

# Le système des couleurs dans *Sleepy Hollow* de Tim Burton : hommage et signature d'auteur

Gilles MENEGALDO  
Université de Poitiers

## mots-clés/key-words

T. Burton ;  
Couleurs ; Cinéma ;  
Intertextualité ; Corps

\*

T. Burton ;  
Colors ; Cinema ;  
Intertextuality ; Body

*This paper aims at showing the importance of colours in the work of Tim Burton through the example of Sleepy Hollow, adapted from Washington Irving's classic tale. Indeed, colours enable Burton to highlight the main narrative and formal features of his film. Colours help define and dramatize space, express the contrast between reality and fancy or dream. They are part of the characterization of the main protagonists, in particular Ichabod Crane, and they also partake of the symbolic network of the film. Colours are also referential in a different way as they are a sign, among others, of the rich intertextuality that pervades the film.*

**T**im Burton est connu pour son travail sur la couleur, en particulier dans *Batman* où le film contraste deux palettes de couleurs associées aux deux antagonistes, Batman et Joker. Batman (Michael Keaton) tout comme son double, le milliardaire Bruce Wayne, est caractérisé par le noir, les nuances de gris et occasionnellement le blanc, tandis que le Joker (Jack Nicholson) est systématiquement associé aux couleurs très vives, voire criardes, aussi bien dans son apparence personnelle (costumes violets, cheveux verts), que dans les spectacles ou parades (mortifères) qu'il organise à l'intention de la population de Gotham City. Le Joker est clairement identifié à une figure d'artiste iconoclaste et pervers, en particulier dans la séquence du musée où il asperge différents chefs-d'œuvre (Rembrandt, Leonard de Vinci) avec des bombes de couleurs vives, violet, vert, jaune, n'épargnant que le tableau de Francis

Bacon, peut-être parce qu'il renvoie à une esthétique différente, plus proche de celle prônée par Joker, une esthétique de la « laideur ».

Dans *Edward Scissorhands*, Burton met aussi en relief un système de couleurs contrasté correspondant à deux mondes. Le monde d'où est issu Edward, présent au début et à la fin du film, est dominé par le noir et le gris (le château gothique avec ses murs nus et ses salles vides, le costume noir d'Edward) et le visage blanc du héros tranche avec ces couleurs sombres, évoquant aussi bien un masque de clown que le motif du mort-vivant. Ceci contraste violemment avec les teintes pastel (rose, jaune, vert) de la banlieue où réside Peg Boggs qui sort Edward de sa retraite pour l'entraîner avec elle.

Le système des couleurs dans *Sleepy Hollow* permet d'exprimer certains traits dominants du film et participe de la volonté d'émancipation de Burton par rapport au texte source de Washington Irving. La couleur, mode plastique de représentation, permet d'accentuer l'effet de réel ou, à l'inverse, de déréaliser les images. Le film de Burton propose une évocation relativement réaliste d'une époque (c'est son aspect « period piece »), mais vise également à une distanciation par la convocation de genres variés comme le conte merveilleux et le film d'horreur. La couleur a aussi partie liée avec la narration, les niveaux de réalité (opposition réalité/onirique) et la caractérisation des personnages. Les choix de couleurs sont en partie déterminés par la diégèse mais permettent aussi d'associer les personnages à certaines valeurs chromatiques participant d'une lecture symbolique. Enfin, il semble que la palette des couleurs choisies par Burton relève d'une volonté de rendre hommage à un certain cinéma fantastique tout en affirmant son identité d'artiste et l'originalité de son style.

## Couleur et diégèse

Le film s'ouvre sur une image très composée : quelques gouttes d'un liquide rouge épais sont filmées en gros plan par une caméra fluide et mobile alors qu'elles s'écoulent sur une surface brun clair. Au plan suivant, deux mains s'étreignent. Il faut attendre le mouvement de caméra qui parcourt la surface du parchemin en une série de plans reliés par des fondus enchaînés, puis un autre plan métonymique d'une main saisissant une plume d'oie, pour établir un lien diégétique avec la première image : le manuscrit signé est replié et l'on voit, à la faveur d'un gros plan que les gouttes rouges sont générées par une bougie exposée à la flamme d'une autre bougie. Les couleurs chaudes dominent dans ces plans d'ouverture (bougie rouge, tampon brun, serviette de cuir fauve) en contraste marqué avec la séquence suivante. La surface énigmatique initiale est celle d'un parchemin, révélant la nature réelle du liquide, de la cire chaude destinée à sceller un manuscrit. Le sceau du signataire, Peter Van Garrett (Martin Landau), est apposé sur la cire molle. Il

figure un moulin, emblème de la fortune des Van Garrett et signe de leur origine hollandaise. On trouvera plus tard un autre motif figuratif, celui de l'archer, véritable origine de Lady Van Tassel (Miranda Richardson). Cet effet de signature est le point de départ de l'intrigue : il met en place une énigme, mais peut aussi se lire comme métaphore et allusion intertextuelle. Burton joue d'emblée sur l'ambiguïté alimentée à la fois par la texture et la couleur, ce qui autorise une confusion possible du spectateur entre deux signifiés : la cire et le sang. Cette confusion est, rétrospectivement, totalement motivée par la diégèse, puisque c'est à cause du testament (scellé par la cire) que se produit la série de crimes faits de décapitations sanglantes. La cire a donc partie liée avec le sang, qui est l'un des motifs dominants du film.

Après ce début en forme de leurre, les choix chromatiques très affirmés de Burton semblent dictés par la situation. La première séquence pré-générique évoque la décapitation de l'auteur du testament au terme d'une poursuite nocturne dans la forêt. Le décor est particulièrement sombre : arbres noirs et dénudés en forme de squelettes, ciel et terre noirs. Les seules taches de couleur sont celles du costume de Van Garrett, vert à parements jaunes. On remarque aussi, à la faveur d'un raccord regard, un épouvantail dans un champ, surmonté d'une citrouille. À la fin de la scène, cette citrouille orange vif sera éclaboussée par le sang rouge jaillissant du cou tranché de la première victime du cavalier sans tête. Autre interaction colorée après les premières images, autre effet de signature, mais selon une modalité différente : l'éclaboussure succède au sceau, l'informe à la forme, le désordre initié par le monstre hors champ à l'ordre signifié par le tampon, objet figurant métonymiquement l'autorité et la loi patriarcale qui vont être mises en péril par le désir de vengeance de Lady Van Tassel.

Ce principe d'opposition entre valeurs claires et valeurs sombres est repris pour la deuxième séquence pré-générique qui se déroule à New York (en fait le tournage s'est déroulé en Angleterre et les plans sont ceux de Londres). Il s'agit de nouveau d'une scène nocturne où l'on voit un personnage se pencher au-dessus d'une rivière noire où flotte un cadavre. Une deuxième scène dans une cour de justice est également dominée par le noir et le gris, choix sans doute motivé par le caractère mortifère et oppressif du lieu où l'on distingue dans le décor des instruments de torture. De nouveau, quelques taches de couleur tranchent avec cette dominante sombre, en particulier l'écharpe rouge du *burgomeister* et son étole blanche, signe de sa fonction de justicier.

La troisième scène repose sur des choix chromatiques analogues. Ichabod traverse une forêt dévitalisée, mortifère, où toutes les couleurs sont désaturées. L'arrivée au village s'effectue par le cimetière dans un paysage urbain monochrome dont l'aspect lugubre est encore accentué par la couleur plombée du ciel. Les murs des maisons sont uniformément gris, les volets noirs se ferment

sur le passage du visiteur, à l'inverse du dessin animé Disney réalisé par Clyde Geronimi (1949) où des personnages (surtout féminins) célèbrent en chansons de bienvenue et en costumes de couleurs vives (rose, vert, jaune), l'arrivée de l'instituteur. Dans le film de Burton, quand Ichabod pousse la porte de la maison de Baltus Van Tassel, pourtant présentée dans un plan général en contre-plongée comme une masse sombre se détachant à contre-jour sur un ciel gris clair, avatar inquiétant d'une maison gothique, l'ambiance chromatique change radicalement et la couleur apparaît alors qu'on passe du plan général à un gros plan sur le heurtoir de la porte. On pénètre, à la suite du personnage, dans une vaste pièce bien éclairée, par l'entremise d'un lent travelling avant. L'ambiance festive se caractérise par un décor saturé de présence humaine, hommes et femmes, en violent contraste avec l'extérieur. La musique, entraînante et dynamique, succède au silence. Les images monochromes gris/noir sont remplacées par des images aux couleurs vives, chaudes : robes jaunes, rouges, marron. On remarque, en guise de clin d'œil, rappel de la scène de décapitation, une citrouille orangée au premier plan, effet de signature burtonien.

Ces différentes valeurs chromatiques sont exploitées par Burton tout au long du film. Un bon exemple est celui du récit par Van Tassel de la légende du cavalier sans tête. Ce flashback est introduit par la musique, soudain plus forte, et un zoom avant qui se focalise sur les flammes du foyer et nous fait passer, par l'entremise d'un fondu enchaîné, à une scène de bataille, filmée en images sépia, teinte déréaliste qui est la traduction chromatique de l'évocation d'un passé historique et déjà légendaire. La deuxième partie du récit, évoquant les circonstances de la mort du cavalier traqué par des soldats, est filmée dans des couleurs plus contrastées : blancheur omniprésente de la neige, stérile et mortifère, ciel gris sombre, corps et cape noirs du cavalier se détachant sur cette blancheur. Une seule touche de couleur dans cette scène : le rose pâle de la robe des deux sœurs jumelles rencontrées dans la forêt et dont l'une attire ostensiblement l'attention des soldats en brisant une branche. Cette fillette dont le comportement est fatal pour le cavalier sera identifiée plus tard, dans un autre récit rétrospectif, comme étant la future Lady Van Tassel, usurpatrice et meurtrière. Le récit se termine sur un plan fortement contrasté chromatiquement où le cheval noir du cavalier vient se dresser sur la tombe de son maître, suivant une tradition du récit de vampires déjà présente chez Bram Stoker.

L'espace mortifère de la forêt du Ponant est également caractérisé par son absence de couleurs. Une caverne de pierre grise abrite la sorcière, les bois sont desséchés, nus et noirs à l'instar de l'arbre gigantesque, anthropomorphe et matriciel qui recèle les têtes tranchées et dans le corps duquel s'engouffre le cavalier. Le rouge envahit le cadre au moment où Ichabod ouvre les racines à la hache : le sang jaillit des racines et souille son visage (comme souvent dans le film). Dans l'épilogue, la forêt débarrassée du maléfice

retrouve, comme à la fin d'un conte de fée ses couleurs naturelles : les arbres se recouvrent de feuilles, la palette s'enrichit de verts, de jaunes et d'ocre en même temps que se font de nouveau entendre les chants d'oiseaux. Le paysage campagnard, agrémenté de moutons, redevient bucolique.

Les choix chromatiques permettent aussi de différencier l'espace de la réalité présente d'Ichabod, de l'espace onirique, dimension ajoutée par le cinéaste et fortement dramatisée à travers trois séquences centrées sur le souvenir de sa mère Lady Crane. Burton ménage une progression dramatique culminant avec la mort de la mère, suppliciée dans un instrument de torture, la vierge de fer. Cette fois, la couleur assume diverses connotations symboliques.

### Couleur et personnages

Ichabod, mélange de détective rationaliste et de personnage lunaire, à la fois anti-héros peureux et héros romantique, est caractérisé par sa chevelure noire et son costume noir ajusté, contrastant avec le teint blafard de son visage qui le fait parfois ressembler à un mort-vivant ou un mort en sursis (personnage que Johnny Depp interprète aussi dans *Dead Man* de Jim Jarmush). Ce n'est qu'à de rares reprises, en particulier dans la scène intime où il échange une étreinte avec Katrina, que le teint de sa peau se colore quelque peu. Par contre, le personnage est souvent éclaboussé par le rouge du sang, ce qui réitère sous une autre forme la vision traumatique de la mort de la mère. Le choix du noir traduit en particulier l'austérité et l'intransigeance scientifique du personnage qui refuse de croire en l'existence de la surnature. Il traduit peut-être aussi la mélancolie liée au deuil de la mère disparue. La couleur de la chair devenue blanche et le costume au noir tranché placent ce personnage (à l'instar de Batman ou mieux encore d'Edward) en opposition flagrante avec des personnages plus colorés, parfois (dans le cas du Joker ou dans une moindre mesure, de Peg Boggs) jusqu'à la saturation. Ainsi Katrina Van Tassel est caractérisée par des couleurs chaudes, solaires : blondeur de la chevelure (une constante des héroïnes de Burton jusqu'à *Big Fish*), teint clair et lumineux de la peau rehaussé par des robes blanches, vertes ou jaune léger. Le cavalier Hessois est caractérisé par le noir du costume et de la cape (et la peau blafarde du visage quand on la voit). Seule touche de couleur, les yeux d'un bleu métallique et glacial que l'on remarque en particulier dans la scène spectaculaire où il retrouve sa tête. Lady Van Tassel est souvent vêtue de robes vertes à motifs jaunes ou noirs (agrémentées d'un graphisme évoquant une toile d'araignée) ou encore, vers la fin du film, d'une robe blanche et noire. Le vert, couleur du diable, peut évoquer son statut de sorcière. Les notables du village sont également habillés de vêtements à dominante verte et/ou jaune, mais rarement de couleur unie, ce qui peut évoquer leur duplicité et leur pouvoir de manipulation.

## Couleur et symboles

L'utilisation la plus marquante de la couleur s'effectue dans les scènes oniriques qui sont au nombre de trois et correspondent à des moments d'évanouissement d'Ichabod, à la suite d'émotions trop fortes, inversion ironique et cocasse des scènes de romans gothiques où c'est l'héroïne qui s'évanouit. Les trois scènes oniriques (au croisement du souvenir, du rêve et de l'image mentale) sont caractérisées par des contrastes de couleurs. La première intervient à environ trente minutes du début du film et alterne moments euphoriques et plans dysphoriques. Le décor initial, bucolique, pastoral, est celui d'un verger : herbe constituant un tapis vert, arbres couverts de fleurs roses, barrière blanche, sur fond de ciel lumineux bleu clair. La couleur bleue, déjà présente dans le motif de la tasse hollandaise dans une scène antérieure (liée à Ichabod et son sentiment de peur) est associée ici au personnage idéalisé de la mère incarnée par Lisa Marie, la femme du cinéaste, présente dans presque tous ses films. Le bleu profond de la robe peut évoquer la représentation de la vierge Marie (bleu maryal). Le visage de la mère est en partie masqué par un bandeau blanc qui évoque la scène de Colin-Maillard avec Katrina, suggérant que les rêves d'Ichabod sont aussi nourris de ses expériences récentes. Ichabod enfant offre à sa mère un bouquet de fleurs bleues qui fait écho à la robe et suggère l'harmonie entre mère et fils. Le caractère idyllique de cette scène filmée au ralenti est souligné par les chœurs féminins et la musique (violons et harpe).

Ce moment privilégié est interrompu par un plan flash brutal, ponctué par un effet sonore. La couleur disparaît, le décor est celui d'une pièce d'un blanc clinique, contrastant avec une bande de sol rouge vif qui conduit à une porte de la même couleur au fond du cadre. A ce plan, très énigmatique à ce moment du film, succède un plan de la mère, à l'intérieur de la maison cette fois, tenant le bouquet de fleurs et invitant Ichabod à la suivre d'un geste de la main. La mère jette les fleurs dans les flammes de la cheminée et dessine avec un bâton des signes cabalistiques sur la terre devant le foyer. De nouveau la scène est interrompue par un plan flash où surgit la figure quasi spectrale du père, en costume noir, perruque blanche et visage blafard. Après ce plan quasi subliminal, l'image fait retour à la mère qui vient border l'enfant dans son lit et tente de calmer sa peur de l'orage (des éclairs de lumière bleutée traversent les carreaux) en jouant avec un objet pré-cinématographique (taumatrope) favorisant une illusion d'optique : un cercle de carton sur lequel figure d'un côté une cage noire, de l'autre un oiseau rouge animé d'un mouvement de rotation qui permet la fusion des deux images. L'ombre du père apparaît cette fois directement dans le même plan, au fond, puis au plan suivant son visage est surcadre derrière la vitre brouillée par la pluie. Suit une vue très rapide (quelques photogrammes) d'un couloir profond noyé dans la

pénombre, avec au fond une ouverture lumineuse où l'on distingue du rouge. Le plan suivant réitère celui de la pièce blanche et, après un cut, la porte rouge s'ouvre lentement, révélant une salle grise et noire (qui rappelle celle du tribunal) où l'on distingue différents instruments et machines métalliques. La scène se clôt sur le réveil en sursaut et le cri d'Ichabod, ce qui confirme la nature cauchemardesque des images.

Les deux autres séquences oniriques, plus brèves, prolongent les motifs chromatiques introduits dans la première scène et marquent une gradation dans la violence de la représentation de l'événement traumatique. La seconde évacue très vite les couleurs (sauf le rouge), met en scène la dégradation des relations entre le père et la mère, accusée de sorcellerie, et se conclut sur un plan rapproché mais très rapide d'une vierge de fer. La dernière, purement cauchemardesque, joue sur le rapport entre le blanc clinique de la chapelle, le rouge de la porte d'où surgit le père et le gris-noir métallique des instruments de torture. Ichabod voit son père approcher, forme noire se détachant sur les murs blancs. Le personnage s'avance vers la caméra jusqu'à remplir le cadre, puis à la faveur d'un raccord mouvement, est filmé de dos, s'éloignant dans la profondeur du plan, la tête devenue invisible, moment fantastique et métamorphose très signifiante du père en cavalier spectral. Le gris et le rouge se mélangent dans le plan où la vierge de fer s'ouvre, laissant apparaître le corps sanglant de la mère. Les contrastes de couleur servent ici à dramatiser la scène et à opposer le corps organique et l'instrument mécanique, le rouge vital et le noir mortifère.

### **Couleur et objets**

Un procédé significatif est la dissémination de la couleur rouge. Présente dès le début du film, elle est associée à de nombreux objets et personnages. Le rouge qui donne une touche colorée au costume austère du juge, se retrouve dans le plumage du cardinal, oiseau fétiche et symbolique. C'est d'abord l'oiseau réel qu'Ichabod libère au début du film, ensuite un autre spécimen vu par Katrina près du village, puis le cadavre de ce même oiseau sans doute, aperçu par Ichabod dans l'antre de la sorcière (avec un contre champ sur son visage horrifié). Cet oiseau rouge, qui est aussi représenté sur le taumascope, peut revêtir diverses significations. D'abord lié à la notion d'emprisonnement et de liberté, il est aussi associé à l'idée de magie et d'illusion, ce qui permet d'établir le lien avec un autre objet pourvoyeur d'illusions et également ancêtre du cinéma, la lanterne magique, dont les images projetées servent de décor au meurtre le plus horrible perpétré par le cavalier : celui du couple Killian, la sage-femme et son mari, décapités en présence de leur fils qui, dissimulé par sa mère sous le plancher, ne fait que percevoir les bruits avant d'être confronté aux yeux exorbités de sa mère morte, figure gorgo-

néenne terrifiante. Cette scène de meurtre sous le regard de l'enfant est la réécriture d'une scène de *La Vallée de la peur* de Raoul Walsh, mais l'idée de l'enfant caché écoutant des adultes est aussi présente dans *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang. La couleur rouge circule donc entre différents objets. Elle est aussi présente à travers des couleurs dérivées : l'orange (celui des citrouilles d'Halloween) et le rose des pentagrammes protecteurs dessinés par Katrina à la craie sous le lit d'Ichabod et sur le sol de l'église. Mais le rouge s'exprime aussi par les épanchements sanguins et les différentes plaies qui s'ouvrent dans les chairs des protagonistes.

Ces quelques exemples illustrent le travail plastique effectué par Burton et qui témoigne de sa volonté d'émancipation par rapport à l'hypotexte, mais la couleur sert aussi un autre propos, intertextuel, l'hommage rendu par un cinéaste cinéophile au cinéma d'horreur, en particulier aux films produits par les studios Hammer entre 1957 et 1974 et au *giallo*, genre illustré par Mario Bava et Dario Argento.

## Couleur et réseau intertextuel

L'hommage au studio britannique s'exprime d'abord dans le casting : le choix de Christopher Lee, acteur emblématique de la Hammer et véritable icône culturelle, n'est pas innocent. De la même manière que *Vincent*, le premier court métrage de Burton, et *Edward* célèbrent Vincent Price (qui joue le rôle de l'inventeur), acteur fétiche des films de Roger Corman, *Sleepy Hollow* rend un hommage appuyé à Lee. Le maquillage de Walken, autre Christopher, n'est d'ailleurs pas sans évoquer celui de Lee dans *Horror of Dracula* (1958), sans oublier ses dents pointues et ses mimiques. Un autre acteur familier de la Hammer figure aussi dans le casting : il s'agit de Michael Gough qui incarne le mari bourgeois et conformiste de Mina Harker dans le film de Fisher.

On peut aussi noter la récurrence de motifs ou de scènes de films Hammer. Le moulin en flammes rappelle, outre le *Frankenstein* (1931) de James Whale (déjà largement cité dans *Frankenweenie*, autre hommage à Whale, mais surtout à *Son of Frankenstein*), *Brides of Dracula* de Fisher dont toute la scène finale a lieu dans un moulin, le vampire étant détruit par l'ombre projetée en forme de croix des ailes du moulin. La référence à un paysage insolite privé de bruits naturels rappelle la scène de l'arrivée de Jonathan Harker dans *Horror of Dracula* où la voix narrative précise qu'aux abords du château on n'entend plus les chants d'oiseaux. La figure de la gorgone, déjà présente dans la nouvelle, est amplifiée par Burton qui la démultiplie par toutes les têtes coupées (voir en particulier le gros plan sur la tête tranchée de Masbath, l'une des victimes, bouche ouverte tordue d'effroi, évoquant le célèbre tableau du Caravage). Ce plan rappelle un autre film des studios Hammer, *La Gorgone* (1964) dont la représentation de la gorgone est assez proche de celle figurée par

la sorcière des bois de l'Ouest. Le trucage utilisé par Burton est un peu plus sophistiqué mais tout aussi grand-guignolesque, avec les yeux montés sur ressort qui jaillissent de leurs orbites et une langue serpentine.

Sur le plan chromatique, Burton s'amuse à reproduire la palette caractéristique des films Hammer. L'écoulement rouge du début est une citation implicite du générique du premier *Dracula* en couleurs, *Horror of Dracula* où l'on voit des gouttes de sang tomber sur la tombe du comte Dracula. Dans *Dracula, Prince of Darkness*, le vampire est ressuscité par le sang d'une victime égorgée qui coule sur ses cendres. Dans les adaptations de *Frankenstein*, on trouve aussi des scènes d'opération chirurgicale. Dans *Frankenstein Must Be Destroyed*, Terence Fisher nous offre une très belle scène de décapitation au début du film lorsque le baron Frankenstein (Peter Cushing) affublé d'un masque monstrueux pour dissimuler son identité réelle, tranche la tête d'un honorable médecin sur le seuil de sa porte, le sang venant éclabousser la plaque professionnelle du praticien comme celui de la victime macule l'épouvantail au début de *Sleepy Hollow*. Le jaillissement du rouge au moment de la dissection du cadavre évoque des scènes analogues lors de la mise à mort des vampires. Le motif vampirique est d'ailleurs très présent dans le film, en particulier dans la scène finale du baiser sanglant entre le cavalier et Lady Van Tassel. Le bleu est également une couleur récurrente dans les films Hammer, en particulier lors des scènes nocturnes, mais aussi souvent dans les robes des femmes, comme par exemple, celle de la femme volage du Dr Jekyll dans *The Two Faces of Dr Jekyll* de Terence Fisher (1960). D'où sans doute le décor bleuté de la séquence nocturne de voyage dans la forêt qui évoque aussi les teintes des films expressionnistes.

La reprise s'exprime aussi par le jeu des acteurs. Johnny Depp s'inspire de la gestuelle de Peter Cushing, qui incarne très souvent dans les films Hammer le personnage du savant ou de l'enquêteur rationaliste. Burton déclare dans un entretien avoir délibérément conseillé à Depp de s'inspirer du jeu de Cushing et aussi de celui de Vincent Price. Le costume austère d'Ichabod, le corps serré dans une redingote noire, évoque ceux de Cushing ou de Price (chez Corman) qui, par ailleurs, interprète aussi le rôle d'un puritain fanatique et sadique (comme le père d'Ichabod) qui fait torturer des sorcières dans *The Witchfinder General*.

La partition même de Danny Elfman est presque mimétique de celle des grands compositeurs des studios Hammer, en particulier James Bernard, par le rôle prédominant des cuivres et des percussions ainsi que par les thèmes musicaux associés aux personnages déclinés tout au long du film.

La référence à Mario Bava est également explicite et revendiquée par Burton dans divers entretiens. C'est un grand admirateur du cinéma de Bava, en particulier *Le Masque du démon*, qui met aussi en scène une sorcière et dont le scénario repose également sur une histoire de vengeance. L'emprunt le plus

évident concerne le motif de la vierge de fer, l'instrument de torture utilisé pour punir la sorcière au début du film de Bava et repris par Burton comme instrument du châtement de la mère d'Ichabod (tandis que les flots de sang rappellent la scène de l'ascenseur dans *The Shining*). En revanche, Burton déplace le motif de la vengeance sur l'autre personnage de sorcière, Lady Van Tassel, sans doute pour conserver le caractère idéalisé et éthéré de la mère. La ressemblance de Lisa Marie avec Barbara Steele, l'actrice qui incarne la sorcière dans *Le Masque du démon*, « scream queen » culte de l'époque, célébrée dans des revues comme *Midi-Minuit fantastique*, est assez troublante, et sans doute volontaire de la part de Burton.

Plus largement, le film emprunte certains éléments au *giallo*, terme qui désigne au départ une collection de romans policiers à couverture jaune. Par dérivation, le terme caractérise les films qui, comme ceux de Mario Bava (*Six femmes pour l'assassin*, *La baie sanglante*), associent une intrigue policière avec des éléments horribles, combinant violence graphique et érotisme et mettant en scène des crimes en série commis par un meurtrier énigmatique souvent masqué et ganté. L'accent est mis aussi sur les armes du crime, toujours des armes blanches (couteaux et ciseaux, hâche) et le motif du sang.

Burton retient du *giallo* quelques thèmes particuliers comme le crime en série, le meurtrier énigmatique dont on ne connaît pas l'identité, et bien sûr la violence, la cruauté des crimes et le sang. La meurtrière manipulatrice de son film est assez proche des criminels du *giallo*. Burton exploite aussi le motif de l'arme blanche et de la mutilation ou auto-mutilation quand Lady Van Tassel s'ouvre la paume, entaille qui fonctionne clairement comme substitut du sexe féminin, en particulier dans la scène où le pasteur lèche cette plaie. On peut aussi rappeler l'importance du motif du masque (la sorcière, mais aussi Lady Van Tassel). Le travail très soigné des couleurs, la recherche plastique est un autre trait commun à Burton et Bava.

### ***Sleepy Hollow*, opus burtonien**

Le film s'inscrit aussi clairement dans la continuité de l'œuvre de Burton, reprenant des thèmes et motifs familiers, créant des échos avec d'autres films.

Le motif de l'étranger arrivant dans un monde autre est présent dans plusieurs films de Burton : *Vincent, Edward* (qui met en scène une créature gothique transportée dans une communauté suburbaine typiquement *middle class*, ce qui donne lieu à un contraste de couleurs saisissant), *Ed Wood* et même *Planet of the Apes*. Ichabod s'apparente à ces héros venus d'ailleurs (d'où la modification par rapport au récit d'Irving) et confrontés à un monde régi par des règles différentes. Ici un homme de la ville, mais marginal et excentrique, et fin limier rationaliste, découvre le rôle des légendes, du folklore et des formules magiques, un

monde habité par la surnature : arbre qui saigne et renferme des monstres, sorcières bienfaites et maléfiques. Son enquête s'apparente ainsi à un itinéraire initiatique signalé aussi par la symbolique des couleurs.

Le choix de l'adaptation d'un conte fantastique littéraire, très écrit, mais également populaire, reflète l'intérêt de Burton pour la culture qui a bercé son adolescence : films d'horreur et de science-fiction des années trente aux années cinquante, films de série B ou plutôt Z (*Ed Wood*), *comics*, films d'animation, fêtes populaires comme Halloween (*L'Étrange Noël de M. Jack*). La célébration de comédiens quasi mythiques comme Vincent Price ou Bela Lugosi par la médiation de Martin Landau, acteur hitchcockien, participe de cet amour de la culture populaire et du film d'horreur en particulier.

L'enfance est un autre motif (séminal) figurant dans pratiquement toutes les œuvres du cinéaste qui multiplie les allusions aux contes pour enfants (*Hansel et Gretel*). Il est illustré par les jeunes garçons de *Vincent et Frankenweenie*, l'hommage à la bande dessinée (Batman, le Pingouin, Catwoman), la présence récurrente de personnages enfantins, régressifs comme Edward ou Beetlejuice. Cette image de l'enfance est très présente dans *Sleepy Hollow*. Ichabod est lui-même représenté comme un enfant dans les scènes oniriques et conserve à l'âge adulte des comportements infantiles. Les enfants sont victimes du cavalier (le jeune enfant massacré avec sa famille, Masbath l'adolescent orphelin), mais causent aussi sa perte (il est dénoncé par les deux petites filles, la future Lady Van Tassel et sa sœur). Ce rapport à l'enfance implique aussi la représentation de la relation entre l'enfant et diverses figures paternelles et maternelles, qui se traduit également dans une rhétorique des couleurs.

À un autre niveau s'opère dans les films de Burton un travail de type figural qui se construit film après film par des motifs récurrents et qui tourne très largement autour de l'image du corps et de sa transformation (déformation, hybridation et souvent mutilation), ainsi qu'autour du motif du masque et de l'automate (corps mécanisé comme le cavalier sans tête). Le corps est essentiellement perçu comme peau, surface à travailler comme une toile. Le corps est déconstruit d'abord par la plaie ouverte, béante. Le motif de la décapitation présent dans *Mars Attacks* est repris et amplifié dans *Sleepy Hollow* où les têtes coupées voient leurs plaies cautérisées comme par magie (la chair ne suinte pas, le sang ne coule pas). D'autres plaies s'ouvrent : sur le ventre de la femme enceinte décapitée – mais cette fois le sang jaillit et macule le visage d'Ichabod, lui constituant un masque –, sur la main de Lady Van Tassel, sur le corps criblé d'entailles et sanglant de la mère suppliciée. La main d'Ichabod est percée de stigmates par un appareil métallique qu'il utilise pour se mortifier et se souvenir de ce moment traumatique. Il s'agit cependant d'avantage d'élaboration figurative, de représentation du corps que d'un corps réel<sup>1</sup>, organique. D'où le refus assez systématique du réalisme, y compris dans les décors.

De ce fait aussi le corps devient chez Burton une matière malléable qui se prête à la transformation, à l'échange partiel, comme en témoignent les exemples de substitution dans *Mars Attacks* (la tête de caniche sur un corps de femme ou encore l'autonomisation des organes) ou enfin les yeux projectiles de la sorcière dans *Beetle juice*. Le corps est constamment l'objet de modulations organiques et l'image de la vierge de fer qui imprime sa marque sur la chair est aussi une métaphore d'un processus créateur à rebours, c'est-à-dire mortifère. La substitution peut aussi être métaphorique. Ainsi la main ouverte fonctionne-t-elle comme un sexe, la chevelure de Gorgone comme un voile qui couvre le visage. La peau se fait masque : visage blanc, clownesque du Joker figé dans un sourire grimace, allusion à Gwynplaine, *l'Homme qui rit* de Victor Hugo, immortalisé au cinéma par Paul Leni (1916). Ce rictus qui résulte d'une torsion du visage se retrouve partiellement dans le faciès terrible du cavalier au début et à la fin du film.

Burton travaille donc ses figures film après film en les remodelant, en les nourrissant de ses films antérieurs et du répertoire cinématographique en général. Les acteurs participent aussi de ce processus. Johnny Depp est Edward, puis Ed Wood, enfin Ichabod, chaque fois marginal, figure d'artiste, de poète ou de créateur, de concepteur, autant de masques derrière lesquels se cache le réalisateur, non sans un certain humour qui comporte aussi une part d'auto-dérision très sensible avec le héros composite de *Sleepy Hollow*, film patchwork aux couleurs multiples.

#### OUVRAGES CITÉS

AUMONT, Jacques (sous la dir.). *La couleur en cinéma*. Milan: Mazzotta, 1995.

PASTOUREAU, Michel. *Bleu, histoire d'une couleur*. Paris: Points Seuil, 2002.

SALISBURY, Mark. *Burton on Burton*. London: Faber and Faber, 2000.

TERRAMORSI, Bernard. *Le mauvais rêve américain*. Paris: L'Harmattan, 1994.

POSITIF 468 (février 2000).

#### NOTE

1. Il est intéressant aussi de noter la fascination de Burton pour le mythe de Frankenstein, histoire de corps fabriqué de toutes pièces et aussi de corps couturé, laissant visibles les cicatrices et les stigmates du processus créateur. Ainsi à l'instar d'Edward et de ses cicatrices visibles sous le masque du maquillage, la créature burtonienne est un collage ou un assemblage, un patchwork comme les œuvres elles-mêmes, faites d'emprunts et de reprises, mais unifiées par le style de Burton, son écriture cinématographique.