



Fiche technique	1
Réalisateur Tempête sous un crâne	2
Genèse Du texte à l'incarnation	3
Découpage narratif	5
Récit L'enfer et le ciel	6
Genre La condition (in)humaine	8
Mise en scène Montreurs et regardants Le regardé	10
Séquence Je suis un homme	14
Motif Chair sonore	16
Parallèles Corps défigurés	18
Société Les spectacles de foire dans l'Angleterre impériale	19
Document Étude des regards, observation des masques	20

● Rédactrice du dossier

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante, rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma* et rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la critique à Cannes et pour le festival *EntreVues* de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site *Upopi* (Université populaire des images) en collaboration avec *Ciclic*.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions *Capricci*, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

● Synopsis

Londres, 1884. Le chirurgien Frederick Treves découvre l'existence d'un homme-éléphant montré dans un *freak show*. À sa demande, le jeune homme difforme se rend à l'hôpital de Londres, le visage recouvert d'une cagoule. Treves étudie son cas et le présente à une assemblée de médecins. Il installe son malade, John Merrick, dans une chambre isolée de l'hôpital après avoir compris que Bytes, son « propriétaire », le battait. Sa présence ne passe pas inaperçue : l'infirmière en chef Miss Mothershead voit son arrivée d'un mauvais œil et sa vision fait hurler Nora, une jeune infirmière. Il est aussi repéré par le gardien de nuit, Jim, qui compte bien exploiter sa présence. Treves découvre que John est un être intelligent et sensible.

Les articles dans la presse sur l'homme-éléphant entraînent la curiosité des gens du monde qui viennent le voir en amis, à commencer par la comédienne Madge Kendal. Ces mondanités sont désapprouvées par Miss Mothershead, qui reproche à Treves de l'exhiber comme le faisait Bytes. La princesse Alexandra intervient au nom de la reine Victoria pour que John devienne pensionnaire à vie de l'hôpital. Le soir même, Jim débarque dans sa chambre avec des ivrognes qui ont payé pour le voir. John est saoulé puis kidnappé par Bytes qui l'emmène en tournée en Europe, dans un cirque. Enfermé dans une cage à singes, John est délivré par les « monstres » du cirque. De retour en Angleterre, il est poursuivi à la gare par une foule prête à le lyncher et sauvé par la police qui le ramène auprès de Treves. John va bientôt mourir, une représentation est organisée par Madge Kendal en son honneur. Le soir même, John meurt dans son lit. La voix de sa mère l'accueille dans un ciel étoilé.

● Générique

ELEPHANT MAN

États-Unis | 1980 | 2 h 04

Réalisation

David Lynch

Scénario

David Lynch,
Christopher De Vore et
Eric Bergren d'après les livres
*The Elephant Man and Other
Reminiscences*
de Frederick Treves et
*The Elephant Man:
A Study in Human
Dignity* d'Ashley Montagu

Image

Freddie Francis

Conception sonore

Alex Splet, David Lynch

Décors

Stuart Craig, Robert
Cartwright, Hugh Scaife

Directeur artistique

Bob Cartwright

Costumes

Patricia Norris

Maquillage de l'homme-éléphant

Christopher Tucker

Montage

Anne V. Coates

Musique originale

John Morris

Musique empruntée

Adagio pour cordes
de Samuel Barber

Production

Mel Brooks (Brooksfilms),
Jonathan Sanger,
Stuart Cornfeld

Distribution

Paramount Pictures
(États-Unis)
Carlotta Films (France)

Format

2.35:1, noir et blanc

Sortie

10 octobre 1980 (États-Unis)

8 avril 1981 (France)

Interprétation

John Hurt

John Merrick

Anthony Hopkins

Frederick Treves

John Gielgud

Carr Gomm,

le directeur de l'hôpital

Wendy Hiller

Miss Mothershead,

l'infirmière en chef

Freddie Jones

Bytes

Anne Bancroft

Madge Kendal

Michael Elphick

Jim, le gardien de nuit

Lesley Dunlop

Nora, la jeune infirmière

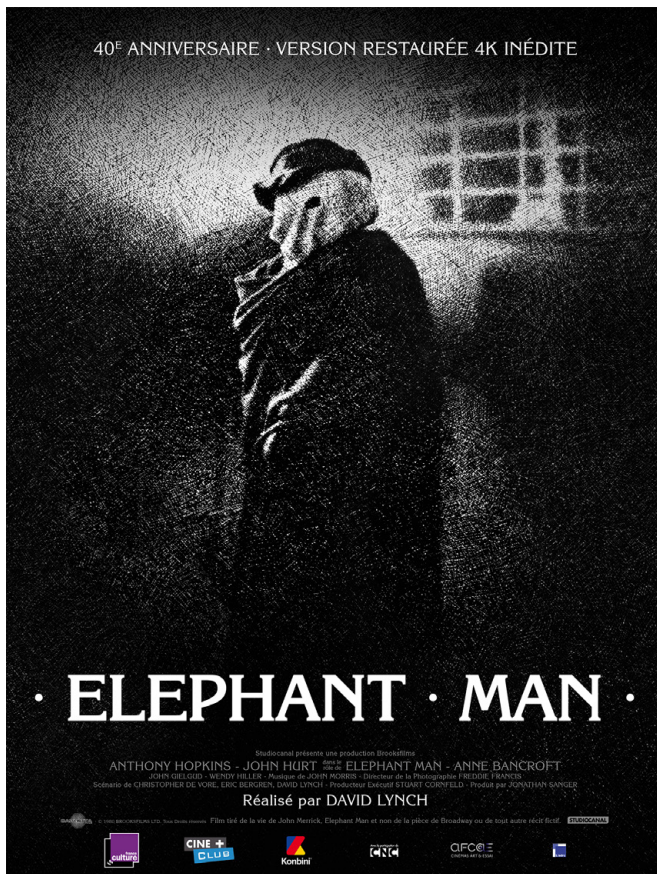
Hannah Gordon

Mme Treves

Phoebe Nicholls

Mary Jane,

la mère de John Merrick





Réalisateur

Tempête sous un crâne

Cinéaste, peintre, musicien, photographe, aujourd'hui adepte de la méditation transcendantale, David Lynch est un grand expérimentateur de formes, et à travers elles de la psyché humaine qu'il sonde en véritable plasticien. C'est par le prisme des arts plastiques que cet Américain, né en 1946 dans le Montana, arrive au cinéma. Jeune étudiant en peinture à l'Art Institute of Philadelphia, il a, face à une toile noire qu'il réalise, la révélation d'une forme animée, la pousse d'une plante qui semble contenir symboliquement les germes de son désir de cinéaste. Ses premiers courts métrages (*Six Figures Getting Sick*, *The Alphabet*, *The Grandmother*) donnent vie à des mondes animés, bricolés et malades, peuplés d'étranges poupées humaines qui évoluent dans des espaces très théâtralisés; certaines scénographies évoquent des tableaux de Francis Bacon. Avant même la réalisation d'*Elephant Man*, Lynch s'intéresse à la question du monstrueux et met en scène des créatures étranges, déformées, à l'intérieur de petits théâtres macabres qui témoignent déjà du goût du réalisateur pour les scènes intérieures, imaginaires, conçues comme des antichambres de la conscience et de purs espaces de création.

Tourné en noir et blanc, son premier long métrage *Eraserhead* (1977) met en scène, dans un paysage industriel désolé et anxiogène, un homme à la mèche verticale (comme celle de Lynch) qui devient le père d'un enfant monstrueux. Inspiré par les univers de Franz Kafka et Nicolas Gogol ainsi que par l'esthétique du cinéma muet, le film se présente aussi comme un terrain d'expérimentations sonores et le laboratoire de troublantes expériences organiques et psychiques. Tout au long de sa carrière, le cinéaste ne cessera d'explorer des états extrêmes du corps : des personnages propulsés dans d'autres corps (*Lost Highway*) ou d'autres personnalités (*Mulholland Drive*), des figures hideuses, maléfiques (*Sailor et Lula*, *Blue Velvet*), des doubles (*Twin Peaks*). Ces expériences corporelles sont indissociables d'une forme cinématographique partagée entre primitivisme et sophistication, modernité et classicisme, propulsant sur un terrain onirique et parfois

« Je ne sais pas ce qui serait arrivé si j'avais continué à faire des films comme *Eraserhead*. Je ne sais pas si j'aurais pu continuer à faire du cinéma, tout simplement »

David Lynch

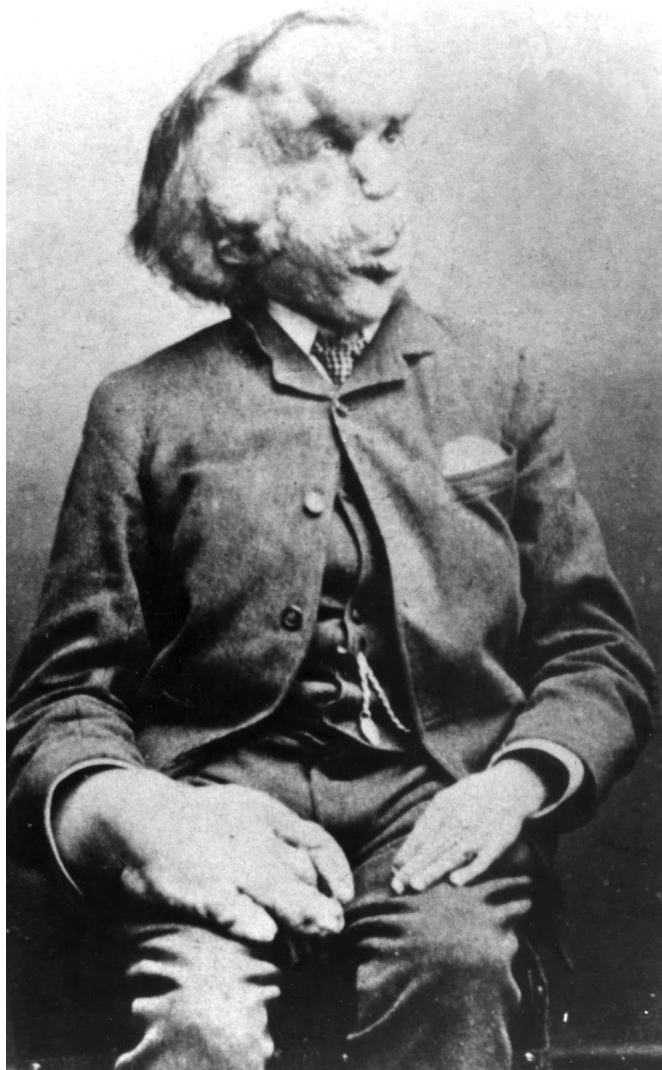
ésotérique la référence aux grands maîtres comme Alfred Hitchcock et plus largement à la culture populaire (contes, musique pop, sitcoms).

Tournant important dans l'œuvre de Lynch, *Elephant Man* n'est aucunement le signe d'un effacement du cinéaste derrière un projet plus académique qui le dépasse. Ce drame accouche même d'un véritable auteur dans le sens où il fixe dans l'œuvre de Lynch un axe esthétique important qu'il ne quittera jamais : l'articulation d'une réalité double, partagée entre la vitrine propre, clinquante de la société, et ses soubassements obscurs, pollués (parmi ses motifs de prédilection reviennent fumées et vapeurs industrielles, présentes également dans certaines peintures de Lynch). Soit les revers d'une même médaille, révélatrice d'un monde vicié qui trouve peut-être son origine dans l'enfance de l'artiste, dans l'Amérique pimpante des années 1950 : « L'avenir était radieux. Nous n'étions absolument pas conscients de jeter les bases d'un futur désastreux (...), puis le lustre est parti, tout a pourri, et ça a commencé à suinter »¹, raconte le cinéaste qui laisse derrière lui une œuvre personnelle et puissante, singulièrement lucide sous ses airs hallucinés.

¹ Chris Rodley, *David Lynch - Entretiens avec Chris Rodley*, Cahiers du cinéma, 2004.

Genèse

Du texte à l'incarnation



D.P. Portrait carte-de-visite de Joseph Merrick (1869)

● Les souvenirs du docteur Treves

« Dans Mile End Road, en face du London Hospital, il y avait autrefois — il y a peut-être encore — toute une rangée de petites échoppes, parmi lesquelles celle d'un marchand de fruits et légumes dont le local était à louer. La devanture était, à l'exception de la porte, entièrement recouverte d'un grand morceau de toile. L'on pouvait, proclamait ce calicot, découvrir l'Homme-Éléphant dans la boutique, pour la somme de deux pence. »¹ Ainsi débute le récit par le chirurgien Frederick Treves de sa rencontre en 1884 avec Joseph Carey Merrick, qu'il rebaptise, peut-être par erreur, John — son futur prénom de cinéma. Il y relate l'histoire vraie de cet homme né en 1862 à Leicester, en Angleterre. Joseph Merrick est le fils aîné de Joseph Rockley et Mary Jane Merrick. Il souffre de plusieurs maladies difficiles à identifier (on parle d'éléphantiasis, de neurofibromatose, du syndrome de Protée), entraînant de lourdes difformités. Quand Treves découvre Merrick, ce dernier a vécu l'horreur des *freak shows*, spectacles de foire interdits dès 1885 en Angleterre mais autorisés dans d'autres pays d'Europe [Société]. Il meurt jeune, à 29 ans, après avoir été pris en charge par Treves et admis résident permanent du London Hospital, dont il est devenu le pupille.

1 Frederick Treves, *Elephant Man* [1923], Les Éditions du Sonneur, 2011.

« David aimait le projet, et l'histoire remuait quelque chose au fond de lui, mais la réalité de la fabrication d'un film hollywoodien était pour lui une complète nouveauté »

Mary Fisk, deuxième épouse de David Lynch

● Réalité et fiction

Accordant plus de place à l'imaginaire, le film apporte quelques modifications au récit déjà romancé de Treves, mais reste aussi fidèle à nombre de détails liés à la description du Londres de l'époque victorienne et à la personnalité de Joseph/John qui, à la grande surprise du médecin, se révèle être « d'une grande intelligence », « doté d'une immense sensibilité et — pire encore — d'une imagination des plus romanesques, que je pus me rendre compte de la terrible tragédie qu'était son existence »². Le médecin le décrit ainsi lors de sa découverte : « Captive d'une boutique déserte, éclairée par la lumière ténue et bleuâtre du gaz, cette forme vouée était une parfaite incarnation de la solitude. »

La fiction est déjà présente dans son histoire, puisque sa mère (qui ne l'abandonna pas, mais mourut lorsqu'il avait dix ans) aurait associé les difformités de son fils à un accident ayant eu lieu « [un] après-midi de 1860 dans un cirque de passage à Leicester (centre de l'Angleterre) : alors enceinte de Joseph, elle avait été bousculée par un éléphant ! La génétique n'étant alors même pas un mot, elle s'en remet aux croyances populaires. Une émotion très forte chez la future maman, pense-t-on alors, marquera de son empreinte le bébé en germe »³.



Eraserhead (1977) © DVD/Blu-ray Potemkine Films

● Parier sur un jeune auteur

Quand un script inspiré de l'histoire de Joseph Merrick leur tombe entre les mains, les jeunes producteurs Stuart Cornfeld et Jonathan Sanger, immédiatement séduits, pensent sans hésitation à David Lynch, dont ils ont aimé *Eraserhead*. Cette conviction se confirme au moment de leur rencontre avec l'intéressé : « Nous étions convaincus qu'il avait l'esprit suffisamment tordu pour ce film. »⁴ Le jeune artiste,

2 *Ibid.*

3 Charles de Saint Sauveur, « De chair et de bosses : la triste vie d'"Elephant Man" », leparisien.fr, 22 avril 2018.

4 David Lynch et Kristine McKenna, *L'Espace du rêve*, Le Livre de Poche, 2019.

alors âgé d'une trentaine d'années, manifeste d'emblée son intérêt pour le projet, mais son nom, son premier long métrage très expérimental et le scénario ne suffisent pas à intéresser un minimum les studios vers lesquels Cornfel et Sanger se tournent.

● L'homme providentiel

Contre toute attente, l'acteur, réalisateur et producteur Mel Brooks (*Les Producteurs*, *Le shérif est en prison*) arrive sur le projet tel un homme providentiel. Il vient juste de créer sa société Brooksfilms dans le but d'élargir ses productions à des films autres que des comédies. Enthousiasmé par le projet d'*Elephant Man*, Brooks imagine volontiers Alan Parker derrière la caméra, mais il se laisse vite persuader par Cornfel que c'est Lynch qu'il faut pour ce film. Sa rencontre avec le jeune cinéaste et sa découverte d'*Eraserhead* le confortent dans cette idée. Le scénario est également défendu par l'influente critique Pauline Kael auprès de la Paramount.

Brooks, qui se présente comme un « intellectuel refoulé », produira l'autre grand film de la décennie sur une figure de monstre, *La Mouche* de David Cronenberg (1986) [Parallèles]. Il a lui-même réalisé, dans un registre certes différent, *Frankenstein Junior* (1974), une parodie du classique de James Whale. Son soutien s'avère très précieux pour Lynch tout au long de la réalisation du film, notamment quand le réalisateur échoue à fabriquer lui-même la tête de l'homme-éléphant. Au montage aussi, le producteur défend la version du cinéaste contre celle que les studios ont faite dans son dos. Cette confiance est d'autant plus précieuse pour le réalisateur qu'il souffre tout au long du tournage d'une certaine méfiance due à son peu d'expérience. Ainsi, Anthony Hopkins, qui joue le rôle du Dr Treves, doute de son aptitude à être à la hauteur du projet. En revanche, il trouve un autre allié en la personne de John Hurt [Avant la séance], interprète de John Merrick.

● Dans la peau de l'homme-éléphant

Dustin Hoffman fut d'abord envisagé pour jouer Merrick, mais c'est l'acteur britannique John Hurt (*Midnight Express*, *Alien*, *le huitième passager*) qui est finalement choisi pour le rôle. Il faut environ sept heures de maquillage pour réaliser la tête de l'homme-éléphant, conçue à partir d'un moulage original de la tête de Joseph Merrick appartenant à la collection permanente du London Hospital Museum and Archives. De quoi donner une dimension documentaire troublante à cette incarnation. Le maquilleur Christopher Tucker mit huit semaines à réaliser son moulage, composé de quinze éléments différents taillés dans une mousse souple. Comment faire croire à une



Maquillage de John Hurt - DVD/Blu-ray Studiocanal/Bonus © Franck Connor

telle transformation ? La réaction de l'équipe lorsque John Hurt se présenta pour la première fois avec son maquillage fut décisive : « On aurait pu entendre une épingle tomber par terre, et cela a inspiré confiance à David », raconte l'acteur⁵.

● Réalisme et stylisation

Le tournage commence à Londres en septembre 1979 et prend fin au début de l'année 1980. L'équipe s'installe aux Lee International Studios, à Wembley. Lynch tourne à une époque où l'on peut encore trouver dans la ville des traces de l'ère victorienne, qui disparaîtront peu de temps après : dans l'Eastern Hospital d'Homerton, établissement fondé en 1867 où il filme les scènes d'hôpital, et dans quelques rues de l'East End londonien aux pavés d'époque. « Pour le film, l'essentiel de mes idées et de mon inspiration venait plus de livres sur Londres que de Londres lui-même ; car partout où j'allais, on n'était plus dans l'univers d'*Elephant Man*. Puis un jour, je suis passé devant un asile pour sans-abris et soudain, une sorte de petit souffle est entré en moi, et je me suis retrouvé dans une autre époque — pas seulement à l'époque dont datait le bâtiment — mais dans une époque que je comprenais vraiment ! », raconte Lynch⁶.

Cette reconstitution historique réaliste prend forme dans le noir et blanc sophistiqué de Freddie Francis et dans un format Panavision Cinemascope dont le grand chef opérateur britannique est coutumier, lui qui a travaillé sur *Les Innocents* de Jack Clayton (1961). Cette stylisation sera reprochée à Lynch au moment de la fabrication du film : certains trouvent que le film est trop sombre, qu'on n'y voit rien. Grâce à la protection de Brooks, le réalisateur parvient à imposer son style à l'équipe et au-delà puisqu'il connaît avec *Elephant Man* un succès international qui réoriente totalement sa trajectoire [Réalisateur].



5 David Lynch et Kristine McKenna, *op. cit.*
6 Chris Rodley, *op. cit.*

Découpage narratif

1 GÉNÉRIQUE

[00:00:00 – 00:01:19]

2 PROLOGUE

[00:01:19 – 00:03:24]

Une femme, d'abord vue sous la forme d'un portrait photographique, se montre horrifiée à la vue d'éléphants. Elle tombe, se débat, crie au milieu des barrissements, mais on ne l'entend pas. Le cri d'un nourrisson retentit, un nuage de fumée envahit l'écran.

3 UN PHÉNOMÈNE DE FOIRE

[00:03:24 – 00:15:20]

Un homme élégant marche parmi la foule, au milieu d'une fête foraine. Dans le chapiteau des *freaks*, il s'arrête devant la baraque de l'homme-éléphant dont le propriétaire, Bytes, se voit interdit par les autorités de présenter sa créature en raison de sa monstruosité. Comme les autres badauds présents, le gentleman est contraint de partir. Plus tard, le même homme, qui n'est autre que le chirurgien Frederick Treves, est interrompu alors qu'il opère un ouvrier blessé par une machine. Un garçon des bas-fonds est venu lui dire qu'il a trouvé ce qu'il cherche et le conduit à l'homme-éléphant. Treves paie Bytes pour voir sa créature. En guise d'introduction, le forain raconte l'histoire à l'origine de sa difformité : durant sa grossesse, sa mère a été renversée par un éléphant sauvage sur une île africaine. Des larmes tombent des yeux du médecin lorsqu'il découvre cet homme traité comme un animal.

4 PREMIÈRE VISITE À L'HÔPITAL

[00:15:20 – 00:23:20]

Comme convenu avec Bytes, l'homme-éléphant fait une visite à l'hôpital, le visage couvert d'un sac percé au niveau d'un œil ; malgré le mutisme et la peur, Treves parvient à l'approcher. Il a appris son nom : John Merrick. Le chirurgien, également professeur d'anatomie à l'université, montre sa « trouvaille » à ses confrères.

5 UN PATIENT REMARQUÉ

[00:23:20 – 00:36:52]

Bytes bat John à son retour. Prévenu de son état critique, Treves ordonne son hospitalisation. Malgré la discrétion du chirurgien, l'admission de John à l'hôpital ne passe pas inaperçue. Son directeur Carr Gomm demande des explications et Nora, une jeune infirmière, pousse un cri d'horreur lorsqu'elle découvre ce patient pas comme les autres. La nuit, John ne dort pas. Il s'effraie de l'intrusion dans sa chambre du gardien de nuit, Jim, décidé à exploiter sa présence en ces lieux.

6 APPRENTISSAGE ET RÉVÉLATION

[00:36:52 – 00:51:53]

Treves parvient à faire prononcer ses premiers mots à John. Confronté à Bytes qui est déterminé à reprendre son « bien », il est défendu par le directeur de l'hôpital qui demande à voir dès le lendemain les progrès de John. Le protégé du médecin le déçoit jusqu'à ce qu'il récite la suite de l'extrait du psaume révisé avec Treves. Les deux hommes mesurent alors l'intelligence et la sensibilité de John.

7 JOHN, LA PRESSE ET LES FEMMES

[00:51:53 – 01:09:49]

La presse parle de John, ce qui attire l'attention de la comédienne Madge Kendal. Le gardien de nuit profite de la popularité de l'homme-éléphant pour initier des visites dans sa chambre. Il y entraîne une femme qui part en hurlant. Présenté à Mme Treves, John pleure d'être aussi bien traité par une jolie femme. L'infirmière Nora remarque et admire la maquette de l'église St Philip qu'il a entrepris de fabriquer avec du carton. Il reçoit la visite de Miss Kendal, désireuse d'être son amie.

8 SPECTACLE DE JOUR, SPECTACLE DE NUIT

[01:09:49 – 01:17:36]

Les infirmières lisent dans le journal le récit de la visite de la comédienne à John. D'autres visites suivent qui déplaisent à l'infirmière en chef, Miss Mothershead. Cette dernière reproche à Treves de donner son protégé en spectacle. La nuit, John vit un double cauchemar : à ses rêves hantés par des images de sa mère, d'éléphants et d'ouvriers se rajoutent les intrusions de Jim. Le chirurgien ne parvient guère lui non plus à fermer l'œil : il se demande s'il agit bien avec son protégé.

9 UNE MAISON, UN ENFER

[01:17:36 – 01:33:57]

Lors d'une réunion du conseil d'administration de l'hôpital, l'opposition de l'un de ses membres à l'hébergement de John est balayée par l'arrivée de la princesse de Galles Alexandra, porteuse d'un message de la reine Victoria remerciant le directeur pour les bienfaits apportés à l'infortuné, « fils de l'Angleterre ». John devient pensionnaire permanent de l'hôpital. Il reçoit à cette occasion un luxueux nécessaire de toilette. Le soir, Bytes se glisse parmi les clients ivres du gardien lors d'une nouvelle visite à l'hôpital. Jim oblige une femme à embrasser John, qu'il fait boire de force. Bytes reprend « son » homme-éléphant. Une bagarre a lieu entre le gardien et Treves quand la vérité sur

ses agissements éclate. Le médecin cherche John dans l'ancien logement de Bytes qu'il trouve vide.

10 ENFERMEMENT ET ÉVASION

[01:33:57 – 01:46:46]

Accompagnés d'un jeune assistant, Bytes et son esclave intègrent un cirque ambulancier sur le continent. Violenté et enfermé par son patron alcoolique, John mourant est libéré par les *freaks* de la troupe qui l'aident à fuir pour l'Angleterre. À la gare de Londres, le fugitif, le visage camouflé, est remarqué, poursuivi et encerclé par la foule. Désespéré, il crie qu'il est un être humain et échappe de peu au lynchage. Treves se jette dans ses bras lorsqu'il le retrouve.

11 DERNIÈRE REPRÉSENTATION

[01:46:46 – 02:04:00]

Alors que Miss Mothershead aide Nora à se préparer pour assister à un spectacle orchestré par Miss Kendal, la jeune infirmière a la confirmation que la comédienne sait que John est mourant. Placé à côté de la princesse Alexandra, John assiste pour la première et unique fois à une représentation théâtrale. Durant le spectacle, il est sensible à l'enfermement d'un ogre. Treves souhaite une bonne nuit à John qui signe sa maquette avant d'aller se coucher pour plonger dans un sommeil éternel, guidé par la voix de sa mère.



Récit

L'enfer et le ciel

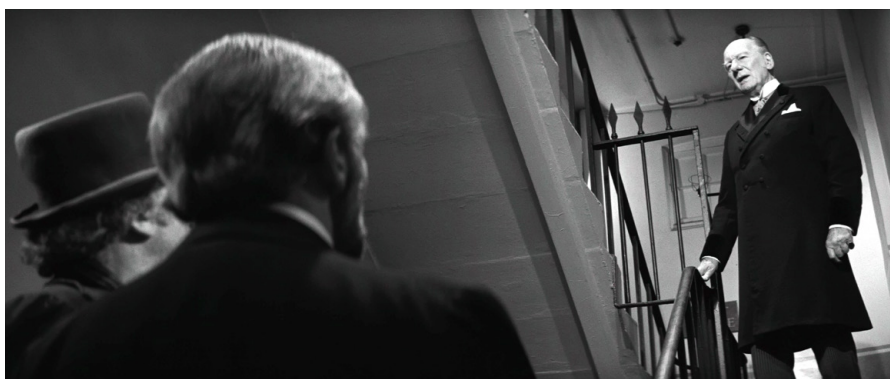
● Faux contraste

Si l'on n'observe que la partie diurne d'*Elephant Man*, située principalement à l'hôpital, son récit s'apparente à celui d'une élévation sociale encadrée par des gestes de protection et de sauvetage : la première visite de John Merrick à l'hôpital est rapidement suivie de son installation dans ce même lieu et de son acceptation au sein de la bonne société victorienne, jusqu'à sa consécration finale dans un théâtre londonien. Merrick se révèle être plus sensible que les autres, s'exprimant avec délicatesse et parfaitement adapté à ce monde de masques, lui qui en porte un pour dissimuler sa peur [Document]. En effet, derrière ce premier récit diurne, ascensionnel et de façade, s'en cache un autre qui en apparence lui est totalement opposé :

un récit nocturne de terreur. Est dévoilé assez tôt l'intérêt du gardien de nuit pour le phénomène Merrick, et l'on peut dès lors penser qu'il exploite rapidement sa présence. Or, seulement deux visites sont montrées, de quoi nous laisser imaginer de possibles ellipses sur ces épisodes nocturnes et nous laisser penser que John, terrorisé par cet agresseur mais aussi peu confiant quant à la foi accordée à sa parole, tait ces intrusions. La (re)tenue de bon ton de John camoufle donc une souffrance impensable, inimaginable, qui redouble celle liée à son état physique. Cette cruauté est ancrée dans le montage même du film. C'est ce masque, censé cacher sa peur, qui rend aussi le visage de John si bouleversant [Document]. Le contraste, saisissant visuellement, qui s'articule dans le film entre le jour et la nuit, est finalement trompeur : non seulement la souffrance de John n'est pas intermittente, mais ses exhibitions nocturnes trouvent un écho douloureux dans ses représentations diurnes [Mise en scène]. Cette alternance apporte un éclairage nouveau, plus critique et dérangeant sur le monde pourtant si raffiné dans lequel évolue l'homme-éléphant.

« Il est capable d'aller très loin dans la noirceur tout en faisant vibrer la corde de la transcendance à la toute fin »

Stuart Cornfeld, producteur, à propos de David Lynch





l'homme-éléphant : il s'agit de composer, à travers John, avec la mort au travail. La première nuit de John à l'hôpital laisse déjà présager cette fatalité [séq. 5]. Le grincement de la charpente du clocher, le bruit disproportionné de l'horloge [Motif] qui résonne dans les couloirs vides et les dortoirs endormis donnent une résonance forte à la solitude, à la détresse, à l'angoisse profondes de cet être. Ce battement envahissant nous fait aussi éprouver le temps comme un décompte tragique vers une mort annoncée, à laquelle le gardien donne un visage grimaçant.

● Tragédie en escalier

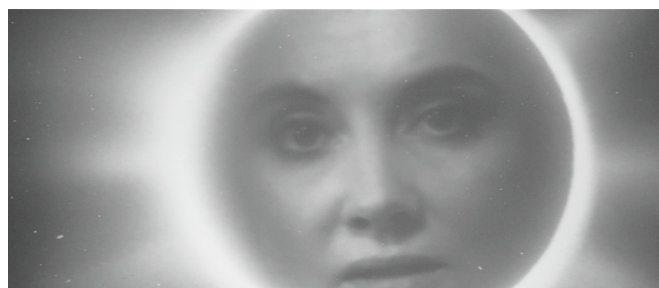
Motif omniprésent, l'escalier souligne cette ambivalence et cette vicieuse réversibilité, à la manière des architectures infernales d'Escher. S'il semble au premier abord traduire l'ascension de l'infortuné, il dessine plutôt une véritable descente aux enfers. Ainsi, la première chambre dans laquelle le patient est installé se présente *a priori* comme un lieu de haute protection, au sens propre comme au sens figuré ; mais la nuit, cette tendance s'inverse radicalement, le lieu l'exposant sans aucune barrière à une forme de torture. Bien plus qu'un simple élément de décor, les escaliers impriment dans l'espace (dans la continuité de certains plans en plongée) une graduation et une bascule dramatiques, notamment lors de discussions où se joue le destin de John. C'est dans les escaliers que Treves s'oppose à Bytes, venu chercher son « bien », et bénéficie du soutien du directeur pour renvoyer l'ignoble individu [séq. 6]. C'est en haut des marches conduisant à la chambre de John que Carr Gomm est rappelé par Treves pour qu'il écoute la suite du psaume récité par l'homme-éléphant [séq. 6]. Quand Miss Mothershead s'adresse au médecin pour critiquer sa façon de donner John en spectacle, des escaliers figurent en arrière-plan [séq. 8]. La frontière dessinée par ce motif architectural semble au premier abord dissocier deux réalités sociales — la haute société et les bas-fonds — mais aussi deux types de comportements, humain et inhumain [Genre]. Cependant, cette ligne de partage s'avère beaucoup plus trouble. L'escalier est utilisé comme un élément de suspense horrifique [Motif] lors de la première montée de l'infirmière Nora jusqu'à la chambre de John [séq. 5]. Il focalise aussi toutes les tensions dans la scène à la gare [Séquence]. Il contribue également à la configuration étrange de l'appartement attribué « à vie » à John (tel un tombeau luxueux). Les visiteurs diurnes de John entrent par une porte située en hauteur et descendent un petit escalier pour le rejoindre dans son salon : ils semblent ainsi franchir une rampe jusqu'à une scène [Mise en scène]. Ses visiteurs nocturnes, indésirés, empruntent eux une porte située au même niveau que la pièce.

● Jusqu'à la mort

La relation entre Treves et Merrick aurait pu aiguiller le récit en direction d'un rapport médecin-patient ou éducateur-élève, comme dans *L'Enfant sauvage* de François Truffaut (1970). Or, Treves ne lui apprend que peu de choses. On comprend lors du test passé auprès du directeur de l'hôpital et réussi *in extremis* par John qu'il sait lire, qu'il est intelligent et sensible [séq. 6]. Le récit d'apprentissage ne se situe donc pas là où on pourrait l'imaginer : plutôt qu'un mentor, le médecin ami joue le rôle d'accompagnateur-menteur de Merrick dans son entrée dans le monde [Mise en scène]. Accompagnateur, Treves le sera sur un mode plus funeste encore en escortant Merrick jusqu'au sommeil éternel. L'apprentissage du film se situe en partie là, caché derrière ces mondanités aux allures de vanités qui camouflent difficilement la fin imminente de

La seule nuit où John ne sera pas tourmenté est celle de sa mort. Il s'allonge enfin après avoir vécu la verticalité comme un enfer, que ce soit la nuit (car il ne peut tenir la position horizontale) ou lors de ses exhibitions.

C'est précisément au milieu du film qu'il apprend qu'il va mourir. Cette annonce faite par Treves, en réponse à sa demande « Pouvez-vous me guérir ? », est précédée par une scène d'échange entre John et l'infirmière Nora sur sa maquette de l'église St Philip, en face de l'hôpital [séq. 7]. La verticalité est soulignée en premier lieu par le motif de l'escalier, encore présent, sous lequel il tire d'une poubelle des cartons pour sa construction. Cette dynamique ascensionnelle est prolongée par les lignes de la maquette et le regard porté en hauteur vers le bout de ciel visible de sa fenêtre. La symbolique de ce mouvement vers le ciel, présageant sa disparition, est limpide, d'autant plus qu'une attention sera portée sur la maquette finie à la mort de John. Celle-ci participe au cérémonial de son entrée dans un infini étoilé vers lequel il glisse, bercé par la voix douce et rêvée de sa mère.



● L'homme-enfant, le conte et les femmes

Les élèves seront invités à observer les différents personnages féminins présents autour de John. Qu'ont ces femmes en commun ? Quelles caractéristiques de la personnalité de John mettent-elles en évidence ? Les femmes que John rencontre se distinguent par leur bienveillance maternelle à son égard. Pourront être relevés certains détails soulignant le lien entre ces présences amies et la mère de John (le nom de l'infirmière en chef, Mothershead ; la circulation des photographies). L'identification, à travers elles, de l'univers du conte pourra se faire par un retour sur la fin du film : le visage de la mère, incrusté au milieu d'étoiles telle une fée, et sa douce voix rappellent l'actrice Lillian Gish, représentée de manière similaire dans l'ouverture de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton (1955). Quels rapprochements peut-on faire entre John Harper, le petit garçon du film, et John Merrick ? Y a-t-il d'autres liens à nouer entre les deux films concernant le traitement de l'image ?



Genre

La condition (in)humaine

● Le fils de l'Angleterre

Malgré le caractère biographique d'*Elephant Man*, inspiré des écrits de Treves [Genèse], le drame de David Lynch ne saurait se ranger dans la catégorie *biopic* telle qu'elle est traitée conventionnellement au cinéma. Est pourtant bien présente la presque incontournable scène de trauma qui détermine de manière très romanesque la trajectoire d'un personnage célèbre, mais celle-ci revêt une forme atypique comparable à un choc originel et esthétique [séq. 2]. Elle projette d'emblée sur cette vie une déformation cauchemardesque, une toile fantasmatique à partir desquelles pourraient être lus tout le récit de la vie de John Merrick et toute la mise en scène. Tel un shaker violent dont Lynch est devenu coutumier, l'ouverture d'*Elephant Man* (une possible version sismique du «*rosebud*» enneigé du *Citizen Kane* d'Orson Welles, lié à un souvenir d'enfance du personnage principal) nous immerge dans un furieux brassage d'images mentales portant l'empreinte du colonialisme. Soit une manière singulière d'entrer dans le Londres victorien, qui sert de cadre historique au film, par une porte psychique révélatrice d'une violence primitive et sexuelle — difficile de ne pas y voir une scène de viol, réelle ou peut-être bien fantasmée. S'y devine l'inconscient refoulé d'une époque puritaine dont John Merrick serait le rejeton, le fruit honteux.

Cette dimension symptomatique de l'homme-éléphant transparait de bien des manières tout au long du film. La princesse Alexandra parlera de John comme du «*fils de l'Angleterre*». Bien plus qu'une formule solennelle d'anoblissement, d'intronisation sociale, cette désignation raconte le lien étroit qui se tisse entre John et l'Angleterre victorienne dont il devient le pupille. Dès le début, la recherche par Treves de l'homme-éléphant nous conduit dans les bas-fonds de Londres marqués par la misère [séq. 3]. On y trouve une présence ouvrière révélatrice de la révolution industrielle en marche, de la pauvreté, de la violence qu'elle induit : on verra Treves opérer un ouvrier blessé par une machine [Parallèles]. La crasse, la vapeur chargent les rues d'une atmosphère lourde et asphyxiante, et semblent prolonger la vision infernale du prologue. La frontière entre le cauchemar et la réalité est bien mince.



● Réalisme fantastico-onirique

Si l'homme-éléphant semble bien souvent hors du monde au début du film, car caché, isolé, il est en même temps puissamment relié à lui dans un étrange effet de miroir, de révélation, d'incarnation de ses horreurs sociales et par conséquent humaines. Il semble même sortir littéralement de ses entrailles urbaines, sombres, poisseuses. En atteste le deuxième cauchemar de John [séq. 8]. Après une nouvelle vision chaotique de la mère se débattant, puis d'ouvriers actionnant des machines bruyantes, il met en scène l'avancée d'hommes du peuple, le visage marqué par le travail et la pauvreté. Ils semblent s'être substitués au troupeau d'éléphants du début (dans ce que le film présente formellement comme un premier cauchemar). Le miroir qu'ils tendent, face caméra, en direction de l'œil (omniscient) du rêveur tourmenté, mais aussi et surtout du spectateur, est une invitation directe à relier ces éléments entre eux : le viol [Filiation], les animaux sauvages, le corps ouvrier, les indigents, John... que l'on finit par voir dans le miroir où apparaissent également des éléphants, un œil de pachyderme puis celui de John (qui font écho au regard de la mère au début du film). Qu'en conclure ? Que le reflet de John, d'abord absent du miroir, se retrouve aussi dans ces déclassés ? Le mystère demeure, mais ces associations, formulées à partir de la toile même du rêve, relie inmanquablement John à une réalité sociale brutale. Le visage de Jim viendra prolonger cette vision dans la réalité en tendant, lors d'une de ses visites, un miroir à John.

Autre élément participant à la dimension symptomatique du personnage : la plasticité du noir et blanc nous invite à faire quelques rapprochements formels entre les vapeurs industrielles et la forme du visage de John, bien que celle-ci soit totalement calquée sur le visage réel de Merrick [Genèse]. Une surimpression appuyée, lors de la fuite de John, marque

« Le credo du film de Browning, c'est "les monstres sont des humains comme les autres", alors que dans le film de Lynch, c'est plutôt "les humains sont des monstres comme les autres" »

Frédéric Bas

un lien entre John cagoulé, la vapeur du bateau sur lequel il voyage et la fumée du train qu'il prend, comme si tous ces éléments étaient étroitement liés [séq. 10]. John semble alors enchaîné à une mécanique infernale qui se vérifiera dans la scène de la gare [Séquence]. Lynch, qui aime les villes industrielles et les cheminées d'usine (qu'il peindra et photographiera), dira d'ailleurs que le film tourne autant autour de Merrick que de « l'idée de révolution industrielle » : « L'idée des cheminées d'usine, de la suie et de l'industrie associées à cette chair [de Merrick] a aussi contribué à ce que je tienne bon », raconte-t-il pour expliquer sa motivation malgré certaines difficultés rencontrées sur le tournage¹. Il tient dans cette association un motif formel fort du film. Celui-ci est d'ailleurs posé dès le prologue, quand, à la fin du cauchemar, les cris du nourrisson possiblement né du viol de la mère correspondent à l'élévation sur fond noir d'un nuage de fumée.

La laideur et la violence d'une société victorienne oppressive transparaissent peu dans la littérature de cette époque, exception faite des romans de Charles Dickens, auxquels on pense quand on suit le personnage purement fictif de l'enfant des rues qui assiste Bytes. C'est surtout dans le champ de la littérature fantastique que le refoulé victorien s'exprime, à travers des fantômes, « figurants décentrés, dédoublés, d'une société inquiète »². Ce terrain semble être aussi celui de Lynch, même si le film ne se frotte pas au surnaturel comme l'appelle le genre. Sa dimension fantastique s'origine dans le soin apporté à l'image en noir et blanc qui permet de mêler imaginaire et réalité, et de dessiner les contours d'un espace psychique, mental [Mise en scène]. Quand bien même une grande partie du film se passe en intérieur, le cadre de Londres reste visible et propice à ce glissement vers le fantastique : dans l'éclairage soigné et contrasté du film, le brouillard envahissant les rues pavées, les pubs grouillant de soulards grimaçants et les nuits menaçantes sont facilement évocateurs d'un imaginaire fantastico-horifique traversé par les figures de Jack l'Éventreur et du docteur Jekyll de Stevenson.

● La ronde des *freaks*

À ce cadre fantastique s'ajoute la difformité du personnage principal, créature dite « monstrueuse », hors norme, similaire à d'autres qui peuplent des romans et films emblématiques du genre comme l'incontournable *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) et ses adaptations cinématographiques (à commencer par celle de James Whale). Peut-on pour autant parler d'*Elephant*

Man comme d'un film de monstres ? Si film de monstres il y a ici, ce n'est évidemment pas en lien avec ceux, destructeurs, du cinéma catastrophe (même si Merrick partage leur dimension symptomatique). L'homme-éléphant appartient à la famille des *freaks* qui remettent la monstruosité à sa place, c'est-à-dire à une place qui ne leur revient pas mais concerne certains hommes. Rabaissé au rang de bête par le bonimenteur Bytes, John est enfermé dans une cage lors d'une tournée infernale en Europe qui évoque la détresse humaine exprimée dans *La strada* de Federico Fellini (1954), un film que Lynch admire. Le captif est libéré par les phénomènes de foire du cirque où il est exploité [séq. 10], qui semblent tout droit issus du film de Tod Browning, *Freaks* (1932). L'image est alors particulièrement sombre ; une nuit opaque pèse sur tout le cadre. Constat d'une profonde désespérance, ce tableau nocturne se dresse comme une ruine humaine et morale. Il rend d'autant plus émouvante l'intervention des libérateurs de John qui diffusent discrètement dans ce noir charbon une chaleur bienveillante et apportent une touche de merveilleux, notamment quand ils (dé)filent avec John dans les bois.

Cette référence au film de Browning est présente dès le début du film, où apparaît nettement au milieu des baraques foraines une affiche avec l'inscription « *freaks* ». Le lien entre les deux œuvres vient notamment du désir des deux cinéastes de s'intéresser aux points de vue de ceux qui sont la cible des regards et traités avec cruauté [Mise en scène]. Dans le film de Browning, on observe le quotidien de monstres de foire dans un cirque et l'histoire d'amour de l'un d'entre eux, abusé par une trapéziste qui en veut à son argent. Y est interrogé « ce "sentiment commun d'être homme" à partir de la réalité fluctuante de la notion de monstre et de monstruosité », analyse Charles Tesson. « Le corps mutilé et défiguré, en voulant se rattacher au monde par ce qui lui reste (les sentiments), découvre alors dans ce monde la réplique exacte et ironique de ce qu'il est déjà : la castration du désir, son infirmité comme loi régissant la communauté du genre humain. »³ De quoi nous renvoyer à l'effet miroir illustré par le cauchemar de John mentionné plus haut. À cette famille de marginaux peut s'associer cette autre créature victime de la monstruosité des hommes, autrement apeuré et dévoré par la société, qu'est *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton (1990), lui-même grand admirateur de *Freaks*.

3 Charles Tesson, « Le monstrueux sentiment de l'espèce humaine », *Trafic* n° 8, P.O.L., automne 1993, p. 50.

1 Chris Rodley, *op. cit.*
2 Préface de Jean-Pierre Krémer, *Les Fantômes des Victoriens*, José Corti, 2000.



Freaks, la monstrueuse parade (1932)
© DVD Warner Bros. Entertainment France

Mise en scène

Montreurs et regardants

Elephant Man élabore à partir de la figure de John Merrick tout un parcours du regard porteur d'une réflexion sur l'exposition et l'enfermement liés à la monstruosité. L'homme-éléphant est bien malgré lui un homme de scène que nous découvrons pour commencer à travers les yeux des autres et les réactions de sidération, de dégoût voire d'horreur qu'il suscite. Ce sont ces regards posés sur lui qui font de lui un monstre. À travers eux, un espace d'exposition, voire de surexposition, prend forme fatalement autour du phénomène, telle une scène cruelle et obscène qui le condamne. Ce motif de la scène ne cesse d'être décliné tout au long du film. À travers ses variations, on peut observer la manière dont David Lynch dispose et interroge, à partir de cet espace, les divers regards en jeu : ceux des personnages, le sien et celui du spectateur.

« J'ai fait de Merrick une curiosité comme par le passé. Mais cette fois dans un hôpital au lieu d'une foire »

Frederick Treves



● Première apparition

Le premier spectateur de John dans le film est Frederick Treves, auquel Bytes réserve une séance privée, l'interdiction en cours d'exposition des « monstres » contraignant le bonimenteur à une certaine clandestinité [séq. 3]. Face à ce spectacle interdit par les autorités britanniques, le chirurgien pourrait facilement être comparé à un voyeur, le dispositif suggérant une certaine pornographie du regard. Lynch décide de ne quasiment pas montrer John, dont on voit la silhouette mais dont les traits restent plongés dans la pénombre. Le cinéaste se concentre sur la réaction silencieuse du médecin. Que voir dans son regard, dans ses larmes ? Probablement la sidération de découvrir un tel être, hors norme. Certains pourront y voir aussi une forme d'émerveillement du scientifique face à la découverte d'une rareté (à exploiter). Se devine pour finir son bouleversement profond, souligné par la musique de John Morris, face à ce que cette apparition laisse deviner des conditions de vie atroces de cet homme.

Parce que Lynch choisit de reléguer en partie John hors-champ ou de le rendre peu visible, il place également le spectateur dans une position trouble. La sous-exposition du « monstre », dans un moment qui pourrait avoir valeur de surexposition, renvoie en premier lieu au refus du cinéaste de souscrire à ce spectacle, à cette mise en scène, dont il se démarque de manière critique et éthique. Ce qu'il

fait exister de cet être, c'est sa condition de regardé et la maltraitance qui va avec et le rabaisse à un état animal : ce qui bouleverse ici, ce sont davantage les chaînes qu'il porte et le souffle douloureux de sa voix que le physique, peu visible, du personnage. À ce sentiment dominant s'en rajoute néanmoins un autre plus trouble — comme si toute forme de représentation, aussi précautionneuse soit-elle, était viciée, malade, condamnatrice : même si Lynch met d'emblée à plat et à distance ce dispositif d'exposition, un tiraillement se met en place entre l'envie de voir et de ne pas voir. Cela interroge notre place de spectateur et renvoie à la dimension impure du cinéma, art de voyeur, qui excite immanquablement le désir de voir. Tels des petits cailloux, le cinéaste pose ainsi des indices visuels (un corps difforme dans un bocal, une représentation d'Ève) et sonores qui éveillent notre curiosité et notre imagination en donnant déjà vie, morceau par morceau, à la créature. « Le spectateur est entré dans le film, à la suite de Treves, par le biais du voyeurisme. Il a payé pour voir un *freak* »¹, écrit Serge Daney avant de pointer la manière dont le cinéaste désamorçe cette attente en détournant les codes du genre horrifique et en montrant la peur du monstre [Motif]. Le stade du voyeurisme est aussi

¹ Serge Daney, « Le monstre a peur », *La Maison cinéma et le monde*, 1. *Le temps des Cahiers*, P.O.L., 2001.

dépassé parce que montré clairement, avec une distance critique. Le film va loin dans l'étude de cette sinistre excitation du regard lors des visites du gardien Jim et de ses clients ivres dans la chambre de John : s'y organise un double viol, celui des femmes qu'on force à regarder l'homme-éléphant et dont on abuse en profitant de leur effroi [Motif], et celui symbolique de John agressé dans un espace censé le protéger. On le mesure pleinement à travers cette étude de regards agressifs, transgressifs : *Elephant Man* a pour grand sujet le cinéma.

● Exhibition et voyeurisme scientifiques

Lors de la présentation du cas John Merrick par Treves à ses collègues [séc. 4], la mise en scène souligne nettement la similitude entre l'exhibition scientifique et un spectacle cinématographique, à commencer par le projecteur qui ouvre et ferme cette séquence. Filmé en gros plan face caméra, il s'apparente à un gros œil lumineux qui synthétise tous les regards avides, médusés, qui se fixent alors sur John tout au long de la séquence. Ce gros œil du projecteur nous regarde aussi, comme le miroir face caméra dans le cauchemar de John, et nous invite à observer d'un œil critique et distancé ce dispositif plus qu'intrusif : agressif. La salle avec ses rangées de spectateurs, le rideau ouvert sur John enfermé dans un espace scénique fait d'écrans, les applaudissements à la fin de l'exposé de Treves, tous ces éléments contribuent à faire de cette présentation anatomique un spectacle et nous invitent très clairement à le comparer à l'exhibition foraine dont l'homme-éléphant fait l'objet. Cette représentation-ci est-elle plus respectueuse que celle organisée par Bytes ou bien aussi scandaleuse ? La violence évidente de la scène médicale, son obscénité ne viennent pas de la difformité du corps montré, relégué hors-champ tout au long de la séquence, ni de ce que l'on peut imaginer de ce physique. L'objet d'étude de Lynch n'est pas le même que celui du médecin, il se déplace du côté de ces hommes en costumes, de leur regard scrutateur dont la puissance de mise à nu et même de dissection transparait à travers les images d'anatomie figurant derrière Treves. Celles-ci font écho, par leur grand format, à l'écran sur lequel se dessine l'ombre de John, et semblent donner l'envers cru et cruel, clinique et détaillé de cette silhouette [Parallèles]. La violence du dispositif vient aussi de la distribution de la parole. Dans ce contexte, John est réduit à une pure image condamnée à se taire (« Je vais vous examiner. Je vous interrogerai plus tard », lui dit Treves dans la séquence précédente). Derrière le rideau-écran, il paraît prisonnier, emmuré dans un film muet — ou presque. Ce qui est bouleversant dans cette scène, c'est en effet le bruit de son souffle : la toile de l'écran respire, vibre, tout comme le faisait avant elle la toile de la cagoule posée sur le visage de John. Il y a quelqu'un derrière cette image, dotée d'une épaisseur sonore — aussi infime soit-elle — et humaine.



● Noir, gris et blanc

Des recherches sur le directeur de la photographie Freddie Francis (également collaborateur de Lynch sur *Dune* et *Une histoire vraie*) permettront aux élèves de constater que sa filmographie se partage entre le cinéma social (*Samedi soir, dimanche matin* de Karel Reisz, 1960) et les films fantastiques (*Les Innocents* de Jack Clayton, 1961), deux genres présents dans *Elephant Man*. Cette première approche de l'image sera l'occasion de voir qu'un genre cinématographique est souvent associé à un univers visuel marqué. Elle les sensibilisera à la manière dont le travail sur l'image oriente la lecture d'un film, sa tonalité. Peut-on imaginer *Elephant Man* en couleur ? Que met en valeur le choix esthétique du noir et blanc ? Les élèves reviendront sur les différents types d'éclairage présents dans le film. À quels lieux, à quels temps du récit, à quels états du personnage correspondent les variations de la lumière ? Quand le blanc, le noir et le gris dominant-ils ? Quels effets de contrastes peut-on noter dans le film ? La luminosité blanche de l'hôpital est-elle toujours rassurante ? Quels éclairages contribuent à faire vivre l'imaginaire du personnage, à donner au film la dimension d'un cauchemar ou d'un rêve ? Les élèves pourront également s'interroger sur le lien entre certains effets comme les surimpressions et fondus au noir (à repérer) et l'éclairage : en quoi renforcent-ils certains partis pris quant à la lumière et au récit ?

Le regardé



● Bête de scène

Partagées entre l'obscurité et le jour, les bas-fonds crasseux et la propreté clinique de l'hôpital, les deux premières exhibitions de John montrées dans le film mettent en résonance deux formes de violence à son égard et pointent celle feutrée, masquée, de l'institution médicale. Plus tard, Miss Mothershead dénonce une autre exploitation douteuse de John, au moment de son entrée dans le monde. La scène d'exposition devient alors celle définie par l'espace même de son appartement, où il reçoit de jour les visites organisées par Treves et de nuit celles organisées par Jim, le gardien. Certes, les motivations des deux hommes ne sont pas les mêmes, mais cette scène d'exposition commune — scène intime qui renforce l'idée d'une violation — interroge l'ambiguïté du médecin, que la remarque de l'infirmière en chef bouscule. «Suis-je bon?», demande-t-il à sa femme alors qu'il prend conscience de sa faute. Le nécessaire de toilette luxueux offert à Merrick lors de son admission définitive à l'hôpital achève de le désigner comme un homme de scène, et c'est d'ailleurs après s'être fait beau, comme un acteur prêt à entrer en scène, qu'il reçoit la visite de Jim et sa bande d'ivrognes.

Parce qu'elle est l'occasion pour John de soigner son apparence, son unique sortie au théâtre [séqu. 11] réveille le souvenir de ce cadeau luxueux et des événements cauchemardesques auquel il est associé. Bien que placé parmi les spectateurs, l'homme-éléphant occupe un rang à part, non seulement parce qu'il figure symboliquement en hauteur [Récit], aux côtés de la princesse Alexandra, mais parce que l'attention dirigée vers lui le désigne à nouveau comme un homme de scène. Ceci est notamment souligné par le lustre du théâtre qui évoque un gros œil. Même s'il résulte d'un élan bienveillant et affectueux, cet émouvant placement de John au centre des regards suscite aussi un certain malaise [Document] qu'il est important d'interroger. Sans doute est-il dû au fait que cette nouvelle exposition est chargée de tout un historique douloureux qu'applaudissements et regards ne sauraient pouvoir effacer, quand bien même ce serait peut-être aussi le but inconscient de ces marques d'affection.

● L'homme-cinéma

Cette séquence, ouverte à plusieurs lectures, met aussi en évidence que John ne saurait échapper à sa condition d'homme de scène, et donc fatalement de monstre; ne dit-on pas de certains acteurs qu'ils sont des « monstres sacrés »? N'est-ce pas la position qu'il semble alors occuper? Sa prise en compte comme être humain ne vient pas, dans cette scène, de la chaleureuse reconnaissance publique, elle s'exprime avant, quand Lynch laisse John occuper la place plus respirable et plus humaine de spectateur, de regardant et non de regardé. Ce que l'on voit alors du spectacle musical du *Chat botté*, à travers ses yeux, est un montage d'images qui restitue une matière cinématographique mentale, plus qu'un dispositif théâtral : un conte onirique qui aurait absorbé des images de films de Georges Méliès. Se confirme alors une idée magnifique qui irrigue le film : condamné à être un homme ou plutôt une bête de scène, John existe, résiste, s'exprime en tant qu'être humain à travers les images qu'il produit, qui nous donnent la mesure de sa souffrance, de son intériorité et de son humanité. Il est un homme-cinéma, et à ce titre un double probable du cinéaste, mais aussi un homme de son époque : le film se situe en 1884, à une période riche marquée par la révolution industrielle, la naissance imminente du cinéma et de la psychanalyse.

Ce monde cinématographique intérieur est posé dès l'ouverture du film, à travers la scène primitive de l'agression de la mère, improbable souvenir et probable rêve. On perçoit un peu mieux la nature reconstruite, déformée de cette scène quand le bonimenteur Bytes «sert» à Treves la légende de l'homme-éléphant pour introduire sa présentation de John, fils d'une fiction horrifique et extraordinaire (on



entend le cri d'un nourrisson à la fin du rêve), né du choc de deux images. C'est l'histoire romancée, arrangée (défigurée?) de ses origines, dérivée d'une réalité lointaine, inconnue, dont seule subsiste une photo — celle de la mère au regard fixe — qui ouvre le film et qui s'anime progressivement, jusqu'au chaos [Parallèles]. Les éléphants qui se surimpressionnent à son visage forment sur ses yeux d'étranges lunettes. Ce passage de la photo au cinéma raconte la mise en mouvement et la mise en abyme d'un imaginaire tourmenté qui se diffuse dans l'architecture visuelle et sonore de tout le film et qui réapparaît sous une forme concentrée dans le deuxième cauchemar de John [séq. 8]. Celui-ci est introduit par un mouvement de percée dans sa cagoule trouée. Nous plongeons alors de l'autre côté de la toile, au cœur de la scène intérieure logée dans sa tête, dans une sorte de chambre noire, lieu clé décliné de bien des manières dans l'œuvre de Lynch, notamment sous la forme d'un mystérieux théâtre (voir la série et le film *Twin Peaks*, ainsi que *Mulholland Drive*). C'est aussi à la projection d'un film intime, fait de la matière des rêves, cauchemars et souvenirs de cet homme-cinéma (l'ogre prisonnier écho de sa captivité, la fée écho des femmes croisées), que nous semblons assister lors de la représentation finale, dans un retournement/détournement de l'espace théâtral en espace intérieur. De quoi lire autrement encore les applaudissements des spectateurs qui, tournés vers John, semblent étrangement le saluer comme s'il était l'auteur du spectacle auquel ils ont assisté.



Un rapprochement peut être fait entre l'homme-cinéma qu'est Merrick et un autre corps difforme, lui aussi marquant et également moteur de projections cinématographiques : il s'agit du blessé de *Johnny s'en va-t-en guerre* de Dalton Trumbo (1971). Le soldat amputé et paralysé dans une chambre, le visage recouvert de bandelettes, ne cesse de se remémorer son passé à travers des flash-backs qui semblent le maintenir en vie, posant là aussi le cinéma comme une force créative intérieure.

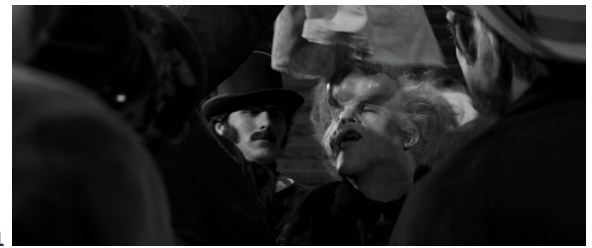
● Murs, fenêtres et cages

Peu de temps après l'arrivée de John à l'hôpital, Miss Mothershead, l'infirmière en chef, compare le nouveau patient atypique et mutique à un mur. Loin d'être anecdotique, ce rapprochement se confirme à travers certains partis pris de mise en scène qui nous invitent à faire plus largement un rapprochement entre l'homme-éléphant et l'architecture qui l'entoure. À quels moments du film un lien, une continuité semblent-ils s'établir entre le corps de John et les décors qu'il occupe ? De quelle manière l'espace (visuel et sonore) reflète-t-il sa sensibilité ? Une attention particulière pourra être portée aux murs et fenêtres qui se dessinent autour de Merrick.

Un arrêt sur une première scène pourra être fait : celle de Treves et un confrère observant le retour de John chez Bytes après l'étude de son cas [séq. 4]. Filmée en plongée, la silhouette de l'homme-éléphant se dessine sur le pavé, tel un minuscule insecte (presque kafkaïen) écrasé par ces regards qui le dominent.

Les élèves pourront observer une évolution dans la représentation de la première chambre occupée par John à l'hôpital. Cet espace n'est-il pas étrange ? Est-il toujours représenté de la même manière ? Lors que Gomm et Treves comprennent que John est bien plus intelligent et sensible qu'ils ne le pensaient, sont révélées dans la chambre, grâce à la variation des angles de prise de vues, des fenêtres que l'on ne soupçonnait pas, car elles étaient jusqu'ici maintenues hors-champ. Les murs de la

chambre se présentent ainsi comme une seconde peau, à l'image des vêtements portés par John à son arrivée et suspendus à un porte-manteau comme une peau morte. Le corps en cage, camouflé, de John semble respirer un peu en même temps que sa parole sort, timidement, et que l'espace s'ouvre, comme si tous ces éléments étaient reliés et pris dans une logique d'emboîtement. D'ailleurs, le trou dans la toile en tissu couvrant le visage de John n'évoque-t-il pas à la fois une fenêtre et une bouche ? Les élèves pourront s'arrêter sur une autre fenêtre, située dans la seconde chambre de John, et mise en avant lors de la découverte par l'infirmière Nora de la maquette de St Philip [séq. 8]. Sa vue est étrangement bouchée par un mur ; seule une toute petite ouverture apparaît en haut, par laquelle n'est visible qu'un bout du clocher de l'église. Que nous révèle cette étrange configuration ? Que raconte-t-elle de l'existence de John ? La reproduction de l'église serait-elle une œuvre d'imagination, le fruit d'une vue intérieure ? Nous sensibilisant au regard du regardé, cette vue en partie bouchée synthétise la double condamnation de John, entre enfermement et montée au ciel. Vue de l'extérieur par un gardien alerté par le bruit, la fenêtre de John évoque aussi une scène et une cage, lieu d'une soumission à un état animal qu'il éprouvera réellement (lors du voyage avec Bytes, puis coincé derrière les grilles du sous-sol de la gare [Séquence]) et qui le hantera jusqu'au bout (l'ogre dans le spectacle final).



Séquence

Je suis un homme

[01:43:17 – 01:46:22]

Libéré par les phénomènes du cirque après avoir été battu et enfermé dans une cage par Bytes, John revient à Londres. Son calvaire semble derrière lui, mais on entrevoit dès sa montée dans le bateau que sa présence masquée est susceptible de provoquer quelques remous. C'est dans la gare de Londres que cette agressivité éclate, dans une scène qui contient et rejoue tous les cauchemars réels et imaginaires de l'homme-éléphant.

● L'homme-machine

La séquence s'ouvre d'emblée sous le signe du mouvement, qui sera très vite associé à un état d'alerte et maintenu jusqu'à ce que John ne puisse plus avancer. D'ailleurs, il s'agit de la séquence où Merrick est le plus en mouvement, lui qui est souvent tenu dans des compositions figées, au centre de la scène et d'un cadre large écrasant. Un lien est établi dès le premier plan entre le train et lui [1] : une vue du toit en contre-plongée semble fondre en un seul mouvement le probable point de vue du voyageur et l'avancée de la machine. Cette fusion passe aussi et surtout par le son, élément central de cette séquence, marquée entre autres par ses similitudes avec la bande sonore des cauchemars de John. Ainsi, le bruit du train à son arrivée évoque les barrissements des éléphants, puis le roulement répétitif de la machine de fer rappelle les pas du troupeau et les machines des ouvriers du cauchemar. Non seulement l'effet de broyage créé traduit la pression qui monte autour de John, mais il raconte aussi quelque chose de la mécanique même de son corps boiteux, associé à une locomotive en mouvement [2].

● Provocation d'un enfant

La curiosité mal placée à l'égard de l'homme masqué, qui fera boule de neige, est d'abord celle spontanée d'un enfant. L'avancée du fugitif parmi la foule de la gare se fait d'abord sous son œil [3]. Le garçon évoque celui qui assiste Bytes. Comme lui, il est associé à un regard témoin et interrogateur. Souvenons-nous que juste avant dans le cirque, le regard de l'autre gamin, en se dirigeant vers la roulotte du bonimenteur, fixait la caméra au moment de la fuite de John. Cet œil enfantin invite également à faire un lien également entre le début de lynchage à venir et l'exhibition foraine, durant laquelle John s'effondrait sous les yeux de l'enfant. Malgré les différences de contexte, un public et une scène se forment fatalement autour de l'homme-éléphant [10 à 14]. Bien plus encore que le petit assistant de Bytes, l'enfant de la gare occupe une place équivoque : visage faussement innocent, il est celui qui initie un nouvel effondrement de John [15], sorte de reprise « hors spectacle » de son évanouissement précédent. Les cauchemars réels et imaginaires de John, liés à la nuit, se réalisent au grand jour dans l'espace public.

● Montage expressif

Tandis que la pression sonore est maintenue, une autre pression visuelle prend forme dans les escaliers, lieu emblématique dans le film des basculements dramaturgiques [Récit]. Le garçon rejoint John dans le champ qu'il observait et où il apparaît étrangement comme son double miniature [4], la même casquette que lui vissée sur la tête. Un autre effet de redoublement vient aussi de l'arrivée de nouveaux jeunes observateurs [5], qui prennent le relais du regard du premier petit curieux, puis subitement de son pas, aux trousseaux de John. La pression se renforce à travers une bande

sonore de plus en plus envahissante : les interrogations des gamins sont recouvertes par le bruit des machines avec lequel s'harmonise la marche boiteuse et plus rapide de Merrick, telle une locomotive lancée à plus vive allure [6]. À cela s'ajoute une couche musicale, des cordes répétitives qui renforcent l'agressivité de cette matière sonore et sa dimension mentale, cauchemardesque. Alors que le cadre se resserre sur la tête de John, le sifflement d'une locomotive résonne comme un premier cri intérieur, avant qu'un autre cri n'occupe le devant de la scène, celui d'une fillette [7], qui s'égosille plus encore une fois tombée à la renverse [8] — on pense inévitablement à la chute et au cri de la mère, renversée par des éléphants. Visuellement, la scène suit la logique expressive du cinéma muet, auquel elle associe un véritable déchaînement sonore. Le cri de la mère redouble celui de la fillette [9] et participe à l'enchaînement de plans de réaction, voire de « surréaction », selon une dynamique qui rappelle certains montages d'Eisenstein, notamment celui de la célèbre scène de l'escalier d'Odessa du *Cuirassé Potemkine* (1925).

● Grondement et percée des mots

Ce montage expressif et condensé souligne l'effet de cristallisation provoqué par la présence de Merrick qui, bien que vêtu d'habits de camouflage similaires à celui de l'homme invisible, devient ici un homme hyper visible qui aimante les regards, déchaîne les passions (tel un potentiel tueur en série, du type Jack l'Éventreur ou celui de *M le Maudit* de Fritz Lang, 1931). Il se trouve condamné, même hors d'un contexte de spectacle, à être enfermé sur une scène [Mise en scène]. Cette configuration se précise quand, arrivé en bas d'un escalier, une foule se forme autour de lui [10] et qu'on lui enlève sa cagoule [11]. À cet enfermement s'en rajoute un autre, au moment où sa fuite est contrée par des grilles [12] qui rappellent celles de la cage aux singes où il était captif auparavant [Mise en scène]. Rythmée par la musique et la course de John — synchronisées —, la bande sonore laisse parvenir à nos oreilles les gémissements de l'homme, traqué comme un animal, et le brouhaha des poursuivants. Dans cette dynamique de lynchage, la parole ne semble plus pouvoir exister, elle est remplacée par un grondement révélateur de la nature même de la foule qui raisonne de manière non verbale et forme un seul « corps vivant » dépourvu de réflexion, comme l'analyse Gustave Le Bon¹. Les mots qui sortent alors de la bouche de Merrick n'en résonnent que plus puissamment, plus humainement, au centre de cette scène nauséabonde que forment autour de lui les urinoirs [13, 14 et 15]. Ils transpercent avec force et désespoir cette couche crasseuse et cette masse haineuse qui évoque les spectateurs du cirque [14]. Nous sommes passés, le temps de cette course éclair, d'une vue sur un ciel encagé, prémonitoire, à cette basse réalité où Merrick, à bout, à terre (comme précédemment) [15], se défend pour la première fois par les mots. Désespéré, il crie face à un public hostile, animal, presque cannibale, tant les hommes envahissent et « bouffent » ici littéralement l'espace où le persécuté finit par chuter avant que la police vienne remettre de l'ordre dans ce chaos [16].

1 Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* [1895], PUF, 2013.



Motif

Chair sonore

L'élaboration de la bande sonore d'*Elephant Man* a été prise en charge par Alan Splet, dont la fonction de concepteur sonore était encore peu répandue à la fin des années 1970, même si œuvrait également à cette époque un autre grand designer sonore, Walter Murch (voir *Conversation secrète* de Francis Ford Coppola, en 1974). Splet avait déjà collaboré avec David Lynch sur *Six Figures Getting Sick* et *Eraserhead* (leur collaboration se poursuivra avec *Dune* et *Blue Velvet*).

● Matières en fusion

La composition sonore de Splet et Lynch donne d'entrée de jeu au film une empreinte et une orientation esthétiques, plastiques très fortes. Ses temps les plus spectaculaires sont liés aux scènes de cauchemars, de traumatismes, comme lors du prologue. Les sonorités qui se font alors entendre laissent autant que les images une trace indélébile sur la mémoire du spectateur, qui les retrouve disséminées tout au long du film, de manière plus ou moins prononcée. Ces circulations sonores créent des liens entre certains éléments fantasmés et réels et donnent une expression à ce qui se joue en souterrain, dans la tête de John, caisse de résonance d'images et de sons révélateurs de son inconscient et d'une époque victorienne marquée par la révolution industrielle et la violence sociale qu'elle suscite [Genre]. Ces deux univers sonores se mêlent dès le début du film. Le cauchemar initial s'ouvre sur une petite mélodie, comparable à une berceuse, qui reprend le thème principal du film. Celle-ci est remplacée par un son sourd, menaçant, qui monte progressivement, en même temps que le montage laisse entrevoir un basculement dans l'horreur. Le bruit mat et répétitif de pas accompagne les images d'un troupeau d'éléphants ; ils ressemblent pourtant plus à une marche militaire, ou (comme on le comprendra plus tard en observant le deuxième cauchemar) au bruit mécanique, métallique des machines [Genre]. Ce déplacement des univers sonores du rêve à la réalité s'observe à tout moment : ainsi, lors de l'arrivée de Treves dans l'espace forain, le souffle d'un clown dans un coquillage, ses pas retentissant sur le plancher renvoient à des motifs identifiés juste avant dans le cauchemar. L'espace de la rue est expressif sur le plan tant visuel que sonore : lors de la deuxième visite de Treves à Bytes, s'y entendent plusieurs sons qui renvoient à une réalité précaire et dure. À l'ambiance sonore d'un marché succèdent les bruits retentissants de travaux comparables à

« *Elephant Man* possède la puissance et, dans une certaine mesure, la logique onirique d'un film muet, mais il est aussi parcouru de sons vibrants et déchirants »

Pauline Kael

des battements de cœur puis à des tirs évoquant un champ de bataille. Cet effet analogique, comme bien d'autres du film, semble rendre compte d'un réel chaotique, distordu [Parallèles].

● Corps, machine, feu

Ces grossissements sonores (le théoricien Michel Chion parle de « sons internes-objectifs ») contribuent à donner à l'espace une dimension organique très forte, que ce soit dans la rue (traversée aussi par des bruits de ruissellement, probablement des égouts) ou dans l'enceinte de l'hôpital, malgré son ambiance sonore générale différente, plus feutrée, dépouillée, silencieuse, qui contraste *a priori* avec les sons extérieurs. La nuit, la première chambre de John prend une autre dimension : les bruits du mécanisme de l'horloge située juste au-dessus y sont plus présents, plus angoissants pour le malade, dont le sentiment de solitude, de peur, voire de terreur, trouve une résonance forte dans ces lieux endormis [Récit]. Là aussi, on retrouve une similitude avec des battements de cœur. Tout cet intérieur résonne comme une reproduction à grande échelle du corps souffrant de l'homme-éléphant [Mise en scène] et favorise une double lecture des lieux, comme espace mental et comme écho à ce grand corps malade qu'est devenue l'Angleterre industrielle.

La bande sonore invite d'ailleurs régulièrement à faire le rapprochement entre l'homme et la machine [Séquence]. Le bruit récurrent de soufflerie (associé aux vapeurs industrielles, aux chaudières) fait écho à la respiration de John, premier élément par lequel vibre son humanité. Le son révèle ainsi un corps enfermé dans une double mécanique résultant autant de sa condition physique (différent, maltraitance) que du regard. Cette dimension organique est relayée par la configuration même des espaces. Aux scènes diverses occupées par John se rajoutent les espaces des couloirs et



des rues, vastes conduits sonores que Lynch avait prévus plus nombreux et que, contraint par la production, il dut réduire au montage. Ce lien étroit établi par le son entre John et l'espace renforce l'idée de viol quand les ivrognes envahissent sa chambre.

Dans la riche trame sonore du film, plusieurs détails et tessitures contribuent à l'expression d'un monde infernal [Récit], à commencer par les flammes, principalement celles des lampes à gaz et des chaudières, des cuisines. Elles constituent un leitmotiv à la sonorité étrangement puissante, très présent dans le cinéma de Lynch (que l'on songe notamment au fameux sous-titre *Fire Walk with Me* du film *Twin Peaks*). Quelque chose brûle, se consume à l'intérieur de cette vaste machine formée par l'architecture du film, quelque chose qui a à voir avec les feux des chaufferies industrielles et les feux de la rampe, associés aux exhibitions de John, qui se font écho. Lynch utilise ainsi pleinement des objets et des sons de l'époque pour donner vie aux tourments intérieurs de son personnage.



DP. Caravage, Première Méduse (env. 1597)



● Cris et peurs

Les nombreux cris qui traversent *Elephant Man* constituent un point culminant de l'approche sonore, très organique, développée par Lynch. Les élèves pourront d'abord les identifier, repérer leurs différentes formes et natures, pour mieux s'interroger sur leur signification. Nous n'entendons pas le cri de la mère lors de son agression, mais le barrissement des éléphants qui l'attaquent. Le premier cri humain qui retentit est un cri primal, celui d'un nourrisson que l'on imagine être John. Le cri crée-t-il un rapprochement entre l'homme et l'animal ? Quelle fonction a-t-il ? On repère plusieurs formes de cris tout au long du film. Il y a celui des personnages agressés : le cri muet de la mère, celui muet également formé par le trou dans la cagoule de John, qui évoque un œil d'éléphant mais aussi une bouche ouverte. Il y a aussi les cris des personnages féminins choqués par la vision de l'homme-éléphant, qui résonnent comme une forme d'excitation pour les hommes abusant alors de la situation. Ces cris de femmes produisent un effet d'écho et de boucle infernale avec celui des hurlements muets de la mère, ce qui raconte probablement quelque chose sur la manière dont l'homme Merrick se perçoit, tel un éléphant, un animal ennemi, comme le montre le deuxième cauchemar.

Les élèves pourront se demander dans quels types de films ce motif sonore est le plus présent, et revenir sur la première séquence où l'on découvre pour la première fois nettement le physique de John Merrick. Comment et pourquoi Lynch joue-t-il avec les codes du suspense et de la peur ? Pour les aider à répondre à cette question, on pourra comparer cette scène avec celles du meurtre sous la douche et de l'assassinat du détective Arbogast dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960), ainsi que celle de la première rencontre entre Elliot et l'extraterrestre au milieu d'un champ dans *E.T., l'extra-terrestre* de Steven Spielberg (1982), où la créature et l'enfant crient en même temps et où la peur est aussi du côté de la créature. « Quand une jeune infirmière hurle à la vue du jeune homme, c'est son mouvement de recul à lui qui nous bouleverse » écrit Pauline Kael¹, dimension sur laquelle revient Serge Daney dans sa critique du film intitulée « Le monstre a peur » [Document]. La puissance expressive du cri pourra également être étudiée à travers des œuvres picturales comme les deux *Méduse* de Caravage (env. 1597-1598), le célèbre *Cri* d'Edvard Munch (1893) ou encore *Tête VI* (1949) et *Étude pour un portrait* (1952) de Francis Bacon, dont Lynch est un admirateur.

1 Pauline Kael, *Chroniques américaines*, Sonatine, 2010.

Parallèles Corps défigurés

Présente dans toute l'œuvre de Lynch, la question du corps défiguré hante *Elephant Man* et s'étend bien au-delà du physique difforme de John. Nous ne voyons étrangement pas beaucoup d'autres patients entre les murs de l'hôpital, mais les quelques visages que nous croisons contrastent fortement avec les expressions contenues du personnel hospitalier et renvoient à d'autres formes de défiguration : le corps de l'ouvrier accidenté opéré par Treves; les visages en sang des indigents qui se battent dans le hall d'entrée de l'hôpital. Dans la continuité de ces visages déformés, citons l'ignoble rictus de Jim le gardien ainsi que les visages également grimaçants des ivrognes qu'il introduit chez John et des femmes que l'on force à regarder. Le visage même de la mère de John criant, filmé en mouvement, au ralenti, fait état d'une autre forme de distorsion de la figure humaine. Cette défiguration est alors étroitement reliée à la matière cinématographique, dont Lynch montre immédiatement le pouvoir de déformation, de décomposition.

La défiguration apparaît plus largement comme l'obsession importante de plusieurs grands cinéastes à la fin des années 1970 et dans le courant des années 1980, à travers ces films phares que sont *Alien*, *le huitième passager* de Ridley Scott (1979), *The Thing* de John Carpenter (1982) et *La Mouche* de David Cronenberg (1986). Bien plus que de simples films d'horreur destinés à faire peur, ces œuvres de science-fiction développent une véritable réflexion sur l'incarnation et le regard en s'inscrivant toutes dans une démarche de représentation réaliste, à contre-courant des effets spéciaux émergeant à cette époque. Que s'agit-il de sonder à travers ces métamorphoses horribles? C'est peut-être en premier lieu l'imaginaire même du spectateur qui est sollicité dans ces films où l'horreur se joue souvent sur un terrain invisible : dans *Alien*, la créature ne surgit que furtivement; le virus extraterrestre de *The Thing* trompe les apparences; *La Mouche* de Cronenberg prend le temps de nous laisser voir venir, dans un effet de téléportation mentale, les conséquences tragiques de la téléportation



réelle du héros et de sa fusion avec une mouche. Les visions monstrueuses interrogent les limites de la représentation du corps, donc du regard, et à travers elles celles du champ de représentation de l'humain, l'image aussi de ses origines et de sa fin.

● Ouvrir l'œil, ouvrir le corps

Un parallèle pourra être établi entre *Vénus noire* (Abdellatif Kechiche, 2010) et *Elephant Man*, autour notamment de la scène d'exhibition scientifique qui ouvre le film de Kechiche et évoque immanquablement celui de Lynch. Bien que le corps exposé en 1917 par l'anatomiste Georges Cuvier au début de *Vénus noire* soit un moulage — celui du cadavre d'une femme noire originaire d'Afrique du Sud, observée comme une curiosité et comme un animal —, certains choix de mise en scène (gros plans sur son visage, mouvements de caméra) lui donnent une dimension vivante, humaine et nous sensibilisent d'emblée à la violence extrême du regard posé sur elle et sur son sexe, exposé comme celui de John. L'occasion de s'interroger sur la violence, la pornographie du regard à une époque (la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e) où sont organisés des zoos humains [Société]. Un lien pourra aussi être établi avec le tableau de Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* (1632), qui met en scène une troublante circulation des regards autour d'un corps autopsié : si les hommes ne regardent pas directement la plaie ouverte, le spectateur ne peut échapper à cette vision, prisonnier de la pulsion scopique « excitée » par la composition même du tableau. Regarder à l'intérieur du corps, sonder le mystère de l'être humain ou non, telle est donc la question, le tiraillement auxquels est soumis l'observateur du tableau. Cette scénographie de l'autopsie traverse le cinéma d'horreur comme un point d'interrogation, d'obsession sur la puissance (perforatrice) et l'impuissance du regard face à la vulnérabilité des corps, mystérieuse enveloppe soumise à la déchirure, à l'exposition horripilante.



DR. Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* (1632)

Société

Les spectacles de foire dans l'Angleterre impériale : déshumaniser le handicap, dominer l'individu

Texte introductif et propos recueillis par Cyril Marchan, chargé de programmes sur France Culture

Perçu dans les sociétés de médecine de l'ère victorienne avec un intérêt renouvelé par les théories évolutionnistes de Charles Darwin, Joseph Merrick fut également exposé comme un phénomène de foire dans les spectacles ambulants de la capitale, à la fin du XIX^e siècle. À une époque où la croissance économique de l'Angleterre aggravait la fracture entre une couche prolétaire appauvrie et une bourgeoisie en plein essor, le puritanisme de la société victorienne se mêlait au cynisme des spéculations marchandes. Les corps des travailleurs y étaient évalués par des critères de productivité, n'admettant pas dans la main-d'œuvre les individus affectés par un handicap. Marginalisés, exclus du système productif, les handicapés étaient contraints à l'exploitation commerciale de leur corps, présentés aux badauds dans les foires populaires contre quelques pièces de monnaie. Les *freak shows* (« spectacles de monstres »)



se retrouvaient avec les zoos humains dans l'industrie du divertissement. Depuis près d'un siècle, la société victorienne y exhibait déjà les « curiosités » qu'elle trouvait dans ses colonies indiennes et africaines. Les handicapés rejoignaient ainsi les Aztèques, Pygmées et autres peuples dits « primitifs » soumis au bon vouloir de leurs propriétaires.

Trois questions à Nadja Durbach, historienne à l'université d'Utah (États-Unis), spécialiste de l'histoire des corps dans la Grande-Bretagne moderne

● Pourquoi Joseph Merrick est-il devenu l'emblème de ce « monstre de foire » que l'on exhibait en Grande-Bretagne ?

Joseph Merrick est un exemple typique du monstre victorien. Le récit mythique de son exploitation par des forains sans pitié et de son sauvetage par Frederick Treves, un jeune médecin compatissant, a survécu dans la culture populaire principalement grâce à l'ouvrage que lui a consacré l'anthropologue Ashley Montagu et au film de David Lynch. L'image que l'on retient de Merrick reste très imprégnée par le récit qu'en a donné le docteur Treves dans ses mémoires, où il se positionne comme le sauveur de Merrick. Il considérait le *freak show* comme une forme d'exploitation indécente. Pour ne pas le laisser seul et démuné, il l'a fait admettre dans une salle d'isolement située dans le grenier du Royal London Hospital. Il ne voulait pas qu'il soit remis en liberté. Et, bien que son état fût incurable, Merrick fut un résident permanent de l'hôpital de Londres où, selon Treves, il fut heureux jusqu'à sa mort, en 1890.

● L'isolement de Joseph Merrick ne ressemblait-il pas finalement à un enfermement ?

C'est en effet ce qu'avancait le manager londonien de Merrick, qui contestait d'ailleurs la décision de l'isoler, car selon lui il n'était pas un invalide sans défense. La médecine anglaise était paternaliste à cette époque, ce qui ne la rendait pas désintéressée. Le récit mélodramatique du docteur Treves, qui met en avant sa nature empathique et fait la promotion de l'hôpital comme institution rédemptrice, parvient à minimiser l'élément compétitif, et donc d'exploitation, que représentait la profession médicale victorienne. Car si Merrick était un phénomène de foire, il était aussi un objet expérimental. De leur côté, les forains le voyaient comme un compagnon de travail qui avait su tirer profit d'une culture de consommation en expansion en vendant la seule chose qui lui restait : son corps extraordinaire. Le choix de Merrick de se produire comme phénomène de foire pouvait aussi, selon eux, lui permettre de conserver son statut d'homme valide et travailleur. Au fond, le jeune Merrick était coïncé entre ces deux rôles : celui de victime ou celui d'objet.

● Pourrait-on comparer sa situation à celle des individus exhibés dans les expositions coloniales ?

La distinction entre les individus était essentielle à l'époque de l'impérialisme, car le maintien du vaste Empire britannique dépendait de l'établissement — et surtout de la naturalisation — de la différence entre le gouvernant et le gouverné. La foire aux monstres faisait partie intégrante de ce processus, car elle soulignait explicitement la distinction entre civilisé et sauvage, moderne et ancien, évolué et primitif, Blanc et Noir et, par conséquent, entre gouvernant et gouverné. Ce projet était intimement lié aux discours sur les normes corporelles au milieu du XIX^e siècle. Ce n'est donc pas une coïncidence si l'apogée du *freak show* commercial est aussi le moment où la Grande-Bretagne consolide sa puissance impériale. Ces spectacles présentaient non seulement des personnes nées avec des anomalies congénitales, mais aussi des peuples non occidentaux.



Document

Étude des regards, observation des masques

En faisant des recherches sur l'étymologie du mot «monstre», les élèves noteront qu'il est un dérivé du verbe latin «*monstrare*» dont le sens est «montrer», verbe lui-même issu de «*monere*» qui signifie «avertir» (au sens presque divin). De quoi le monstre nous avertit-il ? De quoi est-il le signe ? Cette définition nous renvoie à son effet miroir et à la manière dont il raconte le monde qui l'entoure [Genre] et la nature des regards posés sur lui [Mise en scène]. À partir de cette première entrée, les élèves pourront définir les types regards portés sur John et identifier les différentes réactions qu'ils suscitent. Quels sont les plus violents, les plus déroutants ? Quels sont les plus insaisissables ?

Attentif de bout en bout aux visages, *Elephant Man* propose une riche étude des regards qui pourra être suivie à partir de quelques plans. Cela commence par les yeux fixes, en gros plan, de la mère de John au début du film. Puis l'on suit le regard de Treves, particulièrement marquant quand il découvre l'homme-éléphant pour la première fois. On pourra ensuite s'arrêter sur l'évolution du regard de Miss Mothershead et ce qu'elle dit de sa perception de John, et relever également l'émotion lisible chez Mme Treves qui finit par détourner son regard [séq. 7]. Un plan pourra être étudié et interrogé avec une attention particulière. Il correspond au moment où Treves cherche John après son enlèvement par Bytes [séq. 9]. Le médecin regarde par la fenêtre de l'ancien logement de Bytes. Il est alors filmé à travers une vitre sale qui évoque le miroir du deuxième cauchemar de John. Les regards sont-ils des miroirs ? Pourquoi Lynch fait-il le choix de filmer ce regard qui n'a plus rien à fixer ? Dans sa critique parue à la sortie du film, Serge Daney revient sur cette dimension centrale du film.

«[...] Au cours du film, John Merrick est l'objet de trois regards. Trois regards, trois âges de cinéma : burlesque, moderne, classique. Ou encore : la foire, l'hôpital, le théâtre. Il y a d'abord le regard d'en bas, celui du bas peuple et le regard (dur, précis, sans aménité) de Lynch sur ce regard. Il y a des bouts de carnaval dans la scène où Merrick est saoulé et kidnappé. Dans le carnaval, il n'y a pas d'essence humaine à incarner (même sous les traits d'un monstre), il y a du corps pour en rire. Il y a ensuite le regard moderne, celui du médecin fasciné, Treves (Anthony Hopkins, remarquable) :

respect de l'autre et mauvaise conscience, érotisme morbide et épistémophilie. En s'occupant de l'homme-éléphant, Treves se sauve lui-même : c'est le combat même de l'humaniste (à la Kurosawa). Il y a enfin un troisième regard. Plus l'homme-éléphant est connu et fêté, plus ceux qui lui rendent visite ont le temps de se faire un masque, un masque de politesse qui dissimule ce qu'ils ressentent à sa vue. Ils vont voir John Merrick pour tester ce masque : s'ils trahissaient leur peur, ils en verraient le reflet dans le regard de Merrick. C'est en cela que l'homme-éléphant est leur miroir, pas un miroir où ils pourraient se voir, se reconnaître, mais un miroir pour apprendre à jouer, à dissimuler, à mentir encore plus. [...] Dans une scène assez malaisante, Anne Bancroft, en guest-star, gagne son pari : pas un muscle de son visage ne tressaille quand elle est présentée à Merrick, à qui elle parle comme à un vieil ami, allant jusqu'à l'embrasser. La boucle est bouclée, Merrick peut mourir et le film se terminer. D'un côté le masque social s'est entièrement recomposé, de l'autre, Merrick a enfin vu dans le regard de l'autre tout autre chose que le reflet de dégoût qu'il inspire. Quoi ? Il ne saurait dire. Il prend le comble de l'artifice pour du vrai et, bien sûr, il n'a pas tort. Puisque nous sommes au théâtre. [...] Au théâtre, quand Merrick se lève dans sa loge pour que ceux qui l'applaudissent puissent mieux le voir, on ne sait vraiment plus ce qu'il y a dans leur regard, on ne sait plus ce qu'ils voient. Lynch a alors réussi à racheter l'un par l'autre, dialectiquement, le monstre et la société. Mais seulement au théâtre, seulement pour un soir. Il n'y aura pas d'autre représentation.»

Serge Daney, «Le monstre a peur», *Cahiers du cinéma* n° 322, avril 1981. Repris dans *La Maison cinéma et le monde, 1. Le temps des Cahiers, op. cit.*

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Elephant Man, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Quelques autres films de David Lynch

The Short Films of David Lynch (1967-1995), DVD et Blu-ray, Potemkine Films.

Eraserhead (1977), DVD et Blu-ray, Potemkine Films.

Blue Velvet (1986), DVD et Blu-ray, MGM/United Artists.

Twin Peaks: Fire Walk with Me, intégrale de la série (1990, 1991, 2017), DVD et Blu-ray, Paramount Pictures.

Mulholland Drive (2001), DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Inland Empire (2006), DVD, Studiocanal.

Documentaire sur David Lynch

David Lynch : The Art Life (2016), Jon Nguyen, Rick Barnes et Olivia Neergaard-Holm, DVD, Potemkine Films.

Monstres, horreur et épouvante

Frankenstein (1931) de James Whale, DVD et Blu-ray, Universal Pictures France.

Freaks, la monstrueuse parade (1932) de Tod Browning, DVD, Warner Bros. Entertainment France.

La Nuit du chasseur (1955) de Charles Laughton, DVD et Blu-ray, Wild Side Vidéo.

Alien, le huitième passager (1979) de Ridley Scott, DVD et Blu-ray, 20th Century Studios.

The Thing (1982) de John Carpenter, DVD et Blu-ray, Universal Pictures France.

La Mouche (1986) de David Cronenberg, DVD et Blu-ray, 20th Century Studios.

Edward aux mains d'argent (1990) de Tim Burton, DVD et Blu-ray, 20th Century Studios.

BIBLIOGRAPHIE

Sur l'histoire de Joseph Merrick et les phénomènes de foire

- Robert Bogdan, « Race, forains, handicap et phénomènes de foire », in Nicolas Bancel (dir.), *L'Invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, La Découverte, 2014.
- Nadja Durbach, « Londres, capitale des exhibitions exotiques de 1830 à 1860 », in Pascal Blanchard (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, La Découverte, 2011.
- Michael Howell et Peter Ford, *Elephant Man - La véritable histoire de Joseph Merrick, l'homme éléphant*, J'ai lu, 2001.
- Ashley Montagu, *The Elephant Man: A Study in Human Dignity* [1971], Acadian House Publishing, 2001.
- Frederick Treves, *Elephant Man* [1923], Les Éditions du Sonneur, 2011.

Ouvrages sur David Lynch

- Michel Chion, *David Lynch*, Cahiers du cinéma, 2001.
- Thierry Jousse, *David Lynch*, Cahiers du cinéma/Le Monde, 2007.
- Chris Rodley, *David Lynch - Entretiens avec Chris Rodley*, Cahiers du cinéma, 2004.

Ouvrages de David Lynch

- David Lynch et Kristine McKenna, *L'Espace du rêve*, Le Livre de Poche, 2019.

Articles et entretiens

- Serge Daney, « Le monstre a peur », *Cahiers du cinéma* n° 322, avril 1981.
- Serge Daney, Charles Tesson, « Entretien avec David Lynch », *Cahiers du cinéma* n° 322, avril 1981.

- Pauline Kael, « La grenouille transformée en prince, le prince transformé en grenouille », *Chroniques américaines*, Sonatine, 2010.
- Charles Tesson, « Le monstrueux sentiment de l'espère humaine », *Trafic* n° 8, novembre 1993 [sur *Freaks* de Tod Browning].

SITES INTERNET

Conférence en ligne de Frédéric Bas, « Nous sommes tous des monstres de foire, regards croisés sur *Freaks* de Tod Browning et *Elephant Man* de David Lynch », 13 décembre 2013 :
↳ <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/cours-de-cinema--nous-sommes-tous-des-monstres-de-foire--regards-croises-sur-freaks-et-elephant-man-par-frederic-bas>

Émission « Le réveil culturel », par Tewfik Hakem, consacrée à *Elephant Man* sur France Culture, 11 novembre 2020 :
↳ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-reveil-culturel/quarante-ans-apres-sa-sortie-elephant-man-de-david-lynch-continue-de-nous-destabiliser-6029196>

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ <https://transmettrelecinema.com/film/elephant-man>

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Souvent catalogué comme « le film classique » de David Lynch, *Elephant Man*, son deuxième long métrage, est un drame beaucoup plus complexe, retors et moderne qu'il n'y paraît. Certes, son noir et blanc élégant et son casting majoritairement britannique donnent au film une allure presque académique, mais ce standing ne cesse d'être interrogé, tourmenté par la forme expérimentale, riche et passionnante, aux antipodes du classicisme, que le cinéaste donne aux cauchemars de l'homme-éléphant. À travers ce personnage difforme, il sonde d'autres monstruosité, à commencer par celles d'une société victorienne marquée par la révolution industrielle et l'exploitation des corps. Cet ancrage historique et ses marques psychiques — auxquels Lynch donne un relief sonore incroyable — résonnent par bien des aspects avec le monde actuel, tout comme la question de l'exhibition, également centrale. *Elephant Man* élabore une véritable étude des regards à partir de la figure du monstre, dont il retranscrit magnifiquement le point de vue, la peur. À ce titre, il se présente comme un grand film sur le cinéma, cet art de voyeur, dont il retrace à sa manière les origines.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée — 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 — T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas |
Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédactrice du dossier : Amélie Dubois | Iconographe : Mathilde Trichet | Révision : Capricci Éditions | Conception graphique : module.fr |
Conception et réalisation : Capricci Éditions — 70 rue de Coulmiers, 44000 Nantes — www.capricci.fr | Achievé d'imprimer par EstImprim en 2022.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA