

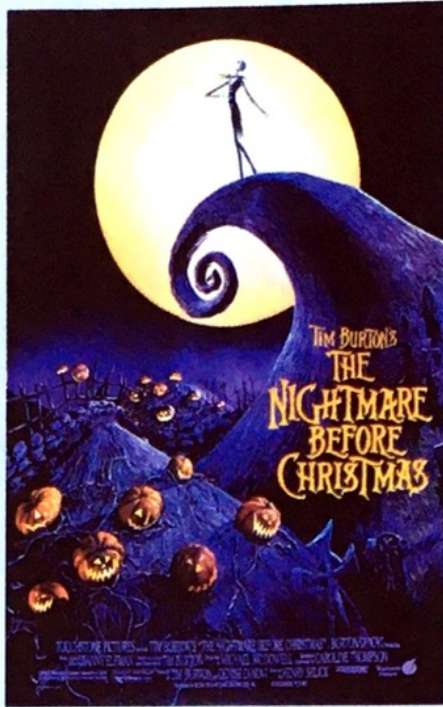
12. L'ÉTRANGE NOËL DE M. JACK /

L'originalité du cinéma de Tim Burton tient d'un amour double, pour le fantastique et pour l'animation. Si l'un ne va jamais tout à fait sans l'autre dans sa filmographie, ce sont ses films en stop-motion qui interrogent le plus sa poétique du corps.

Avant d'être réalisateur, et avant même d'avoir été animateur, Tim Burton est sans doute d'abord un directeur artistique. La part la plus importante de son travail créatif consiste à définir l'identité esthétique de ses projets, à rechercher les formes visuelles qu'il veut exploiter, à construire l'univers dans lequel il va les déployer, à déterminer les tonalités et les atmosphères qui envelopperont un récit souvent pensé de manière secondaire. Habituellement absorbée sous la bannière générale de sa vision de cinéaste (qui comprend pourtant bien d'autres tâches de mise en scène très distinctes telles que l'organisation de la scénographie, la conception du point de vue et la détermination de la place de la caméra, ou encore la direction d'acteurs pour ne citer que les plus évidentes), cette puissance de la direction artistique se donne pleinement à admirer dans ses films d'animation, qu'il ne réalise d'ailleurs pas toujours, se contentant parfois de donner une *direction*, ô combien singulière et reconnaissable.

Les poupées du diable

Il est devenu commun de louer Burton pour son génie graphique de la conception de personnages, ces héros aux silhouettes longilignes confrontés à toute une série de corps grotesques. Et nombreux sont les spectateurs qui s'extasient devant le soin apporté à une esthétique onirique et stylisée qui revendique de multiples héritages cinéphiliques, issus tant de l'histoire traditionnelle du cinéma (l'expressionnisme allemand, les films de Wiene et Lang, le cinéma d'épouvante américain des années 1930, la filmographie horrifique de la Hammer, etc.) que de celle, souvent moins connue, du cinéma d'animation (les travaux de Willis O'Brien, Ladislav Starewitch et, plus sûrement encore, de Karel Zeman et Ray Harryhausen). Mais peut-être oublie-t-on trop vite de se demander



pourquoi celui qui a d'abord été dessinateur s'est intéressé soudainement à l'animation de volumes. Il se trouve que Tim Burton, en abordant la technique du stop-motion, va considérablement renouveler l'animation de figurines en 3D, en développant une sensibilité toute particulière à la fragilité des poupées qui lui permet de leur conférer une forme de gravité servant les enjeux de ses visions fantasmagoriques.

Premiers tourments

En 1982, Burton réalise ce qui est considéré comme son premier court-métrage professionnel, *VINCENT*. Entré aux studios Disney après des études en animation au California Institute of the Arts (son film de fin d'année, *L'ATTAQUE DU CÉLERI MONSTRUEUX*, l'avait fait remarquer auprès des recruteurs), il s'y morfond, ne trouvant aucun épanouissement ni dans les tâches répétitives (sur *ROX ET ROUKY* par exemple, en 1981) ni lorsqu'on lui confie le développement de concepts visuels (tous ses travaux pour *TARAM ET LE CHAUDRON MAGIQUE*, qui ne sortira finalement qu'en 1985, seront rejetés). Épuisé et enfermé dans une structure qui ne lui convient pas, il sombre dans la dépression jusqu'à ce que deux cadres de la production et du développement créatif de la firme, Julie Hickson (avec qui il vivra bientôt une idylle amoureuse) et Tom Wilhite, conscients de son potentiel, lui offrent la possibilité de réaliser un court-métrage. Burton, avec la complicité de son collègue animateur Rick Heinrichs et du spécialiste du stop-motion Stephen Chiodo, saisit l'occasion pour mettre en images un texte poétique qu'il pensait réserver à la publication. L'histoire, éminemment autobiographique, est celle d'un petit garçon différent, Vincent Malloy, lecteur admiratif des œuvres d'Edgar Allan Poe, qui, entre autres choses, rêve de chiens zombies, de poupées de cire, d'une femme enterrée vivante et, surtout, d'être Vincent Price. À la demande de Burton, le légendaire acteur acceptera de prêter sa voix au narrateur du film, ce qui marquera le début de leur amitié. Rétrospectivement, le film, d'un noir et blanc extrêmement contrasté et dont les décors, stylisés

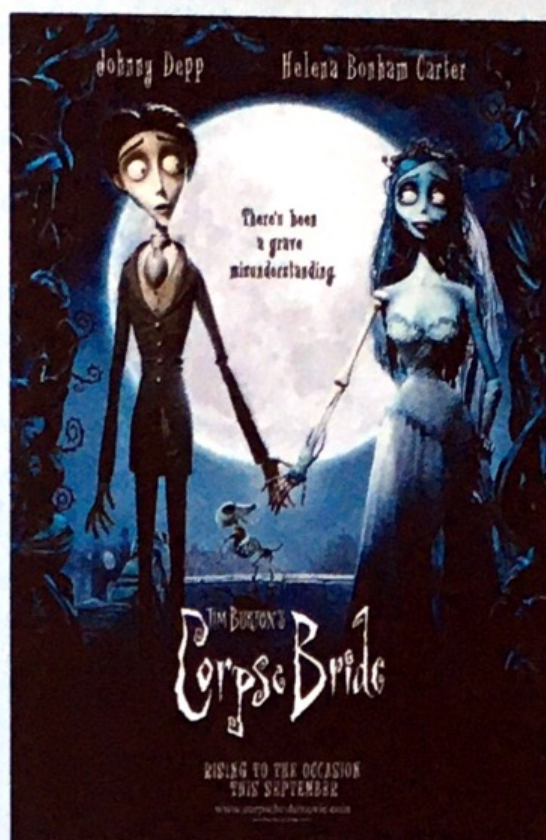
LES NOCES FUNÈBRES

1993/2005

ou abstraits, sont d'une audacieuse expressivité, tient du manifeste matriciel tant les principaux motifs et les thématiques les plus importantes de sa future filmographie sont déjà présents, des premières images avec cet arbre torturé et ce petit chat noir de mauvais augure aux dernières séquences de surimpressions monstrueuses dans une atmosphère toute caligarienne. L'apparition de la poupée de Vincent, enfant solitaire au visage effilé, au nez pointu, aux cheveux ébouriffés et aux grands yeux déjà dévorés par la mélancolie, annonce également une certaine propension à mettre en scène des personnages de *freaks* romantiques et obsessionnels. Initialement prévu pour accompagner la sortie d'un long métrage Disney en salle, le film est finalement mis de côté en raison de sa noirceur (la fin, ambiguë, abandonne le garçon au sol dans l'obscurité tandis que résonnent les mots morbides du *Corbeau* de Poe), mais sa circulation en festivals offre à Burton la meilleure des cartes de visite. Elle lui permettra bientôt de s'échapper des studios Disney pour entamer la carrière de réalisateur que l'on sait.

Le roi des citrouilles

Ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard que la vision très particulière au cinéaste des possibilités du stop-motion va se révéler au grand public avec la sortie de L'ÉTRANGE NOËL DE M. JACK, en 1993. Tiré d'un poème que Burton avait écrit peu après celui de VINCENT, ce conte de Noël macabre, inspiré par les textes du Dr. Seuss, se mue en comédie musicale délurée lorsque Danny Elfman se mêle au projet. La réalisation est cette fois entièrement confiée à Henry Selick, un ex-collègue des studios Disney, à la sensibilité très proche de Burton, avec le fidèle Rick Heinrichs en soutien créatif. Burton conçoit, dessine et donne à l'équipe des directives artistiques, mais se consacre alors essentiellement à la réalisation de BATMAN, LE DÉFI¹⁹⁹². Il avoue aussi volontiers manquer de patience pour suivre au jour le jour le plateau d'un film d'animation. Le personnage de Jack Skellington n'en est pas moins son double évident à l'écran. L'argument du film est désormais



bien connu. Halloween Town, ville d'effroi et de plaisanterie lugubre, vient de connaître une fantastique fête d'Halloween. L'activité des habitants de cette étrange ville est d'ailleurs totalement consacrée à la préparation de cette fête annuelle. Mais le prince de la fête, l'épouvantail Jack, dont l'apparence longiligne rappelle autant le squelette humain que l'araignée, connaît un moment de lassitude. Errant dans la forêt, il découvre un sapin qui le mène, à travers un couloir secret inconnu de tous, au cœur de Christmas Town, ville totalement dédiée à la fête de Noël. Jack décide de participer à cette

fête dont les codes lui échappent complètement et de se substituer au père Noël. L'humour macabre des cadeaux qu'il apporte (poupées monstrueuses, serpents dévoreurs, clowns effrayants, etc.) est évidemment mal reçu par la population de Christmas Town et le fiasco est évité de justesse en libérant à temps le père Noël des griffes meurtrières du sinistre Oogie Boogie. Le film fait donc s'opposer deux univers étonnamment pittoresques et typés : d'un côté, Halloween Town, la ville qui célèbre incessamment la fête des Morts ; de l'autre, Christmas Town, la ville qui célèbre indéfiniment la fête de la naissance. Une histoire de double inversé, en somme. Le premier univers est crépusculaire à souhait, continuellement plongé dans une inquiétante semi-obscurité. Il est situé aux abords d'un grand cimetière, ses constructions semblent se composer uniquement de manoirs hantés, et ses habitants portent tous les marques de la mort : vampires, monstres difformes, zombies, créatures cadavériques (la petite amie de Jack est la créature d'un savant paralytique obsédé par la reconstitution de corps morts qui lui seraient fidèles et totalement asservis)... Le film choisit de s'attarder longuement sur ces corps extraordinaires. De plus, un sentiment d'une profonde étrangeté imprègne toute l'image. L'imprévisibilité et l'incertitude des lignes se font intrigantes. Tout y est comme donné de travers, vu de biais, conçu non maladroitement, mais avec une impression de dissemblance provoquant une déstabilisation du regard et de la reconnaissance

des choses, voire un malaise, comme si la mort travaillait elle-même l'image. La raison en est peut-être simplement la méthode de travail des animateurs : les dessinateurs-concepteurs du film, lors de sa préproduction, avaient pour instruction de dessiner de la main gauche. Tout prit dès lors, à Halloween Town, un air penché, étrange, expérimental, déséquilibré. Les dessins étaient d'ailleurs croqués sur des carnets eux-mêmes isométriques. Cette déstabilisation graphique est renforcée par une animation virtuose, qui fait la part belle aux mouvements d'appareil et refuse les incrustations numériques faciles pour célébrer une forme de précarité artisanale du mouvement. Les petites saccades dans certains déplacements de figurines et la raideur de certaines expressions renforcent ainsi la vulnérabilité des personnages. Cette esthétique va immédiatement devenir une référence mondiale. Burton produira dans la foulée le deuxième long métrage composite d'Henry Selick, *JAMES ET LA PÊCHE GÉANTE*¹⁹⁹⁶, film dont la sortie viendra se heurter à une nouvelle révolution dans le cinéma d'animation : l'image de synthèse en 3D portée par la firme Pixar (*TOY STORY* date de 1995). Privé du soutien de la compagnie Disney qui regarde les horizons du numérique, le studio Skellington de Selick et Burton consacré au stop-motion ferme ses portes. Selick partira

développer ses propres projets (dont le remarquable et effrayant *CORALINE*, en 2009, qui prolonge les recherches des films précédents), tandis que Burton se concentre sur sa carrière hollywoodienne.

Danses macabres

Le cinéaste reprend encore par deux fois sa réflexion sur l'animation en volume. De manière peut-être définitive dans *FRANKENWEENIE*, en 2012, remake de l'un de ses premiers courts-métrages qui explicite sa fascination pour les corps artificiels du cinéma d'animation à travers la reformulation du mythe de Frankenstein, et, auparavant, en 2005, avec *LES NOCES FUNÈBRES* qu'il coréalise avec Mike Johnson, qui avait déjà travaillé sur les précédents films en stop-motion de Burton. Portées par les voix et les attitudes référentielles de Johnny Depp et Helena Bonham Carter, les figurines des *NOCES FUNÈBRES* poursuivent les jeux d'opposition et de transgression entre les mondes des morts et des vivants. Dans un petit village du XIX^e siècle, comme Burton les affectionne tant, un jeune homme timide, Victor Van Dort, doit épouser la douce et aristocratique Victoria Everglot. Mais par une gaucherie rocambolesque au cœur d'une forêt gothique, voici que Victor réveille le cadavre d'Emily, une mystérieuse mariée défunte à laquelle il se retrouve lié, pour le meilleur



comme pour le pire. Victor visitera le monde des morts et Emily et ses semblables mettront la pagaille dans la société des vivants. Il y a davantage de constance que de redondance dans le travail de Burton, qui approfondit ses thématiques de prédilection tout en cherchant à s'approcher d'un idéal d'animation qu'il identifie dans le travail de Ray Harryhausen. Le maître des effets spéciaux offrit au cinéma américain ses plus belles séquences d'animation de volumes. Burton lui rend explicitement hommage (le piano sur lequel Victor fait ses gammes porte la marque Harryhausen) et ressuscite ses squelettes belliqueux (ceux, fameux, de JASON ET LES ARGONAUTES¹⁹⁶³) dans une série de joyeuses danses macabres qui retournent également aux sources de l'animation disneyenne (THE SKELETON DANCE, en 1929). Plus fluide que jamais (la sidérante splendeur du voile funèbre de la mariée...), l'animation des NOCES FUNÈBRES préserve le tempo hésitant des précédents films, qui donne aux petites poupées dans le même temps un certain hiératisme et une forme possible de dépérissement. La fixité des poses n'est jamais loin de rappeler l'inertie de leur condition et leur attribue, au milieu des carrousels grand-guignolesques de leurs récits fantastiques et malgré leurs artifices grotesques, une troublante et attachante dignité. ♦ DICK TOMASOVIC



↑↓

L'Étrange Noël de M. Jack (1993)
Les Noces funèbres (2005).

