



HAL
open science

Autoportraits de Tim Burton en cinéaste : Ed Wood, Big Fish et Big Eyes

Jane Pommereuil

► **To cite this version:**

Jane Pommereuil. Autoportraits de Tim Burton en cinéaste : Ed Wood, Big Fish et Big Eyes. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02360416

HAL Id: dumas-02360416

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02360416>

Submitted on 12 Nov 2019

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.

Université Paris I Panthéon Sorbonne,
UFR 04 : École des Arts de la Sorbonne

Master 2 Recherche Esthétique, Analyse, Création
(Mention cinéma et audiovisuel)

Session de Septembre 2019

Autoportraits de Tim Burton en cinéaste

- Ed Wood, Big Fish et Big Eyes –



Jane Pommereuil

Sous la direction de M. Joseph Moure

Université Paris I Panthéon Sorbonne,
UFR 04 : École des Arts de la Sorbonne

Master 2 Recherche Esthétique, Analyse, Création
(Mention cinéma et audiovisuel)

Autoportraits de Tim Burton en cinéaste

- *Ed Wood, Big Fish et Big Eyes* –

Sous la direction de M. Joseph Moure

Jane Pommereuil

Session de Septembre 2019

Remerciement

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Joseph Moure, pour ses précieux conseils et son aide à l'élaboration des diverses réflexions sur ce sujet, également dans la construction de la problématique et du plan.

Je souhaite remercier également pour leurs relectures et leurs corrections Douglas McGuigue, Elisabeth Pommereuil et Catherine Lourenco.

Résumé

Version Française

Le cinéaste est un concepteur d'univers fictionnels et réels. Il concrétise l'évasion du spectateur ou au contraire son ancrage dans la réalité. Un cinéaste en particulier retient l'attention et devient un sujet d'études. Ainsi, Tim Burton est un conteur d'histoire fantastique et loufoque. Il ne semble pas avoir de limite à son imagination et à son pouvoir créatif. Dans sa filmographie trois films attirent l'attention : *Ed Wood*, *Big Fish* et *Big Eyes*. Ils apparaissent plus ou moins étrangers à l'esthétique du genre « burtonien ». Cependant ils font naître aux yeux des spectateurs diverses réflexions et des questionnements sur son rôle de réalisateur ainsi que sur son rapport avec l'industrie du cinéma. Ces pensées engendrent diverses interrogations sur les fondements de la créativité, sur la construction d'un film et sur l'influence énigmatique entre une œuvre d'art ou filmique et son créateur. L'exploration d'une introspection à travers les films de Tim Burton dévoile la construction d'un autoportrait implicite.

Version Anglaise

The filmmaker is a designer of fictional and real universes. He concretizes the escape of the spectator or on the contrary his anchorage in reality. A director in particular gets attention and becomes a subject of study. Tim burton is a fantastic, wacky storyteller. He seems to have no limit in his imagination and creative power. In his filmography three films attract attention: *Ed Wood*, *Big Fish* and *Big Eyes*. They appear more or less foreign to the aesthetics of the "burtonien" genre. However, they give raise in the eyes of spectators various reflections and questions about his role as director as well as his relation with the film industry. These thoughts generate various questions about the foundations of creativity, the construction of a film and the enigmatic influence between an artwork or a filmic work and its creator. The exploration of introspection through Tim Burton's films reveals the construction of an implicit self-portrait.

Mots-clés

Cinéaste, Conteur d'histoires, Tim Burton, Esthétique, Autoportrait, Légitimation, Reconnaissance, Industrie du cinéma, Spectateur

Tables des matières

Introduction.....	7-15
Partie 1 Le cinéaste en conteur d'histoires.....	16
1. Le personnage d'Edward Bloom est un des premiers reflets de Tim Burton.....	17
1.1 <i>Big Fish</i> crée un effet miroir entre Tim Burton et le personnage Edward Bloom.....	17-24
1.2 La mise en abyme du cinéaste à travers le conteur Edward Bloom.....	24-29
1.3 L'absence de frontière dans <i>Big Fish</i> pour le conteur d'histoires.....	29-34
2. Une implication personnelle troublante de Tim Burton dans <i>Big Fish</i>.....	35
2.1 L'œuvre de l'auteur Daniel Wallace s'impose à Tim Burton.....	35-37
2.2 Un effet miroir troublant entre le personnage William Bloom et le cinéaste.....	38-42
3. Une ode à la création d'histoires.....	43
3.1 <i>Big Fish</i> : un retour aux sources.....	43-47
3.2 Les figures du conteur dans la filmographie de Tim Burton.....	47-53
Partie 2 La légitimation du créateur et de ses œuvres.....	54
1. Le lien entre le créateur et ses œuvres, Ed Wood le génie dans l'échec.....	55
1.1 Un hommage au cinéaste jugé le plus mauvais de l'histoire du cinéma.....	55-59
1.2 <i>Ed Wood</i> : une mise en abyme du rôle de réalisateur.....	59-63
1.3 La symbolique du miroir entre Ed Wood et Tim Burton.....	63-68
2. <i>Big Eyes</i> : le face à face entre Margaret Keane et ses œuvres.....	69
2.1 La filiation entre une œuvre et son créateur hanté par le doute.....	69-74
2.2 Le créateur dominé par ses créations et réciproquement.....	75-79
3. Le réalisateur et le spectateur : une quête de légitimité.....	80
3.1 Ed Wood et Margaret Keane, l'impact du regard des spectateurs.....	80-85
3.2 Le créateur face à sa quête de légitimité et de reconnaissance.....	85-89
Partie 3 L'affrontement entre les créateurs et les non-créateurs : une relation de pouvoir.....	90
1. <i>Big Eyes</i> : un duel de pouvoir entre les créateurs et les non- créateurs.....	91
1.1 La relation entre créateur et non-créateur.....	91-96
1.2 Un créateur face au monde de l'art.....	97-101
2. <i>Ed Wood</i> : la confrontation à l'industrie cinématographique.....	103
2.1 L'affrontement entre le cinéaste Ed Wood et l'industrie du cinéma.....	103-107
2.2 Le regard de Tim Burton sur le monde du cinéma à travers le personnage d'Ed Wood.....	107-111
3. La création : entre contrainte et liberté.....	112
3.1 Ed Wood ou les limites de la création.....	112-116
3.2 Edward Bloom : l'imaginaire contre la réalité.....	116-121

3.3	Tim Burton et sa liberté de création.....	121-124
Conclusion	125-130
Bibliographie	131-135
Filmographie	136-139
Annexe	140-143

Introduction

Dans le début des années quatre-vingt, un cinéaste survient dans l'univers du cinéma américain. Il impose très vite son genre, sa vision du monde extérieur et sa propre esthétique. Il s'affranchit des conventions classiques du cinéma américain et de l'influence du « Nouvel Hollywood » inspiré par la « Nouvelle Vague Européenne ». Ces cinéastes sont à la recherche de plus de réalité et plus de sincérité, comme avec les films *The Rain People (Les gens de la pluie)* de 1969 réalisé par Francis Ford Coppola ou *Taxi Driver* de Martin Scorsese en 1976. Ils insufflent une envie de révéler la réalité sur leur pays. Cependant ils engagent un revirement de genre de films, car ils permettent une accentuation progressive du renouvellement de certains genres comme l'horreur avec *Shining* de Stanley Kubrick de 1980, également la science-fiction, le fantastique comme avec le film *The Fly (La Mouche)* de David Cronenberg en 1986 et de même avec l'entrée dans le monde des super-héros avec *Superman II* réalisé par Richard Lester en 1980 ou *Batman* de Tim Burton en 1989.

Dans cette démarche d'émancipation et de liberté de création Tim Burton conçoit ses propres œuvres cinématographiques. Ce cinéaste inscrit son art dans une originalité et une singularité de la représentation du monde et de la société qui l'entoure. Il met en scène ses diverses angoisses, ses critiques sociétales, ses réflexions et ses rêves. Il oscille entre le gore, le sombre, le bizarroïde et l'enfance avec des rêves merveilleusement cauchemardesques. Il invente des histoires, des personnages et des paysages uniques. Il fabrique des hybridations des différents genres du cinéma en mêlant l'horreur, le fantastique, la comédie musicale et la science-fiction. Ce melting-pot des genres lui permet d'exprimer son art et ses pensées à travers une palette infinie de différents rêves cauchemardesques troublants sans limite. Ainsi l'explique l'auteur Antoine De Baecque dans l'ouvrage *Tim Burton* de 2005 :

« Burton a forgé un univers qui évite le cinéma classique, même s'il est nourri des genres de l'horifique et des séries B de l'effroyable. Un univers qui s'invente, littéralement, grâce à ses visions graphiques, ses décors gothiques, ses masques de terreur, ses grimaces sensuels, ses pulsions morbides, sa forme narrative proche des récitatifs de l'opéra, son art de portraits croisés... »¹

Tim Burton suit l'évolution technologique des effets spéciaux et l'utilise pour ses divers films. Ce réalisateur ne se limite pas à la prise de vues réelle et explore le pouvoir créatif de l'animation en concevant des films d'animation pour tous publics, comme *Frankenweenie* de

¹ Antoine, De Baecque, *Tim Burton*, Paris, éd. Cahier du cinéma, 2005, p. 10.

2012. Tim Burton est un dessinateur de formation, puisqu'il a étudié à l'Institut des arts de Californie (Cal Arts) à partir de 1971 pour la firme Disney. Le réalisateur apprend les divers techniques d'animations classiques et est artiste-concepteur dans les équipes d'animation qui fabriquent *The Fox and the Hound (Rox et Rouky)* en 1981 ou *The Black Cauldron (Taram et le Chaudron magique)* en 1985. Il s'affranchit de la norme et expérimente ses propres projets au sein de la firme, comme avec la réalisation de ses premiers court-métrages *Stalk of the Celery Monster* de 1979 et *Vincent* de 1982. Ces deux films sont les prémices de la mise en place de son art et de l'explosion de son talent et affirment un savoir-faire personnel. Tim Burton effectue de 1971 à 1985 neuf courts-métrages, puis réalise deux vidéoclips *Bones* en 2006 et *Here with me* en 2012 pour le groupe The Killers et il filme plus de dix-neuf longs-métrages. Il est un scénariste et réalisateur productif créant des œuvres originales comme *Edward Scissorhands (Edward aux mains d'argent)* en 1990 ou *Corpse Bride (Les noces funèbres)* de 2005. Il fait des adaptations de comédies musicales par exemple le film *Sweeney Todd : The Demon Barber of Fleet Street (Sweeney Todd: Le Diabolique Barbier de Flette Street)* de 2007 est tiré de l'œuvre musicale de 1979 de Stephen Sondheim et Hugh Wheeler, qui se sont eux-mêmes inspirés d'une légende. Tim Burton s'inspire d'œuvres préexistantes comme le roman *Charlie and the Chocolate Factory* de Roald Dahl daté de 1965 pour son film *Charlie and the Chocolate Factory (Charlie et la chocolaterie)* en 2005 ou de même pour le film *Alice in Wonderland (Alice aux pays des merveilles)* de 2010 adapté du livre *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll de 1865.

Le réalisateur Tim Burton s'inspire d'autres auteurs depuis son enfance, comme Edgar Allan Poe ou de l'acteur Vincent Price et du réalisateur Ed Wood. Il déclare à ce sujet dans le livre *Tim Burton* de Mark Salisbury :

« Vincent Price était un personnage avec lequel je pouvais m'identifier. Quand tu es plus jeune, tu crées ta propre mythologie et tu détermènes ce qui te touche. Et ces films, leur poésie, ce personnage plus grand que nature qui traversait tant de tourments – la plupart imaginaires – m'interpellaient comme d'autres enfants ont pu être interpellés par Gary Cooper ou John Wayne. »²

Tim Burton baigne depuis son plus jeune âge dans des références cinématographiques très spécifiques. Il se passionne pour des grands classiques de la science-fiction et plus particulièrement pour les films de monstres, comme *Godzilla* d'Ishiro Honda en 1954 ou *King*

² Mark, Salisbury, *Tim Burton*, Paris, éd. Sonatine Editions, trad. Bernard Achour, 2009, pp. 41 à 42.

Kong de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack en 1933. Mais aussi des personnages comme la créature dans *Frankenstein* par James Whale de 1931 ou *Creature from the Black Lagoon* (*L'Étrange Créature du lac noir*) réalisé par Jack Arnold, 1954 l'obsédent. Dans ses propres films Burton met en scène des monstres pour personnages principaux, par exemple dans le film *Sweeney Todd : The Demon Barber of Fleet Street* où Benjamin Barker devient un serial killer, Edward l'humanoïde avec ses mains de fer dans *Edward Scissorhands* de 1990 et également *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (*Miss Peregrine et les enfants particuliers*) de 2016 mettant en scène des enfants monstres avec des pouvoirs surnaturels. De plus sa filmographie se compose de références au cinéma expressionnisme allemand des années vingt avec une esthétique similaire présente dans les deux films *Batman* en 1989 et *Batman Returns* (*Batman : le défi*), 1992.

Le cinéaste dans l'ensemble de sa filmographie semble placer ses interrogations sur les pouvoirs de l'imaginaire et sur l'enfance. Tim Burton à travers ses différents personnages principaux projette ses souffrances et ses démons de son enfance. Dans *Edward Scissorhands* le personnage d'Edward un jeune homme différent est rejetée par la société, et traité comme un paria pour sa différence. De même avec le personnage de Willy Wonka dans *Charlie and the Chocolate Factory* interprété par Johnny Depp vit seul, reclus et a quitté sa famille très jeune. Tim Burton à travers ses personnages raconte être un enfant solitaire, introvertie, loufoque et souvent traité comme un marginal. Il est inadapté à la société qui l'entoure et en décalage. Il l'exprime également à travers un livre dont il est l'auteur *the Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* (*La triste fin du petit enfant huître et autres histoires*) de 1997. Ce livre est un recueil de différentes petites histoires illustrées cruelles et tendres. Par exemple l'histoire de l'enfant huître, *La sortie du petit Enfant Huître* dépeint le besoin d'être comme les autres « Pour Halloween, notre petit gamin huître décida de se déguiser en humain. »³, également Tim Burton ironise sur la cruauté de la vie et sa dureté avec l'histoire de James « Inopportunément, le Père Noël offrit à James un nounours, ignorant qu'il avait été lacéré par un grizzli un peu plus tôt dans l'an. »⁴ L'auteur interroge sur la différence et l'extraordinaire, avec le récit de *l'Enfant Tache* « De tous les héros super cotés, le plus étrange, et de beaucoup, n'a ni pouvoir spécial ni voiture tarabiscotée. A côté de Superman, de Batman et consorts, j'imagine qu'il

³ Tim, Burton, *La triste fin du petit enfant huître et autres histoires*, France, éd. 10/18 département univers poche, trad. René Belleto (titre original : *the Melancholy death of Oyster Boy & Other Stories*, éd. Rob Weisbach Books, Williamiam Morrow and Company, inc), 1997, pp. 122 à 123.

⁴ Tim, Burton, *La triste fin du petit enfant huître et autres histoires*, *ibid.* cit p. 81.

paraît sans panache, mais pour moi il sort de l'ordinaire, et son nom est Enfant Tache. »⁵ Le cinéaste à travers ses histoires et ses dessins se raconte et pose son regard sur la société.



Les dessins de Tim Burton qui illustrent des petites histoires

Tim Burton est fasciné par le génie créatif, qu'il conçoit comme un pouvoir de création. Dans plusieurs de ses films des génies, des inventeurs, des savants fous nourrissent le récit de l'histoire ou jouent un rôle majeur dans la vie du personnage principal. Tim Burton s'interroge sur la création de l'imaginaire des personnages et sur la métamorphose d'êtres vivants, comme dans *Batman* de 1989, le Joker (interprété par Jack Nickolson) tombe dans une cuve d'acide. Il est défiguré et se transforme sous les yeux du spectateur en monstre déshumanisé de par ses pensées maléfiques mais avec une enveloppe corporelle humaine au visage bien particulier. Tim Burton filme les mutations, les modifications et même la création d'être vivant. Il l'expérimente pleinement avec certains films d'animation comme *Corpse Brides* de 2005 et *Frankenweenie* de 2012. Il fait référence à l'auteur Mary Shelley avec son ouvrage *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de 1818. Il met ainsi en scène diverses expériences scientifiques donnant la vie à des animaux, des poupées de chiffons et des choses non identifiées créées de toutes pièces. De même pour le film *Edward Scissorhands*, un savant crée l'humanoïde Edward pour avoir un fils et une famille. Tim Burton amène l'idée au spectateur que la création humaine permet d'inventer, d'imaginer sa propre vie et de se construire sa propre histoire. Ce cinéaste caresse l'utopie que chaque être humain peut se forger sa propre histoire et se détacher de celle qui lui est infligée depuis sa naissance à travers l'affirmation de son genre propre et de son esthétique singulière.

⁵ Tim, Burton, *La triste fin du petit enfant huître et autres histoires*, op. cit., pp. 36 à 37.

Par conséquent sa filmographie et son style évoluent au fur et à mesure du temps, mais ses sujets de prédilection sont toujours présents dans ses films en s'affirmant plus ou moins. Tim Burton construit une sorte d'homogénéité en explorant de multiples récits fictifs et fantastiques. Il forge son propre genre à travers ses différents films. Il crée son univers et sa touche « Burtonienne », qui transcende tous ses films. Burton n'est plus juste un simple réalisateur. Il devient une marque reconnaissable et un genre unique dans le monde du cinéma. Ainsi Mark Salisbury dans l'ouvrage *Tim Burton* explique ce terme Burtonien :

*« Depuis le début de sa carrière, le réalisateur est passé du stade de metteur en scène visionnaire capable de transformer en or tout ce qu'il touche à celui de marque déposée : le terme 'burtonien' s'applique désormais à tout réalisateur dont l'univers est soit sombre, soit tranché, soit bizarroïde, soit les trois à la fois. (...) Burton n'en demeure pas moins un artiste dont le mode opératoire continue de dépendre entièrement de ses sentiments les plus intimes. »*⁶

Ainsi une nouvelle catégorie de film émerge le genre « Burtonien », quand d'autres réalisateurs adoptent son style. Tim Burton devient une marque de fabrique reconnaissable dans l'ensemble des films d'autres cinéastes. Par exemple l'animé en stop-motion *Coraline* d'Henry Selick de 2009 s'inspire de l'univers de Tim Burton créant un scénario, des personnages et des décors similaires au cinéma burtonien. Le travail de Tim Burton a un véritable impact sur d'autres réalisateurs et sur les spectateurs. Il interroge sur la nature humaine avec ses conventions et sur son potentiel d'imagination, mais aussi sur les êtres humains fabricant d'imaginaire. Burton s'intéresse tout particulièrement aux créateurs en train de créer dans un monde régi par l'argent et où le rêve est secondaire.

Parmi sa filmographie trois œuvres se différencient des autres, il met en scène au centre de ces films la création par des créateurs reconnus socialement comme des artistes. Ses trois films apparaissent différents et pourtant à part entière dans l'univers de Tim Burton. Ce dernier est un créateur intrigant et surprenant, car il ne s'enferme pas dans son genre de prédilection. Ses trois films ne s'ancrent pas pleinement dans sa marque burtonienne, *Ed Wood* de 1994, *Big Fish* réalisé en 2003 et *Big Eyes* de 2014. Au premier regard, ses films peuvent être réalisés par un autre cinéaste construisant une esthétique plongeant le spectateur dans le fantastique et l'imaginaire. Mais sa touche burtonesque apparaît subtilement dans les personnages, les décors et des situations. Burton semble s'effacer minutieusement pour que le regard du spectateur ne se focalise pas sur lui et son style, mais sur les trois artistes. Il présente un réalisateur, un conteur

⁶ Mark, Salisbury, *Tim Burton*, op. cit. pp. 23 à 24.

d'histoires et une peintre en effectuant une ode à l'art et ses concepteurs. Il adopte ainsi le genre du biopic et ne privilégie plus les histoires étranges et horribles, comme *Beetlejuice* de 1988 ou *Mars Attacks* en 1996. Le film *Ed Wood* dépeint la vie du plus mauvais réalisateur de l'histoire du cinéma, qui reste fidèle à lui-même, à son art et à son univers. De même pour Margaret Keane dans *Big Eyes*, une peintre qui se fait usurper son talent par son mari Walter Keane. Ainsi Tim Burton dresse le portrait de deux créateurs restant dans l'ombre et qui n'acquerront qu'une reconnaissance soit posthume ou soit très tardive. Ils sont tous deux en dehors des conventions artistiques, avec leurs propres styles et codes. L'un avec la peinture de portrait représentant des personnages aux gros yeux globuleux et l'autre avec des films d'horreur, fantastiques jugés médiocres par le monde du cinéma. Tim Burton s'intéresse à des personnes qui ont réellement existé ou des personnages fictifs qui lui sont proches, par exemple le personnage d'Edward Bloom dans le film *Big Fish*. Ce dernier est un conteur des diverses épopées qui lui sont arrivées. Les trois personnages Ed Wood, Margaret Keane et Edward Bloom semblent mettre en perspective une filiation et une identification de Tim Burton par rapport à ses trois figures.

Ces trois films annoncent une transposition de Tim Burton qui ne réside plus qu'essentiellement avec ses tourments d'enfants, mais avec ceux d'adultes également. Ils évoquent la position d'un créateur face à une œuvre de son émergence à sa réalisation concrète. Ainsi le cinéaste effectue une introspection sur sa place et sa fonction de créateur d'histoire et développeur d'imaginaire. Le film *Big Fish* engage une analyse intime de Tim Burton à travers les personnages d'Edward et William Bloom sur le génie de l'imaginaire, sur la folie délirante à raconter des histoires et sur la construction de multiples récits. Le personnage d'Edward Bloom questionne l'essence même d'un réalisateur et sa vocation première. Le cinéaste se demande ce qu'est un réalisateur de films pour lui-même et à l'heure actuelle. Qu'est-ce qui le définit ? Bien qu'Edward Bloom ne soit pas un cinéaste, il raconte des histoires à son public composé d'amis et de la famille, tout comme Tim Burton avec ses films, même si le public de ce dernier est plus vaste. Une autre interrogation survient avec *Big Fish* pour le spectateur fidèle au cinéaste, le degré d'implication et d'appropriation d'un réalisateur face à l'histoire d'un film. Et plus largement le cinéaste place sous le projecteur les divers rapports d'un réalisateur avec son œuvre filmique. Une ambiguïté demeure avec *Big Fish*, parce que la vie des personnages du film est étroitement liée à celle de Tim Burton. Alors que ce n'est pas un scénario original et personnel, mais une adaptation du livre de Daniel Wallace écrit en 1998 *Big Fish : A Novel of Mythic Proportions*. L'œuvre évoque une confrontation entre un père Edward Bloom vivant à travers ses histoires et son fils William, qui est en quête d'obtenir la vérité sur son père. Donc

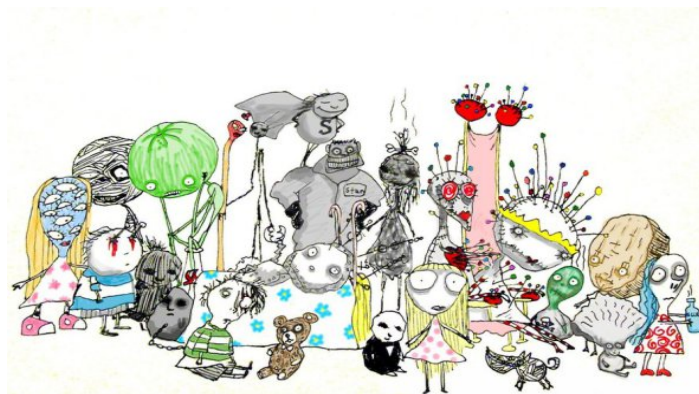
Tim Burton pose le problème de la limite à la création d'histoire et de la constante dualité entre la réalité et le rêve à laquelle un rêveur doit faire face.

Ed Wood est l'un des premiers films où Tim Burton se questionne sur le rôle et la place d'un réalisateur au sein de la société. Tim Burton semble avec son film *Ed Wood* créer un miroir, puisque Ed Wood a une passion pour le cinéma de science-fiction et pour l'acteur Bella Lugosi en réflexion à l'admiration que Tim Burton peut avoir pour ce genre et cette génération d'acteurs. Le spectateur se demande donc comment le film peut-il être pensé comme un autoportrait d'artiste raté ? Et qu'est-ce qui fait qu'un cinéaste est bon ou mauvais ? Tous ces multiples questionnements engendrent celui sur la reconnaissance, la notoriété de l'œuvre et de son auteur. La reconnaissance semble essentielle pour un artiste, comme pour les trois personnages Ed Wood, Margaret Keane et Edward Bloom. Une œuvre de quelle nature qu'elle soit se nourrit et existe avec le regard du spectateur. Ce regard est une reconnaissance. Mais est-ce vraiment essentiel pour l'auteur de l'œuvre ? Tim Burton effectue une introspection avec Ed Wood, il s'empare de la symbolique du miroir. Ce dernier apporte une dimension particulière au film, car Ed Wood apparaît comme un reflet inversé de Tim Burton. La question réside dans les limites de cette mise en abyme pour le cinéaste Tim Burton. L'hommage de ce dernier à Ed Wood, dénommé comme le pire réalisateur de l'histoire du cinéma, permet d'installer une réflexion sur le monde du cinéma, avec son historique et son fonctionnement. Tim Burton établit la biographie d'Ed Wood en montrant la fabrication d'un film. Il commence par l'imagination d'un scénario, la trouvaille des financements, les accords avec les producteurs, puis le casting et la direction du film en studio. Le spectateur se retrouve confronté au quotidien du réalisateur Ed Wood et par conséquent celui de Tim Burton. Ce dernier expose le génie dans l'échec et la folie furieuse d'un réalisateur chevronné croyant en ses idées et en ses histoires face à un monde du cinéma hostile. Tim Burton pose une réflexion sur le pouvoir de création des réalisateurs face à leurs œuvres et à l'industrie du cinéma. La dualité avec les limites imposées par l'industrie cinématographique ou le milieu de l'art est une problématique constante que chaque artiste et créateurs rencontrent.

Ce questionnement apparaît également dans le film *Big Eyes* de 2014, avec les peintures de Margaret Keane. Il dresse le portrait d'un créateur étant dépourvu de foi en son travail et n'ayant aucun sens pratique du marché de l'art. Tim Burton avec ce film pose une question prédominante pour un créateur : la légitimité de la création et par conséquent celle de la dualité entre les créateurs et les non-créateurs. Les non-créateurs peuvent être également les galeristes, les critiques, les spectateurs et si l'on associe le monde du cinéma, les producteurs. Burton émet le questionnement avec *Big Eyes* et *Ed Wood*, de la relation, de la place et des limites entre un

créateur et un non-créateur. Où se situe la liberté des créateurs face aux figures financières faisant autorité ? De plus, Tim Burton est lui-même dans ce combat, car il a toujours du mal à bâtir des films. Il crée d'ailleurs sa propre société de production *Tim Burton Productions* fondée à la fin des années quatre-vingt. À travers ses trois films, Tim Burton s'interroge sur la légitimité d'une œuvre et de son créateur. Il questionne les fondements de son statut et de son être, en tant que conteur d'histoires, mais également la légitimité d'un cinéaste et les limites du pouvoir de création. Le rapport entre l'appropriation d'une œuvre et son créateur originel et il évalue la place d'un réalisateur face au monde du cinéma qui l'entoure. Donc comment Tim Burton s'interroge-t-il sur son rôle de cinéaste parmi ses propres œuvres ? Et de quelle manière définit-il l'acte de création au sein de l'industrie cinématographique ?

Ed Wood, Big Fish, Big Eyes génèrent une multitude de questionnements et d'interrogations sur la place et le rôle d'un cinéaste au sein de son univers de création. Tim Burton est un artiste peignant son autoportrait au fil de ses films et le retouchant un peu à chaque nouvelle histoire racontée. Son autoportrait n'est pas juste la simple représentation physique de son corps peint, mais plus un portrait psychologique avec un étalage de ses pensées, de ses rêves et de ses peurs. Son moyen d'expression se manifeste par ses qualités de cinéaste et la fabrication des films. Il inclut continuellement le spectateur dans ses univers fous et ses rêveries sans fin. Il se dévoile dans chacun de ses films plus ou moins subtilement par ses personnages. Ces derniers ainsi lui permettent d'effectuer une remise en question de ce qui le définit, comme le cinéaste en conteur d'histoires. Tim Burton dans la quête d'un lien entre le cinéaste, son œuvre et le spectateur indique son positionnement sur la légitimité du créateur et de ses œuvres. Le cinéaste par le biais de ses personnages laisse entrevoir la place et la relation de pouvoir entre un créateur et un non-créateur en évoquant un affrontement pour la liberté de création.



Les petites créatures composent l'univers de Tim Burton.

Partie



Le cinéaste en conteur d'histoires

1. Le personnage d'Edward Bloom est un des premiers reflets de Tim Burton

1.1 *Big Fish* crée un effet miroir entre Tim Burton et le personnage Edward Bloom

Dans le film *Big Fish*, Tim Burton met en scène un personnage intrigant et fabuleusement énigmatique. Ce protagoniste est plus ou moins différent des héros des autres œuvres du cinéaste. Tim Burton avec son univers unique et particulier projette les histoires de personnages sombres, curieux et à part dans la société. Tim Burton érige souvent des personnages principaux dans un profil solitaire et loufoque, comme Pee-Wee dans *Pee-Wee's Big Adventure* de 1985 ou encore l'inspecteur Ichabod Crane dans *Sleepy Hollow (Sleepy Hollow, la légende du cavalier sans tête)* en 1999. Cependant plusieurs de ses personnages gravitent dans l'univers de l'imaginaire et des rêves. Edward Bloom se nourrit des utopies et des contes en tous genres. Ce personnage n'est ni sombre ni bizarre. Il raconte des histoires et se complait à les divulguer. Un premier effet réflexif dès le scénario est remarqué par les spectateurs aguerris, car le prénom Edward est emblématique dans la filmographie de Burton. Par un hasard suspicieux, ce prénom fait référence à deux autres protagonistes principaux dans la filmographie du cinéaste *Edward Scissorhands* réalisé en 1990 et *Ed Wood* de 1994. *Big Fish* possède donc une touche burtonienne indéniable. De même pour ces deux films d'animations *Corpse Brides* en 2005 et *Frankenweenie* de 2012, les deux héros possèdent le prénom Victor. Le réalisateur fait la lumière sur ce point commun entre ses personnages dans une interview menée par Michel Ciment et Laurent Vachaud dans *Positif* :

« Pour Edward aux mains d'argent, qu'il avait fallu créer de toutes pièces, c'est sûr que j'avais délibérément choisi de le nommer Edward ; Ed Wood était quelqu'un qui avait existé, et dont je me sentais proche, mais son nom existait déjà ; quant à celui de *Big Fish*, c'est une belle coïncidence. (...), c'est un nom qui me convient bien, d'autant plus que chacun de ces trois films a représenté une expérience très personnelle. » ⁷

Le protagoniste Edward Bloom s'impose donc légitimement dans la filmographie de Tim Burton.

⁷ Pierre, Eisenreich, *Tim Burton*, Paris, éd. Scope, col. Positif Collection, 2008, p. 57.

Cette dimension réflexive permet de s'acheminer vers une appropriation et une reconnaissance de Tim Burton par rapport au personnage d'Edward Bloom. Burton dans la plupart de ses films aborde le thème de la parentalité et principalement la relation entre un père et son fils. *Big Fish* raconte l'histoire d'un fils à la recherche de la véritable histoire de son père. Ce dernier narre sa vie et enjolive son existence. Son fils ne connaît pas son père réellement. Il ne l'a approché qu'à travers l'image que son père a racontée et donnée de lui-même. Et dans les derniers instants de vie du père, son fils s'en approche et est en quête de vérité. Ce film *Big Fish* reflète sans détours la propre vie de Tim Burton, lui-même n'avait pas beaucoup de contact avec son père, qui reste pour lui une véritable énigme. Le cinéaste au travers de plusieurs de ses œuvres filmiques fait émerger des figures paternelles souvent dures, absentes et exigeantes. Dans *Edward Scissorhands*, le père d'Edward l'inventeur est absent par sa mort et laisse sa création livrée à elle-même. De même pour Willy Wonka dans *Charlie and the Chocolate Factory* réalisé en 2005, son père dur, froid et autoritaire le chasse de chez lui. Le super-héros Batman perd ses parents très jeunes et retrouve la figure d'un père en son fidèle valet Alfred. La figure du père est centrale dans l'œuvre de Tim Burton, dans sa vie ce dernier se cherche des pères de substitution, qu'il trouve par exemple en la personne de Vincent Price. Cet acteur berce l'enfance de Tim Burton et a un impact sur son travail, puisqu'il fait la voix off dans son premier court-métrage *Vincent*, qui lui est dédié. Tim Burton le fait également jouer dans la figure du père donnant la vie avec l'inventeur d'Edward dans *Edward Scissorhands*.

Par conséquent Edward Bloom devient le miroitement du reflet imaginaire du père de Tim Burton. Le cinéaste se construit sa propre image de son père à travers ses divers personnages masculins et sa propre famille, à l'instar du personnage Ed Wood. Ce dernier est un réalisateur de films solitaire, qui se construit sa propre famille avec ses acteurs et son équipe technique. Tim Burton expose son point de vue dans une interview à Michel Ciment et Laurent Vachaud dans Positif :

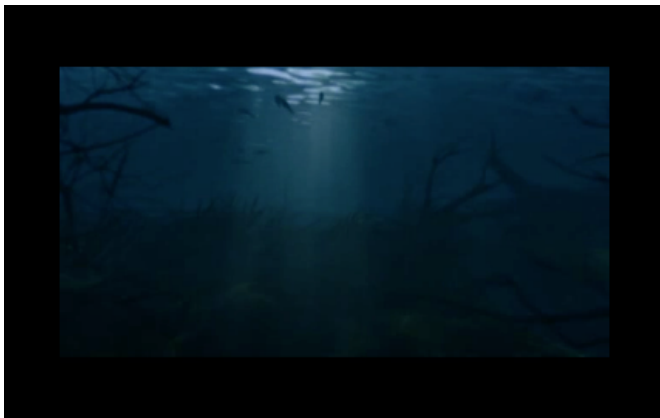
« C'est sans doute parce que je me sentais éloigné de mes parents. Je crois que ce qui stimule votre créativité, c'est ce dont vous avez été privé dans les premières années de votre vie. Quand vous n'avez pas connu la chaleur d'un foyer, vous la cherchez dans ce que vous écrivez ou filmez. Quelles que soient vos expériences ultérieures, ces aspirations de jeunesse restent avec vous toute votre vie, elles habitent votre âme. »⁸

Ainsi le spectateur peut apercevoir un effet miroir entre le père de Tim Burton et le personnage d'Edward Bloom. Tim Burton projette ses désirs refoulés et ses questionnements sur le

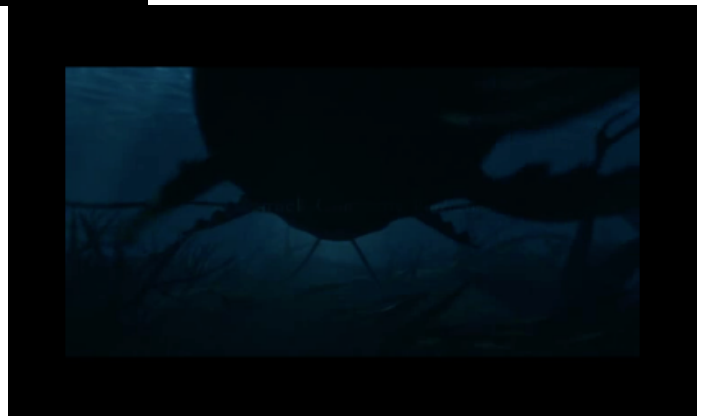
⁸ Pierre, Eisenreich, *Tim Burton, op. cit.* p. 54.

personnage d'Edward Bloom. Celui-ci permet à Burton d'entreprendre une autoréflexion sur son rapport avec la paternité et le lien père et fils.

L'effet réflexif entre le personnage et son créateur soutient une forme de symbolique du miroir. Cet objet ne se matérialise pas physiquement au court du film, mais métaphoriquement en l'incarnation d'un élément. Tim Burton ouvre son film sur une immersion totale du spectateur dans les fonds marins. Un travelling avant emmène le spectateur dans une déambulation aquatique, qui est guidée par un énorme poisson. Ce dernier semble naviguer autour du regard du spectateur incarné par la caméra. Le spectateur se retrouve très proche du poisson avec des gros plans et même sur un plan avec une obstruction de la vision. Tim Burton plonge le spectateur dans un environnement calme, serein et une atmosphère surnaturelle. Ces plans reviennent à la fin du film, ainsi le cinéaste replonge le spectateur dans l'eau à la suite de ce gros poisson dans son environnement naturel. L'ouverture et la fermeture du film permettent de mettre en place l'univers fantastique et merveilleux dans lequel Burton entraîne son spectateur. Le rapport avec l'eau est très présent tout au long du film. Ces deux immersions dans l'eau apparaissent, comme la matérialisation d'un passage que le spectateur doit faire pour rentrer dans l'histoire et pour en ressortir.



Le début de *Big Fish*, le spectateur est immergé dans l'eau et guider par le poisson-chat.





La surface réfléchissante de l'eau apparaît comme une surface réfléchissante d'un miroir. Tim Burton crée une symbolique du miroir à travers l'élément de l'eau. Dans une séquence précise le procédé du miroir est mis en place à partir de cinq minutes et dix-neuf secondes. Edward Bloom est dans la piscine avec un masque et un tuba, ainsi le spectateur se retrouve en point de vue subjective et en immersion dans l'eau. Il est à la place du protagoniste et se redirige vers la surface avant de traverser l'eau de la piscine et de se retrouver face à un lac en plan large avec Edward Bloom en train de pêcher au centre du plan. Le spectateur effectue une première traversée de la surface réfléchissante, puis par la suite il en effectue une seconde pour pouvoir intégrer le récit fictif énoncé par la voix off. Le personnage d'Edward Bloom (interprété par Albert Finney) est dans un plan américain de dos avec un panoramique latéral vers le bas se focalisant sur le reflet. Tim Burton se sert du reflet de l'eau pour créer un reflet de miroir. Ainsi le reflet d'Edward Bloom se reflète dans l'eau. Celui-ci subit une métamorphose et un rajeunissement, le reflet d'Edward Bloom devient plus jeune. Dans un raccord de mouvement de lancement de ligne de sa canne à pêche le personnage d'Edward Bloom présent cède sa place à l'Edward Bloom jeune (joué par Ewan McGregor). Ce geste de pêche au lancer permet au pêcheur d'envoyer le leurre le plus loin possible. Ainsi métaphoriquement l'illusion de la projection temporelle tente d'approcher au mieux la réalité

ou la vérité Edward. Ce mouvement au-dessus de la surface réfléchissante de l'eau permet d'opérer un passage temporel, comme un portail de temps. Burton et le spectateur effectue une traversée du miroir pour pouvoir intégrer le récit des fabuleuses histoires d'Edward Bloom. Tim Burton réitère le procédé de l'ouverture et de fermeture du film. L'eau est un accessoire très souvent utilisé au cinéma, comme métaphore du miroir. Cet élément permet de refléter une réalité apparemment identique, mais en mouvement pouvant créer une image similaire mais déformée. Alors qu'un miroir reproduit à l'identique inversé, il est le reflet d'une réalité. Tim Burton utilise l'eau et son reflet en perpétuel déplacements, vibrations en adéquation avec son protagoniste principal. Le reflet comme l'image cinématographique retranscrit une réalité en mouvement sur une surface plane. Là encore métaphoriquement Tim Burton évoque le cinéma et son rôle de réalisateur. Le reflet déformé évoque la Mimesis et sa capacité à retranscrire l'apparence du réel par une œuvre d'art. Platon et Aristote relient cette dernière au récit et à ses vertus de tenter de transcrire par imitation une réalité qui est une vérité en apparence seulement. Car cela demeure une représentation de la réalité et non une vérité. Ainsi cette image d'Edward Bloom mouvante à la surface de l'eau participe à sa quête de vérité mais dépend de sa perception et du point de vue. Effectivement le spectateur est invité par Tim Burton à passer de part et d'autre de la surface de l'eau produisant un changement de monde et de point de vue, tour à tour personnage ou poisson. Edward Bloom est un conteur de légendes et de mythes. Il s'inspire de la réalité et la modifie, la déforme et l'amplifie. Le simple objet miroir reflète la réalité à l'identique, sans déformation, ni amélioration l'inverse d'un reflet dans l'eau. Le symbolisme du miroir est en lien avec son protagoniste et lui correspond pour renvoyer l'image en harmonie avec le personnage d'Edward Bloom. Tim Burton dans une interview menée par Michel Ciment et Laurent Vachaud pour l'ouvrage *Positif* de 2008, répond à la question : « *L'image de l'eau est importante ?* » la réponse du cinéaste : « *Si vous pensez aux mythologies et aux fables, c'est un symbole de la vie, du mouvement, mais encore des rêves. A cause de la profondeur, on ne peut pas tout voir : elle représente le mystère.* »⁹



Le changement de temporalité entre le présent et le passé, à travers le reflet d'Edward Bloom dans l'eau.

⁹ Pierre, Eisenreich, *Tim Burton, op. cit.* p. 57.



L'effet de miroitement de l'eau entraîne le spectateur dans de multiples navigations entre différentes temporalités et d'autres mondes. L'eau devient l'élément de passage entre les divers niveaux de récits. Le film raconte l'histoire présente d'un père et d'un fils qui ne se parlent plus, mais aussi l'histoire passée du père et de ses aventures. L'eau de la piscine sert de miroir à une réalité idéalisée et modifiée pour pouvoir accéder à l'eau d'un lac mystérieux et énigmatique. La réalité et la fiction se narrent, cohabitant le temps du film de Tim Burton. Ce dernier crée un vrai mélange entre les deux univers à en perdre le spectateur, car l'eau n'est pas dans le film l'élément infallible de la traversée des deux mondes. Mais l'élément de l'eau reste un vecteur important, car par exemple dans une séquence le fils Will Bloom toujours en quête de vérité rend visite à Jenny (jouée par Helena Bonham Carter), en s'approchant de la maison sa voiture se reflète nettement dans le lac. Le spectateur se retrouve, donc avec une image identique mais inversée, il effectue un basculement dans une réalité légèrement modifiée par le personnage de Jenny et non par Edward Bloom. Jenny évoque le passé et le spectateur change à nouveau de temporalité. Le présent et le passé semblent fusionner et l'imaginaire règne en monarchie absolue sur les deux univers. Tim Burton, le déclare dans *le Nouvel Observateur* le 4 mars 2004, les propos sont recueillis par Antoine De Baecque dans l'ouvrage *Tim Burton* de 2005 : « (...) Il y avait entre eux je ne sais quoi d'une même aura, une sorte de continuité de fiction, de parenté imaginaire, un identique sourire, un lien d'esprit. Pour tourner ce film miroir. »¹⁰

Un effet miroir est créé entre le protagoniste Edward Bloom et l'eau. Le cinéaste Tim Burton imagine un lien entre le personnage et cet élément. Ils sont reliés l'un à l'autre, comme quand le héros a un symbole, ainsi l'eau est à Edward Bloom ce qu'est la kryptonite au super-

¹⁰ Antoine, De Baecque, *Tim Burton, op. cit.* p. 158.

héros Superman ou encore le chocolat à Charlie dans le film *Charlie and the Chocolate Factory* de 2005. L'eau devient donc l'acolyte du personnage d'Edward Bloom. Ce dernier est associé à un gros poisson légendaire dit le « Big Fish » commençant à exister à la naissance de son fils. L'eau apparaît comme un lien familial entre le père et son fils. Cet élément devient le vecteur d'un héritage d'orateurs d'histoires merveilleuses, puisqu'à sa mort dans une ultime histoire Edward est amené par son fils à la rivière et se transforme en « Big Fish » pour ainsi être immortel. Son fils Will se retrouve face au miroitement à la surface de l'eau du reflet de ce que son père a toujours été un gros poisson. De plus le fils Will est positionné à l'endroit où se tient son père dans les autres plans du lac. Une identification et une reconnaissance sont créées par ce positionnement, mais pas à travers un reflet traditionnel d'un miroitement de l'image de Will Bloom. Par conséquent ce dernier se retrouve face à l'image de la métamorphose de son père en « Big Fish ». Dans l'ouvrage *Tim Burton Horreurs Infantines*, Vincent Baticle dans le chapitre *Tu seras un père, mon fils Figures paternelles et filiations cinématographiques dans le cinéma de Tim Burton*, expose : « 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. »¹¹ Le lac dans l'imaginaire d'Edward Bloom est le lieu de naissance et de mort pour les conteurs d'histoires. Dans la réalité, il a très souvent soif et aime se baigner dans sa piscine ou se baigne tout habillé dans sa baignoire. Dans son imaginaire et ses diverses histoires, l'eau lui permet de rencontrer une jeune femme nue dans un lac à Spectre. Elle représente la légende de cette ville, cette jeune sirène est un poisson qu'on ne peut attraper et qui change de forme en fonction des gens et de leurs propres imaginations. Le « Big Fish » est le reflet dans l'eau du personnage Edward Bloom.



L'image de droite est le reflet de William Bloom dans l'eau et celle de gauche son père se transformant en poisson-chat.

¹¹ Mélanie, Boissenneau, Bérénice, Bonhomme, Adrienne, Boutang, *Tim Burton Horreurs enfantines*, Paris, éd. L'Harmattan, 2016, p. 136.

L'eau est le passage entre les deux mondes : la vie et la mort. De même dans la filmographie de Tim Burton l'interaction entre deux mondes est très présente, soit du rêve à la réalité, mais aussi du monde des vivants à celui des morts. Le film d'animation *Corpse Brides* de 2005, le réalisateur transporte son personnage de Victor dans le monde des morts après avoir épousé un cadavre. Le protagoniste va passer du monde des morts au monde des vivants à diverses reprises pendant le film. Tim Burton parle d'une utopie où le monde des morts et des vivants pourrait coexister et interagir. Puisque vers la fin du film le monde des morts remonte à la surface et revient parmi les vivants, comme dans l'évocation de la résurrection des morts le jour du jugement dernier dans *la Bible* ou *le Nouveau Testament*. Au-delà de cela, Tim Burton semble nourrir le fantasme sans limite que l'animation réanimera les morts et les vivants. La mort et la vie sont un sujet qui touche le réalisateur, particulièrement dans cette animation où les vivants apparaissent plus morts que les morts. Ainsi ces deux mondes cohabitent, et la frontière entre les deux est fine : la mort peut être un lieu vivant coloré et enjoué, et la vie un lieu sans couleur, triste et froid.



Dans *Corpse Brides* le monde sous terre vivant à gauche et l'image de droite le monde réel dans une atmosphère sombre.

1.2 La mise en abyme du cinéaste à travers le conteur Edward Bloom

Tim Burton avec le film *Big Fish* dresse au spectateur un portrait d'un conteur d'histoires. Cet homme raconte des péripéties et des aventures, qui lui sont arrivées. Il invente et narre sa propre vie et ses expériences personnelles. Il se met en scène avec l'effet de l'exagération et l'accentuation. Ce protagoniste apparaît mystérieusement dans la filmographie

de Tim Burton. Dans ses précédents films, Tim Burton raconte souvent ses angoisses, ses ressentiments, son point de vue sur le monde et sa vision d'enfant ou d'adulte découvrant le monde qui l'entoure. Avec le film *Ed Wood* de 1994, Burton amorce une réflexion sur son métier et sa fonction de réalisateur. Il réitère son questionnement avec le film *Big Fish*, mais ne se limite pas à une introspection sur lui-même en tant que cinéaste. Il effectue une mise en abyme du cinéaste, comme conteur d'histoires. À travers le personnage d'Edward Bloom orateur de contes fantastiques et imaginaires, Tim Burton se transpose et s'identifie à ce personnage. Pourtant ce dernier n'est pas une création originale de Tim Burton. Edward Bloom est l'invention de Daniel Wallace écrivain du livre *Big Fish : A Novel of Mythic Proportions* de 1998. Edward Bloom permet une projection dans leur imaginaire de tous les êtres vivants qui ne s'inscrivent pas pleinement dans la réalité du monde qui les entoure. Ainsi le temps d'un film les conteurs d'histoires sont placés au centre des projecteurs de Tim Burton.

Ce cinéaste fait émerger plusieurs narrateurs au cours du film *Big Fish*. Il propose au spectateur une mise en abyme entre les divers narrateurs des différentes temporalités. Le récit dans lequel le spectateur est plongé par Burton est constitué d'entremêlement de différentes histoires et péripéties d'Edward Bloom. *Big Fish* retrace la vie de la naissance jusqu'à la mort d'Edward Bloom. Ce personnage est un narrateur omniprésent et omniscient, à l'instar de Tim Burton. Ce dernier est le premier narrateur implicite du film par la création du récit d'Edward Bloom et de son fils Will et par la fabrication des images. Il crée une première mise en abyme de la voix off du fils Will Bloom dès le début du film, avec la voix du narrateur Edward Bloom mis en off pour raconter ses propres histoires. Will Bloom est le conteur d'histoires dans le présent pour les spectateurs du film en train de le visionner. Edward Bloom n'est pas le complice du spectateur, mais le sujet du film. Ces diverses narrations dans la réalité et le présent s'adressent à Will adulte et à sa femme Joséphine. Tim Burton continue cette accumulation de voix off et de narrateurs, avec le voyage qu'entreprend Edward Bloom et ses différentes histoires situées dans le passé. Un rajeunissement s'opère pour Edward Bloom, qui redevient le conteur d'histoires pour son jeune fils Will. Tim Burton à travers ses différentes figures d'orateurs de la même histoire, applique la notion de filiation et de transmission. Puisque le but premier d'un inventeur d'histoires est de les transmettre et les partager, comme un réalisateur de cinéma avec son film. Edward Bloom a besoin d'un auditoire pour diffuser ses aventures et les communiquer. Tim Burton pareillement possède ce rapport avec les spectateurs, car sans eux les films n'existent pas. Le réalisateur a les mêmes besoins essentiels qu'un narrateur d'histoires. Les yeux et les oreilles des spectateurs sont primordiaux pour les deux créateurs. Le cinéaste illustre l'échange, le partage et l'héritage, car dans l'épilogue le fils de Will raconte à ses amis

dans la piscine les histoires fabuleuses de son grand-père. Par conséquent le spectateur se retrouve face à quatre figures de narrateurs : Edward Bloom (le père), Will Bloom (le fils), le petit-fils de Will Bloom et Tim Burton.



Les trois différents conteurs : Edward père dans le passé, Edward dans la réalité et le fils de William

Tim Burton à travers ses multiples narrateurs met en scène le « Tall Tale ». La traduction en français est un récit hyperbolique ou une grande histoire, qui est une fiction grotesque et très accentuée se situant dans les États-Unis du Sud-Ouest. Jean-Loup Bourget l'explique dans l'ouvrage Tim Burton collection Positif de 2008 : « *Multipliant les narrateurs et les épisodes enchâssés, il entraîne son auditoire, à travers une surenchère d'invéraisemblances, jusqu'à une chute qui lui fait prendre conscience de l'absurdité de sa crédulité.* »¹² Cette tradition du « Tall Tale » inspire et reflète l'œuvre cinématographique *Big Fish*. Tim Burton se reconnaît dans le personnage d'Edward Bloom, car lui-même invente, raconte des péripéties en multipliant les narrateurs et en rassemblant un auditoire au travers de plusieurs récits fantastiques, délirants et loufoques. Les deux créateurs d'histoires sont plongés dans leurs récits fantasmés et rêvés. Ils sont immergés dans une déformation de la réalité et se complaisent dans leurs inventions légendaires. Tim Burton et Edward Bloom sont tellement habités par leurs récits et leurs œuvres, que la fiction peut prendre le pas sur la réalité. Edward Bloom se construit une identité, une vie et un personnage au travers de ses aventures. Tim Burton de même, se raconte, se fabrique un monde et un univers avec la réalisation des films. Ces deux créateurs vivent pour l'expression de l'art. De plus, le réalisateur explique son attachement aux personnes fabulant sur la réalité, qui sont pour lui des inspirations. Dans une interview menée par Michel Ciment et Laurent Vachaud pour Positif en 2008, Tim Burton développe :

« Lorsqu'ils critiquent les biopics, les gens s'attachent au respect de la réalité historique, alors que votre mémoire change avec le temps, elle transforme parfois les

¹² Pierre, Eisenreich, *Tim Burton, op. cit.* p. 52.

*événements malgré vous, les rend plus romanesques, et pourtant ils n'en demeurent pas moins réels à vos yeux. C'est ma vision de la vie. »*¹³

Tim Burton évoque qu'en chacun des spectateurs réside une part de conteur, car les souvenirs et les mémoires avec le temps se confondent et l'esprit recrée son propre récit. Le spectateur reconstitue une réalité lointaine des événements véritables. Il n'est pas éloigné du regard que portent les conteurs d'histoires sur le monde. Il participe et devient actif à la création de nouvelles histoires. Tim Burton s'inscrit dans cette volonté de rendre son spectateur alerte face aux multiples péripéties d'Edward Bloom. Le scénario du film *Big Fish* est construit en adoptant le concept d'un gigantesque puzzle. Puisque les récits d'Edward Bloom ne cessent de s'entrecouper et s'entremêler pendant le film. Chacune des histoires peuvent être indépendantes les unes des autres et en même temps elles peuvent s'imbriquer les unes dans les autres. Ce procédé permet de suivre la vie d'Edward Bloom et de collecter les différentes histoires, pour pouvoir reconstituer sa vie. Tim Burton et John August (scénariste de *Big Fish*) le conçoit ainsi. Le spectateur perçoit les informations sur la vie d'Edward, qu'elle soit racontée par Will ou Edward lui-même. Le cinéaste fait donc référence à ses propres récits fondés sur sa vie personnelle parsemée dans ses films. Un spectateur assidu peut ainsi reconstituer le puzzle des informations sur le créateur Tim Burton.

Le cinéaste effectue une légère mise en abyme du cinéma à travers le personnage d'Edward Bloom. Ce dernier avec l'une de ses histoires permet à Tim Burton de glisser une dimension réflexive du cinéma. Le personnage de la sorcière (interprété par Helena Bonham Carter) possède un œil de verre lisant l'avenir. Cet œil reflète la mort de la personne, qui s'aventure à le regarder fixement. Le mythe de l'œil divinatoire est un fantasme de l'imaginaire collectif souhaitant connaître sa dernière heure. Dans la mythologie grecque les sœurs Grées sont les trois sœurs et gardiennes des Gorgones dont les yeux ont le pouvoir de pétrifier ceux qui les regardent. Ces sœurs Grées partagent un seul œil et une seule dent pour elles trois. Percée qui cherche les Gorgones dérobe cet œil unique comme un moyen de pression, puisque les sœurs Grées refusaient de lui répondre. Tim Burton semble s'inspirer de ce mythe pour son rôle de l'œil de la sorcière. Puisque le personnage d'Edward s'empare de l'œil de la sorcière pour obtenir une information, comme Percée avec l'œil des sœurs Grées. L'œil devient une surface réfléchissante des événements futurs propres à chacun. Cet élément est souvent le symbole de l'ouverture, de la fenêtre de l'âme et une accession à l'intériorité de la personne. L'œil de la

¹³ Pierre, Eisenreich, *Tim Burton, op. cit.* p. 59.

sorcière s'apparente à l'ouverture d'une autre dimension temporelle future. Il permet une liberté de création et d'invention d'histoires infinies. Ainsi cet œil occupe une place importante dans le récit d'Edward Bloom. La séquence débute à neuf minutes et vingt-huit secondes du film. Pour Tim Burton, l'œil de la sorcière fait référence à l'écran blanc d'un cinéma où un film vient se projeter dessus, en étant diffusé sous le regard d'un public. Les images projetées des différentes morts des deux enfants à travers l'œil sont ponctuées au début par l'ouverture du cache œil noir et à la fin par sa fermeture. Ainsi le réalisateur conçoit la métaphore du rideau se levant pour avertir du commencement du film et la fermeture du rideau de la fin de la projection. Le cache œil noir peut également faire référence au volet ou au fondu au noir. Tim Burton place son spectateur en point de vue subjectif face à la projection de la mort des deux premiers enfants. Il crée cet effet avec l'enchaînement de différentes échelles de plans, avec un travelling avant sur le visage de la sorcière ponctué par un champ-contrechamp d'un plan rapproché épaule d'un des garçons. Il fait un zoom avant pour que le spectateur soit projeté sur un gros plan visage d'un des jeunes garçons. Le spectateur est plongé toujours dans une dynamique de zoom avant et se retrouve face à un très gros plan de l'œil de la sorcière.



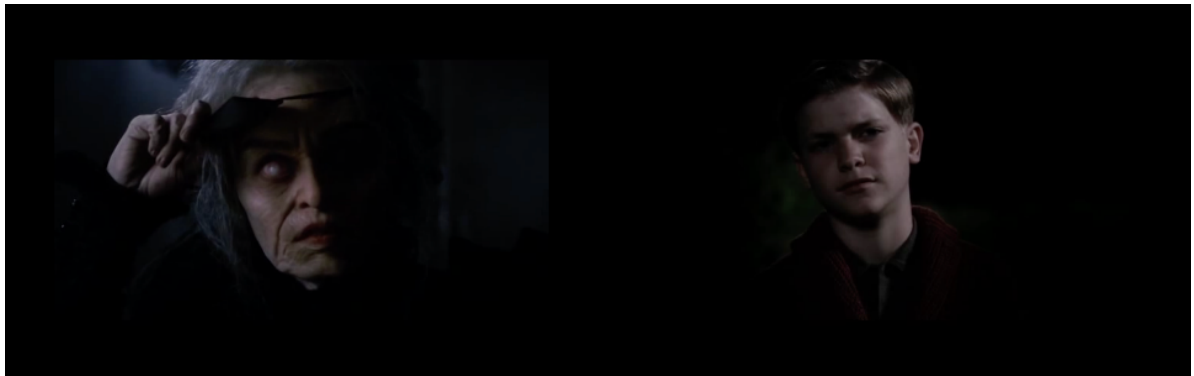
Gros plans de l'œil de verre de la sorcière dévoilant deux prédictions de la mort de deux enfants

En revanche, pour Edward Bloom enfant la métaphore du dispositif cinématographique adopte une autre mise en scène. Le champ-contrechamp entre la sorcière, son œil et Edward, n'aboutit pas à un très gros plan sur l'œil de verre, comme précédemment. Cependant le point de vue du spectateur se focalise sur Edward en gros plan visage et sur un gros plan visage de la sorcière avec son œil blanc. La projection de la mort d'Edward est hors-champ, ainsi elle reste un mystère pour le spectateur. L'œil de la sorcière face à Edward devient un lieu de captation, comme une caméra de cinéma en train de filmer. La projection réside dans l'imagination du spectateur, que Burton laisse ouverte aux fantasmes et aux propres projections des spectateurs. Marion Poirson-Dechonne dans le chapitre *Le cinéma miroir du cinéma* dans l'ouvrage *Tim*

Burton : *Démons et Merveilles* de 2010, expose :

« L'expérience magique accomplie par Edward nous renvoie, essentiellement, à la magie du cinéma, ce monde de phantasmes et d'illusion, semblable à un rêve éveillé. L'œil de la sorcière, tout à la fois objet de tentation et de répulsion pour les enfants du film, que seul le plus courageux aura l'audace de voler, permet de voir l'invisible. »¹⁴

Tim Burton exerce une réflexion à travers le personnage d'Edward Bloom sur son univers le cinéma et sur sa propre vie.



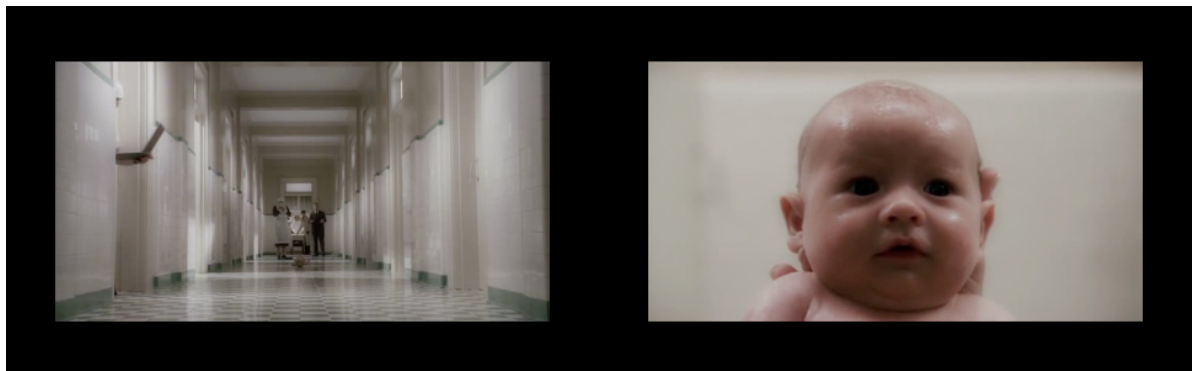
Edward se retrouve face à la prédiction de sa mort.

1.3 L'absence de frontière dans *Big Fish* pour le conteur d'histoires

Tim Burton dépeint un conteur d'histoires, sans limite et sans frontière entre des récits inventés et la réalité. Ce conteur n'appréhende sa vie extérieure qu'à travers sa propre vision du monde et de la société. Le réalisateur Tim Burton rend hommage aux hommes et aux femmes, qui transmettent des histoires fantasmées à d'autres personnes. Le monde de l'imaginaire pour le réalisateur Tim Burton est un univers de tous les possibles sans contrainte, ni frontière. Le film *Big Fish* évoque l'absence de cadre pour un narrateur d'histoire et plus particulièrement l'impact que cela peut engendrer sur les proches du conteur. Le personnage d'Edward Bloom vit au travers des diverses histoires, qui mettent en scène son quotidien

¹⁴ Yann, Calvet, Jérôme, Lauté, *Tim Burton, Démons et Merveilles*, Paris éd. Eclipses revue de cinéma n°47, 2010, p. 90.

amélioré. Il se construit sa propre identité et sa propre vie, avec des histoires inventées et fantasmées. Il crée un décalage entre la réalité et la fiction imaginée Cette créativité débordante prend le pas sur la vie réelle et affecte ses proches, comme son fils William Bloom. Ce fils est en quête d'un père et de ses racines qui ne sont pas issues des fantasmes de son père Edward Bloom. Ainsi le conteur emmène le spectateur et son fils dans l'histoire de sa vie dès sa naissance. Il devient le héros de diverses aventures, avec une pointe de surréalisme et de merveilleux. La voix off raconte la naissance d'Edward Bloom, comme un événement inattendu et loufoque. La mère est l'hôpital en train d'accoucher avec le père attendant dans le couloir. Elle expulse le bébé avec une telle force, que celui-ci se retrouve à glisser sur le dos tout le long du couloir de l'hôpital. Le bébé va tellement vite, qu'il échappe aux mains des infirmiers et est récupéré par une infirmière qui passait par là. La voix off de William Bloom commente : « *Sa naissance est à l'image de cette vie invraisemblable, pas plus longue que celle de la plupart des hommes, mais plus vaste et aussi étrange que ses histoires ont pu être. Leurs fins étaient toujours des plus surprenantes.* »



La naissance d'Edward Bloom

Edward forge sa légende en racontant à son fils, des histoires pour l'endormir ou pour lui tenir compagnie pendant ses différentes convalescences. Il conte son enfance extraordinaire, où il est un jeune garçon qui grandit très vite, plus que la normale. Puisqu'il est comme les poissons rouges adaptant leurs tailles à leurs environnements. Son projet est de se faire une plus grande place dans sa ville, pour que cela soit en adéquation avec sa taille et son envergure. Il possède des aptitudes sportives hors du commun, avec une frappe impressionnante au Baseball ou des marquages de paniers à la dernière minute au Basketball. Il est également très doué en science remportant des prix, mais aussi un héros car il sauve un chien des flammes. Les pères sont souvent des héros aux yeux de leur enfant et Edward endosse ce rôle en narrant son début de vie hors du commun. Edward Bloom devient un super-héros, il arrive même à convaincre

un géant de partir de la ville pour voyager avec lui. Il devient le « plus grand phénomène que la ville avait connu ». Cette histoire conte son enfance et sa jeunesse. Cependant son fils est bercé par ses aventures, mais ne connaît pas la véritable enfance de son père. Edward Bloom ne semble pas avoir le désir de transmettre la réalité. L'imaginaire est une source très importante dans les films de Tim Burton, comme avec le film sur *Alice in Wonderland* de 2010, le spectateur est plongé dans les rêves du personnage. Le spectateur entreprend un voyage avec le personnage dans un monde mystérieux, fantastique et merveilleux. Le film *Big Fish* suit cette logique, mais le spectateur prend conscience qu'une part de fiction réside dans l'histoire qui lui est raconté. Ainsi Tim Burton interroge le spectateur sur les limites de création d'un conteur.

Le film *Charlie and the Chocolate Factory* réalisé en 2005 permet au spectateur d'explorer l'étendu du pouvoir de création de Burton et de mesurer le niveau de franchissement de la frontière entre la réalité et la fiction. Le cinéaste concrétise l'impensable et rend réel l'imaginaire. Il conçoit l'absolu rêve d'enfance du tout à chacun, en adaptant le livre de Roald Dahl. Le cinéaste élabore un monde où les confiseries et le chocolat deviennent un paysage comestible, comme une rivière de chocolat ou de l'herbe comestible. Un lieu où la création et l'imagination sont mises au service de l'invention des confiseries. Tim Burton plonge son spectateur dans une aventure magique, explorant l'inconcevable, l'inimaginable sans se soucier de la réalité. En outre le cinéaste Tim Burton place la création et l'invention d'histoires au centre de ses œuvres cinématographiques. Son premier court-métrage animé *Vincent* de 1982 évoque l'absence de frontière pour un enfant, qui se perd dans son imagination, ses peurs et ses diverses projections mentales. Ce personnage Vincent se retrouve seul face à sa créativité et emmène le spectateur dans des aventures cauchemardesques, inquiétantes, glauques et loufoques. Le personnage et le spectateur se retrouvent confrontés à des illusions malsaines peuplées de personnages et de créatures horribles. Tim Burton dans sa première œuvre personnelle devise sur le pouvoir de la création et de l'influence d'une imagination débordante. Il évoque l'absence de discernement entre la réalité et la fiction, par son concepteur. Des années plus tard avec le film *Big Fish*, Tim Burton replonge dans ces interrogations sur les capacités d'inventions et de narration d'un être humain. Pourtant Tim Burton avec l'adaptation *Big Fish* ne semble plus aborder cette thématique avec une dimension très ancrée dans l'univers « burtonnien ». Son personnage Edward Bloom plus adulte que Vincent ne partage pas ses angoisses et ses cauchemars. En revanche, il se crée un monde meilleur sous des couleurs merveilleuses et magiques. Il narre des péripéties s'apparentant à des contes de fée et des légendes. Burton adopte une esthétique et un ton, plus édulcoré entraînant le spectateur dans

des histoires incroyables et mythologiques. Jean-Loup Bourget dans l'ouvrage de Positif de 2010 évoque ce parti pris du réalisateur :

« Non que les éléments gothiques ou satiriques soient ici tout à fait absents : évoquons pêle-mêle la forêt anthropomorphe dont les arbres vivants tentent de retenir le héros prisonnier, les araignées sauteuses, le personnage du loup-garou incarné par Danny de Vito, la maison de la sorcière et l'œil de verre (...) c'est un Tim Burton plus sentimental que d'habitude qui l'emporte ici. »¹⁵

Le cinéaste fait le choix d'un univers plus édulcoré au profit d'un film au ton tendre et émouvant avec une relation complexe entre père et fils, vécue par les personnages. Ce tournant dans la filmographie de Tim Burton permet d'entrevoir une autre facette de son imagination créative usant moins de ses personnages loufoques, torturés et lugubres.

Tim Burton semble s'approprier le film *Big Fish*, car il parsème ce film de quelques références à ses œuvres précédentes. Par exemple, le premier long-métrage *Pee-Wee's Big Adventure* de 1985 met en scène le personnage Pee-Wee Herman inventeur d'objets améliorant le quotidien. Il invente une sorte de machine cuisinant le petit déjeuner. Dans une pièce divers objets et éléments du quotidien sont assemblés et mis bout à bout opérant le principe de la réaction en chaîne. Ainsi Pee-Wee Herman ne prépare pas lui-même son petit déjeuner, mais le fait à l'aide de sa fabuleuse invention. Le personnage d'Edward Bloom devient également un inventeur, car une séquence le montre remportant un concours de science. Ainsi Edward invente une machine demeurant sur le même principe d'éléments mis ensemble les uns à la suite des autres créant une réaction en chaîne pour se faire un œuf au plat. Les références se poursuivent dans le film avec le plan d'Edward Bloom supervisant ses employés en train de tondre les pelouses d'une rue identique à celle créée par Burton dans *Edward Scissorhands*. Dans cette rue américaine typique des années soixante et soixante-dix toutes les maisons sont semblables, seule la couleur les différencie. L'uniformisation de la société au profit de la collectivité marque une absence d'indépendance et d'originalité. Tim Burton dépeint un endroit idyllique mimant un certain paradis avec des habitants parfaits menant une vie paisible. Alors que cet univers à l'apparence impeccable cache un lieu sombre et des résidents loufoques et inquiétants. Tim Burton illustre le paradis et l'enfer en un seul lieu. De même le film *Big Fish* avec les décors de la ville de Specter renvoie instantanément à la ville natale de Tim Burton, Burbank où règnent la conformité architecturale et les similitudes des vies de ces habitants. Tous les voisins

¹⁵ Pierre, Eisenreich, *Tim Burton, op. cit.* p. 53.

possèdent les mêmes aspirations, rêves et pensées. Cette ville et ce mode de vie parfait dissimulent une atmosphère malsaine, pesante et étrange. Tim Burton dans ce monde se sent rejeté pour sa différence et n'appartient pas à cette linéarité imposée. Antoine De Baecque dans son ouvrage *Tim Burton*, souligne : « (...) la ville morte, Specter, où la vie s'est figée comme dans une fable à la Brigadoon, une forme de Burbank potemkine peuplé de gens gentils, polis, souriants, qui cache derrière sa façade le trouble et le maléfique. »¹⁶

L'imaginaire et la fiction s'inspirent constamment de la réalité. Tim Burton est un créateur qui voyage à travers des mondes rêvés et fantasmés, mais avec *Big Fish* il montre une certaine envie de vérité dans cet artifice généré par la fabrication d'un film. Une forte notion de réalisme émerge quand Tim Burton révèle quelques secrets de confection du tournage pour le film *Big Fish*. Dans un récit où l'imaginaire et l'impossible font loi, le conteur ne souhaite pas ériger de frontière entre la réalité et le rêve. Le réalisateur ainsi cherche un ancrage dans la réalité face à une figure imposant la divagation dans les méandres des songes. Ian Nathan dans l'ouvrage *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier*, de 2016, confesse : « Burton voulait que la fantaisie soit étayée par la réalité. Il n'y a que cinq captures d'écran sur fond bleu. S'il fallait une voiture coincée dans un arbre, eh bien, Burton attendait de ses équipes qu'elles trouvent le moyen d'en hisser une dans les branchages. »¹⁷ Le décorateur Dennis Gassner sur *Big Fish* est un collaborateur fidèle des cinéastes des frères Coen, Joel et Ethan. Ils ont travaillé ensemble sur plus de six films, comme *Miller's Crossing* de 1990. Et avec Dennis Gassner, Tim Burton fait un véritable travail de vraisemblance et d'authenticité, ainsi les acteurs sont absorbés par l'univers d'Edward Bloom. De plus, il est plus facile pour un acteur de s'approprier le rôle et l'histoire, quand les décors et les événements sont réels et palpables que quand le fond vert impose l'ajout d'artifice en post-production. Le cinéaste fait planter un parterre de jonquille, les différents plans en immersion dans l'eau du lac sont véridiques et le « Big Fish » n'est pas un automate. Le spectateur suit les déambulations d'un vrai gros poisson. L'auteur Antoine De Baecque le relate dans son ouvrage *Tim Burton* de 2008 :

« Ce réalisme est une des marques du film, attaché à la plupart des détails, à partir desquels l'imagination peut embrayer vers le récit fabuleux : (...) de vraies jonquilles dans le champ de la déclaration d'amour, "plantées une à une à l'infini", de vrais loups qui rôdent autour du cirque et de vrais géants qui s'y produisent, enfin la rivière où tout

¹⁶ Antoine, De Baecque, *Tim Burton*, op. cit. p. 160

¹⁷ Ian, Nathan, *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier*, Paris, éd. Hugonn & Muninn, 2016, p. 130.

commence et tout finit est authentique, de même que le poisson géant qui s'y faufile. »

18

Tim Burton donne vie aux multiples histoires d'Edward Bloom en les rendant crédibles. Il ne les rend pas simplement concrètes sur un écran, mais les réalise dans la réalité du spectateur, donc les contes du personnage s'imposent dans la réalité et la question de frontière est abolie par le cinéaste. De plus le réalisateur commence son tournage par toutes les scènes classiques de la réalité vécue par son fils William et Edward âgé, souffrant. Tim Burton se focalise sur la réalité émotionnelle qu'impliquent les personnages. Et cette histoire demeure proche du cinéaste.



Un véritable champ de fleurs et une vraie voiture coincée dans un arbre

¹⁸ Antoine, De Baecque, *Tim Burton, op. cit.* p. 159.

2. Une implication personnelle troublante de Tim Burton dans *Big Fish*

2.1 L'œuvre de l'auteur Daniel Wallace s'impose à Tim Burton

L'auteur Daniel Wallace est un écrivain américain reconnu pour ses ouvrages fictionnels. Le premier est *Big Fish : A Novel of Mythic Proportions*, publié en 1998. Il est traduit en 2004 en français *Big Fish : Roman aux propositions mythiques*, par Laurent Bury et les éditions Autrement Littératures. Daniel Wallace rend hommage à son père et à sa vie riche en aventures. Il déclare à propos de son livre dans une entrevue retranscrite par Antoine De Baecque dans l'ouvrage *Tim Burton* de 2005 : « *Big Fish* est un roman d'apprentissage et de mort, ponctué de bizarreries, d'extravagances, de drôlerie, de fantaisies, de calembours, sur l'amour d'un père et d'un fils finalement réunis par le rêve ininterrompu et l'imagination débridée. »¹⁹ L'histoire s'inspire de faits réels et de la vie personnelle de l'auteur. Ce dernier dessine dans un style enfantin des illustrations, qu'il parseme dans ses ouvrages. Tim Burton et Daniel Wallace crayonnent des personnages qui se retrouvent immergés dans des œuvres. Les deux narrateurs d'histoires sont semblables par leur enfance passée dans la recherche d'une figure paternelle et dans la création d'univers fantastiques et extraordinaires. L'auteur et le réalisateur ont une vision du monde similaire, pourtant l'évidence ne s'est pas manifestée tout de suite.

Le scénariste John August à la lecture du livre envisage une adaptation filmique et rédige le scénario qui retrace le puzzle des souvenirs de Daniel Wallace. John August le propose à la firme de production Columbia Pictures et le destine à un jeune réalisateur Doug Liman. Le scénario finit par échouer sur le bureau de Steven Spielberg en 1999. Ce cinéaste est enthousiaste et fait des séances de réécriture avec John August. Steven Spielberg réserve le scénario, car il doit réaliser d'autres projets en cours comme *A.I. Artificial Intelligence* (*A. I. Intelligence Artificielle*) de 2001 et *Minority Report* de 2002. Le projet ne se réalisant pas, John August et Daniel Wallace se dirigent vers Tim Burton. Ce dernier se fascine pour cette histoire de filiation entre le père et le fils, et également pour les univers fantasques et mystérieux que le conteur dépeint. *Big Fish* marque la première collaboration entre John August et Tim Burton, il

¹⁹ Antoine, De Baecque, *Tim Burton*, op. cit. p. 157.

s'en suivra trois autres projets avec *Charlie and the Chocolate Factory* de 2005 et deux films d'animation *Corpse Bride* de 2005, *Frankenweenie* en 2012.

Tim Burton ne demande pas des séances de réécriture et prend le parti de tourner instantanément le film. L'histoire du livre et son adaptation avec quelques modifications du scénariste lui conviennent. John August à l'image de Tim Burton aime s'interroger sur les limites des rêves et de la réalité et sur la place que la société leurs accorde. Les deux créateurs imposent une réflexion au spectateur sur sa propre vision de l'ambiguïté entre la fiction et la réalité. Le cinéaste s'imprègne et s'adapte à l'histoire racontée. Il se laisse guider par les aventures et les rêves fantasmés d'Edward Bloom. Ainsi Tim Burton se livre sur sa rencontre avec le scénariste dans Première en 2004 réécrit par Antoine De Baecque dans le livre *Tim Burton* :

« Il s'agissait d'un vrai scénario, écrit par un bon scénariste, à partir d'un roman intéressant. Jamais les choses ne se sont aussi bien passées. (...) Les gens du studio aimaient le scénario tel quel, moi aussi. Ça voulait dire qu'on n'allait pas passer des mois à le réécrire. On ne pouvait pas réduire Big Fish en une phrase, et il n'y avait pas de grandes stars pour le vendre. Tout cela me plaisait, et tout au long de cette production, c'est l'une des meilleures expériences que j'aie eues avec un studio. »²⁰

Tim Burton reste fidèle à l'œuvre de Daniel Wallace en retranscrivant la vie d'Edward Bloom ponctuée par ses histoires fabuleuses. La légende du « Big Fish » est fidèle au premier conteur de cette histoire Daniel Wallace, même si John August rajoute ou dissimule certains faits et récits du personnage principal. Dans le livre Daniel Wallace évoque une journée de pêche d'Edward Bloom. Ce dernier après une inondation décide d'aller à la pêche et se retrouve sur sa barque à attraper un poisson-chat de la taille d'un dauphin. Ce dernier l'en mène dans les profondeurs de l'eau et Edward Bloom découvre une ville inondée et engloutie sous l'eau, dans le chapitre *Où il va à la pêche* du livre *Big Fish : A Novel of Mythic Proportions* de Daniel Wallace :

« On dirait un dauphin, quand on le voit bondir hors de l'eau, briller dans un rayon de soleil, superbe, monstrueux, effrayant (il fait bien deux mètres, deux mètres cinquante ?), et voilà qu'il emporte Edward au moment où il replonge, il le tire de son bateau et il l'entraîne sous l'eau, dans les profondeurs de cette tombe liquide qu'est le

²⁰ Antoine, De Baecque, *Tim Burton*, op. cit. pp. 157 à 158.

*lac. Là, Edward voit les maisons et les fermes, les champs et les routes, ce petit coin d'Ashland qui a été recouvert par l'inondation. »*²¹

En revanche dans l'adaptation de Tim Burton, Edward Bloom rencontre également cette créature en la pêchant à l'aide de son alliance le jour de la naissance de son fils. Edward Bloom ne se trouve pas dans une exploration de ville mystérieusement sous l'eau avec ses habitants continuant de vivre immergés. Cependant Tim Burton amplifie la légende d'Edward Bloom en mettant en scène la pêche du poisson-chat le jour de la naissance de son fils. Alors que dans l'histoire originel la naissance de William se fait un jour de tonte du gazon. Son père sur la tondeuse écoute un match et sa mère lisant une facture est saisie par des contractions. William naît entre les cris de son père face à la victoire de son équipe et ceux de sa mère pour les douleurs de l'accouchement. John August et Tim Burton semblent apporter une dimension plus mystique et plus fantasque à certaines histoires. Ils cristallisent le lien entre Edward Bloom et sa femme par l'appât pour le « Big Fish », car le protagoniste utilise son alliance. Tim Burton ajoute la scène de la baignoire : dans la réalité du livre Edward Bloom se baigne entièrement habillés et sa femme le rejoint. Le cinéaste crée un moment d'intimité et d'affection entre les deux personnages. L'adaptation peut prendre quelques libertés par rapport à l'œuvre initiale, mais le cinéaste fait également quelques écarts au scénario à certains moments, laissant aux acteurs une certaine souplesse d'interprétation et la possibilité de certains hasards de jeu. Tim Burton dans une interview raconte son rapport avec les acteurs et le respect du scénario à Michel Ciment et Laurent Vachaud dans Positif :

*« Quand vous travaillez avec des comédiens de cette envergure, vous les laissez improviser à l'intérieur du cadre prévu par le scénario. C'est plus drôle et c'est enrichissant. Il y avait des changements presque chaque jour, et c'était agréable de travailler sur un film sans avoir quatre ou cinq scénaristes que le studio vous met dans les pattes. Il y avait John, les comédiens et moi. »*²²

Le cinéaste s'imprègne de l'histoire d'Edward Bloom contée par Daniel Wallace. Tim Burton en mène ce nouveau récit dans son univers cinématographie. Alors que *Big Fish* possède préalablement de grande similitude troublante avec la vie personnelle du cinéaste.

²¹Daniel, Wallace, *Big Fish : A Novel of Mythic Proportions*, New York, éd. Algonquin Books, trad. de Laurent Bury, *Big Fish Roman aux propositions mythiques*, 2004, éd. Autrement Littérature, 1998, p.35.

²²Pierre, Eisenreich, *Tim Burton, op. cit.* p. 55.

2.2 Un effet miroir troublant entre le personnage William Bloom et le cinéaste

Big Fish reste un film énigmatique dans la filmographie de Tim Burton, car une certaine ressemblance existe entre la vie de ces personnages et sa propre vie. Le personnage d'Edward Bloom par ses qualités de conteur a de nombreux points communs avec Tim Burton. Mais également le fils William Bloom est un cas encore plus stupéfiant. Tim Burton accepte la réalisation du scénario de John August à un moment de sa vie identique à celui de l'existence de William Bloom. Ce dernier est en discordance avec son père et ne le voit que très peu. Cependant il apprend que son état de santé se dégrade et qu'il est à l'article de la mort. William se retrouve face à un père qu'il a jadis adulé et qu'il ne comprend plus à l'heure actuelle. Les deux hommes se sont éloignés l'un de l'autre et ne semblent pas du tout fusionnels. William a rompu tout contact, après son mariage alors que son père a une fois de plus capté toute l'attention en racontant ses aventures, qui apparaissent aux yeux de William comme des inepties. Tim Burton, lui-même avait des rapports conflictuels avec ses parents. Il n'en était pas proche, ayant quitté le domicile familial très jeune vers l'âge de douze ans pour aller vivre chez sa grand-mère. Le cinéaste comprend et perçoit le mal-être du protagoniste William Bloom. Cette sensation de méconnaître son père et de n'être qu'un étranger l'un envers l'autre, il en a fait l'expérience avec son père Bill Burton. Ce dernier décède à l'automne 2000 et sa mère Jean Burton au printemps 2002. *Big Fish* est sortie en salle en 2003. Ce film est réellement un tournant dans la vie de Burton et marque une évolution. La ressemblance troublante entre le personnage William Bloom et Tim Burton est que l'un a perdu son père et que l'autre est en train de le perdre. Tous deux sont radicalement différents de leurs parents. William Bloom est rationnel et ne se perd pas dans diverses fictions fantasmées, comme son père Edward Bloom. En revanche Tim Burton ne mène pas une vie classique d'un couple américain issu de la classe moyenne des années soixante. Par ailleurs la coïncidence est encore plus troublante, car le scénariste John August vient de perdre son père au moment de la lecture du livre de Daniel Wallace et de l'élaboration du scénario.

La similarité d'autant plus accentuée avec le caractère des deux pères Edward Bloom et Bill Burton. Les deux fils ont vécu dans une enfance peuplée de magie, de créatures et de monstres. Les deux pères sont des narrateurs d'histoires fantastiques avec leurs qualités

d'orateurs. Tim Burton témoigne de l'ingéniosité de son père à mettre en scène ses récits. Dans un entretien avec l'auteur Mark Salisbury retranscrit dans le livre *Tim Burton* de 2009 :

« Aussi mauvais qu'aient été mes rapports avec mon père, je ne peux m'empêcher, en y repensant, de leur trouver dès le départ quelque chose de magique. Il avait de fausses dents, dont deux très aiguisées, ce qui lui faisait dire que, les soirs de pleine lune, il se transformait en loup-garou. Et comme elles étaient amovibles, il ne se privait pas de les retirer. Ça nous rendait fous, et on adorait ça. C'était donc un personnage assez fantastique, (...) D'ailleurs, je l'ai oublié d'une certaine façon, oublié trop longtemps. »²³

Ce film est sans aucun doute le plus réflexif sur la vie personnelle du cinéaste et sur son évolution en tant qu'homme dans la société. *Big Fish* apparaît, comme une lettre ouverte que Tim Burton saisie pour récrire et imaginer une autre version de la fin de vie de son propre père. Dans son imaginaire le cinéaste projette l'envie d'un respect mutuel, une compréhension et une acceptation entre lui et son père. Tim Burton semble être à la recherche d'une reconnaissance inconditionnelle et éternelle entre lui et son père, à l'instar de l'évolution de la relation entre William et son père Edward avant la mort de ce dernier. Ainsi *Big Fish* est la projection mentale d'un désir de remonter le temps pour Burton et d'une acceptation de la personnalité de son propre père, que le réalisateur effectue. Le cinéaste réalise une véritable identification entre lui-même et le personnage de William Bloom. Il l'explique dans *Le Monde 2*, le 28 février qui est réécrit dans l'ouvrage d'Antoine De Baecque : « Ce dialogue avec un père qui me ressemble, je n'ai pu le renouer qu'après *Big Fish*. C'est étrange, mais quand je me regarde dans le miroir, désormais, je vois quelquefois un peu de mon père. »²⁴ Le film devient un moyen d'exercer une thérapie et une introspection pour le cinéaste. L'histoire de ce père et du lien qu'il a avec son fils permet à Burton de faire le deuil de son père, de grandir et de s'accepter lui-même.



L'évolution de la relation père et fils entre Edward et William Bloom

²³ Mark, Salisbury, *Tim Burton*, op. cit. pp. 311 à 312.

²⁴ Antoine, De Baecque, *Tim Burton*, op. cit. pp. 161 à 162.

Ce lien curieux devient encore plus fort, quand Tim Burton apprend au cours du tournage sa future paternité. Le personnage de William Bloom va devenir père, car sa femme Joséphien est enceinte tout le long du film. Son fils apparaît dans l'épilogue racontant les histoires de son grand-père, qu'il ne connaît pas. Tim Burton devient père également d'un petit garçon en octobre 2003. Le cinéaste et le personnage William Bloom, perdent leurs pères et le deviennent à leurs tours. Le film est une représentation du cycle de la vie, car le spectateur assiste à la fin de la vie d'un père et à la naissance d'un fils. Tim Burton signe avec *Big Fish* son passage de l'autre côté, il devient la figure paternelle. Il n'est plus un jeune cinéaste à la recherche d'un mentor ou d'un père, comme le personnage d'Ed Wood dans le film éponyme, ni même encore un jeune homme abandonné par son père, comme Edward dans *Edward Scissorhands*. De plus, Tim Burton a toujours filmé la création et la naissance d'êtres humains ou même de créatures. Il déclare lors d'un entretien avec *Le Monde 2*, du 28 février recueilli par Antoine De Baecque en 2008 :

« *C'est un Alien, Vous avez pondu un Alien. (...) Pourtant, je le sais car j'ai décidé : je ferai tout pour être le meilleur père possible.* Cette expérience de la paternité, succédant un peu à celle de la filiation retrouvée, est pour le cinéaste de se replacer dans le fil de sa généalogie. C'est aussi une épreuve de transmission, inédite pour un homme qui voulut rester un enfant en marge le plus longtemps possible. »²⁵

Tim Burton est lié avec son protagoniste William Bloom, car il vit avant lui la mort de son père et la naissance de son fils après lui. Ces diverses concordances et similitudes de plus en plus intrigantes suggèrent l'absence de distance et la fabrication d'un lien entre une œuvre cinématographique et son créateur.

Le personnage de William Bloom et le cinéaste Tim Burton ont de multiples ressemblances. Le personnage de William ne semble pas être le reflet de son père, mais bien celui de Tim Burton. Il incarne le réalisateur et son état d'esprit, ses questionnements, ses tourments à un moment précis de sa vie. Edward Bloom demeure le miroir de Tim Burton en tant que sa figure de conteur et son rapport à l'imaginaire. Alors que le personnage de William exprime une facette du cinéaste jusque-là encore inexplorée. Tim Burton adulte, prend conscience de l'importance du père pour un homme, de la filiation et de la famille. William cherche à connaître son père véritablement, mais il le connaît déjà et lui ressemble plus qu'il ne le pensait. *Big Fish* amène une prise de conscience pour le cinéaste sur son passé et sa propre

²⁵ Antoine, De Baecque, *Tim Burton, op. cit.* pp. 162 à 163.

relation avec son père. Ainsi ce personnage permet au réalisateur d'avancer dans la vie notamment en tant que père lui-même. William Bloom à la mort de son père suit le même chemin, que Tim Burton. Il devient lucide sur sa relation avec son père. Edward Bloom vit dans des rêves et réécrit son histoire, mais il ne renie pas son fils, ni sa vie. Il se construit une vie idéale et partage un monde meilleur dont il est le héros avec son fils. Burton dans ce film place la relation père et fils au centre du récit. Le point de vue du fils est autant mis en scène que celui du père. Le cinéaste exprime l'importance de la distance entre la réalité et la fiction mais aussi le poids de l'incompréhension que peuvent avoir certaines personnes pour les conteurs d'histoires. William Bloom représente la rationalité face à la vie qui ne l'est pas nécessairement, par exemple comme toutes les coïncidences entre Tim Burton et les personnages de ce film. Tim Burton déclare dans une interview dans *Positif* de Michel Ciment et Laurent Vachaud : « *Mais je voulais aussi que l'on comprenne le point de vue du fils. Edward Bloom me plaît parce qu'il raconte des histoires afin de préserver son intimité. (...) il nous faut garder une distance et une part de mystère, que ce soit avec votre épouse ; votre petite amie, vos enfants, car nous sommes tous des individus.* »²⁶

Un changement important s'opère pour le personnage de William Bloom à la mort de son père. Dans cette séquence une transposition et une transmission entre le père et le fils éclosent. Elles débutent à une heure quarante-quatre minutes et vingt-neuf secondes. Edward Bloom est à l'hôpital en train de mourir, son fils à son chevet réalise l'impensable jusqu'alors pour le spectateur. Puisqu'il est invité par son père à raconter la fin du mythe d'Edward Bloom. Ainsi le personnage de William est érigé au rang de conteur d'histoires, mais plus particulièrement de la dernière aventure de son père. Ce récit est inédit pour les deux hommes. Tim Burton effectue une inversion de place dans le récit, car Edward devient un spectateur passif de sa propre histoire et William un créateur actif du récit. Edward ne peut presque plus s'exprimer et demande à William de le seconder, car sa fonction première s'est évanouie. Il est obligé de ne plus être créateur d'un contenu fictif. Les deux hommes inter-changent leurs rôles. William conçoit un récit fictif où son père meurt dans la rivière, à l'instar des autres récits nourrissant le mythe. De plus, la légende d'Edward Bloom est constamment liée à l'eau, symbole de vie et à cette rivière, donc sa fin de vie doit s'achever avec cet élément. Les deux protagonistes se retrouvent seuls, isolés dans une chambre d'hôpital, au centre du décor. Le réalisateur installe une réciprocité et une intimité entre les deux hommes.

²⁶ Pierre, Eisenreich, *Tim Burton, op. cit.* p. 54.

Edward chuchote : - *La rivière... raconte-moi comment ça arrive Will ?*

William répond : - *De quoi tu parles ?*

Edward : - *Comment je pars ?*

William : - *Tu veux dire ce tu as vu dans l'œil ? Je ne connais pas cette histoire tu sais. Tu ne l'as jamais racontée. D'accord hein... D'accord, je vais essayer ! Il faut que tu m'aides dis-moi comment ça commence ?*

Edward répond : - *Comme ça !*

Ce dialogue matérialise un héritage et également la projection ultime de Tim Burton envers le personnage de William. Un effet miroir est implicitement mis en scène tout au long du film entre ce personnage et le réalisateur. William est un reflet en gestation pendant le film et naît à la fin en prenant la succession de son père. Il devient un conteur d'histoires, comme Tim Burton. Ainsi le symbole du reflet n'est pas présent physiquement dans le film, mais le cinéaste le suggère par le miroitement de l'eau que le spectateur perçoit à la mort du père. Dans le récit imaginé par William, son père est plongé dans la rivière par son fils et se transforme en « Big Fish ». Le reflet de William ne se matérialise pas comme tel, mais plus comme une dernière image de lui que son père aperçoit à travers les profondeurs de l'eau. Ainsi le créateur d'histoire Edward contemple une de ses seules œuvres réelles. Ce symbolisme du reflet demeure énigmatique laissé ouvert aux différentes interprétations du spectateur.



La mort d'Edward Bloom dans la réalité à gauche et le rêve raconté par William à droite

3. Une ode à la création d'histoires

3.1 *Big Fish* : un retour aux sources

Un réalisateur est un créateur d'images produisant une histoire vouée à être diffusée à un public. Il peut être l'inventeur d'une œuvre originale ou s'inspirer d'œuvre déjà préexistante sous un autre format. Les réalisateurs de films adaptent des livres, des pièces de théâtre ou même des récits de vie de personne réelle, comme pour les biopics. Par conséquent le cinéaste Tim Burton crée, innove et revisite des histoires. Il narre des péripéties et les transmet aux spectateurs. Dans le film *Big Fish*, le personnage d'Edward Bloom raconte sa vie et navigue dans une création d'histoire permanente. Son moyen d'expression est l'oralité, alors que celui de Tim Burton est l'image. Edward Bloom fait voyager son spectateur à travers diverses histoires fantaisistes et merveilleuses. Tim Burton lui possède un monde plus sombre, troublant et fantastique. Cependant les deux hommes sont tous deux passionnés par le pouvoir de création qu'ils peuvent exercer. Par conséquent cela semble être leurs seuls lieux d'existence. Le cinéaste Tim Burton semble retourné à la source de son rôle en tant que cinéaste avec le film *Big Fish*. Ce film le ramène à la fonction première d'un scénariste et d'un réalisateur. Ces derniers racontent des histoires à travers des images animées. Donc le spectateur peut effectuer un rapprochement entre Edward, William et Tim Burton lui-même. Ils sont liés par l'invention d'histoires. Le cinéaste Tim Burton crée une ode aux narrateurs et aux créateurs. Il effectue un véritable retour à l'essentiel, car le projet antérieur à *Big Fish* est un échec. Ce film est un remake de la *Planet of the Apes* (*Planète des singes*), le premier opus est réalisé en 1968 par Franklin J. Schaffner. Cette commande de la Fox, entraîne Burton dans un projet colossal et il se perd dans une production trop lissée, sans intérêt et beaucoup trop blockbuster pour le cinéaste. *Big Fish* survient au bon moment pour le réalisateur. Il l'explique à Mark Salisbury, dans l'ouvrage *Tim Burton* de 2009 : « Depuis *Beetlejuice*, je n'avais jamais raconté d'histoire aussi improbable, et je suis ravi de retravailler dans ces conditions, sans date de sortie fixée, avant même d'avoir un scénario, sans marque déposée, sans un concept que tout le monde connaît et auquel on va forcément me comparer. »²⁷ *Big Fish* semble avoir l'effet d'une cure de jouvence sur le cinéaste.

²⁷ Mark, Salisbury, *Tim Burton*, op. cit. pp. 290 à 291.

Tim Burton avec ce projet fait une introspection sur sa manière de concevoir le métier de réalisateur, mais également plus personnelle. *Big Fish* est un film qui l'engage émotionnellement et semble opérer une transformation vers un cinéaste plus mature. Ainsi les critiques vont catégoriser ce film, comme l'expression de l'entrée dans l'âge adulte de Burton. Aurélien Ferenczi l'explique dans *Tim Burton collection Cahier du Cinéma*, 2007 :

« *L'accueil (favorable) réservé au film – par la critique américaine, notamment – a des airs de 'bienvenue dans l'âge adulte' : "enfin" Tim Burton abandonne ses marionnettes et ses monstres pour plonger au cœur des sentiments humains. Et si les créatures les plus effrayantes étaient au contraire une clé pour la compréhension de l'homme et de ses contradictions (...)* »²⁸

Big Fish dépeint moins explicitement l'univers « burtonien » que dans ses précédentes œuvres. Mais ce film laisse le spectateur face à des réflexions sur l'enfance et le rapport avec la figure paternelle. Le cinéaste semble au contact de cette œuvre replonger dans sa relation père-fils amenant des interrogations sur la transmission. Le film *Big Fish* apparaît comme un élément marquant une forme d'émancipation et du passage à l'âge adulte. Puisque les angoisses, les peurs d'enfance sont mises entre parenthèses pour ce film, offrant de nouvelles perspectives au cinéaste. Le regard de ce dernier est en mutation par rapport au monde qui l'entoure. Il crée un actif révélateur sur l'importance de la filiation, que le cinéaste continue d'interroger dans ses prochains films.

Le film *Dark Shadows* de 2012 place au centre du récit la famille, le sens de l'honneur et du respect des figures ancestrales. Le film se focalise sur l'histoire d'un vampire Barnabas Collins du XVIII^e siècle issu d'une famille de riche marchand pêcheur. Il se retrouve maudit par une sorcière Angélique, qui tue ses parents, sa bien-aimée et le transforme en vampire. La famille Collins sombre ainsi dans la pauvreté et le rejet par les villageois. En 1972, Barnabas est sortie de son profond sommeil et se retrouve à cohabiter avec sa descendance, qui est toujours maudite. À travers ce film Tim Burton évoque l'importance des liens familiaux et dépeint le portrait d'une famille classique à la « burtonienne » : une matriarche hautaine Elizabeth avec sa fille Carolyn en pleine puberté qui se transforme en loup-garou habitent avec le Docteur Hoffman, une psychologue qui abuse du sang de vampire. Elle soigne les peurs et les problèmes du jeune David qui est possédé. Il est le fils du frère d'Elizabeth, Roger, un homme sans scrupule. Tous vivent sous le même toit avec une jeune ingénue Victoria nouvelle

²⁸ Aurélien, Ferenczi, *Tim Burton*, Paris, éd. Particulière Le Monde et Cahiers du Cinéma, col. Collection Grands cinéastes, 2007, p. 80.

baby-sitter de David. Cette famille haute en couleur, énigmatique et loufoque va aider Barnabas à rompre la malédiction, qui pèse sur leur famille.



La famille de Barnabas Collins

Dark Shadow s'inspire de la série télévisée créée par le producteur Dan Curtis diffusée de 1966 à 1971, évoquant les monstres, les créatures horribles et *The Addams Family* (*La Famille Addams*) réalisée par Barry Sonnenfeld, en 1991. *Dark Shadows* s'inscrit dans la veine du genre « burtonien ». Il permet également à Tim Burton de construire et d'affirmer sa vision d'une famille, par exemple à travers les mots du père de Barnabas : « - *La famille est la seule vraie fortune.* » Cette idée de film est née sur le tournage de *Sweeney Todd : The Demon Barber of Fleet Street*, de 2007 ainsi le raconte Johnny Depp à Fred Topel en mai 2012 pour *CraveOnline*, retranscrit par Ian Nathan dans le livre *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier* : « Je crois que c'était durant le tournage de *Sweeney Todd* ; au détour d'une conversation, je lui ai lancé 'Bon sang, on devrait faire ensemble un film de vampires où le héros ressemble vraiment à une créature pour une fois !' *Dark Shadows* était dans l'air, et Tim et moi nous sommes mis à en parler. »²⁹ D'autant plus, que le film *Sweeney Todd : The Demon Barber of Fleet Street* raconte les puissances des liens d'appartenance à une famille. Le personnage Benjamin Barker est à la recherche de sa famille, plus particulièrement de sa femme et sa fille. Il va même commettre l'impensable pour les retrouver et reformer sa famille. Le personnage se transforme en un barbier égorgueur de ses clients, pour pouvoir tuer de ses propres mains la personne qui a détruit sa vie. Tim Burton traite le thème de la famille et des valeurs d'un père envers sa progéniture. Ainsi le cinéaste dépeint une nouvelle facette d'un père complétant celle d'Edward Bloom et des différentes figures paternelles apparaissant dans sa filmographie. Tim Burton se reconstruit donc l'image d'un père et explore les émotions de sa paternité. Pourtant le réalisateur

²⁹ Ian, Nathan, *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier*, op. cit. p. 156.

quand il devient père se sent fluctuant entre une maturité certaine et une innocence et une fantaisie exacerbée. Il se confie ainsi dans *Tim Burton*, collection Positif de 2008 : « *J'ai plutôt l'impression de régresser. Chez moi, cela se passe par vagues successives, des vagues où je mûris et d'autres où je régresse. Quand j'étais enfant, je me sentais plus adulte, plus vieux que les gens de mon âge ; aujourd'hui, je me sentirais presque trop gamin !* »³⁰ Après le film *Big Fish*, amorce de nouvelles interrogations et semble modifier son regard sur la figure paternelle.

Le retour aux sources d'un cinéaste, peut être perçu par le spectateur de différentes façons. Tim Burton semble être un amoureux du cinéma. Il regarde des films depuis sa jeunesse avec une passion pour les films d'épouvantes et de monstres. Le réalisateur glisse souvent dans ses œuvres cinématographiques des références à sa propre culture. Ces références sont des clin d'œil à des œuvres ou des créateurs ayant bercés son enfance et qu'il admire. Il crée de multiples citations plus ou moins identifiables au cours de ses films. Par exemple le film *Big Fish* en comporte quelques-unes, comme la scène de la découverte de la maison de la sorcière par les enfants. L'ambiance, l'atmosphère et la musique mises en scène par Burton évoquent une séquence du film *It* réalisé par Tommy Lee Wallace en 1990 adaptation du roman éponyme de Stephen King. Ainsi l'explique Marion Poirson-Dechonne dans le livre *Tim Burton Démons et merveilles* sous la direction de Yann Calvet et Jérôme Lauté. Tim Burton semble tendre à reconditionner l'histoire de l'œil de la sorcière d'Edward Bloom, avec des traits de films d'horreur. Il marque donc une référence à un classique du cinéma d'épouvante. Tim Burton suggère des références à la pop culture des années quatre-vingt, par le personnage de William Bloom. Un créateur d'histoire s'inspire de ce qu'il connaît pour imaginer des nouvelles aventures. Par conséquent dans la séquence de fin où William devient conteur d'histoires, il improvise une fuite de l'hôpital de lui et son père. Le protagoniste William a grandi avec les mêmes sources cinématographiques et télévisuelles que le réalisateur. Donc, Tim Burton s'accorde le plaisir d'ajouter une référence aux séries américaines des années quatre-vingt, avec une course poursuite d'une voiture de collection rouge à travers la ville. Marion Poirson-Dechonne, le relate dans le chapitre *Le cinéma miroir du cinéma*, dans le livre *Tim Burton Démons et merveilles* sous la direction de Yann Calvet et Jérôme Lauté :

« *Le changement de narrateur est marqué par la transmission (le fils respecte l'univers du père et les personnages, imaginaires ou vrais, qui ont jalonné son existence), mais intègre à cet univers des éléments de sa propre culture, en grande*

³⁰ Pierre, Eisenreich, *Tim Burton, op. cit.* p. 59.

*partie télévisuelle, comme en témoigne la course de voiture endiablée qui rappelle des séries des années 1980 comme Starsky et Hutch ou Miami Vice. Le rythme s'accélère, tandis que fusionnent, dans une jubilation contagieuse, le monde du père et du fils. »*³¹

Le cinéaste peut engager un retour aux sources personnelles à travers le personnage de William Bloom, lui permettant de relater des multiples clins d'œil de la culture partagée avec le protagoniste. Tim Burton avec le film *Big Fish* pose un réel retour aux fondamentaux et à ses diverses fascinations. Le cinéaste peut s'exprimer librement, mûrir une réflexion sur lui-même et sur le rôle de réalisateur.

3.2 Les figures du conteur dans la filmographie de Tim Burton

Le spectateur peut constater un attachement particulier du cinéaste Tim Burton à la figure des conteurs d'histoires à travers sa filmographie. Cette affection peut être liée à une identification aux narrateurs d'histoire. Depuis son enfance, il se raconte des récits imaginaires et les transpose dans des dessins ou des nouvelles, et des court-métrages amateurs. Il concrétise son goût pour la narration en fabriquant un recueil de nouvelles illustrées par ses soins. Il devient un auteur d'ouvrage *the Melancholy death of Oyster Boy & Other Stories (La triste fin du petit enfant huître et autres histoires)* de 1997, à l'instar des diverses adaptations qu'il effectue au cinéma, comme *La planète des singes* un roman de Pierre Boulle de 1963 ou *The Legend of Sleepy Hollow*, une nouvelle de Washington Irving daté de 1820. Son ouvrage est constitué de plusieurs histoires mettant en scène des enfants en décalage avec la société ou rejetés. Certains des personnages oscillent entre l'humain et la créature. Burton dépeint sa vision et sa perception du monde qui l'entoure. La démarche est somme toute intéressante, car souvent c'est le texte qui vient accompagner le dessin d'un des personnages. Par exemple, *La fille avec plein d'yeux* :

« Un jour au parc, surprise : cette fille, grand Dieu ! Je la remarque, parce que sur la face elle a plein d'yeux ! Elle était des plus girondes (mais aussi des plus

³¹ Yann, Calvet, Jérôme, Lauté, *Tim Burton, Démons et Merveilles, op. cit.* p. 89.

*immondes). "Elle a une bouche, néanmoins", me dis-je, si bien qu'à parler nous en vînmes. (...) C'est bien de connaître une pépée qui a tant d'yeux en trop, mais on est vraiment tout trempé, quand elle fond en sanglots. »*³²

Il écrit sous forme de poème versifiés mettant en scène des créatures comme cette jeune fille avec beaucoup de yeux confrontés au regard d'autrui et à sa différence. Elle apparaît comme une martienne ou un être surnaturel, mais cet homme ne semble pas s'en préoccuper et s'y attacher. Cet homme semble inconnu, ainsi chaque lecteur peut s'identifier au fantasme fou de rencontrer une jeune femme extraordinairement bizarroïde. Ce livre peut référer à l'auteur américain Edward Gorey, comme le suggère Anne-Claire Norot, dans un article *N comme non-sens : Edward Gorey et ses histoires macabres* du *Les Inrockuptibles* un hors-série *Tim Burton Des mondes et des monstres* de 2012. L'auteur Edward Gorey a un style et un univers proche de celui de Tim Burton, le raconte Anne-Claire Norot :

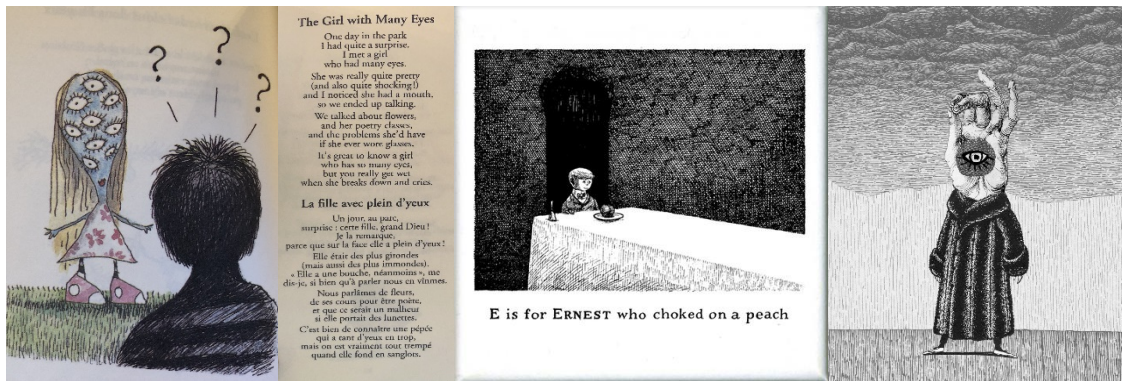
*« Mais dans des décors à la tranquillité apparente, on trouve aussi des créatures fantastiques, des personnages émancipés aux yeux vides, des animaux bizarres qui ressemblent de loin à des pingouins ou à des insectes. Surtout les histoires toujours étranges semblent se dérouler dans une dimension parallèle où l'absurde serait érigé en norme –les incongruités ne dérangent personne dans l'univers de Gorey –, où la cruauté ne choquerait pas. »*³³

Il rédige des histoires illustrées, même les dessins font échos aux œuvres de Tim Burton. Edward Gorey narre des histoires sur des enfants qui décèdent dans des circonstances toujours plus atroces, comme « *E, pour Ernest gobant un noyau malvenu.* » ou « *T, pour Titus qui à volé en morceaux.* »³⁴ Ces textes sont issus d'un abécédaire réalisé par Edward Gorey, *Les Enfants fichus*, édition Le Tripode Attila, de 2014 (édition originale *The Gashlycrumb Tinies* daté de 1963).

³² Tim, Burton, *La triste fin du petit enfant huitre et autres histoires*, op. cit. pp. 34 à 35.

³³ Bernard, Zekri, Conte, Christophe, *Les Inrockuptibles, hors-série n°54 : Tim Burton des mondes & des monstres*, Paris, éd. Les éditions indépendantes, Premier trimestre 2012, p. 80.

³⁴ Edward, Gorey, *Les Enfants fichus*, Paris, éd. La Tripode Attila, 2014, 80 pages.



L'histoire illustré par Tim Burton et des illustrations d'Edward Gorey

Tim Burton puise également son imagination chez un écrivain en particulier Edgar Allan Poe, par ailleurs son univers fantastique et énigmatique joue un rôle sur le propre genre du réalisateur. Dans une entrevue dans *Les Inrockuptibles* un hors-série *Tim Burton Des mondes et des monstres* de 2012, menée par J.D Beauvallet de 1998 :

« *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. Ça m'a fait réaliser qu'il n'y avait pas besoin de comprendre pour être bouleversé...* »³⁵

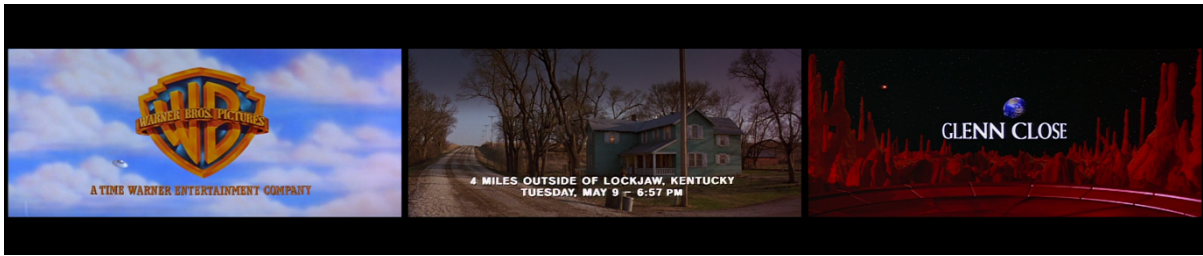
Cette fascination des créateurs d'histoires se déploie nettement dans le film *Big Fish*. Les conteurs deviennent le sujet principal du film, mais dans d'autres de ses œuvres, ils occupent une place importante. Tim Burton exploite toutes les représentations possibles pour ses différents films. Le narrateur est le personnage principal ou un personnage secondaire, mais encore il est un personnage extérieur au récit. Le cinéaste semble modifier et inter-changer la place des différents conteurs d'histoires.

Subséquentement dans ses premiers films le narrateur ou même une voix off ne sont pas mise en scène. Le spectateur est plongé immédiatement dans le récit, avec les décors et les personnages. Il se retrouve immergé dans le film sans un intermédiaire le guidant et l'accompagnant vers l'histoire du personnage principal. Le spectateur est invité par le réalisateur à vivre les aventures et à partager un moment de la vie du protagoniste. Le cinéaste peut prendre le parti de préparer ou non l'entrevue avec une présentation introductive effectuée

³⁵ Bernard, Zekri, Conte, Christophe, *Les Inrockuptibles, hors-série n°54 : Tim Burton des mondes & des monstres, op. cit.* p. 85.

par un narrateur. Par conséquent, Tim Burton crée cet effet avec son premier long-métrage *Pee-Wee's Big Adventure* de 1985. Le spectateur se retrouve à suivre une course du Tour de France où le personnage principal survient et la gagne. Le spectateur suit le rêve du personnage jusqu'à son réveil. Le réalisateur crée une rencontre au sein de l'intimité du personnage, car le spectateur assiste à son petit déjeuner sortant de l'ordinaire. Tim Burton engage une rencontre et une acclimatation du spectateur envers le protagoniste Pee-Wee fabuleusement inventif, extraordinaire et unique. De plus, Tim Burton peut opter pour le plan général introductif, comme pour le film *Batman* de 1989 avec la traversée de la ville de Gotham City. Le réalisateur avec le film *Beetlejuice* de 1988 présente le film par un voyage aérien d'un plan général en travelling avant d'une petite ville de campagne. Et il se focalise sur une seule maison en particulier, celle des personnages principaux. Un narrateur n'apparaît pas indispensable, mais le cinéaste se conforme à donner des indications et des aides au spectateur pour une immersion progressive dans le film.

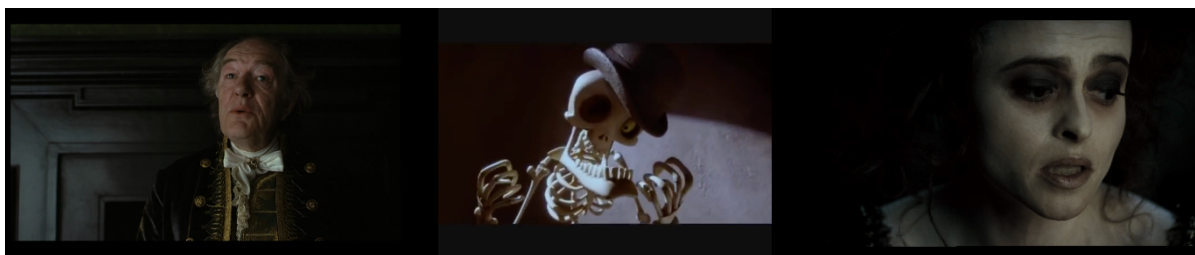
Tim Burton se sert également des logos des sociétés de productions ou de distributions des films, pour faire apparaître son univers et le ton du film. Il utilise ce procédé avec le film *Mars Attack* de 1996. Ce film est issu du genre de la science-fiction pure, avec le synopsis suivant : la planète Terre se fait envahir par des Martiens, qui veulent la gouverner et détruire l'humanité. Burton dissimule un indice dès l'apparition du logo de la Warner Bros, qui est la société de production. Alors que ce logo reste toujours le même malgré les différentes productions d'œuvres cinématographiques. Tim Burton insert le vol d'une soucoupe volante dans les nuages du fond du logo. Ainsi le spectateur sait que l'histoire narrée comprend des extra-terrestres. Les plans suivants introduisent l'arrivée de cette soucoupe volante sur terre avec l'incendie d'un troupeau de bête et le témoignage des habitants terriens. Le film *Mars Attack* n'a pas de conteur, mais le cinéaste Tim Burton utilise des sous-titres pour informer et situer l'action au spectateur. Le générique également peut servir d'élément narratif mettant en image une action du récit, comme l'invasion des extra-terrestres venant de Mars et se dirigeant vers la Terre. Burton le met en scène dans son générique de début de film en insérant les différents noms des acteurs et certains membres de l'équipe technique du film. Donc les noms des acteurs comme Glenn Close ou Pierce Brosnan gravitent en cercle imitant la rotation de la Terre sur la planète Mars, avec la Terre en arrière fond. Le nom de Tim Burton se retrouve flottant dans l'espace au milieu des multiples soucoupes volantes. Les cinéastes ont recours à différents procédés pour introduire et immerger le spectateur dans leurs films.



L'apparition du narrateur dans un film sans conteur, ni voix off

Le cinéaste Tim Burton place le conteur d'histoires, comme un personnage secondaire à travers certains films. Car des personnages vont prendre la parole narrer l'histoire d'un des personnages principaux méconnus du protagoniste principal et du spectateur. Ces personnages incarnant la figure du narrateur pendant un court moment se transforment en voix off le temps du récit. Par exemple avec le film *Sleepy Hollow* de 1999, le spectateur est conduit à travers une légende d'un cavalier sans tête tuant des villageois. Ce film d'horreur voit apparaître la figure du conteur d'histoires, par un des hommes influents de la ville racontant la légende du cavalier à l'inspecteur Ichabod Crane héros de l'histoire. Burton offre une narration et son environnement typique issue d'un imaginaire collectif. Le narrateur émerge donc dans un salon entouré de livres, avec un feu de cheminée crépitant et diverses personnes placées autour du conteur dans l'attente du récit. La caméra se focalise sur lui dans des plans rapprochés bustes et des gros plans visages pour ensuite s'orienter vers le feu de cheminée avec un mouvement panoramique latéral vers la gauche. Un fondu enchaîné avec le feu de cheminée transporte le spectateur dans un flashback de la légende du cavalier sans tête. Le cinéaste met en scène la légende en image et le conteur devient une voix off. Cette mise en scène est réitérée dans plusieurs films de Tim Burton sous différentes formes. Par exemple le film d'animation *Corpse Brides* de 2005, le personnage Victor se voit expliquer comment le cadavre de son épouse Emilie est morte, par un des squelettes pilier du bar. Il chante l'histoire suivie de tous les personnages du bar. Ce conte se transforme en une scène de comédie musicale dans un air jazz. La voix du conteur devient hors-champ et se transforme en voix off avec l'apparition d'ombre chinoise pour illustrer l'histoire au protagoniste Victor et au spectateur. Le chant est un moyen de raconter des histoires évoquant les ménestrels du Moyen-Age chantant des récits et des romans. Ainsi l'histoire est transmise au spectateur d'une façon plus joyeuse et vivante, qu'une narration linéaire. Dans le film *Sweeney Todd : The Demon Barber of Fleet Street* de 2007, la narration chantée des personnages conte une histoire et devient une voix off chantée. Le personnage de Mrs. Lovett (interprété par l'actrice Helena Bonham Carter), chante l'histoire de Benjamin Barker à ce dernier et bascule en voix off sur des événements passés. Tim Burton

semble affectionner le changement d'apparence des multiples conteurs à travers ses films et diversifie leurs moyens de raconter des péripéties.



Les différents conteurs d'histoires à travers la filmographie de Tim Burton

Les personnages principaux peuvent devenir les propres narrateurs de leurs histoires, comme Edward Bloom dans *Big Fish*. Le protagoniste s'adresse directement au spectateur, ainsi il brise le quatrième mur et rompt la fiction pour interagir avec la réalité du spectateur. Ainsi dans *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* de 2016, le cinéaste place son personnage principal en voix off dès le début du film. Il raconte son histoire et ses aventures au spectateur. Cependant pour Burton dans quelques films le rôle du conteur est mis en place et ce petit rôle joué est extérieur à l'histoire. Burton crée des contes et des légendes dans les règles de l'art avec un narrateur en voix off. Dans le film *Edward Scissorhands* de 1990, le film s'annonce comme un conte se nourrissant d'une histoire vraie. Le récit s'installe avec une scène introductive d'une grand-mère dans une chambre d'enfant contant à sa petite-fille l'histoire de l'origine de la neige. La petite fille : « *Pourquoi est-ce qu'il neige grand-mère ? Et d'où elle vient la neige ?* » La grand-mère répond : « *Oh ça c'est une longue histoire mon petite cœur !* » La petite fille : « *Raconte-moi !* ». Tim Burton construit un dialogue simple et implique la conteuse dans un univers classique d'une histoire à raconter aux enfants. Ce duo de personnages réapparaît à la fin du film, rappelant aux spectateurs, qu'il est en train de vivre une histoire. Cependant le réalisateur l'ancre dans la réalité de la fiction, car la petite fille comprend que la grand-mère est le personnage dont Edward tombe amoureux. Le narrateur n'est pas extra diégétique, puisqu'il fait partie intégrante de l'histoire de l'homme aux mains de ciseaux. Cet effet de surprise et d'implication du conteur d'histoires complice du spectateur est souvent utilisé par Burton dans d'autres films. Ainsi de même pour le film *Charlie and the Chocolate Factory*, le film s'ouvre sur une voix off classique présentant les personnages, l'histoire et le cadre du film. Cette voix off n'est pas incarnée par un des personnages de l'histoire, pendant la durée du récit. Cependant à la fin du film, le réalisateur offre l'image du conteur, qui s'adresse directement au spectateur en effectuant un regard caméra. Tim Burton instaure une certaine

intimité entre le narrateur et le spectateur. Il est seul et surplombe les personnages et le récit. Ainsi la figure du narrateur est complice du spectateur et semble posséder un pouvoir de création absolu sur la narration, comme le personnage d'Edward Bloom dans *Big Fish*. Le conteur dans *Charlie and the Chocolate Factory*, est l'un des Oompas-Loompas (peuple de Pygmées venu de l'Oompaland). Ces personnages sont les ouvriers du chocolatier Willy Wonka. Ils sont tous identiques et ne présentent aucun signe distinctif. Ce choix de Burton de représenter un conteur semblable à chacun renvoie à une identification plus plausible du spectateur. La figure d'un conteur d'histoires peut être commune et plurielle. *Charlie and the Chocolate Factory* est l'adaptation d'un roman de Roald Dahl. Le cinéaste retranscrit l'histoire fidèlement et inclut par l'image de la voix off et par celle du conteur, la présence d'un récit fictif et ainsi il insiste sur l'illusion de la réalité. Le narrateur clôt l'histoire, comme si le spectateur émerge progressivement dans la réalité. La figure du conteur est un personnage essentiel dans diverses fictions de Tim Burton. Elle permet une connexion et une relation entre le spectateur et le récit du film. De plus, le conteur engendre une réflexion sur le lien entre les créateurs d'œuvres fictionnelles et ses œuvres.



Le narrateur apparaît au début et à la fin dans *Edward Scissorhands*.

L'image du narrateur survient à la fin de *Charlie and the Chocolate Factory*.



Partie



**La légitimation du créateur et de ses
œuvres**

1. Le lien entre le créateur et ses œuvres, Ed Wood le génie dans l'échec

1.1 Un hommage au cinéaste jugé le plus mauvais de l'histoire du cinéma

Le film *Ed Wood* est le cinquième long-métrage de Tim Burton. Ce dernier a déjà affirmé son genre et son style si particulier avec *Pee-Wee's Big Adventure* réalisé en 1985 ou encore le film *Beetlejuice* de 1988. Puis il rencontre un grand succès auprès des spectateurs avec son film de 1990 *Edward Scissorhands* et une reconnaissance de l'industrie du cinéma. Il obtient une nomination pour l'Oscar des meilleurs maquillages et une nomination pour les Golden Globes du meilleur acteur dans une comédie ou une comédie musicale pour Johnny Depp interprétant le rôle d'Edward. Il gagne le prix des meilleurs décors à la BAFTA Awards. Tim Burton est un cinéaste qui connaît l'ascension du succès avec son originalité et sa vision du monde. Alors que le film suivant de 1994 *Ed Wood* est son premier échec commercial avec 267 630 entrées en France. En revanche l'acteur Martin Landau (interprète de Bela Lugosi) reçoit l'Oscar du meilleur second rôle. Tim Burton se retrouve en compétition pour la première fois au Festival de Cannes de 1995. Il connaît en l'espace de cinq ans le succès d'*Edward Scissorhands* et un échec avec le biopic *Ed Wood* sur un réalisateur du début des années cinquante, désuet et tombé dans l'oubli.

Edward Scissorhands est un film personnel avec un scénario original, démontrant le talent de Tim Burton avec la création d'un univers réaliste apportant une touche de rêve et de fantastique. Il évoque également de la dureté du monde et de la vie de la classe moyenne des années soixante américaines. Il peint un portrait naturaliste au spectateur, mais le fait plonger dans un imaginaire particulier où un humanoïde orphelin tombe amoureux d'une jeune fille humaine. Le cinéaste se livre et se détache un court instant de ses genres gores, bizarroïdes et prend un ton sombre. Le monstre comme personnage principal semble perdre ses traits de monstre et adopte une enveloppe corporelle humaine. Dans le film *Ed Wood*, le monstre n'est plus physiquement représenté, mais plus dans l'intériorité du personnage. Le monstre sommeille dans les profondeurs de chaque personne. Tim Burton s'identifie à ses personnages, car il était souvent pris pour un monstre. Mark Salisbury interview Tim Burton pour le film *Edward Scissorhands* dans le livre *Tim Burton*, lui-même explique :

« À l'origine du projet, il y a un dessin que j'avais fait il y a très longtemps et que j'aimais beaucoup. Il représentait un personnage qui veut toucher ce qui l'entoure, mais ne peut le faire, et dont le désir créateur est en même temps un désir destructeur. (...) Adolescent, j'avais énormément de mal à communiquer avec le reste du monde, à lier des relations avec les autres. »³⁶

De même le personnage de réalisateur dans le film *Ed Wood* apparaît si obsédé par son désir de création, de réalisation d'histoires, que cela devient une raison d'être pour lui, pouvant même l'acheminer vers sa propre perte et destruction. Ce cinéaste s'apparente aux poètes maudits et incompris par l'univers qui les entoure. Il est le scénariste et le réalisateur d'une douzaine de films. Son premier film professionnel est un western inachevé *Crossroads of Laredo* de 1948 et en 1953 il réalise *Glen or Glenda (Louis ou Louise)* son premier film d'auteur. Il est un pionnier dans l'univers d'Hollywood en parlant des travestis, d'hommes habillés en femme. Ce sujet touche tout particulièrement Ed Wood, car lui-même s'habille en femme depuis son enfance. Il raconte souvent comme une anecdote que pendant la guerre il portait des dessous de soie sous son uniforme de soldat et qu'il avait peur d'être blessé, donc d'être découvert. Il joue également un travesti dans le film *Glen ou Glenda*, en interprétant les deux rôles Glen et Glenda. Ed Wood est un véritable personnage mystérieux et énigmatique. Il est lui-même et accomplit en étant un homme habillé en femme. Il se crée un alter ego Shirley, qui prend vie dans ses livres et dans une adaptation *Orgy of the death* de Stephen C. Apostolof en 1965. Ed Wood n'est pas simplement le personnage d'un film, mais un film à lui tout seul. Il fait partie de ses propres créations, par conséquent il est créateur et création. Tim Burton lui rend hommage et évoque à l'écran le travestissement d'Ed Wood, puisque ce dernier arrive en femme sur le plateau pour diriger le film *Plan 9 from Outer Space* de 1959. D'autres artistes se conçoivent des alter egos étant défini comme une entité à part d'eux-mêmes. L'alter ego devient une œuvre et créateur d'œuvres d'art. Ainsi Marcel Duchamp donne naissance à Rrose Sélavy, qui est une œuvre posant pour Man Ray et une artiste qui réalise aussi des ready-mades.

³⁶ Mark, Salisbury, *Tim Burton, op. cit.* p. 141.



Marcel Duchamp en Rose Sélavy



Ed Wood dans la peau de son alter ego

Ed Wood forge sa propre légende en réalisant des films de science-fiction et fantastiques avec peu de moyens, des contraintes de temps et des décors minimalistes. Il fait preuve d'ingéniosité et de grande ressource créative pour produire ses films. Par exemple dans une séquence où un homme subit une attaque d'un monstre pieuvre géante du film *Bride of the Monster* daté de 1955, Ed Wood mêle des images documentaires en gros plan d'une pieuvre se déplaçant dans l'océan et un automate échoué dans une minuscule marre, qui est articulé par l'acteur mimant un emprisonnement de la créature et une noyade. L'artifice règne dans les films du cinéaste avec des mauvais effets spéciaux, des décors en carton-pâte et un sur jeu des acteurs. Cependant Tim Burton ne cherche pas à enjoliver ou rendre un hommage élogieux, il rend compte de la folie des grandeurs de ce créateur visionnaire. Dans un dossier de presse *Ed Wood, un film de Tim Burton* écrit par Tim Burton de Gaumont Buena Vista International en 1995. Un extrait d'une interview de Kathy O'Hara Wood, tiré du livre *Nightmare of Ecstasy - The life and Art of Edward D. Wood, Jr* de Rudolph Grey de 1992, évoque le fonctionnement d'un créateur : « *Il était totalement habité par ses films, il ne pensait qu'à cela du soir au matin, c'était une véritable obsession. Il lui arrivait même de continuer à travailler toute la nuit, jusqu'à ce que les acteurs s'écroulent de fatigue.* »³⁷

Ed Wood croit en ses films et en son art. Il ne désespère jamais luttant pour son art et sa vision du monde. Ainsi le spectateur peut suivre la vie d'un réalisateur et être confronté à ses angoisses et à ses difficultés. Tim Burton montre l'envers du décor de la création d'un film et de l'industrie du cinéma. *Ed Wood* lui permet de montrer comment un cinéaste travaille de l'idée à la projection de l'œuvre. Ce film est plus qu'un hommage pour le cinéaste. Il évoque un questionnement sous-jacent sur la place d'un réalisateur au sein de la société. Il lui permet ainsi de dévoiler ce qu'est à l'heure actuelle Tim Burton, un réalisateur qui raconte des histoires

³⁷ Tim, Burton, *Ed Wood, un film de Tim Burton*, Paris, éd. Gaumont Buena Vista International, dossier de presse, 1995, p. 9.

en partageant sa vision du monde en dépit de l'adoubement de l'industrie du cinéma. Il s'inspire d'Ed Wood et se retrouve en lui. Ils ont des points communs troublants, par exemple Ed Wood et Tim Burton regardaient enfant des films fantastiques, d'horreur et de monstres. Quant à Ed Wood, il voue une fascination pour l'acteur Bela Lugosi (célèbre pour son rôle du comte Dracula dans *Dracula* de Tod Browning en 1931). Il le rencontre dans les années cinquante et le convainc de tenir les rôles principaux dans ses films. Pour Hollywood et les spectateurs Bela Lugosi est déjà mort, mais pour Ed Wood il demeure l'acteur d'horreur par excellence. Tim Burton dans *Ed Wood* filme cette rencontre et cette amitié qui naît entre les deux hommes jusqu'à la mort de l'acteur. De même Tim Burton admire l'acteur Vincent Price (connu pour jouer dans plusieurs films *House of Wax* réalisé par André De Toth en 1953 ou en 1960 *House of Usher* de Roger Corman) depuis l'enfance. Il fait également la connaissance de son mentor et lui propose de faire la voix off du court-métrage *Vincent* de 1982. Le titre est en hommage à Vincent Price. Il le fait jouer aussi dans *Edward Scissorhands* peu de temps avant sa mort. Il joue le rôle du père inventeur d'Edward dans un sens métaphorique, il interprète le rôle du père de Tim Burton. Les points communs de leurs deux vies de réalisateurs sont troublants, cela s'étend même à l'obtention d'une caméra en 16 mm à onze ans pour Ed Wood et Tim Burton une caméra super 8. Ils réalisaient tous deux des films fantastiques et d'horreur.

Malgré leurs diverses convergences, un point reste divergent. Ed Wood est défini par le monde du cinéma de son époque, comme le pire réalisateur de toute l'histoire du cinéma. Cependant Burton ne perçoit pas ainsi Ed Wood. Il n'est pas un mauvais réalisateur sans talent, mais il fait de mauvais films bien qu'il lui semble possédé du génie dans ses mauvais films de série B. Aurélien Ferenczi dans l'ouvrage *Tim Burton* de 2007 déclare :

« Les films d'Ed Wood sont mauvais mais spéciaux, commente Burton. Il y a quelque chose qui explique pourquoi ces films sont encore vus, et reconnus au-delà du fait qu'ils soient mauvais. Une certaine tonalité, un drôle de savoir-faire. Ils ne ressemblent à rien. Ed Wood ne laissait jamais les obstacles techniques, comme des fils trop visibles, ou des décors inexistantes, le distraire de son récit. J'y trouve une forme bizarre d'intégrité. »³⁸

À l'heure actuelle, Ed Wood est reconnu pour ses films d'une puissance comique involontaire, avec ses maladresses et sa force d'amateurisme. Le portrait d'Ed Wood permet à Tim Burton de s'interroger sur ce qui définit les qualités d'un cinéaste et sur la façon de concevoir des films. Aurélien Ferenczi, dans l'ouvrage *Tim Burton* de 2007, explique qu'un bon ou mauvais cinéaste

³⁸ Aurélien, Ferenczi, *Tim Burton*, op. cit. p. 64.

cela se construit et s'apprend. *Ed Wood* de Tim Burton ne fait pas état d'un cinéma enregistré, mais d'un cinéma qui se fabrique. Ainsi le cinéma n'est qu'une fiction et une réalité image par image. Le film est ramené à l'état de rêve, d'histoire et d'aventure pour les yeux d'un spectateur. Cet hommage apporte une réelle interrogation sur la vision de Tim Burton sur le réalisateur.

1.2 *Ed Wood* : une mise en abyme du rôle de réalisateur

Le film *Ed Wood* explore le monde du cinéma et plus particulièrement le rôle et la vocation d'un réalisateur, par la biographie filmée du cinéaste. Tim Burton s'intéresse à cet homme et à son histoire. *Ed Wood* est un film en noir et blanc se déroulant dans les années cinquante. Tim Burton transpose l'univers du réalisateur Ed Wood dans son film. Il plonge le spectateur dans une esthétique du film de série Z de la fin des années cinquante. Le spectateur est invité à progresser dans un Hollywood qui n'est pas glamour, ni tendre, ni joyeux, mais réaliste. Tim Burton présente un univers désenchanté où un créateur se bat pour exercer son art face à un monde hermétique et très loin du monde des rêves. Il reste plus ou moins fidèle à la vie d'Ed Wood et à l'envers du décor de la fabrique à rêve. Burton rend hommage au cinéma et aux créateurs inventeurs d'histoire. Quand il présente son film à Aurélien Ferenczi dans le livre *Tim Burton* de 2007, Burton évoque comment *Ed Wood* a été pensé : « *Ce ne sera ni une biographie cent pour cent fidèle, ni une autobiographie masquée, mais une sorte d'hommage au cinéma, à la passion qu'il suscite, quelque chose comme son Huit et demi.* »³⁹ Le film *Otto e mezzo (Huit et demi)* est une réalisation de Federico Fellini de 1963, qui raconte les différents questionnements d'un créateur en dépression au cours de sa carrière, alors que ce dernier fuit l'industrie du cinéma pour se réfugier dans ses rêves et ses fantasmes. Tim Burton met en scène le même procédé dans son biopic sur Ed Wood. Ce film particulier constitue une parenthèse dans sa filmographie pour s'interroger sur la création d'un film.

Ainsi à un moment du film, le spectateur est immergé dans les décors d'un studio en assistant au tournage de *Plan 9 from Outer Space* d'Ed Wood en 1959. L'extrait choisi se situe dans les dernières vingt minutes du film. Il commence à une heure quarante-quatre et quarante secondes jusqu'à une heure cinquante-deux minutes et quatre secondes. Tim Burton permet au

³⁹Aurélien, Ferenczi, *Tim Burton, op. cit.* p. 63.

spectateur de participer aux coulisses de la fabrication d'un film à travers le point de vue du réalisateur Ed Wood. Il partage l'envers du décor de son quotidien de cinéaste et du monde du cinéma. Une forme de mise en abyme est définie tout au long de l'extrait, puisque le cinéaste semble s'auto-confronter au rôle d'un réalisateur et à sa légitimité. Il filme un réalisateur en pleine création d'une œuvre, alors que lui-même est dans cette même situation. La création des deux univers, celui du film d'Ed Wood et celui sur Ed Wood fusionne dans certains plans et permet une accentuation de la mise en abyme par la caméra. Cette dernière de Tim Burton capte son film sur Ed Wood, mais aussi *Plan 9 from Outer Space* celui d'Ed Wood. Burton réalise un film avec la présence dans certains plans de l'équipe de tournage face aux acteurs en train de jouer dans les décors. Ainsi, il justifie la présence d'un film dans un film et donc d'une mise en abyme d'un tournage du film. Cependant à certains moments, il sème un trouble en plaçant le film d'Ed Wood à la même valeur de plans que le film sur Ed Wood, par exemple des plans moyens sur les policiers deviennent des plans rapprochés poitrines. Le régime d'image des deux films est le même sans aucune différence. Le spectateur se retrouve, donc confronté à une superposition d'univers fictionnels entre les deux œuvres *Ed Wood* et *Plan 9 from Outer Space*. La mise en abyme du film dans le film commence dès les premières minutes du film, car Tim Burton adopte un générique typique des films d'horreur et fantastiques des années cinquante où les noms des acteurs figurent sur des pierres tombales avec un travelling latéral se déplaçant dans un cimetière. Burton adopte la typographie des films du cinéaste Ed Wood pour son titre et tourne en noir et blanc dans la lignée des films de Wood. Il joue avec les codes et des formes cinématographiques de l'époque. Le spectateur est face à un film racontant la vie d'Ed Wood, dans une esthétique typique des films d'Ed Wood, mais réalisé par Burton. Ce dernier semble s'approprier les œuvres du cinéaste et son histoire. Cette interaction et ce jeu permettent au cinéaste d'interroger le spectateur sur ce qu'il regarde, et la manière dont est conçu l'objet de son observation. Le spectateur est donc plongé lui-même dans une mise en abyme.

L'effet de la superposition des deux films est accentué par la propre position d'Ed Wood face à son œuvre. Il est le premier spectateur du film qui se déroule devant ses yeux. Il se retrouve assis face à la scène, murmure les répliques en même temps que ses personnages et commente sa propre création : « *Quelle merveille Bella renâit !* » Burton donne une place particulière à Ed Wood dans le film, celle du personnage complice du spectateur. Ed Wood n'est pas dans le rôle du réalisateur dirigeant, mais il est inclus dans les scènes, vit et ressent les émotions du spectateur. Il devient le premier spectateur de son propre film. Par exemple, dans la séquence de l'arrivée des extraterrestres illustrée par une soucoupe volante, la poursuite passe sur le visage expressif d'Ed Wood avant d'aller sur ceux des acteurs et sur le décor.



Ed Wood est spectateur dans son propre film.

Le personnage d'Ed Wood est impliqué dans le film, qu'il est en train de tourner. Ce choix de Tim Burton est curieux, car le cinéaste Ed Wood fait une apparition justement dans son film *Plan 9 from Outer space* de 1959. Il joue le rôle de l'homme au journal. Il n'est pas que le scénariste et le réalisateur, mais aussi un protagoniste de son propre film au sens propre du terme. Il donne la réplique à ses personnages dans ses différents films, par exemple comme le présentateur radio dans *Jail Bait* de 1954 ou même le rôle principal de Glen et Glenda dans *Glen or Glenda*. Tim Burton dresse le portrait d'un homme qui s'implique et qui se donne pour ses œuvres et son art. Il vit pleinement l'expérience de la fabrication d'un film.

En réalisant la mise en abyme d'un film dans un film, Burton fait également une mise en abyme du réalisateur qui réalise le film. Et le spectateur voit ce réalisateur réaliser le film. Par conséquent Tim Burton entraîne le spectateur dans un véritable jeu de démonstration des multiples visages d'un réalisateur et finalement de lui-même. Il confronte le spectateur au métier du réalisateur de films et aux diverses tâches qui lui sont données. Au travers du film *Ed Wood* et notamment de l'extrait précédemment cité ci-dessus, il invite le spectateur à assister au tournage du film d'Ed Wood. Il crée donc une présentation d'une équipe de tournage, en passant par les accessoiristes, les maquilleurs, les costumiers, mais aussi les décorateurs et les chefs électriciens. Tim Burton indique la place d'un réalisateur au sein d'un tournage, puisque Ed Wood figure en majorité au centre des plans, qu'ils soient en plan américain, ou en plan rapproché poitrine ou même en gros plan. Le personnage du réalisateur est toujours entouré soit des comédiens, des producteurs et de l'équipe technique. Ce réalisateur est au centre du plateau de tournage et de l'image du film de Burton. Il devient l'unique centre de gravité du film en cours de tournage et le sujet principal du récit.

L'analyse de l'extrait permet au spectateur d'apercevoir la vision du cinéaste sur le rôle d'un réalisateur. Ainsi, le spectateur suit le réalisateur Ed Wood dans sa direction d'acteurs et

dans ses choix artistiques. Le personnage de la fille vampire interprété par Vampira dans le film *Plan 9 from Outer space* réalisé par Ed Wood déclare à propos du réalisateur au cours d'une interview retranscrite dans un dossier de presse *Ed Wood, un film de Tim Burton* écrit par Tim Burton de Gaumont Buena Vista International en 1995 : « *Tout le monde y mettait du sien et chacun était concentré, on ne perdait pas une minute, et on n'avait pas le temps de s'ennuyer comme sur un tournage traditionnel.* »⁴⁰ Cependant dans l'extrait Burton le dévoile en exerçant une direction d'acteur minimaliste étant toujours assis avec son porte-voix. Le personnage d'Ed Wood est confronté à la nécessité de la résolution de divers problèmes, doutes et questionnements, que peut générer la fabrication d'un film. Le cinéaste fait face seul aux divers obstacles, car il reste un créateur solitaire négligeant le collectif. Alors que le cinéma demeure un véritable travail d'équipe à la différence d'autres arts, comme la peinture. Les producteurs présents sur le plateau du film tourné par Ed Wood et les différents membres de l'équipe ne semblent pas réellement au courant du déroulé des séquences tournées. Ed Wood ne communique pas et dirige en détenant les pouvoirs de création absolus. Les producteurs demandent à diverses reprises des explications sur le scénario et l'un des acteurs Bunny Breckinridge s'interroge sur la nature de son rôle d'extraterrestre. Ed Wood semble diriger l'acteur sur son apparence :

Bunny : - *Bon des paillettes alors ! Dans mon spectacle à Paris je m'en mettais partout et ça plaisait beaucoup !*

Ed Wood : - *Non.*

Bunny : - *Un loup alors !*

Ed Wood : - *Non Bunny, tu es le maître de la galaxie, un peu de classe !*

Dans ce dialogue Ed Wood n'utilise que la forme négative et répond sans être constructif. Il apparaît sans créativité et ne semble pas être pédagogue pour transmettre ses intentions. Bunny est donc placé dans le rôle de créateur du caractère de son personnage.

⁴⁰ Tim Burton, *Ed Wood, un film de Tim Burton*, op. cit. p. 9.



Ed Wood dans la direction d'acteur pendant le tournage *Plan 9 from Outer space*

Dans le plan, l'acteur est au premier plan de dos, alors qu'Ed Wood et les producteurs sont placés au second plan derrière la coiffeuse. L'acteur semble isolé et livré à lui-même, avec l'assistance du maquilleur. Tous deux sont encadrés par le miroir créant une séparation avec le réalisateur Ed Wood. Ainsi ils se retrouvent dans des espaces différents qui ne peuvent communiquer. Ed Wood est mis en scène comme un homme amoureux du cinéma et un génie incompris par le monde qui l'entoure. Le créateur est habité par son film et ne fait qu'un avec son œuvre. Le cinéaste exclut donc toutes personnes de cette relation entre lui-même et le cinéma. Antoine De Baecque l'explique dans l'ouvrage *Tim Burton* : « *Le cinéma pour Ed Wood, est un destin, une vocation : il n'a rien à apprendre puisqu'il possède le cinéma en lui, puisqu'il est possédé par lui.* »⁴¹ De ce fait, le spectateur peut voir dans cette mise en abyme l'effet d'un reflet entre les deux cinéastes.

1.3 La symbolique du miroir entre Ed Wood et Tim Burton

L'effet reflet dans cette séquence étudiée précédemment est présent par la dimension réflexive du cinéma qu'engage Burton dans le film *Ed Wood*. Tim Burton développe une forme de mise en abyme de lui-même avec le personnage du réalisateur d'Ed Wood. Il exploite le symbole du reflet provoqué par l'hommage. Ed Wood ne serait que l'expression d'un reflet de Tim Burton durant un tournage, bien que le cinéaste Wood soit un génie dans l'échec. Alors que

⁴¹ Antoine, De Baecque, *Tim Burton, op. cit.* p. 116.

Tim Burton est bien considéré par un public et reconnu par l'industrie du cinéma. L'idée du reflet apparaît donc comme une réflexion inversée impliquant une ressemblance avec quelques divergences des deux réalisateurs. Le cinéaste Ed Wood se reflète et miroite en Tim Burton. Patrice Lajus l'explique dans le livre *Démons et Merveilles* de 2010, dans la partie *Projections et reflets* tiré du chapitre sur la *Réflexivité et intertextualité* dirigé par Yann Calvet et Jérôme Lauté :

*« Le choix de Johnny Depp, acteur fétiche dans lequel il se projette volontiers, n'est-il pas significatif ? Celui-ci interprétait déjà Edward dans Edward aux mains d'argent, dont le prénom est le même que celui du réalisateur de série Z. S'il n'est pas exactement pour Tim Burton un alter ego, Ed Wood représente au moins un reflet de sa personnalité de cinéaste. Il affirme apprécier sa façon enthousiaste de faire du cinéma, son absence de prétention jointe à un engagement total dans la réalisation de ses films. »*⁴²

Tim Burton avec ce film construit un miroir métaphorique entre lui et le cinéaste Ed Wood. Cette théorie du miroir se matérialise dans une séquence du film commençant à une heure quarante-sept et vingt-huit secondes jusqu'à une heure cinquante-deux minutes et quatre secondes. Tim Burton dans l'extrait confronte Ed Wood aux producteurs, mais aussi à lui-même, car Ed Wood se retrouve face à un miroir et se parle. Il s'encourage et se rassure face à la situation oppressante initiée par les producteurs. Le miroir apparaît quand le personnage est hors de lui ne pouvant plus se contrôler. Ed Wood se retrouve seul, face à lui-même et devient l'homme s'habillant en femme. Le miroir permet un basculement de la personnalité du personnage d'Ed Wood, qui semble se désincarner pour renaître comme précédemment dans le film, où il se travestit et devient son alter ego. Le miroir agit comme un écran révélateur de la réalité profonde des protagonistes. Au travers du miroir Ed Wood devient lui-même et s'incarne en un réalisateur ne répondant pas aux demandes et aux exigences des producteurs reflétant eux-mêmes l'industrie du cinéma et le monde extérieur. L'objet miroir devient plus qu'un accessoire permettant l'accès à sa véritable nature, il permet de sortir de la dimension factice engendrée par l'univers du réalisateur Ed Wood, dans lequel Tim Burton plonge le spectateur depuis le début du film. Pour ce plan Burton adopte une mise en scène classique avec le personnage regardant son reflet. Cependant la caméra se focalise sur le reflet observant Ed Wood qui n'occupe qu'un tiers de l'image. Dans le plan le regard du protagoniste Ed Wood subit une légère évolution. Au début il se regarde lui et ensuite son regard s'oriente légèrement sur la droite, pour enfin sortir du cadre. Le spectateur voit ensuite en contrechamp l'objet qui

⁴² Yann, Calvet, Jérôme, Lauté, *Tim Burton, Démons et Merveilles*, op. cit. p. 107.

requiert son attention. Cependant durant les quelques secondes où Ed Wood ne se regarde plus dans le miroir, il donne l'impression de regarder le miroir, mais pas l'objet en lui-même, plutôt au-delà du miroir. Il semble à ce moment précis interagir avec le miroir incarnant la personne qui est derrière ses propres répliques et la mettant en scène, c'est à dire Tim Burton. Ce dernier en employant ce procédé amène le spectateur à entrevoir que lui-même s'exprime à travers le miroir et le reflet du personnage d'Ed. L'objet miroir ainsi semble être une matérialisation concrète de la pensée, de la voix de Tim Burton et de son soutien par rapport à Ed Wood.



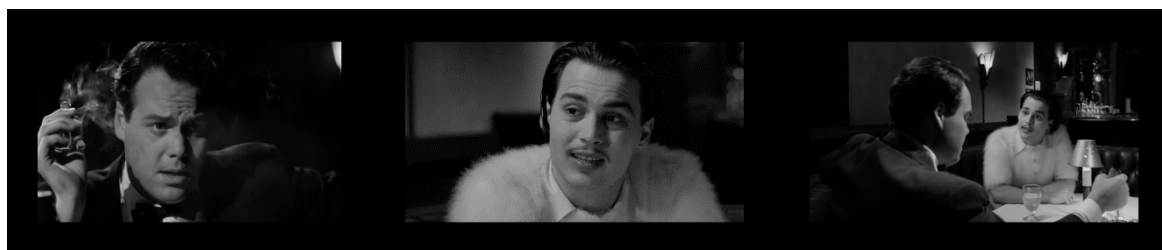
Ed Wood face à son reflet

Le miroir au cinéma n'est pas un simple accessoire. Il devient un élément incontournable pour certains genres de films. Il est un outil et un symbole permettant de créer d'autres dimensions, d'autres personnages en amenant une part d'imaginaire. Les réalisateurs à travers cet accessoire peuvent exprimer la complexité de certains personnages et aborder le thème du double. L'être humain est fait de diverses émotions et de multiples visages. Par exemple l'émission *Blow Up* de septembre 2014 animé par Luc Lagier, se focalise sur *Le miroir au cinéma* et explique à travers différents films ce que le miroir permet de représenter : « *Le thème classique de la dualité, les personnages doubles et plus précisément les serials killers sont toujours au cinéma accompagné de leurs reflets, c'est le cas de Jack Nicholson dans Shining, mais aussi de Peter Lorre dans M le Maudit.* »⁴³ Le miroir semble être l'allié du réalisateur pour faire émerger l'autre d'un personnage et en même temps la possibilité de se parler et de se voir, comme dans le film *Taxi Driver* de Martin Scorsese en 1976. Dans ce film, le personnage principal Travis Bickle se regarde et s'adresse à lui-même face à un miroir. Un dialogue s'installe entre lui et son reflet. Le spectateur est face à une introspection et une

⁴³ Luc, Lagier, *Blow Up, l'actualité du cinéma (ou presque) Le miroir au cinéma*, émission d'Arte, mise en ligne 2 septembre 2014, date de consultation 22 novembre, URL : https://www.youtube.com/watch?v=EjgLMvKnPPY&has_verified=1

certaine folie du personnage. Le miroir est un objet réflexif renvoyant sa propre image. Ainsi le miroir ne renvoie que l'image d'une réalité et dépendant donc de celui qui la perçoit. La définition du miroir dans le dictionnaire est la suivante, un objet constitué d'une surface polie qui sert à réfléchir la lumière, à refléter l'image des personnes et des choses.

Tim Burton s'interroge sur les fondements du rôle d'un réalisateur, avec le hasard d'une entrevue à la fin de l'extrait entre Ed Wood et Orson Welles. Le réalisateur met en scène une rencontre hypothétique entre ces deux cinéastes. Il permet à Ed Wood d'approcher et d'échanger avec son idole et son mentor. De multiples références au cours du film sont parsemées, par exemple chez Ed Wood le spectateur peut apercevoir l'affiche du film *Citizen Kane* (un incontournable dans la filmographie d'Orson Welles daté de 1941), ou alors Orson Welles est souvent cité par Ed Wood. Dans cet extrait, un dialogue s'engage entre les deux créateurs sur la difficulté d'être un réalisateur et de s'affirmer en tant que tel. Burton met en scène une évolution des valeurs des plans. Le spectateur perçoit un plan moyen incluant les deux personnages, puis un plan rapproché taille avec Orson Welles de dos, laissant Ed Wood au centre de l'image. Les deux personnages ne sont pas dans une dynamique d'opposition. Ils sont tous deux assis et sont à la même échelle. Il n'y a pas de hiérarchie ou de supériorité entre les deux réalisateurs. Ils échangent leurs expériences avec un champ contrechamps rapproché poitrine se transformant en gros plan, ainsi leur rencontre suit une évolution de la méconnaissance à une intimité et une compréhension mutuelle.



La rencontre entre d'Ed Wood et d'Orson Welles

Burton ne crée pas une rencontre entre un génie célèbre du cinéma hollywoodien et le pire réalisateur du cinéma, mais une entrevue hasardeuse entre deux créateurs. Ce rendez-vous permet à Ed Wood de prendre une leçon sur la réalisation et sur son rôle. Un cinéaste doit avoir le contrôle sur ses créations et ses idées. Orson Welles explique que pour lui aussi les producteurs s'accordent un droit de regard sur ses films, mais qu'il fut libre pour un seul film *Citizen Kane*. Une confrontation constante réside entre les réalisateurs et les producteurs. Pour

Orson Welles, un réalisateur doit se battre pour ses rêves et affirmer ses idées. Il déclare dans le film : « *Ed, il faut se battre pour imposer ses visions à quoi bon consacrer sa vie à réaliser les rêves des autres.* » Ed Wood reprend confiance en lui et en sa créativité, ce qui est affirmé par une musique extradiégétique adoptant un ton triomphal.

Tim Burton accentue avec cette rencontre le symbole du miroir. Au début de la scène, le réalisateur place un dernier miroir juste au-dessus du Bar, pour qu'Ed Wood puisse faire face à son reflet avant d'aller voir l'objet de sa fascination. Ce reflet lui renvoie son image d'homme travesti en femme. Il est lui-même sans artifice et enlève sa perruque pour aller se présenter à Welles. Ce dernier ne semble pas interloqué, car il est loin d'être un cinéaste conventionnel. Jean Domarchi, dans une partie *Welles à n'en plus finir* extrait des Cahiers du cinéma n°85, Juillet 1958 réunis dans un ouvrage *Le goût de l'Amérique*, le relate :

« (...) *l'originalité d'Orson Welles à la fois comme créateur et comme personnalité. Welles est un homme du XVI^e siècle, ou plus précisément un homme de la Renaissance. Il appartient à cette famille d'esprit qui comprend Machiavel, Cervantès, Montaigne et Shakespeare. Plastiquement c'est aux grands baroques qu'il faut le rattacher (...)* »⁴⁴

Le choix de Burton de faire réfléchir l'image d'Ed Wood juste avant son entrevue avec Welles lui permet d'exploiter l'idée d'une future transformation. Puisque la dernière fois qu'Ed Wood se trouvait confronté à son reflet, il s'est transformé en se travestissant et est devenu lui-même. Il se retrouve devant son reflet à nouveau. Le spectateur s'attend à une transformation encore plus approfondie, comme une mutation en un bon cinéaste accompli.



Ed Wood se retrouve face à son reflet dans la peau de son alter ego

Le spectateur est donc confronté à une diversité de miroir tout au long de l'extrait. Le

⁴⁴ Antoine, De Baecque, Gabrielle, Lucantonio, *Le goût de l'Amérique, 50 ans de cinéma américain dans les Cahiers du cinéma* Quetigny, éd. Les Cahiers du cinéma, col. I. Petites anthologie des Cahiers du cinéma, 2001, pp. 54 à 55.

miroir physiquement présent permet de faire apparaître le double d'Ed Wood et l'expression de la pensée de Burton. Mais également un miroir métaphorique rentre en scène entre les deux cinéastes Orson Welles et Ed Wood. Ce dernier se retrouve face à un reflet déformé de lui-même représenté par son mentor Orson Welles. Le reflet devient une version positive d'un cinéaste (Welles) et fantasmée pour le reflet négatif (Wood). Ce reflet d'une version positive n'est plus son double, mais son reflet d'un être idéal et fantasmé. Cette réflexion métaphorique d'un illustre réalisateur émerge dans un moment de doute et d'angoisse pour le créateur Wood. Tim Burton, lui, indique la voix à suivre avec cette apparition d'Orson Welles. Une introspection est exercée par le cinéaste Ed Wood sur ses capacités et sur sa légitimité de réalisateur reconnu. Il l'explique à Mark Salisbury dans le livre *Tim Burton* de 2009 : « *Ed était consumé par sa passion ; et je le suis aussi. C'est comme une drogue. Je n'ai pu échapper à cette spirale sur aucune de mes réalisations. Quand tu tournes un film, tu as toujours l'impression que tu réalises un chef-d'œuvre absolu et il faut penser ainsi.* »⁴⁵

Tim Burton s'identifie au personnage d'Ed Wood. Le spectateur peut se demander si la conversation entre Ed Wood et Orson Welles ne serait pas une rencontre entre Ed Wood, Orson Welles et Tim Burton. Orson Welles est un reflet idyllique pour Ed Wood et Tim Burton. Ce dernier se retrouve face à deux cinéastes qu'il admire. La présence des miroirs et le jeu de reflet entre les trois cinéastes réalisent son rêve de rencontrer et de discuter avec ses pères. De ce fait, Tim Burton peut obtenir des réponses à ses tourments et à ses inquiétudes provoquées par son rôle de réalisateur. Il semble avoir recours à la symbolique du miroir, pour entraîner le spectateur dans un autre monde inversé et réflexif de la réalité où les créateurs peuvent approcher leurs inspirations et leurs guides. Dans l'ouvrage *Tim Burton, Démons et Merveilles*, Patrice Lajus développe : « *Que par-delà l'accomplissement artistique compte avant tout le désir de faire une œuvre, de donner corps à ses visions. À cet égard c'est bien de lui qu'il nous parle, de son envie de faire du cinéma.* »⁴⁶

⁴⁵ Mark, Salisbury, Tim Burton, *op. cit.* p. 197.

⁴⁶ Yann, Calvet, Jérôme, Lauté, *Tim Burton, Démons et Merveilles*, Partie 3 *Projections et reflets* écrit par Patrice Lajus, *op. cit.* p. 109.

2. *Big Eyes* : le face à face entre Margaret Keane et ses œuvres

2.1 La filiation entre une œuvre et son créateur hanté par le doute

Tim Burton est un cinéaste, qui s'interroge sur la création dans toutes ses formes à travers ses différents films. Il exerce une fascination pour les créateurs d'histoires, mais également pour les créateurs de créatures fantasques ou encore les créateurs d'œuvres d'art. Il s'intéresse plus particulièrement à une artiste peintre et à son histoire. Il réalise son second biopic après celui de 1994 sur le cinéaste Ed Wood. Margaret Keane est le personnage principal du film *Big Eyes* de 2014. Ce film peint le portrait d'une artiste, qui se fait usurper son identité par son mari Walter Keane un peintre dénué de talent. Les peintures deviennent très célèbres auprès du public du monde entier. *Big Eyes* est le récit de la quête de toute une vie à la recherche de la reconnaissance de soi-même en tant que peintre professionnel. Le personnage de Margaret Keane (interprété par l'actrice Amy Adams) est dans une constante remise en doute de ses capacités de peintre. Ainsi, elle est un personnage ambigu : car avant-gardiste elle s'émancipe de son premier mari et en même temps elle est dénuée de toute confiance en elle-même. A l'inverse son mari Walter Keane, qui lui n'est pas doué pour peindre, mais croit en la peinture de sa femme et à confiance en son propre génie créateur inexistant. Tim Burton cristallise un paradoxe troublant : un artiste est en proie au doute, souvent, ne se rend pas compte de son génie. Alors que le personnage de Walter ne doute nullement de lui et persuade le monde et lui-même qu'il est un artiste talentueux. Le réalisateur questionne la légitimation d'un créateur face à ses œuvres et son regard sur celle-ci. Ainsi avec *Big Eyes*, Tim Burton met en lumière le lien qu'entretient un créateur avec ses œuvres. Margaret Keane peint des enfants en prenant pour modèle sa propre fille. Elle les peint avec une particularité, d'énormes yeux envahissant un tiers du visage. Dans un dialogue le personnage Margaret Keane explique à Walter Keane les raisons de ces représentations :

Walter : - *Pourquoi toujours ses grands yeux écarquillés ?*

Margaret : - *Et bien c'est parce que je crois qu'on voit des tas de choses dans un regard. Les yeux sont les fenêtres de l'âme, alors !*

Walter : - *D'accord, mais là se sont de vraies galettes ! Ils sont carrément disproportionnés.*

Margaret : - *C'est à travers les yeux que j'exprime mes émotions. Je ne les ai jamais dessinées autrement. On m'a opéré quand j'étais enfant et je me suis retrouvé sourde*

pendant quelque temps alors je me suis mise à dévisager les gens. C'était leurs yeux qui me parlaient pour eux. ⁴⁷

Ce dialogue permet à Tim Burton de dévoiler la source de la démarche de Margaret Keane. Le réalisateur expose les failles et les intentions de l'artiste.

Tim Burton a toujours été fasciné par les œuvres du peintre Margaret Keane. Il lui a demandé la réalisation de multiples tableaux pour ses proches, même avant de faire le biopic sur ce peintre. Ian Nathan le raconte dans le livre *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier* de 2016, le chapitre *Enfants particuliers* : « *Tim Burton avait en fait commandé à Margaret Keane un portrait de Lisa Marie en 1996. Plus tard, il lui en a demandé un autre à l'effigie d'Helena Bonham Carter et de leurs fils Bill.* » ⁴⁸ Ces portraits d'enfants avec les yeux énormes posent un regard sur le monde et fixent le spectateur. Margaret Keane implique et interpelle ce dernier par ce regard saisissant et énigmatique, comme par exemple avec l'œuvre *The Big View* de 2014 (Image 1), un très gros plan sur la moitié d'un visage rond d'enfant avec un œil fixe et dénué d'expression. Le visage de l'enfant semble inexpressif et sans émotion, mais cet œil procure au spectateur une sensation de tristesse et une pointe de malaise. Margaret Keane engage une vraie relation avec son spectateur et communique à travers cet œil. Certains tableaux, comme *Helena* peint en 2019, une peinture acrylique sur toile (Image 2), peuvent faire échos à certaines peintures et dessins de Tim Burton. Il dessine des personnages avec des yeux importants et globuleux à la Margaret Keane, par exemple le croquis du personnage de Vincent du court-métrage *Vincent* de 1982 (Image 3). Vincent est représenté avec deux grands yeux et il en est de même pour le regard du personnage Sweeney Todd brandissant sa hache les yeux exorbités (image 4). Dans ces deux dessins à l'instar de Margaret Keane le regard est vide et pourtant puissant d'expressivité. Tim Burton mène une étude des différentes expressions du regard avec le squelette Monsieur Jack (image 5) du film d'animation *The Nightmare Before Christmas (L'étrange Noël de Monsieur Jack)*, réalisé par Henry Selick et produit par Tim Burton en 1994. Son regard est constitué du néant, donc deux cavités noires. Leah Gallo dans le livre *L'art de Tim Burton*, détaille les figures dessinées ou peintes de Tim Burton : « *Dans ses portraits, il reprend les grandes lignes du corps humain en exagérant certains traits pour les imprégner d'émotion et de force, que ce soit au pinceau, crayon, marqueur, pastel, stylo... ou toutes ces techniques à la fois.* » ⁴⁹

⁴⁷ Le dialogue est issu d'une séquence du film commençant à douze minutes et quarante-cinq secondes et se termine à treize minutes et vingt-deux secondes.

⁴⁸ Ian, Nathan, *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier*, op. cit. p. 162.

⁴⁹ Leah, Gallo, *L'art de Tim Burton*, Los Angeles, éd. Steeles Publishing, 2005, p. 70.



Image 1
Margaret Keane
The Big View, 2014,
Acrylique sur panneau, 101.6 x 101.6 cm
Gallery Keane, San Fransisco



Image 2
Margaret Keane
Helena, 2019,
Acrylique sur toile, 35.6 x 27.9 cm
Gallery Keane, San Fransisco



Image 3
Tim Burton
La Lecture (Reading), 1982,
Dessin à la plume, marqueur, crayon, sur papier
30 x 40 cm
Vincent – c Disney Enterprises, Inc.



Image 4,
Tim Burton
Sweeney brandissant un rasoir (Sweeney holding up razor), 2001,
Dessin à la plume, aquarelle 17.5 x 12.5 cm
Sweeney Todd: Le diaboliqu barbier de Fleet Street (Sweeney Todd)



Image 5
Tim Burton
Têtes de Jack Skellington (Jack Skellington Heads), 1993
Photo Polaroid couleur unique, 60 x 50 cm
L'Étrange Noël de monsieur Jack (The Nightmare Before Christmas)

Les œuvres non-filmiques (des préparations des tournages, des croquis, des différents story-boards, des peintures, des dessins, des photographies, des clip-vidéos et des court-métrages) du cinéaste Tim Burton sont nombreuses. Ainsi, l'œuvre de sa vie est retracée et divulguée par quelques expositions ou publications. Effectivement la plupart des spectateurs n'avaient pas connaissance de son talent d'artiste au-delà de l'acte de filmer la prise de vue réelle et l'animation. Tim Burton est un dessinateur, un peintre et un photographe. Il est un véritable créateur inventant des monstres, des créatures et des univers fabuleusement étranges. Il ne semble pas le promouvoir et pour lui cela demeure un travail préparatoire ou des simples dessins exprimant sa pensée. L'actrice et compagne Helena Bonham Carter livre à Leah Gallo, dans l'ouvrage *L'art de Tim Burton* : « *Je pense que la majorité des artistes créent des œuvres afin qu'elles soient vues. (...) Tim n'a jamais eu l'intention de montrer ces images à quiconque. Il peint ou dessine parce qu'il en ressent le besoin. Il ne peint pas pour montrer mais pour apaiser sa soif d'expression. C'est un geste compulsif. (...)* »⁵⁰ Il demeure dans un doute de création en vers certaines de ses œuvres, comme la peintre Margaret Keane. De plus, le personnage dans *Big Eyes* semble s'inscrire dans la lignée des personnages « burtonniens ». Il apparaît être un personnage faible, naïf, seul et perdu dans un monde gigantesque. La véritable Margaret Keane était une enfant solitaire et coupée du monde se réfugiant dans le dessin ou la peinture. De même, pour les personnages originaux du cinéaste et pour lui-même, ils semblent se positionner de la même façon face au monde qui les entoure. Tim Burton et Margaret Keane sont deux créateurs dévoués à leur art, car ce dernier est leur moyen de s'exprimer et de communiquer avec leurs semblables. Ils sont tous deux créateurs d'un monde fantastique et distinctif. Margaret a son propre style et genre, et l'impose à travers son mari à un marché récalcitrant. Ces « Big Eyes » sont sa touche et sa marque, de même que Tim Burton a son esthétique unique. Tim Burton semble se reconnaître en Margaret, notamment avec la projection dans leurs œuvres de leurs doutes, de leurs angoisses et de leurs tourments personnels. Xavier Leherpeur (journaliste et critique de cinéma pour Studio Cinélive) critique *Big Eyes* dans l'émission de radio *Le masque et la plume* du 22 mars 2015 : « *Il y a vraiment entre lui et elle une proximité d'artiste interdit de l'être.* »⁵¹ Pour Xavier Leherpeur, les deux artistes s'empêchent de l'être ou se le font interdire par une certaine pudeur et par leurs doutes qui sont paradoxalement nourris par le besoin d'une reconnaissance et d'un adoubement.

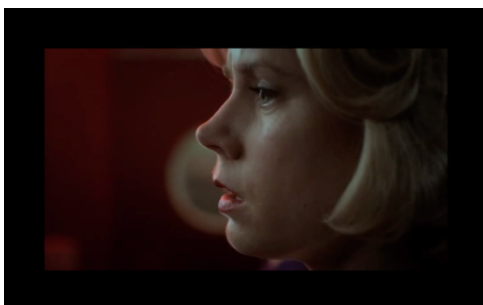
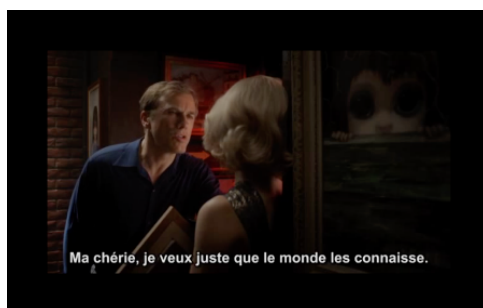
⁵⁰ Leah, Gallo, *L'art de Tim Burton*, op. cit. p.92.

⁵¹ Jérôme, Garcin, *Le masque et la plume, la quinzaine*, émission de radio sur France Inter, du 22 mars 2015, (à dix-neuf minutes cinquante-deux secondes).

Dans une séquence du film à trente et une minutes et trente-cinq secondes, Tim Burton contraint son personnage à choisir de s'affirmer en tant qu'artiste ou de rester dans l'ombre. Il met en scène le choix qui incombe à l'artiste. Il l'a confronté avec lui-même et à sa propre reconnaissance en tant qu'artiste. Cependant Margaret Keane en est incapable et semble envahie par le doute et son sentiment d'illégitimité. Cette peintre laisse son mari Walter Keane usurper son travail et affirmer que c'est lui l'auteur des œuvres. Elle devient une simple exécutante, alors que Walter est l'artiste et le génie aux yeux du public. Tim Burton plante le décor dans un club branché de San Francisco. Le personnage de Margaret Keane fait irruption dans le club dans des plans moyens avec des panoramiques horizontaux suivant ses déplacements. Le cinéaste illustre le décalage entre le personnage et l'univers dans lequel elle se retrouve. Elle est habillée en tenue de soirée mais se cache derrière son tableau qu'elle sert contre elle, tout le long de la scène. Ses « Big Eyes » lui, permettent de se protéger du regard du monde extérieur. Sa création fait l'effet d'un bouclier et érige une séparation entre elle et les autres personnages, principalement son mari Walter. Burton place les créations picturales au centre des plans, ainsi l'œil du spectateur se focalise sur l'œuvre. Cette peinture représente une jeune fille blonde avec un ciré ressemblant étrangement à Margaret, avec un regard triste et vide. Le personnage du tableau et Margaret deviennent une unité et dans un champ-contrechamp les deux fixent Walter, qui est de dos en train de vendre les toiles qu'il s'approprie.

Tim Burton représente le lien et la frontière énigmatique entre un créateur et son œuvre. Le réalisateur crée une fusion entre les œuvres et l'artiste, car Margaret est placée dans les plans au même niveau que ces peintures. Cette femme se retrouve poussée par son mari vers la sortie indiquée dans l'arrière-plan en rouge lumineux « Exit ». Ainsi Walter la place dos au mur et elle se retrouve de part et d'autre encadrée par deux de ses toiles, qui sont placées à la hauteur de son visage. Margaret se transforme en l'une de ses œuvres d'art, puisque Burton effectue une échelle de plan rapproché épaule et gros plan visage, comme sur les peintures les figures des enfants peints en gros plan visage. De plus, cette assimilation est renforcée par son discours quand Margaret déclare : « *Ces enfants font partie de moi. (...) Tant mieux pour toi si tu peux vendre sans le moindre sentiment.* » Les deux tableaux représentent des enfants au second plan qui sont en partie masqués par quelque chose au premier plan. Ils donnent donc l'impression de se cacher, de même pour Margaret qui demeure derrière l'une de ses toiles. Elle se place volontairement au second plan. Tim Burton dans un champ-contrechamp interrompe la confrontation entre l'artiste et le beau parleur par l'arrivée d'un riche et célèbre italien. Margaret est aveuglée par des flashes d'appareils photographiques, alors que Walter ne subit pas cet effet

lumineux. Les flashes peuvent renvoyer à la célébrité et la première réaction de Margaret est de se cacher les yeux, elle semble ne pas vouloir regarder et ne pas être à l'aise avec la notoriété. Elle se place en retrait. Elle est une artiste qui s'exprime à travers ses tableaux et ne sait pas se vendre. Le réalisateur place son personnage dans un déchirement intérieur entre le pouvoir créatif essentiel et l'industrie, le marché et la reconnaissance d'un artiste. Margaret est une artiste au pouvoir créatif important, mais dépourvue de tout sens commercial, à l'inverse du personnage de Walter. La relation de l'œuvre et du créateur est puissante car Margaret s'exprime avec ses yeux, comme ses personnages peints. Elle devient l'une de ses œuvres en adoptant le même regard et le même positionnement physique. Un gros plan visage de profil est effectué démontrant le doute, l'hésitation. Tim Burton place le spectateur au centre des sentiments et des émotions de Margaret. Ce dernier suit et est amené à partager ses tourments. Burton engage une véritable réciprocité entre l'artiste, ses œuvres et le spectateur du film. Quand l'étranger italien demande qui est l'artiste, Margaret n'arrive pas à s'exprimer et ne s'affirme pas. Walter prend donc sa place. Tim Burton filme le basculement de la vie de Margaret, qui se retrouve entraînée dans une arnaque et une supercherie où son mari usurpe son identité et son talent d'artiste. Le décor place l'artiste peintre dans un coin entre de deux murs : l'un est dans une lumière rouge sombre et l'autre est baigné dans une lumière blanche artificielle. Ce jeu de lumière provoque une illusion pour le spectateur de deux mondes dans lequel Margaret doit choisir de se rendre, soit s'identifier en tant qu'artiste ou soit rester dans l'ombre à l'instar de ses personnages. Elle se retrouve acculée par son mari et est face à son manque de confiance en elle avec le doute de son talent et de sa légitimité d'artiste.



Confrontation entre Walter et Margaret sur l'usurpation de Walter

2.2 Le créateur dominé par ses créations et réciproquement

Big Eyes permet à son réalisateur d'explorer le lien et le rapport du créateur face à ses œuvres. Ce biopic conte l'histoire d'une peintre à la fin des années cinquante. Elle s'émancipe de sa vie maritale en quittant sa vie de banlieue américaine standard. Elle aspire à vivre de sa peinture avec sa jeune fille Jane. Le film se focalise sur une femme indépendante et moderne pour son temps, car dans les années cinquante, soixante la femme n'est pas libre. Elle dépendait de son mari et était très souvent à la maison à s'occuper des enfants, alors que l'homme travaillait. Tim Burton met en scène une banlieue typique faisant référence à la banlieue de son enfance Burbank, qu'il resitue dans la plupart de ses films. Cet univers est sombre, néfaste, avilissant et il est le règne des faux semblants. Tim Burton semble fasciné par le courage de cette femme de quitter une vie traditionnelle, par la cession de la paternité de ses œuvres contre son gré et par son manque de confiance en elle et en ses capacités d'artiste. Le réalisateur ne suit pas la voie du combat féministe, mais plus un contexte d'émancipation et de quête d'identité et de liberté. Le réalisateur l'explique à Tim Larmmers, le 24 novembre 2015 publié sur le site DirectConversations.com, retranscrit par Ian Nathan dans le livre de 2016, *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier* : « Sur un plan symbolique, l'histoire du couple représente pour moi toute une époque de transitions : la fin des années 1950, le tournant des années 1960. Ils avaient capté l'esprit de cette mue, des temps qui changent, mais bien d'étrange façon. »⁵² Margaret Keane est un personnage énigmatique, même si ses œuvres dévoilent sa personnalité et son intériorité. Les artistes s'expriment à travers leurs œuvres. Ils y ont une attache particulière et leurs peintures les définissent et sont une partie d'eux-mêmes. Ainsi la voix off de Dick Nolan, un créateur d'histoire et reporter, du film déclame : « À l'époque les femmes ne quittaient pas leurs maris. Pas sans un travail ou quelque chose en vue. Elle est partie avec ses tableaux dans le coffre et sa fille sur le siège arrière. » Ces peintures ont autant d'importance que sa fille et sont sa seule famille indispensable au démarrage d'une autre vie.

L'œuvre résulte d'une créativité, d'une idée, d'un sentiment et d'un don de chaque auteur. Ce dernier peut être habité par ses créations. Tim Burton se complaît à illustrer l'envahissement ou la domination des créations sur son auteur. Margaret Keane se voit produire

⁵² Ian, Nathan, *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier*, op. cit. p. 165.

à la chaîne des peintures, car son mari Walter s'invente une production massive d'œuvres. Il veut gagner de l'argent à tout prix et commercialise ses tableaux en produits dérivés, comme des cartes postales ou des affiches. Les peintures de Margaret deviennent des produits communs de la société de consommation, vendus en masse et que tout le monde peut posséder. De ce fait, Margaret se retrouve l'auteur d'un envahissement massif et d'une surreprésentation de ses portraits d'enfants aux grands yeux, alors qu'elle reste dans l'ombre de son mari. Tim Burton dépeint l'impact de ses propres créations sur un artiste, qui ne peut revendiquer sa maternité et ses droits d'auteur. Walter commercialise et propulse les peintures de Margaret dans l'industrialisation de l'art et même au-delà. Les peintures ne sont plus exposées dans une galerie d'art, mais se retrouvent absolument partout. Ces œuvres deviennent omniprésentes pour tout le monde sauf pour sa créatrice. Margaret Keane semble être installée dans une tourmente qu'elle ne peut contrôler et ses toiles prennent le dessus. Le réalisateur met en scène cette perte de contrôle face à ses créations, par un extrait dans le film (à quarante-sept minutes et onze secondes) où les œuvres se retrouvent exposées au supermarché. Lors des courses de Margaret elle voit ses enfants aux grands yeux rangés dans des rayons d'un supermarché au milieu des boîtes de conserve et des produits d'entretien. Ces productions sont dépossédées de leur statut d'œuvre d'art unique, déconnectées de la démarche artistique, elles deviennent un packaging, un simple produit de marketing. Elles ne lui appartiennent plus à un tel point qu'elles se matérialisent par des yeux démesurés sur le visage de différents clients du magasin et même d'une caissière. Les « Big Eyes » font échos aux toiles de Margaret et les plans sont construits comme les portraits. Les plans rapprochés bustes ou les plans américains ont sur chaque figure un objet au premier plan. Ces clients se retrouvent donc placés au second plan, comme les représentations d'enfants du peintre. Les « Big Eyes » occupent la réalité et ne sont plus des personnages peints, mais ils prennent vie et sont dans une transformation. Le cinéaste cherche à immerger le spectateur dans l'imaginaire du peintre au travers de ses sentiments et de ses émotions. Paradoxalement, Margaret se trouve étrangère face à ses créations qui l'encerclent en la fixant avec leurs yeux énormes. En réponse, elle leur tourne le dos. Les œuvres prennent le pas sur l'artiste.



Les « Big Eyes » envahissent le monde de Margaret Keane.

Margaret Keane, pour reprendre le pouvoir sur ses créations, peint une nouvelle œuvre un autoportrait sans les yeux extravagants. Elle se peint elle-même et se contemple. Son autoportrait la regarde intensément et elle semble faire une introspection sur elle-même et se raccroche à la création d'un autre univers. Margaret Keane peint qui elle est, pour pouvoir exister autant qu'artiste et créatrice d'œuvres d'art. Tim Burton filme cette intimité et cette réciprocité avec la représentation d'elle-même. Il ne juge pas et n'impose pas son propre regard de créateur sur la fabrication d'une œuvre. Cependant il transpose son univers et ses fantasmes, comme les peintures transposées dans la réalité des personnages. Il filme et retranscrit le travail de Margaret Keane en interrogeant la création à l'état pur et le regard qu'un artiste peut porter sur lui-même à travers ses productions d'œuvres d'art. Il s'interroge sur les limites et les conséquences du lien entre un créateur et ses œuvres. René Prédal dans le livre *Le cinéma d'auteur une vieille lune ?* édition de Cerf, chapitre *Le film d'auteur comme genre cinématographique, Auteur et création*, explique le rapport d'un cinéaste avec la création face à un film sur un artiste :

« Mais dès qu'un cinéaste filme une création artistique sans se croire obligé de renoncer à son droit de regard personnel sur l'œuvre exposée ou représentée, deux créations de natures différentes concourent alors à l'établissement d'une œuvre seconde, hybride, riche du croisement de deux imaginaires qui, pour ne pas se donner exactement le même but (...), finissent par se combiner sur le support film et sous l'autorité du réalisateur dans une œuvre cinématographique et non picturale. »⁵³

Le réalisateur évoque également le pouvoir de création d'un artiste sur ses œuvres et son implication éternelle. Un caméo est créé au cours du film (à partir de douze minutes trente-cinq secondes), la véritable peintre Margaret Keane s'expose lors d'une séquence en arrière-plan en train de lire seule sur banc dans un parc. Tim Burton place la vraie Margaret juste derrière la Margaret fictive. La véritable Margaret a son regard légèrement orienté vers le personnage de Margaret (interprété par l'actrice Amy Adams), ainsi le spectateur à l'illusion que son regard se porte sur la peintre l'incarnant. Tim choisit cette apparition précisément dans un plan où Margaret est en train de peindre à l'air libre un nouveau portrait. Dans les plans elles sont tous deux présentes, aucun autre personnage ne vient faire irruption. Puisqu'un champ-contrechamp est installé avec le protagoniste Walter Keane, mais la véritable peintre ne fait plus partie du champ qui est resserré sur Margaret fictive. Tim Burton les laisse unis dans le

⁵³ René, Prédal, *Le cinéma d'auteur une vieille lune ?* chapitre *Le film d'auteur comme genre cinématographique, Auteur et création*, Paris, éd. Cerf, coll. 7Art n°113, 2001, p.106.

même plan, le personnage est en plan rapproché américain occupant la partie de droite du plan et la peintre un peu en arrière occupe la partie de gauche. Dans la composition et le choix des décors, Burton place deux arbres similaires près des deux femmes, mais pour la peintre en arrière-plan il est sur sa gauche, alors que pour Margaret au premier plan, il est sur sa droite. Entre les deux arbres qui séparent les deux figures une succession d'éléments massifs horizontaux barre la profondeur : une haie d'arbuste, puis un mur et des frondaisons. Aucun être n'est présent dans cet entredeux, comme un lieu vide sans échappatoire, encadré par les arbres, coincé entre deux lieux de temporalités différentes celle de Margaret jeune et celle plus âgée ou entre le peintre réel et le personnage. Cette inversion d'arbre semble être la création d'un effet miroir produit par une inversion d'images selon un axe de symétrie vertical. Burton confronte le reflet passé de Margaret peintre au début de sa carrière à la Margaret actuelle. Ce jeu de reflet et de mise en abyme crée un autoportrait filmique du peintre Margaret Keane. Cet effet est renforcé par le désir de l'actrice Amy Adams interprète de Margaret Keane de chercher à la rencontrer, à assimiler sa manière de travailler et à capter toutes ses particularités d'artiste. Elle crée un double fidèle et authentique de l'artiste peintre. De plus, Margaret Keane fait son apparition, quand la protagoniste doit expliquer sa démarche et révéler pourquoi ces yeux énormes pour un regard d'enfant. Margaret la peintre voit la matérialisation de son double exposant sa démarche artistique, pourquoi elle est peintre et ce qui la définit en tant que tel. Le réalisateur offre la possibilité à Margaret d'assister à sa naissance d'artiste et à son identification. Tim Burton implicitement semble répondre à ses doutes, à ses angoisses sur la légitimité d'artiste peintre. Il concrétise le lien extraordinaire et le rapport unique des créateurs avec leurs œuvres. L'artiste se regarde en train de peindre. Le cinéaste lui permet de se replonger à ses débuts et de s'observer dans sa création. Le réalisateur rapproche au plus près l'auteur de ses créations, car dans un plan le personnage Margaret est en plan rapproché poitrine et par conséquent Margaret du second plan est plus proche de son double et de son pouvoir créatif. Les deux arbres ne font plus qu'un derrière le personnage de Margaret jeune, unissant ces deux Margaret, ces deux temporalités et la réalité avec la fiction. Margaret dans l'extrait souligne que la création vient de l'intérieur d'un artiste. La création est personnelle et dépend de chaque auteur. Certains à l'instar de Margaret Keane vont posséder une forme de lutte intestine entre un artiste et ses œuvres.



L'apparition de la véritable Margaret Keane dans une scène du film

3. Le réalisateur et le spectateur : une quête de légitimité

3.1 Ed Wood et Margaret Keane, l'impact du regard des spectateurs

Le spectateur est essentiel pour une œuvre et son créateur. Un artiste ou un cinéaste réalisent une œuvre d'art ou une œuvre filmique racontant une histoire pour les partager avec les spectateurs. Ils cherchent à ouvrir le regard du spectateur sur d'autres représentations du monde. Le cinéma est un art, qui tente de divertir et de faire vivre un spectacle au plus grand nombre d'individu. Il plonge son spectateur dans une histoire en la propulsant sur un grand écran. René Prédal, dans son ouvrage *Le cinéma d'auteur une vieille lune ?* chapitre *De l'auteur au spectateur : un film de...* de 2001, explique le rapport qu'un cinéaste peut exercer avec ses spectateurs : « *Parties prenantes de l'univers, l'auteur et son œuvre s'adressent à ceux qui veulent bien les écouter dans un dialogue intime qui se noue au fond d'une salle obscure puis se poursuivra longtemps dans l'esprit des spectateurs ayant bien voulu entendre.* »⁵⁴ Une œuvre filmique stimule l'imaginaire du spectateur, lui propose une réflexion infinie et une forme d'appropriation du contenu de l'œuvre. Le dispositif de projection est en perpétuelle innovation jusqu'à l'immersion complète du spectateur dans un film. À l'heure actuelle les exploitants mettent en œuvre des séances de cinéma en trois dimensions et également en quatre dimensions. Ces expériences amènent le spectateur à vivre le film différemment, puisque plusieurs de ses sens sont stimulés en suivant le récit du film. Les sièges peuvent trembler ou effectuer une sensation de déplacement. Le spectateur peut recevoir de l'air ou de l'eau sur lui. Le film devient de plus en plus réaliste comme en « réalité augmentée » et souhaite impliquer physiquement le spectateur dans l'œuvre. Ainsi le spectateur vit les aventures et ressent l'environnement des personnages du film. L'œuvre filmique n'est plus une simple projection sur une surface lisse (un écran), mais devient réelle et le spectateur vit l'histoire.

De même pour l'art, certains artistes contemporains immergent le spectateur dans l'œuvre d'art avec des installations environnementales, comme l'artiste japonaise Yayoi Kusuma. Elle est à la recherche de la perception de l'immensité de l'espace par la désorientation du spectateur immergé dans un univers indéfinissable et méconnaissable. Le spectateur pénètre dans la folie et l'imaginaire de l'artiste. Elle crée une installation *Fireflies on the Water* en

⁵⁴ René, Prédal, *Le cinéma d'auteur une vieille lune ?* Chapitre *L'analyse filmique : l'œuvre cinématographique et la place du spectateur, De l'auteur au spectateur : un film de...* op. cit. p.128.

2002, un espace cubique avec un plafond noir, plusieurs miroirs sur les murs reflétant des lumières de différentes couleurs suspendues du plafond et dispersées à travers la pièce. Le sol est noir avec de l'eau miroitant à l'infini les lumières. Une fine passerelle est placée amenant le spectateur au centre de l'espace. Le spectateur est plongé dans une appréhension de ses sensations et de ses sentiments.



Yayoi Kusuma
Fireflies on the Water, 2002
Miroir, Plexiglass, 150 lumière et de l'eau, 282 cm × 367 cm × 367 cm,
Whitney Museum of American Art, New York.

L'œuvre de Yayoi Kusuma est à la destination du spectateur, comme les films du cinéaste Ed Wood, cherchant à divertir le spectateur et à le précipiter dans son imaginaire aux décors fantastiques d'horreur ou de science-fiction. Le cinéma en trois dimensions emploie un voyage imaginaire et une immersion visuelle pour le spectateur avec la matérialisation du film en volume. Le spectateur a donc l'impression que les personnages et les décors sortent de l'écran pour occuper l'espace présent de la salle de cinéma c'est-à-dire celui du spectateur. Le cinéaste Tim Burton lui-même fait l'expérience de réaliser un film en trois dimensions, en 2010 avec *Alice in Wonderland*. Tim Burton explique, dans le livre *Alice aux pays des merveilles* écrit par Mark Salisbury, édition chène de 2010 :

*« Dès le départ, Disney comptait tourner Alice au pays des merveilles en 3D : avant même d'avoir lu le scénario, j'étais intrigué ! L'histoire me semblait se prêter à la perfection à cette technique, sans que cela relève du gadget. Dans tous mes films, je cherche à utiliser le médium le plus adapté, sans me préoccuper de la mode. Avec Alice, les sensations jouent un rôle si important que la 3D me paraissait tout indiquée. À l'écran, on a l'impression d'une vision un peu hallucinée... »*⁵⁵

⁵⁵ Mark, Salisbury, *Alice aux pays des merveilles*, Paris, éd. Chêne, 2010, p.11.

Un film en trois dimensions ouvre et approfondit les décors d'un film. Le créateur permet au spectateur de devenir un acteur passif du film. La troisième dimension permet donc de briser le quatrième mur, l'écran, qui sépare le spectateur du film. Tim Burton offre un voyage au spectateur à travers différents univers et espaces pour un film se joue des changements de dimensions de lieux et constitue un parcours à travers divers univers fantastiques.



L'effet spécial du fond verre dans le film *Alice in Wonderland*, la célèbre scène du thé dans le monde des merveilles

Les créateurs ont un rapport particulier avec leurs spectateurs. Le cinéaste Ed Wood, à l'instar de Tim Burton considère comme une chance de pouvoir divertir un public et de le faire voyager avec des histoires filmées. Une œuvre doit être capable de faire naître chez le spectateur des questionnements, des sensations, des émotions et des réflexions. Le spectateur à la vue d'un film ne peut rester passif et dépourvu d'un jugement critique. Le cinéma est un art, qui ouvre et sert une réflexion personnelle du spectateur. René Prédal l'explique dans son livre *Le cinéma d'auteur une vieille lune ?* :

*« La place du spectateur est dans cette liberté d'interpréter que l'auteur laisse face à des situations et des personnages pertinents, certes créés de toutes pièces par le cinéaste, mais justement en fonction de cette richesse humaine à partager avec le public. S'exprimer dans une œuvre d'art ne signifie pas généralement affirmer, mais à l'inverse générer un doute ou lever une interrogation. Le cinéma d'auteur n'est pas porteur de réponses mais multiplie les questions à partir d'un regard qui lui-même cherche à éclairer les obscurités de la pensée, des émotions et des sentiments. »*⁵⁶

L'art interpelle, suggère et bouleverse les spectateurs. Une alchimie peut se profiler entre un créateur et des spectateurs. En revanche quelques fois les spectateurs ne sont pas réceptifs et demeurent hermétiques à l'œuvre filmique. Tim Burton dans le biopic *Ed Wood* de 1994 confronte le personnage principal Ed Wood à la critique de l'industrie cinématographique, mais

⁵⁶ René, Prédal, *Le cinéma d'auteur une vieille lune ? Chapitre L'analyse filmique : l'œuvre cinématographique et la place du spectateur, De l'auteur au spectateur : un film de... op. cit. p.127.*

également aux regards des spectateurs et à leurs réactions. Dans une séquence (à partir d'une heure et trente et une minutes) le spectateur du film se retrouve invité à la première du film *Bride of the Monster* réalisé par Ed Wood et sortie en 1955. Le spectateur suit le réalisateur et son équipe lors de cette première. Il assiste aux coulisses des projections de films et entrevoit le côté des réalisateurs. Cet extrait évoque la dureté d'un public impitoyable envers une œuvre et son créateur. Par conséquent, Tim Burton met en scène un public mouvementé, agité, criant, hurlant, sifflant et se battant. Les spectateurs sont indisciplinés et sans respect pour l'auteur du film. Les acteurs vont au-devant du public, mais ils se font chahutés, hués et violentés. Ed Wood essaye en vain de prendre la parole pour présenter le film. Le public n'est pas attentif et néglige le visionnage du film. Le réalisateur et ses acteurs s'enfuient chassés par le public, qui les poursuit sous forme d'une meute enragée. Tim Burton dépeint une ambiance sombre, violente et chaotique avec des plans moyens et larges pour obtenir une vue d'ensemble. Tim Burton montre un créateur et son équipe soudés, car ils ne sont jamais seuls dans les plans. Il n'y a pas d'intimité ou d'admiration chez les spectateurs dans le film. Ed Wood semble faire face à une horde de sauvage sans humanité. Tim Burton fait donc écho au rapport qu'entretient Ed Wood avec ses spectateurs. Dans son ouvrage *Comment réussir (ou presque) à Hollywood les conseils du plus mauvais cinéaste de l'histoire*, publié en 1991 et réédité pour la traduction française en 2013 aux éditions Capricci, Ed Wood évoque son rapport et sa vision du public. Les spectateurs ne représentent pas des alliés, mais il est conscient de dépendre de leur jugement et leur regard. Il déclare : « *Le regard du public est un monstre qui va vous scruter dès votre première entrée sur scène à votre dernier tombé de rideau. (...) Lorsque vous êtes entre les griffes du plus grand monstre de tous les temps – le regard du public – rien n'est trop insignifiant pour être sublimé.* »

⁵⁷ La comparaison du spectateur à un monstre démontre l'importance et l'impact de son regard sur une œuvre. Tim Burton met en scène cet affrontement dans alternance de plan en plongée et en contre-plongée du personnage d'Ed Wood face aux spectateurs du film *Bride of the Monster*. Cependant le regard du spectateur permet une remise en question, une évolution du travail de l'artiste.

⁵⁷ Ed, Wood, *Comment réussir (ou presque) à Hollywood les conseils du plus mauvais cinéaste de l'histoire*, chapitre *Le regard du public*, Quercy, éd. Capricci, trad. Marie-Mathilde Burdeau et Pauline Soulat, 2013, p.64.



La folie des spectateurs et la réaction de l'équipe technique



L'artiste Margaret Keane se sert de ses toiles pour communiquer avec les autres de ses semblables. La place du spectateur pour la peintre Margaret Keane s'identifie avec le propre regard des enfants dans ses peintures. Les « Big Eyes » engagent une forme de conversation avec le spectateur et plus particulièrement un échange de regard invitant à entrer dans son univers. Cette artiste peintre crée ses portraits pour échanger avec le spectateur et exprimer sa souffrance, ses questionnements, sa condition de femme par rapport à la société qui l'entoure. L'artiste peintre se livre et explique sa démarche artistique, dans le livre *Tout l'art de Big Eyes, un film de Tim Burton, une vie entière dédiée à l'art pour Margaret Keane* de Leah Gallo de 2015, édition Huginn & Muninn : « *Mes sentiments les plus intenses étaient des questions sans réponses : pourquoi sommes-nous là ? La vie, c'est quoi au juste ? Et pourquoi tant de souffrance ? Pourquoi faut-il qu'on souffre ?* »⁵⁸ La vie de Margaret a été toujours compliquée. Elle a subi de l'abus moral et l'emprise de deux maris autoritaires et violents. Ses portraits à travers leurs regards expressifs et inexpressifs amènent le spectateur à s'interroger lui-même sur les différents tons d'une vie, comme sa noirceur et son obscurité. La peintre se complait dans une solitude et dans des difficultés de communication. Tim Burton dans son hommage démontre les difficultés de communication que Margaret a face au regard du spectateur. Au

⁵⁸ Leah, Gallo, *Tout l'art de Big Eyes, un film de Tim Burton, une vie entière dédiée à l'art pour Margaret Keane*, Paris, éd. Huginn & Muninn, 2015, p. 10.

cours d'une exposition commune avec son mari, elle expose un style différent des « Big Eyes » que son mari s'est approprié. Cependant son contact avec le public reste atypique et maladroit. Un spectateur contemple ses œuvres et les décrit comme des tableaux évocateurs et sensuels. Margaret en retour produit une réponse décalée et lui donne un cours de numérologie en expliquant l'aspect bénéfique de ses initiales en signature. Margaret Keane affirme ainsi son rapport ambigu à la quête de reconnaissance, une signature par des simples initiales complexifie la possibilité d'identification de l'auteur. De plus elle n'engage pas un échange ouvert avec les spectateurs et ne communique pas au public des informations sur son art, sur sa démarche ou sur sa vision du monde. Elle est en retrait et apparaît dans une incapacité certaine à dialoguer avec les spectateurs. Ces derniers se retrouvent seuls face aux œuvres et Margaret se nourrit de leurs regards sur les toiles. Les yeux sont là encore les vecteurs d'un échange atypique, et la possibilité d'une certaine reconnaissance.

3.2 Le créateur face à sa quête de légitimité et de reconnaissance

Un créateur est soumis au regard du spectateur, mais également se nourrit de son appréciation et de sa reconnaissance. Les créateurs d'œuvres filmiques ou d'arts peuvent être divisés en deux catégories, ceux qui vivent pour leur art et ceux qui veulent avoir une reconnaissance. Tim Burton met en scène ces deux types d'individu dans son film *Big Eyes* en dressant deux portraits opposés. Margaret Keane est l'artiste renfermée, introvertie et elle ne s'épanouit qu'à travers la production de ses peintures. Alors que Walter Keane se complait dans la popularité et le succès. Il désire par-dessus tout être connu et fortuné. Il diffuse ses œuvres d'art et tente de les faire connaître des spectateurs. Walter Keane représente le héros lambda américain en quête d'une réussite et d'ascension sociale, ainsi il se dessine son propre rêve américain. Il part de rien, puis devient riche et célèbre. Il commence par une voie classique de vente et d'exposition pour les œuvres d'art, comme les galeries privées. Cependant ces dernières refusent de l'exposer et il prend alors le parti de les montrer dans des endroits incongrus, populaires et à la mode, comme le club Hungry-i de San Francisco. Par la suite son succès lui permet d'ouvrir sa propre galerie d'exposition. Le chef décorateur du film Rick

Heinrichs explique à Leah Gallo dans l'ouvrage *Tout l'art de Big Eyes, un film de Tim Burton, une vie entière dédiée à l'art pour Margaret Keane* de 2015 :

« La galerie que les Keane avaient ouverte était effectivement un local vide passablement délabré ; ils s'étaient contentés d'installer des spots au plafond, et d'accrocher les tableaux sur des murs blancs tout ce qu'il y a de plus ordinaire (...) Ce qu'il y a de spécial à propos de cette galerie par contre, c'est que sitôt qu'y apparaissent les tableaux de Margaret, les lieux en sont comme transfigurés. »⁵⁹

Les œuvres de Margaret sont un véritable tremplin pour la figure d'acteur de Walter Keane qui joue à être l'artiste et la galerie lui permet d'être sa scène pour ses tirades et ses monologues. Walter se met en scène et se crée un personnage de peintre qui cherche désespérément à faire connaître son œuvre et à la diffuser amplement. Il ne se cantonne pas à sa notoriété locale avec comme lieu d'exposition sa galerie, mais il utilise les médias. Il fait sa propre communication et donne des interviews dans les journaux, mais aussi à la télévision. Il fait la publicité des « Big Eyes » et s'en attribue le mérite. Il propulse ces portraits d'enfants au rang de symbole de la paix. Les œuvres de Margaret composées des « Big Eyes » illustrant sa propre vision du monde sont détournées par Walter, comme figures d'universalité des enfants du monde entier : les abandonnés, les maltraités ou les orphelins de guerre. Ces portraits prennent la forme d'un certain engagement politique, avec des donations au maire de San Francisco et à l'ambassadeur de l'Union Soviétique. Walter Keane utilise les personnages politiques pour leurs expositions médiatiques, ainsi il obtient une existence et une visibilité plus importante.

Margaret Keane s'inscrit dans une recherche de reconnaissance moins affirmée que celle de son mari. Elle oscille entre ses perpétuels doutes sur ses capacités et sa légitimité d'artiste peintre. Elle développe son envie d'être reconnue en parallèle de l'accroissement de la supercherie. Puisque plus les « Big Eyes » de Walter Keane gagnent en notoriété plus la perte de la maternité des œuvres pour Margaret est grande et son désir de reconnaissance augmente. Elle va essayer de se retrouver et de remédier à son mal-être en créant un nouveau style pictural. Elle peint des portraits avec des lignes épurées et plus fines. Ses portraits possèdent des yeux de dimensions raisonnables, mais les regards de ses personnages sont toujours aussi expressifs. Ainsi Margaret obtient une visibilité et une existence en exposant ses nouvelles toiles en son nom au côté des « Big Eyes ». Cependant elle poursuit sa couverture face au monde, en tenant le rôle de la femme peintre de l'artiste Walter Keane. La double vie de Margaret se matérialise

⁵⁹ Leah, Gallo, *Tout l'art de Big Eyes, un film de Tim Burton, une vie entière dédiée à l'art pour Margaret Keane*, op. cit. pp. 80 à 82.

par la naissance et le dévoilement de son nouveau style artistique, opposé à son genre habituel et particulier. Cependant, elle peut exister en tant que peintre, même si ce n'est pas en revendiquant l'intégralité de ses créations, elle est toujours dépossédée des « Big Eyes ». Elle fabrique une forme de double d'elle-même, une peintre sans beaucoup de talent aimant son mari et vivant dans le luxe. Mais en revanche l'autre Margaret est une peintre recluse, talentueuse touchant les spectateurs par ses toiles, mais est inconnue de son public. Cette dualité existentielle pour Margaret Keane semble être le reflet du personnage Ed Wood de son film éponyme de 1994. Le personnage à l'instar de Margaret Keane se retrouve à devoir assumer et dompter un duel intérieur. Il se travestit et s'épanouit dans son personnage d'alter ego. Le réalisateur Tim Burton se fascine pour les êtres doubles ancrés dans une recherche absolue de leurs êtres par rapport à eux-mêmes et au regard de la société.



Margaret Keane
The Sky One, 1962
 Huile sur toile, 76 x 38 cm
 Gallery Keane



Margaret Keane
The Coffee Break, 1963
 Huile sur toile, 61 x 32 cm
 Gallery Keane

Le protagoniste Ed Wood est en recherche constante de reconnaissance de son travail et de lui-même. Alors qu'il est jugé le pire réalisateur de l'histoire du cinéma, il garde un optimisme et à l'inverse de Margaret Keane une confiance en lui et en son cinéma. Ces deux personnages sont tous les deux des artistes non reconnus au cours de leurs carrières respectives. L'ascension de la notoriété naît tardivement pour Margaret et pour Ed Wood elle aura lieu bien après sa mort. Les deux artistes sont remis en lumière par Tim Burton, qui leur rend hommages à travers deux long-métrages. Pour un artiste, un cinéaste ou un acteur, le fondement de leurs êtres se situe entre la création, la production d'une œuvre et la reconnaissance. Par conséquent,

l'adoubement des spectateurs permet la cristallisation de l'œuvre et de son créateur. Le regard du spectateur matérialise cette reconnaissance qui est essentielle et vitale. Les artistes, les cinéastes et les acteurs vivent et s'alimentent du regard des spectateurs. Ils existent essentiellement parmi la création de l'œuvre et la légitimation du public. Le rapport entre le créateur d'œuvre et le spectateur génère une osmose spécifique et intime. Ed Wood le cinéaste en commentant son expérience écrit ses observations sur le lien entre un acteur et un spectateur. Il décide de répertorier divers conseils pour les novices à Hollywood dans un livre *Comment réussir (ou presque) à Hollywood les conseils du plus mauvais cinéaste de l'histoire*, premier édition 1991 et traduction en français en 2013. Il évoque le lien entre l'artiste et les spectateurs, mais tout particulièrement celui d'un acteur. Ce dernier est une figure directement en relation avec les spectateurs, car il incarne un personnage et concrétise le voyage fantasmé des spectateurs. Il engage une identification à l'histoire et une appropriation du spectateur de ce qui se déroule sous ses yeux. L'acteur est donc une figure d'adoration et de fantasme pour le public. Le cinéma Hollywoodien favorise et fabrique ce lien entre les acteurs et les spectateurs. Il fait naître « le star-system », les producteurs de cinéma et des grands studios construisent des images rêvées, désirées et parfaites des acteurs hollywoodiens auprès du public. Une certaine fascination et vénération émergent dans le public, les acteurs sont des stars interprétant un type de rôle dans un genre de cinéma défini. Par exemple Bela Lugosi est un acteur jouant exclusivement dans le genre fantastique, il interprète des monstres et des créatures obscures. Dans l'imaginaire des spectateurs il demeure l'incarnation par excellence des monstres, pour son rôle du Comte Dracula dans le film *Dracula* réalisé par Tod Browning en 1931. L'interprète Bela Lugosi nourrit sa propre légende en dormant dans un cercueil et ne joue que des rôles d'épouvante. Ed Wood est un de ses premiers fans et décide dans les années cinquante de remettre Bela Lugosi sous les feux des projecteurs, ainsi il l'explique dans son ouvrage : « *Comment réintroduire Bela auprès du public ? Il m'apparaît que quoi que nous fassions, Bela doit être en contact physique direct avec les spectateurs (...) des apparitions en son nom propre ! Reste à trouver le bon moment et le bon projet.* »⁶⁰ L'acteur semble devoir rencontrer son public et entretenir sa légende. Les spectateurs exercent un pouvoir absolu sur les acteurs par leur reconnaissance ou leur légitimation instantanée. Puisque leurs réactions et leurs sentiments sont face à l'acteur qui est devant eux sur scène. Ed Wood propose un seul en scène du Comte Dracula de Bela Lugosi, une unique représentation dans un théâtre. Il décrit la

⁶⁰ Ed, Wood, *Comment réussir (ou presque) à Hollywood les conseils du plus mauvais cinéaste de l'histoire*, chapitre *Haine*, op. cit. p. 120.

réaction des spectateurs : « *Puis la foule se met à applaudir, les larmes aux yeux. Les applaudissements se transforment en clameur. M. Stetson rayonne. Son idée n'a pas seulement rapporté de l'argent ; elle a aussi gagné le cœur du public.* »⁶¹ Ed Wood démontre que l'argent est un moteur, mais le besoin vital pour un acteur d'exister se matérialise à travers les yeux des spectateurs.

Ainsi Tim Burton filme la reconnaissance suprême pour les créateurs d'œuvres avec la mise en scène d'un parterre de spectateurs clamant leurs admirations et leurs gratitude face au travail accompli. Dans les dernières images du film *Ed Wood* de 1994, le spectateur se retrouve à l'antinomie de la scène de projection de la première séance du film d'Ed Wood, *Brides of the Monster* où le public chaotique et hostile a des réactions violentes. Tim Burton offre une fin idéale à son personnage Ed Wood, puisque ce dernier se retrouve sous un concert d'applaudissements et adulé par les spectateurs. Dans la séquence (d'une heure cinquante-cinq minutes et cinquante-quatre secondes) le personnage effectue une remontée d'une allée avec de part et d'autre un public enthousiaste et chaleureux. Le plan mis en œuvre exprimant une ascension vers l'estrade est un travelling avant en caméra épauled, ainsi le spectateur du film de Tim Burton suit les mouvements du personnage courant vers la reconnaissance matérialisée par la scène et le micro. De plus, Tim Burton fait quelques plans en contre-plongée installant Ed Wood dans une position supérieure face à son public. Il fait un discours dédiant son film à l'illustre Bela Lugosi son mentor, qui est un des premiers à reconnaître et légitimer Ed Wood comme cinéaste. Cette séquence démontre la différence draconienne entre les goûts des spectateurs et des critiques ou les différentes figures de l'industrie cinématographique. Ed Wood trouve une certaine reconnaissance chez les spectateurs, alors qu'il est jugé illégitime par le monde du cinéma.



Ed Wood sous un toner d'applaudissement

⁶¹ Ed, Wood, *Comment réussir (ou presque) à Hollywood les conseils du plus mauvais cinéaste de l'histoire*, chapitre *Haine*, op. cit. p. 127.

Partie



L'affrontement entre les créateurs et les non-créateurs : une relation de pouvoir

1. ***Big Eyes* : un duel de pouvoir entre les créateurs et les non-créateurs**

1.1 La relation entre créateur et non-créateur

Le film *Big Eyes* met en lumière un affrontement et une opposition entre les créateurs d'œuvre et les non-créateurs. Ces derniers sont les personnes, qui ne produisent pas une pensée, une démarche artistique à travers une œuvre. Une lutte se dessine constamment entre les artistes et ceux qui gravitent autour, qui théorisent ou critiquent ou financent les artistes. Ces derniers vivent pour leur art et pour l'expression de leur point de vue sur le monde. Les artistes comme Margaret Keane se battent pour leurs reconnaissances, leurs existences en tant qu'artistes. La carrière de Margaret Keane artiste peintre est tumultueuse et gorgée de différents rebondissements. Cette femme est contemporaine et libre par rapport à la situation d'une femme dans les années soixante. Tim Burton propulse en rôle principal une femme, avec une histoire unique retraçant l'acceptation et la prise de conscience de son talent. *Big Eyes* est le second film du cinéaste où une femme est le seul protagoniste principal, car quatre ans auparavant il réalise *Alice in Wonderland*. Alice et Margaret sont toutes deux en quête d'émancipation et de liberté face à une société où les hommes exercent une certaine suprématie. Alice est à la fin de l'adolescence et effectue un voyage dans ses rêves fantastiques relatant ainsi la transition du monde de l'enfance à celui de l'âge adulte. Elle est en recherche de son identité et de sa position face à la société. Margaret bien plus âgée déjà mère et épouse traverse des problématiques semblables, même si l'artiste peintre ne se complait pas dans ses fantasmes inconscients à l'instar d'Alice. Margaret doit se retrouver et affirmer son identité sous le regard du monde qui l'entoure. Les personnages de Tim Burton sont très souvent inscrits dans ces quêtes et ces problématiques au cours de leurs diverses histoires. Par exemple le personnage de Victor dans *Corpse Bride* de 2005, le jeune homme est en pleine crise identitaire entre le passage de l'enfance à l'âge adulte. Il doit se marier et doute de ses capacités en tant qu'homme. En outre le personnage de Margaret se retrouve confronté à son rôle de femme et de peintre, elle émet une réflexion sur son véritable rôle et s'interroge sur celui qu'elle va décider de jouer. Margaret et Tim Burton sont liés par la même remise en question personnelle de leurs légitimités et celles de leurs œuvres.

Margaret Keane se retrouve confronté à un homme qui possède un puissant désir d'être artiste peintre, alors qu'elle-même ne sait pas si elle le souhaite, mais elle le vit en peignant. Son second mari Walter Keane se présente, comme un peintre de paysage urbain principalement parisien. Il s'affirme auteur de peintures, clichés d'un Paris idyllique, dans un esprit carte postale, cependant il signe les peintures d'un autre. Ce peintre amateur aspire à la notoriété et à vivre de son art. Cependant sa femme Margaret Keane possède plus de talent, que ce dernier. Elle a une production personnelle singulière avec un univers particulier et son style propre. Les « Big Eyes » créent une caractéristique majeure de ses œuvres et se distinguent dans le champ visuel de l'art américain. Elle s'inspire d'un artiste en particulier Amedeo Modigliani, pour sa manière de peindre le corps des femmes plus allongé avec certaines élégantes disproportions. D'autres artistes illustres l'influencent, comme Gustav Klimt ou encore Vincent Van Gogh pour ses surfaces de couleurs et ses compositions dans ses différents portraits d'enfants. En revanche son mari Walter se profile plus, comme un conteur d'histoires que comme un artiste peintre. Il a des qualités d'orateur et d'affabulateur d'histoires. Il fait rêver et voyager ses spectateurs au travers d'une mise en scène qu'il fait émerger de ses tableaux. Ainsi Margaret déclare dans le livre de Leah Gallo *Tout l'art de Big Eyes, un film de Tim Burton, une vie entière dédiée à l'art pour Margaret Keane* de 2015 : « Les compétences de Walter, pour tout ce qui est vente, étaient tout simplement fantastiques ! reconnaît volontiers Margaret à propos de son ex-mari. Il aurait pu vendre des glaces à des esquimaux ! Si mes [peintures] sont (si bien) connues, c'est à lui que je le dois. »⁶² Il vend et manage la diffusion des œuvres de Margaret. Ainsi il travaille pour une prolifération et une renommée massive pour que les « Big Eyes » deviennent célèbres.

Cette ascension de notoriété des « Big Eyes » et leur exposition reconnaissent Walter Keane, comme l'auteur des œuvres réalisées par Margaret. Ainsi la plus grande supercherie de l'histoire de l'art se met en place. Margaret se retrouve piégée, menacée et acculée dans un mensonge illustrant le besoin de reconnaissance d'un homme. Avec l'appropriation de ces œuvres, Walter réalise son rêve d'être un artiste reconnu. Margaret au cours de sa vie maritale se rend compte que Walter n'est même pas un peintre raté ou incompris. Il n'a jamais peint aucune toile et vit dans le mensonge de ses divers récits fantasmés de jeune étudiant en art à Paris. Walter Keane est un personnage qui rêve sa vie et se sert de sa femme pour devenir l'artiste qu'il s'imagine être. Tim Burton filme deux personnages opposés un créateur associé à un non-créateur usurpateur de talent. Margaret se retrouve sous l'influence d'un homme et

⁶² Leah, Gallo, *Tout l'art de Big Eyes, un film de Tim Burton, une vie entière dédiée à l'art pour Margaret Keane*, op. cit. p. 13.

d'une société. Tim Burton démontre le combat de Margaret pour être une artiste peintre en tant que femme. Walter lui démontre qu'une femme aurait plus de difficulté et moins de crédibilité comme artiste. De plus, quand elle peint ses tableaux d'un style plus conventionnel sans les énormes yeux, elle ne peut pas les signer de son prénom, car cela n'est pas vendeur d'après Walter. Elle signe donc de ses initiales M.D.H Keane. Son mari l'a persuadée, de ne dévoiler l'identité du créateur aux risques de perdre la reconnaissance du public et de voir ces portraits tomber dans l'oubli. Il effectue une manipulation psychologique et une intimidation auprès de Margaret. Ainsi cette dernière le conte à Leah Gallo, dans l'ouvrage *Tout l'art de Big Eyes, un film de Tim Burton, une vie entière dédiée à l'art pour Margaret Keane* :

« Il me disait que les gens m'intenteraient un procès, se remémore-t-elle. Il m'effrayait car il me [menaçait de] signer ma perte si jamais je mouftais. Je ne savais plus quoi faire et je n'avais pas le courage de réagir. (...) Au moins, mes œuvres avaient les honneurs des présentations, souligne Margaret. L'important c'est que les gens puissent les découvrir et je me suis dit, "et bien qu'il récolte les lauriers, au moins, mes peintures parlent d'elles-mêmes". »⁶³

Tim Burton concrétise ce combat pour la légitimité et la reconnaissance dans l'affrontement des deux époux au sein d'un tribunal pour définir et déterminer l'auteur des « Big Eyes » entre Margaret et Walter Keane. Ainsi le cinéaste démontre au spectateur le lien puissant entre une œuvre et son créateur. Deux personnes se réclament auteur des œuvres d'art de renommée mondiale. Certaines personnes parlent d'un combat purement financier, puisque les portraits aux yeux énormes sont très cotés dans le milieu de l'art. La famille Keane est aisée et ne manque de rien. Cependant le conflit ne réside pas dans un intérêt financier, mais principalement moral. Margaret affirme être l'auteur des toiles dans une émission de radio. Elle révèle la supercherie au monde entier et revendique la maternité de ses toiles. Elle assigne en justice Walter pour usurpation d'identité et calomnie. Le tribunal est le lieu parfait pour illustrer le duel entre les deux parties pour la reconnaissance des œuvres. Par l'appel aux hommes de loi, il symbolise l'importance de l'opinion de la société. L'affaire Margaret Keane permet d'ouvrir le regard du spectateur sur l'importance de la reconnaissance d'un auteur et de son acte créatif. Dans le monde artistique ou cinématographique les inventeurs d'œuvres sont souvent jugés, critiqués ou alors adulés et adorés. Les artistes ou les cinéastes dans leur rapport avec le monde extérieur sont sans aucune demi-mesure. Pour Margaret Keane le rétablissement de la

⁶³ Leah, Gallo, *Tout l'art de Big Eyes, un film de Tim Burton, une vie entière dédiée à l'art pour Margaret Keane*, op. cit. p. 13.

vérité est nécessaire et vitale. Elle est prête à être une artiste et le revendique. Le personnage est intéressant et permet au spectateur de concevoir les tumultes d'un artiste en recherche de lui-même. Margaret et Tim Burton ne construisent pas le cliché de l'artiste incompris, perdu, loufoque, mélancolique et misanthrope. En revanche, Margaret pour Tim Burton permet d'exprimer la dureté de la vie et la domination que certaines personnes peuvent exercer sur d'autres. La peintre Margaret Keane dit à Leah Gallo dans l'ouvrage *Tout l'art de Big Eyes, un film de Tim Burton, une vie entière dédiée à l'art pour Margaret Keane* de 2015 :

« *Ce cauchemar dura huit ans, se remémore-t-elle. Je ne savais pas comment m'en extraire. (...) et il fallait que je m'enferme dans le mensonge, continuellement. Ça me tuait, tout simplement. (...) Ça en arriva au point où je ne pouvais plus le supporter, c'était [partir] ou mourir. Ma conscience me tourmentait tellement que je ne me supportais plus moi-même. Je voyais bien combien cette situation nous affectait, lui, moi, et mon enfant.* »⁶⁴

Ainsi elle exprime la difficulté et la nécessité de se montrer au monde tel que nous sommes et ce que nous sommes. Tim Burton au travers de ses différents films façonne des personnages, qui doivent assumer ce qu'ils sont. Il propage un discours d'acceptation de soi, d'indépendance et d'affirmation de ses différences. Le cinéaste concrétise ses pensées et ses désirs et les partage avec le spectateur. Ainsi il communique au spectateur son positionnement et son comportement face à la société. Tim Burton est un cinéaste, qui impose ses œuvres filmiques plus ou moins en marge à l'industrie cinématographique et au spectateur.

Big Eyes est édulcoré et adouci par les scénaristes et le réalisateur. Ces derniers n'inventent rien et se situent même en dessous de la réalité. Les deux scénaristes Scott Alexander et Larry Karaszewski prennent la décision d'omettre certaines parties du procès, qui a réellement eu lieu. Ils se concentrent sur la confrontation entre les deux créateurs présumés se battant pour leurs œuvres d'art. Ils sont influencés par le comportement et la théâtralité mise en œuvre par Walter Keane au cours du procès. Cet homme est un personnage de fiction dans la réalité. Alexander et Larry ne rencontrent pas le besoin d'inventer la folie du conteur Walter. Ce dernier se défend tout seul sans avocat et revendique ses toiles en racontant l'histoire de ses tableaux. Walter est un narrateur d'histoires et se complaît dans ses fictions, qui lui apparaissent véridiques. Walter Keane se convainc lui-même de l'importance de l'empire qu'il a bâti et

⁶⁴ Leah Gallo, *Tout l'art de Big Eyes, un film de Tim Burton, une vie entière dédiée à l'art pour Margaret Keane*, op. cit. p. 13.

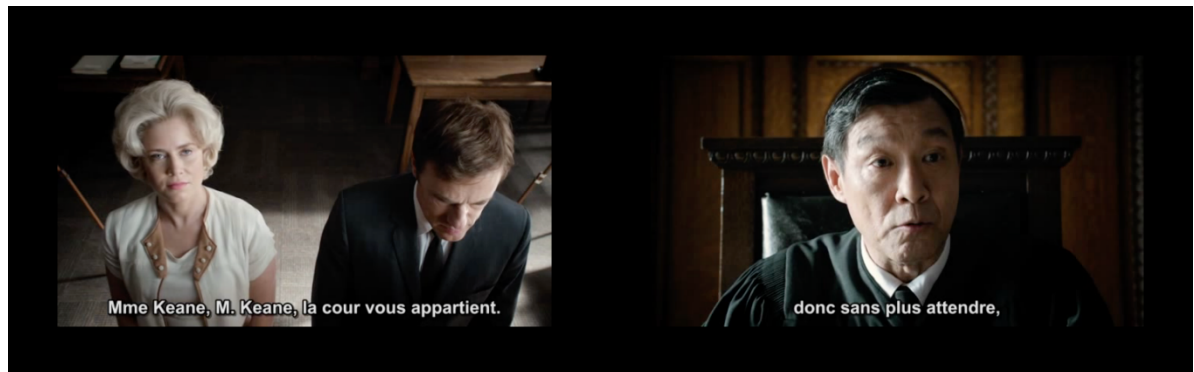
d'être un artiste peintre. La fiction prend le pas sur la réalité des choses. Walter narre sa vie et s'érige en héros de ses aventures d'artiste peintre. Tim Burton semble faire échos au personnage d'Edward Bloom dans *Big Fish*, qui narre sa vie fabuleusement extraordinaire. Walter Keane emprunte la vie de sa femme, alors qu'Edward Bloom améliore la réalité pour faire rêver son entourage. Les deux scénaristes partagent leurs recherches et leurs impressions face à cette partie de l'histoire. Ils expliquent comment ils l'ont traitée et imaginée à Leah Gallo, dans le livre *Tout l'art de Big Eyes, un film de Tim Burton, une vie entière dédiée à l'art pour Margaret Keane* :

« Lire les minutes du procès, c'est comme de lire un script d'un film des Marx Brother ! » s'exclame Karaszewski. « Les procédures judiciaires, quel cirque ! Renchérit Alexander. Walter a complètement pété un plomb ! Ma parole, il avait dû voir trop d'épisodes de Perry Mason (...) il ne savait même plus ce qu'il disait. Il n'était pas diplômé en droit, il n'avait jamais fait d'études de droit. Le juge a voulu lui intimer le silence, a menacé de le menotter (...) C'était fou ! » Les scénaristes ont repris des éléments réels du procès (...) Mais le public n'allait sans doute pas adhérer à d'autres plus loufoques encore, que les scénaristes décidèrent donc d'omettre. »⁶⁵

Le cinéaste Tim Burton met en scène le face à face de l'artiste sans talent et de la peintre prodige. Dans une séquence (une heure trente-quatre minutes et quarante-sept secondes) au tribunal, le juge décide de confronter les deux peintres en leur demandant de réaliser en une heure un portrait pour pouvoir déterminer qui l'auteur des « Big Eyes ». Margaret et Walter se retrouvent côte à côte dans un plan en plongée surplombé par le juge et le spectateur. Puis le face à face est mis en scène concrètement par l'occupation à gauche de Walter avec son chevalet et à droite par celle de Margaret. Les deux artistes sont face à leurs chevalets respectifs. Le cinéaste opte pour un champ-contrechamp impliquant un plan moyen de Margaret, puis un plan rapproché taille pour le juge et un plan moyen sur Walter. Les échelles de plans sont communes entre les deux peintres, ainsi le réalisateur les place sur un pied d'égalité. Alors que Tim Burton offre un plan sur la toile que Margaret est en train de peindre, Walter ne peint pas et décide de prétexter une vieille blessure à l'épaule. Les plans sur Walter sont majoritairement en plongée, illustrant le regard du juge. Tim Burton au cours de cette séquence met en place une mise en scène favorisant Margaret et incriminant Walter. Il fait son propre tribunal avec un découpage technique valorisant l'artiste jadis opprimée face à l'usurpateur.

⁶⁵ Leah Gallo, *Tout l'art de Big Eyes, un film de Tim Burton, une vie entière dédiée à l'art pour Margaret Keane*, op. cit. p. 17.

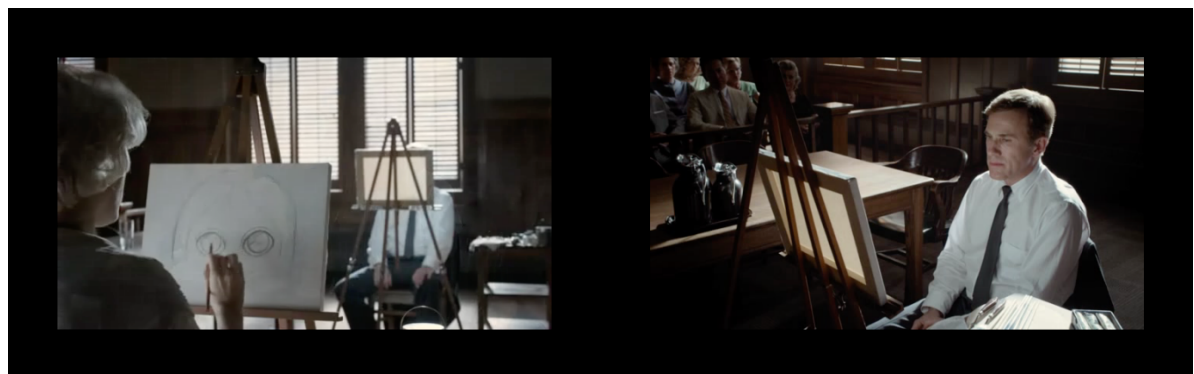
Extrait du face à face entre créateur et non-créateur :



L'image de gauche les Keane en contrechamp l'image de droite un plan rapproché du juge illustrant l'énumération des règles avant le joute des deux parties.



Un plan moyen Walter à gauche et Margaret à droite s'affronte pour prouver leur droit d'auteur.



Les deux artistes mènent la bataille : l'une à gauche peint un « big eyes » et l'autre à droite cherche sa muse et son inspiration.

1.2 Un créateur face au monde de l'art

L'art et le cinéma sont des milieux similaires. Ils ont tous les deux le même système mis en place, puisque des « penseurs créateurs » réalisent des œuvres qui sont diffusées à des spectateurs. Le cinéma est une industrie. Elle est régie par les sociétés de production, qui financent les films. Les artistes en arts plastiques soit répondent à des commandes soit voient leurs productions exposées dans des galeries ou des musées. L'art et le cinéma sont similaires, par conséquent lorsque Tim Burton souligne le rapport entre un artiste et le monde de l'art, il montre celui entre le cinéaste et son univers professionnel et l'institution. En établissant le portrait de Margaret Keane Tim Burton offre au spectateur l'ouverture des portes d'un atelier de peintre et permet la découverte de la vie d'un artiste. Il invite le public à voyager dans un monde spécifique et particulier celui de l'art. Margaret Keane est l'artiste peintre auteur des fameux « Big Eyes », qui rencontre un succès phénoménal auprès du public. Cependant les tableaux sont déconsidérés par le milieu de l'art et plus particulièrement les critiques. Les peintures de Margaret Keane sont jugées faciles, simplistes et dénuées d'un savoir-faire complexe. Tim Burton soumet les tableaux de Margaret à la critique des professionnels. Walter Keane va voir le galeriste Ruben pour lui proposer ses toiles et montre également celle de sa femme. Le galeriste nie leurs qualités artistiques, les compare à un concours de peinture de magazine féminin et les qualifie de peintures d'amateur. Les œuvres de Margaret sont dénigrées par la comparaison des gros yeux à des bonbons périmés. Tim Burton confronte les œuvres de Margaret à la dureté des exigences du monde de l'art, à son élitisme et à une certaine norme artistique.

Walter Keane apporte une célébrité sans limite aux œuvres d'art qu'il s'attribue. Sa quête de notoriété, de popularité et sa recherche de visibilité le conduisent à offrir certaines de ses peintures à des célébrités en guise de publicité. Walter provoque sa médiatisation en demandant des articles et des interviews, ainsi il est connu par le public. Ainsi pour contourner la désapprobation des institutions pour son travail il fait son autopromotion. Grâce à sa popularité grandissante, il s'offre son propre lieu d'expositions. Intéressé par le profit, Walter Keane ne conçoit plus les tableaux de Margaret comme des œuvres d'art, mais comme une valeur monétaire potentielle. Walter Keane n'est pas un artiste qui prend en considération la fonction de questionnement, de regard porté sur le monde et d'expressivité de l'art. Il

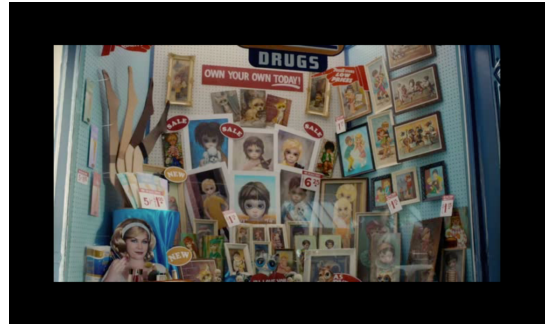
s'apparente plus à un manager d'œuvre d'art, à un marchand d'art ou à un galeriste voulant faire du profit. Dans cette démarche Walter est amené à exploiter l'art d'une façon différente. Il est conscient de l'opposition entre la puissance du pouvoir d'attraction de ses œuvres sur le spectateur et l'absence de vente des tableaux. Voyant le public s'arracher les affiches de l'exposition, il décide de les commercialiser et de les vendre sous forme de reproduction à l'instar des produits dérivés. Il crée une commercialisation de l'œuvre d'art pour tout le monde. Il vend des reproductions de tous les formats sur différents supports dans des lieux communs et populaires, comme les centres commerciaux. Walter Keane renverse l'ordre établi par le monde de l'art. L'œuvre n'est plus unique et intime pour son acquéreur ou son créateur, mais devient une pluralité infinie, vulgarisée, vendue en masse et accessible à tous. Walter détourne-t-il l'œuvre de sa spécificité ? Une copie peut-elle devenir une œuvre d'art également ? Tous ces questionnements sont soulevés quand une œuvre d'art est multipliée mécaniquement et que des copies ou des reproductions prennent autant de valeur que l'œuvre initiale. Ce mode de fonctionnement peut être associé à celui des œuvres filmiques qui sont démultipliées en diverses copies pour être diffusée au spectateur. L'œuvre semble être alors dématérialisée, la question de l'original ne se pose pas. Par ailleurs parfois ce sont les copies qui ont permis de retrouver certaines œuvres filmiques perdues ou certaines versions de celle-ci. Ainsi la version longue de *Metropolis* de Fritz Lang de 1927 fut retrouvée en 2008 dans les archives d'un musée argentin. Effectivement la version initiale de 153 minutes avait subi à différentes reprises de multiples coupures réduisant le film à 118 puis 114 minutes par La Paramount. Donc la copie d'un film est le support matériel de l'œuvre intellectuelle, et peut ainsi être considérée comme l'œuvre. Certains artistes posent au spectateur et au monde de l'art ses questionnements sur l'aspect sériel d'une œuvre, sur sa reproductibilité ou sa fabrication plus ou moins mécanique et sur la fonction même de l'art de reproduction d'une réalité. Ainsi pendant les Trente Glorieuses avec le développement de la société de consommation, l'artiste du Pop Art Andy Warhol crée de multiples sérigraphies d'objets du quotidien ou des images des célébrités, appartenant à l'art de la consommation. Tim Burton ouvre son film sur une citation d'Andy Warhol évoquant Walter Keane : « *Ce qu'a fait Keane est sensationnel. C'est forcément bon. Si c'était mauvais, il n'y aurait pas autant de gens pour aimer ça.* »⁶⁶ Ainsi Warhol insiste sur l'importance de la reconnaissance par le public et affirme que ce qui fait l'œuvre est l'abondance de notoriété peut être par opposition à la reconnaissance par les institutions qui était primordiale jusqu'à cette période des années 1960.

⁶⁶ Citation originale d'Andy Warhol: " *I think that what Keane has done is just terrific. It has to be good. If it were bad, so many people wouldn't like it*".



Andy Warhol
Campbell's Soup Cans, 1962
 Acrylique et liquide peint en sérigraphie sur toile, 510 x 410 cm
 MoMA Museum of Modern Art, New York.

Les diverses reproductions des « Big Eyes » exposé en vitrine d'un magasin.



Walter Keane revendique une production phénoménale d'œuvre. Les portraits envahissent le quotidien et deviennent si populaires, que Walter Keane est incontournable. Cependant dans l'ombre, Margaret est asservie à son atelier et à ses peintures. Elle est prisonnière d'une démarche artistique, qui lui impose une fabrication de « Big Eyes » sans émotions et sans intention baignant dans une mécanisation de sa production de portrait. Elle devient une sorte de machine à peindre des « Big Eyes ». Tim Burton semble le matérialiser visuellement dans l'accessoirisation du décor de son atelier. Le spectateur se retrouve immergé dans l'état d'esprit de Margaret Keane. Ce lieu regorge de peintures inachevées, de dessins préparatoires et des toiles finies, qui ne sont pas encore commercialisées. Tim Burton permet au spectateur d'accéder aux coulisses de l'intimité d'un artiste.

Le monde de l'art et principalement les critiques n'encensent pas les « Big Eyes ». Cette industrialisation de l'œuvre d'art et la mécanisation de l'acte créatif sont à l'encontre des valeurs des penseurs de l'art, puisque ces derniers cherchent à défendre les valeurs intellectuelles de l'art, à l'inverse du savoir-faire renvoyant au peintre artisan. L'abolition de l'aspect unique et exceptionnel de l'œuvre d'art avec la reconnaissance d'une valeur accordée aux copies bouleverse le statut de l'œuvre d'art. De plus, l'art obtient sa légitimité par la production de signification et l'expression d'un point de vue de l'artiste sur le monde qui l'entoure. La systématisation des représentations des « Big Eyes » engage une perte de sens, ainsi sur chaque toile les figures sont assez semblables avec le même regard, la même

expression, les mêmes harmonies de couleurs. Ces peintures procurent un effet de redondance renforcé par la production sérigraphique de reproduction des œuvres. Les « Big Eyes » sont également remis en question sur leur capacité d'ouverture sur le monde, puisque leur peintre Margaret exerce une peinture curative et dans un certain enfermement physique de son atelier. Elle peint son point de vue par rapport à elle-même et semble déconnectée du monde extérieur. Ce style « Big Eyes » auquel elle est contrainte d'adhérer sous la pression de son mari freine une évolution possible de sa pratique artistique et l'enferme dans une systématisation de sa production. Margaret en sera d'ailleurs libérée alors qu'elle exposera des représentations de longues femmes au côté de son mari.

Tim Burton démontre la lutte qu'engage les critiques par rapport aux œuvres Keane, par l'incarnation du personnage critique d'art John Canaday (joué par Terence Stamp) pour le *New York Times*. Ce critique s'oppose et s'offusque quand Keane est sélectionné pour peindre une toile *Tomorrow Forever* représentant les attentes des enfants du monde entier, lors de l'exposition universelle dans le pavillon de l'éducation. Walter Keane marque son entrée dans la postérité et obtient une renommée mondiale. Tim Burton évoque l'omniprésence saisissante des œuvres de Keane et son rapport au regard des spectateurs toujours ambivalent. Dans l'ouvrage *Tout l'art de Big Eyes, un film de Tim Burton, une vie entière dédiée à l'art pour Margaret Keane* de Leah Gallo, Tim Burton rédige l'avant-propos et livre son lien avec les « Big Eyes » :

*« C'était partout – chez des amis, dans le cabinet du dentiste, dans n'importe quelle boutique où vous alliez. Je trouvais les œuvres de Keane obsédantes. (...) Je connaissais Walter Keane avant même d'entendre parler d'artistes comme Matisse, Picasso ou Warhol. Les réactions que ces peintures suscitaient m'intriguaient. Certains les adoraient, d'autre accusaient une violente réaction quasi viscérale (pas de juste milieu). »*⁶⁷

Tim Burton met en scène dans *Big Eyes* deux formes d'affrontement entre un critique et un artiste. Dans une séquence du film (à une heure et douze minutes) le critique John Canaday exécute une joute verbale et physique avec Walter Keane. Ce dernier s'insurge de la critique négative commentant son œuvre avec quelques qualificatifs : horrible, grotesque, de mauvais goût. John Canaday compare l'œuvre à une foire. Pour Walter c'est un affront sans limite. Burton met en scène la violence et la rage de Walter qui perd tout sens commun. Au milieu

⁶⁷ Leah Gallo, *Tout l'art de Big Eyes, un film de Tim Burton, une vie entière dédiée à l'art pour Margaret Keane*, op. cit. p. 5.

d'une soirée élégante ce dernier vocifère et crie contre le critique. Walter remet en cause le jugement subjectif et arbitraire des critiques d'art. Il lui rappelle qu'il n'est pas un artiste et qu'il n'est pas en mesure de comprendre ou d'apprécier l'art. Il avance divers arguments que le critique balaye et réfute un à un. Walter Keane se met en scène et théâtralise son discours et ses gestes. Le paroxysme est atteint quand Walter brandit une fourchette au niveau de l'œil du critique et menace de la lui planter. Symboliquement l'artiste s'en prend à l'outil ultime du critique, l'œil, qui lui permet d'observer, de juger pour discuter et émettre son avis sur le travail d'artiste. Toutefois Tim Burton avec cette scène sollicite une réflexion sur le regard, que Margaret dépeint avec ses multitudes de portraits.

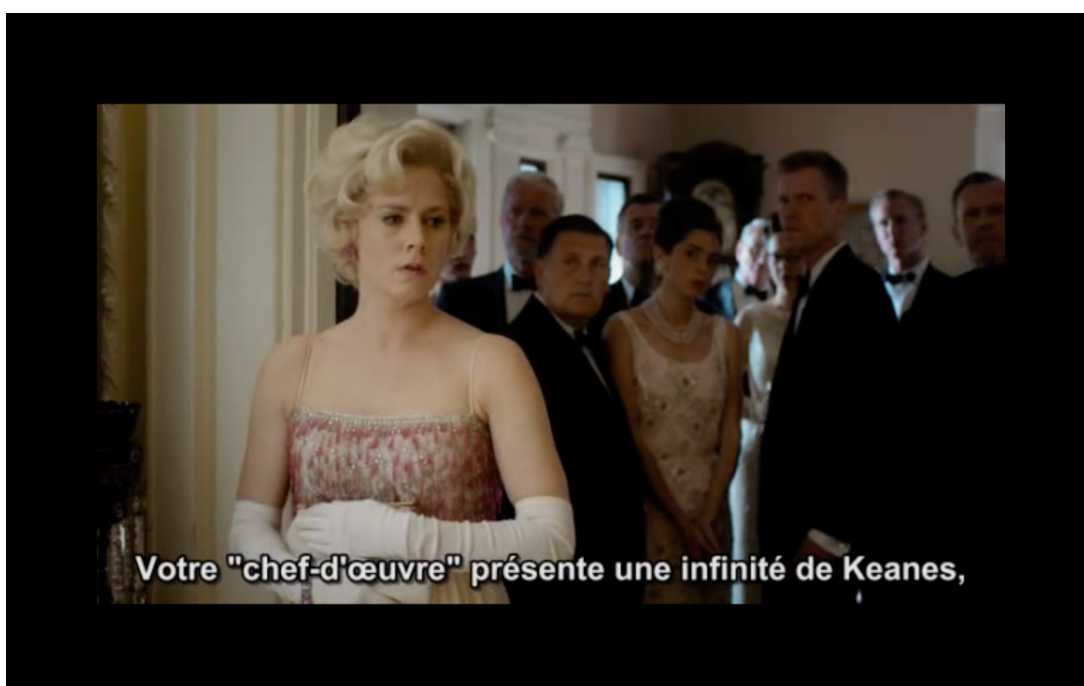
Tim Burton met en scène l'affrontement d'un artiste et d'un critique. Néanmoins si le véritable duel est mené par le critique et par Margaret, Walter ne semble être qu'un porte-parole extrapolant les pensées de Margaret dans un jeu mélodramatique. La mise en scène de Tim Burton place Margaret au second plan axée dans un alignement parfait avec son mari et ce critique. Burton inclut Margaret dans les contrechamps de Walter majoritairement en plan américain. Il installe les deux protagonistes Margaret et John Canaday dans une alternance de plans rapprochés poitrines. Margaret détourne le regard quand John critique ses toiles, son style, sa technique et sa démarche artistique. Le spectateur suit les différentes réactions de la peintre dans une position de spectatrice active. Elle communique par ses yeux en regardant frontalement le critique. Tim Burton fait référence aux « Big Eyes », qui à l'instar de Margaret communiquent avec l'extérieur par leurs yeux. Le cinéaste démontre au spectateur ce besoin ambigu de reconnaissance et d'indépendance des artistes vis-à-vis de leurs pairs incarnés par le critique John Canaday. Un artiste ou un cinéaste semblent avoir des relations compliquées et extrêmes avec les regards impitoyables des personnes issues du monde de l'art ou du cinéma. Tim Burton relate cet aspect également dans le film *Ed Wood*, avec le personnage du cinéaste se battant pour pouvoir exercer son art, à l'instar de Margaret Keane. L'auteur Ian Nathan dans *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier*, le relate :

*« Big Eyes est en quelque sorte le film jumeau d'Ed Wood. Il en partage les thèmes et la structure : ceux de la biographie d'un artiste très singulier, et de son temps. Margaret est peut-être une petite nature comparée à l'exubérant Ed, mais ils ont en commun ce besoin vital de créer et des relations houleuses avec les critiques. »*⁶⁸

⁶⁸ Ian, Nathan, *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier*, op. cit. p. 164.



Les trois personnages sont alignés dans une mise en scène d'un double discours.



Margaret dans un contrechamp détourne le regard face au critique.

2. *Ed Wood* : la confrontation à l'industrie cinématographique

2.1 L'affrontement entre le cinéaste Ed Wood et l'industrie du cinéma

Ed Wood est réalisateur indépendant. Il ne fait pas partie de grand studio et est à la recherche toute sa carrière de financement pour ses films. Ce cinéaste est mis de côté par l'institution, qui désapprouve son cinéma. Ed Wood est un créateur, un penseur et un artiste, sans véritable notion de l'argent. Il est un bon orateur et il possède une telle foi en ses films qu'il arrive à convaincre des petits producteurs de séries Z, des mécènes, des entrepreneurs ou même des associations religieuses de les financer. D'une certaine façon, Ed Wood casse les codes et prouve que les studios ne sont pas essentiels, car il arrive à produire, à réaliser et à projeter ses films. Son seul et unique but est de faire des films coûte que coûte. Ainsi le raconte l'acteur récurrent dans les films d'Ed Wood Paul Marco (interprète l'agent de police Kelton dans *Plan 9 from Outer space*) dans un dossier de presse *Ed Wood, un film de Tim Burton* de Gaumont Buena Vista International : « *Nous tournions avec l'argent disponible - ou espéré - jusqu'à ce que nous n'ayons plus un sou. Ed s'arrangeait toujours pour trouver les sommes nécessaires. Il travaillait pour pratiquement rien. Il avait cela dans le sang, il fallait qu'il tourne, qu'il retourne sans arrêt...* »⁶⁹

Tim Burton dans le biopic relate et met en scène les diverses quêtes de fonds qu'effectue Ed Wood. Le réalisateur du film confronte Ed Wood à un producteur de séries Z officiant pour le studio « Screen Classics ». Burton dépeint un portrait stéréotypé du personnage du producteur joué par Mike Starr. Ce dernier apparaît aux yeux du spectateur autoritaire, grossier et souhaitant s'enrichir fortement. Il prévend des droits sur un film pas encore tourné et en crée une affiche mais n'a pas de scénario. Il s'occupe d'abord de vendre un film avant de le réaliser. La vision du producteur d'un film est radicalement opposée à celle d'Ed Wood, qui lui s'intéresse à la fabrication et non à la valeur financière du film. Au cours de l'un de leurs rendez-vous pour pouvoir réaliser *Glen or Glenda* de 1953, le producteur Georgie Weiss, lui répond : « *Ed vous êtes bien gentil, mais ouvrez les yeux. Je ne choisis pas mes réalisateurs en fonction du besoin qu'ils ont de raconter leur vie. Je produis des films du genre séries Z. Je cherche des*

⁶⁹ Tim, Burton, *Ed Wood, un film de Tim Burton*, op. cit p. 8.

bonshommes expérimentés, qui tourneront en quatre jours des nanars, qui me rapportent plein de pognon. Je n'ai pas d'autres critères. Je suis désolé. » Ed Wood se retrouve face à une industrie, qui veut faire des films pas chers et rentables, en peu de temps. À la fin des années soixante-dix, le vœu des studios est exaucé avec l'arrivée du genre des blockbusters ouvert par le film *Jaws (Les dents de la mer)* réalisé par Steven Spielberg en 1975. En revanche Ed Wood fait des films avec un budget dérisoire, tournés en cinq jours, mais qui ne sont pas fructueux. Il fait beaucoup d'économie et sous-paye ses acteurs par exemple l'acteur Bela Lugosi ne percevra qu'un cachet de mille dollars pour *Glen or Glenda* et Vampira deux cents dollars pour *Plan 9 From Outer Space*. Ses films se nourrissent en majorité d'un budget de vingt mille dollars, comme pour *The Sinister Urge* de 1960. *Bride of the Monster (La Fiancée du monstre)* de 1955 est son film le plus luxueux, car il obtient un budget de soixante mille dollars.⁷⁰

La dualité entre les producteurs et les créateurs est illustrée par Tim Burton dans le film. Ce dernier met en scène l'évolution de cette confrontation constante. Pendant le tournage du film *Plan 9 From Outer Space*, les deux hommes représentant de l'église des baptistes accompagnent Ed Wood dans ses moindres faits et gestes. Burton permet au spectateur d'apercevoir l'omniprésence et le pouvoir des producteurs sur un plateau. Ces derniers entourent et encadrent Ed Wood, par exemple dans certains plans américains les producteurs envahissent l'espace personnel du réalisateur. Les bras des producteurs se placent entre le réalisateur et le plateau créant une forme d'obstacle à la direction du film. Les producteurs conquièrent le centre de l'image et occupent une place importante dans la construction du film. Ces derniers requièrent le changement du titre du film, des explications sur le scénario et des indications sur le choix des décors en déclarant : « *Ce cimetière sent le décor à plein nez !* » Tim Burton immerge le spectateur dans une production à faible budget avec un soupçon d'amateurisme dans le fonctionnement et la direction du plateau de tournage. Burton cherche à reproduire fidèlement l'ambiance des tournages du cinéaste Ed Wood. Cependant Burton ne cherche pas à critiquer Ed Wood ou le tourner en ridicule. Il montre la suprématie des studios exerçant leurs pouvoirs sur des cinéastes croyant en leur art.

⁷⁰ Les chiffres proviennent de l'auteur Rudolph, Grey, *Nightmare of Ecstasy - The life and Art of Edward D. Wood, Jr.*, éd. Feral House, 1992 repris dans un dossier de presse *Ed Wood, un film de Tim Burton*, Paris, éd. Gaumont Buena Vista International, dossier de presse, 1995, pp. 7 à 8.



Ed Wood face à l'envahissement des producteurs sur le tournage

Les producteurs ont tous les pouvoirs sur un film dans le cinéma hollywoodien des années cinquante. Le réalisateur n'est pas reconnu en tant qu'auteur, mais comme un simple exécutant, un directeur d'acteur. La direction artistique incombe donc au producteur, le seul créateur du film. Dans *Ed Wood* le producteur Georgie Weiss déclare à Ed : « *J'ai l'impression que vous me prenez pour David Selznick. Je ne fais pas dans la super production. Je fais dans la merde.* » Tim Burton fait référence au producteur David O. Selznick de l'âge d'or du cinéma classique hollywoodien. Pierre Berthomieu dans son livre *Le temps des folies : la fabrique du Duel au soleil*, daté de 2018 sur le film de King Vidor *Duel in the Sun (Duel au soleil)* en 1946 explique l'importance d'un producteur à l'époque et le rapport de création entre le producteur et le réalisateur. David O. Selznick pense qu'un film est fait par un producteur et non par un réalisateur, par exemple il produit *Rebecca* d'Alfred Hitchcock de 1940. Il fabrique l'ambiance, l'identité du film et du réalisateur. Il signe des scénarios et les produits par la suite. Il réécrit, change, modifie sans cesse l'histoire du film, fait et détient le final cut. Le producteur est créateur et les réalisateurs n'ont pas d'existence, ni leurs mots à dire. Par exemple la collaboration entre David O. Selznick et le réalisateur King Vidor pour le film *Duel in the Sun* en 1946, a généré d'importants conflits. King Vidor, finit par quitter le plateau, car Selznick est envahissant avec ses modifications perpétuelles du film pendant le tournage. King Vidor réalise soixante-dix minutes sur deux heures trente minutes du film. Ed Wood est obligé de se plier au bon vouloir de ses financiers s'improvisant producteur de films. Par exemple l'entrepreneur de viande McCoy (joué par Rance Howard) finance son film sous quelques conditions.

McCoy : - *Bon deux choses, la première je veux que le film se termine par une grosse explosion des cendres et du feu plein le ciel.*

Ed : - *Oui mais dans le scénario le docteur Vornoff fini dans la mare.*

McCoy : -*Plus de mare ! Et deuxième j'ai un fils, un peu lent mais un très bon gars et*

mon petit doigt me dit qu'il ferait un acteur épatant !

Tim Burton au travers du personnage d'Ed Wood crée une forme de rébellion, puisque ce dernier reprend le pouvoir au fur et à mesure du tournage en s'émancipant et s'affirmant face aux deux producteurs. Ces derniers se retrouvent au second plan, derrière le personnage d'Ed Wood. Ce jeu de pouvoir est affirmé dans un champ contrechamps entre Ed Wood et les deux producteurs lui faisant face. Ed Wood est légèrement en contre-plongée, marquant ainsi son autorité et sa légitimité comme créateur. Alors que les deux producteurs ne cessent de remettre en doute ses capacités, ses qualités et sa créativité de conteur d'histoires. Les producteurs adoptent le rôle de réalisateur en imposant leurs idées pour le récit, leurs choix d'acteurs et leur vision pour le film. Dans la séquence située à une heure et quarante-huit secondes, une joute s'installe entre le réalisateur s'affirmant face à la direction et les choix de ses deux adversaires.

Ed Wood : - *C'est qui celui-là ?*

L'un des producteurs : - *C'est le chef de notre chorale ! C'est lui qui va jouer notre héros.*

Ed Wood : - *Vous êtes complètement cinglé, c'est moi le réalisateur, il n'y a que moi qui décide de la distribution.*



Les producteurs demandent des explications à Ed Wood sur sa direction du film.

Par conséquent le spectateur assiste au jugement d'un créateur et de l'homme par des producteurs. Ed Wood n'arrive pas à diriger et à remplir simplement la fonction de réalisateur, il décide alors d'apparaître tel qu'il est en tant qu'homme. Il revient habillé de vêtements féminins. Les producteurs ne cautionnent pas non plus ce qu'il est en tant qu'homme. Tim Burton dépeint le rejet et l'incompréhension que peut subir un créateur face à l'industrie du cinéma. Un cinéaste est soumis constamment aux différents regards et aux jugements de son travail. Burton, lui-même, est un être solitaire en marge de la société et s'exprime à travers ses films. Ce cinéaste comme Ed Wood entretient des rapports conflictuels avec les producteurs. Il cherche à s'émanciper d'Hollywood et des dictats qu'impose cette industrie. De même pour le

pygmalion d'Ed Wood et de Burton, Orson Welles recherche la liberté de création et l'émancipation par rapport aux producteurs. Pour lui, certains producteurs et institutions demeurent des freins à la création pour les cinéastes. L'auteur Jean Domarchi le décrit dans une partie *Welles à n'en plus finir* extrait des Cahiers du cinéma n° 85, Juillet 1958 réunis dans un ouvrage *Le goût de l'Amérique* :

« L'œuvre de Welles apparaît ainsi, répétons-le, comme une protestation véhémement et sans espoir contre un monde où le mécanisme des institutions stérilise toute initiative généreuse, interdit l'accomplissement de toute tâche véritablement grande. Welles ne peut en aucune manière prendre son parti et moins encore, composer avec un tel monde. »⁷¹

2.2 Le regard de Tim Burton sur le monde du cinéma à travers le personnage d'Ed Wood

Le film *Ed Wood* est l'un des plus significatifs dans la filmographie de Tim Burton sur sa relation et son opinion avec l'industrie cinématographique. Le cinéaste tourne un biopic sur un réalisateur et le monde qui l'entoure. Le sujet des studios apparaît inévitablement dans le discours. De plus, le réalisateur Ed Wood a une relation particulière avec les studios. Il est en marge, rejeté et indépendant. Le monde du cinéma le considère comme le pire réalisateur. Burton met en scène le jugement et la catégorisation qu'exercent les producteurs sur les films et les réalisateurs. Dans une séquence (à trente-sept minutes et quatorze secondes) Ed Wood laisse les bobines du film *Glen or Glenda*, au producteur Mr Feldman qui souhaite les visionner. Ed Wood désire être produit pour réaliser ses prochains films, comme *Bride of the Monster*. Les producteurs tranchent et identifient ce cinéaste au visionnage du film :

Mr Feldman : - *Mais qu'est-ce que c'est cette chose ?*

Un autre producteur : - *C'est très mauvais, c'est un film ?*

⁷¹ Antoine, De Baecque, Gabrielle, Lucantonio, *Le goût de l'Amérique, 50 ans de cinéma américain dans les Cahiers du cinéma* op. cit. p. 56.

Mr Feldman : - *Ça par exemple, il me semble le reconnaître sous sa perruque ! Mais oui c'est ça ! C'est bien lui, c'est un canular !*

Leurs diverses réactions face au film démontrent la réception de l'époque face aux œuvres d'Ed Wood. Ce dernier ne fait pas des films conventionnels et attendus par les studios, qui rapportent de l'argent.



Des producteurs visionnent le film d'Ed Wood.

Ed Wood est dans l'expression d'un art, avec une adoration pour l'art du cinéma et la création d'histoire fantastique. Il fait de multiples références au cinéma, puisqu'il utilise des images d'archives retrouvées avec de vieilles pellicules oubliées par les studios. Ses films sont atypiques et d'une certaine façon avant-gardiste, avec le mélange des différents genres, des régimes d'images et le côté artificiel, mal fabriqué. Ed Wood est perçu comme mauvais cinéaste, mais il en devient intéressant et énigmatique pour les deux scénaristes du film d'*Ed Wood* Scott Alexander et Larry Karaszewski. Tim Burton et ses collaborateurs affirment au cinéaste Ed Wood leurs considérations et leurs admirations en dépit du jugement de l'industrie même encore à l'heure actuelle. Tim Burton se reconnaît en lui, même s'il ne se passe pas complètement des studios et ne va pas prospecter pour son cinéma vers des mécènes en tous genres, comme un marchand de viande ou une association religieuse. Cependant Tim Burton s'inspire du cinéaste Ed Wood et lutte également pour faire un cinéma à son image et non à celle des producteurs. Dans un entretien il se livre :

« Mais les exécutifs, eux, vivent sur une autre planète, dans un monde irréal. C'est pour cette raison que je me suis barré à New York, et que je me suis éloigné d'Hollywood ces derniers temps, parce que je ne veux pas vivre dans cette bulle que ces gens ont créée

*de toutes pièces. Personnellement, il n'y a que dans mes films que j'ai envie de créer des mondes imaginaires. »*⁷²

L'industrie du cinéma est omniprésente et semble exercer pleins pouvoirs sur la création des réalisateurs.

Le cinéaste Burton offre sa vision du monde de la production et de leurs rapports avec les réalisateurs. Il aspire de même que le cinéaste Ed Wood à être libre dans ses créations et pouvoir faire des films aussi insolites, loufoques et rêveurs les uns que les autres. Cependant Tim Burton vient du monde de l'animation de la prestigieuse firme Disney. Il étudie à la California Institute of the Arts et participe à certaines de leurs productions classiques très connues, comme *The Fox and the Hound*. Il déteste travailler sur ses jolis petits personnages pleins de poils bienveillants. Il se fascine pour les monstres et les bêtes curieuses dans des univers fantasmagoriques. Il s'épanouit un peu plus quand lui sont confiés les créatures, les sorcières et les meubles de l'animé *The Black Cauldron* de 1985. Il trouve deux personnes qui vont croire en son talent, même s'il n'est pas « made in Disney ». Julie Hickson exécutif chez Disney et Tom Wilhite responsable du développement créatif permettent la création de ses deux premiers courts-métrages *Vincent* en 1982 et *Frankenweenie*, car la firme était à la recherche d'un court-métrage sur le thème d'Halloween. Ces courts-métrages ne sont pas distribués. Tim Burton a un univers plus personnel, plus sombre et déroge un peu aux normes esthétiques de Disney. Tim Burton a confié à Mark Salisbury dans le livre *Tim Burton* de 2009 tout un récit sur son premier rapport avec un studio, mais également il déclare : « *Mais c'était étrange parce que même si chez Disney ils semblaient contents du film, on aurait dit qu'ils en avaient également un peu honte. En fait, je pense surtout qu'ils ne savaient pas quoi en faire. (...) Vincent n'était pas une de leurs priorités et en plus j'ignorais si j'étais toujours un de leurs employés.* »⁷³ Au cours de sa carrière Tim Burton est amené à retravailler avec la firme Disney en 2010 pour le film *Alice in Wonderland*. Tim Burton semble ne plus avoir un univers incompatible avec les studios Disney, car ils collaborent sur l'adaptation en prise de vue réelle et images de synthèse du dessin animé réalisé par Disney en 1951. Par conséquent, il s'émancipe des studios et de leur conformisme, comme le fait le personnage d'Ed Wood. Il est considéré comme un auteur, un créateur plus qu'un simple exécutant de la vision d'un producteur. Par ailleurs, l'actrice Helena Boham Carter, qui est dirigée par le cinéaste dans sept

⁷² Mark, Salisbury, *Tim Burton*, op. cit. p. 203.

⁷³ Mark, Salisbury, *Tim Burton*, *ibid.* cit. p. 65.

films et a partagé sa vie pendant quatorze ans, affirme dans le livre *L'art de Tim Burton* de Leah Gallo : « Avec lui, tout commence par un dessin. À partir d'une toute petite image, il crée un grand film. »⁷⁴



Des personnages créés par Tim Burton lors de l'animation du film *The Black Cauldron*.

Le cinéaste Tim Burton avec son expérience de la firme Disney et ses diverses collaborations avec les studios peut affirmer au travers de son personnage d'Ed Wood son regard sur l'industrie du cinéma. Les réalisateurs pour la concrétisation de leurs projets sont très liés aux producteurs de films. Ces derniers détiennent les financements et le réalisateur la créativité. Tous deux sont souvent dans des relations de pouvoir et de négociations. Tim Burton l'illustre avec les multiples oppositions que rencontre le personnage Ed Wood. Les sociétés de production ont toujours un avis et une vision précise d'un film et parfois ils ne coïncident pas avec celle du réalisateur, comme Ed Wood avec les deux baptistes sur le plateau de tournage. Mais Tim Burton révèle à Michel Ciment, lors d'une interview retranscrite dans le livre *Une Renaissance Américaine* de 2014, que souvent sur le stade de la pré-production les producteurs sont moins regardants : « J'ai toujours eu beaucoup de chance avec les studios pour la préparation de mes films. (...) la plupart des exécutives ne connaissent d'ailleurs pas grand-chose à cette étape du travail, par conséquent ils n'essaient pas de vous imposer leurs vues. »

⁷⁵ Tim Burton a conscience de sa dépendance au studio et apparaît moins marginal qu'Ed Wood. Tim Burton collabore avec de grands studios et réalise même des films s'inscrivant dans le genre des classiques hollywoodiens. Il réalise *Batman* en 1989, un super-héros américain tiré des DC Comics créé par Bob Kane et Bill Finger en 1939. Le cinéaste s'attaque à une figure incontournable dans l'imaginaire collectif américain. Toutefois, le super-héros est le seul à n'avoir aucun superpouvoir et est un personnage très sombre. Burton peut donc allégrement plonger ce personnage dans son univers sombre, angoissant, énigmatique et fantastique. Il

⁷⁴ Leah, Gallo, *L'art de Tim Burton*, op. cit. p. 38.

⁷⁵ Michel, Ciment, *Une Renaissance américaine : de Woody Allen à Robert Zemeckis*, Paris, éd. nouveau monde éditions, 2014, p. 53.

effectuera même un second opus *Batman Returns* en 1992. Tim Burton s'adapte à Hollywood, mais toujours en fabriquant des univers avec des créatures monstrueuses et adoptant une esthétique évoquant l'expressionnisme allemand des années vingt. Les deux films sur Batman peuvent se présenter comme des films typiquement hollywoodiens, mais le cinéaste fait référence à des crimes et des atrocités commises par les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale. Tim Burton semble s'engager politiquement, comme l'explique Jérôme Lauté avec le livre *Tim Burton : démons et merveilles* de 2010. Dans le chapitre *No Exit, Tim Burton et l'abomination*, les films font écho à l'incendie du Reichstag ou aux exterminations nazies : « Dans le premier Batman, le Joker menace de répandre dans les airs un gaz toxique, après avoir attiré la foule dans les rues en jetant plusieurs millions de dollars en petites coupures. »⁷⁶ Tim Burton devient novateur et antisystème, de même pour Ed Wood avec son film *Glen or Glenda* qui s'inspire de la vie du premier transsexuel médiatisé aux États-Unis.

Le cinéaste Tim Burton tend à une certaine indépendance, face à l'industrie cinématographique. Il crée sa propre société de production à la fin des années quatre-vingt, *Tim Burton Production's*. Ainsi il peut garder une certaine liberté en coproduisant ses projets, que les sociétés de production déjà existantes ne produiraient pas. Dans une interview de Mark Salisbury dans l'ouvrage *Tim Burton*, le cinéaste déclare : « Je me suis battu très tôt dans ma carrière pour faire les films que je voulais, mais l'absence de pressions me donnait une liberté extraordinaire, dit-il. Il est beaucoup plus difficile de surprendre les gens lorsqu'ils attendent trop de vous. »⁷⁷ Ainsi Tim Burton oscille entre dépendance et indépendance envers les producteurs et l'industrie du cinéma. *Ed Wood* lui permet de critiquer et de montrer les coulisses aux spectateurs, et la lutte des créateurs pour imposer leurs œuvres.

⁷⁶ Yann, Calvet, Jérôme, Lauté, *Tim Burton, Démons et Merveilles*, op. cit. p. 136.

⁷⁷ Mark, Salisbury, *Tim Burton*, op. cit. p. 33.

3. La création : entre contrainte et liberté

3.1 Ed Wood ou les limites de la création

Un créateur de contenu cinématographique est confronté à certaines contraintes et limites de liberté. Il est obligé comme le tout à chacun de se plier à des règles et aux volontés d'autres personnes. Le cinéaste Ed Wood n'y échappe pas et rencontre des obstacles et des limites à sa création de films : comme lors des tournages avec les décors, les costumes, l'équipe technique, les lieux de tournage et de multiples autres choses. Ed Wood répond à un genre bien précis, le fantastique des années cinquante avec une faible production voire inexistante. Il s'inscrit dans une réalisation unique et étrange. Il ne semble pas impacter par l'aspect rudimentaire et artificiel de son cinéma. Les décors, les costumes et le jeu des acteurs créent un univers où le spectateur pénètre dans un discours fantaisiste et décalé assumé. Le réalisateur Ed Wood apparaît sans limite dans sa création et transforme en force sa liberté créatrice. Il s'épanouit dans une assurance et un optimisme maladif. Burton se focalise sur la construction du portrait d'un créateur optimiste et possédant une croyance permanente dans son travail. Antoine De Baecque dans l'ouvrage *Tim Burton* en 2005 développe : « *Wood n'est pas un ringard ni un cynique, mais un jeune artiste qui croit absolument à ce qu'il fait, et qui s'en satisfait : ses films sont d'ailleurs plus étranges que médiocres et leurs trouvailles, leur ambiance, leurs bricolages sont extrêmement touchants.* »⁷⁸ Il semble utiliser ses faibles budgets pour créer des récits assumant avec le dévoilement des divers trucages et d'effets spéciaux du cinéma. Il est un amoureux et grand fan de cinéma. Il est un véritable cinéphile, depuis son enfance il rêve d'Hollywood et de réaliser ou de jouer dans les productions.

Cependant quand il se retrouve face aux producteurs et à l'industrie cinématographique, le réalisateur Ed Wood est remis en question perpétuellement par le jugement d'autrui. Le cinéaste Tim Burton dans son film démontre la pression sociale due à l'industrie Hollywoodienne, comme les producteurs ou les critiques et aux spectateurs. Le personnage d'Ed Wood se justifie à diverses reprises et lors d'un échange avec des producteurs : « *Est-ce que vous savez vraiment comment on tourne un film ?* » Ed Wood répond : « *J'aime à le croire en tout cas !* » Le cinéaste a foi en son film et son professionnalisme et en lui-même. Puisqu'il possède le cinéma en lui. Il ne peut pas avoir des doutes sur ses capacités de cinéaste dans

⁷⁸ Antoine, De Baecque, *Tim Burton, op. cit.* p. 108.

l'absolu. Tim Burton met en scène le pouvoir de la possession : l'institution procède le film, une passion procède le créateur et le créateur procède l'œuvre. Ainsi les créateurs oscillent entre la liberté d'exercer leur passion et les contraintes que cette dernière inflige et les limites qui sont définies par les institutions. Tim Burton déclare dans une interview de Michel Ciment, dans le livre *Une Renaissance Américaine* en 2014 : « *D'une manière générale, j'admirerai toujours quelqu'un qui cherche à préserver son individualité en suivant le chemin qu'il s'est tracé. L'industrie du cinéma a un peu trop tendance à s'autodétruire en essayant de gommer toute individualité.* »⁷⁹ Burton évoque une forme de linéarité et de préformatage mise en place par les sociétés de production et pour uniformiser les genres au cinéma. Mais Ed Wood ne rentre pas dans ses cases prédéfinies et il s'en émancipe pour créer les films et les histoires qu'il souhaite.

Ce cinéaste en marge exerce une fascination sur ses contemporains, puisqu'il s'entoure d'une équipe de fidèle qui va le suivre dans ses diverses productions. Le cinéaste Ed Wood se forge une famille composée de marginaux et d'étranges personnages. Ce petit groupe est constitué de l'illustre acteur Bela Lugosi drogué à la morphine, Dolores Fuller actrice et première femme d'Ed Wood, Bunny Breckinride un travesti qui le financera, Loretta King actrice jouant le premier rôle féminin dans *Bride of the Monster*, une bienfaitrice désargentée, Vampira une ex-présentatrice de télévision locale de films d'horreur, le catcheur Tor Johnson, le devin Criswell, Dr. Tom Mason la doublure de Bela Lugosi chiropracteur de la femme de l'acteur Lugosi, Paul Marco interprétant souvent le rôle du policier Kelton dans divers films, Conrad Brooks un acteur jouant beaucoup de second rôle, Harry le maquilleur, William C. Thompson alias Bill le chef opérateur à partir de 1949 et Kathy O'Hara Wood, femme d'Ed Wood admiratrice et soutien constant. Cette troupe complètement hétéroclite mélange des acteurs professionnels, des mécènes sans argent, des gens aux mœurs légères pour l'époque. Ed Wood les rassemble pour réaliser ses films. Tim Burton lui aussi aime faire confiance aux nouveaux talents et ne crée pas un casting purement professionnel. Puisque l'actrice Lisa Marie jouant Vampira ou le catcheur interprété par George « The Animal » Steele jouent pour la première fois au cinéma dans *Ed Wood*. Ainsi les acteurs et l'équipe technique du cinéaste Ed Wood constituent une famille recomposée, qui semble baigner dans un espace-temps déconnecté de la réalité. Ils sont dans une naïveté commune, respectueux de leur leader et partageant ou suivant les excentricités de ce réalisateur. Cette petite famille vit au rythme des

⁷⁹ Michel, Ciment, *Une Renaissance américaine : de Woody Allen à Robert Zemeckis*, op. cit. p. 60.

folies, des idées et des aventures d'Ed. Ils sont plongés dans l'engrenage créatif d'Ed Wood et ne semblent pas se rendre compte de la qualité jugée médiocre des films qu'ils créent. Ils sont tous originaux et particuliers. Ils ne sont pas interloqués par le travestissement d'Ed Wood ou sa façon de concevoir les films. Tim Burton dans son film souligne l'étrangeté de cette famille, seule l'actrice Dolores Fuller s'en rend compte et décide de partir en se reconnectant à la réalité et au monde extérieur. Dolores Fuller tient le premier rôle féminin dans les trois premiers films d'Ed Wood et est sa compagne. Dans une séquence, Ed Wood danse en petite tenue féminine, charme l'assistance hilare par le spectacle. Le personnage de Dolores craque et le quitte en criant : « *Vous êtes complètement cinglé, vous produisez des navets que personne n'achète. Tout le monde sait qu'ils sont mauvais. C'est de la merde ! (...) Ed tout est fini, j'ai décidé de reprendre goût à la vie.* » Ces individus à part entière qui constituent sa famille cinématographique lui permettent la liberté créatrice et l'immunisent contre le reste du monde. Ces personnages formant une curieuse famille apparaissent très Burtonienne et en adéquation avec la propre liberté de Tim Burton. Ils sont comme les Freaks de Tim Burton, mais ne sortent pas de son imagination. Antoine De Baecque avec *Tim Burton* de 2005, relate ses dires : « *J'aime mélanger de grands acteurs de série A issus de la Méthode, et ceux de série B, ou encore des gens novices en ce métier. J'aime l'énergie qui se dégage de cette situation, cela a quelque chose d'irréel.* »⁸⁰



La famille d'Ed Wood l'équipe technique et les acteurs

Ed Wood est un cinéaste atypique et unique en son genre. L'industrie du cinéma ne le reconnaît pas et ne le catégorise pas de son vivant. Ed Wood va acquérir une reconnaissance posthume, ainsi le mythe naît. Il est d'un étrange optimiste et ne semble pas tant douter de lui-même, ni se préoccuper de la critique du monde extérieur. Il se construit une réelle liberté de création et vit dans son propre monde coupé de la réalité. Par conséquent, il devient un

⁸⁰ Antoine, De Baecque, *Tim Burton, op. cit.* p. 105. L'auteur a tiré cette citation d'un ouvrage Mark, Salisbury, *Tim Burton par Tim Burton*, éd. Le Cinéphages, 2000, p. 162.

personnage typique des héros burtoniens, car il est solitaire, incompris par ses pères et un paria de la société. Ed Wood est bien plus qu'un réalisateur lambda. Il incarne une liberté de penser, de filmer et d'être. Il réalise ses films souvent habillé en femme et semble n'avoir aucune limite et détourner les contraintes sociales. Le réalisateur Ed Wood et sa famille apportent une certaine tolérance et ouverture d'esprit, ils montrent que la création n'a pas de limite, ni de conventions, ni d'exigence. Ed Wood est un cinéaste à part et défiant toute catégorie imposée. Il ne peut être défini, même si certains le nomment le pire réalisateur de l'histoire du cinéma. Il reste libre, indépendant et ne s'arrête jamais d'exprimer son art. Il réalise de multiples films fantastiques, horrifiques et par la suite écrit des livres et des scénarii plus érotiques à tendance pornographique pour pouvoir survivre, comme *Orgie of the death* en 1965 réalisé par Stephen C. Apostolof. De même, il écrit un livre dans un genre social sur la délinquance juvénile adapté par la suite au cinéma, *Devil Girls* réalisé par André Perkowski en 1999. Ed Wood est un réalisateur et scénariste sans limite, qui évoque des sujets de société ou s'essaye au genre érotique. Ce cinéaste n'a pas peur de l'échec, ni de la création, il s'exécute.

Le cinéma occupe une place centrale dans l'existence d'Ed Wood. Le monde du cinéma lui apporte une famille (ses acteurs et son équipe technique), l'expression de son talent, le dépassement de lui-même et la possibilité d'exploiter son pouvoir créatif. Le cinéma permet la création d'un monde meilleur, enchanté et fantastique. Comment Ed Wood conçoit et vit le cinéma Stéphane Bourgoïn l'explique dans un dossier filmé sur *ED Wood par Stéphane Bourgoïn* :

« A l'époque où il les tournait, ses films étaient déjà tout à fait remarquables et atypiques. C'était une période d'Hollywood où une pieuvre géante et des gools paraissent encore plus terrifiantes que l'humanité qu'elle menaçait (...) Un temps d'innocence où l'humanité croyait encore qu'elle valait la peine d'être sauvée. Et où l'espace intersidéral ressemblait à la salle d'attente d'un coiffeur. Une période où le désir d'une jeune femme de retirer son soutien-gorge était encore une aventure et l'envie d'un homme de l'enfiler restait une version secrète. Il était une fois Edward D. Wood Jr. Il y a très très longtemps à Hollywood. »⁸¹

Ed Wood rêve de cinéma et de faire des films. Il est un cinéaste rêveur et idéaliste. Ed Wood s'immerge dans une négation de la réalité nourrissant son optimisme pervers et son

⁸¹ Ed, Wood, *Coffret Ed Wood la presque intégral ! Bonus ED Wood par Stéphane Bourgoïn*, format 1.33:1, noir et blanc, couleur, 662 minutes, Bach films, 2016, 6 dvd.

inconscience de la réalité des choses. Il vit entre la fiction et la réalité, ce qui devient son propre obstacle. Il est sa propre limite à sa liberté de raconter des histoires, car il s'occulte le réel. Il ne peut donc pas avoir du recul et être objectif sur ses créations. Il ne s'accommode pas de la vraisemblance à la réalité, puisqu'il crée sa propre réalité. Le cinéma cherche désespérément à rendre plausible et crédible une fiction, en revanche Ed Wood s'applique à faire l'inverse, peut-être que la naissance des limites de sa création commence ainsi. Tim Burton quant à lui avec le film *Ed Wood* se plonge dans une expérience nouvelle en repoussant ses limites de création. Ainsi il se confronte à une histoire réelle et déjà existante. *Ed Wood* de 1994 est ancré dans une certaine réalité, même si ces personnages détonants sont dans leurs propres fictions et rêves. Burton joue avec les frontières de la réalité et du factice idéalisé, l'univers du cinéma. Olivier Kohn évoque dans *Ed Wood Le rêveur subversif* de l'ouvrage *Tim Burton*, collection Positif de 2008 : « Cette permanence dans la vie et dans le cinéma provoque le même type de malaise que celui qu'on éprouve devant le film lui-même, (...) ce passage du fictionnel au réel sans solution de continuité heurte de plein fouet les valeurs de la normalité, ce que l'on supporte, par un effet de catharsis, de voir sur un écran nous choque dans la réalité. »⁸²

3.2 Edward Bloom : l'imaginaire contre la réalité

Le cinéaste Tim Burton dans le film *Big Fish* appréhende la limite entre l'imagination et la réalité. Ces deux univers semblent être un questionnement fréquent chez le réalisateur et ce film démontre une mince frontière entre la réalité et la fiction. L'objet filmique en lui-même est un affrontement entre le réel et le rêve, puisqu'un film demeure le reflet d'une certaine réalité. L'art depuis son existence essaye de représenter le plus fidèlement possible l'environnement du spectateur avec plus ou moins de distance d'avec la réalité en fonction des courants et des époques. Le cinéma est un art qui arrive à capter le monde réel et à le retranscrire plus précisément. La quête de la représentation du monde actuel permet la fabrication d'un univers futur et fantasmé. Certains cinéastes décident de représenter l'imaginaire, les fantasmes et les rêves que peuvent faire les spectateurs. Ainsi ils se focalisent sur l'irréel et déploie un univers fictionnel utopique dans le monde concert du spectateur. Le cinéma devient

⁸² Pierre, Eisenreich, *Tim Burton, op. cit.* p. 43.

l'expression des créateurs aux imaginations sans limites, fabricants des récits chimériques et des personnages fictifs. Tim Burton semble osciller entre les deux mondes et s'interroge sur la dualité qu'entraîne la rencontre d'un monde réel et fictif. *Big Fish* devient l'exemple parfait pour le réalisateur de cet affrontement. Ce film s'ancre dans la réalité du spectateur, plus que certains de ses autres films, où des mondes obscurs et sombres mettent en scène des créatures fantastiques plus ou moins humaines. Tim Burton est un cinéaste reconnu pour son univers unique et particulier. Cependant le film de *Big Fish* s'inscrit dans un univers classique et ressemblant à une fiction sans la touche « burtonienne ». Mais pourtant ce film est l'un des films le plus fidèle à l'univers « burtonien », car il ne met pas en scène l'univers, ni le genre, mais les questionnements et interrogations du cinéaste face à son propre rôle de créateur d'histoire. *Big Fish* exprime l'ambivalence constante dans lequel vit un créateur à l'imagination abondante entre la réalité qui lui est imposée par ses semblables et ses différentes divagations de songes. Les conteurs d'histoires créent cette rencontre entre les deux temporalités, puisqu'ils amènent et font vivre la fiction dans le monde réel.

Le personnage d'Edward Bloom dans le film *Big Fish* est un conteur d'histoires transportant ses auditeurs dans ses propres aventures. Il vit entre la réalité et ses projections des multiples péripéties. La dimension du rêve marque une progression dans la vie du protagoniste, particulièrement dans sa fin de vie. Edward Bloom se complait dans des univers qui sont le fruit de son imagination et entraîne le monde qui l'entoure. L'imaginaire prend le pas sur la réalité. Le spectateur se retrouve face à un personnage exposant l'irréalité, comme une vérité vécue et l'unique version des événements. Au cours de la séquence de la fin de vie d'Edward Bloom à l'hôpital, son fils William Bloom se retrouve confronté aux dernières heures de vie de son père. Le Docteur Bennett (joué par Robert Guillaume) lui adresse une réflexion sur l'importance de la fabulation de son père et de son impact.

Docteur Bennett : - *C'est ça la véritable histoire de ta naissance, pas vraiment passionnant hein ! Je crois que si j'avais à choisir entre la vraie version et celle imaginé où il est question d'un poisson et d'une alliance. Je choisirai sans doute la version fantaisiste, mais ça n'engage que moi.*

William Bloom : - *J'ai bien aimé votre version.*

Ainsi ce dialogue permet au réalisateur de concrétiser la problématique sous-jacente de la place et du rôle du développement d'une certaine distorsion de la réalité. Puisque les histoires d'Edward Bloom sont une forme d'embellissement et d'une modification du présent vécu par

les personnages. La dimension fabulée par Edward Bloom est présentée comme communicatrice et pénétrante même chez les personnages réfractaires.

Ainsi dans la séquence de fin du film à partir d'une heure quarante-quatre minutes et vingt-six secondes, le fils William Bloom opère un basculement et devient une source de création de récit en racontant la fin de vie de son père. Le héros des histoires de son enfance ne peut pas mourir sans une fin digne. Le fils se retrouve à narrer une fin alternative au personnage d'Edward Bloom. Tim Burton implique le spectateur et offre la possibilité de choisir entre une simple mort à l'hôpital d'un père avec son fils auprès de lui ou une fin magique inscrivant Edward Bloom dans une légende intemporelle. Il concrétise l'entremêlement des deux temporalités et inclut la fiction dans le réel, par un montage alterné. Le réalisateur crée deux univers distincts, par les couleurs : la réalité est plongée dans des nuances de bleu, de gris, froides et sombres. Le rêve apparaît dans des couleurs rosées, jaunes et lumineuses. Une lumière artificielle chaleureuse laisse supposer les aventures et les péripéties qui suivent. Ces tons et cette atmosphère envahissent l'écran quand Edward Bloom enlève son tuyau d'aide respiratoire, se libérant ainsi de ses chaînes. Le rêve est plus vivant, que la réalité qui est plongée dans un sommeil ou un proche deuil. Ces deux versions de la même histoire procurent la sensation au spectateur d'être face à deux genres de films. La réalité prend les traits d'un genre dramatique, avec des plans majoritairement fixes en plans rapprochés et gros plans. Alors que le rêve devient un genre de film d'aventure et d'action avec ses différents mouvements de caméra, des plans grues et des travellings. Tim Burton met en scène une fiction beaucoup plus optimiste que la réalité et à l'image du personnage d'Edward Bloom. Tim Burton et le protagoniste William lui rendent hommage.



L'image de gauche l'univers réel et l'image de droite l'univers fictionnel

Le spectateur se retrouve face à des courses-poursuites incessantes, car dans l'hôpital le père et le fils se font poursuivre par le personnel hospitalier et leur échappent avec l'aide de Joséphine

et Sandra Bloom (femme d'Edward Bloom jouée par Jessica Lange) qui entravent le passage avec un chariot de médicaments. L'aventure commence pour Edward et William Bloom, puis ils effectuent une sorte de course de voitures dans la ville, eux contre le reste de l'univers. Ils font des dérapages contrôlés avec crissement de pneus et de la fumée. Burton utilise des effets spéciaux, pour donner le ton d'une aventure riche en émotion et d'une traversée folle vers la mort d'Edward Bloom. Son fils William pour parfaire le mythe de son père imagine ce que l'œil a prédit pour sa mort. Edward Bloom meurt à la rivière en étant immergé par son fils. Il se retransforme en gros poisson et reprend sa véritable apparence celle d'une légende éternelle. Une relation est faite entre le « Big Fish » incarné par Edward et les créatures magiques ou mythologiques marines qui s'incarnent en être humain. Edward n'est pas juste le conteur d'histoires fantastiques. Il est la clé et le fondement du monde de l'imaginaire. Par conséquent l'univers fictionnel devient pour le fils William un souvenir et la dernière image de son père. Le personnage de William est ramené à son enfance et érige son père au rang de héros prodigieux. Il semble accepter la folie créatrice de son père et attribue autant d'importance aux événements fantasmés qu'à la réalité. Tim Burton à travers le personnage de William envisage l'évolution du spectateur récalcitrant à la véracité des rêves par rapport au réel. La temporalité rêvée devient véridique et aussi vraisemblable, que la temporalité présente. Le scénariste John August explique la démarche de Tim Burton, retranscrit par Ian Nathan dans l'ouvrage *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier* de 2016 : « Ce thème est au cœur même de l'œuvre cinématographique de Tim Burton : le pouvoir rédempteur de l'imagination. De grandes vérités peuvent s'exprimer de façons hautement symboliques. Burton a conté de nombreuses fables invraisemblables, mais les écarter en n'y voyant que pur fantasme serait s'y m'éprendre. »⁸³ Donc pour le cinéaste Tim Burton, les univers fictifs et rêvés sont l'expression sincère d'une vérité affirmée, même si les créateurs passent par des représentations idéalisées et déformées de la réalité mettant en scène des chimères et des monstres. Le présent vécu par les spectateurs apparaît de ce fait peut-être plus fictif.

L'imaginaire puise son fondement dans l'univers réel des spectateurs. Le personnage Edward Bloom et Tim Burton inventent et content leurs histoires en s'inspirant du monde qu'ils côtoient. Subséquemment la fin du film *Big Fish* illustre l'impact du réel sur le fictif et la quête de vérité que peuvent susciter les contes. Son fils raconte la dernière révérence de son père pour ses différents récits. Au moment de rejoindre la rivière, ses personnages de ses histoires

⁸³ Ian, Nathan, *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier*, op. cit. p. 130.

l'attendent et lui adressent un dernier au revoir. Edward Bloom dans le temps présent répond à son fils : « - *L'histoire de ma vie.* ». Dans le rêve il déclare à son public : « - *Au revoir tout le monde ! Adieu mes amis ! Adieu !* ». Edward Bloom assiste à son propre enterrement entouré des personnages de ses contes et de ses connaissances composants son histoire et sa vie, dans l'imaginaire de son fils. Cependant Tim Burton quelques minutes plus tard met en scène l'enterrement d'Edward Bloom dans la réalité. Les funérailles sont dans un décor plus classique composé d'un cimetière avec une église en arrière-plan. Les personnages des récits d'Edward sont tous présents dans la réalité. Le spectateur en même temps que le personnage de William Bloom et de sa femme prennent conscience que les histoires et les rêves s'appuient continuellement sur la réalité, même les histoires les plus folles, fantastiques et étranges sont issues de la réalité. De plus l'effet de l'absence de limite entre le réel et le fictif est accentué, puisque les deux éléments sont liés et se nourrissent l'un et l'autre. Tim Burton semble à travers la mort d'Edward Bloom émettre une réflexion sur la place de la fiction face à la réalité dans les films et sur lui-même.



L'enterrement imaginé par William et l'enterrement dans la réalité d'Edward Bloom

Dans les deux temporalités, la relation père et fils semble avoir trouvé un équilibre. Le fils soutient son père. Mais le réalisateur effectue une nuance dans les sentiments des personnages face à la situation. Dans la version rêvée le père et le fils sont heureux et apaisés, alors que dans la réalité ils sont souffrants et tristes. Les rêves pour Edward et William altèrent les sentiments tristes et génèrent une version plus positive de la mort. La dimension irréaliste créée par William permet d'imaginer un monde utopique, sans douleur et sans souffrance.

Tim Burton est à la recherche pour la création des contes d'Edward Bloom d'authenticité et paradoxalement de réalité. Puisque l'action se déroule dans le Sud des États-Unis, le cinéaste a effectué son tournage dans les lieux du récit d'Edward Bloom. Burton inscrit son film dans une quête de véracité et oriente ses choix artistiques et sa direction dans ce sens.

Il l'explique dans une interview menée par Michel Ciment et Laurent Vachaud par Tim Burton de la collection Positif de 2008 : « *Mais comme il s'agit d'une histoire très enracinée dans l'atmosphère du Sud, il me paraissait indispensable de tourner le film sur place pour en restituer le climat, la couleur, l'accent des gens ; on n'aurait jamais pu avoir le joueur de banjo de Délivrance si on avait tourné ailleurs. C'était capital pour moi.* »⁸⁴ De plus, même le casting essaye d'être le plus fidèle, car les figurants sont des habitants des alentours du tournage et l'équipe technique arrive à convaincre le joueur de banjo local de faire une apparition dans le film. Tim Burton s'immerge dans la fiction et il engage un véritable géant de deux mètres vingt-neuf pour le rôle du géant Karl interprété par Matthew Mc Grory. Le cinéaste avec le film *Big Fish* mène une lutte et une ambiguïté entre la réalité et la fiction. Burton inscrit ses diverses démarches de fabrication du film dans une authenticité de création de rêves et de fantasmes d'un narrateur d'histoire. Il semble exprimer le pouvoir de l'imagination sur la réalité du spectateur et démontre par conséquent une certaine liberté chez le créateur.

3.3 Tim Burton et sa liberté de création

Les personnages Ed Wood, Edward Bloom et Margaret Keane sont libres dans leurs créations et dans les contraintes imposées par le monde extérieur. Les limites ne sont définies que par des personnes extérieures et par des normes sociales. Le cinéaste conçoit des personnages principaux libres dans leurs folies et leurs univers. Par exemple le personnage de Pee-Wee Herman issu du film *Pee-Wee's Big Adventure* se complaît dans son quotidien décalé et enfantin. Tim Burton construit un personnage en marge de la société et vivant avec l'absence de toute contrainte, de même pour le personnage d'Edward Bloom à l'imagination sans limite. Le cinéaste comme ses personnages aspire à être libre dans ses réalisations. Il impose sa touche et sa marque jusqu'aux adaptations littéraires. Il est indépendant dans ses choix esthétiques, dans sa mise en scène, dans la création des décors et des costumes. Tim Burton semble faire irradier son univers et le transposer dans chacune de ses idées. Il possède un pouvoir créatif important, comme en témoigne Colleen Atwood créatrice de costumes sur différents films : « *Sur le plan visuel, il n'a peur de rien, il est toujours prêt à inventer avec les étoffes et les*

⁸⁴ Pierre, Eisenreich, *Tim Burton, op. cit.* p. 59.

*formes. J'applique souvent la touche "burtonesque" aux motifs et à la texture des tissus que j'utilise dans ses films ; cela donne une nouvelle vie. »*⁸⁵

Au fur et à mesure des nouveaux projets Tim Burton affectionne de collaborer avec les mêmes équipes techniques et les mêmes acteurs. Ainsi ces derniers garantissent une cohérence de la mise en images de son univers « burtonien ». Le cinéaste crée sa propre famille à l'instar d'Ed Wood. Par exemple Tim Burton est fidèle et tourne plus de huit films avec l'acteur Johnny Depp et sept avec l'actrice Helena Bonham Carter. Les collaborateurs du réalisateur comprennent et adhèrent à ses inspirations et à ses créations, comme le compositeur Danny Elfman qui fabrique le son mythique de l'univers du cinéaste. Cependant Tim Burton peut parfois renouveler son inspiration par de nouvelles collaborations, comme sur le film *Big Eyes* avec les deux acteurs principaux Amy Adams (Margaret Keane) et Christoph Waltz (Walter Keane).

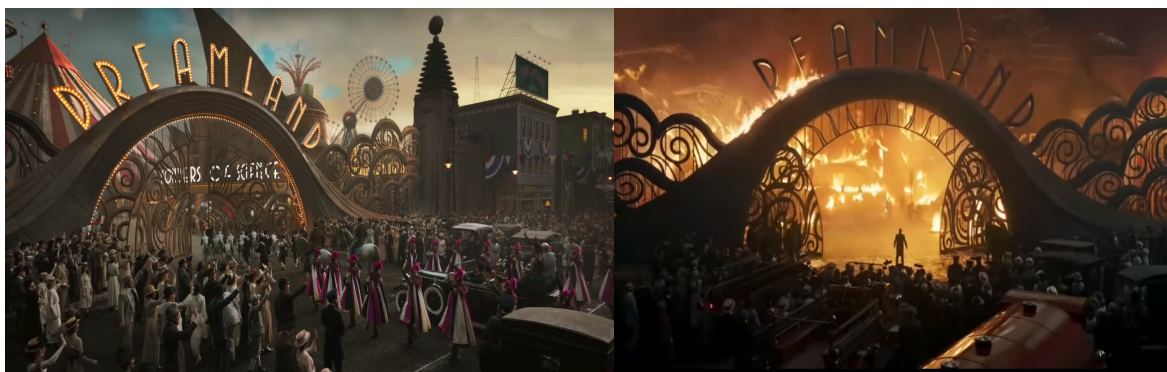
Tim Burton est libre de faire des films pour ses spectateurs et pour lui-même. Il lui arrive de produire des films auxquels il s'attache alors qu'ils sont encore des projets. Il décide donc de les réaliser comme pour *Ed Wood* ou *Big Eyes*. Il s'est plus ou moins affranchi de l'industrie du cinéma par sa singularité et sa marginalisation. Certaines sociétés de production font appel à lui pour réaliser des films de tout budget. De ce fait, il est amené à réaliser des blockbusters ou des films indépendants. Le film *Big Eyes* de 2014 coûte dix millions de dollars, alors que le film *Planet of the Apes* de 2001 à un budget de cent millions de dollars. Tim Burton ne se limite pas et se donne les moyens de concrétiser ses idées sans se préoccuper du budget. Il se consacre à la fabrication d'un projet que sa créativité transforme en un voyage dans des mondes obscurs et fantasques. Il s'octroie une marge de liberté face au besoin viscéral de l'industrie du cinéma d'avoir des réalisateurs originaux, capable de créer des chefs d'œuvres avec un minimum de financement. Ainsi au cours d'une interview menée par Cinewebradio, Tim Burton répond à la question : un réalisateur original peut-il avoir toujours du succès aujourd'hui à Hollywood ?

*« Vous ne savez jamais si le film aura du succès ou non, donc je n'ai jamais trop pensé à ça, même si je travaille sur un film qui est perçu comme commercial. J'ai essayé qu'on me traite pour ce que je suis et je n'ai donc pas trop pensé au succès des films. Je crois que penser qu'il y a une recette du succès est faux, car s'il le savait tous les films auraient du succès et heureusement chaque année il y a des films qui surprennent les gens. »*⁸⁶

⁸⁵ Leah, Gallo, *L'art de Tim Burton*, op. cit. p. 256

⁸⁶ Cinewebradio, Entretien avec Tim Burton sur sa carrière à la Cinémathèque Française, mise en ligne en 2012.

La renommée actuelle de Tim Burton lui permet de réaliser et de produire les films qu'il souhaite. Le cinéaste est sollicité par l'industrie du cinéma, qui est intéressée par son succès, son style et son professionnalisme. Le chemin qu'il a déjà parcouru comme réalisateur lui donne la possibilité de choisir son implication dans un projet que l'industrie lui propose, par exemple avec *Alice in Wonderland* de 2010. La firme Disney lui soumet l'idée d'un film en trois dimensions, mais Tim Burton l'accepte que si la société de production produit également le film d'animation *Frankenweenie* de 2012. *Alice in Wonderland* est un remake en prises de vue réelle du film d'animation réalisé par les studios Disney en 1951. En 2019, la collaboration est réitérée à travers l'adaptation de *Dumbo* en prises de vues réelle du dessin animé de 1941. Tim Burton accepte les codes, se les approprie et les détourne, cette capacité lui offre une existence au sein du système. Burton pousse la description et l'analyse de ce dernier jusqu'à une critique discrète et habile. Ainsi il crée un décor pour le cirque, qui rachète la mère de Dumbo, et il lui donne une légère ressemblance avec le parc d'attractions Disneyland, plus précisément l'univers du parc Discoveryland à Paris et Tomorrowland en Californie. Tim Burton transpose ce cirque dans un lieu magique abritant des attractions, des inventions nouvelles, des monstres, des animaux extraordinaires et des numéros de cirque hors du commun. Ce lieu appelé Dreamland invite le public à s'immerger dans un univers parfait et en dehors de la réalité, dans les veines d'un monde idyllique. Dreamland a la même vocation que les parcs d'attractions créent par Walt Disney faire voyager les spectateurs dans un univers merveilleux. Pourtant Tim Burton dans sa mise en scène fait partir en fumée Dreamland par un incendie. Le cinéaste démontre son affranchissement dans la création de ses films par la désintégration des studios, qui produise ce film. Tim Burton semble condamner l'attachement au pouvoir et à une certaine forme d'industrialisation du spectacle et de l'art au détriment de la création et des émotions des spectateurs.



Extrait du film *Dumbo* de 2019 l'image de droite le cirque Dreamland et à gauche Dreamland en feu.

Le cinéaste crée en permanence des univers fantastiques et donne naissance à une réalité fictionnelle. Il se raconte à lui-même des histoires souvent à l'aide de griffonnages de croquis avant de les transformer en récits filmiques. Il se donne et offre au spectateur la liberté de vivre par procuration des aventures. Helena Bonham Carter confie à Leah Gallo dans l'ouvrage *L'art de Tim Burton* : « Depuis notre rencontre, je n'ai jamais vu Tim sans un crayon dans la poche gauche de sa veste. Avec très souvent, une tache d'encre. Il dessine comme il respire. Prenez-lui son crayon et il devient fou. »⁸⁷ Tim Burton communique par ses dessins, de même pour Margaret avec ses peintures. En outre, il se confie au spectateur à travers les histoires, qu'il raconte. Il occupe le rôle de conteur d'histoires, lui donnant autorité sur la narration. Il arrange, modifie, approfondit et éclipse les faits à sa guise. Il manie l'art de la distance respectable entre la réalité des faits et la fiction au service des péripéties. La distance d'avec la réalité de la vie du héros est mise au service de son propos et est sa marge de liberté. Dans les biopics d'Ed Wood ou de Margaret Keane l'interprétation des faits racontés par Tim Burton est rendue vraisemblable par la restitution de l'état d'esprit du personnage, de la nature des faits ou de l'histoire. Cet état d'esprit dépend de la perception de Tim Burton et de la retranscription, qu'il en fait. Ainsi ce cinéaste suscite des points de vue, des émotions ou des prises de parti. Dans *Big Eyes* au cours du procès des Keane, il prend clairement le parti de Margaret. Ces histoires réelles que Tim Burton narre en les plongeant dans son univers deviennent une sorte d'appropriation par Tim Burton du sujet. Ainsi il met donc en valeur la quête du père, le rapport au conteur d'histoires et à la reconnaissance par le public. Cette interprétation des faits par la retranscription fictionnelle filmée constitue une plage de liberté pour le réalisateur.

⁸⁷ Leah, Gallo, *L'art de Tim Burton*, op. cit. p.92.

Conclusion

Tim Burton est un cinéaste contemporain, avec une esthétique et un genre uniques. Au fil du temps, il s'est imposé dans le champ cinématographique. Il est devenu un réalisateur reconnu par ses pairs et par l'industrie du cinéma. Il a également su conquérir les spectateurs par ses films fantastiques et originaux situés dans des univers distinctifs. Il a réussi à fidéliser ses spectateurs, qui attendent le prochain film de Tim Burton avec la même frénésie qu'une nouvelle saison de leur série ! Cette analogie entre la filmographie de Tim Burton et une série peut apparaître étrange. Cependant, du point de vue de la réception des spectateurs, la filmographie du cinéaste possède des similitudes avec les exigences et les attentes des spectateurs fidèles d'une série. Tim Burton ne s'inscrit pas véritablement dans une tendance sérielle, mais le cinéaste peut dissimuler des références à ses précédents films, dans les nouveaux. Par exemple, dans son dernier film *Dumbo* réalisé en 2019, il parsème, tout au long du film, des références pour le public : les arbres emblématiques noirs, bicornus d'une forêt inquiétante du film *Sleepy Hollow* de 1999, refont surface dans l'incendie du cirque de V. A. Vandemere. Tim Burton, en un seul plan, replonge le spectateur dans une atmosphère lugubre, froide et dangereuse reflétant une mise en scène passée. De plus, *Dumbo* avec l'univers du cirque, fait référence au film *Big Fish* de 2003. Tim Burton renforce cette résonance avec la distribution : l'interprète de Max Medici, joué par Danny De Vito est le propriétaire du cirque où naît Dumbo. Ce dernier interprète également le rôle d'Amos Calloway, un Monsieur Loyal directeur d'un cirque, qu'Edward Bloom rencontre durant l'une de ses aventures. Par conséquent, le cinéaste, dans chacune de ses œuvres filmiques, fait vivre ses autres films. Il construit donc une seule œuvre commune constituée par sa filmographie.

À travers ses films, le réalisateur sème un peu de ses pensées, de sa personnalité et de ses angoisses. Le cinéaste a une relation particulière avec ses créations et se livre dans ses œuvres, à l'instar des artistes ou de toutes les personnes possédant un pouvoir créatif. Ces divers films peuvent être pensés comme un ensemble. De plus, un spectateur assidu peut reconstituer une forme de cadavre exquis à travers la filmographie du cinéaste. Chaque film réalisé dans une première intention est un nouveau projet et une nouvelle aventure distincte pour le cinéaste. Mais, tous les films mis bout à bout forment une unité et une grande histoire. Ces œuvres filmiques reconstituent l'histoire du cinéaste. Tim Burton narre implicitement sa vie, ses

questionnements, ses peurs et son regard sur le monde aux spectateurs. Ces derniers retracent le cheminement mental de leur metteur en scène. Par ses œuvres, Tim Burton effectue une introspection. Il médite et expose sur lui-même à travers des personnages, des voyages, des péripéties et les propres problématiques des protagonistes. De même, l'auteur Ian Nathan dans l'ouvrage *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier* de 2016 évoque l'introspection que Burton réalise dans ses films :

« *Tim Burton tourne des films à propos de Tim Burton histoire de flatter le Tim Burton piégé aux tréfonds de son être. C'est en l'homme qu'on découvrira d'où lui vient l'inspiration de ses films. Malgré toute son aversion pour les interviews, il explique volontiers en quoi ses œuvres font office de thérapie, une façon de régler ses problèmes de jeunesse.* »⁸⁸

Trois films sont significatifs et déterminants dans la vie personnelle et professionnelle de Tim Burton. Ils n'ont pas eu nécessairement un grand impact financier pour les producteurs ou n'ont pas rencontré un succès unanime auprès des spectateurs. Pourtant, ils ont des vertus thérapeutiques engageant leur metteur en scène dans une réflexion intime. *Ed Wood*, *Big Fish* et *Big Eyes* entraînent Tim Burton dans une résolution de ses diverses angoisses et ses tourments intérieurs à travers les protagonistes Ed Wood, Edward Bloom et Margaret Keane. Ces personnages ne sont pas des créations originales de Tim Burton, mais des personnes réelles (Ed et Margaret) ou issues d'une adaptation littéraire (Edward) basée sur une histoire vraie.

Big Fish se focalise sur un conteur d'histoires narrant ses exploits, ses découvertes et ses aventures idéalisées. Edward Bloom, à l'article de la mort, est en conflit avec son fils. Tim Burton découvre une grande réciprocité avec sa propre vie et sa propre relation avec son père. Les coïncidences relevées entre le film *Big Fish* et la vie de son réalisateur amènent une réflexion sur la quête du père et sur l'acceptation de ce dernier. Ce film permet au cinéaste de faire son deuil et de se réconcilier avec son père. Jusqu'alors, la figure paternelle était très présente dans la filmographie de Tim Burton. Ses personnages principaux sont régulièrement en quête d'un père inexistant ou absent. De plus, le film met en scène les valeurs de la filiation et de l'héritage. Tim Burton, particulièrement réceptif, accentue sa réflexion sur l'importance d'une famille. Par conséquent, dans certains de ses films postérieurs, le thème de la famille devient un des sujets principaux des œuvres filmiques. Tim Burton et sa paternité entraînent une évolution de son regard sur le monde, qui apparaît dans plusieurs de ses films. En outre,

⁸⁸ Ian, Nathan, *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier*, op. cit. p. 8.

Big Fish offre à Tim Burton la possibilité de résoudre et de cicatriser les blessures liées à son enfance solitaire. Le film dépeint implicitement au spectateur le bilan que Tim Burton effectue de sa vie. *Big Fish* lui permet d'extérioriser la perte de ses deux parents et sa propre paternité. Mais également la figure du conteur d'histoires l'engage dans une réflexion sur les fondements de son métier et sur son activité favorite : raconter des histoires. Tim Burton se confie à Ian Nathan dans le livre *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier*, sur les histoires qu'il inventait pour les copains, dans sa jeunesse.

« Burton avait également convaincu son petit voisin de palier qu'un tueur en cavale venait de piquer une malencontreuse tête dans la piscine remplie d'acide et de chlore, non loin de là. "J'y avais jeté quelques fringues, se souvient-il, avant de balancer à ce gosse que le sale type venait de se dissoudre..." Bien avant de s'en rendre compte, Burton était donc un réalisateur. »⁸⁹

Big Fish brosse le portrait d'un narrateur d'histoires vivant dans ses fantasmes créant une distorsion de la réalité. De même, Tim Burton embarque son spectateur dans des univers extraordinaires, sombres, énigmatiques et loufoques. Le cinéaste immerge le spectateur et lui-même dans son subconscient et ses rêves cauchemardesques, comme avec le court-métrage *Vincent* de 1982. Tim Burton, dans son premier film, s'interroge sur le pouvoir créatif d'un individu et son impact face à la société. Ce questionnement le poursuit pendant des années, mais en 1994, la rencontre d'un autre cinéaste Ed Wood lui offre une approche différente. Tim Burton réalise un film sur un cinéaste méconnu des spectateurs et tombé dans l'oubli pour l'industrie du cinéma. Ed Wood a un pouvoir créatif et une absolue foi en ce qu'il crée et réalise. Il se bat pour son art et élimine les obstacles qui se dressent devant lui. Ed Wood devient une source d'inspiration pour Burton, qui doute et cède à la pression du monde extérieur. Ce film propose au cinéaste de méditer sur son rôle de réalisateur et de croire en ses films. Le film *Ed Wood* dresse un portrait miroir de Tim Burton dans la folie et la fougue créatrice. Johnny Depp témoigne de l'implication de Tim Burton dans son rôle de réalisateur, à Mark Salisbury, dans *Tim Burton* de 2009 : « Son érudition cinématographique est ahurissante, abyssale, effrayante. (...) Le truc, c'est que son rapport au cinéma n'a absolument rien de blasé, de fatigué ou d'ennuyé. Chacune de ses nouvelles tirades dégage autant d'enthousiasme que la première. »

⁹⁰ Le film *Ed Wood* influence une mise au point de Tim Burton sur ses propres rapports au

⁸⁹ Ian, Nathan, *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier*, op. cit. p. 6.

⁹⁰ Mark, Salisbury, *Tim Burton*, op. cit. p. 21.

cinéma et à la création. Tim Burton demeure donc libre, sans limite et poursuit une affirmation de sa différence. Le métier de cinéaste est une figure dans l'autoportrait

Ed Wood concrétise la réflexion sur la légitimité d'un créateur et sa reconnaissance. Ce questionnement refait surface en 2014 avec *Big Eyes*, qui pousse Tim Burton à évoquer les difficultés qu'un artiste peut rencontrer. Le personnage de Margaret Keane doit faire face à la légitimation de son art et d'elle-même. Vingt ans plus tard, Tim Burton ouvre son questionnement sur les artistes et ne se limite plus aux narrateurs d'histoires orales ou filmiques. Margaret Keane, héroïne du film *Big Eyes*, positionne Tim Burton face un combat perpétuel contre les jugements, les critiques et les non-créateurs. Elle impose donc une réflexion sur l'auteur et le regard du spectateur. L'artiste rappelle à Burton l'importance de l'implication du spectateur dans l'œuvre et la communication entre les deux, mais également le rôle de la société pour la diffusion et la réception de l'œuvre créée par l'artiste. L'œuvre existe indépendamment du créateur, elle perdure à travers les yeux du spectateur à condition qu'elle soit toujours reconnue et montrée. Le personnage de Margaret invite donc Tim Burton à penser à la diffusion à long terme de ses films. Le cinéaste peut concevoir sa filmographie comme un empilement des différentes facettes de sa personnalité ponctuées par les différents moments de sa vie.

Ces trois portraits décrivent précisément et authentiquement le personnage Tim Burton. Ils l'invitent à partager avec le spectateur plus ou moins subtilement son évolution et ses changements. Tim Burton grandit et mûrit sous les yeux des spectateurs. Sa filmographie le représente et le définit comme cinéaste et artiste. Au cours de ses films, il construit diverses mises en abyme sur son rôle de réalisateur et sur le dispositif cinématographique. Le cinéaste crée une importante réflexivité entre lui-même et ses films. Tim Burton amène le spectateur à raisonner sur la différence entre un autoportrait et le portrait d'un personnage où le créateur se projette. Le point de vue du créateur sur un portrait induit-il toujours une part de sa propre personnalité ? Ainsi, il se façonne un autoportrait à travers ses différentes œuvres filmiques, à l'instar d'autres cinéastes. Agnès Varda réalise un documentaire *Varda par Agnès* en 2019 où elle raconte sa vie, ses souvenirs, son chemin de cinéaste et d'artiste. Cependant, c'est la femme Agnès qui conte l'histoire de la cinéaste Varda. Elle est le sujet du film, apparaît à l'image et fait la voix off. Elle est omniprésente et effectue « une auto-rétrospective » de sa vie, comme l'explique Claire Micallef. Elle se livre à une introspection et la partage avec le spectateur : dans une revue spécialisée en cinéma, *La septième obsession Pedro Almodovar*, article *Agnès, dernier p'tit tour et puis s'en va(rda)* n°22 Mai-Juin 2019, Claire Micallef écrit :

« Cette auto-rétrospective, aussi composite, alerte et facétieuse que celle qui était à l'origine, montre bien l'unité d'une œuvre où cinéma, photo et art contemporain communiquent inlassablement, se contaminent, s'interprètent. Mais aussi que le fait de filmer les autres amène inéluctablement à se filmer soi, dans une réciprocité à la fois centrifuge et centripète. (...) Agnès Varda était devenue le personnage de son propre cinéma, la petite figurine au centre de ses propres documentaires. »⁹¹

L'auto-représentation d'un cinéaste dans ses œuvres est souvent pratiquée : Jacques Tati est l'un des réalisateurs emblématiques, qui se filme lui-même dans son cinéma. Cependant, il interprète un rôle mais ne s'expose pas devant la caméra en tant que réalisateur, à l'instar d'Agnès Varda. Il réalise des films *Mon Oncle* en 1958 ou *Playtime* en 1967 et interprète parallèlement le rôle de Monsieur Hulot, le personnage principal. Il crée des films et joue un homme grand, maladroit, timide et en marge de la société des années soixante et soixante-dix. Le spectateur ne sait pas où réside la part de fiction et la part de réalité dans le jeu d'acteur de Jacques Tati. Il s'autoreprésente dans ses films métaphoriquement à travers ses personnages, son cadrage, ses choix de cinéaste et les thématiques abordées dans les films. De même Tim Burton ne se matérialise pas concrètement dans ses films. Dans son livre *L'autoportrait en cinéma*, chapitre *l'autoreprésentation*, écrit en 2008, édition PUR Presse universitaire de Rennes, Marie-Françoise Grange explique l'auto-représentation au cinéma qui, selon elle, n'est pas nécessairement dans une démarche de construction d'un autoportrait : « En effet, une auto-représentation peut ne pas avoir, au cinéma, un but autoportraitique. Je citerai pour mémoire les apparitions d'Hitchcock à l'intérieur de chacun de ses films. La présence du réalisateur n'a jamais eu la prétention de faire un autoportrait. »⁹² Tim Burton réalise un effet autoportrait, puisqu'il n'élabore pas son portrait dans un seul film, mais le parsème dans plusieurs. Le spectateur peut se demander quel aspect de sa personnalité et quelle opinion sur la société n'a-t-il pas encore dévoilé et traité. L'autoportrait caché peut engendrer un questionnement sur le caractère réaliste de celui-ci face à un autoportrait assumé et clairement défini. En outre la filmographie de Tim Burton dessine un autoportrait minutieux de l'enfant, de l'homme, du fils, du père, du scénariste, du producteur, du dessinateur et du cinéaste !

⁹¹ *La septième obsession Pedro Almodovar*, article *Agnès, dernier p'tit tour et puis s'en va(rda)* écrit par Claire Micallef n°22 Mai-Juin 2019 pp. 51 à 52.

⁹² Marie-Françoise Grange, *L'autoportrait en cinéma*, chapitre *l'autoreprésentation*, Rennes, éd. PUR Presse Universitaire de Renne, 2008, p.82.

Bibliographie

Ouvrages Théoriques

- ASSAYAS, Olivier, ASTRUC, Alexandre, DE BAECQUE, Antoine, *La politique des auteurs, les textes*, Paris, éd. Cahier du cinéma, col. IV. Petite anthologie des Cahier du Cinéma, 2001, 202 pages.
- BAZIN, André, BECKER, Jacques, BITSCH, Charles, *La politique des auteurs, Les entretiens*, Paris, éd. Cahier du cinéma, col. V. Petite anthologie des Cahiers du Cinéma, 2001, 308 pages.
- BONAFoux, Pascal, *Moi ! Autoportrait du XX^e siècle*, Luxembourg, éd. Skira, Musée du Luxembourg, 2004, 294.
- CIMENT, Michel, *Une Renaissance américaine : de Woody Allen à Robert Zemeckis*, Paris, éd. nouveau monde éditions, 2014, 521 pages.
- DE BAECQUE, Antoine, LUCANTONIO, Gabrielle, *Le goût de l'Amérique, 50 ans de cinéma américain dans les Cahiers du cinéma*, Quetigny, éd. Les Cahiers du cinéma, col. I. Petites anthologie des Cahiers du cinéma, 2001, 255 pages.
- DELMAS, Laurent, LAMY, Jean-Claude, *Cinéma, La grande histoire du 7^e art*, Madrid, éd. Larousse, 2011, 335 pages.
- GILI, Jean. A, SAUVAGET, Daniel, TESSON, Charles, VIVIANI, Christian, *Les grands réalisateurs*, Paris, éd. Larousse, coll. Comprendre et reconnaître, 2013, 239 pages.
- GRANCE, Marie-Françoise, *L'autoportrait en cinéma*, Rennes, éd. PUR Presse Universitaire de Renne, 2008, 116 pages.
- PREDAL, René, *Le cinéma d'auteur une vieille lune ?* Paris, éd. Cerf, coll. 7Art n°113, 2001, 140 pages.
- PREDAL, René, *Le cinéma au miroir du cinéma*, Condé-sur-Noireau, éd. Corlet Publications, col. CinémActionn°124, 2007, 264 pages.
- SCHNEIDER, Steven Jay, *501 Réalisateurs*, Paris, éd. Omnibus, 2013, 640 pages.
- WOOD, Ed, 2013. *Comment réussir (ou presque) à Hollywood les conseils du plus mauvais cinéaste de l'histoire*, chapitre *Le regard du public*, Quercy, éd. Capricci, trad. Marie-Mathilde

Ouvrages sur Tim Burton

- BOISSENNEAU, Mélanie, BONHOMME, Bérénice, BOUTANG, Adrienne, 2016. *Tim Burton Horreurs enfantines*, Paris, éd. L'Harmattan, 208 pages.
- CALVET, Yann, LAUTE, Jérôme, *Tim Burton, Démons et Merveilles* Paris, éd. Eclipses revue de cinéma n°47, 2010, 141 pages.
- DE BAECQUE, Antoine, *Tim Burton*, Paris, éd. Cahier du Cinéma, 2005, 190 pages.
- FERENCZI, Aurélien, *Tim Burton*, Paris, éd. Particulière pour Le Monde et Cahiers du cinéma, col. Collection Grands cinéastes, 2007, 95 pages.
- EISENREICH, Pierre, *Tim Burton*, Paris, éd. Scope, col. Positif Collection, 2008, 168 pages.
- GALLO, Leah, *L'art de Tim Burton*, Los Angeles, éd. Steeles Publishing, 2005, 434 pages.
- MAGLIOZZI, Ron, HE, Jenny, *Tim Burton catalogue de l'exposition*, Paris, éd. La cinémathèque et MoMa Française, 2011, 64 pages.
- MCMAHON, Jennifer, *The philosophy of Tim Burton*, Kentucky, éd. The university press of Kentucky, 2014, 298 pages.
- NATHAN, Ian, *Tim Burton : Itinéraire d'un enfant particulier*, Paris, éd. Huginn & Muninn, 2016, 176 pages.
- SALISBURY, Mark, *Tim Burton*, Paris, éd. Sonatine, coll. Points, (version originale *Burton on Burton*, éd. Faber and Faber Londres), 2009, 394 pages.
- SMITH, Jim, J. CLIVE, Matthews, *Tim Burton*, éd. Virgin books, 2007, 294 pages.

Ouvrages sur d'autres réalisateurs

- GREY, Rudolph, *Nightmare of Ecstasy - The life and Art of Edward D. Wood, Jr, US*, éd. Feral House, 1992, 232 pages.

Ouvrage de Tim Burton

- BURTON, Tim, 1997. *La triste fin du petit enfant huître et autres histoires*, Paris, éd. 10/18 département univers poche, trad. René Belleto, titre original : *the Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, éd. Rob Weisbach Books, Williamiam Morrow and Company, inc, 123 pages.

Ouvrages spécifiques sur un film

- AUGUST, John, *Big Fish*, New York, éd. Newmarkert Press, coll. The shooting script, 2004, 160 pages.
- BERTHOMIEU, Pierre, *Le cinéma hollywoodien : le temps du renouveau*, Paris, éd. Nathan, col. 128 Cinéma, 2003, 127 pages.
- GALLO, Leah, *Tout l'art de Big Eyes un film de Tim Burton une vie entière dédiée à l'art par Margaret Keane*, Paris, éd. Huginn & Muninn, 2015, 192 pages.
- GOREY, Edward, *Les Enfants fichus*, Paris, éd. La Tripode Attila, 2014, 80 pages.
- SALISBURY, Mark, *Alice aux pays des merveilles*, Paris, éd. Chêne, 2010, 255 pages.
- WALLACE, Daniel, *Big Fish: A Novel of Mythic Proportions*, New York, éd. Algonquin Books, 1998, trad. Laurent Bury, *Big Fish Roman aux propositions mythiques*, éd. Autrement Littérature, 2004, 153 pages.

Ouvrages sur un acteur

- GAFFEZ, Fabien, *Johnny Depp : Le singe et la statue*, Paris, éd. Scope, col. Jeux d'acteurs, 2010, 127 pages.

Autres ouvrages

- BOULLE, Pierre, *La planète des singes*, Paris, éd. Julliard, 1963, 271 pages.
- DAHL, Roald, *Charlie et la chocolaterie*, Paris, éd. Gallimard jeunesse, col. Folio Junior, trad. Elisabeth Gaspar, 2016, 224 pages.
- SHELLEY, Mary, *Frankenstien ou Le Prométhée moderne*, Paris, éd. Gallimard, col. Folio

Science-fiction n°5, trad. Alan Morvan, 2015, 336 pages.

Revue spécialisée

- AIDAN, Thomas, *La septième obsession Pedro Almodovar n°22*, Le Vernet, éd. Aedon Production SAS, Mai-Juin 2019, 130 pages.
- BURTON, Tim, *Ed Wood, un film de Tim Burton*, Paris, éd. Gaumont Buena Vista International, dossier de presse, 1995, 52 pages.
- COHEN, Gérard, FASULO, Fausto, *Mad Movies hors-séries n°15 : Tim Burton le réalisateur aux mains d'argents*, Paris, éd. Custom publishing France, col. Mad movies Hors-série collection réalisateurs, mai 2010, 114 pages.
- CORON, Béatrice, ULLMANN Antoine, *Tim Burton Dada la première revue d'art*, Paris, éd. Arola Eds, col. Revue Dada n°171, 2012, 50 pages.
- JOUSSE, Thierry, OSTRIA, Vincent, SAADA, Nicolas, *Cahier du Cinéma Spécial cinéma Américain n°462*, France, éd. Cahiers du cinéma, article *Batman, Edward, Vincent et les autres, Entretien avec Tim Burton*, 1992, 90 pages.
- SCHLOCKOFF, Alain, *Tim Burton & La planète des singes*, Puteaux, éd. V12 Press, col. L'écran Fantastique le cinéma du nouveau millénaire, spécial hors-série, été 2001, 80 pages.
- ZEKRI, Bernard, CONTE, Christophe, *Les Inrockuptibles, hors-série n°54 : Tim Burton des mondes & des monstres*, Paris, éd. Les éditions indépendantes, Premier trimestre 2012, 98 pages.

Site-Web

- ACADEMY ORIGINAL, *Creative Spark : John August*, mise en ligne 1 décembre 2014, date de consultation 16 juillet 2019, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=EbngAEH5Lis>
- CINEWEBRADIO, *Entretien avec Tim Burton sur sa carrière à la Cinémathèque Française*, mise en ligne 12 mai 2012, date de consultation 17 juin 2019, URL : https://www.youtube.com/watch?v=tl_bG-dsavw
- GARCIN, Jérôme. *Le masque et la plume*, émission de radio sur *Miss Peregrine, La Danseuse, Aquarius, Chouf, Le pape François, Bridget Jones Baby, Les 7 mercenaires*, avec comme critiques Sophie Avon (Sud-Ouest), Michel Ciment (Positif), Xavier Leherpeur (7ème Obsession) et Eric

Neuhoff (Figaro), mise en ligne 9 octobre 2016, date de consultation 4 avril 2019, URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/le-masque-et-la-plume/le-masque-et-la-plume-09-octobre-2016>

- GARCIN, Jérôme, *Le masque et la plume*, la quinzaine, émission de radio sur Les films de la quinzaine : *Big Eyes*, *Hacker*, *Crosswind*, *Le Président*, *Un homme idéal*, *The Voices*, *Anton Tchekhov-1890*, avec comme critique Michel Ciment (Positif), Xavier Leherpeur (7ème Obsession), Danièle Heymann, Ericc Neuhoff, Jérôme Garcin, mise en ligne 22 mars 2015, date de consultation 4 avril 2019, URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/le-masque-et-la-plume/le-masque-et-la-plume-22-mars-2015>
- KAGANSKI, Serge, *Ed Wood - le film*, mise en ligne 21 juin 1995, date de consultation 4 avril 2019, URL : <https://www.lesinrocks.com/1995/06/21/cinema/actualite-cinema/ed-wood-le-film-11221739/>
- LAGIER, Luc, *Blow Up, l'actualité du cinéma (ou presque) Tim Burton en 5 minutes*, émission d'Arte, mise en ligne 17 mars 2015, date de consultation 22 novembre, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cWjr7ZLVqdQ>
- LAGIER, Luc, *Blow Up, l'actualité du cinéma (ou presque) Le miroir au cinéma*, émission d'Arte, mise en ligne 2 septembre 2014, date de consultation 22 novembre, URL : https://www.youtube.com/watch?v=EjgLMvKnPPY&has_verified=1

Filmographie

Corpus principal

- BURTON, Tim, *Ed Wood*, 1994.
- BURTON, Tim, *Big Fish*, 2003.
- BURTON, Tim, *Big Eyes*, 2014.

Corpus des films secondaires réalisés par Tim Burton

- BURTON, Tim, *Stalk of the Celery Monster*, 1979 (court-métrage).
- BURTON, Tim, *Vincent*, 1982 (court-métrage).
- BURTON, Tim, *Pee-Wee's Big Adventure* (titre française *Pee-Wee Big Adventure*), 1985.
- BURTON, Tim, *Beetlejuice*, 1988.
- BURTON, Tim, *Batman*, 1989.
- BURTON, Tim, *Batman Returns* (titre française *Batman : le défi*), 1992.
- BURTON, Tim, *Edward Scissorhands* (titre française *Edward aux mains d'argent*), 1990.
- BURTON, Tim, *Batman Returns* (titre française *Batman : le défi*), 1992.
- BURTON, Tim, *Mars Attacks*, 1996.
- BURTON, Tim, *Sleepy Hollow*, (titre français *Sleepy Hollow, la légende du cavalier sans tête*), 1999.
- BURTON, Tim, *Planet of the Apes* (titre française *Planète des singes*), 2001.
- BURTON, Tim, *Corpse Brides* (titre française *Les noces funèbres*), 2005.
- BURTON, Tim, *Charlie and the Chocolate Factory* (titre française *Charlie et la chocolaterie*), 2005.
- BURTON, Tim, *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (titre française *Sweeney Todd*), 2007.

Le Diabolique Barbier de Flette Street), 2007.

- BURTON, Tim, *Alice in Wonderland* (titre française *Alice au pays des merveilles*), 2010.
- BURTON, Tim, *Dark Shadows*, 2012.
- BURTON, Tim, *Frankenweenie*, 2012.
- BURTON, Tim, *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (titre française *Miss Peregrine et les enfants particuliers*), 2016.
- BURTON, Tim, *Dumbo*, 2019.

Corpus des films secondaires réalisés par Ed Wood

- WOOD, Edward. D. Jr, *Crossroads of Laredo*, 1948.
- WOOD, Edward. D. Jr, *Glen or Glenda* (titre français *Louis ou Louise*), 1953.
- WOOD, Edward. D. Jr, *Jail Bait*, 1954.
- WOOD, Edward. D. Jr, *Bride of the Monster* (titre français *La fiancé du Monstre*), 1955.
- WOOD, Edward. D. Jr, *Plan 9 From Outer Space*, 1958.
- WOOD, Edward. D. Jr, *The Sinister Urge*, 1960.

Autres Films

- APOSTOLOF C., Stephen, *Orgy of the death*, 1965.
- ARNOLD, Jack, *Creature from the Black Lagoon*, (titre français *L'Étrange Créature du lac noir*) 1954.
- BERMAN, Ted, RICH, Richard, STEVENS, Art, *The Fox and the Hound* (titre française *Rox et Rouky*), 1981.
- BERMAN, Ted, RICH, Richard, *The Black Cauldron* (titre française *Taram et le Chaudron magique*), 1985.
- BROWING, Tod, *Dracula*, 1931.
- COEN, Ethan, COEN, Joel, 1990. *Miller's Crossing*.
- COOPER, Merian C., SCHOEDSACK, Ernest B., *King Kong*, 1933.

- CORMAN, Roger, *House of Usher* (titre française *La Chute de la maison Usher*), 1960.
- CRONENBERG, David, *The Fly* (titre française *La Mouche*), 1986.
- DE TOTH, André, *House of Wax* (titre française *L'Homme au masque de cire*), 1953.
- FELLINI, Federico, *Otto e mezzo* (titre française *Huit et demi*), 1963.
- FORD COPPOLA, Francis, *The Rain People* (titre française *Les gens de la pluie*), 1969.
- HITCHCOCK, Alfred, *Rebecca*, 1940.
- HONDA, Ishiro, *Godzilla*, 1954.
- KUBRICK, Stanley, *Shining*, 1980.
- LANG, Fritz, *Metropolis*, 1927.
- LESTER, Richard, *Superman II*, 1980.
- PERKOWSKI, André, *Devil Girls*, 1999.
- SCHAFFNER J., Franklin, *Planet of the Apes* (titre française *Planète des singes*), 1968.
- SCORSESE, Martin, *Taxi Driver*, 1976.
- SELICK, Henry, *The Nightmare Before Christmas* (titre française *L'étrange Noël de Monsieur Jack*), 1993.
- SELICK, Henry, *Coraline*, 2009.
- SONNENFELD, Barry, *The Addams Family* (titre français *La Famille Addams*), 1999.
- SPIELBERG, Steven, *Jaws* (titre française *Les Dents de la Mer*), 1975.
- SPIELBERG, Steven, *A.I. Artificial Intelligence* (titre française *A. I. Intelligence Artificielle*), 2001.
- SPIELBERG, Steven, *Minority Report*, 2002.
- TATI, Jacques, *Mon Oncle*, 1958.
- TATI, Jacques, *Playtime*, 1967.
- VARDA, Agnès, *Varda par Agnès*, 2019.
- VIDOR, King, *Duel in the Sun* (*Duel au soleil*), 1946.
- WALLACE LEE, Tommy, *It* (titre française *Ça*), 1990.

- WELLES, Orson, *Citizen Kane*, 1941.
- WHALE, James, *Frankenstein*, 1931.

Annexe

Filmographie de Tim Burton

Court-métrages

- 1979 : *Stalk of the Celery Monster*.
- 1982 : *Hansel et Gretel*.
- 1982 : *Vincent*.

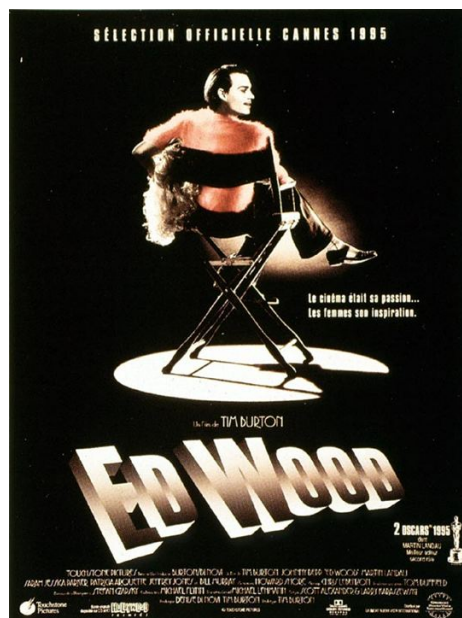
Vidéoclips

- 2006 : *Bones*, (pour le groupe *Bones*).
- 2012 : *Here with me*, (pour le groupe *Bones*).

Long-métrages

- 1985 : *Pee-Wee's Big Adventure* (titre française: *Pee-Wee Big Adventure*).
- 1988 : *Beetlejuice*.
- 1989 : *Batman*.
- 1992 : *Batman Returns* (titre française *Batman : le défi*).
- 1990 : *Edward Scissorhands* (titre française *Edward aux mains d'argent*).
- 1994 : *Ed Wood*.
- 1996 : *Mars Attacks*.
- 1999 : *Sleepy Hollow* (titre française *Sleepy Hollow, La légende du cavalier sans tête*).
- 2001 : *Planet of the Apes* (titre française *La planète des singes*).
- 2003 : *Big Fish*.
- 2005 : *Charlie and the Chocolate Factory* (titre française *Charlie et la Chocolaterie*).
- 2005 : *Corpse Bride* (titre française *Les Noces funèbres*) co-réalisé avec Mike Johnson.
- 2007 : *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (titre française *Sweeney Todd: Le Diabolique Barbier de Flette Street*).
- 2010 : *Alice in Wonderland* (titre française *Alice au pays des merveilles*).
- 2012 : *Dark Shadows*.
- 2012 : *Frankenweenie*.
- 2014 : *Big Eyes*.
- 2016 : *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (titre française *Miss Peregrine et les Enfants particuliers*).
- 2019 : *Dumbo*

Les fiches techniques des films du corpus principal



Titre original : *Ed Wood*

Réalisateur : Tim Burton

Scénariste : Scott Alexander et Larry Karaszewski

Décors : Tom Duffield

Costumes : Colleen Atwood

Photographe de plateau : Stefan Czapsky

Montage : Chris Lebenzon

Musique : Howard Shore

Production : Tim Burton, Denise Di Novi, Michael Flynn, Michael Lehmann

Société de production : Touchstone Pictures

Société de distribution : Buena Vista Pictures

Pays : États-Unis

Langue originale : Anglais

Format : Noir et blanc, 35 mm, 1,85:1- son Dolby Digital

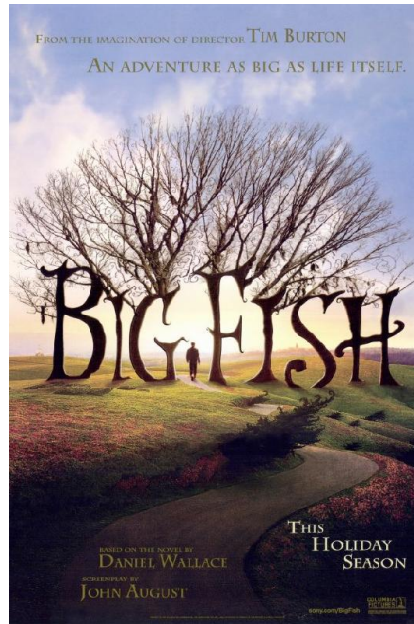
Genre : Biopic, Comédie dramatique

Durée : 127 minutes

Budget : 18 000 000 \$

Box-office France : 267 630 entrées

Date de sortie : 1994



Titre original : ***Big Fish***

Réalisateur : Tim Burton

Scénariste : John August

Œuvre originale : *Big fish : a Novel of Mythic Proportions* de Daniel Wallace, en 1998

Décors : Dennis Gassner

Costumes : Colleen Atwood

Photographe de plateau : Philippe Rousselot

Montage : Chris Lebenzon

Musique : Danny Elfman

Production : Richard D. Zanuck, Bruce Cohen et Dan Jinks

Société de production : Columbia Pictures, Jinks Cohen Company, The Zanuck Company, Tim Burton Productions

Société de distribution : Columbia Pictures

Pays : États-Unis

Langue originale : Anglais

Format : couleur, 35 mm, 1:37:1- son Dolby Digital

Genre : Fantastique, Comédie dramatique

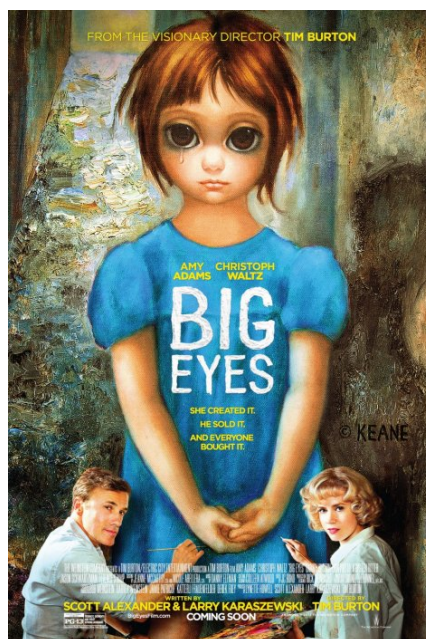
Durée : 125 minutes

Budget : 70 000 000 \$

Box-office France : 964 272 entrées

Année de Production : 2003

Date de sortie : 2004



Titre original : ***Big Eyes***

Réalisateur : Tim Burton

Scénariste : Scott Alexander et Larry Karaszewski

Décors : Rick Heinrichs

Costumes : Colleen Atwood

Photographe de plateau : Bruno Delbonnel

Montage : Joseph C. Bond IV

Musique : Danny Elfman

Production : Scott Alexander, Larry Karaszewski, Lynette Howell, Tim Burton

Société de production : Silverwood Films, Electric City Entertainment, Tim Burton Productions, The Weinstein Company, Moving Pictures

Société de distribution : The Weinstein Company et (distributeur France) StudioCanal

Pays : États-Unis, Canada

Langue originale : Anglais

Format : couleur par Technicolor, 35 mm, 1, 85:1- son Dolby Digital

Genre : Drame, Biopic

Durée : 106 minutes

Budget : 10 000 000 \$

Box-office France : 383 114 entrées

Année de production : 2013

Date de sortie : 2014