

Tu seras un père, mon fils

Figures paternelles et filiations cinématographiques dans le cinéma de Tim Burton

« Même s'il ne fait qu'une courte apparition, son interprétation du rôle est bouleversante. Chaque fois que je revois le film, ces scènes me touchent profondément. Son personnage reflète mes sentiments à son égard, la manière dont il a été mon mentor à travers les films dans lesquels il a joué. »

Tim Burton, à propos du rôle de Vincent Price dans *Edward aux mains d'argent*¹

Les relations familiales qu'entretiennent les personnages des films de Tim Burton sont, pour le moins, rarement simples. Edward et Will Bloom (*Big Fish*) ne s'adressent plus la parole, ce dernier reprochant à son père son absence autant que son imagination débordante. Victor et Victoria (*Les Noces Funèbres*), même s'ils se révéleront faits l'un pour l'autre, sont engagés dans un mariage arrangé par leurs familles. Taffy Dale et Richie Norris (*Mars Attacks!*) sont tous deux déconsidérés par des parents qui leur préfèrent le chien présidentiel et un frère s'engageant dans l'armée. Lydia Deetz (*Beetlejuice*), se sentant incomprise par son père et son insupportable belle-mère, envisage quant à elle de se suicider. Quand les rapports familiaux ne sont pas conflictuels, ils s'avèrent douloureux par leur absence. Willy Wonka (*Charlie et la chocolaterie*) a été abandonné par son père, tout comme Le Pingouin (*Batman, le défi*), rejeté à cause de sa monstrueuse apparence physique. Benjamin Barker (*Sweeney Todd*) s'est vu injustement séparé de sa femme et de sa fille, alors que Barbara Maitland (*Beetlejuice*) déplore, elle, de ne parvenir à devenir mère. Bruce Wayne (*Batman*), a perdu ses parents, assassinés devant ses yeux alors qu'il n'était qu'un enfant. Alice Kingsleigh (*Alice au pays des merveilles*) doit faire face au décès de son père et Ichabod Crane (*Sleepy Hollow*) à celui de sa mère, assassinée par son père. Enfin, Edward (*Edward aux mains d'argent*) pleure la perte de son créateur, mort avant d'avoir pu achever son œuvre.

C'est dans l'extraordinaire de la fiction que la plupart de ces personnages vont chercher un refuge et, le cas échéant, trouver un moyen de résoudre les problèmes liés à leurs difficultés familiales. Le fantastique, le merveilleux, la science-fiction ou encore l'horreur fournissent alors un substitut à leur famille, voire une famille de substitution. Par ce lien de filiation avec la fiction, tout particulièrement cinématographique, les personnages participent de la mise en fiction des processus intertextuels en jeu dans les films auxquels ils appartiennent. Les figures paternelles (ou plus largement parentales) réfléchissent dès lors les liens de filiations et les modalités de relecture du cinéma de Tim Burton.

Le devenir-cinéma des personnages burtoniens

Bruce Wayne constitue sans conteste l'exemple le plus probant de ces personnages qui, face à l'absence de relation familiale, font le choix de la fiction et du spectaculaire² cinématographique. Contrairement au *comic* original, dans *Batman*, le jeune Bruce n'assiste pas à l'assassinat de ses parents à la sortie d'une projection du *Signe de Zorro*³, mais après une représentation d'une comédie musicale intitulée *Footlight Frenzy*. En laissant ainsi de côté le lien entre Zorro et Batman, le film de Burton affiche être moins intéressé par le justicier masqué que par la créature fantastique. Les origines cinématographiques de Batman se lisent en effet du côté du film de vampires. Ainsi, avant

¹ Mark Salisbury, *Tim Burton : Entretiens avec Mark Salisbury*, Traduit de l'anglais par Bernard Achour, Paris : Sonatine Editions, Nouvelle édition revue et augmentée, 2009, p.116.

² Tim Burton explique à Mark Salisbury la dimension proprement spectaculaire du personnage de Bruce Wayne qui « essaie de se créer une image » et « se met en scène » (*Op. cit.*, p.100).

³ Selon les versions, il s'agit soit du film de 1920 (réalisé par Fred Niblo), soit de celui de 1940 (réalisé par Rouben Mamoulian).

d'apparaître pour la première fois à l'écran, le personnage se donne à voir comme une ombre fantastique circulant avec fluidité sur les toits de Gotham City. Le premier plan serré du chevalier noir, dans lequel il déploie majestueusement sa cape (ses ailes)⁴, est quant à lui introduit par une discussion entre deux voyous évoquant une chauve-souris buveuse de sang – une idée relayée peu après par le journaliste Alexander Knox. Puis, comme pour finir d'attester la référence, c'est à la faveur d'une boutade envoyée à ce dernier qu'est directement évoqué le « Comte Dracula ». Cette filiation cinématographique est alors relayée par le fait qu'Alfred, dont Bruce Wayne dit qu'il est « sa famille », est interprété par Michael Gough – acteur estampillé Hammer, qui partage notamment l'affiche du *Cauchemar de Dracula* (Terence Fisher, 1958) avec Christopher Lee et Peter Cushing.

Dans *Ed Wood*, Bela Lugosi utilise également l'image de Dracula, symbole de sa gloire d'antan, comme une échappatoire à sa triste réalité. L'acteur s'identifie pleinement au personnage qu'il incarnait dans le film de Tod Browning afin de palier la misère, la solitude et la drogue. Ainsi, face à un extrait de *Dracula* (1931) diffusé à la télévision, Lugosi reproduit-il le geste de celui qu'il a été. La construction d'*Ed Wood* participe de ce jeu de mimétisme. A l'instar de Dracula dans le film de Browning, c'est dans un cercueil que Lugosi apparaît pour la première fois – à l'issue d'un travelling avant similaire. Éternellement associé à cette image, la mise en scène de son enterrement répond à celle de son apparition et reprend tant la posture et le costume de Dracula (dans lequel l'acteur a réellement été inhumé) que le mouvement de caméra.

La mort de Bela Lugosi est pourtant suivie de sa résurrection cinématographique. En intégrant dans son film *Plan 9 from Outer Space* les ultimes images jamais filmées de l'acteur, Ed Wood offre à Lugosi de « sortir de sa tombe, comme Dracula ». Il en est de même pour Ed Bloom, l'ultime phrase de *Big Fish* concluant : « Un homme raconte ses histoires si souvent qu'il devient ces histoires. Elles lui survivent. Et ainsi, il devient immortel ». Si André Bazin, dans « Mort tous les après-midi »⁵ notait que la mort est une « spécificité cinématographique », on peut affirmer que la résurrection l'est tout autant⁶. Ainsi le passage vers la fiction cinématographique des personnages burtoniens est-il souvent associé à la mort – mort effective ou impossibilité de vivre sa vie –, celle-ci étant moins considérée comme une fin que comme un début.

Bruce Wayne ne vit qu'une demi-vie qu'il tente de combler à travers son alter-ego, Batman. Le Joker, ayant miraculeusement survécu à sa chute dans une cuve pleine de produits toxiques, rend compte de sa mort symbolique en expliquant à Carl Grissom qu'il est « déjà mort une fois ». Catwoman (*Batman, le défi*) est quant à elle une véritable morte-vivante – ressuscitant plusieurs fois tel un chat – dont le costume, avec ses larges marques de coutures, renvoie à l'autre grande figure cinématographique qui hante le cinéma de Tim Burton : la créature de Frankenstein. Celle-ci est également au centre du court-métrage *Frankenweenie*⁷, dans lequel le jeune Victor Frankenstein redonne vie à son chien décédé – la fiction étant, là encore, un moyen de pallier une blessure d'enfance. *Frankenweenie* constitue avec *Vincent* (cf. *infra*) le travail de relecture cinéophile le plus frontal de l'œuvre de Tim Burton. Le cinéaste s'y réapproprie deux films de James Whale : *Frankenstein* (1931) et *La Fiancée de Frankenstein* (1935) auxquels il emprunte des schémas tant narratifs (la peur de la différence, le danger des effets de masse) que visuels (la scène de réanimation sous l'orage, les coutures sur le corps du chien, la scène du moulin à vent, la choucroute à mèche blanche de la fiancée du monstre, etc.). Le travail de relecture de Burton est d'ailleurs explicité par le fait que le jeune Victor est présenté comme un cinéaste en herbe, qui met en scène son chien avant d'en faire un mort-vivant de cinéma.

Visage creusé et cadavérique, chevelure rayée de blanc, Benjamin Barker, dans *Sweeney Todd*, est lui aussi un mort-vivant. Arraché aux siens et laissé pour mort en exil, il accomplit sa

⁴ C'est exactement le même geste qu'effectue Bela Lugosi (*Ed Wood*), vêtu de son costume de Dracula, pour effrayer les enfants venus frapper à sa porte le soir d'Halloween.

⁵ André Bazin, « Mort tous les après-midi », in *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague*, Paris : Cahiers du Cinéma Livres, 1998, pp.367-373.

⁶ Dans leur ouvrage *Penser le cinéma* (Paris : Klincksieck, 2001), Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues proposent ainsi l'expression « Ressuscité tous les après-midis » (p.134).

⁷ Nous écrivons ces lignes à quelques semaines de la sortie du long-métrage éponyme.

vengeance en sombrant tout autant dans la folie que dans la fiction. Il devient Sweeney Todd, barbier sanguinaire qui évolue dans un univers grand-guignolesque – dont le spectaculaire se trouve renforcé par la forme musicale et par un décor construit en référence aux films d'horreur produits par le studio Universal durant les années 1930⁸. La nature cinématographique du personnage de Sweeney Todd se lit par ailleurs dans le lien visuel tissé avec Edward (*Edward aux mains d'argent*) – autre créature fantastique burtonienne interprétée par Johnny Depp – lorsqu'il brandit ses rasoirs en affirmant que son « bras est à nouveau complet ». Les séquences durant lesquelles il rase ses clients rappellent d'ailleurs celles durant lesquelles Edward coiffe les femmes du quartier (avec une issue plus heureuse pour ses clientes).

Également interprété par Johnny Depp, Willy Wonka, présenté lors de l'inauguration de son usine avec, en guise de main, une paire de ciseaux dépassant de sa manche, se place également dans la lignée d'Edward⁹. Tout comme lui, la chocolaterie Wonka, son refuge, possède une très forte dimension cinématographique. Dans ce lieu où l'on pénètre grâce à un ticket¹⁰, les visiteurs-spectateurs découvrent des Oompa-Loompas parodiant les chorégraphies nautiques de Busby Berkeley – notamment le plongeur de *La Première sirène* (Mervyn LeRoy, 1952). Quant à Mike Teavee, l'un des odieux enfants accompagnant Charlie, il expérimente un étrange dispositif le projetant dans un poste de télévision, à la faveur d'une séquence ouvertement citationnelle – fait rare chez Burton¹¹ – convoquant *2001, l'odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968) et *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960). Dans cet espace cinématographique, Willy Wonka semble lui-même jouir des prérogatives du personnage de cinéma, à la fois mort et vivant. Coincé dans un entre-deux, il est un curieux homme sans âge, ni enfant, ni adulte ; un homme au visage à la fois blanc, presque cadavérique, et tellement souriant qu'il en devient inquiétant de loufoquerie. Cette dimension cinématographique est d'ailleurs revendiquée par le personnage qui, après un moment d'absence durant lequel a été proposée une séquence nous éclairant sur son enfance, explique qu'il « avait un flash-back ».

Devenir fiction pour devenir soi-même, (re)devenir enfant pour devenir adulte

Le passage par la fiction cinématographique représente, pour de nombreux personnages, le moyen de se réinventer et, ce faisant, de se *réaliser* pleinement. Ainsi, dans *Beetlejuice*, Lydia, contrairement aux vivants qui majoritairement « ignorent l'étrange et l'insolite », va se lier avec les fantômes – autre figure hautement cinématographique – des Maitland et trouver la famille qui lui faisait jusqu'alors défaut. Dans le même temps, Barbara Maitland trouve dans la mort la fille que la vie ne lui avait pas donnée.

C'est aussi la mort qui réconciliera Ed et Will Bloom. Mais, loin du simple cliché des retrouvailles entre un fils et son père mourant, ce qui se joue dans *Big Fish* c'est la nécessaire réconciliation de Will avec l'extraordinaire. Alors qu'il reproche à son père d'avoir été absent et de ne lui avoir jamais raconté que des histoires à dormir debout, il va peu à peu comprendre son besoin de

⁸ Dans un entretien avec Michel Ciment, Tim Burton explique : « Il s'agit d'une comédie musicale, nous n'avons donc pas beaucoup tourné en décors naturels. Nous avons décidé de revenir au *backlots*, aux décors construits comme dans les films d'horreur de Universal. Nous ne voulions pas évoquer le Londres d'une époque précise, mais plutôt nous référer à un Londres du XIX^e siècle, tel que le cinéma l'a imposé. Je voyais le film comme une sorte de fable très stylisée. J'ai donné à Dante [Ferretti, le chef décorateur] un DVD de *Son of Frankenstein* pour lui montrer ce que je recherchais » (« Entretien avec Tim Burton – Une romance tragique purement émotionnelle », in Pierre Eisenreich [dir.], *Tim Burton*, Paris : Scope, Collection Positif, 2008, p.113).

⁹ Au-delà de ces deux exemples et des autres liens évoqués ici, l'étude de l'autoréférence comme mode de constitution d'une œuvre cohérente constitue une approche qui, dans le cas de Tim Burton, se révélerait particulièrement fructueuse.

¹⁰ Le ticket d'or est semblable à celui qui permet au jeune héros de *Last Action Hero* (John McTiernan, 1993) de pénétrer dans le film qui lui est projeté. C'est un billet identique qui offre au garçon du *Pôle Express* (Robert Zemeckis, 2004) de voyager à bord du train-pellicule qui l'emmène rencontrer le Père Noël (à ce sujet, voir notre texte « Fausses machines, vrais effets », in *Acmé, revue de cinéma numérique*, N°1, Octobre 2008, pp.8-15).

¹¹ Comme le note Pierre Berthomieu, la référence se fait habituellement plus discrète dans le cinéma de Tim Burton : « Il ne s'agit pas comme chez Joe Dante par exemple, d'un cinéma de citations consacré à l'exploration de l'imaginaire cinéphilique » (« Petits fragments des mondes de Tim Burton », in Pierre Eisenreich [dir.], *op. cit.*, p.155).

s'en remettre à la fiction¹². Will, sur le point de devenir père, doit apprendre à construire un lien avec son propre père. Pour être parent, il doit accepter d'être enfant et, pour cela, de croire aux histoires. *Big Fish* opère alors un progressif retournement scénaristique et visuel. Le petit garçon couché dans son lit atteint de varicelle, à qui Ed racontait des histoires, est désormais à son chevet. Celui qui refusait d'écouter l'histoire romancée du jour de sa naissance raconte finalement à son père l'histoire de sa mort. Dans cette séquence, Will prend en charge le récit en voix-off, son imagination guidant les images du film. Il devient alors non seulement le digne fils de son père, mais, plus encore, son substitut, à travers la reprise de la séquence dans laquelle Ed relâchait le « Big Fish » dans la rivière. L'épilogue atteste alors qu'il a pleinement accepté un héritage qu'il peut, à son tour, transmettre à son propre fils.

L'évolution de la jeune Alice Kingsleigh (*Alice au pays des merveilles*) s'articule autour de cette logique qui consiste à (re)devenir enfant pour devenir adulte, à passer par la fiction pour atteindre le réel. C'est en effet en se remémorant sa première visite à Wonderland – provoquant ainsi la réinscription de ces images d'enfance à l'écran –, qu'elle parvient à trouver la force d'affronter le Jabberwocky avant de retrouver le monde réel et, enfin, de marcher dans les pas de son défunt père. Le film montre comment Alice reprend à son compte les discours sur les bienfaits de la folie que ce dernier lui tenait lorsqu'elle était enfant – ceux-ci faisant de lui un adulte idéal, car ayant conservé le contact avec l'extraordinaire. Revenue de son passage par la fiction, elle trace finalement sa propre voie en donnant une nouvelle dimension aux projets de conquête commerciale de son père. Critiquable du point de vue idéologique, cette conclusion semble surtout poser problème en raison des modalités de l'émancipation et de la réinvention d'Alice. En effet, son retour à l'enfance n'est rien d'autre qu'une piste balisée. Bien que la jeune femme clame sa liberté, elle ne fera finalement que reproduire les images de l'Oraculum, qui sont aussi celles de son précédent voyage et qui marquent alors un retour à l'enfance sans véritable réinvention.

Dans *Batman*, le lien de filiation est détourné au profit d'un lien entre créateur et créature. En effet, si Bruce Wayne endosse le costume de Batman suite au traumatisme causé par l'assassinat de ses parents par Jack Napier, c'est lui qui est à l'origine de la transformation de ce dernier en Joker. Dès lors, en luttant contre cet ennemi intime, dont il est à la fois le créateur et la créature, Bruce Wayne lutte contre ses propres démons. La mort du Joker, si elle satisfait non seulement son désir de vengeance (même si elle s'avère accidentelle et ne fait pas de Batman un assassin), lui offre surtout la possibilité de s'affranchir pleinement de son créateur et de prendre sa vie en main. Dès lors, s'il ne quitte pas la fiction, il apprend à l'accepter et en devient le seul garant. Aussi, dans *Batman, le défi*, la lutte intérieure entre l'homme et l'animal, le réel et la fiction, se déplace sur ses deux ennemis, avec toutefois une issue différente. Selina Kyle se perd dans la fiction. Dans la séquence où elle est assassinée et ressuscitée en Catwoman, elle détruit les symboles de l'enfance que constituent ses peluches, ses t-shirts fantaisie et sa maison de poupées. De même, la dimension explicitement sexuelle de son costume de cuir moulant efface totalement le caractère enfantin du déguisement. Comme l'indiquent les néons roses brisés de sa chambre – sur lesquels « Hello there » devient « Hell here » –, elle est désormais en enfer. Lors de l'affrontement final, Selina refuse la main tendue par Bruce Wayne qui, en paix avec le fait d'être « coupé en deux », arrache son masque. En rejetant ainsi le « conte de fées » qu'il lui offre, elle témoigne de son impossible retour vers l'enfance, et par-là même de son impossible salut. L'ultime plan de *Batman, le défi* constitue une reprise de la dernière image du premier opus, dans laquelle Catwoman se substitue à Batman avec, en arrière-plan, le Bat-signal. Dans *Batman*, l'image se lisait comme la réconciliation de Bruce Wayne avec son alter-ego. Ici, elle dévoile un personnage à qui la mort de son créateur (Max Shreck) n'aura pas permis d'accepter sa double identité. De même, le Pingouin, n'ayant pu se réaliser en tant qu'Oswald Cobbelpot, périt dans la fiction. Abandonné par ses parents, tel Moïse, dans un berceau voguant sur

¹² Les histoires de Ed Bloom revêtent, cette fois encore, une dimension cinématographique, notamment parce qu'elles empruntent tout un ensemble de références, parmi lesquelles *Freaks - La monstrueuse parade* de Tod Browning (1932) – une référence déjà présente dans *Batman, le défi*.

les eaux noires de Gotham City, il ne parvient pas à *tuer le père* et ne peut que devenir à son tour Pharaon, enlevant tous les premiers nés de la ville pour les assassiner.

Tuer les pères cinématographiques, pour mieux les ressusciter

Cette logique qui demande aux personnages d'être tout à la fois fiction et réalité, parent et enfant, créateur et créature, se lit comme une mise en fiction du rapport de filiation qu'entretient le cinéma de Tim Burton avec celui de ses aînés. Burton, enfant du cinéma devenu cinéaste, est en effet tout autant une créature-cinéphile qu'un créateur-cinéaste. A l'instar d'Ed Wood – cinéphile fasciné par Bela Lugosi mettant en scène son héros d'enfance au cœur de ses propres fictions –, il convoque les films dont il est l'héritier et les redessine à la lumière de ses propres obsessions.

On peut voir, dans la relation Wood-Lugosi, celle qui unit Tim Burton à Vincent Price. Burton, dans *Vincent*, a une première fois rendu hommage aux performances de l'acteur dans les adaptations cinématographiques des œuvres d'Edgar Allan Poe, réalisées par Roger Corman. Le film, hommage intertextuel explicite, est construit comme l'illustration d'un poème, lu par Vincent Price lui-même, dans lequel le jeune héros s'imagine être l'acteur. Dans *Edward aux mains d'argent*, l'utilisation de l'acteur dépasse largement le cadre du pastiche. Price joue le rôle de l'inventeur qui conçoit Edward, convoquant alors, en plus des adaptations de Poe, des films d'épouvante tels *L'Abominable Dr. Phibes* (Robert Fuest, 1971), *La Mouche noire* (Kurt Neumann, 1958) ou encore *L'Homme au masque de cire* (André de Toth, 1953), dans lesquels l'acteur interprète un savant un peu fou – un demiurge inquiétant. En faisant d'Edward la création de Vincent Price, que celui-ci éduque tel un fils, lui apprenant les bonnes manières et lui lisant de la poésie, le film fait de lui l'héritier d'un cinéma désormais révolu. Ainsi le château apparaît-il pour la première fois dans le rétroviseur de la voiture de Peg Boggs, constituant alors, littéralement, une image située en arrière ; un autre espace-temps cinématographique dont le gothique noir et blanc s'oppose à la géométrie pastel de la ville. Plus encore, la disparition de ce type de productions est relayée par la mort du personnage interprété par Vincent Price, faisant d'Edward un personnage à jamais inachevé, car anachronique. Mais, dans le même temps, Edward est pleinement une créature burtonienne, marquée par les obsessions visuelles et thématiques du cinéaste. Ainsi la machine à gâteaux donnant à l'inventeur le désir de construire Edward, à mi-chemin entre le fantastique et le dessin animé, est-elle tout à fait caractéristique de son esthétique si particulière. Le travail de Burton ne consiste donc pas à rendre un hommage nostalgique et stérile à un cinéma disparu, mais à le faire revivre à travers ses propres créations. Des films de Tim Burton émerge une conception de la relecture cinématographique selon laquelle le fait de revendiquer un rapport de filiation permet d'affirmer sa différence et, ainsi, de créer une forme nouvelle.

C'est ainsi que peut se comprendre la présence de Charlton Heston dans *La Planète des singes*. D'abord réticent à l'idée de réaliser une nouvelle adaptation du roman de Pierre Boulle, conscient que le film serait nécessairement comparé à celui de Franklin J. Schaffner, Tim Burton semble avoir décidé d'assumer cette filiation forcée, afin de mieux s'en éloigner¹³. Ainsi Charlton Heston, qui interprétait le Lieutenant Taylor dans la version de 1968, se voit confier le rôle d'un vieux singe mourant qui révèle à son fils que toute leur culture est fondée sur un mensonge, et que, dans les temps anciens, les hommes dominaient le monde. Celui qui, jadis, comprenait la manipulation historique perpétrée par la religion des singes en découvrant une statue de la liberté en ruines, en devient le dernier garant. Ce renversement marque le changement d'optique opéré par le film de Burton, dans lequel le spationaute n'est plus le centre d'intérêt du film. Leo Davidson n'apparaît que

¹³ Tim Burton se confie sur ce point à Mark Salisbury : « Je dirais que ça a été le premier projet que j'abordais en sachant que c'était, non pas une erreur, mais très dangereux, car il était basé sur un film que j'adorais dans mon enfance. En plus, c'était un classique, et une règle cardinale de notre métier stipule : « N'essaie jamais de refaire un classique, arrange-toi pour que ce soit un nanar que tu puisses améliorer. » [...] J'étais donc un vrai fan, mais en même temps, j'aimais bien l'idée d'entreprendre une autre version qui ne soit pas un remake – car on ne peut pas refaire un film pareil. » (*Op. cit.*, p.204).

comme un pâle substitut du Lieutenant Taylor¹⁴, l'intérêt se déplaçant vers la société des singes. Les vrais héros se nomment Thade, Attar et Ari. Le baiser final entre Leo Davidson et Ari s'avère dès lors bien plus chargé de sens que celui que Taylor adressait à Zari. En effet, si Taylor découvrait l'amour avec une femme humaine, Davidson est bien plus proche de sa protectrice simiesque que de la sculpturale blonde qui l'accompagne. Et si Linda Harrison, l'actrice qui accompagnait Charlton Heston à la fin du film de Schaffner, fait une apparition dans le film de Burton, ce n'est que dans la peau d'une captive ordinaire.

Le rôle confié à Jack Palance dans *Batman* relève de cette même conception de la relecture cinématographique. L'acteur y interprète Carl Grissom, le parrain de la mafia de Gotham City qui après avoir tendu un guet-apens à Jack Napier, son bras droit, se fait assassiner et remplacer par ce dernier, désormais métamorphosé en Joker. A l'évolution de ce substitut de rapport filial – où le fils tue, littéralement, le père – correspond un basculement générique du film. Au début, *Batman* emprunte au film de gangsters classique, dont il utilise de nombreux marqueurs visuels – qui donnent à Gotham City un caractère étrangement hétéroclite, situé dans un espace-temps indéfinissable, à la fois contemporain et ancré dans les années 1940 et 1950. Puis, à l'image de la scène du musée, dans laquelle le Joker marque de son empreinte les œuvres d'art, le film se voit imposer de nouvelles formes et de nouvelles couleurs, dans lesquelles on reconnaît le style burtonien. Cette ré-appropriation d'un genre canonique est d'ailleurs soulignée peu après le meurtre de Grissom, dans une séquence détournant la traditionnelle scène de réunion des chefs de gangs et se concluant par un règlement de compte cartoonesque. Le choix de Jack Palance pour le rôle de Grissom s'avère dès lors particulièrement pertinent dans la mesure où l'acteur représente la grande figure du vilain dans le western et dans le film de gangsters. En le tuant, le Joker tue donc non seulement un personnage, mais aussi une figure cinématographique.

L'emploi de Christopher Lee s'avère plus délicat à commenter dans la mesure où il n'est que rarement aussi directement impliqué dans le discours sur le travail intertextuel. L'acteur – figure emblématique de la Hammer, pour laquelle il fut notamment la Momie, Fu Manchu et, surtout, Dracula – apparaît dans *Sleepy Hollow*, *Charlie et la chocolaterie* et *Dark Shadows*, et prête sa voix à un personnage des *Noces funèbres* et *Alice au pays des merveilles*. Dans *Charlie et la chocolaterie*, il est le Docteur Wonka qui, ayant abandonné son fils, a provoqué son passage du côté de la fiction - et qui, à la fin du film, est l'élément-clef de sa renaissance au monde. Dans *Les Noces funèbres*, il interprète le pasteur, autre figure d'autorité qui, refusant de marier Victor et Victoria tant que le jeune homme ne maîtrisera pas son serment, est à l'origine du voyage de ce dernier vers le monde des morts. De même, il donne vie au Jabberwocky, le dragon objet de la quête d'Alice. Enfin, les talents de pêcheur de Silas Clarney dans *Dark Shadows*, « le Parrain des grands bancs », permettent à la famille Collins de relancer ses activités. Dans ces films, Christopher Lee a donc toujours un lien, plus ou moins direct, avec l'introduction de l'extraordinaire, mais l'utilisation de son passé cinématographique y demeure minimale. *Charlie et la chocolaterie* et *Dark Shadows* font certes appel à l'imaginaire de Dracula – en faisant de Lee un dentiste obsédé par la dentition de son fils, ou la victime de l'ensorcellement du vampire Barnabas Collins¹⁵ –, mais n'explorent alors que le registre du clin d'œil¹⁶. Seul *Sleepy Hollow* exploite véritablement l'image de Christopher Lee comme élément de discours sur la relecture cinématographique. L'acteur y interprète en effet le bourgmestre qui envoie Ichabod Crane à Sleepy Hollow, village cinématographique construit en hommage aux productions de la Hammer – dont l'un des notables est d'ailleurs interprété par Michael Gough¹⁷. Dans cet

¹⁴ La séquence dans laquelle Leo Davidson conduit les humains opprimés sur la terre promise de Calima en leur faisant franchir une rivière donne tout de même, l'espace d'un instant, au personnage interprété par Mark Wahlberg une dimension très *hestonienne*...

¹⁵ Le geste par lequel Barnabas Collins envoûte Silas Clarney est celui qu'inventa l'acteur Bela Lugosi pour son rôle de Dracula, et que reproduisent Bela Lugosi et Ed Wood face à l'extrait du film de Tod Browning diffusé à la télévision.

¹⁶ Dans le même registre, notons qu'on annonce un *caméo* de Christopher Lee en Dracula dans la version long-métrage de *Frankenweenie*.

¹⁷ Tim Burton raconte à Mark Salisbury : « Faire qu'un lieu de tournage en extérieur ressemble à un décor de studio, c'est vraiment magique. On a rajouté plein de brume artificielle pour donner cette impression. Les films de la Hammer faisaient beaucoup cela : les extérieurs ressemblaient à des décors de studio et inversement. Cette référence est une autre des raisons qui m'ont poussé à

espace-cinéma, Ichabod Crane va, à l'instar des autres héros burtoniens, progressivement se réaliser en tant qu'homme. Et c'est même à travers un objet pré-cinématographique que se cristallise l'enjeu de son évolution : relâcher le rationnel de son regard de scientifique pour retrouver une part de l'émerveillement, qu'enfant, il portait sur l'extraordinaire ; retrouver le regard du spectateur de cinéma, partagé entre raison et magie.

faire ce film. [...] Les productions Hammer avaient une atmosphère incroyable. Elles étaient flamboyantes et très osées. [...] Une grande joie m'envahissait quand je les regardais, et c'est cette félicité que j'ai essayé de faire passer dans *Sleepy Hollow* » (*Op. cit.*, pp.189-190).