

ELEPHANT MAN

de David LYNCH

FICHE TECHNIQUE

Titre original : The Elephant Man

Pays : USA

Durée : 2h05

Année : 1980

Genre : Drame

Scénario : Christopher De VORE, Eric BERGEN et David LYNCH d'après *The Elephant man and Other Reminiscences* de Frederick TREVES, et *The Elephant man : a study in human dignity* de Ashley MONTAGU

Directeur de la photographie : Freddie FRANCIS

Compositeur : John MORRIS

Montage : Anne V. COATES

Production : Brooksfilm

Distribution : Gaumont

Interprètes : John HURT (John Merrick), Anthony HOPKINS (Frederick Treves), John GIELGUD (Carr Gomm), Anne BRANCROFT (Madge Kendal)

Sortie : 9 octobre 1980

SYNOPSIS

Londres, 1884. Le chirurgien Frederick Treves découvre un homme complètement défiguré et difforme, devenu une attraction de foire. John Merrick, « le monstre », doit son nom de Elephant Man au terrible accident que subit sa mère. Alors enceinte de quelques mois, elle est renversée par un éléphant. Impressionné par de telles difformités, le Dr. Treves achète Merrick, l'arrachant ainsi à la violence de son propriétaire et à l'humiliation quotidienne d'être mis en spectacle. Le chirurgien pense alors que « le monstre » est un idiot congénital. Il découvre rapidement en Merrick un homme meurtri, intelligent et doté d'une grande sensibilité.

AUTOUR DU FILM

1 – Le réalisateur

Né en 1946, dans l'Amérique profonde (Montana), d'un père ingénieur des Eaux et Forêts et d'une mère enseignante, il vit une enfance heureuse. Sa première vocation est la peinture, qu'il n'abandonnera jamais complètement. Après avoir suivi diverses écoles d'art, il s'installe fin 1965 à Philadelphie. Il réalise alors ses premiers courts-métrages. La filmographie de Lynch suit alors une progression impressionnante, autant dans les durées des films, les budgets, que dans la célébrité : grâce à une bourse de l'American Film Institute, il tourne *The Grandmather* en 16 mm.

De nos jours, aucun réalisateur ne ressemble à David Lynch. Son premier long métrage, *Eraserhead (Labirynt Man)*, un surprenant cauchemar en noir et blanc, est devenu un classique de l'épouvante. C'est grâce à ce film que Mel Brooks décide de lui confier la réalisation de *Elephant Man* (1980). Egalement tourné en noir et blanc, l'histoire de John Merrick remporte pas moins de 8 nominations aux Oscars et lance définitivement la carrière de Lynch.

Il laisse passer l'opportunité de diriger *Le Retour du Jedi (Star Wars : Episode VI – Return of the Jedi)*, préférant miser sur *Dune*, une autre aventure fantastique qui, bien sûr, est loin de connaître le même engouement que le troisième volet de la saga Star Wars. Vient *Blue velvet* dont l'excès de sexe et de violence choque certains, alors que d'autres crient déjà au génie. En 1990, *Sailor et Lula* remporte la Palme d'or au Festival de Cannes. Avec *Twin Peaks*, une série télévisée, Lynch devient un véritable phénomène de la culture pop. La transposition au cinéma ne se fait pas attendre.

Après cinq ans d'absence, il revient derrière la caméra pour *Lost Highway*, avant d'offrir un film dans la droite lignée de l'esprit humaniste d'*Elephant Man*, *Une histoire vraie* (*The Straight Story*). En 2001, *Mulholland Drive* renoue avec l'étrange et précipite dans les coulisses d'un Hollywood inquiétant. Pour ce film, Lynch est récompensé du prix de la mise en scène au Festival de Cannes, une récompense qu'il partage avec Joel Coen (*The Barber : l'homme qui n'était pas là – The Barber: The Man Who Wasn't There*).

2 – L'Angleterre Victorienne

La période couvre de 1815 à 1914 avec, selon François Bédarida, une apogée qui commence à partir de 1851 : le milieu du siècle « inaugure en effet une phase nouvelle grâce au renversement de la conjoncture économique et à la stabilité sociale retrouvées. Dès lors, le triomphe du victorianisme peut s'affirmer librement. »

C'est le règne de Victoria, Reine d'Angleterre et d'Irlande de 1837 à 1901, et Impératrice des Indes de 1876 à 1901, sous laquelle culmine la puissance économique mondiale de la Grande-Bretagne.

Dans la deuxième partie de cette période, celle qui correspond à la vie de John Merrick, le premier ministre Disraëli, alors à la tête des conservateurs, fait passer un « acte de réforme » qui favorise la classe moyenne et les ouvriers les plus aisés, puis une loi qui fait doubler l'électorat. Gladstone, qui lui succède, travaille à démocratiser justice, armée, enseignement. Par ailleurs, l'impérialisme britannique se développe en Chine, Inde, Canada, Australie, Nouvelle-Zélande et Afrique du Sud. Mais dans les années 70, une crise économique ébranle la force du gouvernement, sans compter des difficultés qui se font jour dans les colonies d'Afrique du Sud et d'Inde.

Un clivage social radical

Pendant cette période victorienne, des clivages très accusés parcourent la société britannique, comme Lynch s'en fait l'écho dans son film : un immense fossé sépare le petit peuple – le prolétariat qui travaille dans l'effervescence de la révolution industrielle et le paye cher (on pense à la scène, au début du film, où Treves recoud tant bien que mal un ouvrier broyé par une machine) – et l'aristocratie raffinée que talonne la bourgeoisie dont fait partie Treves. La puissance de l'industrialisation qui permet le développement de la bourgeoisie explique une certaine évolution du victorianisme : c'est à la fois l'époque d'un puritanisme étroit et celle où Darwin développe ses théories évolutionnistes, où la peinture s'intéresse à un retour vers des thèmes du passé...

C'est là la justesse du film de Lynch. Bien sûr la retranscription historique n'est pas le souci majeur du cinéaste. Cela étant, il vise juste : on sait que la société victorienne manifestait un vif intérêt pour les êtres atteints de malformation.

3 – Les monstres au cinéma

Le cinéma se préoccupe de la monstruosité : le monstre, étymologiquement, c'est ce que l'on montre... Les créatures difformes, anormales, ont pullulé, de *Freaks* (*La Monstrueuse Parade*) de Tod Browning (1932) à *E.T.* de Steven Spielberg (1982), en passant par tous les Dracula, Frankenstein, et autres fourmis géantes... Le cinéma fantastique, la science-fiction ont vu proliférer des êtres venus d'ailleurs, morts-vivants, loups-garous ou mutants divers... Tout ce qui dans cette galerie, participe à la tératologie tient une place particulière. En effet, le pacte de lecture n'est pas le même selon qu'un film représente des monstres imaginaires ou des êtres humains affectés de caractères de monstruosité : l'identification n'y fonctionne pas de la même manière.

Devant un monstre présenté comme radicalement différent, un animal extraordinaire, un extra-terrestre, etc., le spectateur se sent certes menacé – ou attendri – mais, dans un même temps, il observe depuis sa position d'humain. A l'inverse, un personnage d'homme, quelle que soit la malformation dont il est atteint, présente toujours des points d'humanité qui sont autant de possibilités d'ancrage pour l'identification du spectateur. D'où le distinguo : on se sent ému devant l'anthropomorphisme de King Kong, attendri devant E. T., mais on est troublé devant John Merrick, devant les hommes de *Freaks*.

En effet, c'est bien l'écart avec la normale qui perturbe le spectateur : les interprètes du film de Browning sont des nains. Mais le réalisme ne suffit pas à expliquer un trouble que l'effet de réel du trucage peut tout aussi bien susciter : l'attirance qu'exerce l'anormal dépasse cette opposition. Le sentiment d'horreur devant un dérèglement de l'ordre de la nature s'y mêle à celui de mise en danger du spectateur, ému par ce à quoi il échappe ou, le cas échéant, qu'il connaît dans son entourage.

S'agissant de représentation artistique, cette fascination pour l'altérité offre l'occasion de développer une vision humaniste du monde. A présenter des monstres et des humains, il arrive que les cinéastes inversent les données : les monstres ne sont pas ceux que l'on croit, et dans le film de Browning comme dans celui de Lynch, souvent comparés, ce sont bien les hommes dits « normaux » qui révèlent la monstruosité, morale, cette fois. C'est ce que cherche Lynch en retardant le moment de révéler la monstruosité physique de l'homme éléphant : « On ne voit

vraiment John Merrick que lorsqu'on a eu le temps de s'attacher à lui. Il fallait arriver à dépasser les apparences, car c'est là le problème de fond, cette distorsion entre l'apparence et la réalité. Et il est à double sens, parce que si l'enveloppe monstrueuse de John Merrick dissimule un cœur magnifique de noblesse et de pureté, l'aspect le plus avenant de ceux qui l'entourent – et de nous tous – ne cache-t-il pas souvent beaucoup de noirceur et de bassesse ? Il y a une fascination du monstre qui est en elle-même une monstruosité. »

D'où l'importance du moment où John, acculé dans les toilettes de la gare crie : « Je ne suis pas un animal, je suis un être humain, je suis un homme ». On pense alors à un autre monstre moral cette fois, qui cite à peu près la même chose : M, le personnage de Fritz Lang.

4 – Le silence des monstres

« Si la négation de la parole – la non-parole –, c'est le silence, le non-silence n'est pas automatiquement, ni nécessairement, la parole. Ce non-silence, c'est un silence plus silencieux que le silence. »

- Silence de silence

Pour nous faire une idée du silence qui parle, évoquons le silence que fait entendre la musique : l'instant où elle s'interrompt parle de quelque chose de si essentiel qu'un mélomane a su dire, avec élégance, que, lorsque s'interrompait un concerto de Mozart, c'était Mozart tout entier qu'on entendait alors.

En vérité, ce silence qui parle fait beaucoup plus que perpétuer la parole qui l'a précédé : il ne fait pas seulement résonner la remémoration de la parole éteinte, il fait surtout entendre le support silencieux – véritable feuille blanche – sur lequel la parole s'est inscrite et, par là, nous instruit que le silence peut être bruisant de la parole déjà venue. [...]

C'est parce qu'il est habité que le silence s'entend ; c'est parce qu'elle nous parle silencieusement que la nature nous transmet une interprétation pacifiante du sens de son silence.

C'est à ce silence qui s'entend que nous avons opposé le silence qui, n'étant pas induit par un acte de création mais la forclusion structurelle, est silence qui ne s'entend pas, silence de silence. [...]

Nous pouvons nous faire une idée du silence absolu dont nous venons de parler en évoquant la signification de ce que, pour nous, la tradition mythologique et folklorique appelle un monstre : même si nous n'avons jamais rencontré une créature semblable, nous sommes capables de concevoir, sans aller voir de film d'épouvante, l'horreur causée par la rencontre d'un monstre, car chacun d'entre nous garde, en tant que sujet créé *ex nihilo*, un rapport intime avec la part du réel qui, de ne pas accéder à la nomination qui fait exister le monde, persiste comme immonde, comme ce silence absolu qu'est le silence de silence. [...]

Confrontés à la rencontre d'un réel qui « est » silencieusement, sans pour autant exister, nous sommes soudain renvoyés à ce réel qui, en nous, n'existe pas puisqu'il a été soustrait au pouvoir de la parole.

- Le hurlement pour faire entendre le silence

Comme se traduit, phénoménologiquement, l'emprise qu'a, sur le sujet, le silence absolu auquel il est renvoyé par le monstre ?

Par le fait que, à l'instant du face-à-face avec lui, le sujet ne se conduit pas – ou pas encore – comme le fait la Belle avec la Bête : si, en effet, il pouvait parler à cette Bête, elle cesserait – comme le raconte d'ailleurs le conte – d'être Bête pour retrouver aussitôt sa forme humaine.

Ce que traduit peut-être le plus éloquemment le fait que, devant le silence absolu du monstre, le sujet ne dispose plus de la parole est qu'il se manifeste dans le seul acte vocal qui reste à sa disposition : le hurlement.

Le hurlement est, en effet, cette vibration sonore la plus simple qui tente, non pas de rompre le silence, mais précisément de le faire entendre ; il est ce par quoi l'on entend que c'est le silence qui hurle de douleur. Cette douleur de ne pas pouvoir sortir de soi-même n'est-elle pas l'effet de la part du signifiant qui, restant inexorablement en souffrance, condamne la part maudite du sujet à demeurer en exil dans un lieu absolument inhospitalier à la parole ? Silence si absolu que, de ce lieu, le sujet ne dispose pas même du pouvoir d'appeler au secours.

- La loi comme rempart de l'inhumain

Le sujet est renvoyé au fait qu'il y a, en lui, un point de forclusion où il n'y a pas eu de création de représentation inconsciente : c'est de ce lieu où il ne peut pas avoir de pensée inconsciente qu'il apprend, par la présence même du monstre, que cette présence se donne à lui en tant que dénuée de re-présence : parce que non représenté, non représentable, le monstre se spécifie, en tant que réel, par le fait de transmettre sa présence par l'intermédiaire d'une pensée inconsciente mais par l'intermédiaire de ce que Freud nomme « perception interne ».

Par cette « perception interne », le sujet accédant au réel sans médiation signifiante fait l'expérience mortifère du monde d'iniquité qu'est un monde sans loi : la loi est en effet l'introduction d'un signifiant de l'altérité qui, s'interposant entre le sujet et le réel, a pour effet d'interdire au réel de s'offrir à la perception interne du sujet, en ne lui permettant que d'être symbolisé dans un dire. [...]

En l'absence d'interdit, s'il y a contact entre le sujet et le réel, une opération complexe se produit, par laquelle il s'avère que le réel, en tant que forclus du symbolique, se spécifie du fait même de ne pas connaître la signification de la limite humaine octroyée par la loi, de n'être pas limité par cette loi. Si la confusion des limites qui est montrée par le monstre, dans la mesure où sa monstruosité d'une immixtion, de l'informe dans la forme humaine, si cette confusion est si menaçante pour le sujet, c'est qu'elle rappelle qu'il y a dans la limite humaine une porosité essentielle, une déficience, par laquelle, à la discontinuité instaurée en lui par la loi symbolique, peut se substituer une mise en continuité et que, par ce biais, l'inhumain peut s'emparer de ce qui, en lui, est humain.

PISTES PÉDAGOGIQUES

Réfléchir sur notre propre trouble :

1 – L'interdit et le désir de transgression

Le film repose en partie sur la dialectique qui dépasse ces deux termes. Pourquoi voir ce qui est horrible ? Qu'est-ce qui en nous excite ce désir trouble ? Le film permet d'observer cela chez les autres, de réfléchir personnellement à ces interrogations qui nous concernent tous différemment, et l'analyse de film offre l'avantage majeur de ne pas passer à la dynamique de groupe : on peut réfléchir à tous les indices qui font affleurer ce thème, les miroirs, les répliques signifiantes, les passages interdits empruntés au début du film par le policier et Treves, donc par le spectateur, comme dans *Citizen Kane* de Orson Welles, par exemple...

2 – Les systèmes de symétrie

Le double maléfique, mais aussi M^{elle} Kendal pour la mère absente. En effet, John place la photo dédicacée de l'actrice à côté du portrait de sa mère sur sa table de nuit ; c'est aussi avec M^{elle} Kendal qu'il aura l'occasion de jouer la scène œdipienne à travers la lecture de *Roméo et Juliette*...

Mais aussi les rimes : par exemple, le fait que John le jour, à l'hôpital, et l'enfer de la nuit, celle qui expose John aux spectateurs (badauds, médecins) puis le met en position de spectateur à l'opéra, ou la symétrie la plus marquée, celle des deux scènes oniriques qui encadrent le film et se détachent esthétiquement du style d'*Elephant man* : pourquoi une telle distance ? Qu'est-ce qui se joue du statut de cinéaste dans cette différenciation ?

3 – Le personnage de l'enfant

Dans le générique, il apparaît comme « Bytes'boy », dans le dossier de presse du film, comme le fils de Bytes. Sa présence est étrange, à la fois discrète, active et surtout marquée d'une grande mélancolie : l'assimilation de la situation de cet enfant à celle de l'homme éléphant est manifeste, en particulier l'abandon dans lequel il est laissé, et qui n'est pas sans rappeler les personnages contemporains de Dickens.

4 – Le son

Il est très efficace d'entendre un film, surtout un film de Lynch. Ainsi, lorsque l'on revoit des extraits en vidéo, en cachant l'écran du moniteur, on peut centrer son attention sur ce que le son apporte comme informations, comme sensations. Chaque fois, par exemple, que, dans *Elephant Man*, l'agression arrive dans la chambre de l'hôpital, elle est précédée d'un grincement de porte ou d'un son désagréable qui alerte le spectateur. Il y aurait aussi fort à dire sur la manière dont l'omniprésence sonore des machines contribue à décrire la société anglaise triomphante et angoissante.

5 – Le miroir des apparences

Amener les élèves à réfléchir sur le rôle des apparences, sur l'antagonisme de l'être et du paraître. S'interroger sur la nécessaire acceptation de la « différence » de l'autre. Et faire prendre conscience que ce que l'on n'admet pas chez l'autre est une part de soi-même que l'on refuse.

BIBLIOGRAPHIE

➤ Dossier *Collège au Cinéma n°75*, Centre National de la Cinématographie & Ministère de l'Éducation Nationale.