

Muppets, Gelfings et Goblins dans The Dark Crystal et Labyrinth de Jim Henson et Brian Froud : une féerie conceptuelle et désincarnée ?

Yannick Bellenger-Morvan

► **To cite this version:**

Yannick Bellenger-Morvan. Muppets, Gelfings et Goblins dans The Dark Crystal et Labyrinth de Jim Henson et Brian Froud : une féerie conceptuelle et désincarnée ?. Françoise Heitz; Emmanuel Le Vagueresse. La fantaisie dans les arts visuels, Reims : ÉPURE, Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2015, 978-2-915271-97-3. hal-02537276

HAL Id: hal-02537276

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02537276>

Submitted on 8 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Muppets, Gelflings et Goblins* dans *The Dark Crystal* et *Labyrinth* de Jim Henson et Brian Froud : une féerie conceptuelle et désincarnée ?**

Yannick Bellenger-Morvan
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP (EA 4299)

Historien du cinéma également spécialiste des littératures marginales, Jacques Goimard conclut le chapitre qu'il consacre au merveilleux au cinéma, dans son ouvrage majeur *Critique du merveilleux et de la fantasy*, en soulignant la radicalité de *The Dark Crystal*, film fantastique américain sorti en 1982 sous l'égide du studio hollywoodien TriStar. En effet, même s'il reprend la trame conventionnelle du conte de fées, ce film réalisé par Frank Oz et Jim Henson, le père de Kermit la grenouille, se démarque de la production, alors foisonnante, de ce type de divertissement populaire, dominée par les récits de *sword-and-sorcery* et mettant en scène des héros plus ou moins bodybuildés : on pense à Arnold Schwarzenegger dans la série des *Conan*, adaptation des romans de Robert E. Howard, ou Tom Cruise dans la romance néo-tolkienienne, *Legend*. *The Dark Crystal* bénéficie « de nouveaux procédés de mise en image »¹ en se servant des *muppets*, marionnettes animées de l'intérieur, développées par Jim Henson et son atelier. Plus que tout autre film de *fantasy*, *The Dark Crystal* pousse la défamiliarisation et la rupture avec le réel à leur paroxysme, en ne faisant intervenir aucun acteur humain. Décors et accessoires sont, également, intégralement fabriqués, sortis de l'imagination de l'illustrateur britannique Brian Froud, connu pour ses albums retraçant l'histoire naturelle des elfes et lutins,

¹ Goimard, Jacques, « Le merveilleux nouveau est arrivé », in Goimard, Jacques, *Critique du merveilleux et du fantastique*, Paris, Agora, 2003, p. 590.

peuplant la région du Devon où il vit et travaille.

Tout est artifice et création esthétique dans le monde de *The Dark Crystal*. La planète Thra est habitée par de nombreuses espèces indigènes et endémiques, organisées en une hiérarchie ontologique dominée par les Skeksis, dont le pouvoir, assuré par la possession d'un cristal noir, est mis en danger par deux survivants d'une espèce par ailleurs éteinte. Ces Gelflings, Jen et Kira, sont les héros de l'histoire, et leur quête consiste à retrouver un éclat du cristal afin de restaurer l'intégrité du précieux objet et garantir l'équilibre de Thra. En 1986, à partir d'un scénario initialement élaboré par le Monty Python Terry Jones, Jim Henson et Brian Froud unissent à nouveau leurs imaginaires avec *Labyrinth*, mêlant cette fois des acteurs de chair et de sang aux marionnettes pour incarner les personnages qui évoluent dans le labyrinthe conduisant la jeune Sarah, jouée par Jennifer Connolly, au château des Lutins, où le roi Jareth, interprété par David Bowie, retient le petit frère de l'adolescente de quatorze ans.

On peut alors se demander quel est le rôle du corps, naturel ou fabriqué, dans la construction d'une fantaisie cinématographique, dont l'aspect artificiel est, semble-t-il, recherché et revendiqué. A la suite de Jack Zipes, universitaire américain réputé pour son approche marxiste du conte de fées, il convient de s'interroger sur les vertus civilisatrices de cette fantaisie visuelle si particulière, en mettant l'accent sur les mécanismes de l'effet de merveilleux produit par les marionnettes. C'est la problématique de l'incarnation qui nous intéresse au premier chef et la façon dont elle s'articule à la forme du conte de fées, récit conventionnel défini par Jack Zipes² comme un vecteur idéologique puissant, garantissant le *statu quo* social et la pérennité d'un discours dominant. En adoptant un art visuel propre à Jim Henson et Brian Froud, cette fantaisie embrasse-t-elle l'idéologie américaine des années 1980, ou bien s'en affranchit-elle au contraire, la visée ludique des films prenant alors une tournure édicatrice plus subversive ?

² Zipes, Jack David, *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2002.

Pour répondre à ces nombreuses questions, nous nous attacherons d'abord à inscrire la fantaisie cinématographique de Jim Henson et Brian Froud dans son contexte culturel.

Muppet, corps mou et identité nationale

Les années 1980 sont dominées par l'idéologie reaganienne, qui s'inscrit en opposition avec l'administration démocrate de Jimmy Carter, marquée par la fin de la guerre du Vietnam et la crise des otages de Téhéran. Le cinéma des années 1970 est influencé par la contre-culture, née des doutes et incertitudes causés par une période instable économiquement et politiquement. La nouvelle ère politique qui s'ouvre avec l'élection de l'ancien acteur hollywoodien et anti-communiste chevronné, Ronald Reagan, en 1981, inaugure également une révolution culturelle, volontairement construite comme un remède au « malaise post-impérial » mis en lumière par l'historien Rupert Wilkinson³ et qui décrit le plus efficacement, selon lui, le début de cette décennie. La révolution reaganienne vise donc à raffermir la place des USA dans le monde, mais aussi à restaurer la confiance des citoyens américains dans la nation. L'industrie cinématographique est le médium privilégié, sinon naturel, de Ronald Reagan, pour traduire une identité nationale forte et, pourrait-on dire « musclée ». Il s'agit bien de fabriquer un nouveau corps national grâce à l'incarnation de figures héroïques par des acteurs à la plastique parfois surdimensionnée, afin de rendre véritablement visibles les stéréotypes physiques, moraux et sexuels qui définissent l'idéologie reaganienne.

Dans son étude sur le cinéma hollywoodien des années 1980, reposant essentiellement sur des films d'action, Susan Jeffords⁴ définit une terminologie et, ce faisant, oppose deux types de corpulences : le corps dur (« hard body ») et le corps mou (« soft body »). Le corps dur est celui, héroïque et musclé, de l'homme fort américain, qui défend la patrie contre

³ Cité dans : Jeffords, Susan, *Hard Bodies, Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1994, p. 3.

⁴ Jeffords, Susan, *Hard Bodies...*, *op. cit.*

ses ennemis intérieurs et extérieurs. À cet égard, Rambo peut être cité comme une allégorie de la nation américaine, telle qu'elle était envisagée par la Nouvelle Droite que le Président représentait alors. Susan Jeffords révèle comment l'administration Reagan, tout en prônant le non interventionnisme économique, est à l'origine d'une politique prescriptrice en matière d'identité nationale et individuelle : le corps est, affirme-t-elle, nationalisé afin de mettre en équation les actes de chaque citoyen avec les actions du gouvernement, les échecs des uns étant rendus responsables des défaites des autres.

Le corps mou, à l'inverse, sert à incarner les faiblesses morales héritées de l'administration Carter, que certains détracteurs (historiens, journalistes et hommes politiques confondus) avaient qualifiée de féminine. Sont « mous » tous ces corps de mères célibataires, d'homosexuels, de consommateurs de substances illicites, d'Afro-Américains et de Latinos, qui menacent la société reaganienne de désintégration. Le corps dur et quasi mythique du héros patriote est surtout le réceptacle de toutes les qualités qui identifient l'homme reaganien blanc, hétérosexuel et herculéen : à savoir, l'individualisme, le militarisme et la liberté. Dans ce paysage cinématographique binaire et manichéen, comment s'inscrit le travail conjoint de Jim Henson et Brian Froud ?

Force est de constater que les héros de Jim Henson dans *The Dark Crystal* (et dans ses autres productions, d'ailleurs) ont, littéralement, des « corps mous », puisque les auteurs ont recours à des marionnettes faites de mousse. La mollesse ou douceur du matériau est aussi symbolique : les personnages principaux ne véhiculent pas les mêmes valeurs que celles, agressives et belliqueuses, des *action heroes* musclés incarnant l'idéologie de leur époque. Quoique figures anthropomorphes, Kira et Jen ne sont pas des êtres humains. Les traits des Gelflings sont à peine marqués, leur corps est juvénile, frêle, puisque les deux personnages semblent être des adolescents ou de tout jeunes adultes. Outre la couleur de leurs cheveux et de leur costume, rien dans leur visage ne permet de les distinguer individuellement. Ce n'est pas Jen, le héros masculin, qui, seul, parvient à sauver le monde, mais le travail conjoint du garçon et de la fille, chacun montrant des qualités

acquises également précieuses : orphelins, séparés de leur peuple à la naissance, les deux héros ont été recueillis l'un par les Mystics, l'autre par les Podlings, chacun bénéficiant d'une éducation différente. Jen sait ainsi lire les runes, tandis que Kira parle la langue de la nature, communiquant ainsi avec les animaux. Ils partagent la même force et le même courage. Il s'agit donc bien d'un couple de héros qui accomplit la quête, dans un rapport de complémentarité et d'équilibre.

Brian Froud élabore le monde imaginaire de Thra en s'intéressant moins aux individus qu'aux classes, familles et espèces de la faune et de la flore de Thra. L'ouvrage préparatoire *The World of the Dark Crystal*⁵ propose une véritable taxinomie afin de soutenir un récit des origines. Initialement publié en 1982, puis réédité pour le vingtième anniversaire de la sortie du film, l'ouvrage est à présent assorti du fac-similé de la brochure promotionnelle de 1978. Le concept voit donc le jour à la fin des années 1970, marquées par un regain d'intérêt pour la fantaisie médiévalisante de J. R. R. Tolkien, mort en 1973, et un nouvel engouement pour la fantaisie interstellaire de *Star Wars*, dont le premier *opus* sort en salles en 1977. Le travail de Brian Froud sert de pivot entre les deux phénomènes de mode : il a déjà collaboré à maintes reprises avec Alan Lee, l'un des deux illustrateurs principaux du *Seigneur des Anneaux*, et il a participé à la conception des différentes créatures qui gravitent autour de Luke Skywalker et ses comparses. Wendy Froud, son épouse, est notamment la « mère » de Yoda. Si certains noms diffèrent selon les ouvrages, la brochure comme l'album mettent toutefois en avant l'importance de la biodiversité de Thra. Dès la deuxième page de la brochure, le lecteur apprend que :

This world is an unfamiliar one to the sheltered Jen. The forests are filled with all manners of CREATURES. They hop, crawl, skitter and dart through the angles of trees and vines, some sweetly singing, some shrieking, some chattering in their own almost decipherable languages.

⁵ Froud, Brian, *The World of the Dark Crystal*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 2003.

Yannick Bellenger-Morvan

Some are charming.
Some seemed filled with menace.
In this world, there are no clear lines between the kingdoms
of plant and animal. ROCKS and ROOTS, WEEDS and
WATERFALLS, all are aware and, in their various ways, can
converse.⁶

La création de *The Dark Crystal* se déploie donc en trois mouvements : l'esquisse de l'histoire dans la brochure, manuscrite, les dessins réalisés semble-t-il au fusain, puis, le film, narrant la quête des héros sur une planète menacée, et l'album conceptuel (ou livre d'artiste) qui, à quelques rares exceptions près, ne se contente pas de rassembler les photogrammes tirés du film, mais donne à voir les dessins originaux de Brian Froud illustrant un récit à la première personne. Il s'agit du témoignage inédit (présenté comme une traduction) du personnage d'Aughra, figure hybride et palimpseste, évoquant la prophétesse autant que l'astronome. L'ouvrage, qui raconte donc la naissance, le fonctionnement et le déclin de Thra, décrit sa géographie, sa faune et sa flore, ses étoiles et leur influence sur le cristal, les instruments de musique ou leur fabrication. Certaines pages du livre prennent parfois l'allure de planches de l'Encyclopédie, reproduisant chaque objet ou sujet d'étude selon toutes ses facettes, jusqu'à saturation de l'espace paginal, à la manière dont la citation plus haut jouait sur l'énumération pour créer un effet de foisonnement du vivant, de richesse naturelle.

⁶ *Ibid.* Le fac-similé présenté dans une enveloppe en fin d'ouvrage n'est pas paginé. La citation pourrait être ainsi traduite : « C'est un monde inconnu pour Jen, qui a été protégé. Les forêts sont remplies de toutes sortes de créatures. Elles sautillent, rampent, se faufilent, s'élancent dans un enchevêtrement d'arbres et de ronces. Certaines créatures chantent mélodieusement, d'autres poussent des cris aigus, d'autres encore jacassent dans une langue presque compréhensible. / Certaines sont charmantes. / D'autres sont menaçantes. / Dans ce monde, il n'y a aucune ligne de démarcation entre le règne animal et le règne végétal. Rochers et racines, mauvaises herbes et cascades : tous les éléments sont conscients et, d'une certaine façon, sont capables de converser. »

Avec *The World of the Dark Crystal*, l'impression est celle de l'exhaustivité, de la fiabilité de l'observation. La fantaisie visuelle de Brian Froud s'élabore à partir d'un terrain (pseudo)scientifique ou du moins rationnel : ce n'est pas la magie qui régit le monde de Thra, mais la biologie, l'anatomie, l'astronomie. Les signes géométriques sont récurrents pour rendre compte visuellement des thématiques principales : la conjonction (celle des soleils), l'union et la fusion des êtres⁷. La douceur des ronds, cercles, globes et spirales s'oppose à la dureté angulaire des triangles afin de mieux les circonscrire, grâce au papier calque qui permet la superposition des pages et des images, soulignant ainsi la complémentarité symétrique de la nature.

Pour Brian Froud et Jim Henson, ce travail de taxinomie constituait un préalable nécessaire pour donner une épaisseur à la création filmique. L'ambition naturaliste est confirmée lorsque la production fait appel aux professionnels du Muséum d'Histoire Naturelle de Londres pour fabriquer certaines marionnettes. Une attention toute particulière est portée aux yeux et aux regards des personnages, dont le réalisme est rendu possible grâce à du matériel de taxidermie. Le passage de la page à l'écran permet une plus-value visuelle, en ajoutant mouvement et son à l'art conceptuel de Brian Froud, dont les dessins sont «dimensionalized by the muppets»⁸. Le cinéma des *muppets* confère une troisième dimension aux espèces créées par Froud : la communauté insouciante des Podlings, dont tous les repas se font en chantant et en dansant, acquiert encore plus de rondeur ; les uRus encore plus de lenteur et de mollesse ; les Gelflings encore plus de douceur. Visiblement, les valeurs ainsi mises en images battent en brèche l'idéologie du corps dur véhiculée par Conan le Barbare. Le couple, la communauté, l'espèce

⁷ À l'occasion d'une telle conjonction, une première espèce, les Urskeks, a été divisée en bons uRus (créatures mystiques vivant à l'écart du monde) et en méchants Skeksis (créatures avides de pouvoir dominant le monde), avant qu'une nouvelle conjonction les fusionne à nouveau.

⁸ Froud, Brian, *op. cit.*, non paginé.

résistent à l'individualisme tyrannique et belliqueux incarné par les Skeksis, qui n'ont de cesse d'envoyer leurs Garthims, soldats caparaçonnés comme des insectes, détruire les villages de Podlings et l'observatoire d'Aughra.

Le message civilisateur – pour copier la formule fétiche de Jack Zipes – que transmet le conte de Jim Henson et Brian Froud ne se contente pas d'être national. Il s'agit aussi d'une leçon sur l'usage de l'imagination, sur la création et la lecture. L'emploi des marionnettes confère à la fantaisie de ces deux artistes une portée métafictionnelle : l'artificialité du support permet une mise à distance qui interroge l'art même de créer et raconter des histoires. Le jeu métafictionnel est fondateur dans *Labyrinth*, dont toute l'intrigue semble trouver sa matière première dans l'imagination débridée de l'adolescente et qui, probablement, ne prend vie que dans le théâtre de son esprit. La mise en abyme et la confusion narrative sont les deux ressorts principaux du film, qui s'ouvre sur un monologue de Sarah, vêtue d'une belle robe blanche, dans un décor pastoral digne d'un film de *fantasy* conventionnel. Le cadre est rapproché et ne permet pas une vision panoramique du paysage. La pluie surprend l'adolescente, le cadre s'élargit, et le spectateur comprend qu'il ne s'agissait là que de la répétition d'une pièce de théâtre : la verdure n'est pas celle d'une contrée idyllique, mais celle du parc municipal, la belle robe n'est pas celle d'une héroïne dans un récit merveilleux, mais un costume de scène portée par une adolescente américaine vivant dans une petite ville. Sous la mousseline, à présent mouillée et souillée, le jean est de rigueur.

La scène annonce la construction du personnage principal et plus largement le fonctionnement de l'ensemble du film : Sarah n'appréhende le réel que par le biais de ses jeux et lectures fantaisistes. Sa belle-mère, qui lui demande de garder son petit frère le temps d'une soirée, est nécessairement envisagée comme une marâtre, ce qui la pousse à prononcer les mots magiques convoquant les *Goblins* ou lutins qui enlèvent le bébé dont l'adolescente ne veut pas s'occuper. Plus tard, on comprend que tous les personnages merveilleux rencontrés dans le labyrinthe trouvent leur origine dans les objets (jouets et livres) qui garnissent sa chambre.

Les marionnettes de Lord Didymus et Ludo sont des peluches, Hoggle un serre-livres, tous visibles sur son lit ou

sur des étagères ; Jareth, au costume et à la chevelure de pop star de l'époque, apparaît comme une poupée⁹. Sarah est une lectrice d'histoires de rêve (littéralement) dont la trame va influencer l'imagination et informer le récit des propres aventures imaginaires : les aventures d'*Alice au Pays des Merveilles* (Lewis Carroll, 1865), celles de Dorothy dans le monde d'Oz (*The Wizard of Oz* de Frank L. Baum, 1901), celles de Max avec les Maximonstres (*Where the Wild Things are* de Maurice Sendak, 1963). L'artificialité du dispositif narratif et la mise en abyme sont consommées : il s'agit bien d'une fiction dans la fiction dans la fiction, d'un rêve dans le rêve dans le rêve – la perspective est curieuse, absurde, à la manière du célèbre labyrinthe dessiné par Escher, qui apparaît d'ailleurs en trois dimensions dans la dernière partie du film et sert d'arrière-plan à l'affrontement nonsensique entre le roi des lutins et l'héroïne. Le recul critique et la distance métafictionnelle sont tels que certains critiques universitaires remettent en question l'appartenance du film au genre de la *fantasy*. Les situations, les décors et les personnages sont certes en rupture avec notre monde connu, mais l'usage des marionnettes désamorcerait le réalisme de présentation cher à J. R. R. Tolkien ou C. S. Lewis, empêchant ainsi le spectateur d'accepter comme allant de soi les règles du monde de *fantasy*, crédulité qui définit le merveilleux selon Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*¹⁰.

De fait, contrairement à la croyance populaire, la *fantasy* n'est pas un genre qui relève historiquement de l'ADN culturel des États-Unis. Brian Atterbery souligne combien la jeune nation américaine était même hostile à toute fiction fantaisiste ou merveilleuse, considérée par les Puritains comme un détournement de la vérité sacrée, en somme une dangereuse duperie. L'identité républicaine et démocratique des USA est

⁹ Holste, Tom, « Finding your Way in the Labyrinth », in Jennifer C. Garlen & Anissa M. Graham (dir.), *The Wider Worlds of Jim Henson*, Londres, McFarland Publishers, 2013, p. 124.

¹⁰ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

fondée sur le matérialisme et la raison hérités des Lumières¹¹. Toutefois, les crises économiques et politiques successives ont ébranlé la foi des individus dans le rêve américain. On se tourne alors plus facilement vers des récits qui ne racontent pas l'Amérique telle qu'elle est ni même telle qu'elle pourrait devenir¹², mais un monde qui n'est jamais advenu, nostalgique de valeurs considérées comme perdues :

[...] the simplicity, harmony, and beauty of the archetypal green world that underlies all fairylands. [...] Fantasy, growing out of the fundamentally optimistic fairy tale, represents a uniquely positive response to disaffection. The fantasist responds to destructiveness by building, to disorder by imagining order, and to despair by calling forth wonder.¹³

Dans cette perspective, Jim Henson et Brian Froud sont bien des « fantaisistes », dont les marionnettes donnent corps à leurs récits merveilleux, optimistes et constructeurs, pour ne pas dire ingénieurs, donnant peut-être ainsi une matérialité tangible, américaine, à un genre imaginaire de tradition européenne.

Si les marionnettes permettent de tordre le cou des *action heroes* des années 1980, si leur corps fabriqué permet une réflexion sur le genre de la *fantasy* et sur l'imaginaire américain, ces artefacts servent également de support symbolique à une remise en question de l'idéal reaganien, en engageant une réflexion sur l'économie et le pouvoir.

¹¹ Atterbery, Brian, *The Fantasy Tradition in American Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 185.

¹² *Ibid.*, p. 186.

¹³ *Ibid.* On pourrait traduire la citation ainsi : « ... la simplicité, l'harmonie et la beauté de cet archétype d'un monde vert à la base de tout monde merveilleux. La *fantasy*, qui dérive du conte de fées, fondamentalement optimiste, constitue une réaction positive unique au désenchantement. L'auteur de *fantasy* (ou fantaisiste) répond à la force destructrice par un élan constructeur, au désordre en imaginant l'ordre, au désespoir en convoquant l'émerveillement. »

Économie et pouvoir : les uRus, Skeksis et autres Podlings ont-ils lu Michel Foucault ?

La marionnette est une métaphore conventionnelle de la subordination, voire de la soumission, et de la manipulation. En inventant les *muppets* en 1976, Jim Henson met en scène un type de marionnette sans fil, qui donne l'illusion de se mouvoir librement, sans l'intervention visible d'un marionnettiste. La marionnette, même sans entrave perceptible, conserve toutefois son pouvoir de symbolisation, en suspendant, au moins en partie, le réalisme de présentation. Elle permet ainsi de « dire » de façon indirecte, désamorçant toute critique éventuelle. On peut noter, d'ailleurs, que dans de nombreux pays (en Iran ou en Tchécoslovaquie, par exemple), les marionnettes ont été utilisées pour échapper à la censure, et cette forme de théâtre a pu rendre possible l'expression d'une opposition ou d'une résistance¹⁴. Il nous semble que les marionnettes de Jim Henson servent exactement ce propos : tout en paraissant faire partie du système, dans un film de divertissement pour enfants sorti à l'occasion des fêtes de fin d'année, avec une équipe de techniciens et de designers venus de *Star Wars*, elles sont aussi le vecteur d'un commentaire sur le pouvoir, son exercice et ses excès.

Thra est un monde hiérarchisé, organisé principalement autour d'un rapport de force binaire : les dominants et les dominés ; les colonisateurs et les colonisés ; les exploités et les exploités. Dans ce cadre, les Skeksis constituent l'espèce dominante, comme leur apparence physique nous le laisse comprendre : ces créatures carnassières et carnivores ont le bec acéré, évoquant autant des oiseaux de proie que des dinosaures. Leur pouvoir est représenté comme décadent.

¹⁴ L'institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières a organisé les 20, 21 et 22 novembre 2014 un colloque international sur cette thématique : « Marionnettes et pouvoir : censures, propagandes, résistances (XIX^e-XXI^e siècles) ». <<http://pupppower.hypotheses.org/>> (dernière consultation en ligne le 13.02.2015).

Leur palais, situé au centre d'un espace minéral désolé et nu, semble ne pas avoir été entretenu. Il se trouve au bord de la ruine. Les costumes d'apparat, inspirés des précieux habits des courtisans de la Renaissance italienne, ont connu de meilleurs jours. La soie est souillée, la dentelle lacérée. Les Skeksis ne tirent donc pas de satisfaction des signes extérieurs du pouvoir, comme la richesse ou le luxe. L'exercice tyrannique du pouvoir par l'exploitation des plus faibles et la consommation sans limite de leurs ressources, voilà la source de leur jouissance. À cet égard, le pouvoir est envisagé comme un exercice de la force. *The Dark Crystal*, à un niveau humble et ludique, pourrait bien être envisagé comme une illustration pratique des notions que Michel Foucault étudie dans son recueil de cours de 1976, *Il faut défendre la société* :

[...] si le pouvoir est bien en lui-même mise en jeu et déploiement d'un rapport de force, plutôt que de l'analyser en termes de cession, contrat, aliénation, au lieu même de l'analyser en termes fonctionnels de reconduction des rapports de production, ne faut-il pas l'analyser d'abord et avant tout en termes de combat, d'affrontement ou de guerre ?¹⁵

Le monde de Thra adopte bien le schéma foucauldien de l'analyse du pouvoir, à savoir l'opposition entre lutte et soumission/repression. Les Podlings qui sont moissonnés par les Garthims ne le sont pas pour leur capacité de production, car cette espèce est définie ainsi : elle ne produit rien, ne chasse rien ni ne semble rien cultiver. Si ce sont des enfants de la terre, c'est qu'ils communiquent avec elle par le chant et la danse, et que leur apparence physique a été façonnée par Brian Froud à partir de la pomme de terre ! Les Podlings sont chassés pour leur énergie : leur force vitale est transformée en un élixir de jouvence qui permet aux Skeksis de recouvrer la robustesse (le corps dur ?) de leur jeunesse. Privés de tout élan, de toute volonté, les Podlings sont torturés et réduits en esclavage. Le mécanisme du pouvoir des Skeksis, c'est la

¹⁵ Foucault, Michel, *Il faut défendre la société*. Paris, Seuil/Gallimard, 1997, p. 16.

répression entendue comme « la mise en œuvre à l'intérieur d'une pseudo-paix que travaille une guerre continue, d'un rapport de force perpétuel »¹⁶.

Il nous semble que Jim Henson et ses marionnettes permettent l'incarnation de ce principe, rendant ainsi visible, grâce à la fantaisie, le rapport belliqueux sous le pouvoir politique. Toute ressemblance avec l'administration Reagan n'est sans doute pas tout à fait fortuite. Le Président est engagé dans une guerre froide, qui a parfois tendance à se réchauffer. Ses *reaganomics* reposent sur un système libéral agressif, qui culpabilise le pauvre, dont les impôts ne cessent d'augmenter, afin de soutenir les nantis, dont les richesses, en croissance constante, selon le phénomène du « trickle-down effect », doivent, par ricochet, bénéficier, aux classes les plus défavorisées. Les Skeksis sont des exploiters consommateurs : ils consomment leurs esclaves, ils dévorent les animaux chassés par les Garthims, se délectant de certains mets encore vivants. Il s'agit bien d'une image du pouvoir politique comme force d'exploitation excessive, jusqu'à épuisement des ressources. Les conséquences sur l'équilibre environnemental de Thra sont dramatiques, la symétrie de la création, menacée. Une lecture écologique de travail de Jim Henson et Brian Froud est cohérente.

Fantaisie, Ecopoeïsis et David Bowie, l'homme qui a vendu le monde

Sidney I. Dobrin, qui consacre un ouvrage à l'éco-critique dans la culture enfantine, hisse *The Dark Crystal* au rang de chef d'œuvre écologique¹⁷. Avec ce film, Jim Henson et Brian Froud semblent effectivement développer une écotopie ou utopie écologique, grâce à laquelle est garanti l'équilibre entre toutes les créatures, c'est-à-dire : entre l'animal, le végétal et le

¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷ Dobrin, Sidney I, « Jim Henson, The Muppets, and Ecological Literacy », in Sidney I. Dobrin & Kenneth B. Kid (dir.), *Wild Things, Children's Culture and Ecocriticism*, Detroit, Wayne State University Press, 2004, p. 244.

minéral ; entre la nature et la culture (essentiellement le chant et la musique). Cette harmonie est rendue possible dans un lieu de nulle part, puisque fantaisiste, où l'absence de l'homme, destructeur et pollueur, est criante. Grâce à la fantaisie, les deux artistes visent l'*ecopoïésis* : il s'agit bien pour eux d'écrire la nature, de créer un écosystème, avant même d'élaborer une intrigue, par ailleurs fort mince et proche du cliché. Évidemment, cet idéal écologique, atteint grâce à l'engagement de Jen et Kira, semble aujourd'hui éculé, relevant du discours stéréotypé et nostalgique d'un Éden pastoral. Dans les années 1980, une telle ambition était pourtant singulière dans l'industrie du divertissement populaire, particulièrement dans les films pour enfants, produits dans et par une société célébrant la perfection de l'apparence, prônant la réussite par l'argent et mettant en équation bonheur et consommation, dans un pays qui refuse, encore aujourd'hui, de signer les accords de Kyoto. À cet égard, *Labyrinth*, moins connu du grand public, apparaît adopter une vision encore plus contestataire ou, à tout le moins, marginale.

Les nombreuses épreuves qualifiantes que subit Sarah relèvent toutes de l'exercice de l'imagination et de la façon dont elle arrive à désamorcer l'illusion. Le personnage de l'adolescente souligne la thématique de l'entre-deux, de la frontière et du seuil qui gouverne le film. Entre enfance et âge adulte, Sarah doit trouver son chemin dans le labyrinthe, espace liminaire qui figure sa progression d'un état à un autre, en évitant les chausse-trappes (linguistiques, notamment, à la manière du *nonsense* carrollien) et en se gardant des mensonges et des fictions trop fantaisistes. Son imagination semble dominée par les biens matériels qui emplissent sa chambre-refuge, comme une petite boîte dans laquelle elle peut s'isoler et échapper au réel. La fantaisie « de consommation » et *escapiste* à laquelle elle cède, passivement, est représentée métaphoriquement par une décharge à ciel ouvert, comme une mer de détritiques et d'objets mis au rebut, dont l'héroïne doit parvenir à s'extraire, résistant non pas au chant d'une sirène, mais aux séduisantes paroles de la « junk lady », la Dame à la camelote : Sarah ne préfère-t-elle pas rester avec toutes ses poupées et peluches, protégée par son bric-à-brac d'enfant-consommateur ?

Sa chambre apparaît entièrement dans la décharge, poussant l'héroïne à accepter temporairement l'illusion, à s'accrocher encore une fois à ses biens matériels de l'enfance. Les épreuves précédentes lui ont toutefois appris une certaine forme d'engagement, affectif et moral ; elle doit détruire son havre protecteur et se séparer de toutes ses babioles sans valeur réelle pour atteindre l'étape suivante de son parcours herméneutique : retrouver son frère enlevé par Jareth, interprété par David Bowie, personnage tentateur à maints égards, notamment lorsqu'il lui propose tous les biens matériels dont elle pourrait rêver en échange du bébé. Le choix du chanteur est réfléchi et chargé de sens : dans les années 1980, David Bowie est un artiste mythique, célèbre pour la construction de *personae* extravagantes et autoréflexives (Aladdin Sane, Ziggy Stardust, The Thin White Duke).

La décennie voit l'essor de son dernier avatar élégant et peroxydé, dont les mélodies efficaces sont toutefois accusées par la critique d'être trop commerciales, en comparaison des albums précédents, plus expérimentaux et conceptuels. Ironie poétique, l'interprète britannique de *The Man Who Sold the World* aurait lui aussi cédé aux sirènes du modèle de réussite reaganien : son plus grand succès de l'époque, l'album new wave *Let's Dance* (1983), est enregistré à New York. La présence de David Bowie dans le film, en tant qu'acteur et compositeur de la bande-son, souligne et redouble la dimension méta- et intertextuelle de l'œuvre cinématographique : dans la diégèse, la figure sexualisée du roi des lutins est fabriquée à partir de l'image caricaturale d'une rock star fantasmée (consommée ?) par une héroïne adolescente. Le rôle est confié à une vedette dont la musique n'est plus appréciée comme un art, mais comme un bien de consommation de masse diffusé sur MTV.

Dans *Labyrinth*, la surconsommation est dépeinte comme une source de bonheur illusoire et de satisfaction rapide qui exige toujours plus de consommation, poussant l'individu à se couper de la société telle qu'elle devrait être, pour Jim Henson, c'est-à-dire celle du partage avec les amis et la famille,

et non celle du plaisir individuel¹⁸. Le lien entre économie et écologie est clairement établi dans *Labyrinth* et *The Dark Crystal*. La consommation sans limite, présentée dans *Labyrinth* comme une illusion maintenant l'individu à un stade infantile, dans *The Dark Crystal* comme un exercice tyrannique du pouvoir, conduit dans les deux cas à un désastre écologique : l'épuisement des ressources transforme le monde en un désert inhospitalier, impropre à la vie ; la surconsommation provoque la surproduction de déchets, transformant le paysage en une gigantesque décharge, tout aussi impropre à la vie.

Le ton des deux contes est satirique, et les mondes merveilleux, parfois cauchemardesques, qui y sont fabriqués, ne manquent pas d'évoquer Graham Swift et John Bunyan. Il s'agit bien là de leçons, faites aux enfants-spectateurs, d'une mise en garde, par le biais de la fantaisie, contre les excès des années 1980. À l'individualisme reaganien, Jim Henson oppose l'interdépendance des êtres et des espèces, au militarisme belliqueux et à la guerre continue, il répond par l'esprit de communauté ; il ne réfute pas la liberté, mais met surtout en exergue la nécessité d'une liberté responsable et non celle de la consommation qui fait de notre monde une gigantesque poubelle.

Jim Henson est connu pour ses émissions télévisées éducatives, diffusées dès le milieu des années 1970 (*Sesame Street*, *Fraggle Rock*, *The Storyteller*), il n'est donc pas étonnant que ses films de cinéma diffusent également, sur le mode du divertissement familial, un message édifiant. Toutefois, aucune des deux œuvres ne rencontra son public. Les films furent en leur temps des échecs cuisants, tant publics que critiques. Est-ce le changement de médium (du petit au grand écran) qui décontenança le public ? Est-ce la rupture avec l'idéologie des autres films concurrents qui desservit *The Dark Crystal* et

¹⁸ David R. Burns et Deborah Burns développent une thèse similaire dans leur article « Anti-consumerism in *Labyrinth* », in Jennifer C. Garlen & Anissa M. Graham (dir.), *The Wider Worlds of Jim Henson. Essays on His Work and Legacy Beyond The Muppet Show and Sesame Street*, Londres, McFarland Publishers, 2013, p. 131-142.

Muppets, Gelflings et Goblins dans The Dark Crystal et Labyrinth

Labyrinth? Quoi qu'il en soit, les studios Henson continuent, même après la mort de leur mentor en 1990, à produire émissions de télévision et films de cinéma, mettant en scène des marionnettes toujours plus sophistiquées et poétiques.

