



HAL
open science

**Dans l'ombre échevelée de la forêt des contes absurdes :
Tim Burton et la tradition du livre illustré pour la
jeunesse**

François Fièvre

► **To cite this version:**

François Fièvre. Dans l'ombre échevelée de la forêt des contes absurdes : Tim Burton et la tradition du livre illustré pour la jeunesse. Tim Burton, Horreurs enfantines, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3; La Cinémathèque française, Apr 2012, Paris, France. hal-01162365

HAL Id: hal-01162365

<https://hal.science/hal-01162365>

Submitted on 7 Apr 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

Dans l'ombre échevelée de la forêt des contes absurdes : Tim Burton et la tradition du livre illustré pour la jeunesse

Par François Fièvre

L'un des apports majeurs de Tim Burton, selon Antoine de Baecque, est d'avoir délaissé la mise en scène « au profit de la création ex-nihilo d'un univers produit par son imagination fertile. Par provocation, on pourrait dire que Tim Burton est davantage accessoiriste que metteur en scène, décorateur que cinéaste, maquilleur que dramaturge, il le revendique, et en fait même [í] le cœur de son projet cinématographique¹. » D'autres témoignages abondent dans ce sens, qui font de Tim Burton un cinéaste davantage doué pour ses effets visuels et ses talents de décorateur que pour la puissance de ses scénarios ou la justesse de sa direction d'acteurs. S'il est difficile en effet de lui refuser une « imagination fertile », on peut néanmoins légitimement se demander d'où celle-ci tient sa fertilité : quels engrais culturels sont-ils venus nourrir l'imagination burtonienne, et, puisqu'il s'agirait avant tout d'un cinéaste visuel, quelles sont les images qui sont venues ensemercer son imagination ?

Beaucoup a été dit et écrit sur sa passion pour les vieux films d'horreur, particulièrement ceux avec Vincent Price, ou bien sur la filiation qui le lierait au cinéma expressionniste². Aussi nous semble-t-il intéressant de déplacer quelque peu le regard, de l'éloigner du 7^e art, et de rappeler que l'entrée de Tim Burton dans le cinéma s'est faite par le cinéma d'animation, et donc par le dessin. L'exposition du Metropolitan Museum of Art que la Cinémathèque française a accueillie en 2012 nous rappelle également que Tim Burton, en plus d'être un cinéaste, est aussi et peut-être avant tout un artiste plasticien³ dont l'imaginaire, tant dans ses films que dans son livre illustré *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*⁴ ou dans ses autres œuvres, se fonde sur un travail graphique et littéraire dont les modèles sont aussi à chercher dans le *medium* du livre illustré et de l'album pour la jeunesse.

¹ Antoine de Baecque, *Tim Burton*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2005, p. 38.

² Voir notamment sur ce point Jacques Aumont, Bernard Benoliel (dir.) *Le Cinéma expressionniste, De Caligari à Tim Burton*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008. La filiation est manifeste dès son premier court-métrage, *Vincent* (1982).

³ Ron Magliozzi insiste sur le fait que la plupart de ses œuvres cinématographiques ont pris naissance sous forme de croquis libres dans ses carnets, faisant ainsi du dessin le point de départ de l'ensemble de son œuvre : « Tim Burton : la gymnastique de l'imagination », dans Ron Magliozzi, Jenny He, *Tim Burton*, trad. fr. Charlotte Garson, cat. expo. Cinémathèque française (Paris, 2012), New York, The Museum of Modern Art, 2012, p. 9.

⁴ Tim Burton, *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories*, Londres, Faber and Faber, 1998 (1997) ; trad. fr.

On a signalé de ce point de vue, si tant est que ces deux artistes puissent être considérés comme appartenant au champ de l'édition pour la jeunesse, l'importance d'auteurs-illustrateurs comme Edward Gorey ou Charles Addams dans la genèse du monde burtonien⁵. Mais il convient de remonter plus loin dans le temps comme dans l'espace, et de voir dans certains exemples du livre illustré européen pour la jeunesse du XIX^e siècle, sinon quelques-uns des modèles qui ont directement façonné l'imaginaire macabre et fantastique de Burton, du moins quelques-uns des ancêtres qui ont pu contribuer à la popularisation des clichés gothiques et monstrueux dont le réalisateur californien a su s'emparer. Il ne s'agit donc pas d'établir une liste raisonnée des « influences » directes de Tim Burton, mais bien de procéder à une sorte de généalogie des images dont il serait l'héritier, volontairement ou non. Nous essaierons néanmoins autant que faire se peut de donner quelques pistes historiques quand nous les avons, afin de déterminer si Tim Burton a connu ou pu connaître les livres ou les illustrateurs dont nous parlerons. Notre essai n'étant pas historique, sa structure est relativement libre, et son organisation thématique ; par ailleurs il ne prétend pas à l'exhaustivité, la richesse de l'œuvre de Burton comme l'ampleur historique de la littérature illustrée pour la jeunesse ne permettant pas une étude systématique dans l'espace d'un article.

Dans l'ombre

« Face à tout projet, Burton réagit en le rapportant à l'enfance, c'est une constante chez lui⁶. » Et ses projets ayant pour la plupart partie liée avec le monde de l'horreur et du macabre, il peut être intéressant de rapporter son art à la première peur de l'enfance : la peur du noir, de l'inconnu qu'elle symbolise et des créatures qui l'habitent. Quelle est la meilleure figuration possible de cette peur du noir et de ce qui s'y tapit que l'art des ombres ? Devenue un cliché du film d'horreur, la figuration du monstre par son ombre tire probablement son origine au cinéma des films expressionnistes, comme dans le *Nosferatu* de Murnau (1922, fig. 1) ou encore *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920). L'art des ombres a toutefois une histoire plus ancienne, qui remonte probablement aux origines de l'art pictural⁷, et dont le renouveau moderne et occidental⁸ a lieu au XVIII^e siècle, en pleine période des

⁵ Voir notamment pour Gorey : Anne-Claire Norot, « N comme non-sens », dans *Les Inrocks* (hors-série : *Tim Burton, des mondes et des monstres*), 2012. Sur Gorey lui-même, voir Clifford Ross, Karen Wilkin, *The World of Edward Gorey*, New-York, Harry N. Abrams, 1996 ; sur Addams, Linda H. Davis, *Charles Addams: A Cartoonist's Life*, Random House, 2006.

⁶ Antoine de Baecque, *Tim Burton, op. cit.*, p. 10.

⁷ Voir notamment Victor Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, qui cite les sources antiques (Platon et Pline, notamment). Mais on peut bien sûr aussi penser à l'art pariétal préhistorique.

⁸ En « Orient » (de Java à la Grèce), le théâtre d'ombres a une tradition bien plus ancienne : voir Stathis Damianikos, Christine Hemmet (dir.), *Théâtres d'ombres, tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1986.

Lumières. C'est là que naît l'art des silhouettes, inspiré en grande partie du théâtre d'ombres oriental, où l'on coupe l'ombre de son référent pour n'en garder que la part obscurcie : dans l'art de la silhouette ne subsiste plus que l'empreinte, ce en quoi elle n'est plus tout à fait une ombre. Cet art est alors notamment pratiqué dans le genre du portrait⁹ : on laisse à la personne aimée une image de soi, plus fruste mais portant, contrairement à l'image mimétique du portrait traditionnel, comme une trace du modèle originel, fonction d'empreinte que viendra bientôt relayer au cours du XIXe siècle la photographie¹⁰.

À la fin du XIXe siècle, sa fonction d'empreinte ayant largement perdu de son impact avec la démocratisation de la photographie, l'art des silhouettes renoue avec sa tradition théâtrale et narrative, notamment à Montmartre avec les célèbres spectacles du Chat noir dessinés par Caran d'Ache, mais aussi dans le domaine du livre illustré. Au début du XXe siècle, l'illustrateur anglais Arthur Rackham¹¹ utilise de manière systématique ce procédé des silhouettes pour illustrer des contes de fées comme *La Belle au bois dormant* (1920) ou *Cendrillon* (1919). Mais l'une des premières fois où Rackham illustre des contes en silhouettes est en 1900, pour les *Contes* de Grimm : ainsi pour les contes « Les musiciens de la ville de Brême » (fig. 2) ou « L'oise d'or » (fig. 3). L'imagerie ne semble pas particulièrement effrayante, et pourtant l'épisode du conte des « musiciens de la ville de Brême » représenté ici est celui où, cherchant un abri pour la nuit et voyant une maison occupée par des brigands, l'âne, le chien, le chat et le coq décident de les faire fuir en se mettant l'un sur l'autre, en « faisant de la musique » c'est-à-dire en criant o et en se jetant tous par la fenêtre. Épisode effrayant s'il en est si l'on se place du point de vue des brigands : « En entendant ces cris terrifiants, les voleurs bondirent de leurs chaises, croyant que c'était un esprit qui venait d'entrer dans la pièce, et s'enfuirent effrayés dans la forêt¹². » « L'oise d'or » raconte de son côté l'histoire d'un fils cadet, l'idiot des contes, qui rencontre dans la forêt un « petit homme gris » qui lui demande s'il veut bien partager son repas avec lui. L'idiot accepte, alors que ses deux frères aînés avaient refusé, et pour châtement de leur égoïsme s'étaient blessés eux-mêmes avec leur hache en coupant du bois o ce qui n'arrivera bien sûr pas au cadet, qui se trouvera au contraire récompensé de sa générosité, le vieil homme gris lui indiquant quel arbre abattre pour trouver un trésor : une oie avec des plumes

⁹ Voir Emma Rutherford, *Silhouettes*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009.

¹⁰ Voir notamment Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, qui montre bien les liens entre l'art des silhouettes et celui de la photographie.

¹¹ Sur Arthur Rackham, voir James Hamilton, *Arthur Rackham, l'enchanteur bien-aimé*, trad. fr. Christine Mouratoff et Marie-Paule Page, Quimper, Corentin, 1995.

¹² Jacob et Wilhelm Grimm, « Les musiciens de la ville de Brême », *Contes pour les enfants et la maison*, trad. fr. Natacha Rimasson-Fertin, Paris, José Corti, 2009, t. 1, p. 171-172.

en or pur. Ce qui est représenté ici par Rackham n'est donc pas seulement la rencontre avec un vieil homme gris dans la forêt, mais la rencontre avec un esprit des bois particulièrement dangereux, puisqu'il est à l'origine du châtement violent imposé aux deux frères égoïstes. Cette impression de danger est bien mise en valeur par Rackham dans le dessin qu'il prête à l'arbre que le vieil homme lui indique comme l'arbre à abattre : un vieil arbre qui fait comme un écho au vieil homme, et dont les branches tortueuses forment des bras menaçants qui surplombent la scène.

Dans *La Belle au bois dormant* également (1920), Rackham fait alterner des ombres élégantes et légères qui n'ont pas d'autre effet esthétique que celui de rappeler l'imagerie rococo des silhouettes du XVIII^e siècle (fig. 4), et des silhouettes menaçantes, comme celle de la vilaine fée qui, recluse dans sa tour, sera à l'origine de la malédiction de la belle endormie (fig. 5), ou, plus tard dans le conte, celle d'un des nombreux prétendants qui essaye vainement de pénétrer les broussailles acérées qui entourent le château assoupi (fig. 6).

Les silhouettes empruntent donc à la fois à un imaginaire archaïque, désuet, qui en Occident renvoie à l'imaginaire visuel du XVIII^e siècle, et à un imaginaire effrayant, terrible et angoissant, où la monochromie du noir permet de renforcer le caractère angoissant de figures aux traits indistincts. Il est de ce point de vue intéressant que Tim Burton reprenne, dans le générique de *Sleepy Hollow* (1999), l'imagerie des silhouettes : elle lui permet à la fois d'ancrer chronologiquement son récit dans le XVIII^e siècle et de l'annoncer comme un récit effrayant (fig. 7).

L'une des scènes les plus réussies de ce point de vue dans *Sleepy Hollow* est celle où toute la famille Killian, homme, femme et enfant, se fait décapiter par le cavalier sans tête. La soirée avait commencé de manière calme, au coin du feu, et le jeune Killian était parti dans sa chambre pour allumer une lanterne vive¹³ projetant des formes lumineuses de sorcières et de chats démoniaques sur les murs, simple inversion de l'art des silhouettes, dynamisée par la rotation de la lampe qui fait évoluer les formes tout autour de la pièce. C'est dans cette pièce que le cavalier sans tête viendra tuer la mère devant les yeux de l'enfant : significativement, seul le moment où la mère attend le coup qui va l'abattre est montré à l'écran, mais des ombres effrayantes ne cessent de venir l'assaillir, emplissant la pièce comme pour lui interdire tout espoir d'en réchapper (fig. 8).

¹³ Sur les lanternes vives comme ancêtres du cinéma avec les lanternes magiques, voir Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994, p. 37 *sq.* La mise en abyme est ici frappante.

Tim Burton réutilise donc le vocabulaire graphique du livre illustré de silhouettes, qui connote à la fois une période archaïque d'avant la période moderne, le XVIIIe siècle, et la peur et la terreur des ombres dont on ne parvient à distinguer les traits. Le cinéaste doit-il son inspiration à l'art d'Arthur Rackham, ou bien plutôt au film de silhouettes tel qu'il existe depuis Lotte Reiniger ? Il existe bien d'autres illustrateurs qui ont usé du principe des silhouettes, y compris de manière effrayante ou pseudo-effrayante, comme le Dr Seuss par exemple, qui est l'une des rares lectures d'enfance avouée de Tim Burton¹⁴, et qui dans son album *The Shape of Me and Other Stuff* (1973) fait se côtoyer des formes bien innocentes aux côtés d'autres qui empruntent aux figures imposées de l'objet de terreur à la toile d'araignée, le monstre, etc. S'il est certain que Tim Burton connaît l'art de Rackham, vu que la maison dans laquelle il vit désormais à Londres fut celle où vécut et travailla l'illustrateur, la question subsiste de la période de sa vie où il a pu rencontrer son œuvre. Peut-être durant son cursus à CalArts, où le futur cinéaste a assisté à de nombreux cours d'histoire de l'art. Probablement un peu plus tard aux studios Disney, où un certain nombre de livres illustrés par Rackham faisaient partie de la collection ramenée par Walt Disney dans ses studios en 1935 pour servir de sources d'inspiration pour les animateurs. Cette collection n'a été dispersée qu'en 1982¹⁵ : le jeune animateur Tim Burton, qui faisait ses premières armes chez Disney à l'automne 1979, y a-t-il eu accès ? Le plus simple serait de poser la question à l'intéressé, mais l'essentiel n'est pas là : il s'agit de montrer que l'art des silhouettes n'est pas seulement cinématographique, mais qu'il occupe également une place de choix dans le domaine de l'illustration ; ainsi, Tim Burton est l'héritier d'une longue tradition, dont Rackham n'est lui-même qu'un maillon parmi d'autres¹⁶, quand il donne son origine à la peur dans des silhouettes monochromes aperçues à l'horizon, derrière un écran d'arbres.

í écheveléeí

L'image que Tim Burton veut donner de lui-même est souvent celle d'un marginal, d'un excentrique, qui s'habille en noir et est mal coiffé pour trancher dans un monde, le cinéma hollywoodien, qui serait trop policé et trop souriant. Ces habitudes vestimentaires et capillaires se retrouvent bien entendu dans certains de ses personnages auxquels il s'est

¹⁴ Voir citation *infra*.

¹⁵ Robin Allan, « Les sources européennes de Disney », dans *Il était une fois Walt Disney, Aux sources de l'art des studios Disney*, cat. expo. Galeries nationales du Grand Palais (Paris, 2006-2007), Paris, RMN, 2006, p. 170, n. 5 ; sur la bibliothèque Disney, voir aussi Robin Allan, *Walt Disney and Europe*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1999, p. 31 *sq.*

¹⁶ On pense notamment, pour se limiter à des exemples très célèbres, aux *Trois Brigands* de Tomi Ungerer (1961), ou même à Anthony Browne, qui utilise ce procédé de manière indirecte dans *Gorilla* (1983).

particulièrement identifié, comme Edward aux mains d'argent dans le film du même nom (1990). Ce faisant, il reprend non seulement les codes post-punk de la cold-wave des années 1980 où on pense aux coupes de cheveux de Robert Smith de The Cure, ou encore à Siouxsie and the Banshees où, mais aussi, et sans doute sans le vouloir, toute une imagerie de l'enfant sale et méchant, du « mauvais garnement », qui remonte au moins au livre illustré des années 1830.

L'invention de l'enfant terrible dans le livre illustré a fait l'objet d'un article approfondi par Ségolène Le Men¹⁷, qui montre l'invention de ce *type* à la fois visuel et narratif dans *Les Aventures de Jean-Paul Choppart*, roman pour enfants de Louis Desnoyers (1832) aujourd'hui inconnu, mais qui au XIXe siècle a connu de nombreuses éditions illustrées, dont une en 1836 par Daumier, célèbre caricaturiste de l'époque. À l'enfant idéal du romantisme, figure de l'innocence et de la bonté candide, la génération désenchantée du milieu du XIXe siècle oppose la figure à la fois plus ironique et plus réaliste de l'enfant terrible, qui trouve son modèle le plus abouti, mais aussi le plus marqué idéologiquement, en 1845 avec le personnage inventé par Heinrich Hoffmann, Struwwelpeter, soit en français Pierre l'Ébouriffé (traduction de Trim en 1860), ou encore Crasse-Tignasse (traduction de Cavanna en 1979). Struwwelpeter est un gamin mal peigné, qui tient son surnom de sa tignasse invraisemblable (fig. 9). Il arbore également des mains sales, des ongles longs formant des griffes, et une chevelure impressionnante, dont le caractère ébouriffé connote la sauvagerie du personnage. Posé sur un socle, de face, bras et jambes écartées, les armes de sa mise au pilori sont les ciseaux et le peigne, et les quelques vers qui y sont inscrits désignent assez bien son crime :

Regardez un peu, le voici :
Pierre l'Ébouriffé ! Fi ! Fi !
Quand on veut lui peigner la tête
Le sale dit : Non ! et s'entête
À ne pas se laisser tailler
Les ongles, un an tout entier.
Oh ! vilain Pierre, oh ! sale Pierre !
Il devrait se cacher sous terre¹⁸ !

Comment ne pas penser, en voyant cette figure ébouriffée aux ongles longs, mal fagotée et associée avec ce symbole des ciseaux, à la grande figure burtonienne d'Edward aux mains

¹⁷ Ségolène Le Men, « De Jean-Paul Choppart à Struwwelpeter. L'invention de l'enfant terrible dans le livre illustré », *Revue des sciences humaines*, t. LXXXIX, n° 225, janvier-mars 1992, p. 45-59.

¹⁸ Traduction de Trim (Louis Ratisbonne) en 1860.

d'argent, qui tient lui aussi son nom de l'un de ses attributs, les ciseaux qui remplacent ses mains ? Pierre comme Edward sont des figures servant de repoussoir. Mais là où le propos de Hoffmann est de présenter, comme au pilori, de mauvais garnements comme des mauvais exemples, afin d'éduquer les enfants « en creux » à partir d'un contre-modèle, Tim Burton, de son côté, subvertit cette dimension pédagogique en faisant des ciseaux censés ramener Pierre l'Ébouriffé à l'état d'enfant civilisé l'instrument même de création de son héros, dont la coupe de cheveux devient une marque d'originalité plutôt que d'incivilité. Les deux figures d'enfants sauvages ne sont donc pas du tout traitées de la même manière, que ce soit d'un point de vue narratif ou moral, mais leur proximité symbolique est telle qu'on est en droit de penser que Tim Burton, quand il a créé son personnage, devait certainement connaître ce livre, qui a connu des centaines d'éditions depuis le XIX^e siècle et a été traduit dans de nombreuses langues ó en langue anglaise dès 1848.

Deux autres points sont à souligner sur l'importance du *Struwwelpeter* dans l'œuvre de Burton. Le premier est que Pierre l'Ébouriffé n'est que l'un des vilains petits diables inventés par Hoffmann, et que son histoire est accompagnée d'autres récits en vers : l'histoire de la petite fille qui, à force de jouer avec les allumettes, finit brûlée vive (fig. 10) ; l'histoire des petits garçons qui se moquaient du petit noir, et qui finissent trempés dans l'encre par le Grand Nicolas pour leur apprendre à se moquer des autres ó où l'on retrouve nos silhouettes (fig. 15) ó, etc. Autant d'histoires pédagogiques sur fond de violente réprimande : sans doute tient-on encore ici l'une des sources à laquelle Tim Burton est venu s'abreuver pour écrire son macabre *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, où l'on croise un garçon brindille qui se brûle à la flamme d'une jeune fille allumette (fig. 11), un garçon avec des clous dans les yeux qui décore de ce fait très bizarrement son sapin de Noël, etc. Le propos éducatif de Hoffmann a très largement disparu, et la violence infligée aux petits personnages de Burton semble très largement gratuite, ce qui lui donne son caractère dérangeant, de même qu'aux *Gashlycrumb Tinies* d'Edward Gorey dont Burton s'est aussi beaucoup nourri pour écrire son recueil, sorte d'abécédaire d'enfants mourant tous de manière aussi horrible que gratuite et injustifiée ó « G pour Georges étouffé sous un épais tapis » ; « N pour Norman frappé d'un ennui trop profond » (fig. 12), etc. Il existe donc une tradition de littérature pour les enfants particulièrement violente, même s'il est vrai qu'elle n'est pas la plus répandue, et que le caractère gratuit de la violence que Gorey ou Burton infligent aux enfants fait que leur œuvre ne tombe de fait que plutôt rarement dans leurs mains : il s'agit alors d'une littérature illustrée qui affecte les formes de la littérature pour la jeunesse pour mieux s'en démarquer,

de manière à la fois macabre et poétique. La forme de l'abécédaire qu'utilise Gorey, ou celle de la petite histoire en vers qu'utilise Burton, suffisent à marquer la dette qu'ils contractent vis-à-vis de formes tout à fait habituelles à la littérature enfantine anglo-saxonne.

Le deuxième point est que le caractère échevelé peut vouloir parfois signifier non seulement le caractère sauvage, incontrôlable, mais aussi *diabolique* du personnage. Le caractère ébouriffé se retrouve au moins chez trois autres personnages malfaisants de Burton : Beetlejuice, le cavalier de *Sleepy Hollow*, et Sweeney Todd. Plus que le caractère farfelu ou fantaisiste, mais malgré tout sympathique, donne coiffure de savant fou à la Einstein ou à la Doc (dans *Back to the Future*, 1985), c'est ici le cliché du diable échevelé qui est repris pour signifier la bestialité, la colère, la pulsion incontrôlée : manière de souligner peut-être que les petits diables, quand ils grandissent, peuvent devenir vraiment dangereux.

í de la forêt des contes

La forêt des contes est un espace de nature sauvage, où ont lieu les aventures, les bonnes ou les mauvaises rencontres du héros ou de l'héroïne : c'est là que le Petit Chaperon rouge rencontre le loup, par exemple. C'est aussi le lieu de l'errance, où les enfants, comme le Petit Poucet, ou Hansel et Gretel, peuvent être abandonnés par des parents trop pauvres. C'est, enfin, le lieu de passage vers l'autre monde : c'est à travers une forêt de ronces impénétrable que le prince va chercher la Belle au bois dormant, ou après sa fuite éperdue dans la forêt que Blanche Neige rencontre les sept nains.

Si l'on reprend les très célèbres illustrations de Gustave Doré pour les *Contes* de Perrault, on se rend compte que la forêt y tient une part non négligeable : non seulement dans « Le Petit Chaperon rouge », où la rencontre avec le loup génère son lot d'inquiétudes du fait de la taille et de l'allure menaçante du prédateur, mais surtout dans « Le Petit Poucet », où l'illustrateur s'attarde longuement sur l'épisode de l'errance dans la forêt : cinq illustrations sur dix y sont consacrées, insistant à chaque fois sur la petitesse des enfants par rapport au caractère sombre et immense des frondaisons sous lesquelles ils ont été perdus par leurs parents (fig. 13). Ce faisant, Doré reprend dans l'univers des contes les rêveries romantiques d'un Caspar David Friedrich sur l'image d'une forêt sombre et angoissante, au sein de laquelle l'homme n'est pas nécessairement le bienvenu : une image d'un autre monde dangereux et effrayant, où résident des ogres mangeurs d'enfants dont les maisons sont ornées de chauve-souris et de crânes de chevaux (fig. 14).

Arthur Rackham n'est pas en reste pour évoquer l'image d'une forêt menaçante, on l'a vu avec « L'œie d'or » où l'arbre de l'arrière-plan adopte une silhouette humaine menaçante, dont Rackham se fait une spécialité : c'est ainsi qu'il orne le titre d'un second recueil de contes de Grimm, *Little Brother and Little Sister and Other Tales*, en 1917, de deux arbres anthropomorphes abritant dans leurs branches un petit garçon et une petite fille (fig. 15). L'un d'eux a les traits de l'illustrateur, qui signe ainsi d'un autoportrait la manière tortueuse et expressive dont il a l'habitude de représenter les arbres. On retrouve ce motif des arbres anthropomorphes menaçants dans le long-métrage *Blanche Neige* de Walt Disney (1937), au cours duquel l'héroïne fuit les intentions de meurtre de sa marâtre à travers une forêt sombre où des branches ne cessent de venir l'agripper, et où des cavités et des nœuds dans le bois des arbres viennent dans son imagination former les traits de visages terrifiants (fig. 16). On a souvent donné comme source graphique de ce passage les illustrations de Gustave Doré pour *L'Enfer* de Dante¹⁹ mais on est dans ce cas, contrairement aux images de Rackham, relativement loin de l'univers du conte, et surtout on a davantage affaire à des humains sylvomorphes qu'à des arbres anthropomorphes.

Quoi qu'il en soit des influences de Disney, il est évident que Tim Burton, par l'intermédiaire de la *Blanche Neige* de 1937 ou par connaissance directe du travail des illustrateurs, est l'héritier de cette imagerie hantée de la forêt sombre et menaçante. Dans *Sleepy Hollow*, la forêt de laquelle déboule le cavalier sans tête est un long couloir sombre et brumeux, qui n'est pas sans rappeler les visions angoissantes de Doré pour « Le Petit Poucet », ou encore le couloir d'arbres menant à la retraite endormie de « La Belle au bois dormant ». L'arbre sous lequel est enterré le cavalier allemand rappelle de son côté, par sa forme tordue et noueuse, les arbres anthropomorphes, aux formes expressives et ici passablement torturées, dont Arthur Rackham avait le secret (fig. 17).

On rappellera enfin le rôle narratif que peut avoir la forêt dans deux films de Burton : en tant que lieu de passage vers l'autre monde, il sert significativement de toile de fond à deux génériques d'entrée : celui de *Sleepy Hollow* encore une fois, où Ichabod Crane se rend dans la vallée du Bois dormant pour enquêter sur des morts mystérieuses. Symboliquement, c'est bien sûr aussi au sein de la forêt que résident la sorcière comme le cavalier sans tête : on a bien affaire ici, plus loin dans le récit, à une forêt hantée d'esprits ambigus, dont la chevelure hirsute laisse présager le caractère dangereux. Dans *Beetlejuice*, le générique est ouvert par la vision d'une forêt vue d'avion, dont on se rend compte un peu plus tard qu'il s'agit d'une

¹⁹ Voir Robin Allan, *Walt Disney and Europe*, op. cit., p. 47-51.

forêt de pacotille, au sein d'une maquette de la ville où va se dérouler le récit. Significativement, cette maquette est le lieu où est enfermé Beetlejuice, l'effrayant bio-exorciste qui terrifie les vivants et les éloigne à jamais des maisons hantées : la forêt de la maquette est donc bien, par-delà son caractère artificiel qui met en valeur le caractère « carton-pâte » et volontairement grotesque de l'esthétique de Burton, le lieu idéal de transition vers un autre monde dont Beetlejuice veut à tout prix sortir.

í absurdes

Le ton volontiers fantaisiste des films de Tim Burton nous rappelle une autre veine de la littérature de jeunesse anglo-américaine, relativement étrangère à la littérature de jeunesse française ou allemande : le *nonsense*, qui connaît l'une de ses heures de gloire au XIXe siècle avec l'œuvre d'Edward Lear et de Lewis Carroll²⁰.

L'œuvre d'Edward Lear est souvent éclipsée par celle de Lewis Carroll, pourtant c'est lui qui, dès les années 1840, popularise le modèle qui combine poésies plus ou moins narratives et illustrations, ayant pour but d'amuser les enfants à force de jeux de langues, de rapprochements d'idées ou de situations absurdes. Edward Lear a écrit ses premiers poèmes *nonsense* au début des années 1830 pour amuser les enfants de la famille Knowsley, chez qui il était invité, mais il n'a publié son premier recueil, intitulé *A Book of Nonsense*, qu'en 1846. Plus tard, il a publié d'autres recueils de poésie *nonsense*, sous forme de *limericks* mais aussi d'abécédaires, d'herbiers, etc. Dans *A Book of Nonsense*, toutes les pièces commencent par « *There was a* », présentant un personnage dans une situation étonnante, parfois invraisemblable, parfois tragique, toujours absurde : « *There was an Old Man with a beard* » ; « *There was an Old Person of Tring* ».

Tim Burton fait une allusion directe à l'art d'Edward Lear quand, dans *Edward aux mains d'argent*, il fait lire par son créateur à Edward²¹, encore sur l'établi où il commence à prendre vie, un livre de poésie :

There was an old man from the Cape
Who made himself garments of Crepe.
When asked, « Will they tear ? »
He replied, « Here and there,

²⁰ Sur Edward Lear, voir John Lehmann, *Edward Lear and his World*, Londres, Thames and Hudson, 1977. La littérature sur Carroll est tellement abondante qu'il est difficile de citer un ouvrage plutôt qu'un autre, mais on pourra consulter l'ouvrage de Jean Gattegno, *L'Univers de Lewis Carroll*, Paris, José Corti, 1990.

²¹ Le nom même du héros serait-il un hommage à Lear ?

But they keep a beautiful shape. »

On retrouve ici à la fois la formule d'entrée systématisée par Lear, « *There was an old maní* », et la forme générale du *limerick*, qui en cinq vers fait rimer d'abord deux vers longs de trois accents, puis deux vers courts de deux accents, puis un vers final long de trois accents rimant avec les deux premiers, selon une structure générale AABBA. Le créateur joué par Vincent Price s'amuse beaucoup à la lecture de ce petit poème, et la réaction d'Edward, joué par Johnny Depp qui affiche ici un sourire forcé, à la limite de la grimace, est significative : c'est un humour dit « anglais », qui n'appelle donc pas en tant que tel à un relâchement détendu des zygomatiques.

Le caractère tragique de certains *limericks* de Lear, comme par exemple « *There was an Old Man of Cape Horní* » (fig. 18) qui se termine par la mort du protagoniste, se retrouve évidemment dans les poèmes de *The Melancholy Death of Oyster Boy*, tout comme dans les récits et poèmes d'Edward Gorey. Ce dernier non seulement se nourrit du *nonsense* de Lear dans ses propres productions, mais illustre même deux des chansons de l'auteur-illustrateur victorien en 1968 et 1969, *The Jumblies* et *The Dong with the Luminous Nose*. Gorey a-t-il joué un rôle de passeur ? D'un point de vue purement stylistique, Tim Burton se situe davantage dans la veine caricaturale et « griffonnée » d'Edward Lear que dans le trait très précis et touffu de Gorey. L'un des points distinctifs de Burton est l'utilisation de la couleur, que ni Lear, pour des raisons techniques, ni Gorey, pour des raisons esthétiques, n'ont vraiment utilisé pour leurs livres illustrés. Sinon, on retrouve l'utilisation de la formule de la figure à grosse tête, inventée dans la caricature du début du XIX^e siècle avant d'être utilisée un peu plus tard dans le champ de l'illustration pour la jeunesse. Les ponts entre caricature et illustration pour la jeunesse sont très nombreux au milieu du XIX^e siècle, pour la simple et bonne raison que les illustrateurs de métier sont ou ont souvent été des caricaturistes avant de se lancer dans l'illustration. C'est le cas de Doré ou de Daumier en France, mais aussi de Cruikshank en Angleterre, ou encore de John Tenniel, qui illustre la première édition d'*Alice's Adventures in Wonderland* en 1865. D'une certaine manière, Tim Burton, en héritant de la tradition de la littérature pour la jeunesse, hérite donc également « par la bande » de l'humour graphique propre au dessin caricatural : son habileté à imaginer des monstres ne peut être comprise sans prendre en compte cet autre ce terreau fertile qu'est l'imaginaire grotesque et irrévérencieux qu'est la caricature. Mais c'est une autre histoire²².

²² D'autant plus que Burton s'est par ailleurs visiblement beaucoup intéressé à la caricature et au dessin de presse en tant que tels : voir Ron Magliozzi, « Tim Burton : la gymnastique de l'imagination », *op. cit.*, p. 9-10.

Tim Burton et la tradition du livre illustré pour la jeunesse

Nous n'avons fait qu'esquisser quelques pistes de recherche pour montrer à quel point l'imaginaire visuel du cinéaste plongeait ses racines dans le terreau fertile du livre illustré pour la jeunesse. Ce qui veut dire que beaucoup reste encore à explorer dans ce domaine²³. Il est remarquable que Tim Burton se soit attaché à réaliser des films non seulement à partir de scénarios originaux, comme *Beetlejuice*, *Edward aux mains d'argent* ou *Mars attacks*, mais également, à côté de scénarios adaptés de l'univers de la bande dessinée (*Batman* et *Batman returns*) ou de la littérature fantastique (*Sleepy Hollow*), à partir de monuments de la littérature jeunesse (*Charlie et la chocolaterie*, 2005 ; *Alice au pays des merveilles*, 2010). Même *L'Étrange Noël de monsieur Jack* trouve son argument principal dans un récit illustré du Dr Seuss, *How the Grinch Stole Christmas* (1957).

Ce faisant, Burton n'exploite pas toujours l'univers graphique des illustrateurs des œuvres originales : ainsi, autant il semble passablement s'éloigner, pour *Charlie et la chocolaterie*, des types imaginés par Quentin Blake, autant il semble au contraire s'inspirer de ceux dessinés par John Tenniel pour *Alice au pays des merveilles*. On pourrait d'ailleurs peut-être remarquer que plus il s'éloigne graphiquement des types graphiques originaux mais reste accroché au texte, plus le film est réussi et inversement. Ce qui montrerait bien le caractère profondément *visuel*, et non *narratif* de son talent d'adaptateur ou de créateur. Quoi qu'il en soit, littérairement ou graphiquement, Tim Burton n'est pas seulement l'enfant du romantisme noir et des clichés gothiques, mais aussi des littératures illustrées pour la jeunesse ; c'est le fils d'Edgar Poe mais aussi de Dr Seuss :

Enfant, je ne lisais pas du tout, je passais mon temps devant la télé ou au ciné. [í] Dans mon école, on ne nous enseignait pas vraiment la joie des livres. Quand j'en lis un aujourd'hui, c'est une expérience très intense. J'aurais aimé vivre de telles choses lors de mon développement. Je me souviens par exemple de la première fois où j'ai lu Edgar Allan Poe : je n'y comprenais rien mais, en même temps, j'étais subjugué, ça parlait directement à mon inconscient. [í] Quand j'étais gamin, je ne lisais que les livres illustrés du Dr Seuss, j'adorais ses personnages. Je les aimais à 3 ans, je les aime à 40 ans. Exactement comme Roald Dahl²⁴.

Faible lecteur durant son enfance, Burton, devenu adulte, rattrape le temps perdu « en lisant, en dessinant ».

²³ Une piste parmi d'autres serait de voir ce que Burton doit à ce monument de la littérature jeunesse qu'est *The Wizard of Oz* de Frank L. Baum (1900), où l'on retrouve notamment, dans le second tome intitulé *The Marvelous Land of Oz*, et illustré par John R. Neill (1904), la figure de l'épouvantail à tête de citrouille chère au cinéaste. Motif pour le coup typiquement américain, qui ne doit rien à l'Europe.

²⁴ Tim Burton, entretien avec J.D. Beauvallet, 1998, réédité dans *Les Inrockuptibles*, hors-série *Tim Burton*, op. cit., p. 85.