



## Elephant man

### Un film

américain de David Lynch

(*The Elephant Man*, 1980, VM),

scénario de Christopher De Vore,

Eric Bergren et David Lynch,

avec Anthony Hopkins (Frederick Treves), John Hurt (John Merrick),

Ann Bancroft (Madge Kendal),

John Gielgud (Carr Gomm),

Freddie Jones (Bytes).

2 h 05 min

En privilégiant l'épure de la mise en scène, David Lynch a évité de faire d'*Elephant man* un film d'épouvante. Au contraire, en s'appuyant sur nombre de faits réels tirés de la vie de John Merrick, il a fait le choix de montrer l'humanité d'un homme qui n'en avait pas l'apparence, mais aussi de suivre le destin de son protecteur qui le fera naître à la pensée.

■ ARTE

JEUDI 8 FÉVRIER, 20 h 40

REDIFFUSION : LA NUIT DU LUNDI 19 AU MARDI 20 FÉVRIER, 0 h 40

# Le monstre qui avait peur

Éducation au cinéma, anglais et lettres, troisième et lycée

Londres, 1884. Le chirurgien Frederick Treves découvre dans un cirque un homme affligé de difformités, « l'homme-éléphant », alias John Merrick, qu'il présente à un groupe de scientifiques. Ne pouvant être admis au London Hospital, John doit être rendu à Bytes, un homme cruel qui se dit son « propriétaire ». Prévenu des mauvais traitements que ce dernier lui inflige, Treves décide d'accueillir John clandestinement à l'hôpital. Mais le directeur s'y oppose, jusqu'à ce qu'il réalise que la créature est douée de pensée. Commence alors une nouvelle vie pour John qui reçoit visites et présents dans sa petite chambre. Une nuit, le gardien des lieux organise une « visite » au cours de laquelle Bytes récupère son « gagne-pain ». Réduit en esclavage dans un cirque, John parvient à s'enfuir grâce à l'aide de ses compagnons d'infortune et regagne Londres. Après une représentation théâtrale où il est ovationné, John s'allonge dans son lit et meurt étouffé par le poids de sa tête.

## La structure dramaturgique

> Analyser la construction du récit. Commenter le mode d'apparition du héros. Brosser son portrait et dire comment naît notre sympathie à son égard.

• *L'encadrement narratif.* Deux scènes oniriques – l'une au début, fondatrice du récit, l'autre à la fin, sorte d'épilogue lyrique – encadrent le récit. La première scène, différente du reste du film au vu du montage heurté et des surimpressions d'images, constitue une justification fantasmée de la difformité de John : sa mère, alors enceinte de lui, aurait été renversée par un éléphant et en aurait conçu l'être difforme que l'on sait. La seconde scène, formellement identique à la première, laisse entendre une voix off féminine (celle du portrait de la mère que l'on voit s'agiter dans les ultimes secondes du film) qui accompagne John dans l'au-delà ou plutôt dans ce qui semble être une élévation spirituelle, une sorte d'apaisement final. De toute évidence, ces deux moments correspondent à l'imaginaire perturbé de John.

• *L'apparition de John.* Le héros n'est « visible » qu'au terme des trente premières minutes, autrement dit tard dans l'économie narrative du film. « On ne voit vraiment John Merrick, explique Lynch, que lorsqu'on a eu le temps de s'attacher à lui. Il fallait arriver à dépasser les apparences, car c'est là le problème de fond, cette distorsion entre l'apparence et la réalité » (*Le Figaro*, 6 avril 1981). John se dévoile donc progressivement pour nous laisser le soin de nous habituer à lui. On ne fait d'abord que l'apercevoir dans l'ombre du cirque tandis que Treves, médusé, le découvre durant sa représentation privée. Ensuite, on le voit dans la lumière mais sous une cape et une cagoule puis en ombre chinoise face à une assemblée de savants. Enfin, c'est recroquevillé sur son lit, à demi-nu, qu'il nous apparaît dans un double cri d'honneur (le sien et celui de la nurse qui le découvre). Arrivé à ce stade de préparation de la hideur, nous n'avons plus peur, du moins pouvons-nous surmonter notre répulsion face à la monstruosité de John. Reste à connaître son humanité.

• *John est un homme.* L'histoire d'*Elephant man* est ponctuée de petites touches qui nous amènent à considérer John comme notre semblable. Tout cela commence par la scène où celui-ci récite, à rebours de la séance de psittacisme, l'intégralité du Psaume 23 dont Treves ne lui avait appris que les premiers mots. Ce sont ensuite les visites de courtoisie que la bonne société londonienne lui rend, durant lesquelles John fait part à ses hôtes de ses goûts esthétiques. Il pratique encore une activité « artistique » (la maquette)

et lit avec l'actrice Madge Kendal un extrait de *Roméo et Juliette*. Mais cette vie très urbaine est brutalement interrompue par son enlèvement et sa nouvelle mise en cage à Ostende. Seulement, si cet enfermement renvoie symétriquement aux scènes du début (exhibition au cirque et à l'Académie de médecine), le regard que nous portons sur le personnage, notre réaction à son égard ne sont plus les mêmes. Nous sommes profondément choqués. Aussi pouvons-nous mesurer le chemin parcouru depuis le début du film et surtout l'impact de l'architecture narrative qui a réussi à nous rendre progressivement le personnage sympathique (étym. de « sympathie » : « fait d'éprouver les mêmes sentiments »). De fait, les mauvais traitements qu'on lui inflige sont perçus comme une profonde injustice (cf. la scène-climax dans les pissotières de la gare où John lance dans un cri de désespoir qu'il est un homme). Enfin, on signalera deux autres preuves émouvantes de l'humanité du personnage : la signature de sa maquette et le choix raisonné de sa mort (endormissement en position allongée comme tout être humain).

• *Deux sociétés opposées.* L'opposition entre les deux univers du film achève de faire de John un être humain (parce qu'il se place résolument du côté de la civilisation). D'un côté le monde nocturne, celui de la fête foraine, du portier de nuit, des tavernes (et de la beuverie), des sévices infligés à John ; de l'autre, la société diurne de l'hôpital, de la maison de Treves, de la chambre de John et des visites qu'il reçoit, de la culture et des mondanités. Cependant, cette dualité entre l'infra-monde de la bestialité et la société polie des hommes n'est pas manichéenne. Trois personnages, John, Treves et Bytes, passent de l'un à l'autre comme pour suggérer que les deux univers se complètent. C'est pourquoi on s'interrogera sur les premières motivations de Treves : n'est-il pas lui aussi un voyeur/montreur de « monstres » ?

## Les choix esthétiques

> Étudier la retenue de la mise en scène. Analyser la qualité de la bande-son. Justifier l'emploi du CinémaScope en noir et blanc.

• *Sobriété de la mise en scène et usage du son.* David Lynch n'a jamais essayé de faire d'*Elephant man* un film d'horreur. En faisant le choix d'une mise en scène globalement sobre, il a cherché à souligner l'émotion plutôt que l'épouvante. Grâce aux gros plans sur le visage de Treves, il montre qu'il s'intéresse autant, sinon plus, à ce qui arrive au docteur (et à ce qu'il ressent) qu'au destin du personnage. La mise en scène participe du système d'opposition du film qui alterne entre des séquences de foule enfumées et bruyantes

Rédaction Philippe Leclercq, professeur de lettres modernes  
Crédit photo ARD / Degeto  
Édition Émilie Nicot et Anne Peeters  
Maquette Annik Guéry

Ce dossier est en ligne sur le site de Télédoc.

[www.cndp.fr/tice/teledoc/](http://www.cndp.fr/tice/teledoc/)

en extérieurs et d'autres en intérieurs souvent calmes et feutrés. La façon de filmer est, quant à elle, très fluide en extérieurs (usage fréquent du travelling) et tout en plans fixes en intérieurs pour accentuer la douceur protectrice de leur intimité. Toutefois, si les scènes de bravoure demeurent retenues (découverte de l'humanité de John, son suicide...), certaines séquences plus lynchiennes comme celle du viol au miroir où se mêlent cruauté et sadisme sont d'une extrême violence. Cette dernière scène révèle, par ailleurs, l'origine sexuelle que le réalisateur attribue à la fascination de la monstruosité.

On soulignera, d'autre part, le rôle joué par la bande-son. Chaufferie de l'hôpital, locomotives à vapeur, roues à aubes des *steamers*, tous ces bruits sont constitutifs à la fois de l'époque victorienne et de l'atmosphère d'angoisse du film. Comme les ombres, ils renforcent l'idée de menace permanente qui pèse sur la vie précaire de John.

• *Le CinémaScope en noir et blanc.* Le CinémaScope sied très bien aux espaces urbains de l'époque (usines, gares, hôpital...). Avec sa faible profondeur de champ, il devient une métaphore du film dans la mesure où il remplit une fonction de miroir sans tain derrière lequel le spectateur-voyeur observe les personnages exhibés devant lui. De son côté, le noir et blanc évite la diversion de la couleur (le folklore pourrait-on dire, vu le genre du film), accentue les sources lumineuses et rehausse les zones d'ombres propres à l'ambiance générale du film. Cette stylisation simplificatrice et dramatisante de l'image en noir et blanc est complétée par l'aspect cotonneux des plans de fumée emblématiques de l'univers industriel de Londres à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les dégradés de gris, quant à eux, renvoient métaphoriquement à la grisaille de cette société victorienne.

Enfin, on observera les nombreux fondus au noir que Michel Chion a parfaitement commentés dans son ouvrage sur Lynch: «Ils se produisent souvent au milieu d'une situation, la laissant dans un suspense interrogatif. Avec la tension émotionnelle continue qu'entretient le film, ces fondus au noir sont appelés à coïncider chez le spectateur avec une montée de pleurs – comme quand on cherche un coin noir pour pleurer.»

## Une réflexion sur le regard

> *Expliciter les différences entre réalité et fiction, et dire quels sont leurs enjeux. Donner une définition du voyeurisme.*

• *Attraction et répulsion.* Le film de Lynch s'appuie sur des événements historiques avérés et suit à peu de choses près l'histoire factuelle de cet homme-

éléphant qui vécut à Londres de 1864 à 1890. On remarquera toutefois deux changements importants: le portrait pittoresque de Bytes et l'ajout du portier de nuit. En revanche, rien sur l'enfance de John, excepté le portrait en miniature de la mère qui, à travers les deux séquences oniriques, permet une incartade dans le roman familial (ces séquences rendent d'ailleurs plus prégnant le contraste des sociétés et des personnages dépeints). La discrétion, sinon l'absence quasi complète, de la police a été renforcée pour mettre l'accent sur la responsabilité individuelle et donner le sentiment d'une société exposée à tous les malveillants. Cependant, le danger, le malaise, le voyeurisme proviennent autant des scènes régies par les codes de la société bourgeoise où l'on mêle civilité, charité et fascination pour le monstrueux que de la scène du triple viol (de l'intimité, de John et de la femme qui l'embrasse). Sans vraiment distinguer les deux sociétés, Lynch a cherché à révéler ce que cet attrait pour la laideur recèle de désirs sexuels et de sentiments ambigus de répulsion et d'attraction.

• *Le voyeurisme.* Pour une bonne ou une mauvaise cause, tous les personnages de cette terrifiante histoire, du spectateur de foire aux savants en passant par les bourgeois et l'actrice Mrs Kendal, scrutent John sous toutes ses coutures. Quel que soit le cadre, ils sont tous voyeurs d'une «attraction», comme nous, spectateurs de cinéma. Au final, ce dispositif scénaristique pousse à nous interroger sur notre propre regard cinéphilique, sur ce qui le fonde. Avec une certaine perversité, Lynch souligne que le regard de la bourgeoisie et du peuple est en réalité le même, seule l'apparence – celle de dissimuler son dégoût – change. Pessimisme? Lucidité? La brutalité des uns et l'hypocrisie des autres ternissent *in fine* l'apparente victoire de l'esprit sur le corps et l'évidente leçon de tolérance du film.

## Pour en savoir plus

- CHION Michel, *David Lynch*, Cahiers du cinéma, 2001.
- RODLEY Chris, *David Lynch, entretiens*, Cahiers du cinéma, 2004.

**Auteur d'*Eraserhead*, une première œuvre *underground* devenue culte, David Lynch peine à financer son nouveau projet. Il est alors mis en contact avec les scénaristes d'une histoire inspirée de la vie réelle de John Merrick (que la rock-star David Bowie incarne au même moment sur une scène londonienne). Le comique Mel Brooks décide de produire le film pour 6 millions de dollars et le tournage a lieu dans des studios à Londres. Cependant, le cinéaste américain peine à s'adapter au système cinématographique anglais. «Je devais travailler avec de très grands acteurs sur une histoire victorienne, réelle, dans un pays inconnu. J'ai d'abord cru que je n'y arriverais pas. Puis, un jour, en visitant un hôpital abandonné, il y a eu un déclic: tout y était, l'atmosphère, les salles, les longs corridors» (in *David Lynch* de Michel Chion). Bien que sa genèse ait été largement moins maîtrisée que celle d'*Eraserhead*, *Elephant man* est une œuvre lynchienne. On y retrouve le goût du réalisateur pour les univers angoissants, le son, le tératologique.**

# Naissance de la parole

## Plans rapprochés



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]

**Chargée d'une grande intensité dramatique, la séquence analysée ici est le moment où l'homme-éléphant devient tout simplement un homme. Ici, le son et le hors-champ autant que la parole même sont des éléments qui président à cette naissance. Ils en constituent aussi le suspense.**

Carr Gomm, le directeur de l'hôpital, s'est montré désireux de rencontrer l'homme-éléphant que cache le docteur Treves. L'enjeu de la séquence est clair : si John est jugé incurable, c'est-à-dire débile mentalement et physiquement, il devra quitter les lieux et, à coup sûr, retrouver le sort misérable qui était le sien avant que Treves ne l'en sorte. Bénéficiant d'une scénographie très épurée, notre scène-climax (qui compte 39 plans au total) se divise en deux temps. Un : considéré comme «demeuré», John ne peut rester à l'hôpital; deux : John se montre sain d'esprit et convainc le directeur. Entre les deux, un renversement de situation a lieu en hors-champ.

Dans le premier plan [1], la position des personnages indique que John est pris entre deux feux : se montrer à la hauteur des espérances et de la leçon de Treves (de dos à gauche) tout en essayant de répondre aux attentes de Carr Gomm. Sa place centrale, la tache blanche de sa chemise attirent l'attention du spectateur autant que celle des deux hommes en noir qui le soumettent à un véritable interrogatoire. Ayant décelé la supercherie (le psittacisme), le directeur quitte les lieux. La porte qu'il ouvre annonce la séparation de la géographie de la scène en deux espaces. La lumière tombant de la gauche sur le visage incliné du docteur marque sa déception [2]. Puis, resté seul, John prend une pose hiératique et récite le psaume 23 dont Treves ne lui a appris que les premiers versets : «Le Seigneur...» [3] La qualité métaphorique de l'éclairage imprègne la scène d'une spiritualité propre à la révélation de l'humanité de John, à la reconnaissance et à l'élévation de son esprit. Une alternance de plans (champs/contrechamps sonores) montre tour à tour John récitant et les deux hommes de science en pleine discussion. Concernant les plans sur Treves et Gomm, la bande-son est particulièrement importante car elle a valeur de suspense (John réussira-t-il à se faire *entendre*?). En effet, s'il est absent de l'image (c'est-à-dire hors champ), John est bel et bien présent par le son de sa voix. La scène va pourtant se prolonger comme si les deux scientifiques n'entendaient pas ce qui se passe de l'autre côté de la porte. Soudain, Treves se rend compte de l'importance du moment [4]. Il en alerte son supérieur hiérarchique. Une ligne mélodique dans la pure tradition romantique s'élève peu à peu et accentue l'émotion qui va bientôt culminer. En hors-champ, John se fait toujours entendre, ce qui intensifie le dispositif de la mise en scène. Treves et Gomm sont revenus dans la chambre de John pour assister à la révélation de l'homme qui est en lui [5]. La figure triangulaire (décor, personnages...), motif récurrent de cette séquence (mais aussi du film), est ici parfaitement lisible. La caméra en contre-plongée laisse apparaître un puits de jour d'où tombe une lumière que l'on dira céleste. La musique s'est tue progressivement comme pour laisser davantage de place aux mots, si importants à cet instant précis. Un mouvement d'appareil a permis un recadrage visuel et psychologique : les deux docteurs font maintenant face à John pour savoir ce qu'il a à leur apprendre. «Je trouve ce psaume très beau, c'est celui que je préfère», déclare-t-il. Sensibilité, sens de l'esthétisme et beauté de l'âme, toute l'humanité de John s'exprime ici comme par miracle et fait de lui un être difforme d'une grande droiture morale et intellectuelle. L'homme-éléphant dont nous voyons désormais très bien son énorme tête est devenu sous nos yeux (et sous ceux des médecins) John Merrick. En révélant sa capacité à parler, donc à penser, il vient de gagner son identité d'être humain à part entière. Autorisé à rester au sein de l'établissement hospitalier par le directeur qui quitte les lieux, John a acquis son droit d'entrer et de demeurer dans la société des hommes. Arrive alors la question que tout le monde se pose : «Pourquoi [m'] avoir caché la vérité», lui demande Treves. «J'avais peur», lui rétorque celui qui effraie tout le monde...