent sa signification. En ce sens, des personnes atteintes d'hypertrichose, telles Julia Pastrana, ont tantôt pu être vues comme la preuve d'un accouplement illicite tantôt comme un « ancêtre contemporain », un « chaînon manquant », fruit des fantasmes darwiniens, afin de correspondre aux sensibilités du public devant lequel ils se produisaient<sup>4</sup>. Ainsi, la manière dont furent exhibés les « monstres humains » et les anormaux se pose en miroir des changements sociaux et des idéologies que les forains voulaient véhiculer. Toutefois, réduire la rencontre avec le « monstre » à une expérience qui ne serait déterminée que par les sensibilités d'une époque donnée mènerait à l'écueil du relativisme, puisqu'elle écraserait la différence

corporelle sous l'ensemble des constructions sociales. Une telle approche signifierait donner la préséance à des déclarations de principe ou des convictions éthiques au détriment d'une analyse réellement perceptive. Or, la monstruosité a trait à une expérience perceptive singulière qu'on ne peut rabattre sur celle d'une simple variation corporelle vis-à-vis de la norme, qui, elle, pourrait être valorisée selon les contextes socio-culturels. Aussi, pour estimer l'importance de la photographie dans son rapport au monstrueux, il nous faut d'abord entrer dans le regard qui se pose sur lui ; après quoi seulement peut être envisagée la question de la représentation.

- 9 Mais alors, que voit-on lorsqu'on voit un « monstre » ? Avant d'y répondre, arrêtons-nous sur le terme de « monstre ». Utilisé pour désigner des individus réels, ce terme est d'une grande violence puisqu'il nie l'humanité de ceux auxquels il se rapporte. Soulignons ici qu'il n'y a pas de monstre en soi, uniquement des personnes pouvant être perçues comme monstrueuses. En tant que tel, nous considérerons comme monstrueux celui dont l'apparence est médusante, au point d'ébranler le fondement de nos certitudes, allant jusqu'à nous interdire l'usage des catégories classificatoires dont nous usons habituellement et nous imposant une qualification, qui tient bien plus de l'échec du langage à se saisir de l'objet que d'une véritable description. Bien que la monstruosité physique ait fait l'objet d'une entreprise de conceptualisation par la tératologie, dite « science des monstres »<sup>5</sup>, dont les cas « authentiques » furent particulièrement précieux pour les freakshows désireux d'asseoir une légitimité scientifique, ici c'est la perception ordinaire telle que livrée par le langage qui fera l'objet du développement suivant.
- 10 Ne désignant aucun objet spécifique, le monstre s'impose comme un objet relationnel : il est monstrueux par l'effet qu'il produit. Aussi, si le terme est aujourd'hui scandaleux, ici son utilisation, que nous empruntons au sens commun, renvoie à l'expérience perceptive et aux sentiments de fascination et d'effroi qu'il provoque.
- 11 Lorsque nous rencontrons un monstre, nous peinons à en détourner les yeux, nous nous interrogeons sur la véracité de ce que nous voyons, tant l'apparition qui se présente à nous, nous paraît insensée voire digne d'une fiction. En ce sens, la rencontre avec le monstre est similaire à la découverte du corps de la créature de Frankenstein, composée de pièces disparates qui, une fois assemblées, ne font que ressortir le contraste entre elles. L'incarnation monstrueuse nous semble aussi abjecte qu'artificielle.
- 12 Ce trouble perceptif, que Jean-Jacques Courtine nomme « battement du regard »<sup>6</sup>, nous perd dans une oscillation perpétuelle entre différentes interprétations, qui se focalisent, tour à tour, par l'intermédiaire de notre regard, sur différentes parties du corps monstrueux en espérant pouvoir saisir l'entièreté de son apparition. Ainsi, la fascination mêlée d'effroi qu'exerce le monstre est de l'ordre d'une emprise qui se manifeste par le déplacement du pouvoir de la vue : la distance de la vision cède la place à une proximité immédiate, l'activité du regard se change en passivité. Prenons l'exemple de la découverte par la foule, qui venait tout juste de l'élire comme pape des fous, du véritable visage de Quasimodo, qui jusqu'à présent était pris pour une grimace ridicule. À la description du visage sont substituées les réactions horrifiées ; « nous n'essaierons pas d'en donner au lecteur une idée »<sup>7</sup> : nous pourrions croire là à un silence pudique si ce constat ne se trouvait pas de suite nié par une énumération lacunaire d'images, dont aucune ne renvoient à quelque chose d'humain. Un nez « tétraèdre », une « bouche en fer à cheval », les dents « comme les créneaux d'une

forteresse » : l'énumération, au croisement de l'image et de l'affect, traduit autant le morcellement du corps que la volonté hasardeuse de la perception d'en restaurer l'unité. Ce parasitisme des images qui s'impose comme une obstruction de l'apparition monstrueuse, Bertrand Nouailles, dans une analyse philosophique très fine de la perception des corps monstrueux, le situe au cœur de la rencontre avec le monstre :

La phénoménalité du monstre humain fait difficulté, il serait tout simplement difficile pour lui de seulement *apparaître* tel qu'en lui-même : [...] son apparition produit au sein de la conscience les conditions de sa disparition. [...] On comprend ainsi que l'image n'est rien d'autre que la disparition de l'apparition, d'où le fait que la chose empêchée d'apparaître par manque de distance se dédouble dans l'être de l'image. Le monstre, à ce titre n'apparaît que pour disparaître derrière son image. [...] Le monstre est exilé de l'espace phénoménal pour un espace imaginaire<sup>8</sup>.

- 13 Si le monstre est caractérisé par sa visibilité et condamné à devoir faire monstration de lui-même, pour autant il ne se donne pas à voir tel qu'il est. Il s'impose comme « un excès de réalité, de présence et décontextualisation de la matière corporelle »<sup>9</sup>, qui lui confère une densité perceptive, et celle-ci « entraîne de la part de la conscience la production d'images »<sup>10</sup>. Actant l'absence de césure entre l'imaginaire et la perception, ces images qui se surimposent sur le corps du monstre fonctionnent comme autant de soupapes de sûreté pour nous éviter une confrontation directe, en le rattachant, bien que de manière hésitante, au domaine du connu. Si l'apparence ou la conformation de son corps peut paraître aberrante, le monstre est davantage touché par l'excès de sens que du renvoi vers l'absurde, incarnant de ce fait un appel à la fluidité des interprétations. En ce sens, l'étymologie du terme de monstre, qui a longtemps été attribué au verbe *monstrare* (provenant de *monstrum* donc de *monere*) révélant la parenté avec les *monstrata* (êtres qui sont montrés) et les *monstrantia* (êtres qui montrent)<sup>11</sup> ; pour être erronée elle n'en trahit pas moins une part de vérité sur le monstre en l'inscrivant dans un double mouvement de monstration de soi et de démonstration à travers soi – signant de fait sa disparition sous les images qu'il convoque.
- 14 Une distance avec le monstre est mise en place mais cela a pour conséquence d'obstruer l'expression du corps par l'image, interdisant ainsi une réelle rencontre intersubjective. Cependant, si le monstre se couvre d'images celles-ci ne sont pas stables et son mystère ne s'y dissout pas. À l'image de la spirale, que propose Pierre Ancet<sup>12</sup>, la rencontre avec le « monstre » plonge le regard toujours plus profondément dans l'abîme du doute, sans jamais en atteindre la singularité. L'image perçue est faillible, elle ne permet pas d'élaborer de représentation fixe, comme ressource du pouvoir de la conscience et de la connaissance, qui survivrait à la rencontre et permettrait d'en disposer lorsque le monstre n'est plus là.
- 15 Le monstre, éternel fuyant, ne se laisse pas saisir, ce qui rend particulièrement délicate toute entreprise visant à en donner une représentation fidèle. Plus encore, si son apparition se couvre d'images jusqu'à s'imposer en lieu et place de l'individu, peut-on envisager une représentation qui ne soit pas réifiante ? Posons la question en ces termes : le corps perçu comme monstrueux peut-il se délivrer des images ?

## Photographie et construction de la différence corporelle

- 16 La photographie s'impose comme le moyen le plus adéquat pour faire sortir le monstre de l'imaginaire perpétué par la perception, puisqu'elle répond à la double contrainte de la monstruosité : elle met à distance son pouvoir d'attraction ouvrant ainsi, pour le regard, la possibilité d'un voyeurisme désentravé et elle permet aussi de déplacer l'axiomatique de la preuve, autrefois débattue entre texte et dessin<sup>13</sup>, en se parant de la légitimité d'attester de la réalité (voire de la vérité) de l'apparition monstrueuse.
- 17 L'appareil photographique va jouer le rôle de l'intermédiaire, supposément neutre, permettant au « référent [de] s'éloigne[r] de l'observateur »<sup>14</sup>, d'apposer une distance qui serait garante de l'objectivité assurée par sa dimension « technique ». La saisie par la photographie s'impose comme la plus adéquate, en tant qu'elle offre la possibilité de garder une proximité avec le monstre, favorisant l'expansion d'un regard débridé prenant plaisir aux difformités humaines, puisque désormais libéré de la présence écrasante de son corps physique. Si comme l'écrit Monique Sicard, « on sait bien que l'image d'un monstre ne mord pas, mais elle fait toujours frissonner »<sup>15</sup> alors l'image photographique opère comme un moyen de mise à distance qui permet de se préserver de la présence immédiate du monstre tout en gardant un peu de l'émoi qu'aurait pu susciter la rencontre réelle.
- 18 Dans ce contexte, deux types de photographie ambitionnent de saisir le monstre, une qui se destine au divertissement du badaud, l'autre au regard médical. Bien que les médecins côtoyaient les freakshows pour pouvoir examiner certains spécimens, ils se distanciaient de ces institutions afin que leurs travaux ne soient pas assimilés à l'artifice ni à la recherche de sensationnalisme. Les industries du spectacle, quant à elles, aimaient à se parer de légitimité scientifique tant pour donner une dimension morale à l'exhibition que pour affirmer l'authenticité des cas mis en scène. Aussi, certains impresarios invitaient des médecins à examiner leurs monstres, d'autres jouaient le rôle d'un bonimenteur-médecin. Malgré des intérêts différents les photographies médicales et freak, gardaient une proximité dans l'approche, notamment esthétique, de la représentation du corps hors-normes<sup>16</sup>.
- 19 En saisissant le corps du monstre, la photographie permit l'avènement d'une nouvelle forme de « voyeurisme de masse »<sup>17</sup> qui, à travers la commercialisation de l'étrange, corollaire de la « multiplicabilité de l'image »<sup>18</sup>, entraîna l'essor des spectacles de phénomènes de foire ou de « monstres humains », aussi nommés freakshows. Dans cette nouvelle industrie du divertissement, des photographes se spécialisèrent dans le portrait du bizarre, dont Charles Eisenmann et Matthew Brady furent les grands représentants. Notons que la vente ou la possession de ces images n'avaient rien de secret ou de honteux, mais au contraire, faisaient pleinement partie de la culture du portrait photographique de l'époque. En ce sens, Robert Bogdan, historien spécialiste des freakshows écrit :

À l'époque victorienne et post-victorienne, les Américains appréciaient tout autant les portraits d'hommes politiques, de généraux, d'artistes de cabarets et, même, des freaks. L'album est en quelque sorte la télévision du foyer victorien : [...] à en juger par le nombre de portraits de freaks alors en circulation, il semblerait que ces êtres difformes ne soient pas seulement un objet de fascination, mais des convives très

acceptables dans le salon victorien, du moment qu'ils restent confinés aux pages de leur album<sup>19</sup>.

- 20 Ces portraits, que nous désignerons comme « photographie freak », destinés à servir de souvenir, étaient au format de cartes postales ou carte-de-visite au dos desquelles figuraient des petits récits contant la vie édifiante ou pitoyable des monstres. À la différence des exhibitions de phénomènes du siècle précédent, comme l'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 »<sup>20</sup>. À travers la figure du freak, la monstruosité devient un spectacle reposant sur des artifices – dont la photographie – qui en fixe une image théâtralisée. Georges Didi-Huberman souligne le rôle que la photographie joue dans cette double construction de l'objet et du regard :

Une photographie est censée toujours authentifier l'existence de son référent [...]. La photo n'a jamais cessé de certifier les présences et en même temps elle n'a jamais cessé de ritualiser la certification. Dans le même temps qu'elle montrait, elle solemnisait les corps, les assignait à un rite social et familial – et donc elle les réfutait par une espèce de théâtralité<sup>21</sup>.

- 21 La création de ces figures reposait sur le choix entre deux modalités de théâtralisation : la modalité exotique, renvoyant à un imaginaire colonial ainsi qu'à des fantasmes darwiniens, ou la modalité emphatique, qui parait les monstres des atours de la royauté, de noblesse d'âme, de vertu, qualités que leur apparence ne nous laisserait supposément pas imaginer<sup>22</sup>. Une telle construction de la visibilité de l'anomalie invite à des regards bien différents, comme le souligne Marie Astier : « en faisant des freaks des êtres étranges et étrangers, la modalité exotique réduis[ait] l'altérité à l'étrangeté. En faisant des freaks des êtres capables de se comporter comme les spectateurs, la modalité emphatique incit[ait] à voir son semblable dans l'autre »<sup>23</sup>. Toutefois, que l'anomalie ait été rendue vile ou « plus ou moins surmontée »<sup>24</sup>, il est à noter que les deux modalités cristallisaient des discours normatifs que l'image photographique naturalisait.
- 22 L'écart aux normes des monstres, illustrés par les freaks dans la photographie, loin d'être le signe de leur l'invalidité, permettait au contraire de les affirmer par ce qui semblait contredire le plus leur évidence. Reprenons l'exemple des personnes touchées par une pilosité excessive : les femmes estimées trop poilues étaient mises en scène sur le modèle exotique comme des créatures bestiales, alors que d'autres étaient présentées comme « femmes-à-barbe », selon la modalité empathique, incarnant une féminité élégante et bien que volontairement troublante érotiquement, puisque portant les « attributs de l'autre sexe ». Robert Bogdan note que dans les photographies typiques de la « femme-à-barbe », qu'elle apparaît généralement dans « une pose gracieuse et féminine dans un salon cossu, avec une robe et une coiffure à la dernière mode »<sup>25</sup>.

Figure 1



Charles Eisenmann, *Portrait d'Annie Jones, la femme à barbe*, circa 1888, épreuve sur papier albuminé, 25.9 x 38.1cm, Collection Ron Becker. Syracuse University Library. États-Unis.

<https://digitalcollections.syr.edu/Documents/Detail/annie-jones-with-mirror/5937>

- 23 Photographiée devant un miroir, Annie Jones laisse apparaître sa très longue chevelure détachée si ce n'est pour deux mèches retenues par un ruban pour lui dégager le front. Vêtue d'un haut blanc qui souligne la finesse de sa taille ainsi que les poils bruns d'une barbe bien fournie (Fig. 1). De face, une longue barbe couvre son visage, une très longue chevelure flotte dans son dos, ces deux éléments attirent tour à tour l'attention de l'observateur, déstabilisant toujours plus l'équilibre de l'image. Toute son apparence concourt à jouer sur l'hésitation quant à l'interprétation, allant de l'évident mélange des attributs genrés, jusqu'au recours au trouble induit par la chevelure, qui à l'époque fut le « foyer de tensions et de compromis parfois difficiles entre les forces naturelles et les codes culturels ; la culture "basse" et la culture "haute" ; la sensualité et la spiritualité [...] ; l'affirmation de soi potentiellement perturbatrice et la conventionnalité sociale rassurante ; [...] l'authenticité et l'artificialité »<sup>26</sup>. Saisie comme dans un moment d'intimité devant son miroir qui renvoie à une coquetterie présentée comme naturellement féminine, tout concourt à faire croire à l'observateur qu'il assiste à une scène qui aurait dû rester secrète, tout en le rassurant face à l'apparition hors-norme par l'impression de normalité qui se dégage de la sphère privée<sup>27</sup>. Si l'agencement très soigné de l'apparence d'Annie Jones ne laisse pas de place au doute quant à la création délibérée d'une telle mise en scène, son inscription au sein du foyer bourgeois participe à asseoir la naturalité des normes associées au féminin.
- 24 La médecine, quant à elle, désirait l'établissement d'une clinique photographique, qui soit au plus près du corps pour faire émerger une image sans artifices afin de saisir le monstre selon les catégories du pathologique. Toutefois, malgré ses velléités, « la photo



en réalité créera les classifications, établit des bijections entre une forme et un nom. Le signe se substitue au symptôme, le nom au diagnostic »<sup>28</sup>, comme le note Monique Sicard.

Figure 2



Gaspard Felix Tournachon (NADAR), Recueil de sept épreuves photographiques d'un jeune hermaphrodite, 1860, épreuve sur papier albuminé collées sur carton, 26.1 x 19.8 cm, Bibliothèque d'Université Paris-Cité.

<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?cisd0056>.

- 25 Dans le célèbre cas « d'hermaphrodisme » photographié par Nadar en 1860, sous la direction du chirurgien Jules-Germain Maisonneuve (Fig. 2), l'anatomie génitale est rendue lisible par la main du spécialiste qui procède à un découpage visuel de la chair de sorte à souligner la différenciation sexuelle qui se matérialiserait à la surface du corps. Magali le Mens souligne que ce regard normatif découlait du « désir de maîtriser la réalité en la rendant visible et inscrire l'hermaphrodite dans un réseau de sens en dehors du regard présumé positif du photographe »<sup>29</sup>. Dès lors, le geste de la main tient le rôle de « l'agent constructeur du réel normativisé »<sup>30</sup> car il permet de rétablir le contrôle du regard sur un sexe qui était auparavant invisible. Aussi, la photographie médicale, malgré ses promesses d'objectivité et de retour à un regard neutre, ne donnera qu'une image assujettie à une interprétation qui s'imprime jusque dans la représentation : la lisibilité du corps et sa dimension théorique précèdent sa visibilité.
- 26 Que la monstruosité découle d'une mise en scène de l'anomalie comme pour le cas des freaks, ou qu'elle rende visible à même le corps les discours médicaux, la photographie, si elle permet de regarder le monstre à loisir, elle n'en fixe pourtant l'image qu'en l'enfermant dans un cadre normatif. Pour pallier l'attraction qu'exerce le monstre, la photographie le construit le comme image fixe, comme freak ou cas pathologique, en le dotant d'une lisibilité sous-tendue par les discours dominants qui se font garant de sa

visibilité. Pour figer le monstre, lui-même faiseur d'images, la photographie n'a d'autre choix que de le transformer en image. Aussi, lorsque la photographie capture le monstre, elle n'en produit une image qui ne se pose qu'en écart face à lui.

## Quelle photographie après le freak show ?

- 27 La photographie des monstres se fonde sur l'institutionnalisation d'un regard déshumanisant aussi, comme le souligne l'historien du handicap Eli Clare, il est difficile de se réapproprié un tel héritage<sup>31</sup>. Si différents artistes en situation de handicap reprennent le spectacle du freakshow pour en faire une réinterprétation subversive et engagée, celles-ci consistent le plus souvent en des performances qui visent à libérer les corps ayant pu être perçus comme monstrueux des images qui leur furent apposées pour en revenir au corps lui-même<sup>32</sup>. La photographie, nous l'avons vu, a joué un grand rôle dans la création du corps monstrueux comme objet de regard ; aussi, dans ce contexte-là, le médium photographique peut-il offrir une image du corps monstrueux qui ne soit pas normative ?

### Arbus : humaniser les « monstres »

- 28 La photographie de Diane Arbus, mélangeant familier et marginal, capture l'image d'individus hors-normes qu'ils soient travestis, transgenres ou en situation de handicap mental ou physique, pour en exalter les imperfections voire la laideur, en s'inscrivant dans leur intimité afin de rompre avec la théâtralisation et les restrictions que lui imposait la photographie de mode, où son talent s'est originellement révélé.
- 29 Appuyant explicitement son inspiration du cadre des freakshows, c'est par sa lecture de ces clichés que nous pouvons entrer dans la manière qu'elle a de les reprendre. Pour Arbus, la distanciation qu'opère la photographie n'est pas obligatoirement reconduite à une visée sensationnaliste, mais permet, paradoxalement, d'approcher et d'humaniser une personne dont l'apparence se pose en obstacle à l'établissement d'une relation intersubjective. Face à la normativité imposée par l'image des freakshows, un regard prolongé peut y déceler les dispositifs de mise en scène ainsi que toute l'artificialité à l'œuvre derrière la construction du monstre ; le trouble perceptif initial acquiert une valeur heuristique. Devant un portrait de Jean Libbera, performant au cirque Barnum, connu pour son corps exceptionnel duquel sortait un jumeau parasitique, Arbus commente :

Je ne sais pas si les gens se sont vraiment évanouis en voyant Jean Libbera. Il avait l'air un peu triste sur un poster accroché au mur du fond, debout dans un smoking tenant gentiment les mains de son jumeau vestigial qui a grandi, la tête à l'envers, sortant de son abdomen, et portait des petites chaussures en cuir verni et une couche pour ne pas mouiller son pantalon<sup>33</sup>.

- 30 Rachel Adams a identifié la photographie qui a attiré l'attention d'Arbus : arrêtons-nous sur cette image. Le premier regard jeté sur la photographie nous donne l'impression d'assister à une scène familiale où un proche tire les bras d'un enfant pour le faire sauter plus haut – comme nous induisent à penser les jambes pliées en l'air du jumeau. Mais à mesure que notre regard se fait plus précis, nous apercevons que l'enfant que nous avons cru voir n'a pas de torse. Nous croyons au subterfuge ou au montage photographique (pour notre regard contemporain), jusqu'à découvrir que le

corps de l'enfant se fond dans celui que nous pensions être son proche. À la suite de cette découverte, le ventre de Jean Libbera duquel sort son jumeau vestigial en vient à concentrer toute la densité perceptive, c'est là le dispositif de déstabilisation mis en place par le freakshow. Cependant, une fois le choc initial passé, il nous est à nouveau possible de parcourir l'image en partant à la recherche d'autres détails qui participent du corps et de la construction de la photographie. Ainsi, à mesure que notre regard quitte ce ventre monstrueux, nous remarquons la mine confuse de Jean ou le détail de ses habits. La photographie en vient à nous paraître comme particulièrement ridicule, comme si la gravité de la différence corporelle n'avait pas sa place dans une telle mise en scène. Si l'image dompte l'excès de visibilité du corps, le corps en lui-même révèle l'artificialité de l'image.

- 31 Par cette entrée au cœur du regard, dépassant le bouleversement premier provoqué par le corps monstrueux, Arbus souligne la possibilité d'une intimité entre le monstre et l'observateur, permettant ainsi à ce dernier de déceler des qualités ou comportements semblables aux siens et ainsi favoriser la reconnaissance de l'humanité de celui dont l'apparence se donne comme monstrueuse. Dans sa dernière série faite entre 1969 et 1971, Arbus photographie des personnes en situation de handicap mental, mettant en lumière le rapport intime entre artifice et différence corporelle.
- 32 Alternant entre des photographies où les sujets sont soit masqués, soit affichent des expressions énigmatiques ou indéchiffrables, la différence corporelle y apparaît tantôt comme faisant partie du déguisement et relevant de l'artifice tantôt s'impose comme le véritable visage s'introduisant soudainement dans le réel relationnel. À travers la juxtaposition de ces images, comme le précise Pierre Ancet, « le handicap semble susceptible de partir en retirant le masque ou le fard. Et l'on se prend à estimer ce qui ne s'enlève pas comme ce qui s'enlève. Dans ce jeu de regards, un moment le handicap a perdu de sa gravité »<sup>34</sup>. Cependant, une telle mise en scène, si elle peut conduire à relativiser la densité perceptive du handicap, elle peut aussi l'enliser dans une représentation tenant du monstrueux, comme dans le cas de Quasimodo, où une fois le masque tombé, le visage monstrueux ne fait que creuser l'écart entre l'observateur et l'observé.
- 33 Contrairement aux photographies freak où les sujets posaient – devenant eux-mêmes images – Arbus capture des moments d'entre-deux, comme si la personne avait oublié la présence de l'appareil. Inscrivant l'image dans une continuité temporelle qui ne fige pas le sujet mais qui fait voir que sa vie et ses mouvements se poursuivent une fois le cliché pris, le sujet n'est pas restreint à une stricte apparition à l'image. Dans Nain mexicain dans sa chambre d'hôtel, datée de 1970, elle capture l'image d'une personne atteinte de nanisme dont l'expression indéfinissable, l'air séducteur au saut du lit, le chapeau de travers sur la tête et la bouteille d'alcool à la main concourent à créer un sentiment d'incongruité. Dépouillée du contexte théâtral qui mettait en exergue des anomalies parfois construites de toute pièce, elle fait apparaître ses sujets dans des cadres extrêmement banals et familiers, en utilisant l'espace et l'environnement afin de « transmettre l'intégrité et la possession de soi d'un individu »<sup>35</sup> afin de défaire toujours davantage les illusions d'exotisme ou d'emphase qui avaient auparavant encadré les portraits de monstres.
- 34 Face à la fabrique des monstres et la commercialisation des corps extraordinaires, les photographies d'Arbus prennent un tournant bien plus individué. Contrairement à la génération précédente des photographes de freaks, qui à travers leur objectif en

faisaient des célébrités, elle opte pour une approche intimiste du vécu de la personne. Apposant son propre nom sur ces photographies plutôt que celui des sujets photographiés qui restaient anonymes, elle s'impose là où le photographe de *freak* s'effaçait.

## Witkin : défaire l'image

- 35 Représentant pourritures, cadavres et difformités du corps, les photographies de Joel-Peter Witkin, entre dégoût et choc, sont à la limite du tolérable. Ses œuvres, composées de tableaux-vivants – arrangements de personnes vivantes reprenant les œuvres des grands maîtres – se distinguent en tant qu'ils ne mettent en scène que des personnes dotées d'une apparence hors-norme. On retrouve ainsi chez Witkin des Vénus et des Grâces intersexes, des martyrs avec des malformations provoquées par la thalidomide ou encore des Ménéines amputées.
- 36 Comme Arbus, il revendique son inspiration du cadre des *freakshows*, qu'il a pu photographier durant leurs dernières années d'activité à Coney Island. Retraçant cette expérience, il écrit : « le freak show est devenu ma maison, mon environnement réel rempli de fantômes vivants »<sup>36</sup>.
- 37 Dans une rétrospective de ses œuvres, publiée en 1985, Joel-Peter Witkin insère un appel à modèle des plus intrigant dans lequel il invite toutes personnes se reconnaissant dans cette description à poser pour lui :
- Les têtes d'épingle, les nains, les géants, les bossus, les transsexuels pré-op, les femmes à barbe, les personnes ayant une queue, des cornes, des ailes, des mains ou des pieds inversés, toute personne née sans bras, jambes, yeux, poitrine, organes génitaux, oreilles, nez, lèvres. Toutes personnes ayant des organes génitaux anormalement grands. Toutes formes de perversion visuelle extrême. Les hermaphrodites et les tératoïdes (vivants et morts). Toute personne portant les blessures du Christ... les femmes dont le visage est recouvert de poils ou de grosses lésions cutanées, prêtes à poser en robe de soirée. Les personnes qui vivent comme des héros de bandes dessinées, les fétichistes des bottes, du corset et du bondage. Toute personne prétendant être Dieu. Dieu<sup>37</sup>.
- 38 Cette énonciation de personnages, qui ne se rassemblent que sous l'égide de l'hétéroclite et du hors-normes, marginaux par leurs particularités physiques, se clôt sur à un appel à Dieu, comme si lui aussi était l'un des leurs. Pourtant, n'y voir que la mise en scène de la marginalité, autant sociale que physique, serait occulter qu'elle renvoie plus à un imaginaire suscité par les corps monstrueux, et formalisé par les *freakshows*, qu'elle n'en appelle à des corps réels, porteurs de stigmates. En effet, il n'est pas question de nommer des maladies ou des handicaps précis, mais de faire référence à des noms de créatures, à des noms de scène, soient-ils circassiens ou sadomasochistes, ainsi que de renouer les liens plus anciens qui unissaient l'apparition monstrueuse avec le mystique.
- 39 Ses personnages entre fantômes et cauchemars, Witkin les qualifie de « mythes vivants »<sup>38</sup>. Expression mystérieuse qui en plus de souligner leurs apparences exceptionnelles, les inscrit dans une temporalité paradoxale. D'une part le mythe vivant s'ancre dans un imaginaire qui le précède et qui lui confère sa signification, de l'autre, il est toujours et déjà inscrit dans le futur, comme promis à faire date : à l'instar du tableau-vivant qui produit une coexistence des temporalités pouvant engendrer un rapport « schizophrène »<sup>39</sup> au temps. L'effet du tableau-vivant, se construirait ainsi en

sollicitant la mémoire de l'individu qui en fait l'expérience, s'incarnant tant par le souvenir que par la reprise réelle.

- 40 Une sollicitation de la mémoire qui peut être perçue comme pouvant libérer des images fixes. Comme le souligne Hans Belting : « l'image qui se produit ainsi chez le spectateur transgresse les limites médiales et se constitue par une synthèse entre image perçue et image mémorisée. Les médiums primaire et secondaire (la photo effective et le tableau cité) affranchissent l'image de son conditionnement mental »<sup>40</sup>. Ce trouble du référent au cœur de l'image, propre au tableau-vivant, est accentué par la reprise au sein d'une même photographie de systèmes esthétiques contradictoires entre eux. Aussi, à travers la multiplicité des références, ses œuvres apparaissent comme formellement ambiguës plongeant ainsi l'observateur dans une indécision quant à la lecture de l'objet lui faisant face.
- 41 Cette mise en scène du dialogue (ou de son impossibilité) rejoint les thèses de l'esthétique analytique de Kendall Walton qui place au centre le savoir conditionnant l'appréciation adéquate d'une œuvre<sup>41</sup>. Une appréciation et un jugement qui seraient tributaires du système esthétique dans lequel l'œuvre s'inscrit, et dont seule la connaissance de l'histoire de l'art pourrait permettre une appréhension convenablement. Aussi, seraient considérés faux tous les jugements ne reposant pas sur un savoir précis.

Figure 3



Joel-Peter Witkin, *Madame X*, 1981, épreuve gélatino-argentique, 71 x 71 cm, Centre Pompidou.  
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cqGjo9d>

- 42 Dans *Madame X* (Fig. 3) Joel-Peter Witkin fait poser son modèle à la manière de la Vénus de Milo. À moitié dénudé, poitrine dévoilée, lui aussi sans bras, il voit sa forme correspondre à celui d'un idéal de beauté classique, seul son pénis apparent rompt la

correspondance entre les formes des corps. Le regard erre entre la douloureuse mutilation du corps, dans laquelle, pourtant, il reconnaît une figure bien connue, jusqu'aux yeux dont la dissimulation met en exergue la dimension sexuée du corps. Si cette déstabilisation s'apparente aux procédés à l'œuvre dans la photographie freak, elle permet néanmoins de revaloriser le corps perçu comme monstrueux à travers la correspondance entre la forme du corps du modèle et de la statue, de sorte que l'image ne renvoie plus à la mutilation mais à un idéal classique de beauté, qui s'y incarnerait.

- 43 L'impossibilité de rattacher la photographie à un canon esthétique particulier rend l'œuvre illisible selon les normes esthétiques auxquelles elle emprunte, parallèlement la lecture du corps monstrueux est elle aussi compromise en tant que les cadres normatifs qui le contenaient et imposaient une signification ne sont plus repérables ni opérants. Ainsi, entre reconnaissance des références et désaveu, le sensationnalisme provoqué par le corps est rompu au profit d'une défiguration qui se donne comme sensation esthétique.
- 44 Le travail de Witkin repose sur la superposition de ces références iconologiques pour en faire émerger un doute perceptif similaire à celui qui se produit face au monstrueux, tout en échappant à l'encadrement normatif qui les contenait. Contrairement à Arbus, son projet ne participe pas à humaniser le référent, mais à brouiller les pistes interprétatives de sorte que l'observateur ne puisse décider d'une seule image à laquelle raccorder le monstre mais y voit une invitation à y découvrir une figure complètement nouvelle.

## Conclusion

- 45 Le monstre est une affaire de passion, entendue comme passivité, ce qui signifie que nous le subissons même lorsque nous l'appelons. Aussi, par la présence sidérante de son corps le monstre est renvoyé dans un espace imaginaire qui le rend moins menaçant. Ces liens étroits entre corps monstrueux et images sont à la source de l'effroi mêlé de fascination que provoque la rencontre avec le monstre puisque le regard oscille entre impression de familiarité et étrangeté. Son apparition se donne comme perpétuellement imagée, ce qui annule toute possibilité de saisie par la conscience, nous condamnant ainsi à la passivité. L'appareil photographique permet de mettre à distance le monstre pour enfin pouvoir le contempler à loisir. Toutefois, cette représentation, soit-elle de l'ordre du médical ou du divertissement, ne fait qu'enfermer le monstre dans un cadre normatif, lui imposant une lisibilité qui serait garante de sa bonne visibilité. Si la photographie a pu libérer l'observateur du pouvoir d'attraction qu'exerce sur lui le corps monstrueux, elle ne l'a fait qu'au prix d'une trahison de son objet en ne proposant qu'une image qui se pose en écart de lui. Aussi, si le corps monstrueux est celui qui ne se laisse pas saisir, une image photographique qui ne l'enferme pas dans un cadre normatif est-elle possible ? Se revendiquant de l'héritage de la photographie de monstres, et plus particulièrement de celle de freakshow, Diane Arbus et Joel-Peter Witkin interrogent la possibilité d'une photographie du corps monstrueux après le déclin de cette institution.
- 46 Il n'est pas simplement question de se réapproprier un héritage douloureux comme ont pu le faire certains artistes militants, mais d'interroger le médium photographique sur

sa capacité à dépasser le cadre normatif face à un corps dont l'image fidèle semble interdite.

- 47 Arbus voit dans le médium photographique une possibilité d'humaniser le monstre en délaissant les artifices du freakshow, montrant que l'hésitation face à l'image du corps monstrueux peut à terme révéler la facticité au cœur de la construction de la figure du freak. Joel-Peter Witkin capture l'apparition monstrueuse avec l'ensemble de références et d'images qu'elle convoque, rendant ainsi impossible une assignation concrète à un cadre interprétatif.
- 48 Si le voyeurisme, nourrit par les dispositifs normatifs, face aux corps monstrueux n'est jamais totalement absent, ces deux artistes montrent que même à travers le médium photographique une exploration est possible.

## NOTES

1. Nous pouvons citer concernant Diane Arbus : Germaine GREER, « Wrestling with Diane Arbus », *The Guardian: Art and Design*, October 7, 30 2005. URL : <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/oct/08/photography> [consulté le 04/02/2023] où un ancien modèle décrit son expérience devant son objectif.

Une exposition de Joel-Peter Witkin devant se tenir à Rambouillet, fin 2022, fut récemment censurée. Cette censure n'est pas un phénomène isolé.

2. Michael M. CHEMERS et Jim FERRIS, *Staging stigma: A critical examination of the American freak show*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 25 : « Although not every disabled body in performance is freakery, every disabled body in performance (on stage or in everyday interaction) enters into some kind of dialogue with the perceived history of the freak show » (Traduction de l'auteur).

3. Rosemarie GARLAND-THOMSON, « The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography, » dans Sharon L. SNYDER, Brenda Jo BRUEGGEMANN et Rosemarie GARLAND-THOMSON (dir.), *Disability Studies: Enabling the Humanities*, New York, The Modern Language Association of America, 2002, p. 57 : « The disabled body is at once the to-be-looked-at and not-to-be-looked-at, further dramatizing the staring encounter by making viewers furtive and the viewed defensive » (Traduction de l'autrice).

4. À ce sujet : Rosemarie GARLAND-THOMSON, « Making Freaks Visual Rhetorics and the Spectacle of Julia Pastrana », *Thinking the Limits of the Body*, 2012, p. 129.

5. La tératologie scientifique restreint l'utilisation du terme monstre à des cas « fâcheux » qu'elle désigne comme relevant « d'anomalies très complexes, très graves, rendant impossible ou difficile l'accomplissement de certaines fonctions, et produisant chez les individus qui en sont affectés une conformation vicieuse très différente de celle que présente ordinairement leur espèce ». Isidore Geoffroy SAINT-HILAIRE, *Histoire Générale et Particulière des Anomalies de l'Organisation chez l'Homme et des Animaux (etc.)*, JB Bailliere, 1832. p. 33.

6. Jean-Jacques COURTINE, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité » dans Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Le Seuil, vol. 2, p. 221.

7. Victor HUGO, *Notre Dame de Paris*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985 [éd. orig. 1831], p. 527-528.

8. Bertrand NOUAILLES, *Le Monstre, ou le sens de l'écart : Essai sur une philosophie de la vie à partir des leçons de la tératologie d'Etienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Thèse de doctorat, Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II, 2012, p. 19-21. En italique dans le texte.
9. Carmen Lucia SOARES, « Le corps et les images : notes sur les monstruosidades » dans DIDIER Manuel (dir.), *La figure du monstre : phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2009, p. 153.
10. Bertrand NOUAILLES, *Le Monstre, ou le sens de l'écart*. op. cit. p. 19. En italique dans le texte.
11. Nous tenons cette précision étymologique de l'ouvrage : Anna CAIOZZO et Anne-Emmanuelle DEMARTINI (dir.), *Monstre et imaginaire social. Approches historiques*, Paris, Creaphis, 2008, p. 14.
12. Pierre ANCET, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses universitaires de France, 2015. p. 35.
13. La question du médium le plus adapté afin de saisir une représentation fidèle, qui ne soit donc pas pleine d'une mystification volontaire ou non, a fait l'objet de nombreux débats parmi les spécialistes. Nous renvoyons à : Claude-Claire KAPPLER, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*. Paris, Payot, 1980 ; Gilbert LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*. Paris, Klincksieck, 1973.
14. Monique SICARD, « L'image technique et le "devisement" du monde », dans Cynthia FLEURY (dir.) *Imagination, Imaginaire, Imaginal*, Paris, PUF, 2006, p. 81.
15. Monique SICARD, « L'image technique et le "devisement" du monde », op. cit., p. 79. Remplacer par *Ibid.*, p. 79
16. À ce sujet : Sheila MOESCHEN, « Aesthetic Traces in Unlikely Places: Re-visioning the Freak in 19th-Century American Photography ». *Disability Studies Quarterly*, vol. 25, n° 4, 2005. URL : <https://doi.org/10.18061/dsq.v25i4.613>.
17. Jean-Jacques COURTINE, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », op. cit., p. 228.
18. Monique SICARD, « L'image technique et le "devisement" du monde » op. cit., p. 81.
19. Robert BOGDAN, *La Fabrique des Monstres. Les États-Unis et le Freak Show 1840-1940*, trad. Myriam Dennehy, Paris, Alma éditeur, 2013 [éd. orig. 1988], p. 23.
20. Marie ASTIER, *Présence et représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française*, Thèse de doctorat. Université Toulouse le Mirail-Toulouse II, 2018, p. 130.
21. Georges DIDI-HUBERMAN, *L'invention de l'hystérie - Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 63-64.
22. R. BOGDAN, *La Fabrique des Monstres*, op. cit., p. 100-110.
23. M. ASTIER, *Présence et représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française*, op. cit., p. 128.
24. *Ibid.*
25. R. BOGDAN, *La Fabrique des Monstres*, op. cit., p. 209.
26. Galia OFEK, *Representations of hair in Victorian literature and culture*. Farnham, Ashgate Publishing, Ltd., 2009, p. (ix) : « Hair attracted increasing attention as a focus for tensions and at times uneasy compromises between natural forces and cultural codes; 'low' and 'high' culture; sensuality and spirituality; private and public spheres; potentially disruptive self-assertion and reassuring social conventionality; personal subjectivity and communal identity; originality and reproduction; authenticity and artificiality; the requirements of realism and the powers of the imagination » (Traduction de l'auteur).
27. Une réassurance qui reste cependant limitée. La présence du corps monstrueux au sein du foyer venait troubler son rôle protecteur (plus souvent des normes que des personnes) en mettant à mal les représentations du couple ordinaire, d'une part à travers l'attrait homosexuel allusivement insinué, de l'autre par la remise au premier plan de la sexualité, habituellement policée et masquée par le mariage. Interrogeant, notamment par le plaisir pris à regarder l'image



et les freaks, la possibilité qu'il y ait quelque chose de perturbant au cœur du foyer ou dans celui du badaud...

28. Monique SICARD, *La fabrique du regard ; Images de science et appareils de vision*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, p. 130.
29. G. DIDI-HUBERMAN, *L'invention de l'hystérie*, op. cit., p. 13.
30. Mihaela Gabriela STĂNICĂ, « La dictature du regard. La construction du corps hermaphrodite à la fin du XIXe siècle », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, n° 24, 2013. URL : <http://journals.openedition.org/bcrfj/7200>.
31. Eli CLARE, *Exile and Pride: Disability, Queerness, and Liberation*, Cambridge, South End Press, 1999.
32. À ce sujet : STEPEHNS, Elizabeth, « Cultural fixions of the freak body: Coney Island and the postmodern sideshow ». *Continuum*, vol. 20, n° 4, 2006, p. 485-498.
33. Cité dans Rachel ADAMS, *Sideshow USA: Freaks and the American cultural imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 122 : « I don't know if people really fainted when they saw Jean Libbera. He looked a bit rueful in a poster on the far wall, standing in tuxedo sweetly holding the hands of his vestigial twin who grew, head inwards, sticking out of his abdomen and wore, the twin did, little patent leather shoes and a diaper to keep him from wetting his pants » (Traduction de l'auteur).
34. P. ANCET, *Phénoménologie des corps monstrueux*, op. cit., p. 167.
35. James GOODWIN, *Modern American Grotesque: Literature and Photography*. Columbus, The Ohio State University Press, 2009, p. 157 : « Convey the integrity and self-possession of an individual » (Traduction de l'auteur).
36. Joel-Peter WITKIN, *Revolt Against the Mystical*, University of New Mexico, 1976, p. 50 : « The freak show became my home, my real environment filled with living fantasies » (Traduction de l'auteur).
37. Franck VAN DEREN COKE et Joel-Peter WITKIN, *Joel-Peter Witkin: forty photographs; schedule of the exhibition: San Francisco Museum of Modern Art*, 6 December 1985-9 February 1986, Museum of Contemporary Photography, Columbia College, Chicago, 14 March-26 April 1986, The Brooklyn Museum, 1 August-22 September 1986, Milwaukee Art Museum, 16 October 1986-11 January 1987, La Jolla Museum of Contemporary Art, California, 28 February-5 April 1987. San Francisco Museum of Modern Art, 1985. np. « Pinheads, dwarfs, giants, hunchbacks, pre-op transsexuals, bearded women, people with tails, horns, wings, reversed hands or feet, anyone born without arms, legs, eyes, breast, genitals, ears, nose, lips. All people with unusually large genitals. All manner of extreme visual perversion. Hermaphrodites and teratoids (alive and dead). Anyone bearing the wounds of Christ...women whose faces are covered with hair or large skin lesions willing to pose in evening gowns. People who live as comic-book heroes, boot, corset and bondage fetishists. Anyone claiming to be God. God » (Traduction de l'auteur).
38. Cité dans : Alexander, KOZIN, « The Uncanny Body: From Medical to Aesthetic Abnormality », *Janus Head*, vol. 9, n° 2, 2007, p. 463-484.
39. Carole HALIMI, « Tableau vivant et postmodernité : quelles affinités ? », *RACAR: Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. 44, n° 2, 2019, p. 19-30.
40. Hans BELTING, « Images intermédiales », dans *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004 [éd. orig 2001] p. 282-287.
41. Kendall WALTON, « Catégories de l'art » dans Gérard GENETTE (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992 [éd. orig. 1970], p. 83-129.

---

## RÉSUMÉS

Cet article explore les relations entre photographie et monstruosité à partir de la spécificité de l'expérience perceptive que procure la rencontre avec un « monstre » et la manière dont celle-ci fut retranscrite par le médium photographique. Mobilisant photographie médicale et celle des freakshows, il sera question d'interroger les manières dont le « monstre » y fut représenté et quels regards ces images traduisent. À travers l'analyse de plusieurs photographies de « monstres », le texte s'attachera à montrer que la photographie construisait la visibilité de son corps, selon un cadre normatif qui conférait un caractère lisible au corps monstrueux, condition de sa visibilité. Si la photographie se fit l'alliée des pratiques déshumanisantes entourant l'élaboration de la figure du freak, peut-elle, après le déclin des exhibitions des « anormaux », s'en réclamer et proposer une autre saisie du corps monstrueux ? Cette question sera explorée à travers les photographies de Diane Arbus et de Joel-Peter Witkin, deux « photographes de freaks ».

This article explores the relationship between photography and monstrosity, focusing on the specific perceptual experience of encountering a "monster" and the way in which this experience was transcribed by the photographic medium. Using both medical and freakshow photography, we'll examine the ways in which the "monster" was represented, and the views these images convey. Through the analysis of several photographs of "monsters", the text will show how photography constructed the visibility of the body, according to a normative framework that conferred a legible character on the monstrous body, a condition of its visibility. If photography became an ally of the dehumanizing practices surrounding the development of the freak figure, can it, after the decline of exhibitions of the "abnormal", reclaim them and propose a different approach to the monstrous body? This question will be explored through the photographs of Diane Arbus and Joel-Peter Witkin, two "photographers of freaks".

## INDEX

**Keywords :** monster, freakshow, witkin, arbus, photography

**Mots-clés :** monstre, freakshow, witkin, arbus, photographie

## AUTEUR

### ANNA MARIA SIENICKA

Anna Maria Sienicka rédige actuellement une thèse de philosophie à l'université de Bourgogne. Elle travaille sur la perception et les représentations des déformations physiques, entre art et médecine, de la tératologie des Geoffroy Saint-Hilaire à nos jours. Ses derniers travaux portent sur le rôle de l'imaginaire dans le processus de reconnaissance ainsi que sur la possibilité de fonder une esthétique propre aux *freakshows*.