



## Le cinéma de Tim Burton, une sortie hors du mythe

Dauguet Sébastien

### Pour citer cet article

Dauguet Sébastien, « Le cinéma de Tim Burton, une sortie hors du mythe », *Cycnos*, vol. 28.2 (Le cinéma américain face à ses mythes : une foi incroyablement), 2012, mis en ligne en juin 2015.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/204>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/204>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/204.pdf>

### *Cycnos, études anglophones*

*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

# EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

## Le cinéma de Tim Burton, une sortie hors du mythe

Sébastien Dauguet\*

Est-il possible, sans courir le risque de surprendre, d'évoquer la filmographie de Tim Burton comme une machine de guerre contre le mythe ? La plupart de ses films ont été des succès au box office et ont été l'occasion de commercialiser de nombreux produits dérivés fabriqués à la chaîne. En outre, Tim Burton a su se faire respecter de ses pairs et a très rapidement conquis la critique<sup>1</sup>. Il a été l'objet d'une exposition au Musée des Arts Modernes de New York en 2010 et à la Cinémathèque française en 2012. Enfin, il a eu l'honneur de présider le jury du festival de Cannes en 2010. Une telle consécration ne doit cependant pas masquer des choix esthétiques résolus qui tranchent avec les tentatives hollywoodiennes de donner une forme mythique à l'art de l'image. Même quand il tire son inspiration de références marquantes telles que Frankenstein ou Dracula, Tim Burton oriente son travail vers un autre horizon que le mythe : le réel hors-sens que les semblants ne parviennent jamais à voiler tout à fait. L'esthétique insolite qui découle d'une telle démarche laisse apparaître une éthique décidée, animée par l'exubérance mais aussi orientée vers la singularité subjective plutôt que vers un idéal qui emprisonnerait la créativité. Afin d'en cerner les contours, le recours aux enseignements de Jacques Lacan puis de Jacques-Alain Miller seront nécessaires. L'écart que prend l'œuvre burtonienne par rapport à la forme mythique est en effet à situer dans un contexte où les figures de l'Autre de la garantie de la vérité ont perdu de leur superbe, conséquence de la montée en puissance du discours de la science : la jouissance est maintenant aux commandes et renverse sur son chemin les repères établis<sup>2</sup>.

---

\* Université de Rennes 2.

<sup>1</sup> On consultera la bibliographie afin de découvrir les principales publications autour de Tim Burton.

<sup>2</sup> Jacques Lacan définit l'Autre comme « le lieu du trésor des signifiants » (Lacan 1966 : 806). Il est donc le lieu où « la psychanalyse situe, au-delà du partenaire imaginaire, ce qui, antérieur et extérieur au sujet, le détermine néanmoins » (Chemama et Vandermesch 1995: 39). Incarnation de la Loi du langage, l'Autre peut être représenté par les figures parentales. Il a longtemps été et est encore parfois identifié à la figure divine.

### 1) L'artiste après le mythe

Le mythe est souvent associé aux sociétés archaïques et perçu comme le récit d'événements liés à l'origine du monde. Selon Mircea Eliade, le mythe « raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements" » (Eliade 1963 : 16). Cependant, malgré une telle définition, le recours au terme de « mythe » est aussi largement utilisé pour évoquer les fondements imaginaires sur lesquels se sont appuyés les colons américains au fil de leur conquête du Nouveau Monde. Décidés à rompre avec une vieille Europe dont les valeurs ne leur correspondaient plus, les habitants des Etats-Unis ont en effet très tôt élaboré des fictions qui leur ont offert l'horizon d'une identité possible, à la fois digne et valorisante. Généralement unifiées par leur référence commune au Rêve américain, de telles créations convoquent des idéaux parfois aussi disparates que l'invention d'un Homme Nouveau, l'exigence du Salut par le travail individuel, les promesses d'une pastorale redéfinie ou la possibilité d'une nation homogène au-delà des différences culturelles par la grâce du « melting pot ». Ces repères ne sauraient être assimilés aux mythes antiques et pourtant une similarité de structure apparaît. Peut-être conviendra-t-il dès lors de suivre Jacques Lacan quand, plutôt que de tenter de cerner la logique du mythe selon une perspective historique, il opte pour un modèle structural. Il s'appuie notamment sur le travail de Claude Lévi-Strauss, selon qui « l'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction » (Lévi-Strauss 1958 : 254), mais il l'expose aux apports de la psychanalyse et introduit une référence à l'inconscient. Le mythe pourrait, d'après la psychanalyse française, être saisi comme « la tentative de donner forme épique à ce qui s'opère de la structure » (Lacan 2001 : 532), c'est-à-dire comme un mode de dévoilement, sur le mode du « mi-dire » (Lacan 1991 : 126), d'une vérité de l'inconscient aux limites de la rationalité et donc habituellement refoulée<sup>3</sup>. Dans le cas du peuple américain, le mythe intervient plus précisément comme voile sur la pulsion et le surmoi qui poussent au dépassement des limites. Il tire sa force de la croyance en un Autre symbolique qui garantirait l'accès à la vérité. Conséquence de l'essor du discours de la science, le XXe siècle a introduit le doute quant aux figures de l'autorité et aux signifiants maîtres. Reste que malgré la libération générale des mœurs, le

---

<sup>3</sup> Dans « Télévision », Jacques Lacan précise : « Je dis toujours la vérité : pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement : les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel » (Lacan : 2001, 509).

conservatisme des structures établies a permis la permanence de valeurs parfois éloignées de la réalité<sup>4</sup>.

La filmographie de Tim Burton interroge les discours qui constituent l'héritage de la culture américaine. Marqué par la domination du discours de la science sur la civilisation contemporaine, Tim Burton a l'intuition que l'être humain n'est pas maître en sa demeure et il s'efforce de faire vaciller l'emprise de toute esthétique qui masque son poids idéologique. Ses premières expériences de dessinateur chez Walt Disney lui laissent un goût amer. Il choisit dès lors de démontrer sa faculté à faire surgir l'étrangeté au cœur d'un quotidien réinventé. Ses courts-métrages, et notamment *Frankenweenie* ou *Vincent*, en sont déjà la preuve. Par la suite, Tim Burton continue d'élaborer son œuvre autour d'un format adaptable à sa volonté. Il refuse de se laisser envahir par les contraintes qui découleraient d'une approche mythique. Plusieurs de ses longs-métrages prennent la forme du conte ou s'apparentent au genre de la fantaisie. Le conte et la fantaisie ont en commun de favoriser l'ouverture du sens, d'interroger l'idéal du sérieux et d'être en prise avec les fluctuations du réel. Dans le cas de la fantaisie, le scénario est plus radicalement un prétexte qui permet de multiplier les scènes les plus insolites. Tim Burton est un auteur qui affirme ses positions artistiques. Sur le plan esthétique, de multiples clins d'œil jalonnent l'intégralité de la filmographie, contribuant à affirmer un certain sillon. La neige, les citrouilles, les squelettes, les corps suturés, les monstres, par exemple, font retour au fil des ans pour le plaisir des initiés. Pareillement, le choix du maquillage et des costumes ainsi que le jeu décalé des acteurs sont autant de signatures du réalisateur. Les multiples échos ont plus qu'une visée divertissante : ils se croisent pour ouvrir sur un paysage inédit d'une profonde gravité dans lequel la jouissance la plus désordonnée règne sans limite. La transparence n'est pas un concept aux résonances burtoniennes : les films du réalisateur portent plutôt l'attention vers le noyau obscur d'une pulsion insondable. En cela encore, son œuvre se distingue des films d'animation traditionnels généralement édulcorés. Résultat d'une véritable traversée par le cinéaste de sa subjectivité, elle se fait dans le même temps réflexion sur la civilisation contemporaine et mise en lumière de la place de l'auteur à l'époque du conformisme généralisé.

Il n'est donc pas étonnant que les films de Tim Burton mettent en jeu une réflexion sur la condition de l'artiste contemporain. Certes, peu de ses personnages ont une position d'auteur au sens classique. Ils transparaissent plutôt, volontairement ou non, comme des sujets-artistes, c'est-à-dire des sujets qui modifient le monde qui les entoure parce qu'ils

---

<sup>4</sup> Sur les rapports entre mythe et discours de la science, voir Sophie Marret-Maleval 2010.

s'y sentent toujours à l'étroit. Le Joker, dans *Batman*, inscrit son visage défiguré comme modèle d'une esthétique à venir : les mannequins sont reloués au scalpel et l'histoire de la peinture est relue à l'avantage de Francis Bacon. Le héros éponyme de *Sweeney Todd*, quant à lui, est un barbier particulier qui, plutôt que de soigner l'apparence de ses clients, leur tranche la gorge successivement. L'artiste burtonien n'apparaît jamais comme le Créateur à l'origine d'une œuvre autonome vers lequel tous les regards se tourneraient. *Ed Wood* a été réalisé à la mémoire d'un cinéaste qui a réellement existé mais qui est généralement considéré comme l'un des pires réalisateurs de l'histoire du cinéma. L'artiste maudit est toujours valorisé car il s'appuie sur ses convictions plutôt que sur des fictions héritées de l'Autre. Pour autant, il risque toujours l'isolement. Le héros éponyme d'*Edward aux mains d'argent* en est une autre preuve. Créature fabriquée par un scientifique isolé et en mal d'affection, il est l'incarnation de l'artiste au service de la Création : de la Nature, de l'Art et, du fait de son origine, de la Science. Edward ne parvient cependant pas à vivre en harmonie dans la banlieue où se déroule la majeure partie de l'action. Il est conduit à se retrancher dans le château où il est né car il ne correspond pas à la subjectivité de son temps marquée par le profit personnel. Peut-être le film laisse-t-il penser que, plus que l'artiste, c'est le scientifique qui se substitue au Dieu aujourd'hui disparu, quand il fait naître de ses mains une créature dont l'image rappelle celle de l'homme. Le personnage meurt cependant avant d'avoir terminé son œuvre, laissant à sa créature des ciseaux et des couteaux à la place des mains. La figure du discours de la science n'est pas une alternative au travail de l'artiste à une époque où l'on se méfie de ce qui pourrait entraver le retour du même. L'artiste de notre temps serait-il dès lors l'entrepreneur capitaliste qui, à l'instar de Willy Wonka dans *Charlie et la chocolaterie*, vend des produits identiques élaborés avec soin à travers la planète ? Le film est cependant plus ambigu car il dénonce l'appât du gain et la passion du contrôle à l'origine de la disparition de toute originalité véritable. Au fond, Tim Burton nous suggère encore, grâce à une réflexion discrète sur la condition de l'artiste aujourd'hui, que le temps du mythe est terminé : aucune posture, artistique, scientifique ou même idéologique, ne permet plus de cerner la globalité de l'expérience humaine à elle seule. Nous sommes entrés dans une nouvelle ère, marquée par les registres du précaire et du provisoire. L'esthétique burtonienne n'en est pas pour autant aveugle au réel qui traverse l'expérience humaine et interroge les fondements de la rationalité.

## 2) L'hypothèse du réel

Le cinéma de Tim Burton s'oppose à la force de persuasion du mythe dont le discours manifeste faussement clair prend la forme d'un mot de passe à partir duquel le sujet se croit libre. Le sujet burtonien est sujet du temps du capitalisme : il est généralement rivé à un objet de jouissance sur lequel il se croit lucide et il ne cesse d'être à la merci d'une pulsion qui répète inéluctablement son trajet jusqu'à aboutir à la frustration. Si la contradiction est au cœur du mythe, Tim Burton en expose le nœud réel. Le Rêve américain se fonde sur le désir d'un peuple de s'approprier des preuves de son succès, des objets qui sont autant de fétiches d'une gloire inaccessible. *Pee-Wee's Big Adventure* décrit un personnage infantile dans son domicile au milieu d'une profusion de gadgets qu'il n'a de cesse de manipuler. Son visage est un masque, composé d'un sourire figé qui traduit l'absence d'incertitude dans un univers où le manque est absent. Le film est structuré autour d'un non-événement qui surgit tel un drame pour Pee-Wee : sa bicyclette lui est dérobée. Au comble de l'angoisse, en proie à une véritable paranoïa, il part à la recherche du coupable, se laisse aller à de multiples accusations qui sont autant d'indices d'un conflit imaginaire non résolu, traverse les Etats-Unis au cours d'aventures mi-vécues mi-fantasmées, avant de retrouver son bien dans un studio de cinéma. A partir d'une intrigue sommaire, Tim Burton démontre avec finesse la folie d'une nation qui n'entrevoit plus le réel qui la concerne et qui se laisse emporter par le déchaînement du sens. Au terme de ses aventures, Pee-Wee a la joie de voir ses aventures glorifiées par un film qui n'a rien d'objectif. Le narcissisme américain est l'objet d'une ironie élégante qui est la marque d'un savoir sur un réel ignoré. Le sujet est orienté par un point hors-sens dont il ne sait rien s'il ne consent pas à une certaine perte. Le canevas du film sera repris par Tim Burton dans nombre de ses longs-métrages, d'*Edward aux mains d'argent* à *Dark Shadows* en passant par *L'Etrange Noël de Monsieur Jack*.

*Batman*, *Batman le défi*, *Beetlejuice*, *Mars Attacks* ou encore *Sleepy Hollow* touchent à des problématiques proches mais suivant des tons variés. *Batman* et *Batman le défi* sont l'occasion pour Tim Burton de ressaisir l'atmosphère à la fois sombre et fantastique d'une Amérique corrompue. La ville de Gotham City est structurée autour de zones qui s'observent et s'affrontent à l'image du *Metropolis* de Fritz Lang. Si elle est supposément protégée par le personnage de Batman, elle devient néanmoins un véritable théâtre où se rencontrent des figures originales situées plutôt du côté du Mal qui subvertissent l'ordre bien pensant. Dans *Batman*, l'homme de main frustré Jack Napier décide d'incarner la figure du Joker qui, tenant à la fois du clown et du monstre, fait régner la terreur autour de lui. Dans *Batman le*

*défi*, l'intrigue est plus décentrée encore puisque la vedette est partagée entre le Pingouin, Catwoman et Max Shreck. Dans un tel contexte, le symbole du Bien perd de sa superbe : Batman est un être divisé, dont la part animale est mise en exergue et qui, de ce fait, ne parvient pas à partager une existence confortable avec les femmes qu'il rencontre. Il n'est donc pas innocent que le Mal soit décrit comme originel, antérieur à la naissance de Batman. L'humeur de *Beetlejuice* et de *Mars Attacks!* est plus enjouée mais elle témoigne aussi du poids de la jouissance dans la condition moderne selon leur réalisateur. *Beetlejuice* évoque le dilemme d'un jeune couple tué dans un accident de voiture alors qu'il est sur le point d'être dépossédé de la maison qu'il habitait. Il se fait assister par Beetlejuice, un bio-exorciste vulgaire et impulsif, au cours d'aventures délirantes qui se bouclent sur une situation de compromis. La comédie est grinçante, satirique et remet en cause les modèles d'une Amérique moyenne qui ne s'interroge pas sur ses valeurs. Dans une même veine, *Mars Attacks!* célèbre l'invasion de la Terre par des Martiens : dans une ambiance carnavalesque jubilatoire, les humains sont passés au laser les uns après les autres quel que soit leur statut social. *Sleepy Hollow* est, pour sa part, un film fantastique qui prend l'apparence d'un mythe des origines qui fouille le passé des Etats-Unis. Pourtant, le sérieux du scénario est battu en brèche par l'objet improbable de l'enquête du personnage principal : un village entier est à la merci d'un cavalier sans tête surgi des racines d'un arbre creux. L'intrigue est parsemée de détails humoristiques qui en sapent l'atmosphère grave. Le spectateur est voué au doute à l'heure du dénouement alors qu'est démontré à celui qui est prêt à s'y arrêter que la raison n'est pas seule à déterminer l'homme.

Notons néanmoins que Tim Burton fait preuve d'une lecture des Etats-Unis particulièrement originale car il remet en cause toute posture nombriliste. Impossible à ses yeux de suggérer que la nation américaine a le privilège de sa défaite face au réel qui la regarde. Plusieurs long-métrages de Tim Burton sont ancrés dans d'autres pays et aboutissent à la même conclusion. Le film d'animation *Les Noces funèbres*, entre autres, dévoile comment le changement de paradigme contemporain de l'éclipse de l'Autre a précipité l'appel de la jouissance pour l'homme moderne, quelle que soit son origine. Dans un pays de l'Europe de l'Est, alors qu'il est sur le point d'épouser une jeune aristocrate, Victoria Everglot, à qui il va assurer de nouveau la richesse, Victor Van Dort fait la rencontre du monde des morts et en particulier d'Emily, une femme assassinée à l'instant où elle aurait dû elle-même se marier. Les rebondissements s'accumulent et conduisent Victor à accepter une union avec Emily avant que celle-ci découvre qu'elle ne peut en toute conscience entraver le destin de Victoria. Victor serait-il

l'homme qui peut jouir successivement de deux femmes en toute impunité ? L'intrigue le distingue en tout cas de l'imposteur à l'origine du sort d'Emily qui, lui, est condamné pour son crime. L'ambiguïté de la conclusion du film d'animation en fait la force : l'homme contemporain n'est plus protégé par les mythes et autres fictions qui ont si longtemps fait loi mais doit inventer une éthique sur mesure qui lui évite de basculer du côté de l'horreur de la jouissance. Tim Burton pointe ainsi que c'est le réel qui doit être au centre des attentions et non l'image : celle-ci a trop souvent pour fonction de masquer ce qui peut avoir valeur d'orientation.

### 3) L'image et ses limites

Suspicieux à l'égard du mythe qui traverse le temps sans se modifier au contact des réalités contingentes, Tim Burton ne cesse de questionner l'image qui en est l'héritière, fragment hors sens dont la vigueur découle d'une tentative de contourner tout savoir sur l'inexistence de l'Autre. Bien sûr, le cinéma de Tim Burton, qui vise à dégager les fondements de l'esthétique dominante, risque parfois d'être rattrapé par le mythe qui ordonne notre civilisation, à savoir que l'image, une fois extraite de tout discours, peut saisir la totalité du réel. Un tel sentiment peut surgir face au long-métrage du réalisateur dont la critique a le plus dénoncé le manque d'originalité, *La Planète des singes*. L'action est ancrée dans un avenir assez lointain marqué par les progrès de la science et la conquête de l'espace. Pourtant, le film est le prétexte à une critique de l'Histoire humaine et plus particulièrement des Etats-Unis. Servitude et ségrégation sont condamnées mais pas seulement : le poids de la religion dans la culture est aussi interrogé. Les dialogues et l'intrigue dans son ensemble portent l'empreinte d'une logique citationnelle typiquement postmoderne : se succèdent à tour de rôle des références aux théories de l'évolution et de la relativité, aux discours en faveur de la défense des droits des animaux, aux arguments au fondement des sciences humaines sur la distinction de l'homme et de l'animal ou à la doctrine de l'élection divine. Le scénario emprunte des clichés de maints films de genre, des aventures de Tarzan aux péplums tels que *Spartacus* de Stanley Kubrick en passant par les films d'anticipation tels que *2001, L'Odyssée de l'espace*, de Stanley Kubrick aussi. *La Planète des singes* est d'abord un livre de Pierre Boulle qui a été adapté par Franklin J. Schaffner. Le film de Tim Burton en modifie la conclusion en répondant à l'ère du temps : au-delà de leur déclin conjoncturels, les idéaux sont sans valeur face à l'extension du Mal et à la fuite du sens. Le pessimisme de façade sert à voiler toute foi excessive en l'engagement du sujet face au réel qui le convoque. En valorisant le flux de l'image pour le divertissement du



spectateur, Tim Burton semble se protéger d'un réel auquel son élan créatif le confronte dans ses autres films. Le cinéaste confirme ainsi que l'image peut devenir complice du discours mythique quand elle répond à la loi de l'hommage plutôt qu'à celle de l'originalité. Le cinéma de Tim Burton nous conduit habituellement plutôt à questionner la civilisation de l'image par son recours à la Vanité : l'image n'est qu'un leurre qui ne cesse de se fissurer, de s'ouvrir sur un trou, un vide, que les personnages tentent en vain de refermer.

*Alice in Wonderland* démontre par exemple comment la civilisation de l'image entre en contradiction avec l'inconscient freudien et peut conduire au pire. Au début du film, Alice raconte un rêve à son père. L'interprétation que ce dernier en fait, du côté du sens, occulte la part d'énigme au cœur du désir et marque les choix inattendus de l'héroïne au fil de ses aventures. Alice est-elle toujours Alice ? A dix-neuf ans, elle est plus proche des idéaux du XXI<sup>e</sup> siècle que des valeurs du XIX<sup>e</sup> siècle, une jeune femme libérée qui use de ses certitudes avec assurance. Bien que toujours ancré dans une époque victorienne, le scénario opère de nombreux déplacements vis-à-vis de l'œuvre originale de Lewis Carroll. Quand Alice atteint le Pays des merveilles, la surenchère du côté du visuel vise davantage à combler le sujet du regard qu'à interroger la rationalité contemporaine. L'héroïne est confrontée à ce qui échappe au sens, l'image, produit du fantasme, et elle lui donne aussi libre cours : elle a fui le sérieux d'une cérémonie de fiançailles pour pénétrer dans un univers conforme à ses rêves et à une logique de dessin animé disneyen. Le Pays des merveilles n'est plus une terre d'apprentissage pour la jeune héroïne. Il est devenu le lieu où domine la seule question du rôle à tenir : Alice consentira-t-elle à incarner le « champion » qui décimera le Jabberwocky et anéantira le règne de la Reine Rouge ainsi que semble le présager l'épitomé qui est l'objet de toutes les attentions ? Non pas une parole oraculaire qui préciserait le destin qu'un héros souhaiterait méconnaître comme dans l'antiquité, l'épitomé donne à voir l'enjeu du film : la mise en acte d'une pulsion féroce qui agite l'enfant roi contemporain. Comme dans les jeux vidéo du XXI<sup>e</sup> siècle, le réel est de peu de poids : rien ne modifie profondément le sujet qui n'est plus marqué par la loi de la castration. A la fin du film, Alice décide de tuer le Jabberwocky car elle a cru énoncer qui elle était. Le film converge en fait vers une conclusion où toutes les identifications sont envisageables pour Alice. Il aboutit de fait à l'abandon de l'univers burlesque sous-terrain, vite refoulé au profit du monde de l'entreprise auquel elle décide de se vouer finalement, reprenant ainsi le flambeau de son père. Le dénouement dit à lui seul le désarroi du réalisateur face à la trajectoire prise par nos civilisations,

dans lesquelles il s'agit pour le sujet de se conformer à une pure image et à un idéal de maîtrise. D'autres films de Tim Burton condamnent une telle falsification, à l'instar du film d'animation *L'Étrange Noël de Monsieur Jack*.

Evocation du trajet d'un pauvre squelette qui souhaite ne plus être le symbole d'Halloween pour devenir celui de Noël, *L'Étrange Noël de Monsieur Jack* correspond à un temps où la jouissance n'est plus voilée. A l'origine du parcours de Jack, une question : la subversion des valeurs peut-elle constituer un projet de vie ? Les habitants d'Halloween Town semblent être convaincus qu'une telle chose n'est pas seulement possible mais souhaitable. Jack, lui, rêve d'être un autre que lui-même. Contre le signifiant maître « Halloween » qui l'étouffe, il s'empare d'un autre signifiant, déconnecté, « Noël », qu'il a rencontré au hasard d'une errance en forêt. Il admet ne rien en comprendre mais se voue à le personnifier. Convaincu que le Père-Noël n'est qu'un double de lui-même, « Perce-Oreille » et non « Père-Noël », il décide de le faire enlever et de se substituer à lui. Le film d'Henri Selick et de Tim Burton a pour intérêt fondamental de pointer l'impasse contemporaine qui consiste à s'identifier à l'Autre pour échapper à l'angoisse subjective<sup>5</sup>. Jack en effet est incapable d'être à la hauteur de son entreprise. Non seulement il ne ressemble pas au Père-Noël du fait d'être un simple squelette mais il offre aux enfants des cadeaux qui correspondent en réalité à la logique d'Halloween. La population se plaint de l'imposture et la police poursuit Jack. Ce n'est qu'en délivrant le Père-Noël et en confiant n'être pas parvenu à ses fins qu'il peut sauver de justesse la fête du 25 décembre. Le film pousse très loin son questionnement sur le sujet de l'inconscient contemporain. Jack découvre qu'il ne sait pas ce qui le détermine et admet finalement être une créature d'Halloween. Allégé, il consent à exprimer son amour pour Sally et témoigne de sa joie à l'idée de célébrer la prochaine fête dont il sera de nouveau le symbole. *L'Étrange Noël de Monsieur Jack* prouve à quel point la contradiction et la liberté subjectives sont au cœur des préoccupations de Tim Burton, pour qui il n'est pas de mise au travail de l'image sans éthique.

#### 4) Un pari sur le sujet

Le cinéma de Tim Burton est marqué par la dimension transgressive et collective du Carnaval mais il se distingue aussi de tout discours mythique en s'intéressant à des logiques singulières qui échappent à la totalisation. Par des effets de loupe, il attire notre attention vers des personnages aux vies psychiques heurtées dont il éclaire les coordonnées.

<sup>5</sup> Sur ce point, voir Jean-Pierre Lebrun 2007.

*Sweeney Todd* est le portrait d'un barbier qui fait les mauvais choix à partir d'une position de victime avérée. Il s'agit d'un film exemplaire car il révèle l'absence d'illusions de Tim Burton quant à la direction qu'un être peut prendre sans pour autant effacer la part qui lui revient dans son destin. Certes, l'environnement du personnage n'offre au spectateur aucune lueur d'espoir. Le Londres reconstruit par Tim Burton évoque celui des romans de Charles Dickens car chez l'un comme chez l'autre, le brouillard et la fumée suggèrent la confusion d'une société où la loi est en déroute : le juge Turpin profite de son pouvoir pour devenir le maître de l'épouse et de la fille de Benjamin Barker. Néanmoins, le film met en évidence une autre voie que la répétition même si elle aboutit plus directement à la mort. Dans le générique, le sang s'immisce sous forme de pluie dans toute la ville, s'infiltré dans les demeures, s'écoule jusque dans les bas-fonds. L'intensité du rouge tranche avec le climat ambiant : elle anticipe la vengeance meurtrière de Benjamin Barker devenu Sweeney Todd, le sursaut libre d'un sujet qui refuse l'asphyxie. En cela, *Sweeney Todd* peut être décrit comme le pendant ironique d'*Edward aux mains d'argent* : le protagoniste n'est plus encombré par des mains-ciseaux mais délivré de l'inertie par ses rasoirs. Bien sûr, le crime conduit à la tragédie mais celle-ci n'est pas advenue sans la décision du sujet. Peut-être est-ce pour cette raison que malgré sa part de monstruosité, Sweeney Todd peut nous introduire à une éthique qui se fonde sur le fait de ne pas céder sur son désir<sup>6</sup>.

Tim Burton ne s'intéresse pas tant à des figures héroïques qu'à des sujets dont il fait ressortir la singulière banalité pour en démontrer la force vive. *Ed Wood* en est une preuve éloquente. Ce long-métrage est pour Tim Burton l'occasion de rendre un hommage sincère au réalisateur le plus raillé de l'histoire du septième art au point de suggérer d'en être un héritier. L'humanité d'Edward Wood Junior est constamment mise en évidence, notamment par son lien avec l'acteur Bela Lugosi qui évoque la proximité entre Tim Burton et Vincent Price. L'entourage d'Ed Wood est composé de figures toutes plus farfelues les unes que les autres mais Tim Burton ne les distingue pas réellement de ses propres partenaires de travail. Qu'ils portent des vêtements de femme (Ed Wood) ou soient dépendants à la morphine (Bela Lugosi), Tim Burton ne juge pas ses personnages. Il condamne bien plutôt l'inhumanité des producteurs qui ne donnent pas sa chance à un réalisateur inclassable ou oublient l'existence d'un acteur auparavant célébré. Aucune ironie ne point dans le décalage entre le caractère improvisé des séances de tournage dirigées par Ed Wood et la foi incroyable

---

<sup>6</sup> Rappelons que selon Jacques Lacan, « La seule chose dont on puisse être coupable, c'est d'avoir cédé sur son désir » (Lacan : 1986, 370).

du réalisateur en ses propres qualités. Tim Burton préfère réinventer la vie de son alter ego en lui permettant une rencontre avec son idole, Orson Welles, et en lui offrant une avant-première rêvée pour son film *Plan 9 from Outer Space*. Tim Burton redonne une dignité à une figure de l'échec et dévoile ainsi une conception de l'art des plus engagées : loin de faire l'apologie d'un surmoi féroce, il ouvre une fenêtre sur un désir humanisé. Le film anticipe en cela le questionnement sur la transmission au cœur de *Big Fish* ou encore de *Charlie et la chocolaterie*.

En adaptant *Charlie et la chocolaterie* de Roald Dahl, Tim Burton démontre à quel point sa position sur le sujet du langage est originale. Comme dans le roman de départ, le film est une condamnation de la société de consommation contemporaine qui valorise le plus de jouir au détriment des idéaux. Willy Wonka, directeur d'une célèbre chocolaterie, décide d'ouvrir les portes de son entreprise à cinq enfants qui ont trouvé un ticket d'or dans l'une de ses tablettes de chocolat. Quatre des enfants s'avèrent être des enfants rois qui n'obéissent qu'à la loi de la pulsion. Seul Charlie, qui provient d'une famille pauvre et qui se laisse subvertir par le doute, gagne la considération de Willy Wonka et hérite de son entreprise. Le film se dégage néanmoins de son hypotexte : en modifiant certains détails de l'intrigue, Tim Burton fait apparaître en outre des repères essentiels à une éthique du désir. Si la référence à la psychanalyse dans le film se fait sur le mode de la parodie, lorsque Willy Wonka redécouvre sur le divan le savoir qui le mène face à un psy Oompa-Loompa qui pousse à l'extrême sa position de semblant, elle n'est pas dénuée de respect pour ce que le discours analytique enseigne de la structure du sujet de l'inconscient. Opérant un décalage avec l'énoncé de la grand-mère de Charlie : « Rien n'est impossible, Charlie. », le film rappelle en effet qu'il y a de l'impossible pour tout sujet du fait de son aliénation à l'ordre du langage. Le maître capitaliste, Willy Wonka, lui-même n'échappe pas à une telle loi. Charlie est l'enfant qui parvient à dégonfler le support fantasmatique d'une population insatiable en lui posant des questions innocentes et désintéressées. Ces questions font interprétation : elles touchent à un point de réel douloureux ainsi qu'à la marge de manœuvre du sujet face à ce qui le cause. Parce qu'elles prennent en compte Willy Wonka dans sa singularité et interrogent en profondeur son goût pour les sucreries, elles le décentrent progressivement et l'obligent à se confronter au point d'impossible qu'il éludait : une problématique œdipienne, qui brille par sa simplicité. Grâce à Charlie, Willy Wonka peut se réconcilier avec son père dentiste qui lui a toujours interdit de manger des bonbons et réorienter son rapport à son entreprise. Une logique désirante fait donc surface lorsque le sujet prend

appui sur le langage pour se libérer du réel. Une telle position, radicalement distincte des constructions mythiques qui figent l'être, n'est possible que parce qu'elle repose au préalable sur une capacité à prendre en compte la monstruosité que peut recéler le sujet de la pulsion.

### 5) L'actualité du monstre

*Edward aux mains d'argent* est un long-métrage original qui, à l'instar d'autres productions de Tim Burton, s'appuie partiellement sur le roman de Mary Shelley, *Frankenstein* : un savant aveuglé par son désir crée une figure quasiment humaine à partir de robots. Le scénario inscrit de fait une réflexion sur la science moderne, qui repose sur la forclusion du sujet de l'inconscient pour créer des effets dans le réel.<sup>7</sup> Pourtant, Tim Burton met l'accent sur une autre caractéristique de l'époque contemporaine : le toit du château où « naît » Edward est troué, pointant un savoir sur l'inexistence de l'Autre. En fait, le film se fonde sur la séparation entre deux lieux disjoints : l'univers gothique du scientifique filmé en noir et blanc et la banlieue aux couleurs pastel dans laquelle vit le reste de la communauté. La frontière qui les délimite donne à penser que le discours de la science fonctionne sans le support d'un autre discours qui viendrait en limiter les dérives. Soutenu par une ambassadrice pour produits cosmétiques, Edward franchit la ligne de démarcation entre les deux territoires. Il incarne le monstre non seulement parce qu'il n'est pas né de la rencontre d'un homme et d'une femme mais aussi parce qu'il n'a pas de place qui lui serait propre. Il est d'abord l'objet de toutes les requêtes d'une population fascinée par son étrangeté avant d'être exclu pour son caractère inassimilable. Edward figure par conséquent l'irreprésentable que la science est parvenue à faire exister mais aussi le point de réel que tente de refouler la communauté parce qu'elle s'y reconnaît trop précisément. Le personnage poursuit sa vie comme il l'a débutée, exclu, sculptant des blocs de glace qui ne sont vus par personne. Le film parvient néanmoins à l'humaniser tandis que les habitants de la banlieue sont désavoués les uns après les autres et apparaissent comme les véritables monstres. L'articulation entre le discours de la science et la jouissance de la communauté semble donc à repenser pour favoriser l'émergence d'un désir qui contrarierait toute aspiration à la mêmeté.

*Big Fish* est une œuvre plus optimiste qu'*Edward aux mains d'argent* parce que la référence au monstre est moins consistante : l'amour de même que la poésie sont suffisamment présents pour permettre l'humanisation du désir. L'intrigue confronte un père et son fils à l'heure où le père est sur le point de mourir. L'indicible de la maladie reflète

<sup>7</sup> Sur ce point, voir, par exemple, Lacan : 1991, 171 et Lacan : 2001, 437.

l'incapacité du fils à cerner son héritage : en venant au chevet de son père, il espère trouver le sens d'une vie entremêlée de multiples fictions. En effet, tout au long de son existence, le père n'a eu de cesse d'expliquer ses absences par des récits impossibles peuplés de créatures inhabituelles. Son destin même est intimement lié à l'image d'un improbable poisson à la taille démesurée. Les références à l'étrange sont autant de métaphores de la monstrueuse puissance du désir du père, de son formidable appétit de vivre. Elles restent incomprises car elles tranchent avec les valeurs d'une Amérique tournée vers la modernité. Ce n'est que lorsqu'il obtient la possibilité d'orienter à son tour le récit de son père que le fils découvre dans les fictions qu'il a entendues non pas tant des mensonges que des solutions langagières qui articulent des vérités enfouies. Le sujet du langage est représenté de façon subversive : plutôt que de s'inscrire dans les valeurs de l'Autre, il doit bien plutôt traduire l'informe qui l'agite en des constructions inconnues qui peuvent être partagées. Le film dévoile de fait les deux faces de la figure du monstre que recèle en son fond le sujet humain : si le supposé monstre s'adresse selon toutes les apparences à l'Autre pour être reconnu avec sa différence, il présente aussi des coordonnées subjectives qui peuvent ouvrir la voie à un désir civilisé une fois délestées des identifications imaginaires. Le cinéaste bouscule le regard de son spectateur : les premières impressions sur un personnage peuvent être trompeuses car elles ne tiennent pas compte de son effort pour s'extirper de sa jouissance.

Tim Burton n'est cependant pas aveugle : il sait aussi témoigner des dangers qu'encourent nos civilisations. Avec *Dark Shadows*, il démontre comment le monstre est l'indice d'une époque bouleversée où le discours de la science accroît sa puissance, où la faillite du père est avérée et où la jouissance féminine s'expose. Le film s'ouvre sur le rêve au fondement des Etats-Unis avant de glisser vers une évocation de l'univers de la sorcellerie qui fait le bonheur des spectateurs contemporains. En 1785, Barnabas Collins repousse les avances de sa servante, Angélique Bouchard. Elle se venge en tuant ses parents et sa bien-aimée, en le transformant en vampire puis en s'assurant qu'il passera la fin des temps dans un cercueil. Tim Burton renoue avec les cinéastes qui l'ont marqué, de Roger Corman à Mario Bava, mais il prend une direction plus radicale encore. La fiction n'est plus un simple jeu avec les semblants : elle dévoile un réel inquiétant avec lequel le spectateur est aux prises quand l'Autre symbolique s'écroule. Barnabas Collins sort de son cercueil en 1972 mais, malgré quelques difficultés d'adaptation, nous paraît tout aussi moderne que ses descendants illuminés. Face à l'emprise du discours du capitalisme, Barnabas se sent vite

dans son élément : il décide de redonner à l'entreprise familiale sa vigueur d'antan. Le film aboutit bien sûr à une lutte sans merci entre Barnabas et Angélique mais elle est compliquée par l'introduction d'autres monstres, signes que les idéaux normatifs sont voués au ratage quand la pulsion fait retour. Angélique est finalement mise en échec mais a de nouveau jeté un sort sur la promesse de Barnabas. Face à la possibilité de la castration, le vampire refuse ce qui peut avoir valeur de destin : sa promesse deviendra vampire pour survivre. L'art de la Vanité propre à Tim Burton est renversé : les personnages sont prêts à abandonner tout ce qui peut les définir pour trouver la jouissance éternelle. Tim Burton nous avertit : l'horreur a de beaux jours devant elle si rien ne vient l'entamer. En cela, il ruine encore la tradition du mythe qui favorise la répétition du même et qui ignore les effets délétères d'un rapport nostalgique à l'Autre. Son attention est davantage portée vers le singulier de personnages qui incarnent les enjeux d'une époque sans repères établis. Il ouvre une fenêtre inespérée sur les contradictions et les possibilités de nos civilisations en rupture avec l'idéal.

### BIBLIOGRAPHIE

- CALVET, Yann et Jérôme LAUTE (dir.). *Eclipses : Revue de cinéma* 47.  
*Tim Burton : Démons et merveilles*, 2010 n° 2.
- CHEMAMA, Roland et Bernard VANDERMERSCH (dir.). *Dictionnaire de la psychanalyse* [1995]. Paris : Larousse, 2007.
- CIMENT, Michel (dir.). *Positif : Revue mensuelle de cinéma* 613, mars 2012.
- DE BAECQUE, Antoine. *Tim Burton* [2005]. Paris : Cahiers du cinéma, 2010.
- EISENREICH, Pierre (dir.). *Tim Burton*. Paris : Positif, 2008.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
- FERENCZI, Aurélien. *Le Livre de Tim Burton*. Paris : Cahiers du cinéma, 2007.
- LACAN, Jacques. *Autres écrits*. Paris : Seuil, 2001.
- . *Ecrits*. Paris : Seuil, 1966.
- . *Le Séminaire, livre VII : L'Éthique de la psychanalyse (1959-1960)*. Paris : Seuil, 1986.
- . *Le Séminaire, livre XVII : L'Envers de la psychanalyse (1969-1970)*. Paris : Seuil, 1991.

- LEBRUN, Jean-Pierre. *La Perversion ordinaire*. Paris : Denoël, 2007.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958.
- MARRET-MALEVAL, Sophie. *L'Inconscient aux sources du mythe moderne*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- MILLER, Jacques-Alain et Eric LAURENT. *L'Autre qui n'existe pas et ses comités d'éthique*. Séminaire inédit, 1996-1997.
- SALISBURY, Mark (dir.). *Burton on Burton* (1995). London : Faber and Faber, 2006.
- ZEKRI Bernard (dir.). *Les Inrockuptibles : Hors série. Tim Burton : Des mondes et des monstres*, 2012.

