



Certains cinéastes et films s'attachent à la vie quotidienne des monstres, pointant ses singularités ou, au contraire, ce qui la relie à toute existence humaine. Ils cherchent à dépasser les apparences et la peur que les monstres peuvent susciter, ce afin de toucher à l'essentiel : l'humanité du monstre. *Freaks* (1932) de Tod Browning, *La Fiancée de Frankenstein* (1935) de James Whale et *Elephant Man* (1980) de David Lynch sont conduits par cette démarche. Ce sont trois œuvres surprenantes, fascinantes et bouleversantes.

À partir de **13** ans  
de la 4<sup>e</sup> à la Terminale

# Elephant Man

David Lynch / Fiction / Etats-Unis / 1980 / 2h04 / noir et blanc / VOSTF

Londres, vers 1880. John Merrick souffre d'une maladie qui déforme son corps. Le dénommé Bytes, qui le maltraite et l'exploite, le montre dans des spectacles forains comme étant l'« Homme Éléphant », mais la police intervient et interdit cette exhibition. Le chirurgien et professeur d'anatomie Frederick Treves obtient de la part de Bytes de pouvoir examiner Merrick. Il l'accueille alors au London Hospital où il travaille. D'abord craintif, le jeune homme s'ouvre progressivement ; au fil des jours, une relation faite de respect mutuel naît entre Treves et lui. Des journaux se font l'écho de la singularité de John Merrick et de sa présence à l'hôpital – qui n'est pas du goût de tous –, incitant certaines personnes à lui rendre visite, parmi lesquelles la comédienne Mrs Kendal.



**David Lynch**, né en 1946, est sans doute l'un des plus grands cinéastes contemporains.

Composée de courts comme de longs métrages, de films en prise de vue réelle comme de films d'animation, son œuvre,

véritablement singulière, repose sur l'étrangeté et explore les tourments de l'esprit et les possibles du corps. Parmi ses films incontournables, citons son premier long métrage, l'expérimental et culte *Eraserhead* (1977), les tortueux et fascinants *Blue Velvet* (1986), *Lost Highway* (1997) et *Mulholland Drive* (2001). Depuis son dernier long métrage (*Inland Empire*, 2006), il a réalisé surtout des courts métrages et des vidéos. Il est également peintre, photographe et musicien.

## Point de vue

### D'une exhibition à l'autre

Comme cela est précisé lors du générique de fin, *Elephant Man* est basé sur la véritable histoire de Joseph Carey Merrick, surnommé « Elephant Man », telle que rapportée dans leurs ouvrages respectifs par le docteur Frederick Treves – qui le prénomme John, prénom conservé dans le film – et Ashley Montagu.

Par la singularité de son corps, son histoire, la reprise de celle-ci par les journaux britanniques et ses conséquences, Joseph Merrick est l'un de ceux par lesquels le monstre change de statut : d'être à exhiber, il devient infirme à soigner ; quant au regard porté sur lui, il passe du voyeurisme à la compassion. Cela et les ambiguïtés qui en découlent sont très bien montrés dans le film.

Lorsqu'il est exhibé et maltraité par Bytes, Merrick est considéré comme une marchandise (« *J'ai rien d'autre moi, c'est mon gagne-pain.* » dit le forain au docteur Treves).

### Scénario :

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

### Image :

Freddie Francis

### Son :

Alan Splet et David Lynch

### Musique :

John Morris

### Décors :

Robert Cartwright, Stuart Craig, Hugh Scaife

### Montage :

Anne V. Coates

### Maquillage :

Christopher Tucker et Wally Schneiderman

### Production :

Brooksfilms

### Avec :

Anthony Hopkins, John Hurt, Anne Bancroft, John Gielgud, Wendy Hiller, Freddie Jones, Michael Elphick, Hannah Gordon, Helen Ryan, John Standing

fiche réalisée par

**Boris Henry**,  
enseignant et  
pédagogue du cinéma

# Elephant Man



L'exhibition fait pleinement partie de son existence ; sa réalité est la représentation permanente. Les propos qu'il tient à l'actrice Mrs Kendal lors de leur rencontre sont révélateurs et touchants : « *Mr Treves me dit que vous appartenez au théâtre. Y habitez-vous ?* » et Mrs Kendal lui répondant par la négative (« *Oh non. J'y travaille simplement* »), il précise : « *Ça doit être merveilleux de simplement y travailler.* » Lorsqu'il le voit pour la première fois, Frederick Treves est ému aux larmes. S'il diffère de Bytes par bien des points, le médecin se comporte en partie également comme un homme de spectacle. Bytes ne s'y trompe d'ailleurs pas.



Lors de leur première rencontre, tout en tenant Treves par une épaule et en le rapprochant de lui, il lui précise qu'il est sûr qu'ils se comprennent et ces propos sont soulignés par un travelling avant qui permet de resserrer le cadre sur les deux hommes, suggérant que, malgré la gêne et la réticence du médecin, ils sont liés l'un à l'autre. Et quand Bytes se rend à l'hôpital rechercher Merrick, il attrape Treves par sa veste et lui lance : « *Vous vouliez le monstre pour l'exhiber à vos copains docteurs et vous faire un nom. Vous, mon ami... Je vous ai confié le monstre au nom de... la science, et je veux le reprendre.* ».



Frederick Treves agit effectivement presque comme un bonimenteur forain : il présente John Merrick à ses confrères dans un amphithéâtre, le prépare pour l'entretien avec le directeur de l'hôpital (monsieur Carr Gomm qui s'aperçoit que le jeune homme a auparavant répété ce qu'il lui dit), autorise des personnes à lui rendre visite – ce dernier point étant fortement critiqué par Madame Mothershead, l'infirmière en chef : « *À mon avis, il est donné en spectacle, comme avant [...] Vous avez vu leur expression. Ils ne cachaient pas leur dégoût. Ils se moquent de John. Ils veulent impressionner leurs amis.* ».



Treves lui-même se demande s'il ne ressemble pas à Bytes ; il confie à son épouse : « *J'ai fait de Mr Merrick une curiosité comme par le passé. Mais cette fois dans un hôpital au lieu d'une foire.* » Si, avec Frederick Treves, il y a toujours une dimension médicale et/ou de la bienveillance, celles-ci disparaissent totalement lorsque Jim, le portier de nuit de l'hôpital, montre Merrick. Comme Bytes, il fait payer son spectacle, le présente en se plaçant à côté du monstre, les spectateurs restant d'abord derrière la fenêtre de la chambre (entourée de rideaux), comme devant un théâtre de marionnettes. Mais Jim va plus loin que Bytes : il se place derrière Merrick et le manipule tel un pantin (agitant l'une de ses mains), le tient quand l'un des spectateurs contraint une femme à l'embrasser sur la

bouche, laisse certains des hommes présents le faire boire et se le passer de mains en mains, puis il lui tend un miroir et, en se voyant, John Merrick hurle – ce qui provoque les rires de l'assistance – et Jim lui laisse finalement une pièce. Juste après cela, comme si Merrick – suite aux humiliations qu'il vient de subir ? – n'avait plus qu'à regagner les tréteaux, Bytes, qui s'est glissé parmi les spectateurs, vient le récupérer.

L'exhibition est l'un des enjeux du récit et de la mise en scène. Le spectateur du film attend ainsi trente minutes avant de véritablement voir John Merrick. Auparavant, il l'aura aperçu de loin et dans la pénombre lorsque Bytes le montre à Treves, masqué dans le hall du London Hospital et dans le bureau de Treves, par l'intermédiaire de sa silhouette quand le médecin le présente et le décrit à ses confrères, ne voyant que sa tête baissée et de trois quarts dos lorsque Treves l'examine chez Bytes. La première fois que John Merrick est véritablement vu à l'écran, c'est après que Treves l'a ramené à l'hôpital, lorsqu'il se trouve dans sa chambre : une infirmière lui apporte à manger, hurle à plusieurs reprises en le voyant, laisse tomber l'assiette, s'enfuit en courant et s'arrête pour pleurer et Treves monte et s'excuse auprès de l'infirmière, comme de Merrick. Cette mise en scène de l'effroi repose notamment sur le montage alterné – utilisé à plusieurs reprises durant le film – qui permet d'alterner les plans mettant en scène la discussion entre Treves et monsieur Carr Gomm et le trajet de l'infirmière jusqu'à la chambre de Merrick et la jeune femme découvre Merrick juste après que Treves a demandé à Carr Gomm s'il aimerait voir Merrick, cela suggérant que cette demande génère cette première véritable vision de Merrick. À l'inverse, lors de la seule exhibition foraine pleinement vue à l'écran – lorsque Bytes a récupéré John Merrick et qu'il l'exhibe sur le continent –, le monstre n'effraie pas l'assistance mais, s'effondrant sur le tréteau, provoque un crachat de mépris de la part de l'un des spectateurs. Au sein du récit, John Merrick se révèle donc davantage impressionnant comme patient que comme monstre forain.

L'importance de l'exhibition et, plus largement, du spectacle, culmine à la fin du film lorsque John Merrick assiste à une représentation au théâtre, des images de celle-ci se superposant à son visage : ici, il n'effectue pas le spectacle, le regarde seulement, mais par les surimpressions cinématographiques, il demeure lié à lui, ce même une

# Elephant Man

fois celui-ci terminé, lorsqu'il se lève et est applaudi par le public qui souhaitait manifestement le voir et des plans le montrent debout face au public, également debout, qui l'applaudit. John Merrick reste donc jusqu'au bout une attraction, un être spectaculaire, même lorsqu'il ne se donne pas en spectacle.

La force du film est de ne pas éluder le dégoût, la peur, la pitié et la tristesse que peut susciter John Merrick, mais de montrer ce que trouvent en lui ceux qui les dépassent. Ainsi, David Lynch – à l'instar de Tod Browning dans *Freaks* (1932) – pointe que le monstre possède un corps différent, qui s'écarte de la norme, mais qu'il est avant tout un être humain et qu'il doit être traité comme tel, avec dignité ou qu'il doit pouvoir retrouver celle-ci. La monstruosité n'exclut donc pas de prendre soin de soi et de son corps : John Merrick est manifestement ravi de recevoir un nécessaire de toilette et, une fois seul, se met du parfum sur le visage. Cette dignité est également au cœur d'une certaine solidarité entre les monstres (primordiale aussi dans *Freaks*) : lorsque Bytes a enfermé John Merrick



dans une cage – où, dans une autre partie, se tiennent des singes –, ce dernier est libéré par les autres phénomènes (des nains, un géant, des sœurs siamoises...).

## Pistes pédagogiques



### Le prologue

Le prologue du film suggère une conception du corps singulière et particulièrement intéressante : celle du corps comme modelé par ceux qui ont bousculé sa génitrice (les éléphants) et qui deviennent en quelque sorte des géniteurs secondaires. Comment les élèves ont-ils interprété ce prologue ? L'ont-ils apprécié ? Sont-ils sensibles à ce qui y est développé ? Ont-ils remarqué le jeu sur la surimpression qui permet de placer sur le visage de la mère de John Merrick une partie du corps de deux éléphants, suggérant ainsi les malformations dont est victime le jeune homme ?

### « Je ne suis pas un éléphant ! »

Lorsque John Merrick est poursuivi par des passants dans la rue, il se retrouve dans des toilettes publiques et crie : « Je ne suis pas un éléphant ! Je ne suis pas un animal ! Je suis un être humain ! Je suis... un homme ! ». Cette réplique est emblématique du film. On pourra demander aux élèves de réfléchir à son sens, à sa force et, éventuellement, leur donner un devoir (type rédaction) à partir de cette phrase.

### Maquillage

Au cinéma, les personnages de monstres sont souvent l'occasion d'élaborer des maquillages singuliers, créés de toutes pièces ou inspirés d'êtres existants. Dans *Elephant Man*, l'impressionnant maquillage conçu et créé par Christopher Tucker et appliqué par Wally Schneiderman aurait été élaboré en s'aidant des moules réalisés sur la tête même de Joseph Merrick. Les élèves trouvent-ils ce maquillage réaliste ? Les a-t-il gênés ou leur a-t-il permis d'imaginer le véritable corps de Joseph Merrick et, avec lui, ce que fut l'existence du jeune homme ?

### Partis pris esthétiques

Esthétiquement plus classique et moins étrange qu'*Era-serhead* (1977), le premier long métrage de David Lynch, *Elephant Man* n'en demeure pas moins un film d'une

grande exigence formelle. On pourra ainsi faire chercher aux élèves les différents partis pris filmiques (mouvements de caméra notamment pour resserrer le cadre sur un ou plusieurs personnages, fondus enchaînés pour effectuer des ellipses spatiotemporelles) et plus particulièrement ceux porteurs d'une certaine étrangeté : plongées et contreplongées écrasantes, plans en caméra subjective (notamment pour montrer par les yeux de John Merrick), récurrence d'éléments (nuages, éclairs, rayons de lumière...) utilisés pour effectuer des transitions...

### L'image

L'image du film est particulièrement soignée, sans être clinquante et elle véhicule un certain réalisme. Elle est le fait de Freddie Francis (1917-2007), l'un des directeurs de la photographie des films du Free Cinema britannique (courant de la fin des années 1950 et du début des années 1960) ; il effectue notamment la photographie des *Chemins de la haute ville* (*Room at the Top*, 1959) de Jack Clayton, de *Samedi soir, dimanche matin* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960) de Karel Reisz. Il a également collaboré à d'autres films de David Lynch – *Dune* (1984), *Une histoire vraie* (*The Straight Story*, 1999) –, aux *Nerfs à vif* (*Cape Fear*, 1991) de Martin Scorsese... Par ailleurs cinéaste, il a tourné une trentaine de films et de séries télévisées, en particulier pour la compagnie britannique Hammer, réalisant notamment *L'Empreinte de Frankenstein* (*The Evil of Frankenstein*, 1964), *Dracula et les Femmes* (*Dracula Has Risen from the Grave*, 1968), *Son of Dracula* (1974). Il peut être intéressant de montrer aux élèves un extrait d'un autre film dont il a conçu l'image et notamment d'un film comme *Samedi soir, dimanche matin* qui s'inscrit dans un courant cinématographique, le Free Cinema, qui cherche à rendre compte du réel. Les élèves perçoivent-ils des points communs entre les images de ces films ? On pourra leur pointer une certaine crudité visuelle présente dans les deux films.