



HAL
open science

Les codes du factice dans *Big Fish* de Tim Burton

Anne-Marie Paquet-Deyris

► **To cite this version:**

Anne-Marie Paquet-Deyris. Les codes du factice dans *Big Fish* de Tim Burton. *Sillages Critiques*, 2009, 10. hal-01737678

HAL Id: hal-01737678

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01737678>

Submitted on 19 Mar 2018

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.

Anne-Marie Paquet-Deyris, Univ. de Rouen, 2006

Colloque « L'Artifice », Paris 4-Sorbonne

« Les codes du factice dans *Big Fish* de Tim Burton »

Troisième du nom après *Edward Scissorhands* (1990) et *Ed Wood* (1994), Edward Bloom, héros de *Big Fish*, se présente d'emblée comme un personnage d'histoires extraordinaires. Si le film de Tim Burton s'insère dans la structure classique du conte initiatique d'un fils qui tente de comprendre son père mourant, grand bâtisseur de vies et dimensions parallèles, il s'inscrit avant tout à l'écran comme une variation visuelle sur l'art du conteur et sa transmission. Après une séquence d'ouverture où Ed commente presque intégralement en voix-off ses aventures fantastiques en une sorte de vaste odyssee du sujet, la caméra filme son fils William et son épouse française sur le point de quitter Paris pour se rendre en Alabama, au chevet du mourant. Alors même que défile encore le générique, l'univers de *Tall Tale* du Sud des Etats-Unis du père mythomane a pourtant déjà envahi le cadre, alternant avec des scènes ancrées dans la réalité des personnages. Cette séquence inaugurale aux teintes bleutées et aquatiques s'ouvre d'ailleurs sur ce constat proleptique du jeune père :

There are some fish that cannot be caught. It's not that they are faster or stronger than other fish. They are just touched by something extra. One such fish was the Beast.

L'histoire et son conteur sont déjà en train de se mettre en scène. Adapté du roman de Daniel Wallace (1998), le film traduit visuellement les figures grotesques et féeriques de ces contes hyperboliques sudistes dont les artifices, véritables compositions pyrotechniques, sont à la fois le signe d'un art consommé et d'une tromperie fondatrice. *Big Fish* juxtapose en permanence et parfois mêle subrepticement séquences réelles et imaginaires. Et c'est précisément ce flou de la frontière que le fils reproche amèrement au père. Le film tout entier va à l'encontre de sa tentative toujours renouvelée de démêler le vrai du faux. Dans un entretien pour *Positif* accordé à Michel Ciment et Laurent Vachaud, Tim Burton évoque les conseils qu'il donnait sur le tournage à son

directeur de la photo, Philippe Rousselot : « J'ai dit à Philippe que je ne voulais surtout pas de différence marquée entre les scènes imaginaires et les scènes réelles. »¹

L'ultime requête d'Edward Bloom-Albert Finney, qui sur son lit de mort va jusqu'au bout de sa logique affabulatrice, est précisément que l'ordonnancement des séquences de contes ne soit pas altéré. Dans les dernières scènes, c'est finalement Will Bloom-Billy Crudup qui prend à son tour en charge un fil narratif inventif et souvent tortueux.

L'invention du biographique

Le roman de Wallace s'ouvre sur une sorte de propos liminaire mis en exergue par des italiques où la voix du fils assume directement la narration :

On one of our last car trips, near the end of my father's life as a man, we stopped by a river, and we took a walk to its banks, where we sat in the shade of an old oak tree. [...]

« This reminds me, » he said, « of when I was a boy. »

I looked at this old man, my old man with his old feet in this clear-running water, these moments among the very last in his life, and I thought of him suddenly, and simply, as a boy, a child, a youth, with his whole life ahead of him, much as mine was ahead of me. I'd never done that before. And these images-the now and then of my father-converged, and at that moment, he turned into a weird creature, wild, concurrently young and old, dying and newborn.

*My father became a myth.*²

Dans le texte littéraire, la figure du conteur est donc d'abord incarnée *de facto* par le fils et marque ostensiblement l'entrée dans l'autre dimension du fictionnel et du fictif tout à la fois. A la suite du prologue, les histoires se succèdent. A l'écran, l'architecture narrative et visuelle est plus complexe encore. C'est la voix off du jeune père qui entame le récit sur fond de défilement du générique et sur des images déjà

¹ Michel Ciment et Laurent Vachaud. *Positif* N° 517, mars 2004. « Entretien Tim Burton. *Pour moi, l'imaginaire est plus vrai* » : 19.

² Daniel Wallace. *Big Fish* : 2.

fortement empreintes de merveilleux. Un gigantesque silure serpente dans les eaux troubles d'un flux narratif tout aussi ambigu qui associe visuellement l'humain à la Bête, poisson-chat extraordinaire et symbole encore opaque du processus de passation entre père et fils. Aux plans suivants, Edward Bloom jeune/Ewan McGregor³ est cadré de dos et raconte à Will une histoire du soir. Puis le jeune père commente en voix off ses aventures avec le poisson-chat face à des enfants assis autour d'un feu de camp pour s'effacer devant son double âgé/Albert Finney poursuivant le récit face à un public d'adultes et sans interruption de la bande son, le jour du mariage de Will à Ashton puis à Paris. Reprenant là de façon moins extrême la technique de Luis Bunuel dans *Cet obscur objet du désir*, deux acteurs et deux corps pour un même personnage, la voix s'incarne donc une seconde fois, cantonnée pour l'instant à la seule figure du père. Edward est cadré en plan rapproché poitrine puis en gros plan. Pendant la réception, il vole la vedette à Will alors même qu'il conclut le conte du silure par la naissance de son fils.

Curieusement, c'est pourtant à cet instant de rupture du dialogue entre père et fils que s'effectue la première passation de pouvoir entre récitants. Will prend à son tour le relais de la narration en voix off et ce lien s'exprime visuellement par une plongée narrative aux sources de la personnalité paternelle. Dans un fondu enchaîné, l'eau trouble et bleutée de la piscine où nage le père redevient celle de la rivière du générique. La caméra de Burton cadre la silhouette du vieillard en train de pêcher puis, par un simple effet de raccord au montage, celle du jeune adulte (McGregor) attrapant le poisson mythique qui vient d'avaler son alliance offerte comme leurre. Dans un raccourci saisissant de la relation conteur/auditeur-spectateur, Burton affiche ironiquement à l'écran l'amorce narrative qui nous accroche et nous entraîne dans cet enchâssement d'histoires extraordinaires, appât potentiellement révélateur de la personnalité du père résumé en deux mots, *Big Fish*, qui s'inscrivent au milieu du cadre. Le jeune Edward vient d'affronter la Bête et Will, en commentateur de plus en plus impliqué, vient d'entrer dans la joute verbale :

When telling my father's story, it's impossible to separate fact from fiction, the man from the myth. The best I can do is to tell it the way he told me. It doesn't always make sense and most of it never happened. But that's what kind of story this is.

³ L'acteur britannique s'essaie avec une certaine aisance à l'accent chantant du Sud des Etats-Unis.

C'est donc bien en termes de succession et de filiation que les deux médiums envisagent d'entrée le récit. Les séquences filmiques s'enchaînent, mélangeant époques et niveaux de narration réels et fantastiques, à l'image des chapitres du livre. Chez Wallace, le narrateur le devient au fil des nouvelles, par la force du verbe. Grâce à la dynamique de ces courts segments de biographie fantasmée, il offre déjà une sorte de découpage en séquences qui épouse d'ailleurs d'assez près le rythme de la mise en récit filmique. Les passages relatant la mort du père sont découpés en quatre « prises », sorte d'instantanés fictionnels et romanesques, qui marquent à chaque fois les limites du biographique, de « My Father's Death: *Take 1* » à « My Father's Death: *Take 4* » dans la troisième et dernière partie du roman qui se termine justement sur le chapitre intitulé « Big Fish » et impose donc un retour au titre original dans une sorte de boucle narrative facétieusement refermée.

Chez Burton, le choc des deux mondes, réaliste et parfois terne et blasé du fils journaliste, et féérique et illuminé du père menteur mythomane, ne se produit qu'une fois Will retourné dans le Sud profond au chevet du malade. La saturation de souvenirs qui resurgissent auprès du mourant le submerge littéralement. Futur père lui-même, il tente une dernière fois de comprendre l'homme en pénétrant dans ce vaste conte-portrait mi-véridique, mi-fantastique. Pour reprendre la définition désormais canonique du fantastique théorisé par Todorov, il accepte d'entrer en fiction, d'occuper même brièvement la dimension de l'incertain pour mieux cerner ce père qu'il est en train de perdre. Et c'est précisément parce que même à l'âge adulte, le fils doute encore du statut des arrangements verbaux du père que l'on accède souvent à la dimension fantastique, au-delà du simple merveilleux.

L'ambiguïté se maintient jusqu'à la fin de l'aventure : réalité ou rêve ?
vérité ou illusion ? [...]

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.

Le concept du fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire.⁴

C'est bien cette ambiguïté caractéristique de l'étrange univers d'Ed Bloom et du récit bloomien tout entier qui fait qu'ils sont à ce point déstabilisants pour le fils qui refuse d'y croire, et si fascinants pour le spectateur, captivé par les règles d'un genre en toute *acceptation des invraisemblances*⁵. La tactique ici paraît être à double détente. L'hésitation croissante de Will face aux dires suspects de Edward retrace en quelque sorte son évolution de l'enfance à l'âge adulte, mais elle reproduit aussi le mécanisme fondateur du genre fantastique qui conduit le spectateur à hésiter entre explications naturelles et surnaturelles et à considérer l'univers diégétique comme un monde fonctionnant selon des principes réalistes. Raphaëlle Moine le dit très bien dans son analyse des genres au cinéma :

En effet, le choix de l'une ou l'autre des interprétations ferait basculer l'œuvre hors du fantastique, soit dans l'étrange, soit dans le merveilleux.⁶

Or justement, le tour de force de Burton réside peut-être dans ce refus du choix au sens large, dans ce grand écart sans cesse préservé entre fantastique et merveilleux/incongru, et dans cette « impossible » adhésion, pourtant parfaitement fonctionnelle dans le film, du spectateur à un univers où le principe d'hésitation est transféré au fils du héros, en quelque sorte relayé par celui-ci, avant de se dissoudre dans une modification radicale du regard porté sur le monde. Plus centrale encore que la question de la classification par genre, se pose donc celle du point de vue sur l'événement extraordinaire dans *Big Fish*. L'interpénétration constante de segments véritablement biographiques et fantasmatiques, d'époques et de lieux différents, ramène en permanence le spectateur à la question de l'interprétation.

L'art du travestissement

Sans attendre la révélation finale qui légitime en partie et « in extremis », telle un *deus ex fabula*, le récit du grand affabulateur, Tim Burton utilise très tôt la métaphore du cirque et de son monde enchanté pour souligner visuellement les circonvolutions narratives d'Edward. Héraut du travestissement, effet très spécial à lui

⁴ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique* : 29.

⁵ Ce que Coleridge décidait de baptiser en 1817 dans sa *Biographia Literaria*, «suspension of disbelief ».

⁶ Raphaëlle Moine. *Les genres du cinéma* : 41.

seul, le jeune Edward se crée une genèse héroïque en proposant à son auditeur/spectateur une sorte de montage d'archives fabuleuses. Les déguisements et postures du héros dans l'arène très circonscrite du cirque ambulante condensent à l'écran les différentes histoires qui composent le masque edwardien. Dans son commentaire séquence par séquence dans les bonus DVD, Burton met en lumière les procédés de fabrication, de montage presque, du personnage et de ses mille et une représentations :

Stories are kind of fabrications. Almost kind of vignettes.⁷

Avec cette notion d'« inventions » multiples que Burton lui-même souligne à plusieurs reprises, se pose donc la question du recours aux effets spéciaux. Le cinéaste insiste sur le fait qu'il en a délibérément limité le nombre afin de mettre en exergue l'émotion singulière du film.

There are maybe five blue-print screens in the whole movie and not too many special effects. [...] The circus sequence when time stands still is a combination of having people stand still and a couple of blue screen elements, as simply as we could to achieve something emotional.[...] In the fantasy, everything has a sort of heightened quality. By balancing up the real and the fantasy, we tried to blur the line a little bit.⁸

L'épisode central où Edward rencontre pour la première fois sa future femme Sandra, est probablement l'exemple le plus plastiquement saisissant mais aussi le plus pervers d'une utilisation détournée des effets spéciaux. Comme dans *Ed Wood*, où il fait interpréter à son acteur fétiche Johnny Depp le rôle du réalisateur-producteur de séries B horribles, Tim Burton joue à banaliser l'effet spécial en le détournant par les moyens les plus simples, soulignant par là même son caractère superflu. Au moment de quitter le cirque, les acteurs s'immobilisent quelques secondes créant un plan fixe artificiel sur écran bleu (*blue-screen*), auquel est ensuite rajouté par trucage numérique le rideau de popcorns flottant que Ed doit écartier pour rejoindre Sandra, restée « suspendue » en plein élan. L'ironie de l'effet semble être aussi d'annoncer en fanfare visuelle éclatante la création d'une future cellule familiale qui va se substituer au cercle dysfonctionnel de la famille de cirque :

⁷ Tim Burton. « Film director's comment ». *Big Fish* DVD, Columbia 2004.

⁸ *Id.*

With this weird dysfunctional family, Ewan [McGregor] is about to embark on his circus odyssey.⁹

Si odyssee il y a, elle est donc allègrement satirisée, décalée comme dans l'univers épique et burlesque des histoires sudistes. Jean-Loup Bourget le souligne dans son analyse du *Tall Tale* :

« Récit hyperbolique », épopée burlesque placée sous le signe de l'oralité et du grossissement, ce type de conte plonge ses racines dans la frontière du Sud-Ouest des Etats-Unis, au début du XIXe siècle, et a pour cadre les forêts et les marécages qui bordent le Mississippi.¹⁰

Personnage à la marge adopté par un cirque qui campe en pleine nature, Ed se met en scène dans des positions improbables qui traduisent toutes un sens carnavalesque de l'inversion et du déplacement extrême par rapport aux normes et aux rêves de la société américaine contemporaine. Le mythe de la réussite individuelle est ici pastiché par une série de plans très brefs du héros à la poursuite frénétique – et proprement *énigmatique* – de l'élue : Ed la tête enfoncée dans la gueule d'un lion, Ed nettoyant l'enclos des éléphants ou encore collectant, tombant de fatigue, les billets des candidats à un tour de manège volant, afin de déchiffrer chaque mois le nouvel indice du Directeur du cirque qui le mettra sur la piste de Sandra. Le rythme accéléré du montage accentue la dimension grotesque de la quête en offrant une multiplicité de points de vue sur le personnage qui contredisent son statut héroïque. Ed héros malgré lui, contradiction visuelle, échappe donc à toute articulation logique des classifications qui *font* justement les héros. Reprenant les catégories de Northrop Frye dans *Anatomy of Criticism*, Todorov les récapitule ainsi :

1. Le héros a une supériorité (de nature) sur le lecteur et sur les lois de la nature ; ce genre s'appelle le *mythe*.

2. Le héros a une supériorité (de degré) sur le lecteur et les lois de la nature ; le genre est celui de la *légende* ou du *conte de fées*.

[...]

5. Le héros est inférieur au lecteur ; c'est le genre de l'*ironie* (p. 33-35).

⁹ Tim Burton. *Ibid.*

¹⁰ Jean-Loup Bourget. « *Big Fish.Tall Tale* », in *Positif* mars 2004 N° 517 : 13.

2. Une autre catégorie fondamentale est celle de la vraisemblance : les deux pôles de la littérature sont alors constitués par le récit vraisemblable et le récit où tout est permis (p. 51-52).

3. Une troisième catégorie met l'accent sur deux tendances principales de la littérature : le comique, qui concilie le héros avec la société ; et le tragique, qui l'en isole (p. 54).¹¹

Les deux récits, le littéraire et plus encore le filmique, bouleversent donc à dessein cette tentative d'ordonnement en grands genres. L'art consommé d'Edward conteur est bien sûr le reflet ironique de la virtuosité technique du réalisateur et de l'insatiable soif de créations artificielles du consommateur d'images. Burton mêle amorces narratives classiques (Ed alité racontant des histoires à sa belle fille, « Why, one night, I had a dream when this crow came and said « Your aunt is gonna die... » »), et brusques changements de niveaux de récit (le vieil homme enchaîne sans discontinuer sur sa première rencontre avec Sandra alors qu'un volet horizontal repousse vers le bas du cadre sa silhouette allongée pour faire apparaître dans la partie supérieure un plan d'ensemble du Cirque Calloway). Les ruptures visuelles, essentiellement matérialisées par les changements d'éclairages beaucoup vifs dans les séquences de contes, et les variations sur les angles de prise de vue (effet de puissance du géant filmé en contre-plongée) ou les mouvements de caméra (travelling avant vers la ville mythique de Specter), traduisent avec des torsions chronologiques extrêmes l'effet d'annonce opéré par les sous-titres de chapitres dans le roman (« How He Tamed the Giant », p. 29, par exemple).

Et c'est peut-être aussi en cela que Burton est particulièrement original dans sa mise en scène de l'artifice dans *Big Fish*. Le film se donne tout entier comme une démonstration de virtuosité, exhibant ironiquement ses coutures, sans pour autant surligner *spécialement* les codes du factice. L'art du conte se donne à voir jusque dans le jeu de ses jointures mais s'offre paradoxalement presque *naturellement* à l'interprétation du spectateur, comme dans ce plan saisissant et séduisant d'Edward filmé en légère plongée sous la fenêtre de sa bien-aimée où il a planté à perte de vue un champ de jonquilles fraîches.

¹¹ Tzvetan Todorov. *Op. Cit.* : 15-16.

La notion de travestissement s'étend ainsi à toutes les ramifications de l'histoire mais également, techniquement, à tous ses modes de représentation, laissant libre cours au processus interprétatif. Après la création de la légende adolescente qui fonde en quelque sorte la légitimité du « héros », se dessine le conte initiatique de l'âge adulte et la version fantastique de la rencontre du couple parental. Dans ces séquences, le grand écart entre portrait de l'Américain moyen et statut de héros d'Edward devient l'un des principaux ressorts du comique. Mais la mécanique de la construction fictionnelle ne peut se déployer pleinement que par des détours constants par l'émotionnel, voire le sentimental. Cette double dimension héros sentimental/héros comique, ou même anti-héros, reflète intimement la relation ambiguë et souvent le conflit qui oppose Will à ce père qu'il finit par découvrir plutôt anti-héros attachant, au sens propre ici de *qui recrée le lien familial*. En fait, le mouvement dialectique entre les deux plans réel et fantasmé du récit reproduit à son tour la dualité trompeuse entre figure du héros et celle du grand bonimenteur tout en structurant la relation père/fils autour de cet art de l'arabesque verbale. En mettant constamment en exergue par des gros plans avantageux la naïveté mais aussi la confiance en soi confondantes du jeune Edward, Tim Burton souligne ce mélange unique d'innocence et de calcul qui fait du protagoniste un être décalé, objet et vecteur tout à la fois de réactions et d'histoires extraordinaires. Les contours de son personnage sont pourtant dessinés jusqu'au finale avec une économie de moyens remarquable. Ce qu'Antoine de Baecque appelle « le désir carnavalesque de grimage »¹² burtonien devient plus un instrument de décodage que de cryptage de l'image.

Le quotidien fantastique

L'un des fils conducteurs du film semble être l'apparition de la sorcière, topos des contes et légendes. Or Burton reprend ce personnage archétypique pour l'intégrer au roman familial dans un schéma inversé. Pendant la longue séquence d'ouverture, l'actrice anglaise Helena Bonham Carter fait une entrée horrifique à l'écran sous les traits grimés et déformés d'une Sorcière prophétesse. Dérangée par Ed et sa bande d'amis, elle accueille par accident les intrus dans son univers gothique. C'est parce qu'ils l'invoquent que la légende terrifiante de son œil magique se réalise : les enfants y découvrent instantanément l'image de leur propre mort. Et ce reflet maléfique a bien sûr une dimension métafilmique ironique. Le côté sombre de la scène, directement importé du pays des Morts de *Beetle Juice* (1988) ou de l'esthétique hybride et dérangeante de

¹² Antoine de Baecque. *Tim Burton* : 19.

Sleepy Hollow (1999)¹³, se joue du spectateur à plusieurs niveaux. L'ellipse narrative installe tout d'abord la frustration et maintient le suspense jusqu'à la séquence de conclusion. Celui-ci ne saura pas, pour l'instant, de quelle façon mourra Ed, même si les circonstances de la mort de deux de ses acolytes, l'un dégringolant d'une échelle à un âge avancé et l'autre faisant un infarctus en lisant *Playboy* sur les toilettes, tiennent de la farce. La surface convexe de l'œil de verre filmé en très gros plan réfléchit complaisamment ces scènes de mort acrobatiques. Même à ce moment précoce de l'intrigue, la dimension grotesque du *Tall Tale* est mise en scène en quelques plans brefs et s'immisce déjà, via cette prolepse « postiche » humoristique, dans la trame du récit réaliste. Mais plus encore, du point de vue de l'architecture du film tout entier, cet épisode canonique des contes de fées appelle plusieurs résolutions successives et complémentaires qui vont s'insérer comme échos visuels mais aussi, justement, comme trompe-l'œil narratifs. La sorcière n'en finit pas de se métamorphoser, et ses prophéties d'influencer l'agencement des niveaux du récit. Réutilisant la technique de l'ellipse devant Will bien des années plus tard, Ed refuse de dévoiler la prédiction de l'œil :

Ed: I saw my death in that Eye and it isn't how it happens.

Will: So how does it happen?

Ed: A surprise ending. I wouldn't like to ruin it for you. [...] We're storytellers, both of us. I speak mine out, you write yours down. Same thing.

Will: Dad, I...I was hoping we could talk about some things while I'm here. [...] I just wanna know the true versions of things, events and stories... You...

Ed: [...] I said, this isn't how I go. The last part is much more unusual. Trust me on that.

Le père détourne abruptement la conversation, laissant la requête du fils en suspens. C'est donc une fois de plus le récit fantasmatique qui complète progressivement le puzzle filmique. Lorsque Ed quitte sa petite ville pour son périple initiatique avec le Géant, la caméra cadre la figure discrète de la Sorcière qui lui donne ce dernier conseil elliptique :

¹³ Le film est d'ailleurs une autre adaptation dont la source littéraire est la nouvelle de Washington Irving, « The Legend of Sleepy Hollow » (« La légende du cavalier sans tête »), premier épisode datant de 1819 de *The Sketch Book*.

She said the biggest fish in the river gets that way by never being caught.

Cette nouvelle énigme ouverte à l'interprétation matérialise l'imprégnation du quotidien par le fantastique. A la fois plaisanterie d'initiés – quand Karl lui demande ce que la Sorcière lui a dit, Ed réplique prudemment « Beats me ! » –, et énigme oedipienne, la devise devient la métaphore qui oriente l'économie narrative et visuelle du récit. Plus tard, lorsque les couleurs vives et l'agitation frénétique de la ville en liesse avec ses discours remplis de bons sentiments et ses démonstrations sportives caricaturales¹⁴ ont disparu, la Sorcière réapparaît tout d'abord sous les traits de Jenny, petite habitante de la ville trop parfaite de Specter, puis sous ceux de la même Jenny devenue adulte et désespérément amoureuse d'Edward. Celle-ci vit en recluse dans une maison délabrée rappelant fortement celle du conte pour enfants de l'ouverture. Entre ces deux séquences-clés vient s'intercaler la deuxième tentative infructueuse de Will pour découvrir le « véritable » Edward Bloom :

Will: Stories are what you tell a five-year old at bedtime. They are not elaborate mythologies that you maintain when your son is ten, and fifteen and twenty and thirty. And I – I believed you. I believed your stories so much longer than I should have been. Then when I realized that everything that you said of course was impossible, everything, I felt like a fool to have trusted you. You were like Santa Claus and the Easter Bunny combined. Just as charming and just as fake.

Ed: You think...I'm fake?

Will: Only on the surface, Dad. But it's all I've ever seen. Look, I'm about to have a kid of my own and it would kill me if he went through his whole life never understanding me.

Ed: [...] What you want, boy? Who do you want me to be?

Will: Just yourself! Good, bad, anything! Just show me who you are for once.

Ed: I've been nothing but myself since the day I was born. And if you can't see that, it's your failing, not mine!

¹⁴ Le défilé des petites voitures de collection conduites par des adultes en chemise blanche et à bretelles est un morceau d'anthologie burtonienne malheureusement trop bref.

L'aporie qui met à nouveau fin à tout échange entre les deux hommes marque un tournant matérialisé à l'image par l'utilisation de couleurs similaires dans une scène hybride où les dimensions réelles et fantasmées sont inextricablement mêlées. Alors que Will découragé part nettoyer la piscine envahie par les feuilles mortes et les herbes aquatiques, un énorme silure remonte brièvement à la surface et le fait bondir de surprise. L'univers du *Big Fish* et du *Tall Tale* s'affiche cette fois clairement bien que brièvement à l'écran. Le doute qui s'inscrit sur le visage de Will filmé en plan rapproché poitrine n'est plus celui qui caractérise les « affabulations » du père, mais bien celui qui s'attache à la stupeur du voyeur face au surgissement de la surnature au sein même de la norme. L'essentiel des plans et des séquences qui suivent met facétieusement en scène les preuves de la véracité (partielle) des histoires d'Edward. La lettre de l'armée annonçant son décès que Sandra exhume d'un vieux dossier et dont Will s'étonne qu'elle ait véritablement existé (« Did that really happen ? »), la main mécanique digne d'Edward aux Mains d'Argent, relique de ses tournées de commis-voyageur filmée en zoom avant, ou encore le plan insert sur l'acte de session jauni par les ans de la maison de Jennifer Hill fonctionnent tous comme les traces matérielles incontournables de la vie rêvée d'Edward. Elles scellent l'interpénétration des deux niveaux de récit. Eparses au départ mais finalement signifiantes pour le fils une fois réunies, elles constituent une chronique visuelle de plus en plus convaincante qui annonce la fin du film et celle du père affabulateur tout à la fois.

Le rythme frénétique des scènes fantastiques s'apaise graduellement jusqu'au finale, pour laisser place aux longues séquences explicatives. Comme le dit Jenny, masque rajeuni et troublant de la vieille Sorcière des origines, c'est le mode de perception et de narration du fils qui se modifie radicalement ici en une curieuse réintégration de la notion de fantastique :

Jenny: You've got one image of your father; it'd be wrong for me to go and change it. Especially this late in the game.

Will: My father talked about a lot of things that he never did and I'm sure he did a lot of things that he never talked about. I'm just trying to reconcile the two.

[...]

Jenny [en voix off]: One day, Edward Bloom left and never returned to the town he'd saved. As for the girl, the common belief is that she'd become a witch, and crazy at that. She became something of a legend herself. And the story ended where it began.

Le plan général de la maison de la sorcière qui clôt cette séquence rétrospective est en quelque sorte la version diurne de la scène nocturne d'ouverture où les enfants rencontraient la vieille femme. Le montage en accéléré montrant le délabrement progressif de la bâtisse traduit visuellement l'existence de la dimension autre de la légende, d'une temporalité parallèle dont Will souligne l'incongruité et que Jenny elle-même, sans offrir d'explication logique, qualifie d'univers de conte de fées :

Jenny: Then one day, I realized I was in love with a man who could never love me back. I was living in a fairy tale. I shouldn't have told you any of this. [...] That was make-belief and his other life, you, you were real.

Ce renversement de perspective, ce rejet abrupt de Will et sa famille dans la dimension morne et aseptisée du réel opéré par Jenny, puis par le Docteur Bennett dans la séquence suivante à l'hôpital, constitue le catalyseur qui *déplace* littéralement Will tout en bouleversant son système de croyances. La scène finale est une démonstration de cette non-différenciation entre réel et fantastique qui habite le film tout entier. C'est en quelque sorte l'expression visuelle de cette catharsis recherchée par Burton dans tous ses films :

I try to treat any film like this, like a catharsis [...] and explore the ambiguity of life [...] The end is the cutting back and forth between reality and the story.¹⁵

Là encore les paroles de Jenny s'avèrent prophétiques. Suivant le principe de l'inversion, si celle-ci réintègre le réel abandonnant son rôle stérile de Pénélope imaginaire, Will peut à son tour adhérer aux codes du fantastique prônés par son père. L'ultime réveil d'Edward et sa métamorphose magique dans la rivière ne peuvent d'ailleurs s'accomplir qu'en collaboration étroite avec le fils. L'acte de passation se fait d'abord par la narration ou, plus exactement, débute sur le mode hésitant de deux voix

¹⁵ Tim Burton. « Film director's comment ». *Big Fish* DVD, Columbia 2004.

qui se répondent pour se fondre finalement en une seule et troublante voix du conte qui raconte une dernière « version élaborée » de la fin mythique d'Edward Bloom – « the fancy version » dit le Docteur Bennett, en faisant référence à cette autre histoire fabriquée qu'est la naissance de Will. L'enchevêtrement complexe des histoires dans le scénario de John August est à nouveau souligné par le jeu sur l'éclairage. Les teintes froides et bleutées de l'hôpital retrouvent soudain cette intensité des couleurs qui marque le monde surnaturel chez Burton, alors même que la voix off du fils raconte l'ultime épisode de la légende du père. Le gros plan sur le visage brusquement illuminé d'Albert Finney et l'accélération du tempo matérialisent la césure avec un monde régi par les catégories cognitives usuelles. L'entrée dans l'univers fantastique est induite et conduite par la voix du récitant et rythmée par le montage alterné entre les deux types d'espace et de lumière, alternativement vive et éteinte. Le passage du pont inscrit à l'écran le point de non retour de la figure paternelle qui entre définitivement dans la dimension du conte pour en retrouver les personnages, depuis le Géant qui lui ouvre littéralement la voie, jusqu'au dernier tableau de famille qui rassemble toutes les figures fantastiques jamais rencontrées. « It's unbelievable ! » commente Will, ce à quoi Ed répond, « The story of my life... ». Cette longue séquence haletante tournée en *Steadicam*, alterne plans d'ensemble d'une part, et plans rapprochés des spectateurs et plans à deux de Will portant Ed dans ses bras de l'autre. Elle entremêle délibérément, au-delà de toute classification, êtres réels et fictionnels pour se terminer en une nouvelle boucle narrative par la transformation en silure géant, libéré dans les eaux troubles de la rivière d'Ashton.

Mais l'artifice final de la mise en scène, c'est bien la duplication de ce retour du père à l'univers fictionnel et fictif par l'entrée du fils dans le monde en quelque sorte transgénérique de la séquence d'enterrement : la mise en relation de deux régimes de représentation distincts y est cette fois perçue directement par William et sa femme Joséphine. La caméra cadre complaisamment en plans rapprochés les groupes hybrides où se mélangent personnes réelles et personnages légendaires venus rendre un dernier hommage *en chair et en os* au conteur mythique. Elle s'élève ensuite en contre-plongée vers la partie supérieure du cadre alors que la voix off de Will effectue la transition avec le prochain épisode, l'histoire du Géant reprise et racontée à ses amis par son jeune fils qui se baigne à son tour dans une piscine aux reflets bleutés.

Véritable travail sur le factice donc, au sens où l'on parle de *recueil factice* qui réunit sous une même reliure des pièces diverses, le film de Tim Burton manie l'invention, les prothèses et les pastiches avec bonheur. Et ce n'est pas un hasard si le romancier Daniel Wallace disait de cette œuvre protéiforme qu'elle était sa préférée dans la filmographie de Burton, et de la scène de la mort du père entouré des personnages de sa vie :

Elle me rappelle Fellini. Ce passage renferme tout ce que pourquoi nous allons au cinéma.¹⁶

¹⁶ Daniel Wallace. « Tim à la ligne », in *Première* mars 2004 N° 02902 : 76.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Bourget, Jean-Loup. « *Big Fish*. Tall Tale ». *Positif* mars 2004 N° 517 : 12-14.
- Ciment, Michel et Vachaud, Laurent. « Entretien Tim Burton. Pour moi, l'imaginaire est plus vrai ». *Positif* mars 2004 N° 517 : 15-19.
- De Baecque, Antoine. *Tim Burton*. Paris : Ed. Cahiers du Cinéma, 2005.
- De Bruyn, Olivier & als. « *Big Fish* de Tim Burton » et Dossier « Burton père et fish ». *Première* mars 2004 N° 02902 : 36-81.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New York: Atheneum, 1967.
- Jousse, Thierry & als. Dossier « L'étrange Noël de Tim Burton ». *Cahiers du Cinéma* déc. 1994 N° 486 : 22-37.
- Jousse, Thierry et Saada, Nicolas. « Entretien avec Tim Burton. Batman, Edward, Vincent et les autres ». *Cahiers du Cinéma* déc. 1992 N° 462 : 46-50.
- Joyard, Olivier et Larcher, Jérôme. « *Sleepy Hollow*. L'étrange monde de M. Burton ». *Cahiers du Cinéma* fév. 2000 N° 543 : 24-35.
- Katsahnias, Iannis. « Edward l'Intouchable ». *Cahiers du Cinéma* avril 1991 N° 442 : 33-41.
- « Les fictions fatales ». *Cahiers du Cinéma* oct. 1989 N° 424 : 4-9.
- Krohn, Bill. « Comment le cavalier sans tête a pris corps ». *Cahiers du Cinéma* janv. 2000 N° 542 : 53-57.
- Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris : Nathan, 2002.
- O'Neill, Eithne. « *Big Fish* de Tim Burton. DVD Editions Columbia, 2004 ». *Positif* fév. 2006 N° 540 : 62.
- Marret, Sophie et Renaud-Grosbras, Pascale. *Lectures et écritures du mythe*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- Saada, Nicolas. « Entretien avec Danny Elfman ». *Cahiers du Cinéma* N° spécial Musique, 1995 : 41-44.
- Salisbury, Mark. *Burton on Burton*. London, Boston : Faber and Faber, 1995.

Tim Burton par Tim Burton. Paris : Le Cinéphage, 2000.

Thirion, Antoine. « *Big Fish* de Tim Burton ». *Cahiers du Cinéma* mars 2004 N° 588 : 52.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.

Wallace, Daniel. *Big Fish*. London : Pocket Books, 2004.