

Wes Anderson

Fragments mélancoliques

Commençons, parce qu'il faut bien commencer, par deux films-bornes de Wes Anderson, *À bord du Darjeeling Limited* (2007) et *Fantastic Mr. Fox* (2010), son dernier film en date.

1.Le titre est trompeur – *À bord du Darjeeling Limited* – puisqu'il contient une promesse de voyage, et donc d'ouverture au monde, que le film, conforme à la tendance claustrophile de tous les films de Wes Anderson, n'actualisera pas. Après *Rushmore* et *La Famille Tennenbaum*, Anderson se recroqueville une nouvelle fois dans une bulle familiale, enfantine et dépressive. Ici, trois frères (Wilson, Brody et Schwarzman) qui ne se sont pas vus depuis l'enterrement de leur père un an auparavant, se retrouvent en Inde, à l'initiative de Francis, gueule de momie et fraîchement rescapé d'un suicide raté. Le but avoué de ce voyage spirituel : ressouder la fratrie en traversant l'Inde sur la musique des Kinks et de celle des films de Satyajit Ray. « *Je veux que nous redevenions frères* » dit Francis au début du film, espérant que les poses méditatives qu'il a planifié permettront la grande réconciliation et l'abandon symbolique de ces valises Louis Vuitton qu'ils trimbalent de quais de gare en fourgonnettes surpeuplées. À l'image de l'affiche de *La Vie aquatique* et de cette famille *droopyesque* coincée dans un bathyscaphe, *À bord du Darjeeling Limited* s'enferme d'emblée dans l'espace confiné d'un train qui ressemble à un jouet et se laisse, dans sa première partie, tenté par des effets burlesques (on pense aux Marx Brothers et à *Une Nuit à l'opéra*). Les trois frères sillonneront l'Inde jusqu'au couvent d'une mère devenue nonne (Anjelica Huston), sorte de mère Teresa aux cheveux ébouriffés qui s'est retirée du monde dans les montagnes de l'Himalaya (la beauté presque irréelle des décors et la façon dont Anderson les filme évoque immédiatement *Le Narcisse Noir* de Powell et sa grâce plastique).

Wes Anderson fabrique un cinéma autiste, un cinéma-bulle, entièrement replié sur lui-même et ses personnages mal dans leur peau. Résultat : interaction forcément minimale avec la population locale et vision fantasmagorique (et non pas touristique) d'un pays majestueux et coloré qu'ils traversent comme des rêveurs éveillés. Ces frères Grimm mélancoliques ont les pieds en Inde mais la tête dans leurs problèmes personnels (une ex-femme dont on interroge à distance le répondeur, une grossesse qui vient contrarier un divorce prévu, etc...). Pourtant cette rétraction au sein d'un espace minimal et impénétrable (le triangle formé dans tous les plans par les trois frères) ne les empêche pas de multiplier les expériences mystiques, humaines et/ou sexuelles. Seulement, celles-ci échouent, avortent ou ne conduisent à aucune élévation spirituelle. Ainsi Wes Anderson, très finement, de façon toujours inattendue et sur un rythme alangui, prend le contre-pied de la carte postale et de l'éternel trip hindou imaginé par l'occidental. De loin, tout y est - serpents venimeux, senteurs charmantes, autochtones enturbannées, intérieurs or et turquoise - mais de près, tout reste à distance : ces mêmes autochtones parlent couramment anglais, nos trois pieds nickelés participent à des rituels sans les comprendre et le film reprend son train en Inde mais sur les « Champs Elysées » de Joe Dassin.

2. Si l'on se souvient des séquences d'animations qui ponctuaient *La Vie aquatique* ou de cet encombrant pelage d'adulte qui étouffaient déjà les héros immatures de *La Famille Tenenbaum* ou du fantastique *Rushmore*, et si l'on prolonge un peu la trajectoire atypique du cinéma de Wes Anderson, rien n'étonnera dans ce passage à l'animation *oldschool*, rupture en faux trompe-l'œil qui offre, sinon le meilleur film de son auteur, la partition la plus achevée d'une petite musique devenue en six films entêtante et singulière. Mr. Fox, ce renard patriarche tenté par le démon d'une juvénile excentricité, appartient pleinement à la famille Anderson, à moins qu'il ne soit son véritable ancêtre, tant se joue en lui le combat jamais plié entre le formatage

tristounet imposé par la société (être un bon père, un bon mari, un bon citoyen : ce cahier des charges familial qui embarrassait tant Royal Tennenbaum dans la famille du même nom) et une sauvagerie loufoque qui hérissé chacun de ses poils. Ancien voleur de poulet, Mr. Fox (George Clooney pour la voix) s'est reconverti dans le journalisme et écrit des chroniques que personne ne lit. Vie respectable mais rébarbative donc, en compagnie d'une femme aimante (Meryl Streep), d'un fils complexé et d'une petite communauté de rongeurs disparates, belette un peu niaise, opossums avocats et rat justicier qui claque des doigts à la manière de George Chakiris dans *West Side Story* et envisage le monde comme un western de Leone. En face, trois fermiers patibulaires, britishs, belliqueux, fabricants de poulets et de cidre dont Fox, inguérissable garnement, entend bien profiter. « *Comment un renard peut-il être heureux sans un poulet coincé dans les dents ?* ». Question absurde et profonde qui révèle, comme toujours chez Anderson, l'impossible dilemme que ses personnages doivent affronter, soit la nécessité (l'obligation ?) de prendre enfin ses responsabilités et le désir d'y échapper dare-dare. C'est le voyage insolite en Inde de trois frères tentant de renouer des liens familiaux sans jamais rien céder de leurs chimères respectifs (*Au bord du Darjeeling*) ou Steve Zissou (Bill Murray), commandant Cousteau déjanté se retirant parfois dans un bathyscaphe aux allures de bulle d'enfance (*La Vie aquatique*). Adapté d'un roman de Roald Dahl (*Charlie et la chocolaterie*) qui a bercé l'enfance d'Anderson, *Fantastic Mr Fox* transforme ce récit de survie en une fable mélancolique, loufoque et parfois très sombre sur la capacité à maintenir vivace l'innocence au sein d'un système qui organise partout sa répression. Visuellement impressionnant, à mille lieues des prouesses pixellisées des studios Pixar, cet élégant *Mr. Fox* reprend la ligne de Starevich, pionnier de l'animation image par image et déjà auteur d'un incroyable *Roman de renard* en 1930, du *King Kong* de 1933, de Wallace, de Gromit, des Gremlins et de tous ces dandys inadaptés des précédents films de Wes Anderson.

3. Fragments *andersoniens* autour de la famille Tennenbaum

Le cinéma de Wes Anderson s'inscrit dans une longue et puissante tradition du cinéma burlesque, dont il constitue l'extrême pointe.

On pourra ici lire, dans *L'Image-temps* (cf p.87), le long développement que consacre Gilles Deleuze aux différents âges du burlesque.

L'âge d'or, situé à peu près entre 1910 et 1920. Cet âge précède l'avènement des grands studios, du star system et de l'industrialisation de la production des films. Ses figures favorites sont le gag, la poursuite ou l'exploration d'un décor unique.

En 1949, James Agee écrit un texte fondateur dans lequel il déplore la disparition d'un certain style de comédie – le burlesque – fondé sur le geste, le gag physique, le corps donc, au profit d'une comédie de mœurs, de caractères et de situations, héritée de l'écriture théâtrale.

On peut déjà noter combien, chez Wes Anderson, les dialogues sont nombreux, touffus, combien les informations saturent souvent le cadre, selon une logique « de remplissage » qui évoque aussi bien le cinéma des Marx Brothers (voir la fameuse logorrhée de Groucho Marx) que celui, plus tardif, de Preston Sturges (*Les voyages de Sullivan*, *Lady Eve* ou encore *Mad Wednesday*). En même temps, les personnages *modernes* d'Anderson utilisent le langage, à défaut d'agir, de se mettre en mouvement. Ainsi, ils parlent beaucoup, mais pour ne rien dire.

Dans *La Famille Tennenbaum*, Chas (Ben Stiller) incarne cette propension au bavardage creux, et à l'hyper-action inutile, dont les gesticulations et les allées et venues ne servent à rien. C'est la séquence de simulation incendie au début du film, ou la poursuite finale, qu'initie Chas.

Inversement, ou plutôt à l'autre extrémité du spectre, se trouve le duo Margot/Richie qui incarne, eux, une forme d'immobilisme et d'incapacité à l'action (se replier dans une tente, végéter dans une baignoire, etc...).

Bien que travaillant aujourd'hui, le cinéma d'Anderson reprend certaines des méthodes de ses prédécesseurs : la nécessité de la bande (collaborateurs, techniciens, acteurs que l'on retrouve de film en film), l'importance accordée à l'improvisation, le désir de réaliser des films *in situ* : le bateau de *La Vie aquatique*, en écho au paquebot du *Navigator* de Keaton (1924). Ce *work in progress* que les studios ont rendu presque impossible. Notons que Blake Edwards, dans *The Party*, avait réussi à imposer ces méthodes de tournage héritées de l'époque de Keaton et de la Keystone de Mack Sennett.

La comédie américaine se répartit aujourd'hui en deux tendances. D'un côté, les frères Farrelly qui reprennent la ligne entropique de la Keystone et de *The Party* de Blake Edwards (un incident banal dégénère et s'amplifie jusqu'à la catastrophe collective et finale), de l'autre, le cinéma de Wes Anderson, dont la mélancolie contrevient à priori aux lois du genre. Pourquoi ? Parce qu'elle postule l'inefficacité et l'inutilité d'une action susceptible de modifier le monde. Parce qu'elle situe celui qui l'habite, en marge des événements et des situations, transformant les acteurs des événements qui ont lieu, en spectateurs impuissants - la distance, la conscience de soi, du *méta*, autant de traits modernes qui, à priori, s'accommodent mal de la dynamique du burlesque). De ce point de vue, Droopy, le personnage emblématique des cartoons de Tex Avery (que l'on retrouve seize fois de 1943 à 1955) et dont l'acteur Bill Murray pourrait constituer la version incarnée, constitue l'une des matrices indiscutables des films de Wes Anderson.

Résultat, si Wes Anderson reprend la plupart des figures du burlesque (poursuites, absurdité, frontalité des cadrages, bavardages, etc...) il en détourne systématiquement l'usage. Wes Anderson, un burlesque moderne ?

Afin de saisir la modernité de Wes Anderson, il faut en revenir aux différents **âges du burlesque**, tels que définis par Deleuze.

1^{er} âge : Exaltation démesurée des situations sensori-motrices, faisant de la dynamique burlesque un ensemble proliférant.

2^{ième} âge : Même exaltation mais introduction d'un élément émotif dont l'exemple parfait serait le visage de Keaton (ce « stone face » impassible), le visage extensif de Chaplin. Pour autant, la forme proliférante en sort enrichie.

3^{ième} âge : C'est l'arrivée du parlant. L'image discursive règle encore les détours, les embardées de l'image-action.

4^{ième} âge : Jerry Lewis à Hollywood, Jacques Tati en France. Désormais, le décor vaut pour lui-même (la maison du *Tombeur de ces dames*, la villa de *Mon Oncle*). On assiste à une intensification des couleurs et des sons, autrement dit la part sensorielle prend le pas sur la part motrice du couple qu'elles forment. Lewis, personnage « involué plutôt qu'infantile ». Le stade de l'électronique a remplacé celui des machines.

Ici, les situations optiques et sonores ne se prolongent pas en actions, mais renvoient à une onde qui met le monde en mouvement. Ce nouveau burlesque ne s'origine plus dans une production d'énergie du personnage qui se propagerait et s'amplifierait, mais dans une hypertrophie du schéma sensoriel qui déstabilise, déréalise parfois, le monde. La limite entre le rêve et la réalité, entre le mental et l'objectif vacille. L'omniprésence du rêve et des situations oniriques que l'on trouve dans les films d'Anderson provient de là.

Exemple : la grande poursuite finale de *La Famille Tennenbaum* entre Chas et Eli Cash reprend une figure clé du cinéma burlesque, presque un passage obligé, l'horizon invariable du cinéma burlesque classique, puisque la poursuite consiste en une mise en chaos du monde, le moment terminal d'une propagation et d'une amplification débutée très tôt. Mais chez Anderson, la poursuite ne provoque aucune contamination (Chas et Eli ne parviennent pas à entraîner les invités dans leur course), scinde les espaces

traversés en deux (d'un côté les deux acteurs, de l'autre, des personnages spectateurs de l'action), oppose à l'ouverture des lieux (un classique du genre) un rétrécissement progressif qui s'achève entre deux palissades.

Si le burlesque classique explore les conditions de possibilités d'une mise en chaos d'un monde dont on postule un ordre initial (voire une forme de rigidité : le burlesque, genre subversif par excellence), celui de Wes Anderson enregistre son impossibilité, dès lors que le monde en question (contemporain), est devenu lacunaire, insensé et chaotique. Manifeste possible : « *Il n'y a plus de dynamite !* » s'exclame Zissou à la fin de *La Vie aquatique*. Ainsi, dans les films d'Anderson, les personnages tentent de recréer une forme d'ordre précaire sous la forme d'une famille recomposée, d'une tribu de circonstance qui ferait écran, ou bulle, face à un chaos généralisé. Les longs plans séquence (souvent filmés au ralenti) que l'on trouve aux termes de *Rushmore*, de *La Vie aquatique* et de *La Famille Tennenbaum*, servent à relier tous les protagonistes du film, à la manière d'une image fantasmagorique, d'Épinal, où tiendraient enfin ensemble ces groupes recomposés. De ce point de vue, le cinéma d'Anderson se situe bien à l'intérieur d'une mouvance post-1970 – se souvenir de la fin d'*Alice's Restaurant* d'Arthur Penn (1969) qui lui, prenait acte de l'effondrement des rêves communautaires portés par les sixties.

« *Je hais les pères et je n'ai jamais voulu en devenir un !* » déclare Royal Tennenbaum, cri du cœur que revendiqueraient sans doute tous les patriarches du cinéma d'Anderson. Pour autant, il y a chez eux, un désir de constituer des bandes, de reformer des clans, des attelages parfois insolites. C'est Mr. Fox qui finit par fédérer autour de lui et contre les trois industriels, un bestiaire hétéroclite, c'est Steve Zissou et son équipage, Max Fischer, l'adolescent de *Rushmore*, et bien sûr Royal Tennenbaum.

Modernité 2. Si l'on se souvient que la modernité cinématographique passa aussi par une révolution optique : à l'ancien pacte photo-logique décrit par

Serge Daney dans *La Rampe* (coïncidence totale entre la vision et la connaissance), se substitua une politique du déchiffrement et de l'enquête sur l'image : l'image ne va plus de soi, son sens de se donne plus d'emblée. Il convient désormais de la déchiffrer, de l'analyser, d'apprendre à prélever dans le cadre ce qui fait sens, ce qui compte. Apprendre aussi à hiérarchiser les informations et les événements plastiques qui ont lieu, dans la mesure où la mise en scène d'Anderson joue sur une mise à nouveau globale du premier et de l'arrière-plan, de tous les détails entre eux. Cet exercice du regard, auxquels ses films nous soumettent inlassablement (voir les séquences d'introduction de *La Famille Tennenbaum* : que faut-il voir ? Conserver ? Retenir ?) sont le signe d'un burlesque moderne, proche en cela de l'épreuve spectatorielle postulée par les films de Tati notamment.

Le cinéma de Wes Anderson se situe à l'extrême pointe des mutations du burlesque. Il est tiraillé entre une voie narrative classique et un cinéma d'avant-garde (voir sa tendance à l'éclatement de la narration et de la représentation, à l'inflation des formes populaires et codées), entre la tendance poétique du cinéma moderne et l'efficacité (voire la séduction) du cinéma narratif. Mais, plutôt que de choisir entre l'une de ces deux formes, Anderson se sert de cette opposition, la met en scène, l'exploite. Au début de *Fantastic Mr. Fox*, Fox et sa femme se retrouvent devant la clôture d'un élevage de poulets. Deux solutions, donc deux manières de poursuivre le récit s'offrent à eux, que le film théorise immédiatement : emprunter un chemin rempli d'embûches (convention artificielle du genre mais qui garantit le plaisir du spectateur sur le mode du suspense et de la peur) ou bien, passer par une porte ouverte, juste à côté, et pénétrer facilement à l'intérieur des lieux. L'exposé, via un court dialogue, de ces deux modalités de fiction, exprime parfaitement l'entre-deux qui caractérise le cinéma d'Anderson : jouir pleinement de la fiction, de ses artifices, de ses effets d'illusions et en dévoiler, juste après, la dimension conventionnelle.

Exemples : la dissolution progressive du « plot », le dégonflage de l'action, le silence et le vide comme aimants puissants de l'esthétique andersonnienne. Du « romanesque sans roman » (Barthes) où l'histoire racontée est sans cette menacée d'absorption et de dépassement par les images qui servent à la raconter.

Les années soixante-dix. C'est sans doute la période de référence du cinéma d'Anderson, ce moment où la modernité a fait effraction dans la grande forme du cinéma hollywoodien. C'est de là que provient aussi, le cinéma d'Anderson. Par le choix des acteurs (Gene Hackman, Angelica Huston) et des musiques (Ruby Tuesday des Stones et Simon & Garfunkel dans *Rushmore*), par la fragilité qui frappe toutes ses fictions, par les références littérales dont ses films abondent (les happenings théâtraux de *Rushmore* qui rejouent *Serpico* ou et les *Vietnam movies* typiques de la période), par ses cinéastes de prédilection (Peter Bogdanovich notamment, réalisateur de *What's up Doc ?* et de *All they Laughed*, films auxquelles les comédies d'Anderson doivent beaucoup). Enfin, la volonté des personnages andersoniens de s'abstraire du monde, d'en prendre congé : de ce point de vue, *Le Lauréat* de Mike Nichols (1967) constitue sans doute l'une des matrices esthétiques de l'autisme qui caractérise les films d'Anderson.

JeanBaptisteThoret