COLLÈGE AU CINÉMA

310
dossier enseignant

EDWARD AUX MAINS D'ARGENT

Un film de Tim Burton

CNC

Fiche technique 1

Réalisateur 2
De la marge au centre

Genèse 3
Vision partagée

Récit 4
Un conte de Noël

Découpage narratif 5

Décors 6
Sous cloche

Personnages 8
Créatures et créateur

Acteur 10
Visages de Johnny Depp

Motif 12
Les mains fantastiques

Séquence 14
Apprenti coiffeur

Mise en scène 16
Face à face

Filiation 17
Hantises

Musique 18
Cœur battant

Société 19
En marge

Document 20
Lectures critiques

Couverture : Photographie de plateau © 20th Century Fox

● **Rédacteur du dossier**

Cofondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Images documentaires*, *AOC*, *Études*, *Trafic*...). Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*.
Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à différents ouvrages, dont *Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval – Les frontières brûlent* (De l'incidence, 2021).

● **Rédactrice en chef**

Olivia Cooper-Hadjian est critique pour les *Cahiers du cinéma* et membre du comité de rédaction de la revue. Elle est également programmatrice pour la Cinémathèque du documentaire et a travaillé pour des festivals tels que Cinéma du réel et les États généraux du film documentaire, ainsi que pour la plateforme Tënk.

Fiche technique



Affiche française, 1990 © 20th Century Fox

Synopsis

Par une nuit d'hiver, une enfant demande à sa grand-mère, Kim, d'où vient la neige. Sans répondre directement, celle-ci entreprend de raconter une histoire survenue dans sa jeunesse. Sa mère, Peg Boggs, est alors représentante en cosmétique. Échouant à vendre ses produits auprès du voisinage, elle décide de s'aventurer dans le sombre château qui domine son quartier résidentiel. Elle y rencontre Edward, jeune homme timide qui a pour mains de longs ciseaux. Prise de pitié, Peg l'invite à séjourner chez elle. Tant bien que mal, le garçon trouve sa place au sein de la famille et du quartier. Après avoir révélé ses talents de paysagiste, il se fait toiletteur pour chiens et coiffeur pour dames. En secret, le garçon éprouve un amour grandissant pour Kim, l'adolescente de la famille Boggs. D'abord indifférente, voire hostile, celle-ci se montre de plus en plus sensible à l'affection d'Edward, ce qui provoque la jalousie de son petit ami, Jim. Découvrant la capacité d'Edward à crocheter les serrures, ce dernier organise un vol par effraction dans sa propre demeure. Le plan ne se passe pas comme prévu, et Edward est interpellé par la police. Alors que le réveillon de Noël approche, une violente altercation entre Jim et Edward va contraindre celui-ci à fuir. Furieux, les habitants le poursuivent jusque dans son château. Pour disperser la foule, Kim prétend qu'il est mort. Achevant son récit, elle explique que la neige provient de la glace sculptée depuis lors par Edward.

Générique

EDWARD AUX MAINS D'ARGENT (EDWARD SCISSORHANDS)
États-Unis | 1990 | 1 h 45

Réalisation
Tim Burton
Scénario
Caroline Thompson, d'après une histoire de Tim Burton et Caroline Thompson
Image
Stefan Czapsky
Montage
Richard Halsey, Colleen Halsey
Musique
Danny Elfman
Décors
Bo Welch
Costumes
Colleen Atwood
Effets spéciaux
Stan Winston
Production
20th Century Fox
Distribution
20th Century Fox
Format
1.85, couleur
Sortie France
10 avril 1991

Interprétation
Johnny Depp
Edward
Winona Ryder
Kim Boggs
Dianne Wiest
Peg Boggs
Anthony Michael Hall
Jim
Alan Arkin
Bill Boggs
Kathy Baker
Joyce Monroe
Robert Oliveri
Kevin Boggs
Vincent Price
Le Créateur

Réalisateur
De la marge au centre

À l'instar de David Lynch, Tim Burton s'est imposé dans le cinéma américain des années 1980 comme le créateur d'un univers personnel. Joyeusement macabre, profondément excentrique, celui-ci n'en a pas moins séduit un public mondial, de *Beetlejuice* (1988) à *Beetlejuice Beetlejuice* (2024).



Tim Burton et Johnny Depp sur le tournage, 1990 © 20th Century Fox

Émerveillement

Tim Burton naît en 1958 à Burbank. Surnommée la «Capitale mondiale des médias», la ville n'accueille en réalité que les sièges sociaux des studios et des groupes audiovisuels. Pour le reste, il s'agit d'une banlieue résidentielle de Los Angeles, paisible jusqu'à l'ennui. Dans les années 1960, les salles de cinéma y sont toutefois encore nombreuses, et la programmation éclectique. Le jeune Tim s'y découvre un goût pour les œuvres étranges, au croisement du conte, du fantastique et de la mythologie. C'est en particulier le cas pour les productions spectaculaires de Ray Harryhausen comme *Jason et les Argonautes* (1963), dont les séquences en *stop motion* (technique d'animation en volume) lui font forte impression. Avec des amis, il se lance à son tour dans la réalisation de courts métrages en Super 8. Loups-garous, savants fous et hommes des cavernes peuplent leurs fantasmagories. S'il ne brille pas à l'école, Tim est reconnu pour ses talents de dessinateur. Pour Halloween, il décore les maisons du quartier de squelettes et d'araignées.

«Je n'ai jamais vu quelqu'un de si évidemment hors jeu s'adapter aussi bien. À sa manière»

Johnny Depp à propos de Tim Burton

Formation

Après avoir obtenu une bourse pour étudier à l'Institut des arts de Californie, Tim Burton rejoint en 1979 les studios Disney. Il y travaille comme animateur, notamment sur *Rox et Rouky* (1981). De ces années, il garde un souvenir pour le moins contrasté: «Ce qu'il y a de surprenant chez Disney, c'est qu'ils veulent que tu sois à la fois un artiste et un ouvrier zombie sans personnalité[1].» En 1982, le responsable du développement créatif Tom Wilhite lui donne enfin l'occasion de s'exprimer. Un budget de 60 000 dollars est alloué à la réalisation de *Vincent*, un court métrage d'animation en volume. Hommage à l'acteur Vincent Price, le film condense d'emblée le grand thème de l'œuvre de Burton: l'indépassable solitude des rêveurs, pour qui les monstres imaginaires sont une compagnie préférable à celle de vivants trop terre à terre. Remarqué en festivals, *Vincent* ne connaît qu'une très brève carrière. Il en ira de même pour *Frankenweenie* (1984), qui déplace le roman *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) dans une banlieue résidentielle américaine. L'expérience n'est cependant pas vaine. Tourné en prise de vues réelles, le film permet à Burton d'apprendre à diriger des acteurs et une équipe.

Studio

De projet en projet, la réputation du cinéaste grandit. C'est ainsi en visionnant *Frankenweenie* que Paul Reubens, alias Pee-wee Herman, a l'idée de faire appel à lui pour réaliser une adaptation sur grand écran de son émission télévisée pour enfants *Pee-wee's Playhouse*. Ce qui aurait pu n'être qu'un travail de commande s'avère une formidable opportunité pour Burton, dont l'univers entre en résonance avec celui de Reubens. Même passion pour les mécaniques complexes (la scène de préparation du petit-déjeuner y annonce celle d'*Edward aux mains d'argent*), même tendance (quasi psychotique) à se réfugier dans l'imaginaire, même répulsion envers le corps et la sexualité. Sorti en 1985, *Pee-wee Big Adventure* est un succès, et un piège. Burton ne reçoit plus que des scénarios de comédies qu'il juge idiotes. Durant la longue phase de développement de *Batman* (1989), on lui propose cependant une histoire qui l'enchante: celle d'un bio-exorciste inquiétant et farceur du nom de Betelgeuse. Comédie funèbre à grand spectacle lorgnant vers les films de série B des années 1950, notamment ceux de William Castle, *Beetlejuice* (1988) est le premier triomphe indéniablement «burtonien». Dès lors, le cinéaste alterne projets personnels – *Edward aux mains d'argent*, *Ed Wood* (1994), *Big Eyes* (2014) – et superproductions dans lesquelles il tente de déployer ses préoccupations et son style visuel – *Batman: Le Défi* (1992), *La Planète des singes* (2001), *Dumbo* (2019). Avec le développement du numérique, les années 2000 marquent un tournant. Si les visions du cinéaste trouvent à se matérialiser avec plus d'ampleur et de détails, le charme des effets artisanaux (trucages mécaniques ou optiques) se perd. À cet égard, *Beetlejuice Beetlejuice* (2024) a pu être considéré comme un retour bienvenu à ce qui fait la singularité du cinéma de Tim Burton.

1 Tim Burton et Mark Salisbury, *Tim Burton: Entretiens avec Mark Salisbury*, Sonatine, 2009, p. 39.

Genèse
Vision partagée

Il n'est pas donné à tout le monde de transformer un gribouillage d'adolescence en film à 20 millions de dollars. Tim Burton a eu cette chance, exprimant ainsi pour un vaste public les angoisses nées d'une jeunesse vécue dans une ville dominée par le conformisme.

Indépendance

Alors que la Warner Bros. l'incite à donner immédiatement une suite à *Batman*, colossal succès de l'été 1989, Tim Burton profite d'avoir les coudées franches pour développer un projet plus personnel. « À l'origine, il y a un dessin [...] 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[1] », confie le cinéaste. Pour le scénario, il fait appel à Caroline Thompson, ne se sentant pas capable d'expliciter lui-même les sentiments et les symboles contenus dans cette esquisse. La jeune autrice a écrit *First Born* en 1983, roman mettant en scène un fœtus qui ressuscite après un avortement. Le mélange d'éléments sociologiques et fantastiques a retenu l'attention de Burton. De sa propre poche, il lui donne quelques milliers de dollars afin qu'elle rédige une première version de l'histoire hors de la supervision d'un producteur. Le récit prend la forme d'une comédie musicale. Face aux décideurs, Burton adopte une stratégie audacieuse : le projet est à prendre ou à laisser. 20th Century Fox, alors dirigé par le réalisateur Joe Roth, accepte de le suivre, nouant un partenariat avec la société de production que Burton a fondée avec Denise Di Novi. La collaboration avec Caroline Thompson se prolongera sur *L'Étrange Noël de monsieur Jack* (Henry Selick, 1993) et *Les Noces funèbres* (coréalisé avec Mike Johnson, 2005).

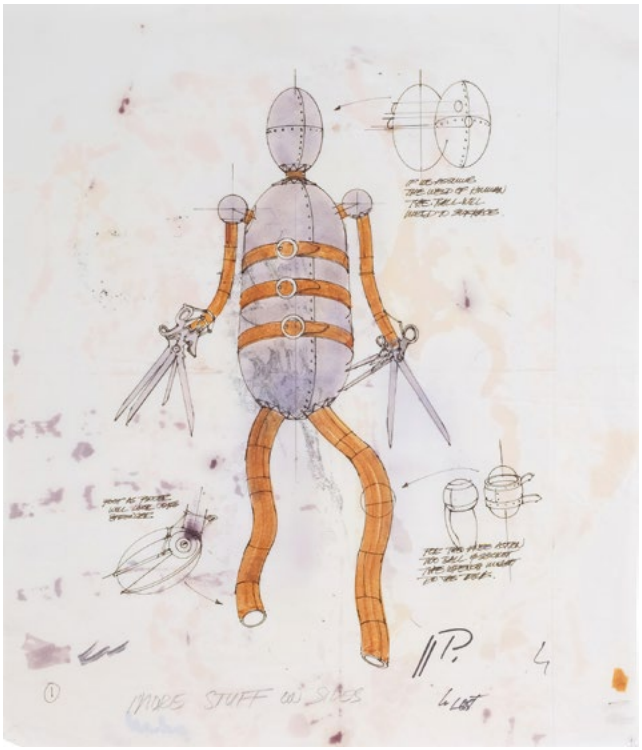
Casting

Connue pour ses rôles chez Woody Allen (notamment dans *La Rose pourpre du Caire*, en 1985, ou *September*, en 1987), Dianne Wiest est la première à lire le scénario d'*Edward aux mains d'argent*. Incitant de nombreux acteurs à rejoindre l'équipe, son soutien s'avérera décisif. S'il est aujourd'hui difficile d'imaginer quelqu'un d'autre que Johnny Depp dans le rôle-titre, divers noms sont évoqués, parmi lesquels Tom Hanks et Jim Carrey. Michael Jackson se montre également intéressé. À la demande du studio, Burton rencontre Tom Cruise. Enchaînant les blockbusters avec les frères Tony et Ridley Scott, celui-là est de loin le jeune acteur le plus en vue de la fin des années 1980. Comme à son habitude, Cruise bombarde le cinéaste de questions, voulant tout savoir du personnage d'Edward. Le rendez-vous s'avère peu concluant, Burton privilégiant une approche plus intuitive. Il est surtout déjà convaincu que Depp pourra nourrir le rôle de sa sensibilité [Acteur]. Edward est une chimère née de leurs expériences respectives et de leur amitié, comme le réalisateur l'expliquera : « C'est une partie de sa vie qui se trouve à l'écran également. Lorsque je l'ai rencontré pour la première fois, c'est ce qui m'a plu en lui : il me suffisait de regarder Johnny pour pouvoir dessiner son univers[2]. »

Tournage

Inspiré par la Californie, et plus particulièrement par la ville de Burbank, *Edward aux mains d'argent* est néanmoins tourné en Floride, à la fois pour échapper à la surveillance du studio et pour retrouver l'atmosphère des années 1950. Une cinquantaine de familles acceptent que leur quartier soit transformé en plateau de tournage. Après *Beetlejuice*, le chef décorateur Bo Welch reprend du service. Il supprime les ornementations trop singulières et repeint les façades en quatre couleurs pastel : vert, rose, jaune et bleu. Le château d'Edward pose d'autres difficultés. Dans un champ près de la bourgade de Dade City, une façade de 25 mètres de hauteur est construite. Une version miniature, avec la colline, est également nécessaire pour le tournage des plans d'ensemble qui seront ensuite incrustés dans les vues du quartier résidentiel. Comme pour les mains-ciseaux, conçues par le maquilleur et spécialiste des effets spéciaux animatroniques Stan Winston, les décors témoignent du formidable savoir-faire des artisans d'Hollywood, auxquels Tim Burton aura donné bien des occasions de s'exprimer.







Dessins préparatoires de Jack Johnson, 1990 © 20th Century Fox

1 *Op. cit.*, p. 108.
2 *Op. cit.*, p. 111.



Récit
Un conte de Noël

Davantage encore que l'original, plus platement descriptif (*Edward Scissorhands*, littéralement « Edward aux mains-ciseaux »), le titre français *Edward aux mains d'argent* nous place d'emblée sur le terrain de l'imaginaire. Le film s'avère, comme tous les classiques du conte, d'une grande simplicité dans la caractérisation des personnages et d'une profonde ambivalence quant à la morale. C'est peut-être pour cela qu'il émeut à tout âge.

Au coin du feu

« Pourquoi neige-t-il, mamie ? » demande une petite fille couchée dans un lit bien trop grand pour elle [séq. 1]. D'une voix chevrotante, la vieille dame entame un récit qui reprend peu ou prou la formule magique des contes. Alors qu'elle prononce les mots « Il y a très longtemps », la caméra traverse la chambre et survole la ville jusqu'au château d'Edward, comme si sa parole avait le pouvoir de révéler un monde ignoré, de ressusciter un temps révolu. Ce mouvement augure aussi d'un déplacement par rapport à la question initiale. Il faut remonter loin pour découvrir l'origine de la neige, à l'invention d'un homme aux mains-ciseaux. Le rapport n'a rien d'évident, et il est d'ailleurs probable que le spectateur oublie en cours de route ce qui motive la narration. De fait, la réponse n'est véritablement livrée que dans les derniers instants du film. Pour la grand-mère, la neige est l'indice qu'Edward vit toujours, puisque celle-ci proviendrait de son activité de sculpture sur glace. Plus qu'un phénomène naturel, elle est un témoignage d'amour : celui qui a lié la jeune fille du conte à l'homme reclus. Edward est alors présenté comme une figure quasi divine, sur laquelle le temps n'a aucune prise et qui domine, au moins du point de vue topographique, la société des humains. Tel Zeus lançant des éclairs, il agit sur le climat. Mais, au contraire de la foudre qui connote la puissance et la fureur, la neige évoque la douceur et la pureté. De façon générale, l'histoire contredit l'opinion courante selon laquelle le sombre édifice serait hanté. À une légende qui fait de l'ailleurs et de l'autre des figures maléfiques, elle substitue un mythe incitant à voir le domaine d'Edward comme une source de beauté et de joie.

« Je refusais de voir la réalité en face pendant toute cette période [de mon enfance]. C'est la raison pour laquelle, je pense, j'ai toujours aimé les contes et les fables »

Tim Burton

Emboîtements

Jusqu'au bout, l'énonciation distingue la narratrice et la jeune fille du conte. Le spectateur comprend qu'il s'agit d'une seule et même personne, l'image nous offrant de surcroît un ultime flash-back de Kim dansant dans la neige, mais la figure reste double, comme si sa jeunesse appartenait elle aussi au temps du mythe, ou que son amour pour Edward devait rester secret – à l'évidence, Kim a eu depuis des enfants avec un autre homme. Ce n'est pas la seule particularité du récit. Le conte ouvre en effet sur un monde qui ressemble bien davantage au nôtre que celui de la grand-mère. Avec sa cheminée et son lit monumental, ses couleurs mordorées et ses motifs de flocon sur le papier peint, la pièce apparaît comme un cocon hors du temps. Au regard de l'âge avancé de la narratrice, il est difficile de restaurer une quelconque chronologie. Le « passé » évoque les années 1950 (la banlieue résidentielle, les coiffures, les postes de télévision massifs) aussi bien que l'époque de la réalisation, 1990 (le van de Jim, le répondeur téléphonique, les équipes de télévision). Cela finit par produire un effet d'atemporalité propre aux contes. D'autre part, le récit de la grand-mère fait place, au fil de son déroulé, à des souvenirs d'Edward. Ce dernier, en voyant un ouvre-boîte électrique, en attendant de s'endormir ou en serrant Kim dans ses bras, se remémore différentes étapes de sa création. Non sans paradoxe, il semble même se souvenir du moment où le savant a eu l'idée de faire un humain avec un cœur, et non plus simplement des automates. Ainsi le récit qu'Edward construit sur sa propre origine comporte lui aussi une part de spéculation, de légende.

Découpage narratif

1 NEIGE ÉTERNELLE
[00:00:00 – 00:05:18]
La neige tombe sur le célèbre logo de la 20th Century Fox. Une lourde porte s'ouvre, dévoilant d'étranges sculptures et machines. Premier visage humain, un homme endormi ou mort, désigné comme « le Créateur ». Passage à la couleur. Depuis la chambre de sa petite-fille, une vieille dame, Kim, observe un château perché sur une colline. Elle entreprend de raconter d'où vient la neige. La caméra survole la ville jusqu'au château. Une silhouette se dessine dans l'encadrement d'une fenêtre, celle d'Edward.

2 RENCONTRE
[00:05:19 – 00:15:43]
Flash-back. Le jour se lève sur une banlieue pavillonnaire chamarrée. Peg Boggs fait du porte-à-porte dans l'espoir de vendre des produits de beauté. Sans succès. Elle décide de franchir la grille du château surplombant le quartier et découvre un jardin enchanteur. Si l'intérieur est plus lugubre, Peg n'hésite pas à explorer les lieux, jusqu'à faire la connaissance d'Edward. Vêtu d'une combinaison en cuir, celui-ci a de longs ciseaux à la place des mains. Peg l'invite chez elle.

3 CURIOSITÉ
[00:15:44 – 00:26:40]
Edward s'émerveille de la banlieue où vit Peg. Arrivée chez la représentante, il s'attarde devant des portraits de famille. Le visage de Kim semble l'émouvoir particulièrement. Pendant ce temps, les femmes du quartier se rassemblent pour discuter du mystérieux invité. Premier repas en famille ; Edward peine à déguster ses petits pois. Une fois couché, Peg lui prédit qu'il se sentira bientôt comme à la maison.

4 BONNES MANIÈRES
[00:26:41 – 00:39:47]
Dans le jardin, Bill, le mari de Peg, taille distraitement un buisson. De son côté, Edward transforme un épais massif en tyrannosaure. Les voisines s'invitent chez les Boggs, bien décidées à rencontrer l'invité. En cuisine, Peg et Edward s'activent. La vision d'un ouvre-boîte renvoie le jeune homme aux inventions du Créateur. L'idée vint à ce dernier de concevoir un être doué de vie, et non plus un simple automate. La nuit venue, le jeune homme se souvient également d'une leçon de savoir-vivre dispensée par son Créateur, puis de la lecture d'un poème. Premier sourire, première émotion.

5 PRÉSENTATIONS
[00:39:48 – 00:44:22]
Kim rentre d'un périple dans les montagnes. Tandis qu'elle inspecte son visage dans le miroir, elle aperçoit Edward. Hurlements. Ses parents la rassurent. Edward est installé au sous-sol. Bill lui sert un verre de whisky. Au moment de saluer Kim, il s'effondre, ivre.

6 RECONNAISSANCE
[00:44:23 – 00:56:55]
Tous les buissons du quartier témoignent de l'habileté et de l'inventivité d'Edward. Kim continue néanmoins de le trouver bizarre, et préfère à sa compagnie celle de son petit copain, Jim. Edward explore de nouveaux domaines : le toilettage canin et la coiffure féminine. Il aide également Kim, qui a oublié ses clés, à entrer chez elle. Jim est impressionné par sa capacité à crocheter les serrures. Lors d'un talk-show télévisé, une femme du public demande à Edward s'il a une amoureuse. En silence, il fixe la caméra. Dans son salon, Kim semble interpellée par ce regard.

7 TENSIONS
[00:56:56 – 01:08:21]
Joyce fait visiter à Edward un local où elle entend établir leur salon de beauté. Dans l'arrière-boutique, elle commence à faire un strip-tease. Surpris, le jeune homme s'enfuit, provoquant la colère de Joyce. Jim convainc Kim d'entrer par effraction dans sa propre maison avec l'aide d'Edward. Lorsque l'alarme se déclenche, ce dernier reste coincé dans une salle blindée. La police l'interpelle.

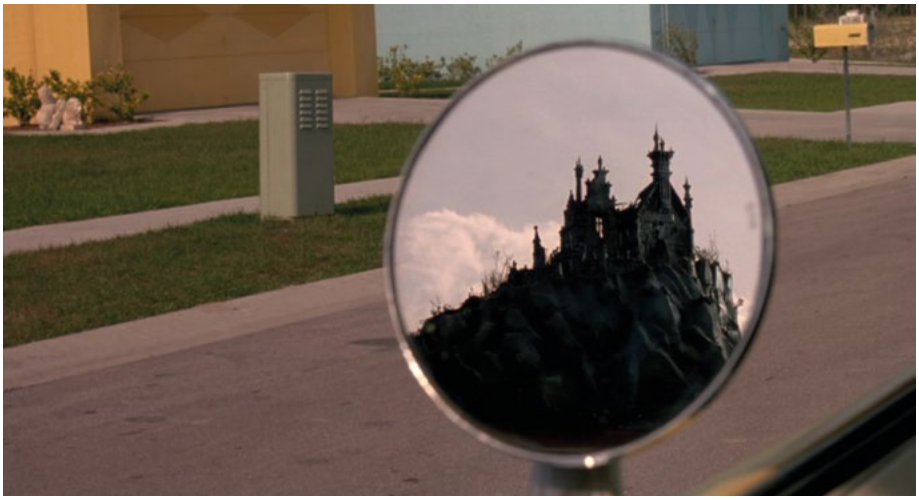
8 NOUVEAUX REGARDS
[01:08:22 – 01:19:03]
Les femmes du quartier expriment soudain leur méfiance envers Edward. Des journalistes se pressent sur la pelouse des Boggs. Kim remercie Edward de ne pas l'avoir dénoncée et se dispute avec Jim. En colère, Edward raie les murs et déchire les rideaux. Joyce répand la rumeur selon laquelle Edward l'aurait agressée sexuellement. Kim observe Edward tailler des rosiers avec une tendresse nouvelle. Tandis que les Boggs préparent une réception pour Noël, la jeune fille s'aperçoit qu'Edward sculpte une figure d'ange dans un bloc de glace. Elle danse au milieu des flocons. L'arrivée de Jim rompt l'enchantement. Par accident, Edward blesse Kim à la main.

9 FUITE
[01:19:04 – 01:37:02]
Edward traverse le quartier en mutilant les haies qu'il avait taillées. Alors que tout le monde est à sa recherche, il retourne chez les Boggs. Seuls, Kim et Edward s'étreignent. Ce dernier se souvient du moment où le Créateur, sur le point de lui offrir enfin des mains, mourut brutalement. Voulant sauver le petit frère de Kim d'une collision avec le van conduit par Jim, Edward le blesse involontairement. Une foule de plus en plus agitée se rassemble. Jim s'apprête à casser la figure d'Edward, mais celui-ci se défend et parvient à rejoindre son château. Les habitants furieux pénètrent le domaine. Kim retrouve Edward, mais Jim surgit, revolver à la main. Edward le tue. Kim et lui échangent un baiser, puis la jeune fille ment à la foule en annonçant la mort d'Edward.

10 AU COIN DU FEU
[01:37:03 – 01:45:00]
La vieille dame, qui n'est autre que Kim, achève son récit. Même si elle ne l'a jamais revu, Edward est, selon elle, en vie. C'est lui en effet qui ferait tomber la neige chaque année en sculptant des blocs de glace. Toujours juvénile, Edward continue d'entretenir son jardin.

Décors
Sous cloche

Davantage encore que sur le scénario ou la mise en scène, le cinéma de Tim Burton repose sur les inventions visuelles : créatures, objets, lieux. La beauté d'*Edward aux mains d'argent* tient ainsi pour partie à la juxtaposition aberrante d'un château gothique et d'une banlieue proprette.





Contraste

Alfred Hitchcock est peut-être l'inspirateur de ce hiatus. Dans *Psychose* (1960), il avait accolé deux types de constructions parfaitement disparates : la demeure de Norman Bates, masse verticale dans le style gothique californien, et le motel que celui-ci dirigeait, enfilade de cubes impersonnels. Par la forme, le volume, la position et la couleur, le monde d'Edward s'oppose pareillement à celui de la famille Boggs. Son château sombre et biscornu, posé sur un piton rocheux, domine les maisons de plain-pied aux couleurs éclatantes. De façon *a priori* paradoxale, la mise en scène cherche, dans un premier temps, à produire un sentiment de continuité entre ces univers. Lors du prologue, un bref travelling arrière place la forteresse dans l'encadrement de la fenêtre où se tient Kim. Puis un second travelling, aérien cette fois, relie le foyer de la vieille dame à celui d'Edward. Il est ainsi suggéré que, par-delà le temps et la distance, les personnages restent attachés l'un à l'autre. La perspective de Peg se traduit quant à elle par des effets de surgissement. La silhouette pointue du château se fixe soudain dans son rétroviseur circulaire, avant que sa masse ne s'impose à l'horizon du quartier.

Regard

Le contraste visuel suggère une opposition de valeurs : d'un côté, un lieu étrange et singulier ; de l'autre, une zone familière et uniforme. Le film s'amuse à tordre cette vision schématique. Alors que Peg aurait toutes les raisons d'avoir peur, elle n'hésite pas à se faufiler dans le domaine d'Edward. Et celui-ci, une fois chez la représentante, s'extasie devant le décor le plus conventionnel [séq. 3]. Champ : un travelling en contre-plongée vers son visage souriant. Contrechamp : un plan d'ensemble du *living room* si parfaitement rangé qu'il ne semble pas habité. Curieusement évidé, l'espace de ce qui s'apparente à une maison-témoin ne s'anime que par la curiosité d'Edward, qui effleure les décorations et surtout se plante devant une armoire constellée de photographies de famille. Là encore, le stéréotype domine. Pris pour la plupart lors de circonstances sociales déterminées (bal de promo, championnat de bowling, photo de classe), ces clichés laissent peu de place à la spontanéité. Ils émeuvent toutefois Edward, sensible au visage rayonnant de Kim. La présence du jeune homme produit un double effet. Si elle permet de considérer ces lieux avec une véritable tendresse, encore soulignée par la musique de Danny Elfman, elle pointe aussi la bizarrerie d'une existence dénuée d'aspérités, d'une normalité absolue.



Décoration

À propos de son enfance, Tim Burton raconte : « Je me souviens avoir passé de longues heures à observer l'intérieur des maisons, leur décoration, en me posant des questions du type : "Mais qu'est-ce que c'est que ce truc ? Une grappe de raisins en résine ? Où ont-ils trouvé ça ? Que cherchent-ils à exprimer avec un truc pareil ?"[1] » Cette circonspection se retrouve dans le film, qui apporte un soin particulier à la décoration de chaque intérieur. Au sous-sol des Boggs pullulent les bibelots kitsch (fausses armoiries, ampoule « *Genius at Work* » et autre bouteille de whisky en forme de personnage d'inspiration irlandaise). Lorsque les femmes du quartier se téléphonent, des plans d'ensemble ou de demi-ensemble permettent de découvrir leur lieu de vie. Ce qui frappe d'abord est la disposition minutieuse des meubles et

1 *Op. cit.*, p. 110.

des objets. La symétrie, marquée notamment par les luminaires encadrant lit ou canapé, en accuse le caractère artificiel. Mêmes les détails prosaïques (bassine de linge sale, évier rempli de vaisselle, rouleau de papier toilette) sont toujours savamment disposés à l'avant-plan, et finissent par sonner faux. Par leurs tenues ou leurs postures accordées à leur environnement, les personnages ressemblent aux mannequins des magazines de décoration.

Surveillance

La banlieue résidentielle est aussi présentée par Tim Burton comme un univers social, avec ses règles et ses hiérarchies. Elle répond d'abord à un partage genré : les jours de semaine, elle ne semble habitée que par les femmes. Les maris rentrent le soir et repartent le matin, en un ballet synchronisé qui rend sensible la stricte division de la ville entre espace résidentiel et lieux de travail, intérieur féminin et extérieur masculin. Par ailleurs, tous les personnages peuvent être définis comme blancs, à l'exception d'un policier, noir, qui témoigne d'ailleurs de sa solidarité avec l'*outsider* qu'est Edward. Historiquement, de tels quartiers ont en effet été un moyen de ségrégation raciale déguisée. Dernier point : tout le monde est sous la surveillance de tout le monde. L'arrivée d'un inconnu est d'emblée repérée. Le cinéaste insiste sur l'effet panoptique que permet la combinaison des regards aux fenêtres et du commérage téléphonique. Cette surveillance se révèle un puissant facteur d'homogénéité sociale. Si un tel conformisme se donne l'allure de la cordialité, il aboutit à la traque féroce de l'élément exogène, Edward.

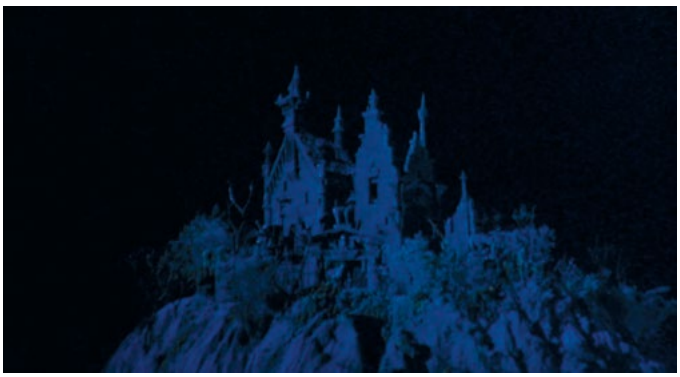
Changer d'angle

C'est un détail qui ne manque pas d'amuser. En visite chez une cliente potentielle, Peg suit docilement le tracé en zigzag des dalles que borde la pelouse, tandis que l'écho de ses talons succède aux coups de marteau donnés par un voisin en train de réparer son toit. Le gag, visuel et sonore, évoque l'humour de Jacques Tati. Dans *Mon oncle* (1958) ou *Playtime* (1967), le cinéaste a abondamment joué de la matérialité de l'architecture et de l'urbanisme (parois en verre, ronds-points, fontaines automatisées, commandes électroniques…) pour pointer l'absurdité, et parfois le caractère aliénant, d'une certaine modernité. Sur le même principe, les élèves pourront se demander comment leur collège conditionne leurs comportements. Le meilleur exemple est certainement la sonnerie marquant la fin des cours. Pourrait-on exagérer la réaction que celle-ci tend à provoquer, afin de montrer comment du mécanique se plaque sur de l'humain (pour reprendre les mots d'Henri Bergson, qui y voit la source du comique) ? Quels sons pourraient remplacer la sonnerie afin de produire un effet comique ? Pourrait-on imaginer les couloirs résonner du croassement des grenouilles ou du barrissement des éléphants ? Comment les élèves pourraient-ils y réagir ? Si la sonnerie est déjà musicale, ne serait-elle pas l'occasion d'improviser une chorégraphie ? Avec l'équipement à leur disposition (téléphone ou caméra), les élèves pourraient tourner une petite scène qui s'amuserait de ce rituel.



Refaire le monde

Le château d'Edward a été construit à deux échelles : une miniature pour les plans d'ensemble de l'extérieur, une version plus grande pour les scènes avec les acteurs. Si l'usage de maquettes pourra étonner les jeunes spectateurs, et peut-être les décevoir, eux qui sont plus habitués aux effets numériques, il faut souligner que le passage de la miniature aux décors est souvent insensible. Par ailleurs, le recours à de tels effets n'est pas uniquement le fruit d'une contrainte technique ou budgétaire, c'est aussi un choix artistique. Lors du prologue, les maquettes offrent par exemple la possibilité de glisser avec douceur de la demeure de Kim à celle d'Edward. Par ce survol de la ville enneigée, le film renforce la dimension de conte et suggère le lien entre les deux personnages. La question de l'artifice est par ailleurs centrale. Petit monde sous cloche, le quartier évoque les boules à neige que Kim collectionne. La valeur d'un trucage peut être liée à son invisibilité, mais également à son pouvoir d'évocation. Comme dans les tours de magie, le fait de savoir qu'il y a un « truc » émerveille d'autant plus. D'où le plaisir que l'on prend à regarder des *making of*. Découvrir grâce aux photographies ou vidéos prises durant le tournage la minutie des techniciens, géants dressés au milieu des habitations, permet d'apprécier autrement ces effets spéciaux faits à la main. De *Beetlejuice* (1988) à *Beetlejuice Beetlejuice* (2024), Tim Burton continue de s'amuser avec les masques et les prothèses, affirmant encore son goût de la matière.



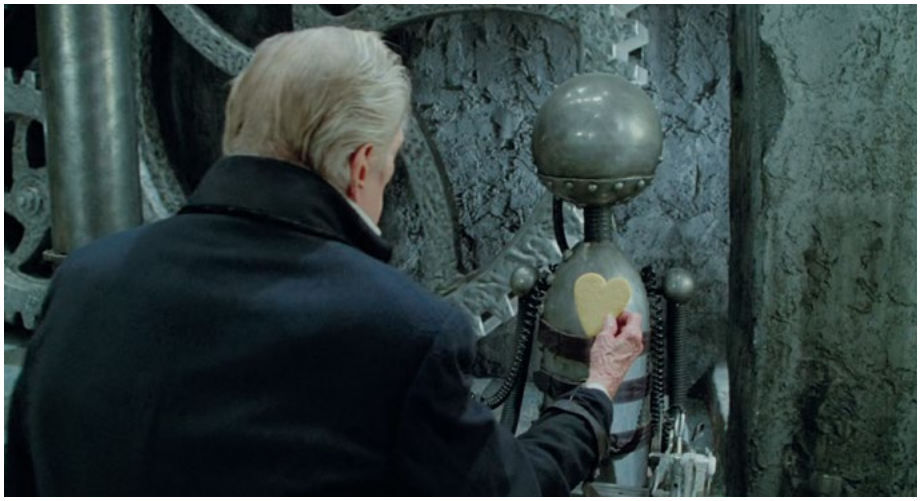


Personnages

Créatures et créateur

VIDÉO EN LIGNE

Dès ses courts métrages *Vincent* et *Frankenweenie*, la création s'impose comme un motif central pour Tim Burton. Celle-ci emprunte deux voies indissociables : l'art et la science se développent de concert, la création d'une œuvre va de pair avec la création de la vie.





Engrenage

Désigné comme « le Créateur », le personnage incarné par Vincent Price évoque une version gothique du Pee-wee Herman de *Pee-wee Big Adventure* [Réalisateur]. Comme lui, il a en effet confié à une mécanique extrêmement complexe la préparation de son petit-déjeuner. La scène apparaît en flash-back (retour en arrière), tandis qu'Edward s'abîme dans la contemplation d'un ouvre-boîte électrique [séq. 4]. Un lent mouvement de caméra accompagne les différentes étapes du processus (œuf cassé, pâte étalée…), avant qu'un plan large et fixe ne dévoile l'ensemble de l'installation. Puis le même parcours est repris, cette fois sous l'œil malicieux de l'inventeur. La parfaite rondeur de certaines machines rappelle la créature la plus célèbre de Walt Disney, Mickey, pareillement conçue comme une combinaison de cercles. Ce qui frappe toutefois, c'est l'anthropomorphisation partielle des instruments : occupant la place des bras, les batteurs sont accrochés à un appareil possédant une tête et un buste, mais pas de jambes. Au contraire, un système de jambes mécaniques sans corps permet juste après de faire défiler le tapis, tandis qu'une main solitaire renverse d'un coup sec le récipient. Lorsqu'il se saisit d'un biscuit en forme de cœur, le personnage le rapproche de la poitrine d'un automate découpeur sommairement anthropomorphe. Ce qu'il manque à toutes ces inventions, c'est bien sûr une étincelle de vie, une âme.

Émotions

Si l'assemblage de ces machines est complexe, la forme et la fonction de chacune demeurent rudimentaires. En voulant fabriquer une créature qui pourrait se confondre avec un être humain, l'inventeur témoigne d'une ambition autrement plus grande – à proprement parler démiurgique. Edward sera son chef-d'œuvre. Une deuxième scène en flash-back relate avec une grande économie de moyens la conception de cette figure. Un vent magique tourne les pages d'un grimoire sur lequel nous voyons l'automate découpeur se muer en Edward. La dernière page présente celui-ci debout, habillé d'un élégant costume, mais la fin du panoramique nous révèle qu'il porte une tenue de cuir et n'a pas encore de jambes. Celles-ci sont en fait posées en travers de la table d'opération. Le visage du jeune homme est parfaitement impassible, d'une pâleur surnaturelle. Sa seule réaction à l'écoute d'un manuel de savoir-vivre est un bref mouvement de cisailles. La poésie lui agrée mieux. En l'occurrence, son inventeur lui fait entendre un poème de Robert Louis Stevenson intitulé « There Was an Old Man of the Cape ». Avec un effort manifeste, Edward réagit à l'humour du texte en étirant ses lèvres jusqu'à un sourire crispé. Pour la première fois, il exprime – et peut-être ressent – une émotion. Le film racontera l'apprentissage du désir, de la colère et de l'amour. Face au miroir et dans la compagnie des autres, Edward apprend à se percevoir comme un individu singulier.

Humanité

Publié en 1818, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de la Britannique Mary Shelley connaît très vite un vaste succès, au point de faire de la créature dont il conte l'histoire un mythe moderne. Burton en a proposé une réactualisation avec *Frankenweenie* (en 1984 puis, dans une version longue, en 2012), et s'en inspire pour *Edward aux mains d'argent*. Le cinéaste reconnaît également sa dette envers les célèbres adaptations de James Whale pour le studio Universal, *Frankenstein* (1931) et *La Fiancée de Frankenstein* (1935). De ces récits, Burton conserve l'idée d'une créature inachevée, dont la rencontre avec des humains intolérants et brutaux aboutit à un déchaînement de violence. Bien que fondamentalement bon, Edward aussi finira par tuer, lorsque Jim l'agressera une fois de trop. Sous leurs apparences inquiétantes, le monstre de Frankenstein et Edward font preuve d'une humanité peut-être plus profonde que les humains eux-mêmes.

Adaptation

Lui-même créature, Edward est aussi un créateur. Sa maîtrise de l'art topiaire transforme le quartier de la famille Boggs. En peu de temps, il n'est plus un buisson qui ne porte la marque de sa virtuosité. Dinosaure, joueur de bowling, ballerine, dauphin plongeant de pelouse en pelouse, son inspiration semble congruente à l'imaginaire des habitants. Edward ne prétend



pas révolutionner l'urbanisme, mais simplement agrémenter les extérieurs. Sa pratique du toilettage canin et de la coiffure féminine participe d'une même volonté de se mettre au service de la communauté. L'art n'est pas un domaine séparé du quotidien, plutôt une façon de le magnifier. Bien qu'il pût être défini comme un artisan, Edward est dépeint, non sans humour, sous les traits d'un génie. Il obéit à sa seule inspiration, sans rien demander à personne [Séquence]. En matière de coiffure surtout, il développe un style «déconstruit» qui lui est propre. Au sein du quartier, il se distingue par son talent et accède au statut social de créateur, dont l'excentricité est valorisée. Cette reconnaissance culmine lors d'un passage à la télévision locale [séq. 6]. Dans un costume enfin ajusté et d'une grande élégance, Edward répond aux questions du public entouré de deux de ses œuvres. Une femme lui demande si avoir des mains ne le rendrait pas ordinaire. Toute la question est là: les ciseaux sont à la fois un don et une malédiction, ce qui permet à Edward d'être considéré comme unique et ce qui le place, pour cette raison même, à l'écart de la société. Comme l'indique le projet de salon de beauté, il ne saurait être pleinement accepté qu'à la condition de réduire son art à une activité commerciale – à se conformer donc à la morale dominante, lui qui ne songe qu'à donner.

Face aux images

Dans les combles du château, des images sont rassemblées en un énigmatique patchwork. Qui a pu monter ainsi ces coupures de presse, reproductions de peintures et autres publicités, et pour quelle raison? Est-ce Edward ou son inventeur? Dans un premier temps, les élèves pourront essayer de repérer certaines œuvres (*La Joconde* de Léonard de Vinci, *La Vierge à l'églantine* de Domenico Ghirlandaio) et en chercher le thème commun. La maternité, l'enfance et le handicap entrent en résonance avec l'histoire du personnage. Si Edward a un créateur, il n'a pas de mère – en un sens, Peg s'apprête à combler ce manque. Les élèves pourront aussi distinguer un vague lit. L'homme aux mains-ciseaux aurait donc installé sa chambre dans la cheminée et, à l'instar de nombre d'adolescents, ressenti le besoin de s'entourer d'images? Une comparaison pourra être faite avec la façon dont Kim a elle-même décoré le miroir de sa chambre. Pourquoi tous ces regards qui la fixent? Qu'est-ce que cela peut indiquer sur sa construction psychologique? N'est-elle pas elle aussi incertaine de l'image qu'elle renvoie aux autres? Est-ce pour cela qu'elle a adopté le rôle de pom-pom girl, avec ce qu'il implique de stéréotype? Les élèves pourront être amenés à s'interroger sur la décoration de leur propre chambre. Quelle fonction, quel pouvoir accordent-ils à ces images qui tapissent leur espace intime?

Réclusion

Chassé du quartier, Edward ne renonce pas à créer. Il continue, seul dans son château, à tailler buissons et blocs de glace avec une délicatesse d'autant plus impressionnante que ses instruments semblent grossiers, primitifs [séq. 10]. Ses sujets restent identiques: enfants jouant au ballon, oiseaux posés sur le rebord d'une fontaine. La silhouette d'une jeune fille main tendue vers le ciel s'inspire en revanche directement de Kim, lors du dernier moment de bonheur qu'ils ont partagé. S'il y a toujours une certaine naïveté dans ses sculptures, celles-ci ne représentent plus uniquement des motifs génériques, mais témoignent de ses propres expériences et souvenirs. Alors que son domaine a toutes les apparences d'un musée, ses œuvres sont désormais vouées à rester sans spectateur. Les habitants du quartier n'en reçoivent que les résidus, cette neige abondante qui jaillit de la glace.





Acteur
Visages de Johnny Depp

Avec huit films tournés entre 1990 et 2012, la collaboration entre Tim Burton et Johnny Depp est l'une des plus fructueuses du cinéma américain contemporain. *Edward aux mains d'argent* en marque le début.

Gueule d'amour

Créée par Stephen J. Cannell et Patrick Hasburgh, *21 Jump Street* a fait connaître Johnny Depp à un vaste public international. Dans cette série diffusée sur la chaîne conservatrice FOX entre 1987 et 1991, il incarne un policier infiltrant différents groupes de jeunes, chacun marqué par un problème social (criminalité, alcoolisme, drogues…). Très vite, l'acteur se retrouve prisonnier du rôle et de la médiatisation qui s'ensuit. Depp se sent alors « désarçonné, paumé, fourré dans le gosier de l'Amérique tel un jeune républicain, le p'tit minet de la télé, le bourreau des cœurs, l'idole des ados, de la pâture à ados[1] ». En 1990, deux films vont lui permettre de transformer cette image. Le premier est *Cry-Baby*, du cinéaste indépendant John Waters. Inspiré par l'esthétique rock des années 1950, l'acteur y cultive son statut de tombeur jusqu'à une forme d'outrance parodique. Le second est *Edward aux mains d'argent*, qui lui permet également de mettre à distance sa beauté. Lors de la première apparition de la créature, Depp donne à son visage une rondeur qu'il n'a ordinairement pas, grâce à ses cheveux ébouriffés, ses lèvres tombantes et son menton enfoncé dans le cou. Ainsi, il cultive une certaine laideur, d'autant que ses yeux sont profondément cernés. Non sans ironie, Peg ne va cesser de vouloir le maquiller afin d'atténuer ses multiples cicatrices.

Séduction

Le passage d'Edward à la télévision confirme l'hypothèse selon laquelle le personnage compose un portrait de l'acteur en jeune idole romantique. Coiffé avec élégance, en costume chic, la créature s'offre non sans minauderies aux regards essentiellement féminins du public. Or, il s'agit d'une scène pivot, qui marque l'apogée d'Edward et le début de sa chute – ici littéralement représentée, lorsqu'il tombe de sa chaise après s'être électrocuté avec le micro. À la séquence suivante, il fait l'objet d'une agression sexuelle de la part de Joyce qui, devant son incompréhension, s'empresse de propager d'inquiétantes rumeurs [séq. 7]. Constat qui vaudrait également pour toute star de cinéma : la beauté et la célébrité attisent l'amour autant que la jalousie. Si Edward trouve une place dans la communauté en se conformant au stéréotype de l'artiste extravagant, Tim Burton cherche autre chose dans le visage de l'acteur. Non plus le glamour et la joliesse, mais une émotion liée à sa différence même. Au contraire de Peg, qui entend lisser sa peau, le cinéaste met en valeur ses cicatrices, notamment dans la dernière séquence d'étreinte entre Edward et Kim. Surtout, en cernant ses yeux de violet, il leur donne un écrin. Crainte, surprise, émerveillement, rage, tristesse : Depp atteint par le seul regard une très grande expressivité. Selon le même principe, la combinaison d'Edward, que Peg s'emploie à cacher par des costumes informes, acquiert au fur et à mesure du récit une dimension érotique de plus en plus affirmée. Le cuir noir et les boucles métalliques évoquent ainsi un imaginaire sadomasochiste.

> **« Ça libère un acteur d'être caché derrière un masque, il peut se montrer différemment »**
>
> Tim Burton

Noir et blanc

Edward est un personnage en noir et blanc dans un monde en couleur. C'est également un héritier du cinéma muet plongé dans un film parlant. Johnny Depp a témoigné du fait qu'il avait supprimé certaines répliques afin de parler le moins possible. Plutôt que par le dialogue, son personnage se construit par l'expression corporelle. Sa démarche à la fois raide en haut du corps et chaloupée au niveau des jambes s'inspire du vagabond créé par Charlie Chaplin, et peut rappeler celle d'un pingouin. Sa gestuelle est quant à elle pour une grande part déterminée par ses longues mains d'acier,

1 *Op. cit.*, p. 6.



Alice au pays des merveilles (2010) © Walt Disney Motion Pictures

tour à tour sources d'embarras, de créativité ou de menace [Motif]. Enfin, son visage livide s'offre comme une surface vierge sur laquelle ondoient les émotions par la simple mobilité des yeux et des lèvres. Par la suite, toujours dans les films de Burton, Depp multipliera les masques et les costumes, seul acteur américain de sa génération, avec Nicolas Cage, à se détourner aussi nettement de la recherche d'authenticité affective prônée par la « Méthode » élaborée par Lee Strasberg au sein de l'Actors Studio. Au fil des ans, le maquillage s'épaissit encore, jusqu'à faire disparaître le grain de la peau sous une pâte blanche dans *Dark Shadows* (2012). Le numérique va renforcer la tendance expressionniste du jeu de Depp. Dans *Charlie et la chocolaterie* (2005), il donne à son visage un aspect lisse et rebondi, si éternellement juvénile qu'il en devient inquiétant. Dans *Alice au pays des merveilles* (2010), il renforce la plasticité de ses expressions, notamment grâce à un maquillage outrancier (sourcils et cheveux d'un roux flamboyant, communiquant comme une seule masse de poils ; joues et orbites creusées par des cernes orange) et une transformation de son regard (yeux agrandis, d'un vert intense).

Avoir du chien

La scénariste Caroline Thompson a donné à Edward les traits de personnalité d'un chien qu'elle avait eu. Pour Johnny Depp, l'indication s'est avérée très précieuse. Le personnage lui est en effet apparu comme une incarnation de l'amour inconditionnel. Avec sa famille d'adoption, il se montre ainsi toujours fidèle et serviable. Cela se traduit aussi par des postures, des réactions. Découvrant le quartier de Peg, il est un jeune chiot qui ne sait plus où donner de la tête. Quand le père le rabroue après l'affaire du cambriolage, il baisse le regard sur son assiette, piteux. Face au danger, il n'hésite pas à protéger son jeune maître Kevin, le petit frère de Kim. Ce n'est donc pas un hasard si, assis seul sur le trottoir après avoir été attaqué par Jim, Edward est rejoint par un chien – tous deux se comprennent. D'un geste expert, il lui coupe alors une mèche de poils avec un sourire tendre. Cette dimension participe de la création d'une forme de masculinité originale, caractérisée par l'empathie et la douceur (dans les gestes, le regard, la voix). Paradoxe de Depp : dans les années 1990, son image publique de *bad boy* consommant de manière excessive alcools, drogues et cigarettes, ne trouve guère de prolongement dans ses rôles, qui se distinguent au contraire par une part de pudeur, de délicatesse, de vulnérabilité. Plutôt que de se couler dans un emploi de jeune premier, séducteur et viril, il affirme plutôt une sensibilité d'artiste marginal, qui culmine dans la première partie de son parcours avec *Ed Wood* (1994), portrait d'un réalisateur de films fauchés aimant se prélasser dans des pulls angora.

Deux visages de Winona Ryder

Lydia Deetz, dans *Beetlejuice*, compte parmi les premiers rôles marquants de Winona Ryder. Teint pâle, cheveux noir corbeau et tenue de sorcière, l'adolescente s'y montre bien plus sensible que ses parents à la présence des esprits farceurs. En ce sens, le personnage de Kim, également incarné par Winona Ryder, en est un prolongement, puisqu'il est l'un des rares à percevoir la bonté d'Edward, autre créature surnaturelle. Cependant, Tim Burton cherche d'abord à prendre le contrepied de l'imaginaire associé à la jeune fille gothique. Les élèves pourront relever les différences entre les deux personnages incarnés par Winona Ryder (couleur des cheveux, vêtements, expressions…), et se demander comment le style vestimentaire influence la perception des autres et de soi-même. Que représente l'adolescente gothique ? Que représente la pom-pom girl ? Les imagine-t-on amies ou ennemies ? Quel est le rapport de chacune aux garçons ? Dans un premier temps, Kim existe à travers des photographies et le regard qu'Edward porte sur celles-ci. Se révèle-t-elle conforme à l'idée que l'on pouvait s'en faire alors ? D'où viennent les stéréotypes liés aux pom-pom girls ? Au contact d'Edward, Kim se transforme profondément. Comment cela se traduit-il au niveau de son habillement ? Que pourrait représenter la robe blanche qu'elle porte lors de la décoration du sapin de Noël ? Et pourquoi est-elle habillée en rouge, une fois devenue grand-mère ?



Beetlejuice (1988) © Warner Bros.







Motif
Les mains fantastiques

Loin d'être de simples accessoires, les mains-ciseaux d'Edward cristallisent des questions esthétiques et éthiques qui inscrivent le film dans l'histoire du genre fantastique. C'est plus largement la définition même de l'humanité qui se trouve mise en jeu.

Prise en main

Célèbre pour avoir donné vie à quelques-unes des créatures les plus spectaculaires du cinéma américain des années 1980 (les androïdes de *Terminator*, la reine xénomorphe d'*Aliens, le retour*, le «Predator» du film homonyme), Stan Winston est également le concepteur des mains d'argent d'Edward. Dans la fiction, leur modèle s'inspire d'une machine à couper les légumes, justifiant leur taille et leur tranchant. Durant le tournage, deux modèles ont été utilisés. Depp portait des gants souples en polyuréthane sur lesquels étaient fixées des lames en plastique rigide. L'acteur a témoigné de la difficulté à mouvoir ces prothèses encombrantes, à travers lesquelles il devait non seulement déployer l'habileté peu commune du personnage, mais aussi manifester de façon plus ténue, par des micromouvements, ses émotions. Pour les scènes de cisailles les plus complexes et dangereuses, des gants avec de véritables lames étaient actionnées par des marionnettistes. À cet égard, le film fait directement écho à la pratique même de Tim Burton, formé au cinéma d'animation et qui a longtemps privilégié les effets spéciaux artisanaux – c'est-à-dire le travail de la main.

Embarras

Délicieux paradoxe: il aura fallu à Johnny Depp déployer des trésors de talent pour jouer la gaucherie. Le scénario s'amuse en effet à tester sa dextérité en multipliant les situations inconfortables. Lors du premier repas d'Edward avec les Boggs, celui-là se débat avec des petits pois et des rondelles de carotte [séq. 3]. Plus tard, il échoue à servir la viande qu'il a si bien découpée, laissant tomber l'épaisse tranche sur les cuisses de Kim. Tim Burton accentue par le cadrage la présence, massive et importune, des mains-ciseaux. Le premier dîner est ainsi filmé en partie du point de vue d'Edward, les lames allant et venant en bas de l'écran. Le personnage semble alors se réduire à ses extrémités métalliques, que Kevin regarde fixement. Lorsque Joyce le chevauche dans l'arrière-boutique du salon de beauté, seules ses mains dépassent. Papillonnant de plus en plus vite autour du corps de la femme, les lames témoignent de son excitation grandissante. Le rendez-vous à la banque offre encore une autre configuration [séq. 7]. Les mains semblent alors reposer sur le bord inférieur du cadre. Bien que sagement croisées, elles n'en marquent pas moins une frontière infranchissable entre Edward et son interlocuteur, parangon du conformisme administratif.





Ambigu ambidextre

Lorsque Peg découvre Edward, elle est partagée entre la pitié et la crainte. Cette réaction tient pour partie à la façon dont le jeune homme présente ses mains. S'avançant vers elle, il les lève soudain en disant : « Je ne suis pas fini. » Ces interminables lames apparaissent d'emblée comme un piètre substitut (un handicap) et comme une arme (un pouvoir). Pragmatiques, les habitants du quartier ne tarderont pas à les considérer comme un outil multifonctions, servant à ouvrir les canettes de bière, à passer les légumes au barbecue ou à crocheter les serrures. Ce matérialisme, ou ce cynisme dans le cas de Jim, ramène le prodige à une commodité. Au contraire, Peg fait toujours preuve de reconnaissance devant les petits services quotidiens que les lames peuvent rendre. Ainsi demande-t-elle avec timidité à Edward de couper le fil qui lui sert à recoudre sa chemise. Jamais elle ne cherche à exploiter le jeune homme, à l'utiliser comme un objet. Les mains d'argent semblent d'ailleurs à ses yeux une caractéristique secondaire, au point qu'elle fait parfois preuve de maladresse, suggérant par exemple qu'il pourrait apprendre à jouer au bowling.

Mains autonomes

Plusieurs fois adapté au cinéma, notamment par Robert Wiene en 1924 et Karl Freund en 1935, le roman de Maurice Renard *Les Mains d'Orlac* relate l'histoire d'un pianiste qui, suite à un accident de train, se voit greffer les mains d'un criminel. Publié en 1920, le récit met en scène de façon éloquente l'ambivalence de ces organes. Si les mains sont ce qui distingue les animaux humains des animaux non humains (ce que l'homme aurait en propre), elles menacent aussi toujours d'échapper au contrôle de l'individu (l'étranger en soi). Par extension, elles matérialisent à la fois l'inspiration créatrice et la pulsion destructrice, ces moments de grâce ou d'horreur durant lesquels le geste se passe de toute réflexion, de toute coordination avec le reste du corps, et notamment la tête. Ce combat a été illustré par le prédicateur halluciné de *La Nuit du chasseur* (Charles Laughton, 1955), sur les phalanges tatouées duquel s'étreignent les mots *love* et *hate*. La main n'est dès lors plus loin de devenir un personnage à part entière, comme dans les nombreuses versions télévisuelles et cinématographiques de *La Famille Addams* (par exemple le film de Barry Sonnenfeld, 1991), ou dans *J'ai perdu mon corps* (Jérémy Clapin, 2019). À sa manière, *Edward aux mains d'argent* prolonge la rencontre fantastique de l'artiste et du criminel. Mais si le personnage éponyme blesse par accident plusieurs de ses proches (le Créateur, Kim, Kevin), il tue Jim en toute conscience. Le meurtre n'est pas de l'ordre du déchaînement, mais de l'acte froid, maîtrisé – pointe obscure d'une fable qui ne manque pas de noirceur.

Contact

Dans *Parties des animaux*, Aristote, s'attachant à distinguer humains et animaux, écrit : « [l]'être le plus intelligent est celui qui est capable d'utiliser le plus grand nombre d'outils : or la main semble bien être non pas un outil, mais plusieurs. Car elle est pour ainsi dire un outil qui tient lieu des autres. [...] Car la main devient griffe, serre, corne, elle devient lance ou épée, ou toute autre arme ou outil. Elle peut être tout cela, parce qu'elle est capable de tout saisir et de tout tenir[1] ». De ce point de vue, les lames d'Edward ne seront jamais que de pauvres substituts aux mains humaines. Trop spécialisées, elle permettent essentiellement de couper et de percer. Par moments, elles confèrent tout de même au jeune homme un certain pouvoir de métamorphose, lorsque celui-ci prend



l'allure d'un ours (griffes) ou d'un oiseau (plumes). Mais le malheur d'Edward, ce qui le maintient au seuil de l'humanité, tient quoi qu'il en soit à une autre dimension : l'incapacité de serrer l'autre, d'éprouver sa présence par contact manuel. La mort du Créateur, au moment même où il s'apprête à doter sa créature d'organes de préhension, figure cette terrible déchirure : les lames transpercent les mains, et lorsqu'Edward touche le visage du vieil homme, sa caresse l'écorche [séq. 9]. Il n'y a qu'avec Kim qu'il pourra nouer un véritable contact, lors d'une étreinte qui scelle leur amour et résonne comme un adieu.

Corps métaphorique

Publié dans *Les Fleurs du mal* (1861), « L'Albatros » de Charles Baudelaire inspirera une fructueuse comparaison avec le personnage d'Edward. « À peine les ont-ils déposés sur les planches, / Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux, / Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches / Comme des avirons traîner à côté d'eux. » : le film organise la même opposition entre le haut et le bas, l'individu génial et la société médiocre. Comme pour Edward avec ses mains, ce qui, dans les airs, fait la grâce du volatile, est source de gêne une fois à terre. Cette lecture confirmera par ailleurs l'hypothèse selon laquelle le personnage est une allégorie de l'artiste (« Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer ; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. ») La différence est toutefois qu'Edward trouve d'abord à s'intégrer dans la communauté. Sur le plan du jeu d'acteur, les élèves pourront relever les différents moments où Johnny Depp déploie ses membres comme des ailes (par exemple lors de la visite du salon de beauté, ou quand il accueille Kim entre ses bras).



1 Aristote, *Parties des animaux*, Livre IV, chapitre 10, Les Belles Lettres, pp. 136-137.

1


2


3


4


5


6


7


8


Séquence
Apprenti coiffeur
[00:47:37 – 00:51:48]

Après avoir vécu à la marge, Edward devient en quelques coups de cisailles la coqueluche du quartier. Son talent est accueilli, notamment par les femmes, avec une excitation grandissante. Précisant son portrait d'Edward en artiste de génie, Tim Burton révèle en même temps la profonde frustration qu'entraîne la vie de banlieue.

Extension

Un plan large, en légère contre-plongée (la caméra est placée en dessous du sujet filmé), montre le garçon au travail. Au centre du cadre se dresse son œuvre, imposante : un buisson taillé en forme de jeune fille, jupe soulevée par ce qui pourrait être un salut ou une danse [1]. Alors que l'architecture alentour se caractérise par ses volumes cubiques et ses arêtes, la végétation n'est plus que courbes gracieuses s'élevant vers un ciel parfaitement bleu. Par curiosité, ou peut-être par crainte, la commanditaire, à l'arrière-plan, observe Edward tout en arrosant sa pelouse. Seuls sont audibles le jet d'eau et le frottement des lames. Tandis que la ménagère s'éloigne, le garçon découvre un nouveau champ où exercer son talent : le toilettage canin. Une plongée (la caméra est placée au-dessus du sujet filmé) en point de vue subjectif nous présente ses gestes assurés [2]. Puis une contre-plongée met en valeur à la fois son visage concentré, le mouvement des lames et les touffes de poils s'envolant comme des flocons de neige [3]. Effet comique : par la durée du plan, l'intensité du son, la rapidité de la coupe et l'abondance du pelage soulevé, le spectateur ne peut que se demander ce qu'il restera du chien. Celui-ci est maintenu hors champ, y compris dans un plan plus large revenant sur le personnage féminin. Puis Edward suspend tout à coup son geste, ramenant ses mains-ciseaux au niveau de sa bouche. La pose renvoie à l'archétype de l'artiste inspiré contemplant son chef-d'œuvre [4]. Il esquisse alors un sourire, mais le résultat n'est toujours pas visible. Différée, la révélation n'en est que plus savoureuse. Lorsque le chien trottine vers sa maîtresse à l'avant-plan, le spectateur peut partager la surprise de la femme, et s'amuser de la réaction de celle-ci devant la transformation radicale de son toutou [5].

Série

Mimétisme de la mode : tout le monde veut faire coiffer son chien [6]. La caméra se tourne vers le haut puis recule pour révéler la longue file d'attente que Peg tente d'organiser. Débute également la partition de Danny Elfman, particulièrement rythmée. Une table a été dressée, derrière laquelle Edward, en blouse blanche, se tient. La présence du tyrannosaure végétal renforce l'incongruité de la situation [7]. Par le dialogue, une analogie est tissée entre les poils des chiens et les cheveux des femmes. Joyce souhaite pour son Yorkshire quelque chose de « bouffant » (en français dans le texte, signe de fausse distinction), semblable à sa propre coiffure. Edward s'active. Le bruit des coups de ciseaux est doublé par les gloussements et les gémissements de la femme, qui fixe avec de plus en plus d'ardeur l'artiste. Un changement d'axe rompt brièvement cette intimité, en intégrant un chœur féminin enthousiaste, qui s'esclaffe et applaudit. Retour au

9 

10 

11 

12 

13 

14 

15 

16 

plan taille sur Edward et Joyce : un nouveau détail retient l'attention, les ongles roses et manucurés de la femme [8]. Ceux-ci sont si longs qu'ils semblent métamorphoser ses mains en pattes de coq, autre transgression symbolique de la frontière entre animaux humains et non humains. Ils rappellent en tout cas les prothèses du personnage-titre. Tim Burton réitère l'effet de surprise de la scène précédente. Hors champ lors de la coupe, le petit chien entre dans le cadre, cette fois par le bas, arborant une fière crinière de lion. Joyce est transportée. Prenant les devants, elle installe une chaise de jardin hors champ afin qu'Edward s'attaque à sa coiffure. Le garçon la suit docilement.

Extase

Edward entre dans le cadre par la gauche, rejoignant Joyce, déjà installée. La contre-plongée inscrit dans le même axe la femme et l'homme. En arrière-plan, la palissade forme au niveau du cou de la ménagère un crénelage évocateur : si l'apprenti-coiffeur a des gestes experts, la position des lames suggère en effet la possibilité d'une décapitation [9]. Ce risque est souligné par un passage au gros plan. La tête de Joyce est enserrée par les cisailles. Aucune crainte toutefois de sa part. Les yeux fermés, elle s'abandonne [10]. En gros plan également, le visage d'Edward apparaît concentré. Les ciseaux, tenus à la verticale comme un couteau, glissent lentement sous le bord inférieur du cadre [11]. Le geste est ambigu, chargé d'une menace de mort. Dès lors qu'Edward commence à coiffer, les violons doublent le bruit du métal et renforcent l'impression de vitesse. Pour la première fois, un plan permet de voir en même temps le coiffeur et son cobaye vivant. Des mèches rousses volettent. Bouche entrouverte, yeux fermés, Joyce pousse un soupir de plaisir. Sa respiration se fait plus profonde [12]. Après la reprise du gros plan sur le visage d'Edward, dont le visage fermé manifeste une intensité presque inquiétante, la mise en scène se concentre sur les sensations de la femme. La vision se fait plus détaillée : tête penchée en arrière, halètements marqués, puis pieds qui se tendent, tandis que les cheveux continuent à choir [13]. La musique couvre par son volume l'expression vocale de la jouissance, mais celle-ci se laisse deviner sans peine. Le choix par Joyce, pour qualifier cette expérience, du mot *thrilling* – qui renvoie au fait de frissonner – indique que le plaisir est ici indissociable du danger, ou au moins de son fantasme.

Défilé

Un nouveau cortège se forme. Après les chiens, leurs maîtresses. L'enjeu est ici de varier les manières de filmer un même acte. Panoramique vers le bas glissant d'Edward à sa cliente ; gros plan sur le visage d'une dame filmé depuis la droite, puis plan un peu plus large sur une autre, depuis la gauche, les cisailles s'agitant au second plan [14] ; mouvement de caméra légèrement tournoyant au niveau du visage ; travelling arrière révélant le regard du coiffeur au milieu d'une vallée capillaire, offrant certainement l'effet le plus inattendu et le plus drôle [15]. Si les ménagères du quartier défilent sans transition, Peg a droit à un accueil personnalisé. Après un coup de plumeau sur le fauteuil, la caméra, dans un mouvement souple, accompagne la main qu'Edward tend vers son hôtesse. La scène délaisse la métaphore sexuelle pour ne plus montrer entre les personnages que tendresse et bienveillance [16]. Après trois coups de ciseaux, la scène s'interrompt brusquement, comme pour les laisser à leur intimité.

Mise en scène
Face à face

Le métier de Peg et la physionomie d'Edward font du visage un enjeu important de la mise en scène. À travers le regard caméra, Tim Burton nous place dans une grande intimité avec ses personnages.

Transgression

Le regard caméra est souvent considéré comme un interdit du cinéma classique. Celui-là romprait en effet avec l'autonomie de l'univers fictionnel, rappelant aux spectateurs les conditions notamment techniques de sa production. Regarder dans l'objectif, ce serait rappeler qu'il y a une caméra et une équipe de tournage. Les choses sont en réalité moins simples, et les exceptions à la règle très nombreuses – par exemple chez Alfred Hitchcock ou, dans un autre contexte culturel, Yasujirō Ozu. Il n'empêche que les regards caméra dans *Edward aux mains d'argent* se remarquent. Loin d'être furtifs ou «accidentels», ils insistent, provoquant éventuellement un léger malaise.

Maquillage

Installés au sous-sol, Peg et Edward entreprennent une session de maquillage [séq. 6]. Après un plan d'ensemble, le cinéaste fait le choix étonnant d'un champ-contrechamp frontal. La femme relève ses lunettes sur le front, puis scrute la peau du garçon. Les cheveux relevés par une pince, celui-ci subit, les yeux écarquillés, les manœuvres de son hôtesse. L'effet comique tient d'abord au contraste entre l'activité de Peg et la passivité d'Edward. Alors que la première ne cesse de parler et de grimacer, le second demeure parfaitement muet et immobile, à l'exception des yeux. Si le choix de la frontalité se justifie par la position des personnages, il est remarquable que Burton confère une dimension tactile à ces images. Avec ses cotons enduits de crème, Peg ne semble pas loin de badigeonner l'écran lui-même. Variation sur le motif du contact, qui traverse tout le film, la scène en montre une version à la fois bienveillante et invasive. En voulant rendre l'apparence d'Edward plus «acceptable», la représentante en cosmétique témoigne à la fois de son conformisme et de son empathie. Sa main est le seul élément à franchir le bord du cadre, et à s'introduire ainsi dans l'espace de l'autre. Cette forme d'intrusion, éprouvée comme telle par le spectateur qui se retrouve alors précisément dans la position d'Edward, renvoie à une phobie sous-jacente du toucher – la sexualité, dans le film, n'est représentée que sous les formes de l'agressivité virile (Jim) et de la nymphomanie (Joyce). Il n'est toutefois pas interdit de voir aussi dans ce grossier barbouillage l'expression d'une sensibilité artistique. Comme le fait de tailler buissons et cheveux, le maquillage serait un art du quotidien. Certes, la palette de Peg manque de subtilité, mais la peau lavande du garçon peut évoquer une peinture.

Communication

Invité d'un talk-show, Edward est embarrassé par une question du public, curieux de savoir s'il a une petite amie. Alors que le présentateur insiste, le garçon fixe l'objectif. Ainsi, il suture deux espaces : le plateau de télévision et le salon dans lequel Kim, Jim et Kevin regardent l'émission. Un travelling avant accompagné par un air de flûte vient cueillir le trouble de la jeune fille, qui se sent désignée par Edward. De façon muette, il semble bien s'adresser à elle et à nulle autre – ce que même Kevin comprend. D'abord légèrement oblique par rapport à l'axe de la caméra, le poste de télévision perd ses contours massifs au fil d'un zoom avant, pour ne plus se présenter que comme pure surface. À cet égard, Burton utilise avec intelligence les différentes textures d'images : celle imprimée sur la pellicule, soyeuse, et celle diffusée par le tube cathodique, nervurée. L'une et l'autre peuvent faire écho à la peau de ceux qu'elles montrent. Le montage alterné se transforme au fur et à mesure des raccords en un champ-contrechamp imaginaire entre Edward et Kim. Elle qui n'avait manifesté que terreur, dédain ou incompréhension envers l'invité de sa mère est visiblement troublée par ses propres sentiments. La distance semble se combler le temps de deux gros plans. Mais dès qu'Edward fait entrer ses mains dans le cadre, en l'occurrence pour s'emparer du micro, une gerbe d'étincelles jaillit, brisant la magie de l'instant. La transmission affective est interrompue.

«Le regard d'Edward allait être une chose capitale, dans la mesure où c'est un personnage quasi muet»

Tim Burton







Sleepy Hollow : La Légende du cavalier sans tête (1999) © Park Circus



Filiation
Hantises

Si la pente gothique de Tim Burton aura des illustrations plus évidentes encore, comme *Sleepy Hollow : La Légende du cavalier sans tête* (1999), *Edward aux mains d'argent* s'inscrit déjà amplement dans cette esthétique, qui se teinte d'expressionnisme.

Gothique

« Poésie des tombeaux et des morts vivants[1] », selon l'expression de l'historien et critique Antoine de Baecque, le gothique se constitue comme mouvement artistique au tournant du XVIII[e] siècle, avec les écrits d'Horace Walpole, Ann Radcliffe ou Mary Shelley. En rupture avec les Lumières, ce style explore la face sombre de l'univers, confrontant des âmes tourmentées à l'occulte et à l'irrationnel dans des paysages de ruines. Les ombres étendent leurs puissances cauchemardesques, défigurant ce qui pouvait sembler jusqu'alors une réalité stable. Dans *Edward aux mains d'argent*, le gothique est largement circonscrit au domaine du Créateur. Sombre château planté sur une aiguille rocheuse, il rappelle à qui veut bien le regarder que d'autres formes de vies existent, plus inquiétantes et incontrôlables que celles de la banlieue pavillonnaire. Le parti du cinéaste est toutefois d'inverser les polarités morales : c'est bien Edward, malgré tout, qui a le cœur le plus tendre. C'est même depuis son château que se disperse cet emblème de la pureté qu'est la neige. Pour le spectateur, il s'agit donc de dépasser la peur du noir, de l'étrange. Chargée d'une mémoire cinéphile fondatrice pour Tim Burton, la présence de Vincent Price est un autre écho au gothique. Dans les années 1960, l'acteur était coutumier des adaptations d'Edgar Allan Poe par Roger Corman. Tournés pour des budgets dérisoires, *La Chute de la maison Usher* (1960) ou *Le Corbeau* (1963) ont accueilli son inquiétant raffinement. Dans *Edward aux mains d'argent*, il incarne un savant moins fou que gentiment excentrique, grand enfant reclus espérant se fabriquer un ami.

1 Antoine de Baecque, *Tim Burton*, Cahiers du cinéma, 2007, p. 138.

« [Ce château] est aussi une manière de se placer au-dessus, d'être en dehors, d'aller au-delà, de vivre dans un lieu qui ne ressemble pas à un intérieur de boîte à chaussures »

Tim Burton

Expressionnisme

Si l'expressionnisme possède des contours flous et des définitions multiples, il est au cinéma souvent caractérisé comme une manière de manifester, dans les décors, les lumières ou les costumes, les états émotionnels et psychologiques des personnages. Ceux-ci sont marqués par une angoisse déformant les perspectives, troublant les repères, symptôme des incertitudes de l'époque (dans le cas du cinéma allemand, l'après-Première Guerre mondiale et la république vacillante de Weimar). *Le Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920) est resté célèbre pour ses bâtiments aux angles tranchants et ses rues labyrinthiques. Dans le château d'Edward, les longues fenêtres ondulent et la charpente trouée du grenier se tord en une convulsion immobile. À la nuit tombée, la lumière de la lune se diffuse sur les murs en un damier irrégulier. C'est lors de l'affrontement mortel avec Jim, quand Edward sort de ses gonds, que le décor est le plus ouvertement expressionniste. Mais déjà lorsque Peg pousse la lourde porte du château, des rayons de lumière percent l'obscurité, les vitraux s'étirent et les escaliers flottent. Un œil attentif notera que l'ombre fuyante d'Edward se découpe au-dessus du chapeau de la représentante. Le château reflète-t-il les humeurs de ses habitants ou est-il destiné à maintenir éloignés les curieux, notamment grâce à ses gargouilles ? Au contraire de l'expressionnisme historique, celui de Burton saisit moins un esprit du temps qu'il ne matérialise une singularité. Aussi solitaire soit-il, le château est un refuge pour Edward. Par ailleurs, le monde d'en bas n'est pas tout à fait épargné par les déformations. Outre le lit trop grand de l'enfant à qui Kim raconte l'histoire de la neige, il faut mentionner l'ombre de l'aquarium projetée dans la chambre de Kevin – plus amusante qu'effrayante – et l'atmosphère sépulcrale régnant chez la bigote.



Le Cabinet du docteur Caligari (1920) © mk2





Musique
Cœur battant

Alfred Hitchcock et Bernard Herrmann, Federico Fellini et Nino Rota, Akira Kurosawa et Fumio Hayasaka, Jacques Demy et Michel Legrand : nombreuses sont les collaborations entre cinéastes et compositeurs à avoir marqué l'histoire du cinéma. S'étalant désormais sur plus de trois décennies, celle entre Tim Burton et Danny Elfman compte parmi les plus fructueuses.

Atmosphère

Quelques notes de célesta, un instrument à percussion et à clavier entre le glockenspiel et le piano, s'égrènent, tandis que la caméra glisse vers la porte du château d'Edward [séq. 1]. Celle-ci s'ouvre comme par enchantement, nous plongeant un bref instant dans les ténèbres. L'orchestre se gonfle alors de cordes et de percussions. Un chœur éthéré ajoute à l'impression de basculer dans un autre monde. Par le choix de l'instrumentation, l'usage d'une tonalité mineure, la cadence évoquant une valse et le recours à des accords hors de la gamme principale en do majeur, Danny Elfman parvient en quelques instants à élaborer un univers sonore extrêmement suggestif, à la fois féerique et inquiétant. Le spectateur est transporté, et peut-être d'ores et déjà touché par une mélancolie sans rapport direct avec les images. Outre qu'elle fixe une atmosphère, la musique crée donc aussi une attente. Cet effet d'annonce se retrouve peu après sous une autre modalité lorsque, portée par le récit de Kim, la caméra survole la ville jusqu'au domaine d'Edward. Un thème se fait brièvement entendre, qui sera attaché au personnage-titre. Les chœurs féminins s'amplifient comme une houle ou une tempête de neige, avant d'être soudain interrompus ; le plan suivant nous présente le quartier résidentiel à l'aube, où seuls résonnent les aboiements des chiens – contraste amusant, qui témoigne de l'habileté de Tim Burton à jouer des pleins et des creux de la bande originale, la plaçant tantôt au premier plan, tantôt sous les dialogues. Ne reculant pas devant un lyrisme emphatique, la musique d'Elfman elle-même n'est pas dénuée d'humour, voire d'ironie.

> **« Ce que j'aime avec Tim Burton, c'est qu'il a des réactions viscérales et émotionnelles vis-à-vis de la musique »**
>
> Danny Elfman

Échos

Si la référence majeure du morceau inaugural semble être Piotr Ilitch Tchaïkovski, en particulier « La Valse des fleurs » issue du ballet *Casse-Noisette* (1892), d'autres influences « classiques » peuvent affleurer de façon plus ou moins distanciée. C'est ainsi que la scène du coiffeur fait entendre des sonorités hispaniques rappelant la version du *Barbier de Séville* de Gioachino Rossini, opéra en deux actes de 1816 (le morceau d'Elfman est intitulé « Edwardo the Barbero ») [Séquence]. Lors de la découverte du quartier par Edward, et peut-être plus encore lors du retour nocturne des maris, les airs enjoués, riches en cuivres, convoquent l'esprit des ritournelles de Nino Rota. D'autre part, le film est émaillé de chansons préexistantes empruntées au répertoire de Tom Jones. Le cinéaste en fait là encore un usage très précis, par exemple lorsque les cuivres chaloupés de « It's Not Unusual » accompagnent le geste de Joyce pressant des oranges pour Edward. Le sujet et le ton de la chanson ne sont bien sûr pas indifférents aux visées érotiques de la femme. Celles-ci sont encore plus explicites lorsqu'elle diffuse « With These Hands » sur un radiocassette, dans l'arrière-boutique du salon de beauté [séq. 7]. La voix chaude et sensuelle de Jones prépare son strip-tease. De façon remarquable, Burton mixe le morceau comme une musique de fosse, sans tenir compte des conditions matérielles de sa diffusion (réverbération, grésillement, etc.), mais en le faisant passer devant ou derrière le dialogue. En outre, il utilise le cri de Tom Jones comme un bruitage, lorsque Joyce et Edward basculent en arrière, rompant définitivement le charme. Il faut noter enfin que le film met en scène un personnage de musicienne. Caricature de la bigote, Esmeralda, incarnée par O-Lan Jones, finit par mener le quartier dans une croisade contre Edward. Une brève scène la montre à son orgue électronique, plaquant quelques notes avec le soutien d'une boîte à rythmes. Ce jeu lourdaud complète un portrait déjà très chargé (léger zézaiement, élocution à la fois vindicative et pataude).

Société
En marge

***Edward aux mains d'argent* est une fable sur la différence. Mais quelle est la nature exacte de cette différence qui semble si évidente entre l'homme aux mains d'argent et les habitants de la banlieue ? C'est sur ce point que la lecture du film peut se faire politique.**

Handicap

Alors qu'Edward s'occupe du barbecue, un vieil homme s'approche [séq. 4]. Vétéran de guerre, il a reçu des éclats d'obus dans la jambe. Il tape alors sur sa hanche, qui sonne creux. Porteur d'une prothèse, il incite le jeune homme à ne laisser personne lui dire qu'il a un handicap. La formulation est notable, en ceci qu'elle place le handicap non du côté d'un fait objectif, mais d'une perception sociale. La question reviendra à plusieurs reprises, lorsque des personnes bien intentionnées proposeront à Edward de subir une chirurgie corrective. Inachevé au regard de son Créateur même, le jeune homme ne pourrait-il vivre dignement qu'à la condition de remplacer ses lames par des mains de chair ? Il est probable que, dans l'univers extrêmement conformiste de la banlieue pavillonnaire, il s'agisse surtout de le faire correspondre à une norme physique. La désignation d'un handicap produit en fait un double mouvement. D'un côté, la reconnaissance d'une différence. De l'autre, l'assignation à une position minoritaire, subalterne ou en tout cas spécifique. Aux yeux des habitants, Edward n'existe qu'à travers ses mains-ciseaux – c'est cela qui le définit et lui vaut de tenir un certain rôle, en l'occurrence celui de tailleur-coupeur tous azimuts. Le « handicap » est donc valorisé dans la stricte mesure où il est l'objet d'une performance. Si Bill Boggs, à l'esprit aussi pragmatique qu'étriqué, incite Edward à se faire payer, réduisant son art à un commerce, il n'a pas tort de pointer son exploitation. Un espace social inclusif tiendrait compte non pas uniquement des compétences liées à ces organes singuliers, mais aussi de ce qu'ils impliquent de vulnérabilité, à la fois physique et psychologique. Ce faisant, il s'adapterait à la personne.

« Je me souviens d'avoir éprouvé dès [l'enfance] le sentiment que ce que les gens considèrent “normal” ne l'est pas, et que ce qu'on appelle “anormal” ne l'est pas davantage »

Tim Burton

Hybridation

De quoi Edward est-il fait, exactement ? À voir défiler les pages dans lequel le Créateur a décrit les étapes de sa fabrication, il apparaît que celui-là possède un système sanguin, mais aucun appareil respiratoire, digestif ou génital. Doté de divers rouages, tuyaux et pièces métalliques, il est toutefois davantage qu'un automate, puisque ses réactions ne sont pas conditionnées par la seule mécanique. Hybridation entre l'humain et la machine, Edward serait un cyborg. Si le terme renvoie à un imaginaire de science-fiction qui semble éloigné du film, il semble pertinent d'envisager les mains d'argent comme des prothèses ; plutôt que des membres par défaut, un appareillage avec ses possibilités propres. Si les prothèses servent en général à réparer le corps, elles peuvent aussi l'augmenter. Des cas réels célèbres, comme celui de l'athlète sud-africain Oscar Pistorius, doté de deux lames en carbone à la place des jambes, ont soulevé nombre d'interrogations éthiques et pratiques. L'industriel Ford a pour sa part équipé certains de ses ouvriers d'un exosquelette afin de ménager les organismes soumis à des tâches répétitives. L'objectif est de réduire le taux d'accidents, c'est-à-dire d'augmenter le temps de travail et la productivité. Des technologies destinées à soulager des personnes en situation de handicap se retrouvent ainsi mobilisées pour un gain de performance sportive ou économique. En régime capitaliste avancé, la question serait de savoir si la prothèse peut échapper à une fonction productive. La communauté offrirait-elle des mains à Edward si celles-ci servaient à tourner les pages d'un livre ou caresser le visage de son aimée ? N'est-ce pas à cela aussi que, dans les films de science-fiction, rêvent les machines : échapper au programme, s'ouvrir à la vacance et à l'inachèvement, seules manières d'être réellement vivantes ?









Document
Lectures critiques

À la sortie d'*Edward aux mains d'argent*, Tim Burton est loin d'être un inconnu pour la critique française. La découverte du film est le moment d'une première mise au point sur la trajectoire du cinéaste, qui a de quoi dérouter.

Beetlejuice avait été reçu avec enthousiasme par la critique, puis *Batman* s'était retrouvé en couverture des *Cahiers du cinéma* (n° 423, septembre 1989), au risque de choquer certains cinéphiles. Pour dire la surprise que représente dans ce contexte *Edward aux mains d'argent*, Philippe Vecchi imagine dans *Libération* (10 avril 1991) cette savoureuse petite scène entre Tim Burton et un producteur :

« Un jeune metteur en scène, un rien hirsute et présumé inconnu, s'avance vers un producteur hollywoodien et lui propose ceci : "En gros, je voudrais faire un film sur une créature d'apparence humaine, Edward, inventée de toutes pièces par un savant qui n'a pas le temps de la terminer. Le démiurge, qui pourrait être joué par mon idole Vincent Price, meurt en laissant le pauvre Edward avec tout un bordel de paires de ciseaux et de lames à la place des mains, ce qui fait qu'il se coupe comme un âne quand il s'essuie le visage et qu'il ne peut pas dormir sur un *waterbed* ou manger des petits pois, par exemple, voyez." Le producteur : "Et à la place des sécateurs, tu verrais pas plutôt deux bras en forme de Scud, et on le parachute au Koweït, le monstre ?" Le metteur en scène : "Non." L'autre (bave aux lèvres) : "Mouif. Et qu'est-ce qui se passe au juste avec ton coupe-coupe humain ? Il taille les haies, peut-être, il se lance dans la sculpture capillaire et la tonte des caniches ?" "Oui, oui, c'est ça. Il est très doué. Puis il tombe amoureux d'une fille normale, et voilà." "Ce n'est pas dans mon habitude de dire du mal, mais tu es gentil : tu crois vraiment qu'on n'a que ça à foutre ?!" »

Plus sérieuse, l'approche des *Cahiers du cinéma* n'en témoigne pas moins du même sentiment de voir s'affirmer, au creux de l'industrie hollywoodienne, une voix singulière. Placé en couverture du numéro 442 d'avril 1991, *Edward aux mains d'argent* fait l'objet de trois textes. Dans sa critique, Iannis Katsahnias envisage en quoi Tim Burton est un auteur, capable de s'adapter à des contextes de production différents pour livrer, par sa mise en scène, une vision particulière du monde. Ainsi écrit-il :

« Pour Tim Burton, le personnage est une affaire de peau, ce deuxième épiderme en cuir que porte Batman, non pas pour souligner des muscles saillants, mais pour cacher un corps chétif, faible et fatigué, ce maquillage couleur chair qu'utilise le Joker pour retrouver figure humaine, ce visage de porcelaine brisée qu'arbore Johnny Depp pour devenir Edward. Cœur fendu, visage cramé, le personnage burtonien, qu'il soit "bon" ou "méchant", Batman ou Joker, mort ou zombie, c'est toujours un écorché. [...] Tout le prix des précédentes réalisations de Tim Burton, de ses films de commande, résidait dans cette qualité de croquis qu'il savait conserver, préférant enregistrer le chaos du tournage que créer la parfaite illusion. [...] Ici l'inachèvement quitte l'esthétique pour passer du côté de la fiction et devenir partie intégrante du personnage. Du coup, Edward est ce moment magique où l'âme de l'artiste se matérialise devant nos yeux ébahis. Mieux qu'un film réussi, *Edward Scissorhands* est le conte de fées enfin retrouvé. »

Dans le numéro 364 de *Positif*, en juin 1991, Thomas Bourguignon propose également une analyse symbolique :

« Edward ne s'intègre pas, il ne passe pas à l'âge adulte et retourne dans son manoir au temps immobile. Kim est devenue une vieille femme, tandis que lui n'a pas changé. Dans le conte de Tim Burton, le héros ne parvient pas à trouver sa place, et sa croissance reste à jamais bloquée, il n'a pas réussi sa métamorphose, contrairement à *La Jeune Fille sans mains* de Grimm, qui subissait trois épreuves avant d'être acceptée : sans mains, mains d'argent et, enfin, mains humaines, signe qu'elle était une adulte. Edward, lui aussi, aura parcouru trois étapes, sculptant les trois règnes de la nature. S'il semble aller, dans un premier temps, vers l'humain en passant par le végétal, il s'en éloigne au moment où ses rapports se détériorent avec les habitants : il se tourne alors vers le minéral, la glace, symbole de pureté mais aussi d'immobilité. »



FILMOGRAPHIE

Édition du film

Edward aux mains d'argent, DVD et Blu-ray, 20th Century Studios.

Quelques films de Tim Burton

Beetlejuice (1988), DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

Ed Wood (1994), DVD et Blu-ray, Touchstone Home Video.

Les Noces funèbres (2005), DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

Alice au pays des merveilles (2010), DVD et Blu-ray, Walt Disney France.

Films avec des acteurs d'*Edward aux mains d'argent*

La Chute de la maison Usher (1960) de Roger Corman, DVD et Blu-ray, Sidonis Calysta.

Le Corbeau (1963) de Roger Corman, DVD et Blu-ray, Sidonis Calysta.

Cry-Baby (1990) de John Waters, DVD et Blu-ray, BQHL Éditions.

Films d'inspiration fantastique

Le Cabinet du docteur Caligari (1920) de Robert Wiene, DVD et Blu-ray, Potemkine Films.

Frankenstein (1931) de James Whale, DVD et Blu-ray, Universal Pictures Home Entertainment.

La Fiancée de Frankenstein (1935) de James Whale, DVD et Blu-ray, Universal Pictures Home Entertainment.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Jacques Aumont et Bernard Benoliel (dir.), *Le Cinéma expressionniste : De Caligari à Tim Burton*, Presses universitaires de Rennes, 2009. Disponible sur Internet :
  ↳ books.openedition.org/pur/1081
- Antoine de Baecque, *Tim Burton*, Cahiers du cinéma, 2007.
- Tim Burton et Mark Salisbury, *Tim Burton : Entretiens avec Mark Salisbury*, Sonatine, 2009.
- Tim Burton, *La Triste Fin du petit enfant huître et autres histoires* (1997), 10/18, 2008.
- Béatrice Coron (ill.), *Il était une fois… Tim Burton*, Arola, coll. Dada, 2013.
- Murray Pomerance, *Ici commence Johnny Depp*, Capricci, 2010.

Analyses du film

- Vincent Avenel, « La Ménagerie de glace », *Critikat*, 21 octobre 2008 :
  ↳ critikat.com/actualite-cine/critique/edward-aux-mains-d-argent
- Guillaume Richard, « *Edward aux mains d'argent* : La revanche policière de Tim Burton », Le Rayon vert, 20 mars 2019 :
  ↳ rayonvertcinema.org/edward-aux-mains-d-argent-analyse
- Agathe Kowalski, « *Edward aux mains d'argent* », DVDClassik, 25 décembre 2023 :
  ↳ dvdclassik.com/critique/edward-aux-mains-d-argent-burton

VIDÉO

- Conférence d'Antoine de Baecque « L'art des morts : la création morbide chez Tim Burton », Cinémathèque française, 12 mars 2012 :
  ↳ cinematheque.fr/video/198.html

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema

HORS DU TEMPS

Deuxième personnage de l'œuvre de Tim Burton à revêtir une combinaison de cuir noir, Edward n'a cependant rien d'un justicier nocturne. Après le succès planétaire de *Batman* en 1989, le cinéaste profite de sa réputation pour mener à bien un projet extrêmement personnel, né d'un croquis dessiné durant l'adolescence. Audacieux contre-pied qui, loin de dérouter le public et la critique, confirmera l'épanouissement d'un univers singulier, reconnaissable notamment à ses créatures solitaires, son ton joyeusement macabre et ses audaces graphiques. Tourné en 1990, *Edward aux mains d'argent* organise la rencontre de Walt Disney et d'Edgar Allan Poe en introduisant un château gothique dans une banlieue résidentielle. Quatrième collaboration entre Burton et le compositeur Danny Elfman, le projet marque également la rencontre du cinéaste avec celui qui deviendra son acteur fétiche, Johnny Depp. À contre-emploi, l'acteur masque son visage de jeune premier sous le fard et les cicatrices pour mieux en révéler l'extrême sensibilité. À travers Edward, Burton et Depp livrent un (auto)portrait croisé de l'artiste en exclu, figure chargée d'une mélancolie inaltérable.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté
Égalité
Fraternité

AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS DU CINEMA

Directeur de la publication : Gaëtan Bruel | Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 291, bd Raspail – 75675 Paris Cedex 14 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédactrice en chef : Olivia Cooper-Hadjian, Cahiers du cinéma | Rédacteur du dossier : Raphaël Nieuwjaer | Iconographie : Magali Aubert | Révision : Mathilde Trichet | Conception graphique : formulaprojects.net
Conception et réalisation : Cahiers du cinéma – 64, rue de Turbigo – 75003 Paris.