

Journal d'un monstre

Elephant Man de David Lynch

Orian Dorais

Volume 38, numéro 3, été 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93290ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dorais, O. (2020). Journal d'un monstre / *Elephant Man* de David Lynch. *Ciné-Bulles*, 38(3), 38–42.



Histoires de cinéma **Elephant Man** de David Lynch

Journal d'un monstre

ORIAN DORAIS

Si David Lynch est surtout connu comme un des cinéastes les plus singuliers de sa génération, sa pratique artistique ne se résume pas au septième art. Il exerce moult disciplines, de la littérature à la scénarisation de séries télévisées en passant par la musique expérimentale. En fait, c'est par les arts visuels que Lynch est venu à la réalisation cinématographique, sa première passion n'étant pas le cinéma. Formé à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts de Philadelphie¹, il mène une carrière de peintre et de photographe entre 1967 et 1980. C'est dans cette même ville que se tient sa première exposition individuelle, à la Galerie Vanderlip, en 1967². Ses toiles apparaissent d'ailleurs au cinéma dans le décor du film **Heart Beat** (John Byrum, 1980). Les premiers courts métrages de Lynch (**The Alphabet**, 1969; **The Grandmother**, 1970) et son premier long *underground* (**Eraserhead**, 1977) relèvent davantage d'une démarche issue des beaux-arts que du cinéma. Ses premiers films sont radicalement surréalistes et leur structure narrative, très décousue, multiplie les fulgurances visuelles. Il faut attendre son deuxième long métrage, **Elephant Man**, pour qu'il pose les jalons de ce qui va caractériser son style cinématographique. Moins indépendant et exigeant que ses premiers essais, ce film va révéler Lynch comme un auteur de cinéma au style empreint d'une esthétique reconnaissable, une véritable signature. Cet opus, qui prend l'affiche en 1980, est essentiel dans la filmographie du réalisateur, car il contient tous les éléments narratifs et esthétiques qui vont habiter son œuvre. Ses thèmes de prédilection, comme la monstruosité, la figure du créateur, le rêve, l'innocence confrontée à la violence et la psychanalyse, s'y retrouvent. **Elephant Man** montre comment Lynch conjugue ses nombreux champs de pratique artistique — cinématographique, pictural et littéraire — à diverses influences pour créer un univers particulier, à la fois inquiétant et enchanteur. L'omniprésence de citations cinéphiliques, dans ce film, témoigne aussi de l'importance de l'hommage chez Lynch. Ce film, en un sens, est le plus lynchéen des films de Lynch. Et est annonciateur de son œuvre à venir.

Lynch est une figure incontournable de la postmodernité au cinéma et **Elephant Man** inaugure cette ère. Le film prend l'affiche à une période charnière du cinéma américain. Les mentalités contestataires et idéalistes des années 1960 et 1970 cèdent leur place à l'individualisme des années 1980. Ronald Reagan — un ancien acteur de séries B — est élu président quelques semaines après la sortie du film. C'est l'arrivée au pouvoir d'une droite morale et économique dominée par le conformisme. Le cinéma hollywoodien, baromètre privilégié

de la société américaine, redevient une manufacture à divertissement, après les années fastes du Nouvel Hollywood. Le cinéma d'auteur est de plus en plus confiné aux marges de l'industrie. C'est l'avènement des *blockbusters*, des héros ultraconservateurs sur stéroïdes comme Rambo et des VHS. Devant un système aussi mercantile et un public de plus en plus passif, les cinéastes américains passent de la modernité à la postmodernité. Le récit psychologique domine le politique. Les cinéastes n'abordent plus des enjeux collectifs et sociaux, mais se réfugient dans la subjectivité individuelle. Les intrigues sont de plus en plus décousues et teintées d'onirisme, comme pour fuir un monde trop décevant. Si, dans le cinéma moderne, la citation de classiques du septième art était utilisée de manière constructive pour réfléchir sur le fonctionnement profond du cinéma, ce procédé devient purement automatique chez les artistes postmodernes. Le pastiche est le mode par défaut chez les Quentin Tarantino et les Tim Burton. Voilà autant de caractéristiques de la postmodernité présentes dans **Elephant Man**. Le film est non seulement emblématique du style de Lynch, mais également de l'ère qui commence à se dessiner au moment de sa sortie.

Elephant Man relate l'histoire de Joseph « John » Merrick, dit « l'homme éléphant ». Merrick était un Londonien souffrant de graves déformations lui donnant vaguement l'air d'un pachyderme. Il vécut de 1862 à 1890 et gagna sa vie dans des *freak shows*³. Son cas fut étudié et documenté par le médecin Frederick Treves dans les mémoires qu'il publia peu avant sa mort, en 1923, sous le titre *The Elephant Man and Other Reminiscences*. L'histoire de Merrick fut d'abord adaptée au théâtre, en 1977, par Bernard Pomerance, qui remporta un Tony Award pour son texte⁴. Cependant, Lynch insiste, dans le générique du film, pour préciser que son film n'est d'aucune façon lié à la « pièce de Broadway du même nom ». Le film est produit par Mel Brooks, qui décèle beaucoup de potentiel chez le jeune Lynch.

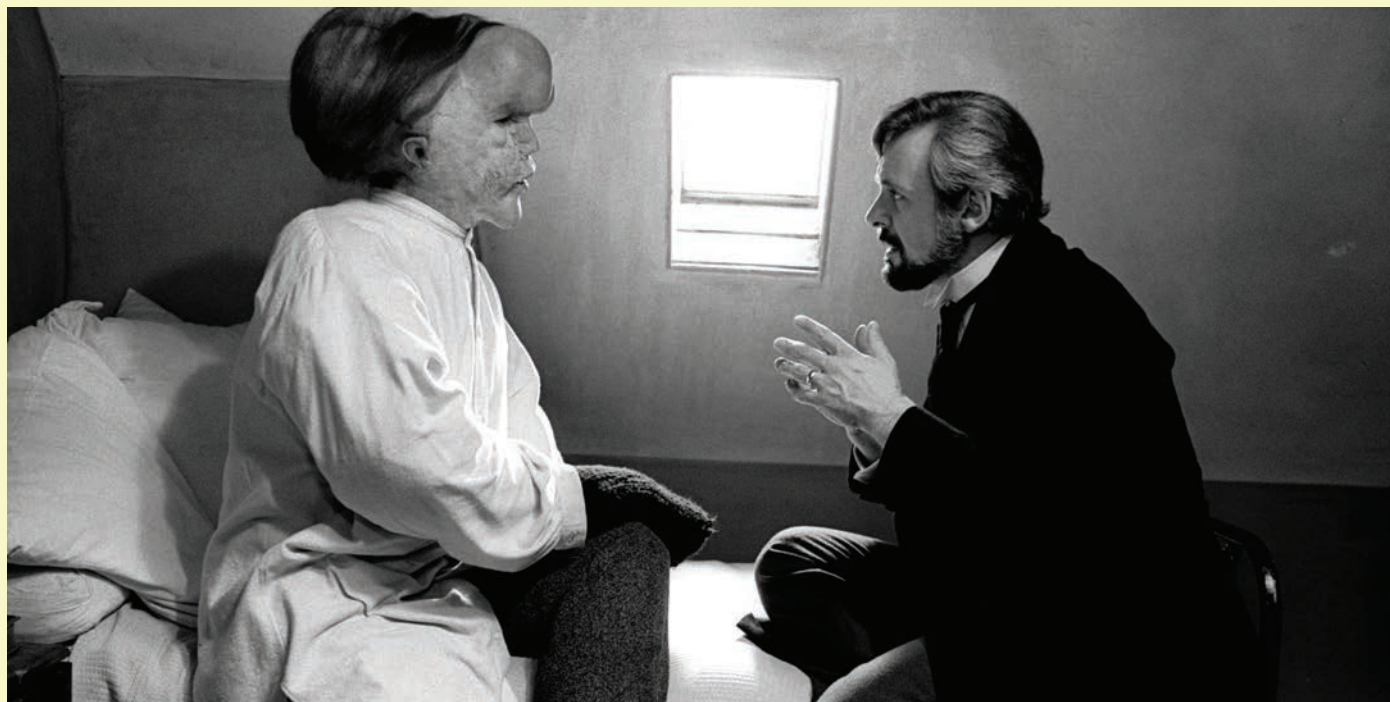
Merrick est une figure de choix pour David Lynch; par elle, il peut traiter de tous les thèmes qui l'obsèdent, en particulier l'opposition entre innocence et cruauté. Cette opposition est évoquée dès les débuts du film qui s'ouvre sur un plan langoureux montrant une vieille photographie de la mère de Merrick, au son d'une musique douceuse. Il se dégage de ces images un sentiment d'apaisement contemplatif, notamment grâce à la légèreté de la mélodie enfantine. Le sentiment méditatif que ressent le spectateur laisse rapidement place à une inquiétude alors que les plans suivants présentent des

1. Propos recueillis et édités par Chris RODLEY. *Lynch on Lynch*, Londres, Faber and Faber Limited, 2005.

2. OBRIST, Hans-Ulrich. « David Lynch's Universe Knows No Bounds », *Surface*, 18 septembre 2019.

3. TUNZELMANN, Alex von. « The **Elephant Man** : close to the memoirs but not the man », *The Guardian*, Édition Internet, 10 décembre 2009.

4. « L'auteur d'*Elephant Man*, Bernard Pomerance, est mort », *Radio-Canada*, Édition Internet, 29 août 2017.



John Hurt et Anthony Hopkins dans **Elephant Man**

éléphants sauvages se déplaçant sur un fond noir. Coupe sur la femme de la photographie, cette fois en chair et en os, filmée sur un fond noir, en train de hurler. Son visage est déformé — comme dans une toile de Francis Bacon — par des effets de surimpression. La scène se termine alors qu'elle est chargée par un éléphant. Le spectateur réalise avec effroi qu'il vient d'assister à l'agression, voire au viol, de la mère du protagoniste par un animal enragé. Tout a été fait sobrement et, pourtant, le malaise perdure.

Lynch établit avec cette scène son intérêt pour le contraste entre innocence — ou apparence d'innocence — et violence, thème qui se retrouvera dans tous ses films. Il utilise ce même procédé dans **Blue Velvet** (1986), par exemple, lorsque le protagoniste trouve une oreille coupée dans la pelouse de sa banlieue. Lynch introduit un élément de violence dans un cadre tranquille. Le personnage découvre ainsi toute la sauvagerie cachée qui gangrène sa bourgade supposément sans histoire. Pour revenir à **Elephant Man**, tout le film repose justement sur la bonté de Merrick confrontée au sadisme d'autrui. L'homme éléphant est découvert par le médecin Frederick Treves dans un carnaval mal famé. Merrick y est traité comme un animal par son « propriétaire », qui l'humilie et le roue de coups. Treves parvient à libérer Merrick et à l'installer à l'hôpital où il travaille, non sans opposition de la part de la direction de l'établissement. Puis, Merrick devient peu à peu une curiosité que les gens de la bonne société viennent admirer. La brutalité physique du maître de Merrick est remplacée par la méchanceté psychologique des bourgeois,

qui visitent Merrick pour bien paraître et pour alimenter les conversations.

Treves lui-même n'hésite pas à exhiber Merrick à ses collègues médecins, par exemple lors d'une conférence, comme s'il était un objet rare, dans une scène d'une inhumanité glaçante. La superbe mise en scène de Lynch fait en sorte que, dans cette séquence, Merrick demeure dissimulé derrière un rideau. Le spectateur ne distingue que partiellement le personnage, ce qui agit comme une métaphore visuelle sur ce qui arrive à Merrick qui y est considéré comme un sous-humain. L'essentiel du film repose ainsi sur la volonté de Merrick d'être reconnu comme un individu à part entière, jusqu'au moment où, chassé et humilié par une foule de badauds agressifs, il crie à la face du monde qu'il n'est pas un animal, mais bien un homme. John Hurt révèle alors tout son talent par le lyrisme de son interprétation. Il parvient à transmettre la puissance de la révolte douloureuse de Merrick, dans un travail d'appropriation exemplaire de son personnage. Du début à la fin du film, sa performance est bluffante. Son jeu tout en hésitation lui permet de traduire une vulnérabilité des plus authentiques. Hurt s'efface complètement derrière son personnage et jamais sa crédibilité ne peut être remise en question. Son jeu est d'autant plus impressionnant qu'il doit jouer sous de lourdes prothèses. Il n'est pas étonnant que Lynch ait choisi de filmer cette histoire, car elle est annonciatrice de son cinéma à venir, lequel reposera sur l'étude des pulsions, entendues ici au sens d'instincts irrésistibles. Les pulsions créatrices et narratives habiteront son univers baroque. Et

celles autodestructrices domineront ses personnages; il suffit de penser à Laura Palmer de **Twin Peaks: Fire Walk with Me** (1992), par exemple, pour s'en convaincre. Dans **Elephant Man**, il montre les pulsions «voyeuristes» et déshumanisantes de l'Homme.

Restons dans une lecture freudienne, et abordons la notion d'étrangeté. **Elephant Man** est certes plus classique que le film lynchéen moyen, notamment du point de vue de sa structure narrative. Après tout, l'intrigue se déroule en trois actes bien identifiables et la fin est heureuse. Les codes hollywoodiens sont respectés. Il n'empêche que le film comprend plusieurs passages où l'action est entrecoupée de scènes oniriques. Pensons au moment où Merrick, alors que sa vie à l'hôpital semble enfin se normaliser, est harcelé par le gardien de nuit de l'établissement. Ce dernier s'introduit dans sa chambre et le force à sortir dans les rues londoniennes. Merrick est ainsi amené à des amis du gardien, qui l'humilient et le maltraitent. Cette séquence est filmée en une série de plans subjectifs de ruelles enfumées, suivie d'images d'ouvriers presque nus et couverts de suie, travaillant à une cadence infernale sur d'énormes machines. La séquence se termine sur les visages grimaçants du gardien d'hôpital et de ses amis, cadrés en gros plan, qui accablent le pauvre John. Toute cette séquence est chaotique et se déploie en une série d'images subliminales quasi abstraites. Elle donne l'impression d'un rêve, ou plutôt d'un cauchemar. Plus généralement, le visuel halluciné d'**Elephant Man** contribue à l'effet d'anormalité qui se dégage du film, malgré un récit classique. Les décors paraissent trop larges, trop vides, la fumée des cheminées est omniprésente — elle ne semble pas naturelle — et le noir et blanc confère un aspect ténébreux mystérieux à l'ensemble du film.

C'est que Lynch est un adepte des surgissements du subconscient dans le «réel». À ce propos, son attachement à filmer une flamme qui brûle illustre son amour pour la création sans limites. Bien entendu, les plans sur des flammes abondent dans le film qui nous occupe. Chaque minute d'**Elephant Man**, et de ses autres films d'ailleurs, est habitée par un sentiment d'irréalité déstabilisante. Pourtant, Lynch atteint chaque fois un point d'équilibre au cœur de l'étrangeté de sa création, si instinctive, qui fait en sorte que ses histoires demeurent intéressantes, quoique très éclatées. L'alchimie de ce cinéma de funambule a rarement aussi bien fonctionné que dans **Elephant Man**, qui traduit des préoccupations très humaines, passées au prisme de la vision de l'auteur. Le cadre du film, à savoir les bas-fonds londoniens enfumés, devient presque un personnage avec ses ruelles labyrinthiques et ses caves obscures, peuplées d'étranges individus.

Lynch construit le monde si particulier d'**Elephant Man** à partir d'une mosaïque d'influences. Pensons d'abord aux

mouvements picturaux de la première moitié du XX^e siècle, le cinéaste étant avant tout un peintre. On discerne en particulier l'influence des artistes expressionnistes et surréalistes. Le décor industriel devenu cauchemardesque évoque les peintures d'Otto Dix, qui partageait avec Lynch une vision très négative de l'urbanité. L'allure que prend Merrick, lorsqu'il revêt la cagoule qui lui dissimule le visage, rappelle l'étrange aspect des *Amants* (1928) de René Magritte, alors que son visage ressemble aux *Autoportraits* de Francis Bacon. Cependant, le passage au médium filmique est une occasion pour Lynch de dévoiler sa formidable cinéphilie. **Elephant Man** rend ainsi hommage à Abel Gance, Fernand Léger, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Maya Deren et Stanley Kubrick, entre autres. Sa direction photo en noir et blanc, remplie de jeux de vapeur et de surimpressions, est une ode au cinéma des premiers temps, en particulier à l'expressionnisme allemand. Lynch commence d'ailleurs son film sur des images de fête foraine ou de carnaval, comme c'est le cas de plusieurs films expressionnistes, dont **Le Cabinet du docteur Caligari** (1920). De même, il se permet de revisiter «à l'envers» la célèbre scène des escaliers de **Nosferatu** (1922). Lorsqu'une infirmière doit apporter son repas à Merrick, qui vient de s'installer à l'hôpital, elle est



John Merrick maltraité

Histoires de cinéma **Elephant Man** de David Lynch

montrée en plongée en train de monter les marches pour aller rejoindre le monstre, là où Murnau filmait en contreplongée le vampire rejoignant une femme. Plus qu'un simple effet miroir, cette relecture change les rapports de force. Ici, c'est le monstre qui est la victime.

Toute l'atmosphère fantomatique d'**Elephant Man** rappelle également les films d'horreur gothiques du studio Universal. Lynch rend ainsi un évident hommage aux perles du cinéma d'horreur indépendant que sont **Freaks** (1932) de Tod Browning et **Carnival of Souls** (1962) d'Herk Harvey. Les



David Lynch lors du tournage d'**Elephant Man**

deux films ont en commun le prétexte d'une fête foraine hantée par des êtres étranges. Lynch s'en est inspiré pour la création de la baraque de fête foraine où Treves trouve Merrick au début du film. Le réalisateur n'a jamais nié l'influence du cinéma de genre sur son œuvre. **Blue Velvet** et **Lost Highway** (1997) contiennent, quant à eux, des éléments de polar alors que **Mulholland Drive** (2001) est une lettre d'amour au Hollywood classique, avec ses grandes actrices, ses soirées chics, ses mélodrames et un cowboy, figure immanquable s'il en est. Toutefois, le plus beau clin d'œil du film est sans doute celui qu'il fait à l'œuvre de Méliès. À la fin du film, Merrick va voir un spectacle dans la plus pure tradition féérique du pionnier du cinéma. Le contenu de cette représentation, soit des personnages de contes faisant des tours de magie et des culbutes, et la manière dont il est montré à l'écran, en surimpression sur le visage ébahi de Merrick, constitue un touchant pastiche des films du maître français. La scène qui suit est celle de la mort de Merrick, qui se couche sur le dos, bien qu'il sache que sa tête trop lourde va écraser son cou. Il s'endort paisiblement et rêve de sa mère au milieu d'une pluie

d'étoiles filantes, ce qui ne peut qu'évoquer **Le Voyage dans la lune** (1902).

La référence au conte rappelle que l'univers d'**Elephant Man** est aussi tissé de sources littéraires. D'abord, *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, car Merrick est à n'en pas douter une figure proche de celle de Quasimodo, ce bossu rejeté pour sa laideur. D'un point de vue plus général, le film tout entier présente des parentés certaines avec le conte. Le maître du cirque fait office de méchante belle-mère, tandis que Treves peut être vu comme un prince charmant sauveur. Merrick est une incarnation de la Vertu inébranlable et bafouée. Bien sûr, les personnages sont imparfaits, car il s'agit d'un conte moral censé livrer une leçon de vie. Lynch offrira d'autres films en forme de contes, en particulier **Wild at Heart** (1990), qui propose une relecture psychédélique du **Magicien d'Oz**. Le conte est une inspiration privilégiée pour Lynch, notamment parce que ce genre littéraire regorge d'archétypes, lesquels sont une des bases de l'œuvre du cinéaste, qui est décidément marqué par la psychanalyse. Merrick incarne deux archétypes importants chez Lynch, à savoir l'artiste et le monstre. L'homme éléphant est un artiste, en témoignent les maquettes de cathédrale qu'il construit. Cela en fait une figure de choix pour Lynch, dont la plupart des protagonistes sont des créateurs. Lynch adore représenter l'acte de mettre en scène, de montrer quelque chose à la face du monde. Il est donc tout naturel pour lui de réaliser un film se déroulant dans le monde des *freak shows*, au vu et au su de cet intérêt pour la mise en scène d'une mise en scène.

La figure du monstre est aussi récurrente chez Lynch. Du monstre humain interprété par Dennis Hopper dans **Blue Velvet** au démon qui se cache derrière le dîner de **Mulholland Drive**, en passant par l'homme menaçant de **Lost Highway** et le spectre Killer Bob de **Twin Peaks: Fire Walk with Me**, elle est définitivement partout et souvent entremêlée à celle de l'artiste. Ainsi, le monstre incarne l'essence même du cinéma de Lynch à savoir: l'étrangeté, la marginalité, l'arrivée du rêve dans le monde conscient, les pulsions et la notion de reflet. Et qui dit monstre dit miroir déformant de l'humain. Il est le double que nous ne voulons pas voir, mais n'avons cesse de regarder pour ce qu'il révèle de nous. C'est ce que fait John Merrick. Peut-être est-ce pourquoi la question du reflet est omniprésente dans **Elephant Man**. Reportons-nous aux plans d'ouverture qui, en montrant une photographie de la mère de Merrick, créent un effet d'étrangeté et de réflexivité, car il s'agit de l'image d'une image. Cela fait prendre conscience au spectateur qu'il est en train de regarder quelque chose d'artificiel, une construction de l'imaginaire. Par cette mise en abyme, Lynch nous place face à notre reflet: il en découle ce sentiment de bizarrerie (ou paradoxal) qui émane de tous ses films. Et cette image première nous hantera longtemps, tout comme ce film à la fois si singulier et si profondément humain. ☞