



Entrelacs
Cinéma et audiovisuel
6 | 2007
L'Arbre

L'arbre de la mort

Sleepy Hollow (Tim Burton, 1999)

Alice Vincens



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/entrelacs/113>

DOI : [10.4000/entrelacs.113](https://doi.org/10.4000/entrelacs.113)

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2007

Pagination : 53-56

ISBN : 978-2-912868-70-1

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Alice Vincens, « L'arbre de la mort », *Entrelacs* [En ligne], 6 | 2007, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 11 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/113> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.113>

Ce document a été généré automatiquement le 11 septembre 2023.

Tous droits réservés

L'arbre de la mort

Sleepy Hollow (Tim Burton, 1999)

Alice Vincens

- 1 La représentation de l'arbre hante l'univers de Tim Burton, depuis le court métrage *Vincent*, où l'arbre mort du générique accompagne le chat noir et le mur, réminiscences d'Edgar Allan Poe, jusqu'à la forêt mouvante, ensorcelante et spectrale de *Big Fish*, en passant par les troncs d'arbres ouvrant les portes oniriques de nouveaux mondes dans *The Nightmare before Christmas*.
- 2 Dans *Sleepy Hollow*, la traversée de la forêt sert d'ouverture et de fermeture à l'univers fantastique ou au merveilleux noir et ordonne une structure en chiasme de facture classique, libérant un final cathartique. Le seuil franchi, au début du film, de la modernité (ville de New York) vers l'archaïsme (le village de Sleepy Hollow), et, à la fin, de l'archaïsme vers la modernité au passage du nouveau millénaire (XIX^e siècle¹), se concrétise par la traversée de la forêt, reprenant les grands mythes des monstres confinés dans des lieux éloignés, interdits. La figure de Dracula est présente dès les premiers plans de *Sleepy Hollow*, concrétisée par les acteurs M. Landau, C. Lee et C. Walken². Dans ce mythe qui abolit la frontière entre les vivants et les morts, la « frontière ontologique se double d'une frontière géographique, celle qui figure sur les cartes et qui est matérialisée par la forêt : Dracula habite le pays au-delà de la forêt. Cette frontière est une barrière et un lieu de passage »³. Le récit fantastique a son fondement dans le franchissement de cette frontière.
- 3 La forêt associée aux cours d'eau et aux visions bucoliques des moutons dans les prés se colore durant le générique de couleurs automnales empreintes de douceur romantique. Un plan sur l'arbre, dont les lettres se détachent comme feuilles d'or, vies d'hommes qui s'en vont, met en valeur ce goût très constant chez Tim Burton de créer de nouvelles formes avec la typographie et l'ordonnancement des lettres du générique. Ainsi les deux premières lettres qui touchent le sol sont D et H et préfigurent le mot *Death* puis la vision de l'arbre des morts.
- 4 La forêt sert de cadre et d'emblème au passage d'un monde dans un autre et concrétise la force du générique qui donne naissance et genre. Cette entrée matricielle dont le dernier plan de forêt est une épure d'ombre chinoise sur fond bleu nuit, se lit en outre

comme l'évocation des origines du cinéma, avec écho des hurlements de loups sans corps. Plus sombre, plus touffue, plus inextricable, plus labyrinthique est la forêt qui entoure le village de Sleepy Hollow, sans qu'on puisse la situer dans une topographie précise par rapport au village, sans qu'on puisse définir par ailleurs une localisation exacte des divers lieux, arbre des morts ou antre de la sorcière, à l'intérieur de la forêt elle-même. Cette forêt, où l'on est toujours plongé sans repère d'unité ou d'orientation, symbolise l'archaïque, le primitif et l'interdit et sert de refuge au Tout-Autre, au monstre, le *horseman*, mi-homme, mi-bête, centaure décapité. Ce lieu est une nouvelle frontière, indispensable au fantastique : « Sans frontière, sans limite, pas de fascination de l'Autre, pas de transgression non plus. Toute topographie "fantastique" comporte un domaine dont il ne faut pas s'approcher, un territoire tabou dans lequel pénétrer engendre les pires désagréments. Il est aisé de faire de la frontière le substitut de tout passage d'un état à un autre, d'un intérieur vers un extérieur (ou l'inverse), de la raison vers la folie »⁴. Pénétrer dans la forêt, c'est se risquer à la rencontre de l'Autre, c'est risquer la régression, c'est quitter le monde de la rationalité pour éprouver le surnaturel. A l'intérieur de la forêt, la rencontre avec l'altérité et l'archaïque se fait par l'intermédiaire de l'Arbre, métonymique du lieu sacré.

- 5 L'image de l'arbre se confond avec sa puissance symbolique : l'arbre cosmique est l'arbre des Morts. Il est lui-même un paradoxe, puisqu'il associe la mort – il est étêté, ses branches sont mortes en leur extrémité, aucun feuillage n'agite ses branches – à la vie – sa sève est sanglante, elle jaillit à la moindre entaille de l'écorce, ses racines s'animent en volutes, son tronc s'entrouvre au passage du cavalier sans tête. L'arbre figure aussi l'ambivalence du tombeau-berceau pour le *horseman* : alors que le cadavre est enterré depuis longtemps près de l'arbre à mi-hauteur comme s'il était enterré dans l'arbre, il renaît dans la figure du cavalier qui bondit à l'appel de sa maîtresse⁵.
- 6 La figuration de l'arbre mêle les métaphores et les genres : l'arbre est minéral, sculpture tourmentée dont la contorsion renvoie à la torsion des corps torturés qui peuplent l'univers baroque, dont la poétique s'accorde au vertige des points de vue et à la torsion de la matière. En outre, ses racines ressemblent tantôt à des vagues pétrifiées lorsqu'elles sont au repos, tantôt à des serpents ou des tentacules lorsqu'elles s'animent et se soulèvent pour la sortie du cavalier sans tête : l'arbre devient alors animal fantastique, monstre mythique. Les forces de la vie végétale semblent s'être retirées de la cime pour se concentrer dans les racines qui sont de sang et d'où jaillit une vie souterraine. Le sang est un fluide qui irrigue l'univers baroque et le film s'ouvre sur un goutte à goutte qui s'avère être de cire rouge. Le trompe-l'œil initial fait du sang-cire un emblème du film, puisqu'il s'agit de pelliculer le vif ou de fluidifier le sang des cadavres. Comme l'affirme Hervé Aubron, « la mort en mouvement, dans l'art baroque, c'est d'abord cette étrange matière qui parvient à rester fluide dans l'immobilité prête à s'épandre »⁶. Le sang transmis, le sang versé essaime en motif narratif et fantastique, qui joue de la parodie du gore, lorsque le sang des racines est giclée picturale, pour se faire ensuite élément iconique et repère chromatique. L'élément sang associé à la farine du moulin relève de l'ordre symbolique, en manière d'eucharistie.
- 7 Gaston Bachelard évoque la force dynamique dans l'image de la racine qui « reçoit également les forces les plus diverses. Elle est à la fois force de maintien et force ténébreuse. Aux confins de deux mondes, de l'air et de la terre, l'image de la racine s'anime d'une manière paradoxale dans deux directions selon qu'on rêve d'une racine qui porte au ciel les sucs de la terre, ou qu'on rêve à une racine qui va travailler chez les

morts, pour les morts (...) La racine est l'arbre mystérieux, elle est l'arbre souterrain, l'arbre renversé »⁷.

- 8 La fourche de la tête forme une gueule d'animal monstrueux enserrant les personnages dans sa mâchoire menaçante et ses racines ne sont pas sans évoquer la figure récurrente de la pieuvre dans l'œuvre de Burton⁸. La verticalité constante dans la représentation de l'arbre qui en assure la fonction religieuse (*religare* ou relier la terre au ciel) est ici abandonnée au profit de la courbe, de la volute et de la spirale. Le tors donne carrière à l'imagination du monstre, la pieuvre agite les eaux du générique de *Ed Wood* et se retrouve dans la série des monstres projetés par la lanterne magique de Thomas, parmi les sorcières et les figures diaboliques. Quant à l'ancre qui s'ouvre sous les racines de l'arbre, c'est bien l'entrée du monde d'en dessous, tanière d'animal, vagin rempli de têtes de morts, non réduites à l'état de crânes. L'arbre matriciel enfante des morts, et la mort maternelle s'empare de la représentation symbolique de l'arbre. Les puissances synthétiques de la rêverie associent ce ventre maternel sanglant, qui donne la mort, au sarcophage dressé : ce dernier, au lieu de servir de protection en vue de l'embaumement, est instrument de torture donnant la mort de ses pointes acérées et, en s'ouvrant, laisse tomber vers nous, dans la scène d'épouvante du souvenir, la morte-vivante, la mère dans des flots de sang. Gaston Bachelard évoque la maternité onirique de la mort : « Le ventre maternel et le sarcophage ne sont-ils pas (...) deux temps de la même image (...) ? On ne s'étonnera pas qu'un génie marque du double attachement à la mère et à la hantise de la mort comme Edgar Poe, ait en quelque manière multiplié les emboîtements de la mort »⁹. On ne s'étonnera pas, pour le dire à la manière du philosophe, que notre cinéaste, nourri de la littérature d'Edgar Poe, accentue les traits mortifères de l'ancre et du sarcophage sanglant. Et Gaston Bachelard note plus loin que l' « ensevelissement dans la caverne est un retour à la mère. La grotte est la tombe naturelle, la tombe que prépare la Terre-Mère »¹⁰.
- 9 Au centre de ce monde, cette matrice mortifère est un lieu de passage et d'échange entre le monde des vivants et le monde des morts¹¹ où le creux (*hollow*), assimilé ici à un musée de têtes de cire sanglantes, hante l'imagination fantastique :
- « De même que le burlesque est lié à l'excrémentiel, le fantastique est fasciné par l'orifice, le trou. Les univers souterrains et labyrinthiques, les cryptes, l'archaïque, constituent un univers que les romans noirs dits gothiques ont mis en place et qu'ils ont rendu familier (...) l'obsession de ce qui vient d'en dessous, de ce qui remonte à la surface (...). Engloutissement ou éjection, tels sont les deux pôles de cette thématique »¹².
- 10 Dans la caverne végétale, dans les entrailles de la terre, règnent le monde primitif, la barbarie ancestrale, originelle, les ténèbres archaïques de l'Amérique dont le modernisme feint d'avoir oublié l'existence. Il faut dominer, pacifier la sauvagerie tellurique et les forces chtoniennes¹³ d'instinct bestial pour atteindre à l'humanité. Le cinéma américain n'a de cesse de contenir et dépasser cette violence originaire. Vampire et sorcière doivent retourner dans l'ancre qui se referme sur leur passage. Le mythe de la pureté originelle est perdu, l'idéale vision des colons hollandais est entachée de corruption et de barbarie, le cinéma est habité par la culpabilité. L'Arbre est rêverie centrale, créant des images complexes aux incroyables forces synthétiques puisqu'il réunit les règnes, cosmos contenant le mode animal, végétal, minéral, humain, mais aussi la caverne onirique de nos peurs archaïques où gisent les revenants¹⁴.
- 11 L'arbre des morts est encore œuvre picturale et les jets de sang qui éclaboussent le corps d'Ichabod Crane évoquent les gestes de Pollock auquel Burton avait déjà rendu

hommage dans *Batman*, lors de la séquence du musée dévasté par le Joker. Œuvre vivante, corps pictural, la figure de l'arbre rend compte d'un choix esthétique qui s'accompagne d'une distance humoristique prise avec le genre, entre le pastiche et la parodie. La volonté est manifeste de choisir une esthétique de bric et de broc, qui mélange les grandes rêveries romantiques aux bricolages de la série B. La forêt est construite de manière artisanale et picturale. Commentant la figure de l'arbre dans *Sleepy Hollow*, Tim Burton le rappelle : « La forêt de *Sleepy Hollow* est faite de quelques arbres posés les uns à côté des autres, puis inclinés de manière à obtenir une vague, une forme veloutée. Les arbres deviennent comme des marques de pinceaux sur une toile »¹⁵.

- 12 Burton revendique la monstration de l'artefact, où l'artifice se prend au jeu du réel, puisque, à chercher à obtenir des effets de réel sur le factice tout autant que des effets de factice sur le réel, la nature reprend parfois ses droits. Ainsi la forêt tout artificielle de *Sleepy Hollow* est devenue une vraie forêt où de vrais animaux ont élu domicile.
- 13 L'arbre est figure syncrétique, qui fait surgir les rêveries, l'imagination des formes, comme si le maelström du ventre sanglant nous attirait et nous expulsait en une spirale infinie, comme si, délaissant les apparences et la surface, nous étions conduits au cœur du monde : « Avec cet arbre, il y a l'idée de représenter simultanément une surface et un fond mystérieux et de forcer personnages et spectateurs à détacher une à une des couches de réalité et de rêve... jusqu'à perdre la tête »¹⁶.

NOTES

1. Alors que dans sa nouvelle, *The Legend of Sleepy Hollow* (1820), Washington Irving situait le récit aux alentours des années 1790, Tim Burton et son scénariste l'ont en effet placé quelques mois avant la fin de l'année 1799.

2. M. Landau jouait le rôle de Bela Lugosi dans *Ed Wood*, C. Lee a incarné Dracula à l'écran et C. Walken jouait, dans *Batman returns*, le rôle de Schreck, en écho au nom de l'acteur du *Nosferatu* de Murnau. L'image de C. Walken en président du tribunal avec des ailes d'aigles, métaphorisant une justice américaine vampirique, est à cet égard saisissante, tout autant que celle de la chauve souris (Batman) décapitée à Sleepy Hollow et concrétisant la mort du mythe du héros salvateur.

3. « La fiction de beaucoup de récits fantastiques nécessite deux pôles géographiques, ou deux 'côtés' pour les faire se rejoindre, se superposer stéréoscopiquement à la fin. Il est une passe célèbre dans la géographie du fantastique d'institution, la passe Borgo qu'emprunte Jonathan Harker pour aller à la rencontre du comte Dracula. C'est un lieu de Transylvanie, cette région qui fascina tellement l'Europe industrielle de la fin du XIX^e siècle qu'elle en fit, grâce à Bram Stoker et Jules Verne, une sorte d'arrêt sur image, de lieu où le temps se serait arrêté (...): topographiquement, le récit vampirique (...) comporte un ici et un ailleurs, un monde familier et un autre qui est étrange, inquiétant, un monde contemporain, 'moderne' et un univers archaïque, régressif ». Jean Louis Leutrat, *Vie des fantômes, le fantastique au cinéma*, Éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1995, p. 58.

4. *Ibid.*, p. 58.

5. Cette image de la tombe dans l'arbre n'est pas sans rappeler les mythologies indiennes et le beau texte de Giono sur le hêtre de la scierie qui cache les cadavres en évoquant les sacrifices de Quetzalcoatl, en mêlant l'image du serpent à celle de l'oiseau dans *Un roi sans divertissement*.
 6. *Hémorragies et pompes funèbres*, in *Projections baroques*, *Vertigo*, hors série, 2000, p. 51.
 7. *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris, 1969, pp. 291-292.
 8. Les films de Tim Burton sont souvent en résonance avec les textes hugoliens dont ils retrouvent l'inspiration gothique et fantastique. Ainsi la description de la pieuvre dans *Les Travailleurs de la mer* pourrait servir de commentaire à l'animation des racines de l'arbre des morts. L'arbre des morts transforme ses racines en tentacules et donne naissance au vampire.
 9. Dans *Le complexe de Jonas*, in *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris, 1969, pp. 162-163.
 10. *Ibid.*, p. 208.
 11. L'arbre passeur est figure récurrente chez Burton : dans *The Nightmare before Christmas*, la porte des arbres sert d'entrée dans les mondes étranges d'Halloween et de Noël et l'arbre des pendus de la fête de Jack fait écho au sapin de Noël.
 12. Jean Louis Leutrat, *op. cit.*, p. 25. Enfouissement ou jaillissement sont deux mouvements qui agitent l'œuvre de Burton : dans *Batman returns*, le monstre-pingouin habite les égouts avec sa troupe de cirque polychrome et le monde d'en dessous vient perturber et menacer le monde d'en dessus.
 13. Le tellurique renvoie aux secousses physiques de la surface terrestre ; quant au chthonien, il nous met en relation avec le monde mythique d'en dessous.
 14. Gaston Bachelard montre comment « l'arbre appelle une participation à un univers. C'est une image qui nous grandit. L'être rêvant a trouvé sa véritable demeure. Du fond de l'arbre creux, au centre du tronc caverneux, nous avons suivi le rêve d'une immensité ancrée. Cette demeure onirique est une demeure d'univers » (*La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 118). Plus inquiétante est la référence qu'il donne du texte de G. Kahn *Conte de l'Or et du silence* : « L'Homme (...) arrive devant un arbre immense, de ses feuillures des lianes agiles descendent (...). On dirait que des serpents dardent leurs têtes vers lui, mais bien au-dessus de sa tête. Il lui semble que d'une longue crevasse au centre de l'arbre une forme se détache et le regarde. Il y court ; plus rien, que la cavité profonde et noire... » (p. 252).
 15. « La matrice », *Cahiers du cinéma*, n° 543, février 2000, p. 29.
 16. *Ibid.*, p. 29.
-

AUTEUR

ALICE VINCENS

Enseignant Chercheur, École Supérieure d'Audiovisuel, Laboratoire de Recherche en Audiovisuel,
Université de Toulouse II Le Mirail