

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

TOD BROWNING

FREAKS



par Boris Henry



Freaks est un film unique dans l'histoire du cinéma. En choisissant de donner la vedette d'une production hollywoodienne à de véritables phénomènes recrutés dans le milieu forain, Tod Browning ose l'inimaginable. Familier de l'univers forain et, plus largement, fasciné par tout ce qui tient du spectacle et de la marge, Tod Browning s'attache sobrement à la vie quotidienne dans les coulisses du cirque : il ausculte les rapports entre les différents artistes, les désirs et les illusions qui en découlent, conte la transformation initiatique des personnages.

Surtout, en suscitant la projection du spectateur sur les « monstres » (vus comme des sujets et non comme des bêtes curieuses) plutôt que sur les acteurs considérés comme normaux, ce grand cinéaste méconnu inverse les schémas habituels et place le spectateur dans une position inconfortable qui explique l'échec critique et public lors de la première sortie en salles. Plus de soixante-dix ans après sa réalisation, *Freaks* demeure une fable magnifique sur le corps et ses possibles qui pose la question du point de vue porté sur les corps singuliers. Le découvrir est une expérience riche et bouleversante qui peut changer le regard du spectateur.

SOMMAIRE

Synopsis & fiche technique	1
Réalisateur	2
Genèse & document	3
Découpage séquentiel	4
Analyse du récit	5
Point de vue L'homme du commun à l'ouvrage	6
Acteurs Des acteurs monstres	8
Mise en scène Lier, incorporer, transformer	10
Analyse de séquence Des « monstres » ou des « enfants » ?	12
Enchaînement S'engouffrer dans la trouée	14
Figure L'androgynisme	15
Point technique La profondeur de champ	16
Lecture critique Une « réputation de cruauté »	17
Filiation Une comédie monstrueuse : <i>Deux en un</i>	18
Passages du cinéma Une influence qui dépasse le cinéma	19
Atelier pédagogique Parades sauvages	20
Sélection bibliographique & vidéo	

CAHIERS
DU
CINEMA

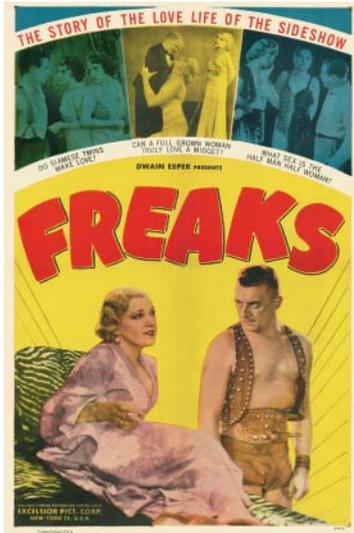
Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

CNC

Minsistère
Culture
Communication

Directeur de publication : Véronique Cayla.
Propriété : CNC (12, rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 36 95 – www.cnc.fr).
Rédacteur en chef : Stéphane Delorme. Conception graphique : Thierry Célestine. Révision : Sophie Charlin. Rédacteur du dossier : Boris Henry. Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger.
Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule-Blanche – 75012 Paris – Tél.: 01 53 44 75 75 – Fax. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Dossier maître et fiche élève sont disponibles sur le site du CNC, rubrique Publications : www.cnc.fr.



D.R.

Un bonimenteur présente des phénomènes de foire ; il s'approche d'un box et conte la destinée de la créature qui s'y tient. Flash-back. Hans et Frieda, un couple de nains du cirque de Madame Tetrallini, assiste au spectacle. Hans est fasciné par Cleopatra, la trapéziste ; il n'aura désormais qu'un souhait : la conquérir. De son côté, Cleopatra s'éprend d'Hercules, l'athlète. La vie du cirque suit son cours : les sœurs siamoises s'apprentent à se marier, la femme à barbe accouche d'une fille, Phroso le clown élabore de nouveaux tours... Apprenant la fortune de Hans, Cleopatra décide de l'épouser. Durant le repas de noces, la trapéziste et l'athlète empoisonnent le nain et l'humilient avant d'insulter l'ensemble des phénomènes. Ces derniers décident d'intervenir.

Freaks (Barnum / La Monstrueuse parade / L'Amour chez les monstres)
États-Unis, 1932

Réalisation : Tod Browning
Scénario : Willis Goldbeck et Leon Gordon, dialogues additionnels d'Edgar Allan Woolf et Al Boasberg, d'après la nouvelle *Spurs* de Clarence Aaron "Tod" Robbins
Image : Merritt B. Gerstad
Son : Gavin Burns
Décors : Cedric Gibbons et Merrill Pye
Montage : Basil Wrangell
Production : Metro-Goldwyn-Mayer Corporation
Durée : 1h04
Format : 35 mm, 1:37, noir et blanc
Sortie américaine : le 10 février 1932 (première à Los Angeles)

Interprétation

<i>Phroso :</i>	Wallace Ford
<i>Venus :</i>	Leila Hyams
<i>Cleopatra :</i>	Olga Baclanova
<i>Roscoe :</i>	Roscoe Ates
<i>Hercules :</i>	Henry Victor
<i>Hans :</i>	Harry Earles
<i>Frieda :</i>	Daisy Earles
<i>Madame Tetrallini :</i>	Rose Dione
<i>Les sœurs siamoises :</i>	Daisy et Violet Hilton
<i>Schlitze :</i>	Schlitzie Metz
<i>L'androgynie :</i>	Josephine Joseph
<i>L'homme sans jambes :</i>	Johnny Eck
<i>Koo Koo, la femme-oiseau :</i>	Minnie Woolsey
<i>L'homme-tronc :</i>	Randian
<i>Elvira et Jennie Lee :</i>	Elvira Snow et Jennie Lee Snow
<i>Angelino :</i>	Angelo Rossitto

Ce livret est découpé en deux niveaux : un texte principal et des ouvertures pédagogiques.

Le texte principal a pour visée de fournir les informations nécessaires (biographiques, techniques, historiques) à l'approche du film. Il propose ensuite des réflexions d'ensemble et des analyses de détail afin de donner à comprendre la portée (dans l'histoire du cinéma, ou d'un genre) et la singularité de l'œuvre étudiée. Une première partie privilégie les textes de fond sur double page, ponctués par une analyse de séquence qui donne une illustration précise à l'analyse plus globale du film ; une deuxième partie multiplie les entrées pour offrir à l'enseignant divers angles d'étude.

Les ouvertures grisées en marge ont pour visée de prolonger la réflexion selon un angle pragmatique. Rédigées par un autre rédacteur que celui du texte principal, elles s'adressent directement à l'enseignant en lui proposant des exemples de travail concrets, en lui livrant des outils ou en lui fournissant d'autres pistes. L'idée générale est de repartir de l'impression que les élèves ont pu avoir, d'interroger leur vision du film. Un atelier pédagogique en fin de dossier vient ponctuer ce parcours.

Tod Browning Filmographie sélective

longs métrages actuellement visibles

- 1918 *La Fille adoptive*
(*The Deciding Kiss*)
- 1919 *Fleur sans tache*
(*The Wicked Darling*)
The Exquisite Thief
- 1920 *La Vierge de Stamboul /*
La Vierge d'Istanbul
- 1921 *Les Révoltés / Révoltée*
(*Outside the Law*)
No Woman Knows
- 1922 *The Man Under Cover*
Sous deux drapeaux
- 1923 *White Tiger*
La Marchande de rêves (Drifting)
- 1924 *Dollar Down*
- 1925 *Le Club des trois*
(*The Unholy Three*)
La Sorcière (The Mystic)
- 1926 *L'Oiseau noir*
La Route de Mandalay
- 1927 *La Morsure (The Show)*
L'Inconnu
Londres après minuit / Londres
la nuit
- 1928 *À l'Ouest de Zanzibar*
- 1929 *Loin vers l'est (Where East Is East)*
La Treizième chaise
- 1930 *Gentleman gangster (Outside the*
Law remake du film de 1921)
- 1931 *Dracula*
Iron Man
- 1932 *Freaks*
- 1933 *Fast Workers*
- 1935 *La Marque du vampire*
- 1936 *Les Poupées du diable*
- 1939 *Miracles for Sale*

LE SPECTACLE CHEVILLÉ AU CORPS

Né en 1880 à Louisville (Kentucky), aux États-Unis, Charles Albert Browning – rapidement surnommé Tod – reste vraisemblablement dans sa ville natale jusqu'en 1908 ou 1909 et y exerce divers emplois alimentaires (employé de bureau dans une sellerie, pompier pour une compagnie de chemins de fer). Il s'intéresse assez tôt au monde du spectacle, de la nuit et aux marges, mais contrairement à ce qu'il a affirmé, il n'aurait pas fui avec un cirque durant son adolescence. S'il a travaillé dans l'univers forain (notamment comme bonimenteur) avant d'être acteur comique dans des spectacles de variétés itinérants, il n'est pas certain qu'il ait occupé toutes les fonctions qu'il prétend : clown, monsieur Loyal, acrobate, contorsionniste, chanteur, musicien, magicien, « cadavre vivant sous hypnose », mangeur de serpent...

Il débute au cinéma comme acteur et, entre 1913 et 1915, apparaît dans une cinquantaine de courts métrages burlesques, réalisés le plus souvent par Edward Dillon. Il figure également dans le célèbre *Intolérance* (1916) de D. W. Griffith sur lequel il est l'un des assistants-réalisateurs. Il passe à la mise en scène en 1915, tourne quatorze courts métrages (entre 1915 et 1916) avant de réaliser son premier long métrage, *Jim Bludso*, en 1917. Il effectue presque l'ensemble de ses quarante-huit longs métrages au sein des studios Universal et Metro (Metro Pictures, Goldwyn Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer). Particulièrement prolifique à la fin des années 1910 (cinq de ses films sortent en 1917, sept en 1918, cinq en 1919...), son importance comme cinéaste est vite reconnue, d'un point de vue industriel (pour l'efficacité et la rentabilité de ses films) comme d'un point de vue artistique et thématique. Il est l'un des rares metteurs en scène des années 1920 et 1930 qui choisit ses acteurs, ses décors, ses histoires (voire les écrit), et qui contrôle le montage.

Cependant, durant longtemps, il est contraint par les studios de respecter les conventions des genres et d'enchaîner des films qui, le plus souvent, ne correspondent pas à ce qu'il souhaite réaliser. S'il a tourné des films de tous genres,



Coll. Cahiers du cinéma/DR.

il est l'un des précurseurs du film de gangsters – *Fleur sans tache* (*The Wicked Darling*, 1919), *The Exquisite Thief* (1919), *Les Révoltés* (*Outside the Law*, 1921), *White Tiger* (1923) – et, avec *La Vierge d'Istanbul* (1920), il initie un ensemble de films exotiques situés dans le désert dont *Le Cheikh* (1921) de George Melford (avec Rudolf Valentino) est l'emblème. Il signe également les premiers films de vampires du cinéma américain muet – *Londres après minuit* (1927) – puis parlant – *Dracula* (1931) avec Bela Lugosi, son film le plus rentable –, ce qui lui vaut parfois d'être considéré comme le créateur du film d'horreur américain.

Ce n'est visiblement qu'à partir de son premier contrat à la Metro-Goldwyn-Mayer (1924) et avec *Le Club des trois* (*The Unholy Three*, 1925) que Tod Browning réalise les films qu'il désire véritablement. Il approfondit alors régulièrement un univers ou une problématique : foire et cirque, criminalité et monstruosité – *La Morsure (The Show)*, 1927) et *L'Inconnu* (1927) ; jungle et relation père/fille teintée d'inceste – *À l'Ouest de Zanzibar* (1928) et *Loin vers l'est* (1929). Parmi les procédures, thématiques et figures au centre de ses films : la rapidité de mise en place des situations ; l'importance du double, de la dualité, de la culpabilité, de la vengeance (et du châtiement ou de la rédemption qui en découlent) ; la vie au sein du spectacle ; le corps (ses transformations, ses dégradations) et ses gestes ; la solitude et l'inadaptation au monde du personnage principal ; une certaine férocité à l'égard des valeurs bourgeoises... Avant de collaborer avec les phénomènes de *Freaks* (1932), Browning trouve en Priscilla Dean, puis surtout en Lon Chaney – avec qui il tourne respectivement neuf (entre 1918 et 1923) et dix films (entre 1919 et 1929) – les acteurs-phénomènes dont il a besoin pour donner corps à ses singuliers personnages.

Il termine sa carrière de cinéaste avec *Miracles for Sale* (1939). Après ce film, il a probablement été contacté par certains studios afin de retravailler des scénarios, il se retire rapidement définitivement du monde du cinéma. Il meurt le 6 octobre 1962.

DESTIN D'UN FILM-PHÉNOMÈNE

Après avoir réalisé trois films au sein du studio Universal, dont *Dracula* (1931), Tod Browning revient travailler pour la Metro-Goldwyn-Mayer en juin 1931. Il choisit d'adapter *Spurs*, une nouvelle de Clarence Aaron "Tod" Robbins, écrivain dont il a déjà, en 1925, porté à l'écran le roman *The Unholy Three*. Robbins était un ami d'enfance de Cedric Gibbons (chef du service décoration de la M.G.M.) et, quelques années avant le tournage de *Freaks*, ce dernier ou Browning auraient fait acheter par le studio les droits d'adaptation de la nouvelle. De son côté, Harry Earles, interprète du personnage de Tweedledee dans *The Unholy Three* et futur Hans de *Freaks*, aurait parlé de cette nouvelle à Browning. Cette même année 1931, le succès phénoménal de *Dracula* (1931) incite les autres studios à suivre l'Universal sur le terrain du cinéma fantastique. Dans ce but, Irving Thalberg, alors chef de la production de la M.G.M. et personnage décisif dans la carrière de Browning, accepte le projet *Freaks* – qu'il défendra tout au long de sa gestation, s'y impliquant et croyant à ses potentialités commerciales – et sa spécificité : les monstres sont interprétés par d'authentiques phénomènes de foire. Participent au scénario, Willis Goldbeck et Leon Gordon, puis Edgar Allan Woolf et Al Boasberg, ceux-ci étant chargés d'y apporter des éléments comiques notamment liés aux phénomènes choisis.

Débuté à l'automne 1931, le tournage dure une trentaine de jours. Des problèmes découlent de la présence des phénomènes dans le studio : suite à une délégation du personnel, la plupart des monstres ne sont plus admis à la cantine du studio et doivent manger dans un local prévu spécialement pour eux. Sur le plateau, si des acteurs et des techniciens s'habituent difficilement à leur présence, certains d'entre eux se comportent comme les stars qu'ils sont dans l'univers forain. Ils ont l'habitude de se produire sur scène, mais la plupart n'ont jamais interprété de rôle, ni dit de dialogues. Du coup, Browning tourne certaines scènes sans le son et il faut ensuite les postsynchroniser au montage, ce qui s'avérera particulièrement problématique.



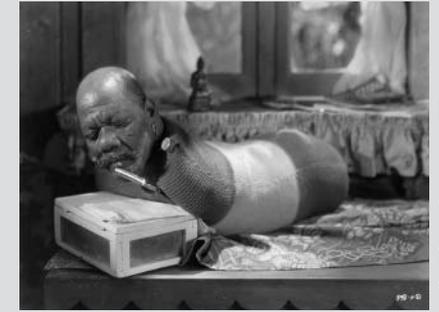
Exhibitions

En janvier 1932, le film est présenté lors d'une projection-test (*preview*) qui s'avère désastreuse : des spectateurs s'évanouissent, d'autres fuient la salle... Le film subit alors quelques modifications. C'est à cette étape que sont ajoutées les interventions du bonimenteur par lesquelles l'essentiel du récit devient un flash-back. La fin initiale – la foudre entraîne la chute d'un arbre sur Cleopatra, les monstres grimpent sur ses branches, puis l'émasculatation d'Hercules est suggérée – est remplacée par une autre moins terrifiante et plus courte dans laquelle le couple Hans-Frieda est réuni grâce à Venus et Phroso. Contrairement à une idée très fréquente, les coupures auraient été relativement peu nombreuses et porteraient surtout sur des éléments de la vie quotidienne de Phroso, Venus et Hercules.

Le film est diffusé dans les salles de cinéma américaines à partir de février 1932 ; c'est globalement un échec public et critique. La M.G.M. sait rapidement qu'elle n'amortira pas son budget (316 000 dollars) et le déficit est au final de 164 000 dollars. Pire, certaines associations en font le symbole des films hollywoodiens qu'il faut combattre et cherchent à le faire interdire localement. Il est par ailleurs interdit pendant trente ans en Grande-Bretagne.

En 1948, la M.G.M. vend les droits de distribution de *Freaks* (pour une durée de vingt-cinq ans) à Dwain Esper qui le fait circuler sous différents titres (*Nature's Mistakes*, *Forbidden Love*, *The Monster Show*). Depuis les années 1960 et sa présentation aux festivals de Venise et de Cannes, le film ressort régulièrement dans les salles de cinéma. En France, de nombreux admirateurs du film l'ont découvert à la télévision grâce au *Cinéma de minuit* de France 3 (programmé par Patrick Brion) qui l'a diffusé à plusieurs reprises depuis 1980. Au fil des ans, *Freaks* est passé du statut de film maudit à celui de film culte, avant d'être considéré comme un classique incontournable de l'histoire du cinéma.

Document



Coll. Cahiers du cinéma/DR.

Sur scène, Randian l'homme-tronc montrait notamment comment il se rasait ou roulait une cigarette avant de la fumer. Le film ne donne donc à voir qu'une courte partie de son numéro. Cette photo de promotion de *Freaks* permet d'en observer un autre aspect. On remarque encore une fois l'importance de la petite boîte devant lui qui sert de support à ses prouesses.

Note : Afin de se repérer, le minutage et le chapitrage de l'édition DVD sont précisés entre parenthèses.

1. Prologue (début - 00:01:42 ; chapitre 1)

Le titre du film apparaît sur l'écran et une main l'arrache. Fondu enchaîné. Un bonimenteur présente son spectacle et conduit le public devant un box où se tient « la plus monstrueuse créature de tous les temps » dont il précise qu'elle fut une belle femme. Fondu enchaîné.

2. Première rencontre entre Hans et Cleopatra (00:01:43 - 00:04:27 ; chapitre 1)

Flash-back. Cleopatra effectue son numéro sur son trapèze. Hans et Frieda, un couple de nains, y assistent ; Hans est fasciné par la trapéziste. Lorsque celle-ci sort du chapiteau, le nain la scrute de la tête aux pieds. D'abord surprise, l'acrobate débute son jeu de séduction sous le regard noir de Frieda qui entre finalement en piste, laissant le champ libre à Cleopatra. Fondu au noir.

3. La première vision des phénomènes (00:04:28 - 00:06:40 ; chapitre 2)

Un gardien conduit un châtelain auprès des « créatures horribles » qu'il a aperçues sur la propriété. Des phénomènes du cirque de Madame Tetrallini rampent, dansent, jouent de la musique... Madame Tetrallini explique qu'elle a emmené ces « enfants » jouer au soleil et le châtelain leur permet de rester. Fondu au noir.

4. La vie quotidienne hors de la piste (00:06:41 - 00:16:57 ; chapitres 3, 4 et 5)

Madame Tetrallini revient dans le cirque avec certains des phénomènes. Les deux frères Rollo croisent Josephine Joseph l'androgynie et le présentent. Roscoe le bègue et Hercules l'athlète discutent vivement de leur numéro. Cleopatra remercie Hans pour ses fleurs, lui demande si elle peut de nouveau lui emprunter de l'argent et le nain accepte. Venus la dresseuse d'otaries se sépare d'Hercules puis discute avec Phroso le clown. Ce dernier ren-

contre les sœurs siamoises Daisy et Violet, ce sous le regard de Roscoe, le fiancé de Daisy, qui se montre jaloux. Cleopatra invite Hercules dans sa roulotte ; Josephine Joseph assiste à leur premier baiser et cela lui vaut d'être frappé par l'athlète. Hans est attablé avec Frieda, ne l'écoute pas et, pour la première fois, lui parle de manière autoritaire. Fondu au noir.

5. Variations autour du désir (00:16:58 - 00:24:07 ; chapitres 6, 7 et 8)

Cleopatra et Hercules poursuivent leur relation. Fondu au noir. Frieda se confie à Venus, lui explique comment Cleopatra manipule Hans. Face à Hans et Cleopatra, les frères Rollo et Hercules suggèrent que la trapéziste apparaisse entièrement nue sur la piste, idée qui déclenche la colère du nain et amuse Cleopatra. Phroso raconte à Venus qu'il a rêvé d'elle, puis est interrompu par Johnny Eck (l'homme sans jambes) à qui il montre le gag qu'il lui a suggéré, avant d'aller voir la fille de la femme à barbe qui vient de naître. Les sœurs siamoises font leur lit et Violet se dispute une nouvelle fois avec Roscoe. Fondu au noir.

6. La singulière présence des phénomènes (00:24:08 - 00:27:01 ; chapitre 9)

La femme sans bras brune dit au nain Angeleno que Cleopatra n'est pas l'une des leurs et Angeleno précise que la trapéziste n'a pas intérêt à faire de mal à l'un d'entre eux. Randian, l'homme-tronc, allume une cigarette avec sa seule bouche pendant que l'un des frères Rollo lui vante les mérites de son propre numéro. Phroso est rejoint par Schlitze, puis par Elvira et Jennie Lee (les « têtes d'épingle ») avec qui il discute joyeusement, ce sous le regard attendri de Venus. À table, la femme-cigogne expose ses problèmes de cœur à Frances (la femme sans bras blonde). Fondu au noir.

7. Naissances de l'amour (00:27:02 - 00:30:58 ; chapitre 10)

Hans boit avec Cleopatra le champagne qu'il lui a

offert. Phroso est rejoint par Venus avec qui il avait rendez-vous et ils s'embrassent. Violet accepte la demande en mariage de M. Rogers.

8. Les dernières tentatives de Frieda pour sauver Hans et leur amour (00:30:59 - 00:37:21 ; chapitres 11 et 12)

Frieda vient trouver Hans et lui confie que tout le cirque rit de sa relation avec Cleopatra ; Hans lui demande de ne pas se faire de souci pour lui. Fondu au noir. Frieda se rend ensuite dans la roulotte de Cleopatra et, par inadvertance, révèle l'existence de la fortune de Hans. Une fois la naine partie, Cleopatra dit à Hercules qu'elle pourrait épouser Hans et qu'il pourrait tomber malade. Fondu au noir.

9. Le repas de noces (00:37:22 - 00:43:00 ; chapitres 13 et 14)

Carton : « *The Wedding Feast* » (« Le repas de noces »). Lors du repas des noces de Hans et Cleopatra, la trapéziste sert à son mari du champagne empoisonné et embrasse Hercules, humiliant Hans. Acceptant Cleopatra comme l'une des leurs, les phénomènes font circuler une « coupe d'amour » à laquelle chacun boit ; Cleopatra s'y refuse, insulte les phénomènes et jette sur eux le contenu de la coupe. Hercules place Hans sur les épaules de Cleopatra et ils tournent ensemble autour de la table, finissant d'humilier le nain. Fondu au noir.

10. Effondrement de Hans (00:43:01 - 00:45:29 ; chapitre 15)

Une fois dans la roulotte de Cleopatra, Hercules s'excuse auprès de Hans. Ce dernier précise que le juge des divorces rira bien, puis, sous le coup du poison, s'écroule. Fondu au noir.

11. Prises de conscience (00:45:30 - 00:51:52 ; chapitres 16 et 17)

Suite au diagnostic du médecin (empoisonnement à la ptomaine), les regards se tournent vers Cleopatra et Hercules. Hans n'est désormais plus

dupe de l'attitude de son épouse. Fondu au noir.

12. La vengeance des phénomènes (00:51:53 - 00:57:19 ; chapitres 18, 19 et 20)

Par une nuit d'orage, les roulottes du cirque se déplacent. Les phénomènes se tiennent prêts à intervenir. Frieda prévient Phroso qu'Hercules s'apprête à agresser Venus. Hans, en présence de trois de ses amis, demande à Cleopatra de lui donner la fiole contenant le poison. Phroso se bat avec Hercules sous les yeux horrifiés de Venus. La roulotte de Hans se renverse, Cleopatra en sort poursuivie par Hans et ses compagnons. Hercules fait tomber Phroso de la roulotte de Venus, le rejoint à terre et est atteint par un couteau lancé par un nain, puis les phénomènes rampent vers lui. Cleopatra continue de fuir en hurlant. Fondu enchaîné.

13. Épilogue (00:57:20 - 00:59:07 ; chapitre 20)

Fin du flash-back. Retour au bonimenteur qui présente le monstre contenu dans le box : transformée en femme-canard, Cleopatra cancanne. Fondu enchaîné. Phroso et Venus conduisent Frieda dans la demeure de Hans et laissent les deux nains dans les bras l'un de l'autre¹. Fondu au noir.

14. Générique de fin (00:59:08 - 00:59:31 ; chapitre 21)

1) Cette scène des retrouvailles, composée de sept plans, dure une minute et une vingtaine de secondes. Durant longtemps, était surtout visible une version courte de cette scène comprenant uniquement deux plans et durant une quinzaine de secondes ; on y voyait Phroso et Venus qui, avant de partir, observent le couple de nains enfin réuni. Sur certaines copies, le film s'arrêterait même après le plan montrant Cleopatra devenue femme-canard.

ANALYSE DU RÉCIT

RÉVÉLER LA MONSTRUOSITÉ

Le récit débute par un prologue (séquence 1) et se conclut par un épilogue (séq. 13) dans lesquels apparaît un bonimenteur. Dans le prologue, l'aboyeur conduit le public vers un box dont le contenu est manifestement terrifiant, mais le spectateur du film doit attendre l'épilogue pour enfin voir celui-ci : Cleopatra devenue femme-canard. Entre ces deux pôles est conté ce qui a conduit la trapéziste à être ainsi transformée. Le récit se compose donc essentiellement d'un long flash-back organisé en trois parties.

Construction

La première partie (séq. 2 à 8) constitue à elle seule près des deux tiers du film (elle dure trente-sept minutes). Elle présente l'ensemble des protagonistes, introduit d'ores et déjà la fascination du nain pour la trapéziste (séq. 2), la rencontre entre ces deux personnages et ce qui en découle : l'instrumentalisation de Hans par Cleopatra (séq. 4), la mise à l'écart de Frieda (séq. 4 et 8)... C'est également dans cette partie que les phénomènes sont présentés dans leur vie quotidienne : jouant (séq. 3), faisant leur lit (séq. 5), buvant, mangeant, fumant (séq. 6), s'ouvrant à l'amour (séq. 7), subissant ce dernier (séq. 6) ou les relations familiales qui en découlent (séq. 4 et 5)...

La deuxième partie, la plus courte (huit minutes), constitue un pivot. Cette importance est soulignée par le carton inaugural : « Le repas de noces ». Les phénomènes acceptent de s'ouvrir à Cleopatra et d'en faire « une des leurs » (séq. 9), contrairement à ce qu'annonçait la femme sans bras brune (séq. 6). Mais dès le début de la séquence, la trapéziste ne cache plus son jeu : elle expose sa relation avec Hercules – réservée jusque-là à sa roulotte (séq. 4, 5 et 8) –, humilie ouvertement Hans et laisse éclater sa haine à l'égard des phénomènes. En définitive, elle révèle sa monstruosité. Hans ouvre enfin les yeux. Par la singularité de son contenu (l'infidélité affichée lors du repas de



noces, le rituel d'acceptation des phénomènes) et par sa crudité, cette séquence est restée la plus célèbre du film.

Également assez brève (douze minutes), la troisième partie (séq. 11 et 12) tire les conséquences des actions effectuées dans la deuxième : Hans prend désormais les choses en main et, avec l'aide des autres phénomènes, retourne la situation à son avantage et se venge de Cleopatra et d'Hercules. Principalement muette, cette partie tranche avec les précédentes : il n'est plus question de discuter ou de séduire, mais d'observer et de passer à l'action. La scène d'orage, avec la poursuite de Cleopatra et d'Hercules par les phénomènes (séq. 12), est le climax du récit.

Vie des phénomènes

Lune des grandes forces du récit est sa dynamique. Chaque séquence est composée de fragments de vie quotidienne souvent assez courts et qui s'enchaînent par un lien thématique (les fluctuations du désir et des relations amoureuses, séq. 4, 5 et 7), des personnages (Madame Tetrallini, les frères Rollo, Venus et Phroso, séq. 4) ou bien les faits et gestes des phénomènes. Ainsi, dans la sixième séquence, le lien est effectué par la mise en avant dans chacune des scènes de la présence singulière des phénomènes : la femme sans bras brune boit à l'aide de l'un de ses pieds, Randian, l'homme-tronc, allume sa cigarette avec sa seule bouche, les « têtes d'épingle » (Schlitzte, Elvira et Jennie Lee) rejoignent Phroso, Frances (la femme sans bras blonde) boit et mange avec ses pieds.

Tod Browning fait la part belle aux scènes consacrées à la vie quotidienne ou à des moments-clés (mariage, naissance). Si dans la première partie il alterne visions individuelles et collectives (les jeux dans le parc, séq. 3 ; la naissance du bébé de la femme à barbe, séq. 5), dans les deuxième et troisième parties, les phénomènes sont presque tou-



jours vus en groupe. Au centre du récit, il est donc question d'un groupe humain et de son sens de la solidarité qui lui permet de faire bloc autour de l'un de ses membres. Cela est suggéré dès le titre du film, *Freaks*, par la signification de ce mot (« monstres, phénomènes ») et par son apparition à l'écran lors du générique d'ouverture, les lettres le composant étant entourées de dessins représentant près d'une vingtaine de phénomènes (cf. Enchaînement).



L'HOMME DU COMMUN À L'OUVRAGE

Perçu comme un film fantastique ou un mélodrame, selon l'époque et le contexte dans lesquels il est vu, *Freaks* est avant tout un récit initiatique et une fable portant sur le corps et le regard. Il conte la transformation de certains personnages (Hans, Cleopatra et Hercules) et peut conduire à la transformation du regard des spectateurs.

Aveuglement et désir

La disparition du titre au sein du générique est déjà une invitation à regarder dans la trouée soudainement révélée (cf. Enchaînement). Le bonimenteur convie ensuite son audience à scruter dans un box et le spectateur du film ne peut y regarder à son tour qu'à la fin. Dès le commencement, le désir de voir du spectateur est donc suscité et contrarié ; comme l'a très justement relevé Charles Tesson, « La construction de *Freaks* est une entorse faite à l'envie de voir du spectateur². »

Dès sa première apparition sur l'écran (séq. 2), alors qu'il se tient aux côtés de Frieda, Hans regarde Cleopatra et est ébloui par elle, comme en témoigne sa première réplique : « Je n'ai jamais vu grande femme plus belle. » C'est donc un regard et son objet qui séparent le couple de nains et déclenche l'intrigue. Lorsque Cleopatra sort de piste et arrive à ses côtés, Hans la dévisage de la tête aux pieds avec des regards particulièrement gourmands et un sourire éclaire son visage ; il n'aura de cesse de transformer le fantasme exprimé ici en désir réalisable.

Contrairement aux autres nains présents dans le film qui semblent accepter leur corps, Hans doit d'abord de passer par un rite initiatique : se confronter aux fantômes transmis par le monde élaboré par et pour les personnes de grande taille, puis passer par un processus intime et mental de miniaturisation. Cleopatra ne s'y trompe pas : dès leur première rencontre, puis avec les offrandes de Hans, elle utilise l'aveuglement du nain et en profite toujours plus, lui demandant et



lui suggérant ce qu'elle désire. Hans accepte alors d'être une marionnette manipulée par Cleopatra et laisse celle-ci le traiter comme un enfant (elle lui pince la joue, le porte sur ses épaules), avant, une fois le charme rompu, de lui signifier qu'il n'est plus question de le considérer comme tel, ni de se moquer de lui. *Freaks* est donc le récit d'un aveuglement et de sa résolution.

Qu'est-ce qu'un monstre ?

Au centre du film se tiennent les monstres. La scène du bonimenteur suggère que l'action se déroulera au sein d'un spectacle forain. La première apparition de Hans et

Frieda exceptée, celle des autres phénomènes peut donc surprendre : ils sont aperçus de jour, en pleine lumière, dans un parc, au repos ; ils rampent, courent, jouent (cf. Analyse de séquence)... Les phénomènes sont toujours vus hors représentation, ce même lorsqu'ils se tiennent sur la piste de cirque - Hans masse Cleopatra, l'homme-squelette offre des cigares à Hercules et aux frères Rollo afin de fêter la naissance de sa fille, le repas de nocés s'y déroule. Leur vie quotidienne est celle de tout un chacun : ils boivent, mangent, fument, font leur lit, se marient, ont des enfants, discutent, se disputent, se font du souci, observent ce qui se déroule autour d'eux, aident l'un des leurs...

Ils sont toujours aperçus au repos et non au travail, mais les gestes quotidiens qu'ils effectuent sont manifestement les leurs dans le spectacle : tenir une fourchette ou un verre avec l'un de ses pieds pour manger et boire, marcher avec ses mains, saisir et allumer une cigarette avec sa seule bouche afin de fumer... Le simple fait de boire, manger ou fumer devient un numéro monstrueux. Ils sont donc aperçus *en représentation*, simplement leur scène n'est plus la piste de cirque, mais le champ de la caméra et leur spectacle est un spectacle du quotidien. Ainsi, lorsque Randian l'homme-tronc allume et fume une cigarette avec



sa seule bouche, il effectue une partie de l'un de ses numéros forains. La plateforme de roulotte sur laquelle il se tient rappelle les tréteaux du *sideshow*³ où il doit se montrer et il adresse même un regard à la caméra comme il doit probablement le faire habituellement au public se tenant devant lui.

Les phénomènes se montreraient donc tels qu'ils sont dans et hors du spectacle. L'une des grandes forces – inventions ? – de Browning est ainsi de faire jouer le naturel à des êtres singuliers. Le physique de certains d'entre eux peut impressionner, voire entraver l'identification du spectateur, mais, à l'exception de la séquence de l'orage (séq. 12), ils ne sont jamais montrés de manière spectaculaire, ni comme des êtres terrifiants. Tod Browning les regarde et les montre comme des *homme[s] du commun à l'ouvrage*⁴.

Dans les fêtes foraines et les cirques, liés au macabre et à la monstruosité, le cinéaste met donc en valeur ce qui repose sur les fondements même du corps : les mouvements et les gestes dans leur minimalisme vital, quotidien. *Freaks* n'est pas un film sur l'infirmité – qui n'est jamais filmée en gros plan –, mais sur le corps, ses différentes combinaisons, actions et évolutions... et sur le corps en spectacle : comment le corps accepte, gère ou rejette le spectacle ; comment le corps transforme ou est transformé par celui-ci ? Pour Tod Browning, le spectacle repose sur un retournement des valeurs du spectaculaire, selon lequel *qui peut le moins, fait le plus et qui paraît accessoire devient fondamental*. Il montre ainsi que les phénomènes apportent quelque chose au corps, donc au monde : leur sens de la manipulation de leur corps, et ce qui en découle, sorte d'antidote au regard qui veut voir en eux des êtres physiquement réduits et manipulables à merci.

Un monstre peut en cacher un autre

Les monstres sont donc ici des êtres du quotidien et, dans leur grande majorité, ils n'appartiennent pas au registre du merveilleux. Sont liés au merveilleux les personnages qui refusent leur propre monstruosité, Hans et Cleopatra en tête. Par sa fortune, Hans peut être rapproché des nains de légendes gardiens de trésors⁵.

Quant à Cleopatra, si sa monstruosité est d'abord morale, quelques éléments indiquent son hybridation à venir. Trapéziste et belle femme, elle tient du génie aérien qu'est la sylphide. En bonne vamp, elle a à voir avec de nombreuses créatures mythologiques (Empusa, Lamia, Lilith... empuses, lamies, stryges, succubes...) qui s'en prennent aux hommes qu'elles séduisent et affaiblissent. Par son comportement de femme avide, elle est assimilable à une harpie dont elle possède finalement presque le physique (un corps de vautour et une tête de femme). Enfin, en refusant d'appartenir à la tribu des phénomènes par l'union, Cleopatra est condamnée à y entrer par la manière forte.

Freaks est aussi le récit du cheminement qui conduit Hans à s'accepter comme il est et Cleopatra à incarner physiquement sa monstruosité. D'« oiseau de paradis » (filmé en contre-plongée) évoluant dans les airs de la piste de cirque, elle devient femme-canard (saisie en plongée) clouée au sol dans un box de *sideshow*. *Freaks* est donc fondamentalement un film sur l'acceptation des corps monstrueux par eux-mêmes.

2) Charles Tesson, « Le monstrueux sentiment de l'espèce humaine », *Trafic*, n°8, automne 1993, P.O.L., p. 51.

3) Un *sideshow* est un spectacle forain secondaire situé à côté du spectacle principal et dans lequel sont présentées différentes attractions : phénomènes, avaleurs de sabres...

4) Jean Dubuffet, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, 1973, Folio essais, 1991. Jean Dubuffet a intitulé ainsi son ouvrage afin de mettre en avant ce qu'il était à ses propres yeux : un homme du commun qui se met à l'ouvrage, effectue sa tâche en vue de se libérer de l'emprise de la culture et de ses valeurs. Il écrit ainsi : « Ce n'est pas d'être homme d'exception qui est merveilleux. C'est d'être un homme. » (p. 65).

5) Parmi les nains gardiens de trésors, citons Alberich qui garde les richesses des Nibelungen. Le film utilise également certains clichés liés aux nains – leur fragilité supposée ou la ressemblance avec l'enfant des nains dits « harmonieux » (ou lilliputiens), catégorie à laquelle appartient Hans – et s'en joue.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

FREAKS AND MONSTERS

Que traduisent dans la langue originale du film les différentes appellations des monstres ? Une recherche permettra de remarquer que le mot « *freak* » est employé en Anglais dans l'expression de base « *freak of nature* » pour caractériser un écart par rapport à une norme, le mot désignant plus précisément un caprice de la nature et une distorsion d'ordre biologique. Le *freak* est donc un individu marqué par l'excentricité et par l'aberration que représentent ses anomalies congénitales ou les qualités physiques inhabituelles qu'il cultive savamment, comme l'avaleur de sabres, par exemple. On notera que ces deux catégories se rassemblent au sein du cirque, même si la première seule correspond à la définition originelle du *monster*.

Le mot, issu du latin « *monstrum* », dérive du verbe « *monere* » (avertir) et désigne un signe venant des dieux – qui peut être un être ou un objet prodigieux – qu'il convient d'interpréter. On se demandera donc logiquement quelle mise en garde ou quelle révélation peuvent suggérer les créatures de Browning avant de souligner la nécessaire exhibition de la créature : le verbe « montrer », en Français, est un autre dérivé du *monstrum*. Le monstre est ainsi nécessairement offert aux regards, étymologiquement voué à être exposé sur des tréteaux de foire. Son numéro n'est d'ailleurs rien d'autre que le spectacle de son activité quotidienne.



DES ACTEURS MONSTRES

La distribution de *Freaks* réunit acteurs de cinéma (Wallace Ford, Leila Hyams, Olga Baclanova, Henry Victor, Rose Dione, Edward Brophy, Matt McHugh...) et véritables phénomènes recrutés dans des cirques ou des spectacles forains. Les phénomènes sont engagés et filmés pour l'effectivité de leur corps et ce qui s'en dégage ; le scénario fut même retravaillé afin de l'adapter à eux. *Freaks* possède donc une certaine dimension documentaire, notamment par sa faculté à rapporter les gestes qu'effectuent les phénomènes. Mais si, pour la plupart, ils n'ont aucune expérience du cinéma, ils ont l'habitude de se montrer en public, de présenter leur corps, d'exécuter un numéro et, tels n'importe quels autres acteurs, de gagner leur vie ainsi – la plupart d'entre eux sont d'ailleurs de grandes vedettes dans le milieu forain.

De quelques phénomènes

Les nains Harry (1902-1985) et Daisy Earles (1907-1980). Nés Kurt et Hilda Schneider, ils étaient frère et sœur. Ils quittent leur Allemagne natale – durant la Première Guerre mondiale pour Kurt et les années 1920 pour Hilda – et se rendent aux États-Unis où ils changent de nom et de prénom. Ils forment, avec leurs deux autres sœurs naines, « The Doll Family ». Ils se produisent dans les fêtes foraines, les music-halls et les cirques (notamment au sein du fameux Ringling Bros and Barnum and Bailey), chantant, dansant et montant à cheval. Leur carrière cinématographique débute avant *Freaks*. Harry Earles est l'interprète de Tweedledee dans *Le Club des trois* (1925) de Tod Browning et dans son remake parlant tourné par Jack Conway en 1930 ; il joue également dans plusieurs films du duo Laurel et Hardy – dont *À bord du Miramar* (1927) de Fred Guiol et *Têtes de pioche* (1938) de John G. Blystone. Avec leurs deux autres sœurs, Harry et Daisy interprètent des Munchkins dans *Le Magicien d'Oz* (1939) de Victor Fleming. Daisy apparaît également dans *Sous le plus grand chapiteau du monde* (1953) de Cecil B. De Mille. Les quatre frère et sœurs se retirent du monde du spectacle dans les années 1950.



Johnny Eck, l'homme sans jambes (1911-1991). De son vrai nom John Eckhardt, il naît à Baltimore et a un frère jumeau (Robert) normalement constitué avec qui il se produit dans le milieu forain, dès l'adolescence. Un magicien fait monter sur scène son frère, donne l'illusion de le couper en deux, et Johnny Eck apparaît sans ses jambes. Dans d'autres numéros, il nage, plonge, jongle, est tour à tour funambule, magicien, marionnettiste... Également peintre, musicien, il joue du piano, du saxophone, de la clarinette et dirige son propre orchestre. Sur le tournage de *Freaks*, il est l'un des phénomènes les plus proches de Browning ; le cinéaste aurait même envisagé de réaliser un autre film avec lui. Il a joué dans quelques autres films, dont trois des *Tarzan* (avec Johnny Weissmuller) réalisés dans les années 1930 et 1940. Un film sur sa vie et celle de son frère jumeau fut un temps en préparation et Leonardo DiCaprio aurait interprété ce double rôle.

Schlitze, l'une des « têtes d'épingle » (1881-1961). Fils d'une famille aisée, Simon Metz est, comme sa sœur également microcéphale, confié à un cirque. C'était un homme mais, pour des questions d'hygiène et de commodité – il était incontinent et portait des couches –, il était habillé en robe et exhibé comme étant une femme, notamment « Maggie, la dernière des Aztèques ». Il effectue un numéro de prestidigitation burlesque, danse et chante. Durant le tournage de *Freaks*, il est l'un des phénomènes les plus sociables. Il apparaît dans d'autres films dont *Tomorrow's Children* (1934) de Crane Wilbur et *Meet Boston Blackie* (1941) de Robert Florey.

Randian, l'homme-tronc (1871 ou 1889 ? - 1934 ou 1952 ?). Les informations biographiques le concernant sont rares et, souvent, se contredisent. Il serait né en Guyane britannique. Il sait écrire, peindre, se raser, rouler une cigarette et aurait même des talents de menuisier. Il parle l'hindi, l'anglais, le français et l'allemand. Sa carrière dans l'univers forain aurait duré une quarantaine d'années.



et, marié à une Indienne, il aurait eu au moins un enfant. Son humour était manifestement volontiers décalé : il lui arrivait de dissimuler sa présence et de la révéler soudain par un cri !

Les sœurs siamoises Violet et Daisy Hilton (1908-1969). Célibataire, leur mère vend quelques semaines après leur naissance à Mary Hilton, sa logeuse. Celle-ci les forme dès leur plus jeune âge à être des artistes de foire : elles apprennent à chanter, danser et à jouer de divers instruments (piano, violon, clarinette, saxophone) et se produisent sur scène dès l'âge de trois ou quatre ans. À la mort de Mary Hilton, sa fille et son mari en héritent et continuent de les exploiter. Après une tournée mondiale, elles quittent leur Angleterre natale et s'installent aux États-Unis avec leurs propriétaires. Elles attaquent ces derniers en justice et gagnent leur liberté en 1931. Elles quittent ensuite l'univers forain et se produisent au music-hall. Très célèbres, riches, leurs aventures sentimentales

s'étendent durant des années à la une des journaux⁶. Près de vingt ans après *Freaks*, elles jouent dans *L'Amour parmi les monstres* (*Chained for Life*, 1951) de Harry L. Fraser. La gloire passée, ruinées, elles travaillent comme vendeuses dans des supermarchés et meurent de la grippe asiatique en 1969. *Side Show* (1997), une comédie musicale de Broadway, s'inspire librement de leur vie.

À lire :

Pascale Risterucci, « Biofilmographie de quelques-uns des "freaks" », in *CinémAction*, n°125 (« Tod Browning, fameux inconnu »), sous la direction de Pascale Risterucci et Marcos Uzal, 2007, pp. 139-143.

6) Cf. Martin Monestier, *Les Monstres*, Tchou, 1978, rééd. 1996, pp. 294-295.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

L'ART DE L'ENFANCE

L'image que Browning donne des *freaks* renvoie à l'enfance. De nombreux indices le révèlent. Dès le prologue est mise en évidence l'étape de la naissance, vue comme un « accident » : « Ils n'ont pas demandé à venir au monde, mais ils sont nés. » explique le bateleur. Cette disgrâce initiale perdue et le monstre, dès lors, n'évolue plus, comme bloqué au premier stade de son évolution, apparaissant finalement comme une créature figée dans une éternelle jeunesse, sans âge et ni sexualité. Les nains sont à cet égard les figures emblématiques de la troupe. Aux visages poupins de Hans et Frieda, les premiers présentés, s'opposent les traits du géant Hercules qui se situe en théorie du côté de la normalité. L'apparition de la figure maternelle de Mme Tetrallini, qui pour la première fois utilise le mot « enfants » (cf. Analyse de séquence) confirme cette situation.

En dépit des liens familiaux qu'elle induit, l'infantilisation demeure pourtant source de souffrances, ce dont témoignent les premiers propos adressés par Hans à Cleopatra : « la plupart des gens ne réalisent pas que je suis un homme (*a man*) » ; y feront écho les propos dévalorisants de la trapéziste, tels que « Es-tu un homme ou un bébé ? ». Que l'existence des *freaks* semble parodier celle des gens ordinaires ne cesse pourtant de nous interroger : leur univers n'est-il pas avant tout reproduction et révélation du nôtre ?



LIER, INCORPORER, TRANSFORMER

Tod Browning conçoit sa mise en scène comme une révélation progressive et permanente. Ce qui se noue entre les personnages et ce qui en découle, la manière de percevoir et de montrer les phénomènes, la coexistence entre ceux-ci et les autres membres du cirque, la transformation à venir de Cleopatra... tout est présent et suggéré dès les premières minutes et se dévoile peu à peu.

Liaisons triangulaires

Freaks est composé de nombreuses liaisons triangulaires : triangle du genre humain (hommes, androgyne, femmes) ; triangle de femmes (Frieda, Cleopatra, Venus) et d'hommes (Hans, Hercules, Phroso) ; couples en triangles (Frieda, Hans, Cleopatra ; Hans, Cleopatra, Hercules ; les sœurs siamoises avec Roscoe, puis avec M. Rogers) ; triangle enfin des *passeurs* entre la communauté du cirque et la tribu des phénomènes (Madame Tetrallini, Phroso, Venus).

Ces liaisons triangulaires se constituent et se développent très tôt. Tod Browning débute le flash-back par un plan de la trapéziste en piste auquel il fait succéder un plan présentant Hans et Frieda. Les deux nains se tiennent côte à côte, mais ils sont d'ores et déjà séparés par la présence hors champ de la trapéziste, au centre des regards. L'espace qui les isole alors l'un de l'autre, aussi infime soit-il, ne va pas cesser de croître et il symbolise la distance affective qui existe désormais entre eux : il faut attendre la toute fin pour qu'ils se touchent et soient unis. Dès ces premiers plans, la mise en scène suggère que l'histoire contée va s'attacher à une séparation, voire à une déchirure.

À la suite de l'irruption de Cleopatra au sein du couple Hans-Frieda, Browning élabore à plusieurs reprises des scènes à deux personnages troublées par l'arrivée d'un troisième. Le nouveau venu éclaire les corps en présence, révèle leur singularité, voire leur monstruosité. Josephine Joseph l'androgyne passe devant Hercules et Roscoe, puis observe le premier baiser échangé entre l'athlète et Cleopatra ; retirant son costume de « noble romaine », Roscoe est ici, comme l'androgyne, un corps mi-homme, mi-femme⁷. Johnny Eck sollicite Phroso qui discute intimement



avec Venus ; le clown effectue alors son seul numéro aperçu à l'écran, qui fait disparaître une partie du corps (la tête) et révèle une certaine animalité (Phroso s'agite et pousse des cris aigus), faisant de lui un monstre burlesque.

Ce qui se décele ici est l'un des principaux enjeux du récit comme de la mise en scène : la compatibilité des corps. Les différents corps en présence peuvent-ils coexister au sein d'un même espace, dans un même plan ? Si oui, comment et avec quelles implications ?

De la compatibilité des corps

Dans la première partie, les phénomènes sont le plus souvent montrés partageant le plan avec d'autres membres du cirque. Ces derniers sont principalement Madame Tetrallini, Phroso et Venus, des personnages empathiques qui s'ouvrent à eux et sont témoins de leurs joies comme de leurs peines (cf. Analyse de séquence : Madame Tetrallini et ses « enfants » regroupés autour d'elle). À plusieurs reprises, les frères Rollo se tiennent à proximité des phénomènes et font office de bonimenteurs, présentant Josephine Joseph puis, indirectement, Randian (l'homme-tronc) qui allume sa cigarette et Frances (l'une des femmes sans bras) qui mange et boit avec ses pieds. Face à Randian ou Frances, ils tiennent des propos destinés à se mettre en valeur, mais ces paroles peuvent s'appliquer aux actes qu'effectuent alors, dans le plan, chaque phénomène. La coexistence au sein du plan est donc ici utilitaire : elle possède une fonction signalétique. Mais comme l'a souligné Serge Daney : « À partir du moment où « hommes » et « monstres » peuvent partager un plan, ils n'en sont plus vraiment, ce qui les unit est plus fort que ce qui les sépare (au point que la monstruosité, Browning devra la réintroduire, en même temps que la fiction, et par elle) »⁸. Le cinéaste réintroduit effectivement la monstruosité physique en donnant corps à la monstruosité morale de Cleopatra et d'Hercules. Ceux-ci partagent véritablement le plan avec les monstres dans la deuxième et la troisième partie, à partir du moment où ils deviennent « l'un des leurs ». Pendant le repas de



noces, la trapéziste et le colosse sont le plus souvent saisis attablés, cadrés au-dessus de la taille, la partie inférieure de leur corps laissée hors champ ; c'est justement celle-ci dont sera finalement privée Cleopatra et qui sera *neutralisée* chez Hercules. En rejetant l'invitation des monstres et en les poussant à quitter la table puis le champ, la trapéziste et l'athlète refusent toute compatibilité entre leurs corps et ceux des monstres. Ces derniers changent alors d'attitude et *s'invitent* dans les plans consacrés à Cleopatra ou Hercules, passant de plus en plus près de leurs corps, les cernant, se plaçant à proximité de la roulotte de la trapéziste, se tenant dans celle de Hans... Les regards des phénomènes sont placés au centre de ces plans – le plus souvent muets et très courts –, encadrés et mis en valeur par la lumière ou l'obscurité – qui élude les autres parties des corps – et ils fixent Cleopatra et/ou Hercules. Le plus souvent, les yeux des phénomènes semblent vides de points de vue, mais le simple acte de fixer porte la condamnation sur les deux intrigants et transforme leur regard.

Pour saisir la compatibilité des corps, Browning privilégie les plans plutôt serrés (du plan moyen au gros plan) filmés frontalement. Il utilise parfois de brefs mouvements de caméra afin de suivre un personnage et de le rapprocher d'un autre. Cette mise en scène est accentuée à la fin du film lorsque les phénomènes se tiennent sous une roulotte, puis poursuivent Hercules à terre (séq. 12) : la caméra est alors placée à hauteur de nain. La mise en scène, plus que jamais au service des phénomènes, montre comment ils retournent finalement la situation : Cleopatra et Hercules ont rejeté toute compatibilité avec leurs corps, ils ont voulu voir en eux des bêtes, ceux-ci se mettent alors à ramper jusqu'à entraîner le couple dans l'animalité et la monstruosité (Hercules se traîne à terre, Cleopatra devient une femme-canard). Oui, le film bascule alors dans l'épouvante.

Le montage, mouvement de transfert

Pour élaborer des liaisons triangulaires et établir la compatibilité des corps, Tod Browning utilise un procédé de montage, le fondu enchaîné (surimpression

momentanée de deux plans qui fabrique une troisième image). Le fondu enchaîné qui conduit au flash-back lie le bonimenteur parlant de la créature enfermée dans le box à un plan de Cleopatra sur son trapèze : Cleopatra paraît alors se balancer devant le bonimenteur et son audience, comme si elle était assise sur le rebord de la fosse ; elle appartient déjà à l'univers des monstres. À la fin du film, un fondu enchaîné permettra de passer de Cleopatra au bonimenteur se tenant devant le box. Ce parti pris de montage suggère donc dès le début que la créature placée dans la fosse n'est autre que Cleopatra.

Outre la transformation physique et le changement de statut d'un corps, le fondu enchaîné peut annoncer une union avant qu'elle n'ait eu lieu. Ainsi, le plan de Cleopatra terminant son numéro est enchaîné au plan d'Hercules terrassant un taureau ; par cette figure de liaison, la trapéziste se balance en surimpression sur le corps de l'athlète, et fusionne avec lui bien avant qu'ils ne se rencontrent à l'écran. Ce fondu, prenant place entre deux plans du couple de nains, indique déjà que l'athlète et la trapéziste font écran à la relation entre Hans et Cleopatra. Le montage joue donc sur une certaine *perméabilité* des plans.

En plaçant au centre de sa mise en scène la coexistence de corps différents, en montrant leur compatibilité et la transformation de ceux qui la refusent, Tod Browning s'attache à certaines limites – entre un corps *normal* et un corps *monstrueux*, entre le spectacle et les coulisses... –, à leur franchissement et il souligne leur artificialité.

7) Dans la première version du film, cette rencontre devait s'enrichir d'un autre sens : l'émasculatation d'Hercules (cf. Genèse). La présence de l'androgynie peut révéler la part féminine de l'athlète, suggérée également lorsqu'il s'asperge abondamment du parfum offert à Venus.

8) Serge Daney, « Sur Salador (Cinéma et publicité) », in *La Rampe*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983, rééd. 1996, coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, p. 20.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

HOMO-ANIMAL

Mise en question des notions de norme et normalité, *Freaks* se double d'une réflexion sur les limites de l'humanité. On peut ainsi relever d'emblée l'abondance des références à l'animalité dans le film, pour constater que les personnages sont souvent associés à des animaux, sans que ce parallèle soit l'exclusivité des phénomènes de foire. C'est ainsi que Hercules est accompagné d'un taureau, Vénus d'une otarie et Frieda d'un poney. Il s'agit en apparence d'affirmer la primauté de l'être humain, capable, en dressant un animal, de domestiquer la nature et d'en proposer un spectacle.

Tod Browning n'en reste pourtant pas là, puisque l'animal possède à chaque fois une valeur emblématique. Le recours constant à la métaphore suggère la porosité des frontières. Abondent au fil des répliques les allusions témoignant de la cruauté du regard posé sur ces « horribles choses rampantes et gémissantes » ; Hans sera vu comme « ce petit singe » qu'il faut « écraser comme un insecte ». À l'inverse les non-monstres sont décrits comme « ce grand cheval » ou « ce morceau de bœuf ». Se trouve ainsi annoncé l'exemplaire retournement final. Cleopatra, désignée initialement comme « la paonne des airs », devient littéralement oiseau-tronc : la métaphore se réalise sous nos yeux ; la supposée normalité bascule définitivement dans l'animalité et l'hybridation monstrueuse.

DES « MONSTRES » OU DES « ENFANTS » ?

Séquence 3 : 00:04:28 - 00:06:40 ; chapitre 2 du DVD

Il s'agit de la première séquence mettant en scène les phénomènes : la seule, avec celle de l'orage, à se dérouler hors de l'enceinte du cirque.

1. L'ouverture au noir n'est pas terminée lorsque la voix de Jean, le gardien, se fait entendre. Apparaît un bois dans lequel le gardien et son châtelain entrent en scène côte à côte ; un travelling arrière permet de rester en plan américain (plan coupé au niveau des cuisses) durant leur marche. Le gardien parle des « créatures horribles, rampant, gémissant » qu'il a aperçues ; son employeur s'arrête et lui demande ce qu'il a vu la veille. Avant même que les monstres n'aient été aperçus, leur vue est donc assimilée à une hallucination. C'est une stratégie pour susciter le désir de « voir » du spectateur, de même que le prologue se terminait pas un monstre qui restait dans le hors-champ.

2. Plan de demi-ensemble du bois : Madame Tetrallini, assise, de profil, lit un journal tandis que Randian l'homme-tronc et un nain rampant par terre. Le silence règne et ce calme tranche avec les plans précédents et suivants. La présentation du bonimenteur suggérerait des phénomènes de foire vus en plein spectacle ; en voici au repos, dans la nature ; la première apparition des monstres contrarie donc notre attente. Néanmoins la présence de la nature sauvage et la reptation peuvent suggérer, comme le fera plus tard la séquence de l'orage, le retour à une humanité primitive et possiblement inquiétante. Ce retour au primitif est cependant démenti par les autres séquences mettant en scène les phénomènes.

3. Suite du plan **1**. Les deux hommes ont repris leur marche, le gardien continue de parler vivement et précise : « Il devrait y avoir une loi contre ces gens. On devrait les enfermer. » Le châtelain, amusé, cède et demande à son gardien de chasser les importuns s'ils sont encore présents, puis il regarde vers sa gauche, stoppe sa marche (le travelling arrière s'arrête alors) et Jean fait de même, l'acteur surjouant la surprise : leurs regards induisent une présence ou une action singulière dans le hors-champ.

4. Plan de demi-ensemble : les trois microcéphales, la femme-cigogne et le nain Angeleno chantent et font une ronde autour de l'homme-squelette qui, allongé au sol, joue de l'harmonica, tandis que Johnny Eck (l'homme sans jambes), installé sur un tronc d'arbre, tape dans ses mains. Le plan large permet d'observer, de loin, la dimension festive de la ronde, transposition en pleine nature du cercle de la piste de cirque. Les monstres sont donc montrés manifestant une joie toute enfantine. Ils sont présentés en groupe, on ne peut les séparer ;

c'est une figure collective qui rappelle l'importance du collectif évoquée en introduction par le bonimenteur. Ce plan, conçu comme un tableau, renvoie à la tradition picturale de la « partie de campagne ».

5a-5b. Plan américain de la ronde : un premier monstre est individualisé. Johnny Eck continue de battre le rythme, puis descend du tronc, s'approche de l'homme-squelette et, marchant sur les mains, entre dans la ronde ; un panoramique permet de suivre son mouvement. La force d'attraction de la ronde paraît inévitable.

6a. Autre plan américain de la ronde : les visages aperçus (Schlitze, Angeleno, la femme-cigogne, l'une des sœurs Snow) sont radieux et innocents, la musique et les chants joyeux. La blancheur des robes peut évoquer des chemises de nuit et rappeler une ambiance de chambre d'enfants.

7a-7b. La ronde est saisie de nouveau dans un plan de demi-ensemble, mais elle est perturbée par la voix hors champ du gardien. Johnny Eck s'arrête de tourner, observe, alors que les autres phénomènes poursuivent la ronde, puis Angeleno s'arrête à son tour, tire Schlitze hors champ et la femme-cigogne pousse l'une des sœurs Snow et s'adresse à la seconde. À l'exception de l'homme-squelette qui cesse de jouer de l'harmonica mais reste à terre, les phénomènes quittent le champ, le plan se terminant presque immédiatement après leur départ. Ce plan révèle que les trois « têtes d'épingle » doivent parfois être dirigées de l'intérieur, au sein du plan, par d'autres acteurs. Ici, elles paraissent totalement absorbées par la ronde, l'effectuant *au premier degré*, comme le ferait un enfant, et il faut les guider pour qu'elles passent au jeu actoral, à l'interprétation de la fuite.

8a-8b. Les trois microcéphales se tiennent immobiles contre Madame Tetrallini (Randian, absent du plan précédent, est allongé à leurs pieds), ce dès le commencement du plan, alors que Johnny Eck, Angeleno et la femme-cigogne, qui fuyaient avec eux, arrivent bien après eux auprès de la propriétaire du cirque. Ce faux-raccord témoigne probablement de la difficulté à diriger certains phénomènes. Il peut aussi s'expliquer par la volonté de Tod Browning d'avoir d'emblée un effet de masse compact, presque statufié, des trois corps collés à Madame Tetrallini.

Le groupe est ensuite rejoint par le gardien en colère, qui leur demande de partir et agite sa canne, et par le châtelain.

9. Plan américain de Madame Tetrallini entourée des microcéphales et d'Angeleno. Elle s'excuse, se présente et explique que « ces... enfants » viennent de son cirque. C'est la première occurrence du mot « enfant » ; intervenant après la vision de la ronde, l'emploi de ce terme ne surprend

pas vraiment. C'est une image religieuse : Madame Tetrallini apparaît comme une Vierge *enveloppante*, protectrice et consolatrice.

10. Contrechamp : plan américain du gardien et du châtelain. Le premier regarde d'abord vers le sol, où se tiennent Randian et Johnny Eck, puis il s'offusque de l'emploi du terme « enfants » qu'il répète et précise que ce sont des « monstres ». Le châtelain lui fait signe de se calmer et, se tournant en direction de Madame Tetrallini, exprime sa compréhension (« Oh, votre cirque. Je comprends. »).

11. Plan rapproché des phénomènes collés contre Madame Tetrallini ; un léger travelling latéral de Schlitze aux deux sœurs Snow. La propriétaire du cirque explique qu'elle emmène les phénomènes au soleil pour qu'ils jouent « comme des... enfants ». Le choix d'un plan serré valorisant les regards sombres ou apeurés des microcéphales permet d'appuyer cette comparaison.

12. Reprise du cadre du plan **9** : Madame Tetrallini balaie du regard chacun des phénomènes se tenant contre elle et précise que la plupart sont des « enfants ». C'est ici, plus que jamais, la mise en scène d'une mère aimante protégeant ses enfants et à qui ceux-ci rendent son affection.

13. Reprise du cadre du plan **10** : le châtelain reprend le terme « enfants » tout en secouant légèrement la tête, comme s'il essayait de se persuader de la pertinence de ce mot, mais n'y parvenait pas. Quant au gardien, il regarde le châtelain avec étonnement.

14a-14b. Un plan rapproché en plongée passe de Randian à Johnny Eck (au regard noir de mauvais augure) qui regardent en direction du hors champ. Ce plan paraît filmé en caméra subjective. Il rapporterait alors le regard du châtelain dont la voix hors-champ répète le mot « enfants ». Pourtant le ton employé comme le contenu du plan soulignent que ce terme n'est pas approprié : comme le révèlent les scènes suivantes, les phénomènes ne sont plus des enfants et refusent d'être pris pour tels.

15a-15b. Reprise du cadre du plan **8** : le châtelain s'excuse auprès de la propriétaire du cirque et lui précise qu'elle peut rester autant qu'il lui plaira. Il sort du champ, suivi par son gardien. Madame Tetrallini remercie le châtelain qui s'éloigne et les phénomènes font de même, tous rassemblés aux pieds de leur « mère ». Elle leur reproche d'avoir eu peur et leur rappelle « que Dieu veille sur tous ses enfants ». Cette formule révèle ainsi le principal sens du mot « enfants » durant cette séquence : c'est, en définitive, un synonyme d'« êtres humains ». Les phénomènes vont en effet être montrés comme des êtres humains comme les autres, possédant, certes, des corps singuliers.



1



2



3



4



5a



5b



6



7a



7b



8a



8b



9



10



11



12



13



14a



14b



15a



15b

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

PARTIES DE CAMPAGNE

À l'écart de la civilisation, cachés par la forêt, les pensionnaires du cirque Tetrallini, en famille, s'ébattent en musique et en toute confiance. Il est important de replacer la séquence champêtre du film dans la perspective du topos pictural et littéraire qu'elle illustre et dans ses liens particuliers avec la culture française, même s'il trouve sa source dans la Renaissance italienne – on remarquera en particulier que l'action du film se déroule en France.

Plusieurs caractéristiques du genre de la *fête galante* sont en effet convoquées, telles qu'on les trouve, dès le XVIII^e siècle, chez Watteau, avec le tableau *Pèlerinage à l'île de Cythère* qui met en scène le badinage amoureux de personnages figurant des acteurs de théâtre. Les Goncourt évoquaient à son sujet la « poésie du peintre-poète qui *surnaturalise* pour ainsi dire le coin de terre que son pinceau peint ». D'autres recherches témoigneront de l'influence du XIX^e siècle et du lieu commun de la *partie de campagne* ; le thème du *Déjeuner sur l'herbe*, traité à la fois par Manet (1863), Monet (1865) puis par Picasso, témoigne d'une volonté bourgeoise d'échapper à la ville que fustige Maupassant dans des nouvelles telles que *Partie de campagne*. Ces titres seront d'ailleurs repris au cinéma par Jean Renoir qui évoquera alors le thème d'un retour à la nature qui ne peut être qu'une parenthèse.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

QUELQUES JOURS AU CIRQUE

La traversée des apparences du générique renvoie à l'une des tendances majeures des films qui se déroulent dans le milieu du cirque ou du spectacle forain, qui pour la plupart choisissent de privilégier l'envers du décor. Plusieurs exemples célèbres pourront être analysés. Pour le burlesque, *Le Cirque* de Chaplin (1928) fait ainsi figure d'archétype, obligeant Charlot à une initiation calamiteuse et désopilante. Sur un autre registre, la même année que *Les Feux de la rampe* du même Chaplin (1952), *Sous le plus grand chapiteau du monde* de Cecil B. de Mille, tout en célébrant la magie et le gigantisme de l'institution qu'est le cirque Barnum, n'hésite pas à révéler la tragédie que cache le maquillage du clown. *Dumbo*, l'un des meilleurs Disney (1941), dont le héros éléphanteau est lui-même perçu comme un monstre par ses congénères, ne dit évidemment pas autre chose. Parallèlement, *La Nuit des forains* d'Ingmar Bergman (1953), se veut fable emblématique de la condition humaine. D'autres cinéastes, comme Sjöström (*Larmes de clown*, 1924, avec Lon Chaney, futur acteur fétiche de Browning) ou Ophüls (*Lola Montès*, 1955), insistent sur l'humiliation de l'exhibition. On constatera enfin à quel point *Freaks* radicalise cette tendance pour se focaliser sur la coulisse et choisir systématiquement – comme dans la séquence 3 – de négliger la performance et le spectacle pour se situer de l'autre côté de la toile.



1



2



3



4

S'ENGOUFRER DANS LA TROUÉE

Le générique de début est constitué d'un seul plan, le premier du film, un carton qui comporte le titre et quelques crédits : noms du studio producteur, du cinéaste, de la nouvelle dont le film s'inspire et de son auteur. Il utilise plusieurs éléments évoquant le cirque, à commencer par la musique, dominée par les percussions, les bois et les cuivres. L'écriture du titre, par ses larges capitales noires et son jeu sur le convexe et le concave, se rapproche de celle utilisée dans l'univers forain. Des représentations de phénomènes présents dans le film sont dessinées autour des lettres du mot « *Freaks* » : Johnny Eck, l'homme sans jambes, se tient au sommet de la lettre K ; Randian, l'homme-tronc, est placé entre le K et le S ; la femme à barbe est de profil derrière le S et Schlitze (l'une des « têtes d'épingle »), représentée plusieurs fois, l'est notamment à la droite de cette même lettre. Par ce plan, le spectateur découvre brièvement l'univers dans lequel va se dérouler l'histoire et certains de ses personnages. Lorsqu'au plan suivant le bonimenteur énonce « Nous ne vous avons pas menti. Nous vous avons annoncé des monstres. Et vous avez vu des monstres ! », il s'adresse au public devant lui, mais ses propos sont également justes pour les spectateurs du film : ils ont déjà aperçu les monstres et, à la fin, après avoir vu les authentiques phénomènes, ils constateront que le bonimenteur n'est pas un menteur.

D'un geste à l'autre

Une dizaine de secondes après le début du plan, une main arrache le mot « *Freaks* » (1). La disparition du titre révèle un fond noir sur lequel apparaissent l'auteur de cet acte et le papier déchiré. Arracher cette partie du carton, c'est ouvrir une brèche et inviter à s'y engager afin de voir ce qui s'y passe⁹. C'est également, par un geste somme toute assez violent qui instille une menace, désigner les problèmes posés par l'image : il faut tenter de la traverser, voire de la dépasser. Ce générique propose ainsi aux spectateurs d'aller regarder derrière le mot « monstres » et ses apparences, de pénétrer en coulisses. Plus largement, cela suggère que le film va véhiculer une autre image des phénomènes et de la monstruosité, voire du cirque.

Ce générique sert finalement d'ouverture au discours du bonimenteur : deux mouvements permettent de passer de l'homme qui arrache le titre à l'aboyeur. L'un, technique, est effectué par le fondu enchaîné : le premier plan disparaît, et avec lui le corps entrevu dans la trouée (2), laissant la place au deuxième plan du film et au bonimenteur (3). Le second mouvement est physique : avant de disparaître, l'homme qui a arraché le titre pivote sur lui-même, froisse le papier qu'il tient et, à la faveur du fondu enchaîné, ce mouvement est prolongé dans le deuxième plan par le bonimenteur. Lors de son apparition, ce dernier tient un papier entre ses

mains, puis il tourne son buste vers sa droite, sa tête revient vers le centre, tandis que son torse et sa main droite poursuivent le mouvement et il jette derrière lui le papier qu'il tenait jusque-là (4).

Le fondu enchaîné et sa dynamique suggèrent donc que l'aboyeur tient entre ses mains le bout de papier comportant le titre du film. Par le montage qui lie deux corps et deux gestes, il est possible d'envisager un seul mouvement, allant de la disparition du titre au jet du papier, et de l'homme de l'ombre entrevu dans la trouée au showman chargé de présenter les monstres.

9) Dans *Le Cirque* (1928) de Charles Chaplin, après le générique et le premier intertitre, le papier qui recouvre un cerceau vu en gros plan est déchiré par l'écuyère qui passe au travers, dévoilant ainsi la piste, des clowns et le monsieur Loyal. Ici déjà, un papier fait écran et sa déchirure est utilisée comme une trouée – tandis que le cerceau sert de cadre – par laquelle nous pénétrons/plongeons dans l'histoire.

L'ANDROGYNE

Josephine Joseph l'androgynisme est un personnage essentiel. Il/elle est rapidement singularisé(e) : il/elle est le seul phénomène décrit individuellement par d'autres personnages. Au sein d'un plan-séquence (séq. 4), il/elle arrive du fond du plan, d'abord masqué(e) par la présence de Madame Tetrallini accompagnée de quelques phénomènes, mais lorsque ceux-ci quittent le champ, un travelling avant couplé à un panoramique permet de s'approcher de lui/elle, de resserrer le cadre (passant d'un plan de demi-ensemble à un plan américain). Son trajet rectiligne le/la conduit devant les deux frères Rollo et paraît tracer une ligne invisible qui traverse l'écran, comme une ligne semble séparer verticalement son corps en deux, sa partie masculine (son côté droit) de sa partie féminine (son côté gauche). Son arrivée permet aux frères Rollo de poursuivre leur évocation des monstres – débutée après le passage de la propriétaire du cirque – et de passer du général (« Elle va promener ses monstres ! Une galerie des horreurs ambulante ! ») au particulier : « Ah, ah ! Aussi hideux que sur les affiches. Mais en chair et en os ! Les plus beaux monstres vivants ! », dit l'un des frères en pointant l'androgynisme de sa main droite. Josephine Joseph s'arrête alors à hauteur des deux acrobates et un plan rapproché de trois quarts face est l'occasion de le/la nommer : « Josephine Joseph, mi-femme, mi-homme ! » De retour au plan américain, chaque frère Rollo consi-



dère la moitié du « demi-demi »¹⁰ la plus proche de lui, soulignant la dualité sexuelle de ce corps ; l'un demande : « Un cigare, Joseph ? » et l'autre conclut : « Ton rouge à lèvres, Josephine ! » L'alternance des paroles s'achève par un avertissement qui rappelle le « Offenser l'un d'eux... c'est les offenser tous » du bonimenteur : « Énerve Josephine et Joseph te mettra K.-O. ! », dit l'un des frères avant qu'ils ne se mettent à rire tous les deux. Cette présentation terminée, Josephine Joseph passe entre les deux acrobates et part. Deux plans plus loin, il/elle passe devant Roscoe (qui enlève son costume de noble romaine) et Hercules, et trouble celui-ci. Roscoe précise alors à l'athlète : « Josephine t'aime b-b-beaucoup. Mais Joseph p-p-pas du tout ! » Cette remarque étend aux affects la différence supposée entre les deux moitiés du corps de l'androgynisme. Union en un seul corps de l'homme et de la femme, il n'est guère étonnant que Josephine Joseph assiste au premier baiser échangé entre Hercules et Cleopatra (séq. 4), donc qu'il/elle soit le premier/la première à connaître la liaison entre ces deux corps qu'un fondu enchaîné a d'ores et déjà fait fusionner au commencement du film (cf. Mise en scène). Vu(e) par le couple, Hercules le/la rejoint, le/la frappe et Cleopatra en rit volontiers. Par ces gestes, le couple franchit une première limite : celle de la monstruosité des actes.

Durant le repas de noces (séq. 9), une fois que le



nain Angelino a suggéré de faire de Cleopatra l'une des leurs, Josephine Joseph ne se montre pas rancunier/rancunière et lance l'essentiel « Nous l'acceptons parmi nous. » Le visage souriant, l'œil brillant, il/elle tourne sa tête de gauche à droite, passe le message à son entourage et celui-ci fait le tour de la table. Enfin, lors de la séquence de l'orage (séq. 12), debout au centre du plan, appuyé/e contre la porte et se tenant au milieu de ses deux battants – leur ligne séparant presque les deux parties de son corps –, il/elle prépare l'intervention finale des phénomènes : regarde à l'extérieur, prévient de l'action prochaine (« Nous y allons bientôt ! »). L'androgynisme personnifie ainsi la frontière entre l'inaction des monstres et leur passage à l'acte.

Au fil des scènes, Josephine Joseph apparaît fondamentalement comme un corps total qui partage et réunit les deux sexes, un *corps-ligne*. Les phénomènes appartiennent à la ligne de démarcation entre le *normal* et l'*anormal* ; Josephine Joseph est le commencement, frontal, de cette ligne. Il/elle observe, constate et déclenche ; il/elle pardonne et accueille ; il/elle organise la vengeance. L'androgynisme est donc un monstre emblématique qui ouvre la voie.

10) C'était, avec « moitié-moitié », l'un des termes employés dans le monde du spectacle pour désigner les androgynes.

O u v e r t u r e
P é d a g o g i q u e

AMBIGUITÉS

Le personnage partagé de l'androgynisme n'est qu'une des manifestations de la bivalence sexuelle dans le film. Plusieurs autres figures convoquées par Browning peuvent être repérées et analysées. Il en va ainsi de la femme à barbe, présente en arrière-plan dès le prologue, qu'une virilité affichée n'empêchera pas de devenir la seule véritable mère du récit, après un accouchement dont tous les phénomènes semblent être solidaires (séquence 5). Roscoe le bègue apparaît quant à lui dès la séquence 4 comme un travesti, déguisé pour les besoins de son numéro en noble romaine. Le personnage s'avèrera bientôt être le prétendant d'une des deux sœurs siamoises, sans que la cohabitation amoureuse avec sa future belle-sœur et son fiancé semble lui poser le moindre problème. À cette galerie de personnages ambigus s'ajoutent les trois « têtes d'épingles » (*pin-heads*) dont les amples robes dissimulent soigneusement le genre. Force est ainsi de constater que ces tendances contradictoires mènent le plus souvent à une neutralisation de la sexualité. L'homme sans jambes et l'homme-tronc semblent incapables d'avoir une descendance. Le nain Hans ne semble pas vivre sous l'emprise d'un quelconque désir sexuel. On sait par ailleurs que la première version du scénario devait conduire à l'émasculatation d'Hercules, finalement voué à un nouvel emploi de castrat parmi les artistes du cirque.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

DERRIERE ET DESSOUS

Le travail de cadrage de Tod Browning est caractérisé par le recours privilégié à deux dimensions. C'est d'abord la profondeur de champ qui permet au cinéaste de jouer sur les arrière-plans, à l'image du papier crevé du générique (cf. Enchaînement). Le décor visible renvoie ainsi fréquemment à la notion de spectacle, provoquant une confusion permanente entre scènes privées et représentations publiques... Ainsi, les effets de surcadrage assimilent la roulotte où Cleopatra et Hercules ourdissent leur crime à une scène de théâtre (séquence 8). De même, le repas de noces de la séquence 9 se déroule bel et bien sur le sable de la piste : sièges et gradins vides sont nettement observables au second plan. Au divertissement attendu se substitue donc le spectacle de drames autrement plus authentiques.

Par ailleurs, l'axe vertical est ici prééminent et la notion de hauteur joue un rôle essentiel. C'est un regard de *freak*, donc de personnage amoindri, qui se pose sur le monde et permet d'observer ses turpitudes. Il en va ainsi de l'empoisonnement de la bouteille posée sous la table ou de la course des phénomènes accomplissant leur vengeance sous l'orage. On pourra relever dès lors, les plans vus à hauteur de monstre, qui entraînent le spectateur sous la roulotte, en soulignant que le seul personnage regardé de haut semble bien être celui de la femme-canard dans ce qui fut un temps le dernier plan du film.

LA PROFONDEUR DE CHAMP

La profondeur de champ est d'abord une notion d'optique. Il s'agit, au sein d'une image, de la portion d'espace qui apparaît nette. Son utilisation cinématographique a changé selon les époques et les cinéastes. Le cinéma primitif utilisait une grande profondeur de champ car la prise de vue avait alors pour fonction d'enregistrer avec netteté l'ensemble de ce qui apparaissait dans le champ. Avec l'élaboration et le développement d'une rhétorique du montage, vers 1910, une grande profondeur de champ permet de répartir la mise en scène dans la profondeur de l'espace représenté, entre l'avant-plan et l'arrière-plan, ce par exemple dans les films de David Wark Griffith.

Si dans les années 1920 et 1930 la profondeur de champ est le plus souvent peu importante, à partir des années 1940, les cinéastes recourent de nouveau à une grande profondeur de champ grâce à l'utilisation d'éclairages plus puissants, de pellicules plus sensibles et d'une faible ouverture du diaphragme. Adeptes d'une grande profondeur de champ (notamment dans *Citizen Kane*, 1941), Orson Welles la justifie ainsi : « Dans la réalité, on voit net sur la totalité de notre champ de vision, alors, pourquoi pas au cinéma ? »¹¹ Pour certains théoriciens du cinéma (dont André Bazin¹²), une grande profondeur de champ augmenterait ainsi l'effet de réel et la liberté de vision du spectateur : au sein du plan, il pourrait choisir davantage ce qu'il souhaite regarder.



Fragments de la vie du cirque

Participant du mouvement centrifuge qu'opère *Freaks* en amenant la majorité de l'action hors du chapiteau, du côté des coulisses – ce dès l'arrachage du titre du générique d'ouverture – et en mettant littéralement au premier plan les monstres, la profondeur de champ, qu'elle soit réduite ou plutôt grande, permet de montrer des fragments de la vie du cirque. Le film a beau être resserré sur les personnages, fréquemment des bribes de fond apparaissent nettes, soulignant la dimension illustrative, iconographique du cirque. Il s'agit de la présence du public, des activités des différents acteurs du spectacle et notamment de leurs déambulations, de l'entrée ou de la sortie du chapiteau, de la préparation des numéros, de l'entretien des animaux, du matériel et des habitats (les roulettes)...

Juste avant la première rencontre entre Hercules et Cleopatra (séq. 4, 00:13:47), durant quelques secondes, outre la roulotte de la trapéziste à l'avant-plan, apparaissent dans l'arrière-plan d'autres habitations, des arbres, du matériel utilisé pour les numéros... et une certaine animation : animaux (des poneys sortent du champ dès le commencement du plan), personnages identifiables (le nain Angeleno et Schlitze qui se tiennent par la main, Koo Koo la femme-oiseau et, vraisemblablement, les deux frères Rollo) ou anonymes que le récit laisse évoluer dans cet arrière-plan (deux clowns, une femme en tutu discute avec un autre personnage...).



Voici ainsi, au sein d'un plan fixe, une brève focalisation sur ce qui se déroule dans la profondeur de l'espace représenté, véritable toile de fond en mouvement.

S'ils ancrent l'évolution des personnages et de l'histoire dans un contexte concret, ces types de plans soulignent également l'importance du point de vue : le spectateur est invité à regarder au-delà de l'avant-plan, de la surface, des apparences... comme le suggérait déjà le plan du générique d'ouverture.

11) Peter Bogdanovitch, Orson Welles, *Moi, Orson Welles*, Belfond, 1993, pp. 89-90.

12) André Bazin (1918-1958) est l'un des grands critiques et théoriciens du cinéma de l'après-guerre. Il est en 1951 l'un des cofondateurs des *Cahiers du cinéma*. Il a eu une influence considérable sur la critique de cinéma comme sur bien des cinéastes, à commencer par ceux de la Nouvelle Vague (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer...).

UNE « RÉPUTATION DE CRUAUTÉ »

« *Le sadisme libérateur, sain, révolté d'un Tod Browning ou d'un Buñuel* » est « révolte, érotisme [...] Le sadisme-protestation qui conduit à la révolte après être passé par l'amour est le seul qui ait une valeur humaine. »

Ado Kyrrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Plon, 1953, Ramsay, 2005, p. 87.

« *De Freaks (1932)*, le célèbre film de Tod Browning, il y a peu à dire, si ce n'est qu'il ne mérite pas cette réputation de cruauté que lui font une kyrielle de surréalistes attardés. Ce qui me touche, au contraire, ici, c'est la prodigieuse possibilité d'adaptation de la créature humaine. Voir comment l'homme-tronc parvient à allumer seul une cigarette en n'utilisant que sa bouche nous laisse pantois d'admiration. Cette histoire témoigne de l'ingéniosité infinie et de la grandeur de l'homme. Mais trêve de morale, *Freaks* est un film très honnête, qui se laisse voir avec plus de plaisir que d'horreur. »

Jean Douchet, « Venise 1962 (Suite) / III. — La rétrospective », *Cahiers du cinéma* n°137, novembre 1962, p. 32.

Lors de sa sortie en salles de cinéma, *Freaks* est souvent perçu par la presse comme un film insoutenable. Il est parfois reproché à Tod Browning d'y présenter de trop nombreux phénomènes au physique impressionnant et ainsi de faire preuve d'une certaine cruauté à l'égard du spectateur. L'importance que le film accorde à l'humain, au corps et à la richesse de ses possibles est alors rarement mise en évidence par les critiques.



Au fil des années, le regard porté sur le film évolue, comme en témoignent les quelques lignes de Jean Douchet. Celui-ci voit dans le film ce qu'il nous apprend de l'être humain, de ses « prodigieuse[s] possibilité[s] d'adaptation », de son « ingéniosité infinie » et des prouesses techniques qu'il peut effectuer avec son corps. Le seul exemple qu'il donne est certainement le plus parlant : Randian, l'homme-tronc, allumant sa cigarette (séq. 6). Jean Douchet va jusqu'à écrire que cette œuvre témoigne « de la grandeur de l'homme ». Il conclut quelque peu brusquement son texte en notant que *Freaks* « se laisse voir avec plus de plaisir que d'horreur ». Cette précision est importante car rares sont les auteurs qui soulignent le plaisir qu'il est possible d'éprouver en regardant ce film.

Par ailleurs, en mentionnant en ouverture que le film « ne mérite pas cette réputation de cruauté que lui font une kyrielle de surréalistes attardés », Jean Douchet prend d'emblée position contre d'autres critiques et plus particulièrement contre la revue *Positif* – dont Ado Kyrrou est membre du comité de rédaction depuis le dixième numéro, numéro à partir duquel la revue affirme son héritage surréaliste. Ces propos de Jean Douchet doivent donc être replacés dans leur époque et leur contexte. Il faut notamment tenir compte de la « guerre » que se livrent les *Cahiers du cinéma* et *Positif* à partir du milieu des années 1950, guerre toujours vive en 1962 et qui repose sur des choix cinématographiques, des partis pris critiques et des opinions politiques divergents. Jean Douchet s'oppose ainsi aux surréalistes au nom d'un réalisme bazinien : comme le souligne l'exemple qu'il donne, il aime manifestement dans le film la *performance* filmée de manière documentaire, sans coupe¹³, et qui « laisse pantois » parce que cela arrive *réellement*. Et l'enregistrement du réel ne va pas sans une idée de la morale, comme souvent dans les articles des *Cahiers du cinéma* de l'époque.

Certainement plus radicaux, les propos d'Ado Kyrrou – extraits d'une citation plus longue portant sur différents films, dont ceux de Tod Browning, et s'attachant à distinguer deux sortes de sadisme – ont le mérite d'envisager la cruauté et ses effets différemment de la majorité des critiques des années 1930. En le contraignant à regarder ce qu'il ne veut pas voir, le cinéma de Browning serait cruel à l'égard du spectateur, mais il lui ouvrirait les yeux ; en cela, son sadisme serait « libérateur, sain, révolté ». Mais Ado Kyrrou précise que ce « sadisme-protestation » doit avoir « une valeur humaine » et pour cela il doit passer « par l'amour » avant de conduire « à la révolte ». Il est donc conçu comme un mouvement dynamique et constructif. En évoquant le passage « par l'amour » et la « valeur humaine », Ado Kyrrou pointe ces éléments primordiaux notamment au sein des films de Browning. *Freaks* peut ainsi être perçu comme un chant d'amour à l'égard des phénomènes, de l'univers forain et, plus largement, des corps singuliers et de leurs possibles.

Ces deux citations et les avis qu'elles expriment sont tout à fait judicieux et ils peuvent – désormais ? – cohabiter sans paraître antinomiques ; il est d'ailleurs frappant que les deux auteurs emploient pratiquement la même formule : Ado Kyrrou parle de « valeur humaine » et Jean Douchet de « grandeur de l'homme ». En définitive, ils montrent chacun à leur façon que Browning refuse tout pittoresque et propose un autre regard sur la monstruosité.

¹³ La scène comporte trois plans : le premier s'attache à l'installation du dispositif et le dernier à la consommation de la cigarette ; le deuxième plan contient l'allumage de la cigarette et cet exploit, au centre de la scène, est saisi sans coupe.

UNE COMÉDIE MONSTRUEUSE : “DEUX EN UN”

Deux en un (*Stuck on you*, 2003) de Bobby et Peter Farrelly met en scène deux frères siamois accolés au niveau des hanches : Bob (Matt Damon) et Walt (Greg Kinnear) Tenor. De nombreux gags découlent de ce lien physique : de sa présence, puis de son absence après que les deux jumeaux conjoints ont été séparés par une opération et, enfin, de sa récréation finale par des liens artificiels (une ceinture, une fermeture velcro). Il est question ici de la vie quotidienne la plus prosaïque (éteindre un réveil, se lever), de la vie professionnelle (Bob et Walt tiennent un snack¹⁴), des activités sportives et amoureuses, des fantasmes et de leur réalisation (Walt rêve de faire carrière à Hollywood et convainc Bob de s’y rendre), mais aussi des désillusions. Il est difficile de ne pas voir ici une métaphore du lien qui unit Bobby et Peter Farrelly, ces deux frères qui conçoivent et réalisent ensemble leurs films.

S’ils pointent certains inconvénients de cette union singulière – le manque de coordination des mouvements des deux frères est parfois fâcheux (Bob plante une fléchette dans la tête d’un homme car son frère se retourne au moment où il tire) –, les cinéastes en soulignent surtout la grande force : une double dynamique qui permet le partage des tâches (au travail comme dans le sport) et une efficacité accrue (une préparation ultra-rapide des hamburgers, une force de frappe multipliée par deux durant les matchs de boxe, etc.). Ces corps sont d’abord considérés pour leur potentiel burlesque, mais les cinéastes témoignent d’un profond respect à leur égard. Comme Tod Browning dans *Freaks*, ils montrent qu’infirmité et monstruosité sont avant tout une question de point de vue. Une fois séparé de Walt, Bob lance à un passant : « Je suis tout seul ! » – le sens n’est évidemment pas le même pour l’homme qui lui répond : « Génial. Et tu vas le rester. » ; plus loin, il confie à May, sa compagne, qu’il se sent diminué.

Pour les deux frères, l’anormalité est donc de ne plus être des jumeaux conjoints, d’être séparés l’un de l’autre : chacun marche de travers, Walt s’assied sur un banc et trouve appui auprès d’une statue, Bob tombe quand May s’éloigne de lui... La séparation s’avère si *handicapante* que les deux frères finissent par recréer leur lien à l’aide d’artifices.

L’infirmité

Outre les deux jumeaux conjoints, le film est riche en personnages ayant une infirmité : Rocket (Ray ‘Rocket’ Valliere) est handicapé mental, l’agent Morty O’Reilly (Seymour Cassel) se déplace en fauteuil roulant électrique et on aperçoit des aveugles, un homme marchant avec des béquilles... Comme dans leurs autres films (*Mary à tout prix*, *Fous d’Irène* ou *L’Amour extra-large*), les frères Farrelly s’attachent à brouiller la frontière entre normalité et anormalité, pointant son artificialité. Lors du spectacle final de Walt, Ray ‘Rocket’ Valliere joue avec Meryl Streep et une naine est assise dans le public aux côtés de l’actrice et chanteuse Cher (qui joue son propre rôle) ; quelle que soit leur nature, ces corps sont, comme dans *Freaks*, compatibles les uns avec les autres.

Deux en un est également un film sur les coulisses du spectacle, en particulier d’Hollywood. Les cinéastes s’appliquent à pointer les éléments qui font de l’usine à rêves une usine à *freaks* : elle remodèle les corps, les condamne à se transformer régulièrement, comme en témoignent les métamorphoses de Cher au sein du film. Lorsqu’April Mercedes (Eva Mendes) rencontre Bob et Walt pour la première fois, ils sont torse nu ; apercevant le bout de peau qui relie leurs deux corps, elle demande : « Où vous vous êtes fait faire ça ? », comme si ce lien était une fantaisie corporelle résultant d’une opération de chirurgie esthétique. Quand Bob précise qu’ils sont nés ainsi, loin d’être



Deux en un – Fox Distribution.

choquée, April lance : « Cool, cool. » Il est donc finalement peu surprenant qu’en parlant de Meryl Streep à April, Walt affirme : elle est « aussi normale que toi et moi. »

Un seul moment du film détonne : lorsque Ray ‘Rocket’ Valliere, durant le générique de fin, adresse des remerciements (à sa famille, aux acteurs du film, aux frères Farrelly) ; il est ici particularisé et sa différence est mise en avant, brisant la coexistence *égalitaire* des corps opérée jusque-là.

14) Après s’être retirées du monde du spectacle, les sœurs siamoises de *Freaks* Daisy et Violet Hilton auraient ouvert un snack en 1955 à Miami, The Hilton Sisters’ Snack Bar (cf. http://www.phreeque.com/hilton_sisters.html).

UNE INFLUENCE QUI DÉPASSE LE CINÉMA

L'influence de *Freaks* ne se limite pas au cinéma. Une chanson célèbre du groupe américain punk The Ramones, « Pinhead » (*Leave Home*, 1977), s'inspire de la ritournelle des phénomènes lors du repas de noces et débute par la phrase « *Gabba gabba we accept you we accept you one of us* ». Tom Waits évoque certains des phénomènes qui ont participé au film (Johnny Eck, Koo Koo la femme-oiseau, Randian) dans son album *The Black Rider* (1993). Le trio français gothique et ludique Les Tétines noires a composé un « *Freaks* » (*Fauvisme et pense bête*, 1990) original et sombre qui résume fidèlement le récit, tandis qu'Arthur H et son contrebassiste Brad Scott ont, dans un morceau demeuré inédit (« *Freak's rap* »), samplé quelques répliques du repas de noces lorsque Cleopatra laisse éclater sa haine à l'égard des phénomènes. Quant au premier disque de Yann Tiersen (*La Valse des monstres*, 1995), il réunit des musiques composées pour un spectacle tiré du film.

Du théâtre à la série télévisée

À la fin des années 1980, Geneviève de Kermabon effectue une adaptation théâtrale de *Freaks* (Actes Sud/Papiers, 1988). Celle-ci respecte les grandes lignes du récit, reprend la construction en flash-back, les séquences-clés (dont le repas de noces) et certaines répliques. Elle introduit néanmoins de nouveaux personnages, en transforme d'autres (Phroso n'a plus de jambes) et explicite davantage la métamorphose de Cleopatra, donnant ainsi une œuvre autonome et forte. Quant à Daniel Knaut, créateur de la série télévisée *La Caravane de l'étrange* (2003-2005, 24 épisodes), il ne cache manifestement pas sa fascination pour le film. Située dans l'Amérique des années 1930 au moment de la Grande Dépression – soit l'époque à laquelle est réalisé *Freaks* –, cette série entremêle univers forain et fantastique. Si l'hommage

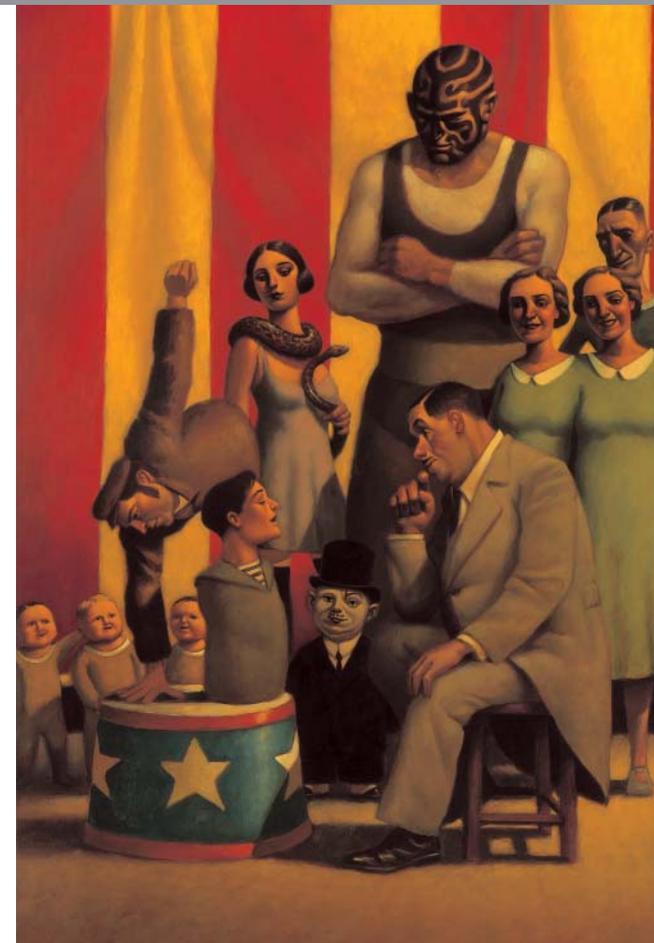
paraît évident, l'atmosphère générale évoque davantage les films de David Lynch et c'est un acteur aperçu dans *Twin Peaks*, Michael J. Anderson, qui interprète le nain directeur du spectacle.

Du roman noir à la bande dessinée

Qu'il s'en inspire directement ou pas, il est difficile de ne pas songer à *Freaks* à la lecture du roman d'Harry Crews, *La Malédiction du gitan* (1974, trad. Gallimard, 1993). Le personnage principal est un jeune homme sourd et muet aux jambes atrophiées (mesurant sept centimètres et demi) qui tombe éperdument amoureux d'une magnifique jeune femme. Ce roman noir implacable, certainement plus sombre que *Freaks*, décrit également des personnages en marge de la société et détaille avec précision les talents corporels singuliers de son personnage principal.

L'influence du film est manifeste dans plusieurs bandes dessinées qui mettent en scène un spectacle forain peuplé des phénomènes les plus emblématiques (nain, femme à barbe, siamois) et d'autres imaginés par les auteurs. Parmi les titres qu'il est possible de citer : la chronique sociale matinée de fantastique *La Parade des Monstres* de Jean-Charles Kraehn (deuxième tome de la série « Bout d'Homme », Glénat, 1991), le grotesque et sanglant *Secret des hommes-chiens* d'Yves Huppen et Hermann (Dupuis, 1995), le très sombre et poétique *Monstrueuse parade* de Philippe Fœrster et Muriel Blondeau (Casterman, 2006), le manga cruel et violent *La Jeune fille aux camélias* de Suehiro Maruo (Imho, 2009).

Enfin, n'ayant pu adapter *Freaks* en album jeunesse, Fred Bernard et François Roca ont respectivement écrit et illustré *Jésus Betz* (Le Seuil jeunesse, 2001). Ce magnifique album jeunesse conte les aventures d'un homme-tronc qui, après plusieurs événements tragiques, est



© Seuil jeunesse, 2001, *Jésus Betz*, Fred Bernard, François Roca »

embauché dans un cirque et tombe amoureux de l'acrobate muette avec laquelle il fuit afin de vivre pleinement leur amour. Par la force et la beauté, de la forme comme du fond, c'est probablement l'une des œuvres les plus proches de *Freaks* : elle ne *singe* pas le film, mais véhicule une même intensité.

PARADES SAUVAGES

La littérature du XIX^e siècle est bien le lieu, pour reprendre l'une des traductions françaises de *Freaks*, d'une « monstrueuse parade ». Plusieurs auteurs témoignent ainsi de la fascination qu'exerce le monstre humain en proposant explicitement, comme le fera Tod Browning au siècle suivant, une inversion des valeurs. La disgrâce et l'anomalie cessent d'apparaître comme les indices de la présence du Mal pour révéler la cruauté et le vice des voyeurs et des contempteurs des phénomènes de foire.

L'étude de *Freaks* peut se doubler d'une réflexion sur l'imaginaire hugolien, à partir de romans tels que *Notre-Dame de Paris* (1831) ou *L'Homme qui rit* (1869), dont les monstres-héros sont d'abord caractérisés par la disgrâce physique. Quasimodo, le sonneur de cloches est ce « borgne, bossu, cagneux [qui] n'était guère qu'un à peu près ». Gwynplaine, quant à lui – le Joker de *Batman* sera son descendant – a été enlevé et défiguré dès sa petite enfance par des *comprachicos* qui le vouent à s'exhiber pour gagner sa vie. Ces deux marginaux, condamnés à vivre à l'écart, sont de véritables figures romantiques, touchant au sublime parce qu'ils révèlent, en dépit ou à cause de leurs tares physiques et de l'inassouvissement de leurs aspirations, la part de divin qui est en l'Homme. Leur martyr en fait des figures christiques, au point que leur monstruosité devient symbole de divinité : « Tu es horrible. Je t'aime ». Ces mots atteignaient Gwynplaine à l'endroit hideux de l'orgueil. L'orgueil, c'est là le talon où tous les héros sont vulnérables. Gwynplaine était flatté dans sa vanité de monstre. C'était comme être difforme qu'il était aimé.

Lui aussi, autant et plus peut-être que les Jupiters et les Apollons, il était l'exception. Il se sentait surhumain, et tellement monstre qu'il était Dieu. Eblouissement épouvantable. » (*L'Homme qui rit*)

Monstrueuse beauté

Charles Baudelaire anéantit plus radicalement encore l'opposition traditionnelle du beau et du laid. Son « Hymne à la beauté » des *Fleurs du mal* (1857) définit cette dernière comme un « Monstre énorme, effrayant, ingénu » et propose une apologie de la laideur, du bégaiement et de l'imperfection :

« Pour certains esprits plus curieux et plus blasés, la jouissance de la laideur provient d'un sentiment encore plus mystérieux, qui est la soif de l'inconnu, et le goût de l'horrible. C'est ce sentiment, dont chacun porte en soi le germe plus ou moins développé, qui précipite certains poètes dans les amphithéâtres et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques. Je plaindrais vivement qui ne comprendrait pas : – une harpe à qui manquerait une corde grave ! » (*Choix de maximes consolantes sur l'amour*, 1846)

Abondent les images évoquant un groupe ou une troupe. La femme est vue comme un « hideux troupeau / De démons » (« Le Vampire »). « La Béatrice » évoque pour sa part « Un troupeau de démons vicieux / Semblables à des nains cruels et curieux ». L'amour de l'horrible fusionne dans l'oxymore « monstre parfait » dans un poème qui s'achève ainsi : « (...) En effet, / Voulant du Mal chercher la crème / Et n'aimer qu'un monstre parfait, / Vraiment oui ! vieux monstre, je t'aime ! » (« Le Monstre »). On esquissera un parallèle entre les « Bohémiens en voyage » (« La tribu prophétique aux prunelles ardentes... ») et les artistes de cirque décrits dans *Freaks*.

Monstrueuse parade

L'œuvre de Rimbaud, fortement marqué par Baudelaire, autorisera d'autres rapprochements. « Vénus anadyomène », en 1870, parodie la naissance des flots de la déesse de l'Amour et se termine sur « sa large croupe / Belle hideusement d'un ulcère à l'anus. »



L'Homme qui rit de Paul Leni (1928) – coll. Cahiers du cinéma/DR.

Le texte le plus facile à rapprocher de *Freaks*, bien qu'il ne décrive pas la vie d'un cirque, demeure le poème en prose « Parade » qui figure dans *Illuminations* (1875). Le texte est ambigu, comme en témoigne la dernière phrase, provocatrice, qui ne permet pas de trancher quant au statut de ces « drôles » (coquins) à la fois effrayants et attirants, mais insiste sur la bestialité et sur le magnétisme dont ils font preuve :

« Parade

Des drôles très solides. Plusieurs ont exploité vos mondes. Sans besoins, et peu pressés de mettre en œuvre leurs brillantes facultés et leur expérience de vos consciences. Quels hommes mûrs ! Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or ; des faciès déformés, plombés, blémis, incendiés ; des enrouements folâtres ! La démarche cruelle des oripeaux ! – Il y a quelques jeunes, – comment regarderaient-ils Chérubin ? – pourvus de voix effrayantes et de quelques ressources dangereuses. On les envoie prendre du dos en ville, affublés d'un luxe dégoûtant.

... Ô le plus violent Paradis de la grimace enragée ! Pas de comparaison avec vos Fakirs et les autres bouffonneries scéniques. Dans des costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve ils jouent des complaintes, des tragédies de malandrins et de demi-dieux spirituels comme l'histoire ou les religions ne l'ont jamais été. Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démençes, démons sinistres, ils mêlent les tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales. Ils interpréteraient des pièces nouvelles et des chansons « bonnes filles ». Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes, et usent de la comédie magnétique. Les yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges ruissellent. Leur raillerie ou leur terreur dure une minute, ou des mois entiers.

... J'ai seul la clef de cette parade sauvage »

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE & VIDÉO

Sélection bibliographique

Sur Tod Browning

Avertissement : Bien des informations sur Tod Browning antérieures aux travaux biographiques datant des années 1990 contiennent des imprécisions et des inexactitudes.

Ouvrages

- *CinémAction*, n°125 (« Tod Browning, fameux inconnu »), sous la direction de Pascale Risterucci et Marcos Uzal, 2007. Le premier ouvrage français entièrement consacré à Tod Browning et à son œuvre. Il regroupe des approches très diverses et contient notamment des textes des biographes américains Elias Savada, David J. Skal et Bret Wood dont les ouvrages sont inédits en français.

- Elias Savada, David J. Skal, *Dark Carnival : the Secret World of Tod Browning, Hollywood's Master of the Macabre*, New York, Anchor Books/Doubleday, 1995. En anglais. La biographie de référence publiée sur Tod Browning.

Articles

- Charles Tesson, « Le monstrueux sentiment de l'espèce humaine », *Trafic*, n°8, novembre 1993, pp. 39-63. Le premier article de fond consacré en France à Tod Browning.

- « Tod Browning ou le meilleur des monstres », dossier, *Cahiers du cinéma*, n°550, octobre 2000.

- « Tod Browning », dossier, *Positif*, n°476, octobre 2000.

- Jean-Marie Sabatier, *Les Classiques du cinéma fantastique*, Balland, 1973, pp. 81-87.

- Alain Garsault, « Tod Browning : à la recherche de la réalité », *Positif*, n°208-209, juillet-août 1978.

- Joël Magny, « Tod Browning inconnu », *Cahiers du cinéma*, n°436, octobre 1990.

- Boris Henry, « Le corps et ses carburants : les stimulants dans les films de Tod Browning », *Simulacres*, n°8 (« Ivresses »), mai 2003.

Sur *Freaks*

Ouvrages

- Dick Tomasovic, *Freaks, La Monstrueuse Parade de Tod Browning. De l'exhibition à la monstration. Du cinéma comme théâtre des corps*, Céfal, Liège, 2005. Propose un découpage en partie différent de celui de *L'Avant-Scène Cinéma* et des analyses particulièrement intéressantes, notamment sur les phénomènes.

- Boris Henry, *Freaks : de la nouvelle au film*, Rouge profond, coll. « Raccords », Pertuis, 2009. Contient une traduction française par Jean Marigny de la nouvelle *Spurs* de Clarence Aaron "Tod" Robbins et une étude comparative avec le film.

- *L'Avant-Scène Cinéma*, n°264, mars 1981. Comprend notamment le découpage intégral et les dialogues.

Articles, extraits

- Jean-Pierre Oudart, « Humain, trop humain », *Cahiers du cinéma*, n°210, mars 1969.

- Thierry Kuntzel, « *Freaks - La Monstrueuse Parade*, de Tod Browning », *Dossiers du cinéma. Films II*, Paris, Casterman, 1972.

- Jean-Claude Biette, « Tod Browning et *Freaks* », *Cahiers du cinéma*, n°288, mai 1978.

- Patrick Brion, « Correspondance 2 », *Cahiers du cinéma*, n°289, juin 1978.

- Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980, pp.34-35 et 54-59. Des textes théoriques et poétiques à partir de photogrammes issus du film.

- Patrick Brion, « *Freaks (La Monstrueuse Parade)* », *Le Cinéma fantastique*, La Martinière, 1994, pp.64-71.

Sur le cirque et les phénomènes

- Martin Monestier, *Les Monstres*, Tchou, 1978, édition revue et augmentée, Le Cherche Midi, 2007. Ce livre regorge d'informations précieuses (historiques, culturelles...) mais il n'évite pas toujours le sensationnalisme.

- Paul Adrian, *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*, Paul Adrian, 1984. Le chapitre « Êtres différents » (pp.133-140) est consacré aux films comportant des phénomènes (authentiques ou factices).

En ligne

Sites consacrés à des acteurs de *Freaks* :

- www.olgabaclanova.com

Ce site contient de précieux documents sur *Freaks* : le texte original de la nouvelle *Spurs*, le scénario du film, des articles et de nombreuses photos.

- www.phreeque.com

- www.thehumanmarvels.com

Ces sites contiennent des notices biographiques et des photos de nombreux phénomènes, notamment de ceux jouant dans *Freaks*.

- www.johnnyeckmuseum.com

Ce site dédié à Johnny Eck, l'homme sans jambes du film, est incontournable afin de mieux saisir la richesse de cet attachant personnage.

Sélection vidéo

- Tod Browning, *Freaks*, Warner Home Vidéo. Parmi les bonus, un documentaire d'une heure s'attache à la genèse du film, au choix des phénomènes et à leur biographie ; celle-ci est précisée par des artistes les ayant parfois côtoyés. La version collector double DVD comprend un autre chef-d'œuvre de Tod Browning : *L'Inconnu*.

- Tod Browning, *Les Révoltés*, Jokanan.

- Tod Browning, *Dracula*, version restaurée, Universal Pictures Vidéo.

- Bobby et Peter Farrelly, *Deux en un*, Fox Pathé Europa.

- Daniel Knauf, *La Caravane de l'étrange*, Warner Home Vidéo, 2 coffrets de 6 DVD.

RÉDACTEUR EN CHEF

Stéphane Delorme

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Boris Henry est docteur en Lettres et Arts depuis 2003. Il a centré ses recherches sur la question du corps dans l'œuvre de Tod Browning et est l'auteur d'un livre consacré à *Freaks* (*Freaks : de la nouvelle au film*, Rouge profond, 2009). Intervenant pédagogique pour *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma*, il anime des ateliers d'initiation à l'analyse des images et est, depuis 2008, chargé de cours en Histoire du cinéma à l'Université de Provence (Aix-Marseille 1). Il écrit par ailleurs des chroniques sur la bande dessinée.

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE

Thierry Méranger, agrégé de Lettres Modernes, est professeur en section cinéma-audiovisuel et formateur dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*.

CONCEPTION GRAPHIQUE

Thierry Célestine



CAHIERS
DU CINÉMA

CNC

