Genre en séries

Cinéma, télévision, médias

11 | 2020

***Freaks* en tous genres : corps mutants, cyborgs, métamorphoses & fantastiques**

« Do Siamese Twins Make Love? ». *Freak shows* et performances de genre, de Sawtche (Sarah) Baartman à Renate Lorenz

Arthur Ségard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ges/1025>

DOI : 10.4000/ges.1025

ISSN : 2431-6563

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Référence électronique

Arthur Ségard, « « Do Siamese Twins Make Love? ». *Freak shows* et performances de genre, de Sawtche (Sarah) Baartman à Renate Lorenz », *Genre en séries* [En ligne], 11 | 2020, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 18 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ges/1025> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ges.1025>

Ce document a été généré automatiquement le 18 février 2021.

La revue *Genre en séries* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« Do Siamese Twins Make Love? ». *Freak shows* et performances de genre, de Sawtche (Sarah) Baartman à Renate Lorenz

Arthur Ségard

Figure 1. Lobby card du film *Freaks*, 1932, MGM.

- 1 Les sœurs siamoises font-elles l'amour ? Une femme de taille normale peut-elle vraiment aimer un nain ? De quel sexe est l'androgynie (« the half man half woman ») ? Voilà les questions qui étaient posées sur une affiche du film *Freaks* (Fig. 1), réalisé par Tod Browning en 1932. Cette affiche reproduit dans son esthétique les bannières des *freak shows* américains : y sont donnés à voir, dans des couleurs criardes, les différents phénomènes humains offerts à la curiosité du spectateur. Pour Jean-Jacques Courtine (Renneville : 2018), ce film marque un point de bascule : au moment où les *freak shows* réels disparaissent progressivement, le cinéma se montre capable de reprendre ses prérogatives, de proposer une scénographie similaire, et de susciter le même type de fascination – donc, peut-être, le même type de questionnements, de troubles et d'effets politiques. On ne sait pas exactement qui parle sur cette affiche : un publiciste-bonimenteur, qui cherche à éveiller l'intérêt du chaland en misant sur son voyeurisme ? Un enfant désorienté par les inquiétants phénomènes qu'il voit et qui veut être rassuré par sa mère en se raccrochant à des catégories familières (« faire l'amour », « femme de taille normale », « de quel sexe » – sous-entendu, il y en a deux et chaque individu relève soit de l'un soit de l'autre) ? N'importe quel spectateur, perdu dans la foule, qui se pose distraitement ces questions quand son regard s'attarde sur les siamoises ou sur l'hermaphrodite, sans oser les formuler clairement ?
- 2 La naïveté ou l'innocence apparentes de ces questions ne doivent cependant pas occulter la violence du rapport de domination dont elles témoignent. D'un côté (de la scène, de l'écran) un locuteur désincarné, dont l'identité n'est même pas certaine, qui ne s'affirme que par ces questions indiscretes, par sa curiosité, par son intellectualité. De l'autre, des corps exposés, affichés, filmés, objets d'observation et d'investigation sans être jamais sujets de discours, mais qu'on somme pourtant de s'expliquer. Ce rapport de domination très particulier (spectateur/*freak*), dont la dimension construite est particulièrement évidente, puisqu'il repose sur un dispositif scénique (pas de *freaks* sans *freak shows*¹), met en spectacle et cristallise d'autres rapports de domination socialement construits : celui qui existe entre valides (*able*) et handicapés (*disabled*)², entre blancs et racisés³ et, comme je me propose de le mettre en évidence dans cet article, entre hommes et femmes. Il ne faut pas non plus sous-estimer la dimension économique de cette domination : si certains *freaks* parvenaient à négocier un partenariat égalitaire avec leur *manager*, qui leur permettait de partager les recettes (Bogdan, 1988 : 26), de nombreuses situations relevaient de l'exploitation pure et simple. Puisqu'il est l'un des lieux privilégiés d'une « intersectionnalité des dominations⁴ », le *freak show* comme objet historique appelle une analyse intersectionnelle ; c'est la perspective que j'aimerais tracer, au moins comme horizon, même si, dans cet article, je serai plus particulièrement attentif aux violences de genre liées à la catégorisation de certaines personnes comme *freaks* ou phénomènes humains, et au dispositif scénique et institutionnel du *freak show*⁵. Je mettrai également en évidence les stratégies qui permettent à des artistes ou à des *performers* contemporaines de se réapproprier cet imaginaire forain, et d'opposer aux violences qui lui sont historiquement attachées des performances de genre hétérodoxes.

La scène primordiale du *freak show*

- 3 Michel Foucault ouvre *Surveiller et punir* avec le compte-rendu détaillé du supplice du régicide Damiens. Ainsi placé au seuil d'une généalogie de notre système disciplinaire,

ce supplice devient, en quelque sorte, la scène primordiale de la pénalité moderne. Elle nous frappe, bien qu'elle appartienne à une *épistémè* révolue, peut-être même *parce que* les supplices ont disparu de notre paysage sensible, et parce qu'elle nous apparaît fondamentalement anachronique. Cette scène de « triomphe de la loi » (Foucault, 1975 : 53) où, symboliquement, le pouvoir absolu du roi s'acharne sur le corps du criminel jusqu'après sa mort, échappe à notre époque de gestion rationnelle de la délinquance à la fois comme radicalement étrangère et comme révélatrice d'une origine inavouable – de la même façon que, pour un individu, la scène primordiale, toujours anachronique, auquel il lui est impossible d'assister, qu'il refoule, mais où il trouve pourtant son origine, c'est la « nuit sexuelle » dont il est issu (Quignard, 2007). S'il fallait, selon ce modèle, trouver une scène primordiale au dispositif du *freak show* tel qu'il s'est développé à partir de la fin du XIX^e siècle, et tel qu'il informe peut-être encore aujourd'hui une partie de l'art moderne et de l'industrie du divertissement, une scène qui nous soit *étrangement familière* dans sa violence originelle, il s'agirait sans doute de la dissection de Sawtche Baartman par Georges Cuvier.

- 4 De la vie de Sawtche Baartman, on sait très peu de choses ; elle n'a jamais eu la possibilité d'être sujet de discours, seulement objet de fascination et d'analyse scientifique, avant d'être littéralement transformée en objet, en pièce de musée, après sa mort (Sandrel, 2010 : 16). Sa biographie ne se profile donc qu'« en filigrane » (Sandrel, 2010 : 126), à travers les témoignages incomplets ou partiels de ses contemporains, spectateurs, exploiters ou défenseurs éphémères, et elle ne peut se relater que par une succession d'hypothèses. Née en Afrique du Sud, en 1788, 1789 (Sandrel, 2010 : 108) ou dans les années 1770 (Crais & Scully, 2009 : 7), elle a d'abord travaillé dans une ferme, contexte de servitude dans lequel elle a reçu son nom de Sarah ou Saartjie, signe de violence coloniale⁶ (Crais & Scully, 2009 : 9), avant d'être embarquée pour l'Angleterre en 1809. Entre 1810 et 1815, elle a été exhibée comme phénomène de foire à Londres et à Paris. Fin 1815 ou début 1816, elle meurt des aggravations d'une maladie inflammatoire, certainement accélérée par son alcoolisme.
- 5 Comme l'a noté Robert Bogdan (1988 : 3), tous les *freaks* sont construits comme tels. Être un *freak* est beaucoup moins un fait de nature qu'un fait de culture : on devient moins un *freak* en raison d'une disposition physique donnée, « naturelle », que par les procédés de mise en scène qui révèlent ou soulignent cette disposition. Selon Bogdan, chaque personne est d'ailleurs dotée d'au moins une particularité digne d'être montrée sur les champs de foire, à condition qu'elle soit mise en valeur par une scénographie et par un ensemble de discours (affiches, prospectus, déclarations de bonimenteur), qui non seulement font voir cette disposition physique particulière, mais la *construisent* véritablement. C'est ainsi qu'il explique l'existence de « self-made freaks » ou « gaffed freaks », c'est-à-dire de personnes correspondant aux normes physiques de leur époque, et qui ont construit leur *freakishness* de toutes pièces. Bref, on ne naît pas *freak*, on le devient. Les éléments qui ont servi à l'*enfreakment* de Sawtche Baartman sont ses caractères sexuels secondaires, en particulier sa stéatopygie, sur laquelle insiste l'ensemble de son iconographie (affiches, illustrations et caricatures de presse). La désignation même de « Vénus hottentote », sous laquelle elle est devenue célèbre, suggère immédiatement une forme d'érotisme exotique ; par ce seul nom, le spectateur est invité à se rendre compte par lui-même des critères de beauté féminine propres à une société radicalement différente de la sienne (le terme « hottentot », notion anthropologique instable au XIX^e siècle⁷, renvoie ici moins à une catégorie scientifique

précise qu'il ne signifie à la fois une altérité raciale, plus ou moins fantasmée, et un primitivisme absolu). De plus, comme le souligne Carole Sandrel (2010 : 30), la curiosité des spectateurs pour Sawtche Baartman a été fortement mobilisée par la croyance populaire au « tablier des Hottentotes », une élongation extrême des nymphes, dont l'hypertrophie irait jusqu'à recouvrir la vulve à la manière d'un voile. La « volonté de savoir » (Foucault, 1976) du public était attisée par le dispositif scénique sans être satisfaite : Sawtche Baartman n'était pas présentée nue, mais dans un vêtement couleur chair, qui épousait le mieux possible ses formes⁸, sans qu'il permette de distinguer ce « tablier » fantasmé. Le succès commercial des exhibitions de la « Vénus hottentote » peut s'expliquer par la gestion stratégique d'un désir scopique inassouvi, ou partiellement assouvi : les marqueurs de race et de genre, rendus visibles par le dispositif de mise en scène, permettaient une certaine lisibilité du corps de Sawtche Baartman, pour des spectateurs qui y reconnaissaient leurs propres représentations racistes et sexistes ; cependant, ses parties génitales, qui étaient l'objet d'une forte spéculation, restaient inaccessibles – du moins dans le cadre de cette mise en scène publique : au cours de sa vie, il est possible que Sawtche Baartman ait été prostituée (Crais & Scully, 2009 : 138). Toute son existence a donc été polarisée par une « volonté de savoir » ; ses contemporains l'ont véritablement « réduite à un sexe » (Sandrel, 2010 : 48).

- 6 De nombreux supplices, comme celui de Damiens, se poursuivent après la mort du supplicié, pour témoigner d'un pouvoir qui écrase dans sa splendeur un individu humilié, objectifié ; « la justice n'y fait pas autre chose que de déployer sur un cadavre son magnifique théâtre, la louange rituelle de sa force » (Foucault, 1975 : 54). De façon similaire, la volonté de savoir qui s'exerçait sur le corps de Sawtche Baartman s'est poursuivie et même intensifiée après sa mort. Georges Cuvier, professeur au Collège de France, membre de l'Institut et père de l'anatomie comparée, peut-être l'incarnation la plus parfaite de la légitimité scientifique de son temps, a en effet disséqué la « Vénus hottentote », avant de présenter ses observations à l'Académie des sciences (Cuvier, 1816 : 259-274). Celles-ci réitérent au sein du champ scientifique et poussent à sa dernière extrémité la volonté de savoir qui s'exerçait sur elle de son vivant. Cuvier ouvre son compte-rendu par des considérations sur le fameux « tablier » hottentot, et les débats qui ont lieu autour de son existence. Il cite notamment l'explorateur et naturaliste François Péron, pour qui il s'agit d'une conformation naturelle propre à une peuplade voisine des Hottentots : « les femmes Boschimans l'ont toutes dès l'enfance ; seulement il s'allonge plus ou moins avec l'âge ». Cuvier confirme l'existence du tablier chez Sawtche Baartman (« c'était exactement ce que Péron avait dessiné »), mais souligne qu'il s'agit d'un « développement des nymphes » et non d'un « organe particulier » comme le prétendait l'explorateur. Pour prouver ses dires, il va jusqu'à présenter à l'Académie « les organes génitaux de cette femme préparés, de manière à ne laisser aucun doute sur la nature de son tablier ». La visibilité des organes correspond à leur lisibilité. Elle permet d'affirmer de façon irréfutable l'altérité innée et naturelle du corps des « Boschimannes⁹ » : « Quant à l'idée que ces excroissances sont un produit de l'art, elle paraît bien réfutée aujourd'hui, s'il est vrai que toutes les Boschimannes les possèdent dès leur jeunesse. Celle que nous avons vue, n'avait probablement pas pris plaisir à se procurer un ornement dont elle avait honte et qu'elle cachait si soigneusement ». De même, il écrit que « ces énormes masses de graisse que les Boschimannes portent sur les fesses [...] seraient naturelles et communes à toute la nation » – pas un instant le caractère individuel ou morbide de la stéatopygie qu'il

observe n'est envisagé. Au contraire, celle-ci est pour Cuvier une preuve supplémentaire de la différence naturelle entre les « Boschimannes » et les femmes blanches. « [Ces masses de graisse] offrent une ressemblance frappante avec celles qui surviennent aux femelles des mandrills, des papions, etc. [...] Tous ces caractères rapprochent, mais d'une quantité presque insensible, les négresses et les Boschimannes des femelles des singes. [...] Leur col était plus court, plus gros et moins oblique ; ce sont tous là des caractères d'animalité. » Cette description naturaliste de la différence et cette animalisation des femmes racisées ne sont bien entendu pas neutres sur le plan politique. Comme l'a montré Barthes (1957 : 216), les discours essentialistes sont l'une des armes principales de la bourgeoisie pour naturaliser, et donc pour légitimer un ordre social contingent, ici une situation de domination raciste et sexiste : pour Sander Gilman (2010 : 18), l'image de Sawtche Baartman a en effet joué un rôle central dans la pathologisation de la sexualité des femmes, et notamment des femmes noires, tout au long du XIX^e siècle. Ce qui s'est joué sous le scalpel et sous la plume de Cuvier, ce n'est pas seulement l'assouvissement de la curiosité d'un taxinomiste face à un spécimen qu'il considère comme particulièrement curieux (Crais & Scully, 2009 : 132), mais, sur un plan plus large, la mise en œuvre d'une volonté de savoir qui se déploie triomphalement sur un cadavre, l'ouvre, le découpe, lui fait violence, et va jusqu'à le théâtraliser en le présentant aux regards des académiciens, pour renforcer un partage inégalitaire du pouvoir et de la parole – une volonté de savoir qui a d'abord été exploitée au sein du paradigme capitaliste du *freak show*, et qui s'y renforce ensuite, secondée par le scientisme du XIX^e siècle. Vingt ans plus tard, en 1836, Joice Heth, une esclave afro-américaine présentée par Phineas Taylor Barnum¹⁰ comme « la femme la plus vieille du monde », à qui il attribuait l'âge de 161 ans, meurt ; pour prouver sa longévité extraordinaire, « the Greatest Showman » la fait autopsier en public, en faisant payer des droits d'entrée (Strausbaugh, 1998 : 22). On le voit, la volonté de savoir et l'objectification des corps (qu'elle serve des desseins scientifiques ou capitalistes), éléments fondamentaux du dispositif du *freak show* au moment où il s'élabore, s'exercent dans un premier temps, et avec une violence inouïe, sur des femmes racisées.

Scientisme et lisibilité des corps

- 7 Si le *freak show* a permis de mettre en scène et de rendre célèbres des femmes « anormales », non conformes aux normes de genre de leur époque, cela signifie-t-il qu'il ait pu constituer, historiquement, un espace où éprouver un certain « trouble dans le genre » (Butler, 1990), éventuellement subversif ? En un sens, on peut considérer que le *freak* est la « non-conformité incarnée » (Garland Thomson, 1997 : 44). Son corps, dans sa matérialité même, a échappé aux divers procédés de discipline, de dressage, de normalisation, qui s'exercent sur chacun des membres de la société. Parmi les femmes exhibées par Barnum, il est évident que Josephine Clofullia et Annie Jones, « bearded women », ne respectaient pas les normes de la féminité victorienne, que Dora Dawson, « singing half-man half-woman act », transgressait l'interdit du travestissement, ou qu'Anna Swan, « the Nova Scotian Giantess » ne respectait pas, dans son corps même, l'injonction sociale adressée aux femmes à se faire discrètes et à occuper le moins d'espace possible. Il peut être tentant de réinterpréter ces figures à l'aune de notre propre sensibilité *queer* et de l'imaginaire de la *pride*, qui pénètre à la fois les milieux militants et les productions *mainstream*. C'est ainsi que dans le film *The*

Greatest Showman de Michael Gracey (2017), comédie musicale présentant une vision romancée de la vie de P. T. Barnum, les *freaks*, au premier rang desquels la femme à barbe fictive Lettie Lutz, interprètent la chanson « This Is Me », thématiquement assez proche de « Born This Way » de Lady Gaga, par exemple. Ce genre de représentation est bien entendu anachronique, et empêche le film de rendre compte des rapports de pouvoir entre Barnum et les *freaks* qu'il exhibait parfois de force – d'une certaine façon, le film va jusqu'à reconduire ces rapports de pouvoir : dans sa narration, les membres du *sideshow* sont réduits au rôle de *sidekicks*.

- 8 En réalité, plutôt qu'une expérience de « trouble dans le genre » et de mise en valeur bienveillante de l'altérité, l'exhibition de Sawtche Baartman ou des femmes du Barnum's American Museum renforce une opposition entre féminité normale et féminité anormale. Il ne s'agit jamais de déjouer ou de déconstruire les normes de genre ; au contraire, loin d'être considérées comme des normes arbitraires, celles-ci apparaissent dans les discours et dans les pratiques du *freak show* comme relevant de la biologie ou de la « nature », d'où la régularité de la référence aux discours et aux techniques scientifiques dans ces spectacles. Si Barnum fait autopsier Joice Heth, c'est qu'il veut faire croire à une forme de vérité biologique de l'anormalité (en l'occurrence une longévité exceptionnelle), accessible par l'observation (pseudo-)scientifique de son corps, quand bien même il est tout à fait conscient d'avoir monté un canular reposant intégralement sur des effets de mise en scène – mais il est significatif que le recours aux sciences naturelles constitue alors pour lui et pour ses contemporains le moyen de légitimation privilégié de ce canular. Dans un même ordre d'idée, au XIX^e siècle, des pamphlets biographiques (« biographical pamphlets ») sont souvent vendus sur les champs de foire, par les *freaks* eux-mêmes ; la plupart du temps, la généalogie de leur anormalité est retracée, sur un mode naturaliste (qui sont leurs parents, où et comment ils sont nés, quelle a été leur jeunesse), et leur condition physique est décrite et commentée par un médecin ou par un scientifique (Bogdan, 1988 : 17-19). Loin d'être contre-nature et subversive, leur non-conformité aux normes sociales (notamment aux normes de genre) trouve leur origine dans la biologie, non dans des choix sociaux ou politiques : si la femme à barbe est telle qu'elle est, ce n'est pas qu'elle refuse de discipliner son corps et de se raser, c'est parce qu'elle est atteinte d'une maladie très rare ou qu'elle est issue d'un croisement inattendu – Julia Pastrana, par exemple, a été alternativement présentée, au cours de sa vie, comme « hybride », comme « femme-ours » ou comme « femme-singe » (Garland Thomson, 2017).
- 9 Évidemment, tous ces discours et ces pratiques n'ont souvent qu'un vernis superficiel de scientificité. De la même façon, comme le note James Taylor (2001), la plupart des hermaphrodites (« half man half woman ») qui étaient montrés dans les *freak shows* sont des « contes de fées sur le plan biologique » (« fairy tales at the biological level »). Cela est d'ailleurs relativement évident lorsqu'on observe la scénographie de ces numéros : « mi-homme mi-femme », le corps des *performers* est, le plus souvent, divisé par une ligne ou verticale ; les signes du genre masculin (muscles, cheveux courts, pilosité...) sont visibles d'un côté de cette ligne imaginaire, et les signes du genre féminin (bras plus frêle, cheveux longs, maquillage, robe...) de l'autre côté. Ainsi, Josephine Joseph, qui apparaît dans le film *Freaks* de Tod Browning, est « femme » à gauche et « homme » à droite – mais tous ces « contes de fées », pour raconter quoi ? Dans son article, James Taylor reproduit des affichettes distribuées par les *performers* à la fin de leur numéro. Dans des lettres adressées au public, où ils parlent en leur nom propre, les *freaks*

emploient une rhétorique biographique et biologique pour expliquer, et peut-être apaiser, le « trouble dans le genre » qu'a pu ressentir le spectateur devant son corps anormal.

Since I have been on exhibition, appearing before the leading medical universities in this Country and abroad, as well as appearing before the public, there has been one question that seems to be in the minds of everyone: whether or not I am a Hermaphrodite.

The male portion of my body, my double voice, and the beard, are all birthmarks and I do not possess hermaphrodite characteristics. [...]

Hermaphrodite Characteristics are common in plant and animal life. We take another step up the evolutionary ladder and we find the earthworm. Each worm has the organs of the two sexes properly developed. In this instance we have true hermaphroditism. [...]

In regard to the other so-called Half man-Half woman, as there are several others on exhibition, it is a known fact that I have been proclaimed nature's nearest complete union of male and female in the one body.

Julee-Juliane

- 10 Dès sa première phrase, Julee-Juliane fait référence à l'institution scientifique. Son « hermaphroditisme », qu'iel décrit comme un ensemble de spécificités innées (dont sa voix et sa barbe !), alors qu'il n'est probablement que le produit d'artifices de mise en scène, est rapidement associé à l'hermaphroditisme animal et végétal : c'est « la nature » qui est garante de la vérité de sa condition ; la façon dont iel s'y associe, au génitif, dans sa dernière phrase, est très significative. Ici, le genre n'a rien d'une performance : il est purement et simplement une réalité biologique observable.

Dear Friend:

Now that you have witnessed the performance of my unusual act, I am sure that you will have many questions in mind.

The photographs will answer many of them as well as giving you the opportunity of studying this presentation more intimately. [...]

Most sincerely,

Lu Verne

- 11 Cette autre hermaphrodite semble également considérer le genre comme un ensemble de dispositions physiques observables : à la « volonté de savoir » qui pourrait persister chez certains spectateurs vis-à-vis de son corps, iel oppose simplement les « réponses » des photographies qu'iel met à leur disposition. Mis en scène, photographiés ou autopsiés, les corps ont leur éloquence propre : ils sont lisibles. Il suffit de les voir pour pouvoir décider en conscience de la véracité du « conte de fées » qu'on vient d'entendre.
- 12 On peut bien sûr douter que les usagers des *freak show* aient pu croire à ces contes. Mais leur fonctionnement, l'usage qu'ils font de la notion de nature (sous l'égide, sinon de la science, du moins d'un imaginaire scientifique) et la lisibilité des corps qu'ils postulent, jusqu'à la caricature (la division linéaire, horizontale ou verticale, des deux « sexes » immiscibles de l'androgynie est, dans son extrême clarté, le contraire d'un trouble dans le genre), dans la lignée du darwinisme social de Spencer ou de Galton (Julee-Juliane fait clairement référence à la théorie de l'évolution) sont révélateurs des éléments idéologiques qu'ils mettent en œuvre, même si c'est sur le mode de l'exagération carnavalesque. Jusqu'à la fin de son « âge d'or », le *freak show* reste un espace de lisibilité des corps, et de mise en scène amplifiée ou rituelle de cette lisibilité – notamment des corps « autres » (handicapés, racisés, genrés) qui sont sommés d'afficher les signes physiques de leur altérité. Faut-il rappeler que le film *Freaks*, de

Tod Browning, qui sonne peu ou prou le glas de cet « âge d'or », est construit sur un long *flash-back*, par lequel est élucidée la genèse de « the most amazing, the most astounding living monstrosity of all time » : la belle Cleopatra, devenue un « human chicken », mutilée de manière à ce que son apparence extérieure se conforme enfin à son caractère (elle est cruelle, vénale, manipulatrice). L'ensemble du film s'élabore autour de cette violence exercée sur un corps féminin, forcé non seulement de s'exhiber, mais aussi d'afficher clairement, lisiblement, les signes physiques de sa monstrosité morale.

Performance, art moderne, *freak shows*

- 13 À notre époque postmoderne, la lisibilité des textes comme celle des corps est mise à mal. Comme le note James Taylor (2003 : 32) lorsqu'il se rend à Coney Island, lieu historique du *freak show*¹¹, pour interviewer les *performers* qui y officient encore, les femmes, autrefois, n'étaient souvent employées dans ce genre de spectacle que pour le plaisir des yeux, « for eye's candy », corps passifs sur scène, consommés par un *male gaze*. Précisément, les femmes qu'il rencontre s'opposent à cette tradition, et se pensent véritablement comme des *performers* actives : c'est par exemple le cas de l'avaleuse de sabres Diane Falk (Taylor, 2003 : 33), des contorsionnistes « bad-ass » et insensibles à la douleur Ula et Sarka (Taylor, 2003 : 61) ou de la femme barbue Jennifer Miller (Taylor, 2003 : 57). Celle-ci, qui par ailleurs jongle et manie le couteau, déjoue la lisibilité des corps historiquement attachée aux *freak shows* en déclarant, au début de son numéro : « My name is Zenobia and I'm a woman with a beard. For today anyway. And you'll notice that I'm calling myself the woman with a beard and not the bearded lady. » En refusant l'expression lexicalisée et donc, pour elle, essentialisante de « bearded lady », elle souligne le caractère arbitraire et construit de son identité scénique. Elle rappelle qu'il ne s'agit que d'une performance. Tout en jouant avec l'imaginaire de la femme à

barbe, elle refuse que cette catégorisation éclipse son métier et ses compétences de circassienne. « As a circus performer I was quite attracted to the [Coney Island] scene and the banners, but as a woman with a beard I didn't want to go there and be categorized as abnormal and freakish. » Jennifer Miller est également la fondatrice de Circus Amok!, une troupe de théâtre et de cirque new yorkaise, dont l'un des objectifs proclamés est « the queering of public space », c'est-à-dire la mise en présence, au sein de l'espace public, de gens comme elle, « people like myself, ladies with beards, disabled people, people who aren't usually welcomed into the public space. Our public space is a space that challenges the seething, white, heterosexual, patriarchal, misogynist fist of social control that rules public space!¹² » Cette façon de revendiquer une différence physique sans se laisser définir par elle et de vouloir créer dans la ville, par la performance, un contre-espace utopique (une hétérotopie), de revendiquer à la fois un rôle actif sur la scène du *freak show* et une agentivité politique, rompt fermement avec la passivité qui a été imposée aux corps féminins sur les scènes des XIX^e et XX^e siècles.

- 14 Comme en réponse à ce genre de revendication contestataire et *queer* au sein des *freak shows*, certaines artistes *queer* ont réinvesti, depuis quelques années, la figure du *freak*. On peut souligner que l'art moderne entretient depuis longtemps un rapport aux divertissements de foire ; qu'on pense par exemple aux premières œuvres de l'artiste plasticienne et conceptuelle ORLAN, comme *Tête à claques, jeu de massacre* (1977), où l'artiste a créé un jeu de chamboule-tout à son effigie, ou encore *Le Baiser de l'artiste* (1977), performance où elle vendait « à la volée » des baisers pour 5 francs, en se faisant bonimenteuse d'elle-même, s'objectifiant ironiquement dans une œuvre à la tonalité humoristique – et bien sûr, cette pionnière du *body art* a souvent été qualifiée de *freak* en raison des opérations chirurgicales par lesquelles elles s'est « réinventée » à partir de 1990, même si elle ne se reconnaît pas, ou imparfaitement, dans cette catégorie¹³. Plus récemment, c'est le duo d'artistes Pauline Boudry et Renate Lorenz qui a réinvesti artistiquement l'imaginaire du *freak show*, notamment à travers l'installation *N.O.Body* (2009) : à l'arrière-plan, une photographie de la femme à barbe Annie Jones est projetée sur un écran, et un *performer* est habillé comme elle : longue barbe noire et robe bleue. Il se dresse sur une grande table en bois au centre d'une salle de conférence à l'esthétique XIX^e siècle, sur laquelle les différents objets d'étude (probablement anatomiques) sont censés être présentés aux étudiants (Lorenz, 2012 : 15-17). Le *slideshow* défile et le *performer* interagit avec les photographies qui sont projetées derrière lui, notamment issues des livres de Magnus Hirschfeld, sexologue qui a cité en 1933 Annie Jones comme exemple de « déviance de genre » (« gender deviance »). Un rire préenregistré se fait entendre, redoublé par le rire du *performer*. Cette œuvre cite d'emblée, pour le déconstruire, un dispositif optique de production du savoir (la salle « panoptique » où l'objet d'étude est offert aux regards de tous, le livre de sexologie qui démontre par l'illustration), situé avec précision à une certaine époque historique (XIX^e et début du XX^e siècle).
- 15 Dans cette performance, le *freak* n'est plus un objet passif au sein de ce dispositif de savoir-pouvoir : il conquiert une certaine agentivité, en occupant la position du professeur, et en se mettant à rire, alors que les *freaks*, habituellement, sont plutôt *objets*, non seulement de savoir, mais aussi de dérision (Sandrel 2010 : 28). Au-delà de cette performance, Renate Lorenz a initié un geste théorique original en appelant à développer une « *freak theory* », dans la continuité d'un esthétisme *queer* (Lorenz, 2012 : 23-28). Sans jamais que la catégorie « *freak* » ne constitue une essentialisation, il s'agit

de penser des possibilités d'agentivité artistique et politique fondées sur une connaissance historique des *freak shows*, y compris des rapports de pouvoir brutaux qui s'y exerçaient, et une volonté d'être-freak (« being-freak »), c'est-à-dire de se référer non seulement à des corps « autres », mais à un ensemble de figures et de pratiques opposées à une norme sociale et à une gouvernementalité qui pèse sur nos existences : « loafers, being productive but differently, being queer/left/feminist – various practices that for whatever reason did not really lend themselves to any kind of integration into a neoliberal capitalist economy that completely cherished difference ». Définissant le « freak » de façon très large, Renate Lorenz en fait une figure « multivalente » (Lorenz, 2010 : 41), et, pourrait-on dire, *intersectionnelle*, capable d'incarner dans leurs spécificités différents types de « déviance » physique, qu'ils concernent l'orientation sexuelle, le genre, la race ou l'ethnicité – tout en déjouant, par le recours à la fiction et par une critique systématique du savoir légitime, une lisibilité trop claire des corps (Lorenz, 2010 : 35). Plutôt qu'une théorie qui fournirait des outils positifs d'analyse et d'explication, Renate Lorenz semble développer une « contre-théorie » ou une « anti-théorie », visant à brouiller les systèmes d'interprétation liés aux corps, pour des raisons politiques qu'elle explicite. « If presumed 'recognizability' on the visual level is often the basis for homophobic and racist statements, refusing or non-visualizing can be considered an important queer-artistic strategy » (Lorenz, 2010 : 41). La mise en œuvre d'une « reconnaissabilité » ou d'une lisibilité des corps, c'est-à-dire de la possibilité d'isoler certains éléments physiques chez une personne et de les « traduire » au sein d'un système interprétatif quel qu'il soit, en plus de pouvoir constituer une violence en elle-même par l'objectification qu'elle suppose¹⁴, est au cœur des discours homophobes ou racistes qui naturalisent ce qu'ils entendent rejeter¹⁵. Dans cette logique, un corps méconnaissable est un corps résistant. Le *freak*, figure qui s'est caractérisée, historiquement, par une lisibilité physique, devient aujourd'hui le symbole de cette résistance.

Conclusion

- 16 « Even as a kid, I was always labeled a 'freak', and all I did was dye my hair black and wear the thick black eyeliner » (Taylor, 2003 : 47). Comme en témoigne Insectavora, le mot « freak » a toujours cours dans l'espace anglophone, même dans la bouche des enfants, pour stigmatiser les personnes jugées anormales. Malgré la violence de cette insulte, qu'il faudrait traduire par « monstre » ou « erreur de la nature », on voit qu'elle est aujourd'hui déconnectée de la pratique réelle des *freak shows* ; les enfants qui ont traité la jeune Angelica Velez de *freak* ne s'imaginaient sans doute pas qu'à peine quelques années plus tard elle mangerait des insectes en public à Coney Island. Si le mot persiste, il est souvent employé sans rapport avec la culture du *sideshow*, d'autant qu'il a été en partie resignifié dans les années 1960, pour désigner les consommateurs de drogue ; « come to California, be a freak like me », chante la magnifique Lana del Rey dans un clip où elle est entourée d'amis magnifiques – ni stéatopygie, ni elephantiasis, peut-être seulement l'ombre d'une femme à barbe chez un hippie à la masculinité par ailleurs très conforme aux normes de genre. Deux cent ans se sont écoulés depuis la dissection de Sawtche Baartman ; cette scène, pourtant fondatrice du rapport des sciences modernes à l'idéologie dominante et à leur rôle politique de construction de l'altérité raciale et sexuelle (les travaux de Lombroso, de Charcot ou de Galton auraient-ils été les mêmes sans ce geste de Cuvier ?) a été largement occulté. De même, la figure

de Barnum, fondatrice de l'industrie du divertissement moderne, au prix d'exploitations et de violences diverses, est tout simplement oubliée quand elle n'est pas convoquée sur le mode enjoué de la *success story* hollywoodienne. Si le *freak* fait retour, aujourd'hui, dans l'art moderne et dans l'espace public, c'est de la même façon qu'il y a, en psychanalyse, un « retour du refoulé » – peut-être en vertu de mouvements incontrôlables ou inconscients. Historiquement lieu de production et de légitimation d'une altérité naturalisée, le *freak show* peut aujourd'hui faire office de contre-espace, d'hétérotopie (Foucault, 2009). Corps objectifiés par excellence, à la fois par la science et par le marché, violentés à la fois par une volonté de savoir et par une exploitation commerciale incessante, les *freaks* font aujourd'hui retour et ont nommé leurs ennemis : le capitalisme et le patriarcat.

BIBLIOGRAPHIE

- BANCEL Nicolas, Pascal BLANCHARD, Gilles BOËTSCH, Éric DEROO & Sandrine LEMAIRE (dir.) (2002), *Zoos humains. XIX^e et XX^e siècles*, Paris, La Découverte.
- BARD Christine (2019), « L'antiféminisme dans l'hebdomadaire d'extrême droite *Minute* ou l'intersectionnalité des haines : 1990-2015 », dans Christine BARD, Mélissa BLAIS, Francis DUPUIS-DÉRI (dir.), *Antiféminismes et masculinismes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, PUF, p. 167-204.
- BARTHES Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil.
- BOGDAN Robert (1988), *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago, The University of Chicago Press.
- BOYER Anne (2019), *The Undying. Pain, Vulnerability, Mortality, Medicine, Art, Time, Dreams, Data, Exhaustion, Cancer, and Care*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- BUTLER Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London, Routledge.
- COURTINE Jean-Jacques (2011), *Déchiffrer le corps. Penser avec Foucault*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon.
- CUVIER Georges (1817), « Extrait d'observations faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus Hottentotte », dans *Mémoires du Muséum d'histoire naturelle par les professeurs de cet établissement, tome troisième*, Paris, A. Belin.
- CRAIS Clifton & SCULLY Pamela (2009), *Sara Baartman and the Hottentot Venus. A Ghost Story and a Biography*, Princeton, Princeton University Press.
- CRENN Julie (2010), « Sawtche : La Vénus Africaine », [En ligne], repéré à : <http://africultures.com/sawtche-la-venus-africaine-9784/>.
- FAUVELLE François-Xavier (1999), « Les Khoisan dans la littérature anthropologique du XIX^e siècle : réseaux scientifiques et construction des savoirs au siècle de Darwin et de Barnum », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, n° 11, p. 425-471.

FERNANDEZ Jonathan (2015), « Spécisme, sexisme et racisme. Idéologie naturaliste et mécanismes discriminatoires », *Nouvelles Questions Féministes*, n° 34, p. 51-69.

FOUCAULT Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Seuil.

FOUCAULT Michel (1976), *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.

FOUCAULT Michel (2009), *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes.

GARLAND THOMSON Rosemarie (1997), *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York, Columbia University Press.

GARLAND THOMSON Rosemarie (2017), « Julia Pastrana, the 'extraordinary lady' », *Alter - European Journal of Disability Research/Revue Européenne de Recherche sur le Handicap*, n° 11, p. 35-49.

GILMAN Sander (2010), « The Hottentot and the Prostitute: Toward an Iconography of Female Sexuality », dans *Black Venus 2010? They Called Her « Hottento »*, Deborah WILLIS (dir.), Philadelphie, Temple University Press, p. 15-31.

KUNHARDT Philip B., KUNHARDT Philip B. III & KUNHARDT Peter W. (2003), *P. T. Barnum. America's Greatest Showman*, New York, Alfred A. Knopf.

LINDFORS Bernth (1996), « Ethnological Show Business: Footlighting the Dark Continent », dans *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, Rosemarie GARLAND THOMSON (dir.), New York, New York University Press, p. 207-218.

LORENZ Renate (2012), *Queer Art. A Freak Theory*, Bielefeld, Transcript.

QUIGNARD Pascal (2007), *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion.

RENNEVILLE Marc (2018), « De Barnum à Freaks. Le monstre en spectacle. Entretien avec Jean-Jacques COURTINE », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 56, p. 80-91.

SANDREL Carole (2010), *Vénus & Hottentote. Sarah Bartman*, Paris, Perrin.

STEAD Evaghélia (2004), *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz.

STRAUSBAUGH John (1998), « City of Humbug », *Shocked and Amazed! On & Off the Midway* vol. 5, James TAYLOR (dir.), Dolphin-Moon Press, p. 20-28.

TAYLOR James (2001) (dir.), *Shocked and Amazed! On & Off the Midway* vol. 6, Dolphin-Moon Press.

TAYLOR James (2003) (dir.), *Shocked and Amazed! On & Off the Midway* vol. 7, Dolphin-Moon Press.

NOTES

1. Le dispositif scénique du *freak show* consiste la plupart du temps en un espace clos (en français, un entresort : on entre, on observe, on sort) dans lequel est exhibée une personne dont les dispositions physiques sont considérées comme extraordinaires. Celle-ci peut accomplir un certain nombre d'actions qui mettent en valeur ces dispositions ; ainsi un film de 1900 mettant en scène l'homme-tronc Nikolaï Kobelkoff peut donner une idée de ces actions simples. Attablé, il se sert à boire, à manger, et utilise une montre à gousset malgré son handicap ; il se sert d'un fusil, d'un pinceau, il soulève un poids. Mais toutes ces actions ne servent qu'à mettre en valeur l'altérité physique du phénomène, en quoi repose tout l'intérêt du spectacle. « Dans cet agencement, l'acteur, c'est-à-dire le phénomène, est lui-même la pièce, puisque c'est sa

conformation aberrante qui fait l'attraction [...]. La scène se réduit d'ailleurs au phénomène, les rebondissements de l'action aux bizarreries de la conformation, le rideau au vêtement qui les dévoile » (Stead, 2004 : 164).

2. Jean-Jacques Courtine note qu'à partir des années 1880, les « monstruosités physiques » sont requalifiées en handicaps, ce qui rend leur mise en scène problématique : « Le cas de Joseph Merrick est à cet égard exemplaire : on interdit en 1883 l'exhibition de l'Homme-Éléphant. Recueilli à l'hôpital général de la ville, il y achèvera sa pathétique existence aux frais de la compassion publique » (Renneville, 2018 : 89).

3. L'exemple le plus évident à cet égard est constitué par les « zoos humains », ces mises en spectacles, dans l'Europe et l'Amérique du second XIX^e siècle, de populations « sauvages » ou « exotiques » issues d'espaces colonisés, auxquelles Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo et Sandrine Lemaire ont consacré un ouvrage collectif.

4. Je m'inspire de l'expression « intersectionnalité des haines », forgée par Christine Bard, qu'elle emploie notamment dans son article « L'antiféminisme dans l'hebdomadaire d'extrême droite *Minute* ou l'intersectionnalité des haines : 1990-2015 » (Bard, 2019).

5. Courtine assimile en effet le *freak show* à un dispositif au sens foucauldien du terme, c'est-à-dire à un « ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Et le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. » (Courtine, 2011 : 114-115) Envisager le *freak show* comme dispositif permet de s'interroger plus précisément sur sa place dans la société, et sur son rapport avec les discours et les représentations qui y circulent. Surtout, c'est une façon de poser directement la question de sa performativité politique.

6. Pour ne pas perpétuer cette violence, je choisis donc d'employer dans cet article son prénom de naissance, Sawtche. Je n'ai trouvé qu'un seul texte pour le faire de façon systématique, sur le site de la revue *Africultures* (Crenn, 2010) ; le choix plus courant (celui de mes sources principales) est donc d'utiliser le prénom qui lui a été donné plus tard, sous ses différentes variations : « Sarah » (Sandrel, 2010), « Sara » (Crais & Scully, 2009) ou « Saartjie » (Fauvelle, 1999) Baartman, choix qui peut bien sûr se défendre. Marque de violence, il est sans doute indispensable de se souvenir de ce prénom pour témoigner de cette violence, et pour rendre hommage à la personne qui l'a subie : sur sa tombe, inaugurée en Afrique du Sud en 2002, figure en effet le nom « Sarah Baartmann ».

7. Dans un article très complet consacré à la question, François-Xavier Fauvelle retrace l'évolution de cette notion dans l'anthropologie raciale du XIX^e siècle : « d'abord race alternative, puis catégorie-« *poubelle* », [les Hottentots] finissent leur parcours en étant tout bonnement déclarés inexistantes » (Fauvelle, 1999 : 464).

8. Comme l'écrit un reporter londonien du *Times*, « She is dressed in a colour as nearly resembling her skin as possible. The dress is contrived to exhibit the entire frame of her body, and the spectators are even invited to examine the peculiarities of her form. » Cité par Bernth Lindfors (1996 : 208).

9. Si pour Blainville, en 1816, « Hottentot » et « Boshiman » sont des appellations « apparaissant [...] comme virtuellement synonymes » (Fauvelle, 1999 : 436), pour Cuvier les « Boschismans » « constituent [...] une nation distincte » (Fauvelle, 1999 : 438), à laquelle appartient Sawtche Baartman, qui n'est donc pour lui pas véritablement « Hottentote ».

10. Homme de spectacle et businessman, P. T. Barnum (1810-1891), est une figure centrale de l'institutionnalisation du *freak show* au XIX^e siècle. « Père de la publicité moderne » (Bogdan, 1988 : 32), ses compétences en relations publiques lui ont permis d'assurer un immense succès commercial à son « American Museum », ouvert en 1841 à New York, et détruit en 1865 par un incendie. Véritable « Disneyland de la tératologie » (Renneville, 2018 : 87), ce lieu polyvalent

exhibait une grande variété de phénomènes humains, entre autres attractions (un théâtre, une ménagerie, un aquarium, etc.), et était extrêmement prisé des familles new-yorkaises. Barnum a également révolutionné le cirque américain en fondant, en 1870, le « P. T. Barnum's Grand Traveling Museum, Menagerie, Caravan and Circus », alors le plus grand cirque ayant existé aux États-Unis, qu'il envisageait d'ailleurs plutôt comme une résurrection de son « Museum » (Kunhardt, 1995 : 222). Les *freaks* occupaient donc une place centrale dans ce qui sera bientôt baptisé « the Greatest Show on Earth ».

11. À la fin du XIX^e siècle, cet espace balnéaire à proximité de New York est rendu de plus en plus accessible par le développement des transports urbains. Il devient un lieu de divertissement privilégié pour les citadins, avec l'ouverture successive de trois parcs d'attraction monumentaux, Steeplechase (1897), Luna Park (1903) et Dreamland (1904). Cette atmosphère carnavalesque favorisait le succès des *freaks*, notamment présents sur l'allée principale de Coney Island, the Bowery (Kasson, 1978 : 50-53). Entre 1910 et 1940, c'est l'endroit au monde où se concentrent le plus de *freaks* (Bogdan 1988 : 56). Aujourd'hui encore, il est possible d'y assister à un *sideshow*, notamment grâce à l'association Coney Island USA, qui s'est fixée pour mission la conservation et la mise en valeur du patrimoine atypique de ce quartier.

12. « Jennifer Miller's lecture on Circus Amok, NYC – 10 November 2016 », <https://www.youtube.com/watch?v=IN9LZgEtWZc>, 1m.

13. *Je sais pas si vous, c'est quelque chose qui vous a inspirée, qui vous a parlé à un moment dans votre parcours, le freak show, les phénomènes de foire, cette esthétique-là, si vous avez dialogué un peu avec ça.*

ORLAN : J'ai fait des choses avec des jeux de foire [...] Je ne sais pas si ça m'a imbibée et que je n'en avais pas conscience, mais, volontairement, je n'ai pas essayé de faire ça, quoi. [...]

« Freak show », c'est aussi des problématiques un peu plus larges, c'est par exemple le fait qu'on a quelque part une anormalité ou quelque chose qui est stigmatisé par la société, et qui est retourné, qui est exploité de façon positive. Et par exemple, Le Baiser de l'artiste, j'ai l'impression qu'il y a un peu cette dynamique-là d'une exploitation, peut-être sur le corps de la femme, qui est retournée, et qui est mise en valeur même économiquement, puisqu'on met une pièce et... Comment vous pensez à cette dialectique entre exploitation, valorisation, retournement du stigmaté, peut-être ?

ORLAN : Dans ce sens, on peut peut-être se dire ça, oui. J'y avais pas pensé de cette manière-là. Mais, effectivement, moi je voulais que ce soit un truc plutôt joyeux, plutôt heureux, plutôt assez drôle, moi j'aime bien qu'il y ait beaucoup de distance, et donc de l'humour. *Propos recueillis par l'auteur, le 20 juin 2019.*

14. Dans un tout autre contexte, on peut penser à ce qu'écrit Anne Boyer dans un récit autobiographique sur son cancer, où elle évoque la violence d'un diagnostic qui retranscrit certains éléments de son corps au sein d'un système interprétatif sur lequel elle n'a aucune emprise ; en résulte un profond sentiment de dépersonnalisation. « To take a thing or a set of things from one system and reclassify these as elements in another also resembles diagnosis, which takes information from our bodies and rearranges what came from inside of us into a system imposed from far away. My lump was once in the system of me, but the moment the radiologist gave it a BI-RAD 5 score, it became a tumor forever at home in the system of oncology. Like the birds that have been liberated from the content of their flying [by a fortune-teller] [...], a diagnosed person is liberated from what she once thought of as herself » (Boyer, 2019:14).

15. Voir par exemple Jonathan Fernandez, « Spécisme, sexisme et racisme. Idéologie naturaliste et mécanismes discriminatoires », *Nouvelles Questions Féministes*, 2015/1, n° 34, p. 51-69.

RÉSUMÉS

Cet article propose une analyse des *freak shows* des XIX^e et XX^e siècles et de certaines représentations culturelles qui leur sont attachés au prisme des rapports de genre. Cette approche permet de rendre compte dans leurs spécificités de certaines situations de violence ou d'exploitation, comme la dissection de Sawtche (Sarah) Baartman par Georges Cuvier ou l'exhibition de Joice Heth par Phineas Taylor Barnum. Jusqu'au début du XX^e siècle, le *freak show* met en scène une lisibilité des corps, particulièrement évidente lorsque des femmes sont mises en scène. L'un des rôles sociaux de ce type de spectacle a longtemps été la naturalisation des normes de genre. Aujourd'hui, cependant, le *freak show* et son imaginaire sont politisés de façon radicalement différente, et permettent à des *performers* ou à des artistes de déconstruire les représentations courantes de la féminité tout en contestant un ordre social disciplinaire.

This paper analyzes the 19th and early 20th centuries freak show, as well as its various cultural representations, through a gender perspective. This approach shows the specificities of particular cases of violence or exploitation, such as Georges Cuvier dissecting Sawtche (Sarah) Baartman, or Phineas Taylor Barnum exhibiting Joice Heth. Until the 20th century, freak shows made bodies legible, which was particularly obvious when women were displayed. For a long time, one of the social roles of such shows was to naturalize gender norms. However, today, the freak show is politicized in a completely different way: performers and modern artists are reusing its imaginary to deconstruct common depictions of femininity and to challenge a disciplinary social order.

INDEX

Mots-clés : freak show, volonté de savoir, racisme, sexisme, performance, queer

Keywords : freak show, will to knowledge, racism, sexism, performance queer