



HAL
open science

Le théâtre de la monstruosité (exhibitions et mises en scène fin XIXème - début XXème siècle)

Pierre Ancet

► **To cite this version:**

Pierre Ancet. Le théâtre de la monstruosité (exhibitions et mises en scène fin XIXème - début XXème siècle). Discours, Image, Dispositif - Penser la représentation II, L'Harmattan, pp.147-160, 2008. halshs-00401827

HAL Id: halshs-00401827

<https://shs.hal.science/halshs-00401827v1>

Submitted on 10 Apr 2019

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.

*Le théâtre de la monstruosité.
Exhibitions et mises en scène
fin XIX^e-début XX^e siècle*

PIERRE ANCET
(Université de Bourgogne)

Introduction : le rapport au corps monstrueux

Le XIX^e siècle marque l'apogée de l'exhibition des « monstres » dans les sociétés occidentales. Les personnes dites monstrueuses, qu'elles soient authentiquement tératologiques, atteintes d'une anomalie de faible ampleur, ou seulement jugées socialement anormales, sont exposées dans le seul but du profit et de l'amusement du public. Nous étudierons quelques exemples de ces exhibitions en France, en Angleterre et aux États-Unis afin de souligner la très profonde ambivalence des figures monstrueuses, permanentes sources d'effroi et de fascination mêlés. La mise en scène des « anormaux » permet en effet de contourner les interdits sociaux, de solliciter une activité fantasmatique censurée dans le discours explicite. Par l'intermédiaire de photographies d'époque, nous allons voir comment les images apparemment les plus valorisantes sont aussi les plus ambiguës, comment les décors les plus familiers sont les plus propres à souligner l'étrangeté.

Arrêtons-nous pour commencer sur le terme de « monstre ». Ce terme est d'une rare violence pour désigner autrui, car tous les monstres dont il sera question sont des individus réels, ayant une espérance de vie normale. Nous parlerons de monstres sans guillemets, mais en gardant à l'esprit qu'il n'existe pas de monstres en soi, seulement des individus jugés monstrueux. Dire « il est monstrueux » est formuler un jugement

DISCOURS, IMAGE, DISPOSITIF

qui nous renseigne davantage sur la capacité de tolérance de son auteur que sur le monstre lui-même. Ainsi les mises en scène des monstres présentées ici seront révélatrices des préjugés de la société victorienne, de ses interdits et de ses objets de fascination.

Pour le dire en termes kantien, le jugement porté sur le monstre ne peut être un jugement *déterminant*, qui applique une catégorie générale préexistante à ce qui apparaît, mais un jugement *réfléchissant*, qui recherche une nouvelle forme de généralité pour désigner ce qui apparaît. Le jugement réfléchissant renseigne davantage sur le sujet qui perçoit que sur son objet (celui-ci restant impossible à catégoriser). Il est la marque des limites du sujet : dans le cas qui nous occupe, c'est faute de mieux que l'on utilisera ce terme de monstre. Ce terme désigne en réalité l'échec de la catégorisation, le balancement perpétuel du regard entre deux tendances opposées, comme l'humain et l'animal, la forme et l'informe, le masculin et le féminin, l'unité et la dualité. Ces catégories nous sont tellement familières qu'elles ne semblent pas admettre de demi-mesure. L'impossibilité de les appliquer renvoie aux limites de notre connaissance courante.

À cette hésitation du jugement correspond une impression particulièrement pénible de perte de repères au sein de l'intimité du rapport à son propre corps. En ce sens, les monstres les plus frappants sont des monstres *humains*, l'ensemble des corps difformes ou des corps aux propriétés originales et étonnantes que désigne le terme anglais *freak*. La monstruosité humaine nous touche indéniablement plus qu'un cas de tératologie végétale ou qu'un insecte monstrueux. Nous ressentons plus de trouble d'une part en raison de la familiarité de la forme humaine qui est pour nous tous une référence visuelle permanente, d'autre part parce que nous sommes concernés *de l'intérieur* par les modifications de cette forme : elle touche au vécu de notre propre corps. Une variation trop importante de la forme humaine est une remise en question de la conscience que nous avons de notre organisme et du ressenti interne du corps. Celui-ci apparaît modelable, déformable dans une mesure jusque-là inconcevable. Comment la forme humaine peut-elle autoriser de telles métamorphoses, elle qui nous donne confiance en l'intégrité de ce que nous sommes et nous sentons être ?

En montrant le corps humain, notre corps, comme un organisme potentiellement faillible, le monstre nous touche deux fois : nous aurions pu naître différents et nous aurions pu donner naissance à des malformés. Face à des êtres si étranges que parfois le premier regard leur refuse le nom d'homme, la régularité rassurante des générations se trouve mise en péril, comme le montre Georges Canguilhem au début de son article « La Monstruosité et le monstrueux »¹.

La découverte des cas les plus spectaculaires de tératologie humaine brouille les limites de ce qui est possible ou impossible : si de tels êtres existent, et parfois survivent, alors où arrêter le champ de l'improbable et celui de l'impossible ? Nous rejoi-

1. Georges Canguilhem, « La Monstruosité et le monstrueux », in *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1992 (2^e éd.).

LE THÉÂTRE DE LA MONSTRUOSITÉ

gnons par là une impression d'enfance et nos croyances en l'existence possible des êtres fantastiques. On comprend dès lors que la monstruosité suscite le sentiment particulier désigné par Freud sous le nom d'*Unheimlich*, « inquiétante familiarité » ou « familiarité inquiétante », généralement traduit de manière redondante par « inquiétante étrangeté ». La monstruosité est doublement familière et inquiétante : dans son rapport au ressenti intime du corps, dans le brouillage des repères entre le réel et l'imaginaire.

La perception de la monstruosité met donc en jeu toute une conception du corps, à travers l'expérience étrangement inquiétante d'une humanité *partiellement* reconnue, d'une apparence hésitant entre le familier et l'informe. En ce sens, la monstruosité devient révélatrice des valeurs comme des interdits sociaux liés au corps, et les réactions qu'elle occasionne retracent une histoire du corps lisible en creux, à travers ce que les contemporains refusent de voir en eux-mêmes.

Les monstres ou « phénomènes » les plus frappants ne sont pas nécessairement de véritables monstres au sens de la science tératologique qui définit la monstruosité comme une anomalie « congéniale » (anté-natale), rare et grave, retentissant sur l'ensemble de l'organisme, touchant fortement l'exercice des fonctions². Il suffit pour le regard non prévenu d'un hermaphrodisme apparent pour perturber profondément ses catégories mentales.

En effet, notre reconnaissance des formes fonctionne par stéréotypes. Les stéréotypes (homme/femme, humain/animal) font partie intégrante de notre perception, ils ont l'avantage de l'efficacité pour déterminer rapidement la nature de ce qui apparaît. Mais à trop compter sur eux pour catégoriser, nous risquons de les confondre avec la réalité qu'ils permettent d'appréhender. Or avec le monstre, cette réalité demande une adaptation du regard, un effort pour dépasser les catégories pré-établies dont dispose le spectateur, inscrites dans l'acte même de voir.

Tentons à présent d'illustrer plus précisément ces considérations par l'intermédiaire d'images empruntées aux exhibitions des monstres à la fin du XIX^e siècle (fig. 1 à 4).

Ces images apparaissent au premier regard valorisantes pour les phénomènes, qui sont souvent photographiés en grande tenue, accompagnés de leur conjoint, éventuellement de leurs enfants, comme pour marquer leur bonne intégration sociale. Cependant, il est possible que cette mise en scène tout à fait respectable ait eu lieu pour des raisons moins avouables.

Déviations d'une scène de genre

Lorsque les photographes américains de la fin du XIX^e siècle choisissaient de photographier ces phénomènes humains que les anglo-saxons nomment *freaks*, ils

2. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez les animaux ou Traité de tératologie*, Paris, Baillière, 1832-1836, vol. 1, p. 42. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire (1805-1861) et son père Étienne (1772-1844) sont les deux fondateurs de la tératologie scientifique.

DISCOURS, IMAGE, DISPOSITIF

n'avaient pas toujours recours à une présentation exotique (même si celle-ci était très répandue). En réutilisant le style convenu de la photographie victorienne, ils parvenaient à produire un effet au moins aussi frappant, où le phénomène humain n'était pas mis en valeur directement par l'étrangeté du contexte, mais indirectement par contraste avec le cadre dans lequel il prenait place. Un instant inaperçue, la monstruosité sautait ensuite aux yeux, et semblait se répandre sur l'ensemble de la scène en devenant l'élément central. Le malaise provenait d'un élément incongru intervenant dans une scène bien connue de l'observateur.

Vêtue d'une ample robe et coiffée d'un petit bonnet, Madame Devere pose en compagnie de son époux, appuyé sur un meuble bourgeois ouvragé. Le décor peint suggère un environnement cossu, digne de la bonne bourgeoisie, l'ensemble répond aux canons de la photographie d'époque. Seule la barbe de la dame vient rompre cette harmonie de bon ton (fig. 1). Ce qui pourrait n'être qu'un détail contamine d'un coup l'ensemble de la photographie, et se répand sur l'ensemble comme une ombre. Le port de la barbe est un attribut masculin extrêmement répandu à l'époque, et ce contraste entre le masque masculin et le corps féminin devait immanquablement conduire à une impression d'androgynie qui vient troubler l'ensemble de l'équilibre de l'image.



Fig. 1. Madame Devere – femme à barbe, photographie de Charles Eisenmann, collection Ronald G. Becker, reproduit avec l'autorisation du Centre de Recherches des Collections Spéciales de l'Université de Syracuse (New York, USA).

LE THÉÂTRE DE LA MONSTRUOSITÉ

Nombreuses sont les photographies d'époque à jouer sur l'image convenue de la famille pour mettre en scène des phénomènes (fig. 2) : Élie Bowen, une grande star des *freaks shows* se montre en compagnie de sa femme, qui pose légèrement en retrait, et de ses trois enfants. Ses pieds atrophiés, directement soudés aux hanches, sont nettement visibles sur l'image. Ils en sont le *centre de gravité*. La stabilité de la représentation photographique classique se perd à partir de ce pied. Ce père n'est pas assis, il est posé sur un tabouret, il n'est pas mutilé, sa conformation est originale, et l'esprit doit imaginer comment ces pieds se rattachent aux hanches.



Fig. 2. Eli Bowen, avec sa femme et ses enfants, photographe inconnu, collection Ronald G. Becker, reproduit avec l'autorisation du Centre de Recherches des Collections Spéciales de l'Université de Syracuse (New York, USA).

Il ne faudrait pas commettre l'erreur de croire ces clichés valorisants. Ils ne servaient pas à montrer que ceux que l'on nommait *freaks* pouvaient vivre comme tout le monde en famille. Quels que soient le décor, la pose, les vêtements, un monstre ne peut être *comme tout le monde*. Le monstre fait réapparaître dans l'espace bien connu du foyer une angoisse mettant en doute son rôle protecteur. Le foyer, l'intime, n'est plus ce qui éloigne les étrangers ou l'étrangeté en général. L'étrangeté en fait désormais partie intégrante. Et cette apparition monstrueuse ne vient-elle pas montrer indirectement ce que l'époque refuse de voir dans l'union légitime d'un homme et d'une femme ?

DISCOURS, IMAGE, DISPOSITIF

Le portrait de famille où apparaissait un conjoint attentionné et des enfants posait indirectement la question de la sexualité des monstres, de leur descendance et du désir possible qu'ils pouvaient inspirer à une personne dite normale. Apparaissait de manière détournée le problème de la relation apparemment ordinaire (mais en vérité impossible à concevoir comme ordinaire) qui les lie à leur conjoint.

Ces images éveillent toute une série de fantasmes liés à la sexualité. Dans le premier exemple montrant une femme à barbe, l'attrait homosexuel est indirectement suggéré par l'autre sexe portant les attributs du sien. Ou encore, un attrait pervers pour une femme qui paraît repoussante à tous les autres, y compris à soi, mais qui devient objet de désir dans la sexualité, comme lieu d'appropriation de l'étrangeté corporelle. Dans le second cas, la présence de la femme et des enfants rappelle la capacité de cette moitié d'homme à procréer, et laisse là encore libre cours à l'imagination de ses ébats sans jambes. Il est à lui seul une incarnation de la castration, un homme raccourci, mais présenté avec tous les attributs d'un bourgeois, et dont la progéniture manifeste la fécondité normale.

Sous couvert de respecter le monstre, les images proposées suggèrent donc des interrogations implicites. L'une des fonctions sociales du mariage étant de légaliser et de banaliser la sexualité, le mariage d'un monstre renvoie apparemment à la réussite de son intégration sociale. Mais le corps étrange déborde toujours l'apparence policée requise par le rôle social, si bien que la sexualité que le mariage masque ordinairement repasse au premier plan.

L'idée de procréer avec cet être est génératrice d'une angoisse que ces images remettent au jour. Le désir qu'il pourrait avoir pour moi, ou pire, que je pourrais éprouver pour lui est l'une des grandes peurs associées à la figure du monstre viable³. La sexualité est en effet un lieu où l'étrangeté peut être attirante (ne serait-ce que par l'étrangeté des organes de l'autre sexe, ou encore par la visibilité de ces parties du corps socialement interdites au regard). Mais cette attirance doit rester cachée. Qu'elle appartienne à notre sexualité, qu'elle soit partie prenante de notre désir, voici qui est inavouable, et cela tout particulièrement dans le contexte de la société victorienne où, logiquement, jamais les monstres n'eurent autant de succès populaire et mondain⁴.

La photographie n'a plus pour fonction ici de manifester l'appartenance à un groupe⁵. Poser dans un groupe, poser à la manière des bourgeois de bonne famille,

3. Simone Korff-Sausse, « La Peur de la différence », *Naître différent*, Paris, Érès, 1997, p. 12-13.

4. Joseph « John » Merrick, « *Elephant man* » a vu défiler la meilleure société londonienne dans sa chambre d'hôpital, notamment la Princesse de Galles, la future reine Alexandra et le Prince de Galles, futur Édouard VII (Ashley Montagu, *The Elephant-man. A Study in human dignity*, New York, 1971, p. 61). Des phénomènes comme le nain Charles C. Stratton, dit Tom Pouce ou la femme à barbe Annie Jones étaient reçus dans les plus hautes cours d'Europe, où l'on apprécia leur savoir et leur grande culture, autant que leur physique hors du commun (Martin Monestier, *Les Monstres*, Paris, Éditions du Pont Neuf, 1981, p. 125 et 194).

5. Serge Tisseron insiste sur cette fonction intégratrice de la photographie : « La photographie de groupe – familial ou social – n'a jamais pour objectif d'assurer l'identité séparée de l'un ou l'autre des per-

LE THÉÂTRE DE LA MONSTRUOSITÉ

indique le désir d'une appartenance. L'image de la famille bourgeoise est apparemment utilisée pour affirmer la position sociale satisfaisante des phénomènes humains. Mais elle sert en réalité à créer une trop grande proximité avec le public par l'intermédiaire d'une image anodine en renforçant l'effet de choc lié à l'image. Ce procédé n'était pas, loin de là, le seul moyen de mettre en valeur l'étrangeté. Mais ces exemples montrent bien comment la variation d'un seul élément dans une scène classique peut suffire à en retourner le sens⁶, comment l'image peut assurer une double fonction de valorisation et de stigmatisation par la déviation d'un procédé d'intégration.

L'apparition de monstres au sein d'un contexte habituel en pervertit la nature. Les images apparemment valorisantes des portraits de famille deviennent grâce aux monstres l'envers exact de ce qu'elles sont censées être : une exhibition de la différence. C'est ainsi que les ventes de photographies et de cartes postales représentant des phénomènes humains ont pu continuer à prospérer tandis que les exhibitions publiques étaient de plus en plus condamnées et délaissées⁷. L'image permettait de regarder à loisir, avec l'excuse de valoriser l'individu et son intégration sociale réussie.

L'hybridation apparente

Face à l'écho rencontré par une forme évoquant l'hybridation, la gravité d'une affection compte peu : des réactions très fortes peuvent être suscitées par des anomalies somme toute très simples et très localisées. Le sentiment étrangement inquiétant peut provenir d'une simple inversion des rotules permettant de plier les jambes à l'envers, sur le devant du corps (fig. 3). L'angle ouvert que dessine la jambe évoque la patte arrière au talon haut placé des animaux digitigrades ou onguligrades. Cette apparence d'animalité conduit à la représentation composite d'un arrière-train animal monté sur le buste d'une très belle et très jeune fille. Il est sensible que ce corps ne peut accéder à la station verticale caractéristique de l'humain : les jambes se plieraient vers l'arrière et ramèneraient le corps au sol, le condamnant à marcher à quatre pattes. Et inversement, aucun individu normalement constitué ne pourrait prendre cette posture invraisemblable. Aucune contorsion ne peut l'expliquer, ce qui renforce l'impression d'hybridation.

sonnages qu'elle représente. Il existe pour cela le portrait individuel. Ce qui est l'objet de la photographie de groupe, c'est le groupe lui-même, et aussi souvent l'environnement dans lequel il est pris et qui constitue en quelque sorte "son" espace» (Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1998, p. 130).

6. Ainsi en allait-il des retables du moyen âge représentant le diable. On y retrouvait les mêmes décors, les mêmes personnages dans les mêmes attitudes de recueillement que dans les représentations de l'agneau mystique. Seul le personnage central changeait, comme sous l'effet d'une substitution de dernière minute.

7. Robert Bogdan, *Freak-show*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988, p. 16. Nous devons à cet auteur de nombreux aspects de notre propre analyse les mises en scène des monstres.

DISCOURS, IMAGE, DISPOSITIF



Fig. 3. Ella Harper, la « femme-chameau », 1886, photographie de Charles Eisenman, collection Ronald G. Becker, reproduit avec l'autorisation du Centre de Recherches des Collections Spéciales de l'Université de Syracuse (New York, USA).

Ce penchant du regard à repérer une forme animale était abondamment exploité lors des exhibitions de phénomènes humains : cette jeune femme, Ella Harper⁸, se produisait au Texas à la fin du XIX^e siècle au titre de « femme-chameau ». Son impresario, habillé en Arabe, la faisait s'accroupir très lentement à la manière d'un dromadaire, alors qu'un phonographe diffusait une musique orientale⁹. Le but de cette mise en scène grossière n'était sans doute pas de faire croire à l'hybridation, mais de la suggérer assez efficacement pour que l'impression ne cesse de revenir. Les appellations suggestives évoquant une hybridation foisonnaient au moment des grandes exhibitions de phénomènes humains (les « hommes-chiens » au visage entièrement recouvert de poils n'en sont qu'un exemple¹⁰). Très loin d'être toutes motivées par une assimilation visuelle convaincante, elles étaient révélatrices d'un effort pour satisfaire les fantasmes du public.

Ces falsifications de l'apparence sont à la fois involontaires et volontaires : involontaires, parce qu'elles dérivent d'une tendance de l'esprit à identifier ce qui est vu

8. Martin Monestier l'appelle Lucy Elvira Jones (*Les Monstres*, Paris, Éditions du Pont-Neuf, 1981, p. 233). Nous préférons l'appeler Ella Harper avec Robert Bogdan (*Freak-show. Presenting human oddities for amusement and profit*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988, p. 15), car ce nom apparaît dans le texte autographe au dos de la photographie présentée (fig. 3). On peut y lire : "Ella Harper Age 13. Born in Hendersonville, Tenn/I am called the Camel Girl/Because as you see that my/Knees turn backwards/I can walk the best on my hands & feet as you see me in/this picture/I have traveled considerably/in the Show business for the/last 4 years. And now as this/is 1886, I now intend to quit/the Show business and go to/school and fit my self for/some other occupation".

9. Martin Monestier, *Les Monstres*, Paris, Éditions du Pont-Neuf, 1981, p. 233.

10. Sans prétendre donner une liste exhaustive, citons la « femme-hyène », la « femme-ours », la « femme-limace », l'« homme-escargot », la « femme-juvent », la « femme-tête de mule », la « femme-pingouin », les « femmes-homards », les « hommes » ou « femmes-éléphants », le plus célèbre « Elephant Man » étant Joseph (John) Merrick dont plusieurs livres ont raconté l'histoire (voir entre autres Ashley Montagu, *The Elephant-Man. A Study in human dignity*, New York, Arcadian House, 1996).

LE THÉÂTRE DE LA MONSTRUOSITÉ

grâce à des formes familières de l'imaginaire. Volontaires, parce que les exhibitions exploitaient cette tendance et s'efforçaient par tous les moyens de les prolonger, de leur donner une consistance suffisante pour que le sentiment de transgression fantastique se fasse sentir. C'est ainsi que des anomalies de petite importance pouvaient contribuer à créer ces monstres au sens large. R. Bogdan a abondamment souligné l'importance de la mise en scène dans la découverte de l'étrangeté, qui avait pour but d'orienter le regard des spectateurs¹¹. L'étrangeté ne relève pas uniquement de la malformation ou de la différence de l'individu exposé, mais du *travail du regard* auquel incite le contexte de l'exhibition. Elle repose sur un malaise, une atmosphère générale que la perception contribue à établir mais que le cadre vient amplifier, l'orientalisme de l'exhibition y ajoutant une part de mystère.

Parfois cependant ces mises en scène s'appliquent à d'authentiques cas tératologiques, dont la conformation est extrêmement complexe sur le plan anatomique, et l'organisation complètement différente de celle d'un individu ordinaire. C'est le cas des monstres doubles dits « siamois », qui eux aussi viennent remettre en question nos catégories, mais non plus en donnant un sentiment d'androgynie ou d'hybridation : ils viennent perturber l'idée commune d'individualité corporelle.

Les frères Tocci : mise en scène d'un double corps

Face à un corps double supérieurement et simple inférieurement (fig. 4) comment réagissons-nous ? Pouvons-nous assimiler cette forme originale en y projetant notre corps, et à travers lui le schéma du corps ordinaire ?

Il semble que ces deux frères se tiennent l'un à l'autre à bras-le-corps pour rentrer plus encore à l'intérieur l'un de l'autre. Bien appuyés par les mains antérieures sur une chaise dont ils n'auraient pas pu sortir seuls en raison du pied-bot de leur jambe gauche, ils dessinent avec leurs bras postérieurs une sorte de sac humain, trop étroit pour héberger deux corps, une bosse ou une boule qui contient tous leurs doubles organes. Tout se passe bien en apparence des pieds au sternum, puis celui-ci bifurque absurdement vers deux têtes et deux hauts de corps. La rangée de boutons de leur gilet accuse cette étrangeté en se séparant en Y, avant de poursuivre sa route dans le « dos » du corps double, qui est en même temps le côté des bustes accolés. Comment donc ce sac humain peut-il fonctionner, vivre, sans respecter l'un des fondements de notre identité d'humains : notre individualité qui n'accepte pas de découpe ou de collage ? Ce double regard nous défie sans donner de réponse, un peu à l'étroit certes dans ces vête-

11. Dans les années vingt, Jack Earl, un étudiant texan de deux mètres quarante, est remarqué dans le public d'une exhibition par un impresario fameux. À la fin du spectacle, il vient lui demander : « De quelle façon aimeriez-vous devenir un géant ? » (*"How would you like to be a giant?"*), c'est-à-dire passer du statut d'individu très grand à celui de géant de scène, hors de toute mesure, autrement dit du statut d'homme à celui de *freak* (Robert Bogdan, *Freak-show. Presenting human oddities for amusement and profit*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988, p. 2-3).

DISCOURS, IMAGE, DISPOSITIF



Fig. 4. Les frères Tocci, fin du XIX^e siècle, photographie de Charles Eisenmann, collection Ronald G. Becker, reproduit avec l'autorisation du Centre de Recherches des Collections Spéciales de l'Université de Syracuse (New York, USA).

ments, mais capable de mener à terme une expérience humaine incroyable: vivre à deux dans le même corps.

Examinons les représentations mises en jeu par cette perception: après un premier temps d'étonnement, très vite s'installe la première représentation perceptive permettant une vision « sous réserve ». La projection d'un schéma corporel ordinaire est toujours possible à condition de laisser de côté toute une partie, un *surplus* plus ou moins important.

Partant de l'une des têtes des frères Tocci jusqu'aux pieds communs, nous pouvons construire la vision d'un corps à peu près normal, mais en néantisant l'autre moitié supérieure; de même, en appliquant notre schéma corporel à partir de l'autre tête, nous pouvons constituer un individu, mais en perdant le précédent. Il y a donc *alternative-ment* constitution perceptive du corps de l'un puis du corps de l'autre, selon le schéma corporel habituel, comme si l'un et l'autre restaient de leur côté sans vraiment cohabiter.

Il ne s'agit donc pas d'un effet de collage ou de couture puisque l'on préfère construire un corps cohérent à partir de l'une ou de l'autre des têtes. Mieux vaudrait comparer cet effet à celui d'une *superposition*, comme si chaque frère était dessiné en entier sur une surface transparente, le bas de leurs corps étant superposable mais non les parties hautes, si bien que les moitiés supérieures semblent diverger tout en restant l'une et l'autre celle d'un corps indépendant.

LE THÉÂTRE DE LA MONSTRUOSITÉ

Avec une telle forme de représentation, chacun conserve son individualité sur un plan séparé; il n'y a pas vraiment mélange dans la représentation, mais seulement émergence de l'un *puis* de l'autre. Un corps en partant de la tête droite, puis un corps en partant de la tête gauche, mais jamais un corps commun à l'un *et* à l'autre.

Ceci permet d'éviter une synthèse paradoxale pour nos représentations en juxtaposant des éléments au lieu de les confondre. C'est une forme de réflexe de défense qui maintient l'ordre habituel contre toute évidence. Il semble qu'il y ait deux solutions possibles de personnes, et non pas une seule solution irréalisable, qui serait la pure et simple fusion. Pour déloger cette illusion tenace, il faudrait pouvoir penser un corps qui s'est ramifié, dont les deux moitiés supérieures ont grandi ensemble, ce qui est plus difficile à accepter, mais correspond exactement à la manière de voir des tératologues¹².

L'individu est lié dans les représentations courantes à l'autonomie physique, à la puissance d'action. L'individu vivant et autonome se définit par les notions d'unité, d'unicité et d'indivisibilité (*individuum*). Or on ne trouve dans ce corps double aucune autre unité indivisible que celle de l'ensemble; seul le double corps est unique, et non pas l'un et l'autre des individus. Certes ils sont psychologiquement uniques, avec leurs goûts propres, mais organiquement, *ils ne sont pas uniques l'un sans l'autre*.

Les qualités individuelles destinées à chacun des deux individus ne conviennent qu'à l'ensemble pour lequel elles nous paraissent entièrement inadéquates. Du désir de retrouver chaque individu en niant le double corps, on en vient nécessairement à reconnaître le grand corps comme une individualité particulière, une, indivisible, unique. Le mouvement de projection se retourne contre ses propres principes. Et avec le rejet de ce schéma du corps, c'est une partie du spectateur lui-même qui se perd momentanément face au monstre. Lorsqu'une catégorie perceptive aussi fondamentale que l'individualité se retourne contre elle-même, l'équilibre de la reconnaissance perceptive se trouve gravement compromis. Et c'est à ce moment qu'apparaît la notion de monstre.

Cette manière de conserver sans y paraître l'individualité de l'un et de l'autre a un autre avantage: elle permet de les envisager comme deux individus vivant dans le même corps, profitant des sensations de l'autre, et, bien sûr, pouvant éprouver tout ce que l'autre éprouve de plus intime. Les journaux s'intéressèrent ainsi au mariage des frères Tocci avec deux sœurs. Ce mariage laisse là encore imaginer ce que peut représenter un acte sexuel avec ce double corps, et *dans* ce double corps. Chacun des frères y est tour à tour en position du voyeur parfait, puisqu'il est dans le corps de l'autre et ressent ses émotions en même temps que lui. En vérité, il s'agit là encore d'une projection de notre propre expérience du corps, puisque pour une personne habituée depuis l'enfance à vivre dans un héli-corps et à bouger, sentir et agir en correspon-

12. Camille Dareste, fondateur de la tératogénie expérimentale, emploie souvent cette expression (Camille Dareste, *Recherches sur la production expérimentale des monstruosité ou Essai de tératogénie expérimentale*, Paris, Reinwald, 1877).

DISCOURS, IMAGE, DISPOSITIF

dance avec celui de son frère, cette situation est d'une tout autre nature. Elle relève d'une expérience originale de fusion que les vrais jumeaux expérimentent parfois, sur le plan psychique et comportemental, et dont les monstres doubles sont l'emblème. Quel que soit notre effort, nous ne saurons jamais ce qu'est cette expérience, et elle ne pourra qu'alimenter nos fantasmes comme elle alimentait ceux des foules au XIX^e siècle.

Peut-être l'un des meilleurs moyens de cerner les représentations spontanées d'époque est-il de se reporter aux procédés qui les exploitent sciemment. Un bon exemple en est fourni par les affiches publicitaires des exhibitions de monstres.

Celle de l'exhibition des Tocci à Paris en 1883¹³ (ils ont alors cinq ans) montre le dessin de deux poupées asexuées de chiffon et porcelaine, parfaitement identiques. Deux poupées inertes (leurs bras pendent entre les têtes), assemblées symétriquement. L'affiche utilise le schème de la couture de deux morceaux à apparence humaine, dans le but d'amener le spectateur éventuel à se demander l'effet produit par la couture vivante de deux corps.

Et bien sûr, pour le savoir, il faut passer dans l'entresort¹⁴, venir voir le monstre...

Suivons la démarche du spectateur du XIX^e siècle. Entrons dans la baraque foraine. Qu'y découvrons-nous? Deux poupées vivantes qui ont forcément quelque chose de plus en commun que les poupées dessinées. L'un des buts de l'affiche est en effet de développer une interrogation sourde quant à l'existence d'un seul sexe, en suggérant la fusion sous la forme de la couture, mais sans en donner la clé.

Les deux jeunes frères y étaient montrés nus, et dans une position caractéristique, les bras arrières tendus au-dessus d'eux, tenant un objet unique. Dans leurs exhibitions à l'âge adulte où la nudité n'était plus de mise, les Tocci ont très souvent conservé cette posture particulière. Le sens de cette mise en scène est facile à découvrir : l'objet unique mis en valeur au bout de leurs bras tendus est le pendant de ce sexe énigmatique qui appartient à l'un et à l'autre.

Un seul sexe pour deux enfants. À la question : sont-ils garçons ou filles? on ne peut désigner qu'un seul attribut de cette identité sexuelle. Ils sont "le même garçon". Est-ce à dire que tous les deux sont des hommes, ou seulement des moitiés d'hommes? Ou encore que l'un est homme et l'autre pas (mais qu'est donc celui qui ne l'est pas)?

Ce sexe qui est le principe d'individuation visible de l'enfant est ici sciemment mis en valeur dans toute son ambiguïté, puisqu'il vaut pour l'un *et* pour l'autre, privant alternativement l'un et l'autre de son identité sexuelle.

Si nous tentons d'aller plus loin dans l'explication de l'étrangeté de ces corps, nous rencontrerons une expérience fantasmagorique du corps double qui participe d'un certain

13. Nous sommes redevables à Jean-Jacques Courtine pour cette présentation des frères Tocci et de nombreuses remarques concernant la mise en scène des monstres (Jean-Jacques Courtine, *Le Crépuscule des monstres. Savants, voyeurs et curieux, XVI-XX^e siècle*, Paris, Seuil, à paraître).

14. *L'entresort* est ce lieu où l'on paye pour entrer, voir et sortir aussitôt. Selon Jules Vallès, « On appelle ainsi le théâtre où se trouvent les saltimbanques, veaux ou hommes, brebis ou femmes » (Jules Vallès, *La Rue*, 1870 cité par Jean-Jacques Courtine, *Le Crépuscule des monstres. Savants, voyeurs et curieux, XVI-XX^e siècle*, Paris, Seuil, à paraître).

LE THÉÂTRE DE LA MONSTRUOSITÉ

vécu du corps. Avec les monstres doubles viables, tout se passe comme si un individu faisait l'expérience matérielle de la dualité, comme s'il pouvait réellement être lui-même et un autre à la fois. Tous les monstres à double tête ou double visage créent cette impression de fusion inter-individuelle ou de dédoublement, ce qui est loin d'être une impression inconnue dans le vécu psychologique quotidien. En donnant forme à une angoisse difficile à représenter, la réalité matérielle devient l'écho d'une réalité vécue. Sa parenté est évidente avec l'expérience psychologique d'être double, de vivre accompagné de son double ou d'être enfermé dans des corps qui ne coïncident pas¹⁵.

Les monstres dont l'espace corporel semble se dédoubler nous confronteraient donc à un type spécifique d'angoisse rapporté au corps, non pas comme organisme, ni comme objet appartenant à l'espace ordinaire, mais comme foyer d'expérience de l'espace. C'est à cette impression que conduisent les monstres par dédoublement où le corps de l'un renvoie immédiatement au corps de l'autre. La perception du monstre double prolongerait une expérience angoissante d'indistinction entre soi et autrui, qui remonte à la prime enfance, la constitution du corps propre se faisant contre cette indistinction où se mêlent l'intérieur et l'extérieur, où les frontières entre mon corps et celui de l'autre n'existent pas encore. « Il en résulte une organisation spatiale qui s'apparente à l'espace spéculaire, espace où le sujet se saisit comme un autre et où l'autre est l'image de soi : monde de la métamorphose du même¹⁶ », typique de l'inquiétante étrangeté selon le psychanalyste Sami-Ali.

Lorsqu'il n'y a plus de repères nets d'organisation corporelle, plus de séparation entre l'intérieur et l'extérieur, entre son corps et le corps de l'autre, l'individu retrouve un état d'indistinction appartenant aux premiers moments de l'élaboration perceptive qui le confronte à sa négation. Avec le monstre double, quelque chose dans le monde réel fait écho au sentiment de duplication de soi dans un seul espace où l'un et l'autre sont fondus, comme si les parties du corps propre étaient au-delà d'elles-mêmes, et les espaces corporels solubles l'un dans l'autre. Ainsi le monstre semble être renvoyé vers une autre dimension d'existence, dans un espace paradoxal où le corps propre serait susceptible d'absorption et de fusion.

Cette impression de perte dans l'espace corporel intime est caractéristique des monstres doubles très fusionnés (lorsque la fusion ne peut pas être représentée comme un simple « collage » entre deux individus, mais s'étend par exemple à toute la partie inférieure du corps). Plus que deux jumeaux unis, c'est un seul organisme qui apparaît, un très long corps donnant à voir des parties du même être à deux endroits contradictoires en même temps.

15. Paul Schilder dans *L'Image du corps* (Paris, Gallimard, 1968) cite l'exemple d'un patient psychotique qui ressent la présence d'un corps placé à angle droit du sien : son corps est vécu sous la forme d'un double corps dont les deux directions ne coïncident pas.

16. Sami-ali, « Corps et espace. L'espace de l'inquiétante étrangeté » in *Corps réel et corps imaginaire. Pour une épistémologie du somatique*, Paris, Dunod, 1998, p. 31.

DISCOURS, IMAGE, DISPOSITIF

Conclusion

Nous avons tenté au cours de cet exposé d'expliquer partiellement les raisons de l'impression de fascination et de répulsion mêlées que suscite la vue du monstre.

Ces considérations ne doivent pas être surestimées : elles n'ont pas vocation à être transculturelles, mais seulement à décrire un dispositif d'exhibition du corps dans son évolution à partir de la fin du XIX^e. Elles permettent de réfléchir à une histoire du corps telle que la dessinent en creux les phénomènes monstrueux ou inacceptables, où restent enracinées les peurs d'une époque. Ainsi en va-t-il des photographies victoriennes de factures classiques, détournées pour donner à voir un être intermédiaire entre l'homme et la femme, entre l'humain et l'animal, entre un être et deux êtres. Elles ne sont ni anodines ni scandaleuses, mais révélatrices d'un regard d'époque. Au-delà, elles continuent à nous toucher et à nous interroger, en tant que révélatrices de nos propres peurs et de la difficulté contemporaine du rapport au corps, dont l'art contemporain s'est largement fait l'écho. Ces images deviennent un moyen d'accès à l'expérience du corps vécu, elles rappellent l'existence de cette sombre intériorité organique dont nous sommes porteurs.

