

## ANALYSE DE SEQUENCE – INCIPIT DE « THE ROYAL TENENBAUM » (2001) DE WES ANDERSON (6'11" – 91 plans) :

### **LE MONDE PARALLELE DE WES ANDERSON – DE L'ARTIFICE AU SURGISSEMENT DU VIVANT :**

Depuis une bonne dizaine d'années, la comédie américaine semble connaître un renouveau sous l'impulsion de cinéastes comme Bobby et Peter Farrelly (« Deux en un ») ou Judd Apatow (« Funny people »). Parfois assimilé à cette mouvance, le cinéma de Wes Anderson, pour comique qu'il puisse d'abord se présenter, s'en est presque immédiatement détaché par des thèmes personnels récurrents et un ton très singulier. En six films, Wes Anderson, a retenu l'attention de la critique comme du public par un art du décalage dans des films traitant, certes sur le mode de la comédie, de sujets à l'évidente gravité. Son premier long-métrage, « Bottle Rocket » (inspiré par un court-métrage homonyme), est remarqué par Martin Scorsese en 1996 pour l'attention peu commune portée aux personnages par le réalisateur. Et c'est effectivement du côté des personnages que le cinéaste texan ne cessera de se focaliser depuis (et moins du côté des situations comme le fait la plupart du temps la comédie).

Troisième long-métrage d'Anderson, « La famille Tenenbaum » est, à l'instar de tous les autres films du réalisateur, une histoire de famille, de filiation et de communication entre les êtres. Inspiré pour une large part des nouvelles de J.D. Salinger mettant en scène la famille Glass (« Franny et Zooey », « Dressez haut la poutre maîtresse, charpentiers », « Seymour, une introduction », etc.) – dont les enfants sont tous des enfants-prodiges et dont la fille aînée a épousé un monsieur Tenenbaum – le film accumule (c'est là son principe plastique premier) comme la plupart des films de son auteur, les références, les hommages à d'autres récits de famille ou de filiation. Ces deux thèmes sont récurrents dans une œuvre déjà très affirmée : désir d'intégrer une « famille » mafieuse dans « Bottle Rocket », rapports amicaux-filiaux chaotiques entre un adolescent passionné de théâtre et un homme d'affaires dépressif dans « Rushmore » (1997), récit d'initiation entre un commandant Cousteau d'opérette et son hypothétique marin de fils sur fond de récit d'aventures dans « La vie aquatique » (2004), odyssée de trois frères à la recherche de leur mère à travers l'Inde et à bord du « Darjeeling Limited » (2007) et description des affres d'une famille de renards face aux exactions commises par le chef de ladite famille dans le voisinage dans « Fantastic Mr Fox » (2009). Ce film d'animation, dernier en date de son auteur, reprend une thématique très proche de celle de « La famille Tenenbaum » : le rapport au père, les difficultés de communication au sein d'une même famille...

On le voit, Anderson possède indiscutablement un certain nombre de thèmes qui se jouent et se rejouent à chacun de ses films. Ces derniers entretiennent d'ailleurs un fort rapport à une certaine théâtralité, ainsi qu'à un cinéma des origines dérivé du théâtre. L'artifice tient une place prépondérante dans un cinéma qui échappe volontiers au naturalisme dans sa figuration du monde comme dans sa narration. Wes Anderson semble ainsi élaborer avec un soin maniaque des mondes parallèles où l'artifice peut-être poussé à son comble (que son dernier film soit un film d'animation – lieu d'un possible contrôle absolu de l'univers filmique – n'est pas un hasard). Le risque encouru – pour un cinéma qui ambitionne ici d'aborder les rapports souvent difficiles entre les membres d'une famille – est alors de se couper du réel. Ce risque est également celui des personnages que met en scène le cinéaste. La question que pose le cinéma de Wes Anderson pourrait alors se formuler ainsi : comment dès lors traverser l'artifice pour atteindre à quelque chose du réel ?

## I – La famille Tenenbaum : une invitation :



Plans 1 à 5

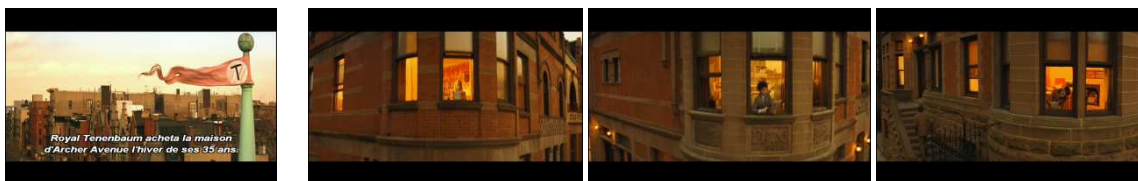
Un film de Wes Anderson se présente généralement comme une invitation à assister à une représentation. Qu'il s'agisse d'une représentation théâtrale (« Rushmore ») ou d'une conférence (« La vie aquatique »), de prendre un train (« The Darjeeling limited ») pour découvrir le spectacle de l'Inde ou d'ouvrir un livre (« Fantastic Mr Fox »). **Le film s'ouvre donc par un plan rapproché d'une table de bibliothèque où s'emprunte « The Royal Tenenbaum », le livre. Il s'agit donc toujours de mettre en abîme, dès le début, la narration. L'histoire qui va nous être contée se présente ainsi comme telle. Mieux encore, la manipulation muette du livre – uniquement rythmée par les coups de tampons et les frottements du papier contre le bois – nous est montrée frontalement, en plongée : la table, le livre sont situés sur un plan parallèle à l'objectif d'une caméra dont la position met l'accent sur le caractère bidimensionnel de l'image. En effet, à l'instar de la narration, l'image semble vouloir aussi se donner pour ce qu'elle est.**

**Cette impression est très vite renforcée par une série de trois plans se présentant comme des variations autour de la couverture du livre « The Royal Tenenbaum ». Du statut d'objet le livre passe à celui de simple image, représenté par sa couverture démultipliée à l'écran à la manière d'un all-over. Rappelons que ce procédé, à l'origine pictural, est fondé sur une répartition plus ou moins uniforme des éléments picturaux sur la totalité de la surface du tableau qui semble alors se prolonger au delà des bords. Le all-over est ainsi basé sur la répétition d'un geste ou d'un motif. Devenu motif, la couverture du livre est ensuite reconstituée avec des vrais objets (chandeliers, rideaux, carton d'invitation...) dans un plan qui ne va pas sans rappeler le genre de la nature morte, souligné par la présence d'un animal vivant : une souris – probablement l'une de celle « créées » par Chaz et qui parcourront la maison tout au long du film.**

**Ce rapport entre un décor figé, artificiel, et un animal réel, représentant le vivant annonce l'enjeu de la première séquence du film comme de celui-ci dans son ensemble.**

Un carton en forme de prologue nous invite à feuilleter le livre (d'images) de la famille Tenenbaum qu'une voix-off – celle du narrateur, Alec Baldwin – va se charger de nous « lire ». Le film place ainsi son spectateur dans la position de l'enfant à qui l'on va lire une histoire en lui montrant les images et vice versa.

La bande-son nous fait entendre quelques mesures de « 111 Archer avenue » composé par Mark Mothersbaugh pour le film. Cette adresse est celle de la maison des Tenenbaum qui apparaît alors à l'image.



Plans 6 et 7

**Un plan fixe montrant l'étendard des Tenenbaum flottant au-dessus de la ville introduit, après la frontalité, le deuxième point de vue caractéristique du cinéma de Wes Anderson : la latéralité. L'essentiel des points de vue adoptés par la caméra au cours du récit se résume en effet à ces deux options. Le cinéma de Wes Anderson opte ainsi et le plus souvent pour le point de vue de la caméra elle-même – c'est l'ocularisation zéro défini par François**

**Jost. Chez Anderson, le réel se présente donc comme une scène de théâtre sur laquelle le film porte un point de vue très souvent extérieur.**

L'étendard aux armoiries modestes – un simple « T » dans un cercle blanc – semble convoquer, sur un mode à la fois mineur et ludique (celui de l'enfance où tout est jeu), l'imaginaire des grandes sagas familiales et de leurs lots de tragédies flamboyantes.

Ainsi le décor – la fameuse demeure des Tenenbaum – ne peut que jouer un rôle essentiel dans l'histoire de la famille. Dans tous les films d'Anderson, le décor est central, il est indissociable des personnages, il est le véhicule privilégié de leur psychologie (qu'on se souvienne du bateau de « La vie aquatique », du train de « Dargeeling limited », de l'arbre de « Mr Fox »...). **Un panoramique haut-bas puis droite-gauche nous dévoile donc la maison en plan de demi-ensemble. Trois étages, trois fenêtres, trois enfants. Comme dans les contes tout paraît aller par triades. Les fenêtres semblent recadrer les enfants au sein du plan comme autant de photos de famille dont le souvenir est contenu par une sorte de maison-album dépositaire de toute l'histoire de la dynastie Tenebaum. Le travail de mise-en-abîme se poursuit de la sorte : le film se présente d'emblée comme une machine à produire des images, à tout transformer en images.**

Notons que la scène semble rejouer sur un mode toujours aussi modeste et ludique l'ouverture de « La splendeur des Amberson » qu'Orson Welles réalisa en 1942. Même plan d'ouverture sur une demeure aux accents gothiques, même voix-off, même soucis maniaque du détail recadré dans le plan par des éléments de décors, même goût de l'anecdote...

Ce plan introduit en outre le personnage du père, Royal Tenenbaum. Les présentations vont pouvoir commencer pour de bon...

## II – La famille Tenenbaum : les parents :



Plans 8 à 20

### a) Le père :

Qu'il s'agisse de l'utiliser, de la saper ou de la contourner, la figure classique du champ contre-champ est au centre du dispositif de mise en scène d'un film qui fait des difficultés à communiquer son thème de prédilection. Il va donc s'agir pour Wes Anderson de travailler cette figure comme n'allant pas de soi.

Ici, le champ contre-champ est traité par la frontalité : il s'agit littéralement d'un face à face entre le père – auquel le point de vue frontal est ainsi associé – et les enfants. Nous sommes aux limites de la règle des 180° : un champ

**contre-champ traditionnel opte pour des points de vue plus obliques sur les personnages en présence. Un certain malaise est ainsi créé par la mise en scène : le rapport au père est problématique.**

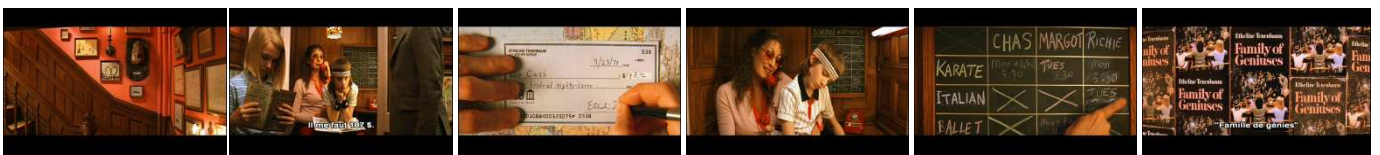
Cette frontalité vient souligner la franchise du père qui répond « frontalement » aux questions des enfants concernant la séparation d'avec son épouse qu'il était venu annoncer. L'essentiel des problèmes entre Royal et ses enfants tout au long du film va davantage tenir à sa franchise qu'à ses tentatives – toutes des échecs – de manipulation (le mensonge du faux cancer sera vite éventé).

**Les plans fixes jouent sur la disposition des personnages et des objets dans le cadre de manière à souligner encore le statut des images : symétrie autour de Royal (chandeliers muraux et fauteuils) ou parfaite alternance de fenêtres, de chandeliers et d'enfants. C'est le principe du surcadrage qui s'ébauche ici. Cette mise en évidence du cadrage est encore renforcée par la répétition en alternance, tout au long de la scène, de plans identiques : six plans de demi-ensemble fixes pour le père, six plans rapprochés fixes pour les enfants.**

Les trois enfants sont nettement caractérisés par leurs vêtements et leurs postures : Margot, un rien avachie, Chaz en complet veston et le torse bombé, Richie en réplique miniature de Bjorn Borg. Notons que Chaz occupe le centre : il est celui pour lequel le face à face avec son père sera le plus frontal, le plus brutal, le plus dur.

**La scène se clôt par un raccord dans l'axe et dans le mouvement sur Royal et son serviteur alors que le père coupe (court) la parole à Chaz au moment où ce dernier souhaiterait confronter les dires de son père à ceux de sa mère. Nous passons alors d'un plan de demi-ensemble à un plan d'ensemble. Le film semble vouloir prendre du recul, de la distance. Cette distanciation – littérale – qui est celle du film d'avec le réel, est également la composante indispensable de la comédie.**

b) La mère :



Plans 21 à 25

Cinq plans vont suffire à évoquer le rapport à la mère. Sa place sera moindre dans le récit. **Un traveling droite-gauche nous propose tout d'abord une montée d'escalier surchargée de cadres : il y a prolifération des cadres dans le cadre, des images dans l'image.** Notons au passage que la tête de sanglier naturalisée trônant au centre de l'image et attachée, comme on l'apprendra plus tard, à la figure du père, offre une transition ironique avec la position elle aussi centrale de Royal dans le plan précédent. **Le traveling nous entraîne ensuite latéralement le long de l'escalier en nous dévoilant de nouveaux cadres (des dessins d'enfants), puis s'arrête sur la cabine téléphonique de la maison dans laquelle Etheline, la mère, est assise entourée de ses enfants.**

**Surcadrage encore : les plinthes de la cabine viennent recadrer la mère et Richie sur ses genoux.** Ce nouveau cadre dans le cadre est souligné à gauche par Margot lisant Tchekhov avec une moue de lassitude et par Chaz à droite réclamant de l'argent à sa mère, seul à être debout et dont la tête demeure conséquemment hors-champ. La caractérisation des personnages se poursuit : Margot se dirige vers le théâtre et Chaz vers la finance.

Signé sur le livre de géographie de Richie (qui voyagera), en gros plan, en plongée et frontalement, le chèque de Chaz (et le tableau d'emploi du temps) semblent tenir lieu d'éducation.

**Etheline est le premier personnage à être associé à un livre – sur l'éducation ! – dont elle est l'auteur. Le principe du all-over est de nouveau mis en application. Chaque personnage – et Etheline en premier lieu – sera ainsi réduit à l'état d'image démultipliée au fil du récit.**

Les films de Wes Anderson sont remplis de personnages dont on peut raisonnablement douter qu'ils maîtrisent réellement ce qu'ils prétendent maîtriser (qui à bord du bateau de « La vie aquatique » est réellement océanographe ?). La voix-off nous indique que l'éducation des enfants est une priorité, l'image prend ses distances avec cette affirmation.

**La frontalité est ainsi associée au père, la latéralité à la mère : ce sont ces deux points de vue – perpendiculaires l'un par rapport à l'autre et qui ne raccordent pas naturellement entre eux – qui vont venir régir les rapports sociaux problématiques des enfants** (très souvent un plan frontal succède à un plan latéral et ainsi de suite – cf. la scène entre Margot dans sa baignoire et sa mère venue lui rendre visite).

### III – La famille Tenenbaum : les enfants :

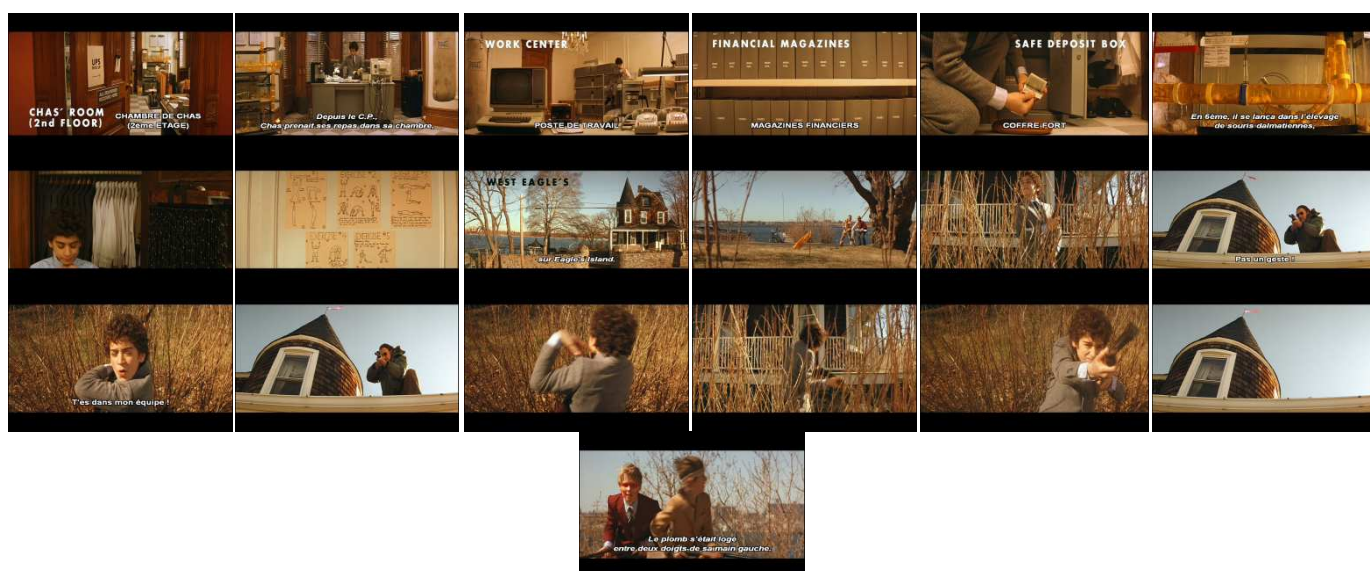


Plan 26

Un plan de demi-ensemble présente alors les enfants dans la même configuration que face à leur père auquel s'est substituée une masse de journalistes. Le point de vue est à nouveau frontal mais n'appelle aucun contre-champ. C'est à nous, spectateurs dans la foule, que les trois enfant-prodiges font face. La conférence de presse substitue la société dans son ensemble à la cellule familiale : il n'est plus question que d'image sociale et d'une réussite qui ne sera qu'individuelle pour chacun des membres de la famille Tenenbaum.

Traités comme des adultes (ou presque) par leurs parents, les enfants jouent très sérieusement à être adultes. Ce plan de transition annonce la suite de la séquence qui va détailler par le menu le destin des trois petits prodiges.

#### a) Chaz :



Plans 27 à 45

Nous l'avons vu, la caractérisation des personnages de « La famille Tenenbaum » joue sur l'outrance propre à la comédie. Or l'une des caractéristiques du cinéma de Wes Anderson est de pousser l'outrance à un fort degré de précision voire de maniaquerie dans le détail. Bien que le destin des trois enfants soit improbable en termes

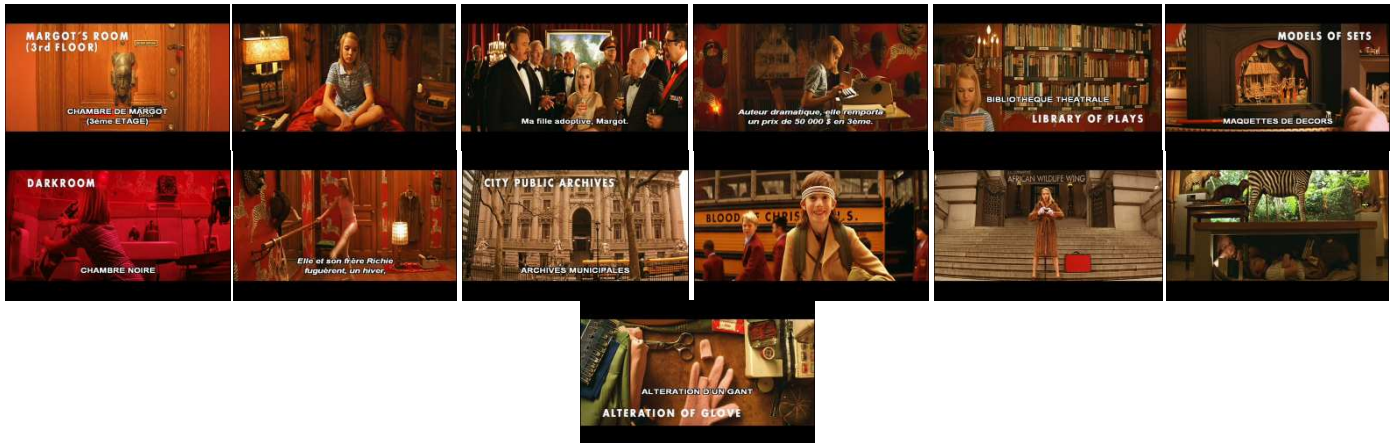
**réalistes, personne dans la fiction n’y trouve à redire. L’effet produit est celui d’une réalité parallèle qui se déploie sous nos yeux avec le plus grand sérieux. Les personnages représentent une typologie, incarnent avant tout un cliché, une image.**

Ainsi un enfant de dix ans peut-il être montré comme un double du Michael Douglas de « Wall Street » (Oliver Stone – 1986) ! Le portrait de chacun des enfants nous est proposé en montage-séquence (ou montage en accolade – selon les terminologies de Chion ou de Metz) : ce type de montage (proche du vidéo-clip) – qui peut concerner l’ensemble de la séquence d’ouverture – condense un laps de temps assez long en quelques plans et est généralement accompagné de musique, ici il s’agit de la reprise par The Mutato Muzika Orchestra du « Hey Jude » des Beatles – chanson d’espoir fameuse écrite par Paul McCartney pour Julian Lennon au moment du divorce de ses parents, John et Cynthia, ce qui n’est pas sans lien avec la description faite ici des conséquences de la séparation d’Etheline et de Royal Tenenbaum .

Qu’est-ce qui est ainsi condensé dans le court segment concernant Chas ? Ni plus ni moins qu’une brève histoire des Etats-Unis d’Amérique : un raccourci du mythe du rêve américain, celui de la libre entreprise devenue affairisme, de la conquête de l’Ouest devenue concurrence déloyale. C’est ainsi que les deux « indiens » que sont Richie et Eli assistent médusés, avant de s’enfuir, au duel pour le pouvoir entre les deux « cow-boys », Chas et Royal lors de cette courte scène qui prend des allures de mini-tragédie (affrontement du père et du fils) en reprenant le canon du film d’action (focale courte, grand angle exagérant l’impact visuel du canon du fusil...). Dans ces derniers plans, Chas apparaît en plongée, comme écrasé. Le mouvement haut-bas préfigure sa chute. La scène de West Eagle est une scène traumatique mais également une scène de jeu filmée en utilisant des zooms – figure typique du cinéma américain des années 70. Elle met en scène **deux équipes s’affrontant avec des fusils à plomb : d’un côté Richie et Eli, de l’autre Chas et Royal. Hors c’est à l’affrontement entre ces deux derniers que nous assistons : un nouveau rapport frontal à lieu entre Chas et son père mais cette fois la figure du champ contre-champ est traitée en plongées et contre-plongées. C’est la confirmation de l’écrasement de Chas et le triomphe de Royal qui s’impose là comme un tricheur patenté – ce que la suite du film confirmera. La notion de jeu est une nouvelle fois ambiguë : on se tire vraiment dessus entre membres d’une même équipe ! La courte scène explicite la violence latente induite par la frontalité lors de l’entretien entre Royal et ses enfants et où Chas occupait la place centrale.**

Si le portrait de Chas se clôt sur une suite d’abandons – celui du père qui le trahit, ceux du frère et de l’ami qui le laissent seul face à Royal – il s’ouvre, à l’instar de chacun des portraits des enfants Tenenbaum, sur une porte, ce qui en dit long sur le rôle déterminant du décor dans un cinéma basé sur l’accumulation – chaque décor donc chaque pièce prend des allures de vide-grenier, regorge d’objets en tous genres. **Un enfant, un étage, une porte, une chambre.** Ce fait nous est très clairement signalé par des indications écrites. **Dans cette chambre, la frontalité et le surcadrage sont encore rois : au centre un bureau, à gauche des souris dans divers aquariums, à droite un sac de frappe « Everlast » : les trois activités de Chas contenues dans le même cadre, un traveling avant nous indique la plus importante : les affaires.** Calculer, compiler des archives (montrées en all-over de nouveau), déposer de l’argent dans un coffre, modifier génétiquement des souris, choisir cravates et costumes (pourtant tous semblables, en référence probable à Einstein qui déclarait ne posséder que des vêtements identiques pour ne perdre aucun temps chaque matin à les choisir), pratiquer l’exercice physique et la musculation : telles sont les activités d’un enfant Tenenbaum d’une douzaine d’années ! **La mise en scène se systématise ici en alternant les points de vue frontaux et latéraux, les plans fixes et les panoramiques haut-bas à la surfaces du décor :** le long des aquariums à rongeurs (ce qui rappelle le plan décrivant la façade de la maison au tout début de la séquence), depuis les schémas de gymnastiques (nouveaux cadres dans le cadre) jusqu’à Chas soulevant ses haltères dans une course à la force, à la puissance toute américaine.

b) Margot :



Plans 46 à 59

Si la porte de Chaz était entrouverte, comme plus tard celle de Richie, celle de Margot en revanche est fermée, cadenassée. Montrée frontalement, cette portion de décor vient renseigner sur les difficultés du personnage. La petite fille nous est ensuite elle aussi montrée de front, le regard dans le vague, un casque sur les oreilles, écoutant de la musique : Margot se coupe du monde alors même qu'elle semble rêver de voyages comme en témoignent le masque africain qui orne sa porte, les objets exotiques qui peuplent sa chambre. Alors qu'un **traveling avant nous** avait rapproché de Chaz, le même mouvement inversé nous éloigne de Margot : l'enfant s'isole dans un monde intérieur que vient souligner un effet de surcadrage (les rideaux de part et d'autre du personnage redoublent les bords du cadre). A la fin du traveling et du plan, Margot lève les yeux vers la caméra. Et c'est sur ce regard-caméra que se fait le raccord avec le plan suivant – ce régime d'adresse au spectateur fut longtemps l'apanage du film burlesque : la distanciation propre à la comédie permettant de déchirer le voile fictionnel sans décontenancer complètement le spectateur. A travers le temps et l'espace, nous voici complices, nous spectateurs, de l'ennui et du désarroi de Margot. Elle est ce personnage qui a conscience de la caméra. Elle est celle qui se tournera vers la psychanalyse (et épousera un psychanalyste dépressif !). Par cette conscience (qui remplace le rapport à l'argent pour Chas) le rapport à l'enfance est à nouveau tronqué.

Notons que dans le cas de Margot c'est aussi un panoramique haut-bas qui vient la cueillir, de profil, en plan de demi-ensemble à sa machine à écrire. Ainsi a-t-on le sentiment que la caméra doit sans cesse se remémorer qu'elle a affaire à des enfants, située toujours trop haut au début du plan elle se doit de parcourir une certaine distance vers le bas pour cadrer correctement ces petits êtres impassibles se comportant comme des adultes.

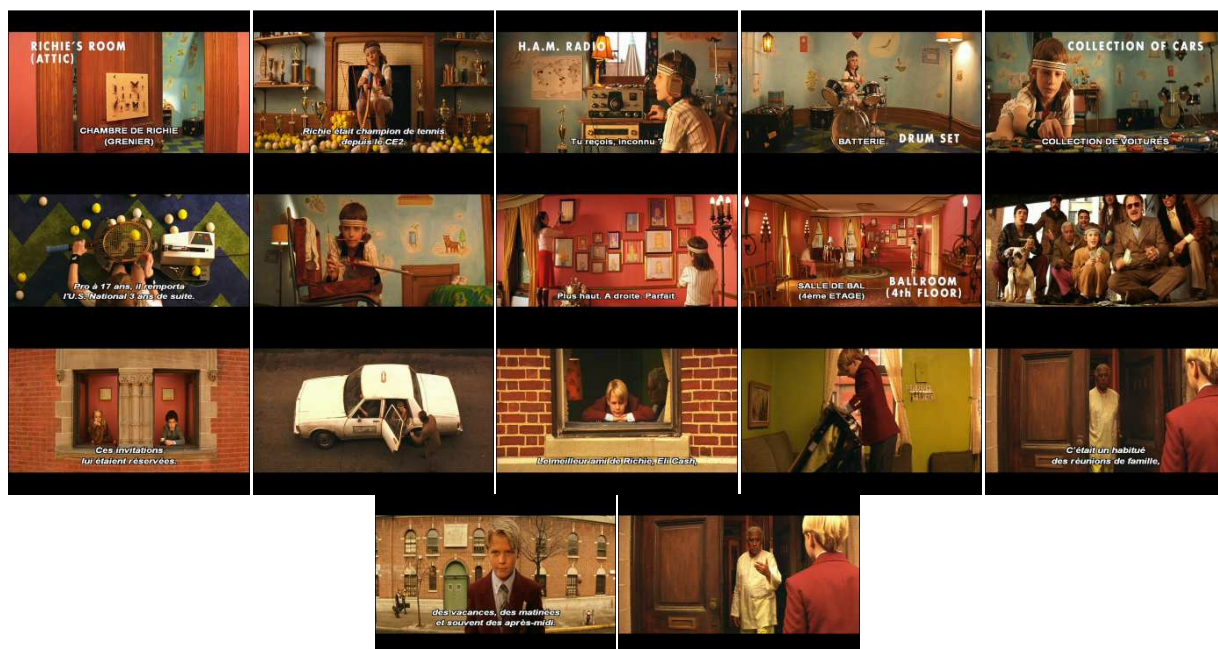
Le petit théâtre qu'elle manipule ensuite – et dont le décor exotique annonce déjà la suite de ses aventures – n'est d'ailleurs pas sans évoquer un plan célèbre du « Fanny et Alexandre » que Bergman tourne en 1984. Cette référence place le personnage de Margot sous le double patronage du théâtre et de la psychanalyse. **D'une manière générale, la notion de maquette traverse et explicite tout le cinéma de Wes Anderson : il s'agit en effet, par l'affichage systématisé de l'artifice, d'une sorte de cinéma « boule à neige » ou « train électrique ». Ce goût pour le profilmique, c'est-à-dire pour le monde mis en place pour le film, davantage que pour le filmique, c'est-à-dire la mise en cadre, en point de vue de ce monde, est caractéristique de son cinéma.** En effet, si la disposition (décors, costumes, accessoires, scénographie, etc.) est chez lui extrêmement minutieuse, l'attaque (la manière de filmer cela, les choix d'échelle de plans, de points de vue, de mouvements d'appareil) quant à elle apparaît très systématique dans les alternances des points de vue frontaux et latéraux, des plans fixes et des panoramiques par exemple. On considère généralement que le profilmique, la disposition, est héritée du théâtre (d'où le terme de mise en scène) alors que le filmique, l'attaque, relève davantage du langage proprement cinématographique (d'où le terme de

réalisation). C'est ce tribut que paye Wes Anderson par les nombreuses références au théâtre qui parsèment ses films et leur mise en scène. On a ainsi le sentiment d'un cinéma qui se fait davantage au tournage qu'au montage. Ce dernier, très simple en apparence, pourrait presque – au prix d'une certaine exagération – prendre l'apparence d'un bout à bout, fonctionner « à la collure ».

La fugue de Margot avec Richie, loin de les conduire en Afrique, les mènera là aussi dans une reconstitution de l'Afrique, un décor : l'aile africaine des archives municipales vient proposer un nouvel écho à la notion de miniatures, de reconstitution plus ou moins naïve de la réalité sur laquelle s'appuie le film et qui, d'une certaine manière, trahit chez les personnages un rapport au monde presque exclusivement médiatisé par l'image. Notons que le livre « The sharks of North American waters » que lit Margot dans le musée prolonge la passion du personnage principal de « Rushmore » pour la vie aquatique et annonce le film suivant d'Anderson. Le traveling latéral se terminant en panoramique le long des animaux sauvages empaillés qui entourent les deux enfants suggère clairement que les dangers qui les guettent sont davantage liés au simulacre qu'à la réalité (l'homme de ménage est bien loin de remarquer leur présence).

Le segment consacré à Margot se clôt néanmoins sur le gros plan très composé d'un gant de laine rose, dont l'annulaire est sectionné, au milieu des éléments savamment disposés d'un nécessaire de couture. Les mots « altération d'un gant » donnent à l'image des allures d'art contemporain. Margot, l'enfant adoptée, est celle à qui il manquera toujours une partie d'elle-même en dépit de tout le matériel laissé à notre vue et qui ne raccommode jamais que le tissu. La prothèse avec laquelle Margot tapotera, plus tard dans le film, le rebord de sa baignoire évoquera le personnage incarné par Holly Hunter dans « La leçon de piano » (1993) de Jane Campion. Personnage avec lequel mademoiselle Tenebaum partage le sentiment de solitude comme celui d'être incomprise ainsi qu'une manière de trouver refuge dans l'art (à l'instar de Fanny et d'Alexandre qui, chez Bergman, face à l'incompréhension du nouvel époux de leur mère, trouveront refuge dans le théâtre). C'est une certaine idée du romantisme un rien morbide qui est ici évoquée en un seul plan aux allures d'installation.

c) Richie + Eli :



Plans 60 à 76

Des papillons cloués sur un panneau rectangulaire font écho à la tête de sanglier ornant l'escalier familial, aux animaux empaillés du musée, à la vie figée, artificielle qui émaille toute la séquence. C'est une troisième porte qui s'entrouvre sur une dernière chambre, celle de Richie. Celui-ci était apparu dans le segment de Margot (de même



qu'Eli, son ami et voisin, qu'il va permettre d'introduire dans la famille Tenenbaum) devant un bus scolaire « Blood of Christ – USA ». Le personnage de Richie est lié à bien des égards au sang : le plan en plongée où il répare sa raquette de tennis assis sur une moquette bicolore à motifs géométriques fait référence à un plan célèbre de « Shining », film « de famille » où le sang devient leitmotiv visuel (les flots se déversant depuis l'ascenseur de l'hôtel Overlook). Ces signes annoncent évidemment le suicide de Richie qui pour ce faire se tranchera les veines après s'être rasé (la scène fait écho à celle où l'un des trois frères de « Dargeeling limited » ôte ses bandages, révélant ainsi de profondes blessures au visage et fait possiblement référence à « The big shave », court-métrage que Martin Scorsese – découvreur de Wes Anderson – réalise en 1967 et qui décrit par le menu le rasage sanglant d'un homme devant son miroir). Cette scène fera basculer ouvertement le film du côté du mélodrame.

Richie, le plus mutique des trois enfants quant à sa douleur intime, est celui qui reste le plus attaché au père : des dessins représentant Royal (y compris lorsque celui-ci tire sur Chas !) ornent les murs de sa chambre. Ce plan – un nouveau panoramique haut-bas – vient cadrer l'enfant au centre d'un plan de demi-ensemble, devant le cadre que constitue la cheminée, elle-même encadrée à droite et à gauche par les coupes remportées par le jeune champion. Le tout est littéralement souligné par la ligne jaune formée des dizaines de balles de tennis au sol. **Le surcadrage est une nouvelle fois flagrant (c'est sa fonction) et exhibe les enfants comme autre chose qu'eux-mêmes : ils sont avant tout des images, et plus particulièrement des images de la réussite.**

**Réduits aux deux seules dimensions de l'image, ils finiront par se vider de leur substance humaine au même titre que les animaux empaillés, les papillons épinglés...**

**C'est une nouvelle alternance de points de vue frontaux et latéraux qui nous proposent là encore les différentes activités de Richie qui, comme pour tous les enfants Tenenbaum, seront les mêmes à l'âge adulte : les personnages de Wes Anderson sont tous victimes de blocages qui les gardent pour une grande part prisonniers de leur enfance.** Symptomatiquement, leur apparence est le plus souvent celle de « grands enfants ». La notion de collection (les voitures de Richie) est évoquée. Ainsi se justifie l'usage méthodique du grand angle qui déforme l'image (la réalité ?) et permet de contenir dans le cadre le plus grand nombre d'éléments possible. **Avec le terme « collection », le film vient de lui-même mettre un mot sur ce à quoi nous assistons depuis le début : une accumulation de détails, le portrait par sédimentation des personnages. Le nombre d'informations délivrées par les premières minutes du film est vertigineux et très supérieur à ce qu'un spectateur (un œil humain ?) peut percevoir. Ainsi est-il possible de faire, à l'intérieur des plans, son propre montage au gré du parcours du regard à travers le foisonnement des images.**

Outre ce foisonnement, le film fonctionne – nous l'avons vu avec l'usage du all-over – sur le principe de la répétition. L'obsession amoureuse de Richie pour sa sœur adoptive nous est donc rendue tangible par la multiplication des portraits qu'il réalise d'elle et que nous dévoile un zoom arrière faisant entrer du même coup la mère dans un champ – un mur de portrait de sa fille par son fils – qui ne semble pas l'inquiéter outre mesure ! Comme lors de l'entretien de Royal avec ses enfants, un raccord dans l'axe nous fait prendre encore davantage de cette distance sans laquelle les événements décrits conserveraient leur poids de gravité. Il s'agit de conserver par la distanciation le point de vue de la comédie à défaut de faire rire pour de bon. Ainsi dès le plan suivant, la caméra, au sol, en lieu et place d'un combat de chiens, nous montre-telle Royal et Richie magnifiés en contre-plongée en train de parler de l'argent sur la mort possible d'un des deux combattants : la comédie est affaire de décalage et le décalage est affaire littéraire d'écriture cinématographique. La vue du combat viendrait très certainement annuler la volonté humoristique d'une telle scène, mais du point de vue du sol, montrée frontalement, la comédie du père indigne et de son fils, tous deux assis en tailleur, amuse.

Ces moments ô combien initiatiques sont – nous dit-on – le privilège du seul Richie. Or dès qu'il s'agit de pointer causes ou conséquences, d'attirer en somme l'attention sur tel ou tel détail, la maison est emplie d'images voire en produit elle-même : les portes, les fenêtres recadrent sans cesse objets et personnages. Ainsi en est-il de Margot et de Chas, jaloux des sorties de Richie avec Royal apparaissant chacun à une fenêtre. C'est ce sentiment de frustration,

de jalousie qui introduit alors ouvertement le personnage d'Eli Cash, petit voisin lui aussi recadré par la caméra à l'issue d'un panoramique puis d'un zoom mais également par sa propre fenêtre de l'autre côté de la rue.

#### IV – La famille Tenenbaum : un petit théâtre :



Plans 77 à 85

On l'aura compris, le film pointe ici les origines du simulacre, de l'artifice, de la comédie qui se poursuit depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Tous comédiens ! « Le monde est un théâtre » disait Shakespeare et Wes Anderson le prend au mot. Son cinéma renvoie constamment à une esthétique des origines du cinéma, celle du tableau. Une rapide archéologie du plan nous y renvoie. Les films proposés en tableaux – ceux par exemple que Ferdinand Zecca tournait pour Pathé ou Gaumont au tout début du 20<sup>ème</sup> siècle et projetés au théâtre du Chatelet ou au musée Grévin – reposaient sur des principes formels que l'on retrouve, peu ou prou, ici : aspect sériel d'une succession de plans identiques dans leur cadrage, point de vue limité à celui d'une caméra perpendiculaire à ce qu'elle enregistre (d'où la frontalité du plan et/ou la latéralité de ce qui est montré), mise en valeur de l'avant-scène et refus relatif de la perspective, recours systématique à l'artifice de toiles peintes en arrière plan, distance (17 mètres chez Zecca) au sujet filmé, etc. Toutes choses – communes au cinéma burlesque des pionniers du genre – que nous retrouvons dans ce plan d'ensemble nocturne de Royal devant la demeure familiale. Toutes choses relayées par le plan suivant montrant frontalement une scène de théâtre (une disposition identique régissait le plan de la conférence de presse par exemple). Même les vêtements usuels des enfants Tenenbaum nous apparaissent alors rétrospectivement comme des costumes équivalents à ceux d'animaux qu'ils portent sur la scène.

Le refus de la perspective est une caractéristique d'un film aux accents assez claustrophobes. Il est notable que l'essentiel du récit se déroule dans des intérieurs dont le côté étouffant est renforcé par le principe du surcadrage et que lors des rares scènes d'extérieur l'horizon soit systématiquement obstrué par des éléments de décor évoquant la communication (cabines téléphoniques...) ou la locomotion (bus, bateaux, etc.). Ainsi l'arrière plan ornant le petit théâtre de Margot représente-t-il frontalement un bateau qui occupe la presque totalité de la toile ! Ce choix est surprenant dans une comédie – genre qui par définition offre une ouverture sur l'avenir (mariage, réconciliation, etc.) – et plus généralement dans le cadre du cinéma américain – un cinéma de la conquête, du dépassement des limites.

Les limites ici, ce sont celles de l'image : toile peinte en arrière fond, nombreux cadres aux murs, enfants représentant des animaux. Ce que ne fait que rappeler Royal, certes abruptement ! De là provient la vexation de Margot, d'être prise pour ce qu'elle est : une enfant. Le champ contre-champ qui, cette fois, l'oppose elle, et non plus Chas, à leur père décrit un cercle clos sur lui-même – la place de la caméra venant le refermer. Nous voici, spectateurs, à la place d'un cinquième et hypothétique enfant qui vient clore le dispositif scénique du film. De part son goût pour l'accumulation, le cinéma d'Anderson répugne souvent au hors-champ : c'est un cinéma du plein et de la clôture à l'instar du cinéma classique. C'est un cinéma du plein car tous les éléments composant le plan peuvent s'avérer utiles à la parfaite compréhension de l'histoire et des personnages. C'est un cinéma de la clôture car tout ce qui importe à l'intrigue trouve sa place dans le cadre. La vraie subversion du langage classique par Anderson est une fois encore littérale : elle subvertit par le nombre pléthorique d'éléments présents à l'image, bien supérieur à ce qui peut-être perçu par le spectateur en une seule vision. Immérgé dans ce (trop) plein, au

cœur d'enfants déguisés en animaux comme en écho à ceux, morts, du musée, nous contribuons donc ici à la clôture de l'espace – ce qui n'est pas sans engendrer un certain malaise.

V – La famille Tenenbaum : la (vraie) vie des animaux :



Plans 86 à 91

Pour se dissiper, ce malaise a besoin d'une ouverture. Anderson a alors recours encore une fois à l'animalité, mais à la vraie cette fois : le faucon c'est le réel, la vie, son surgissement ! Par son entremise, le film dévoile alors son projet, ce vers quoi il tend et qui n'est jamais que le désir inconscient de l'enfance, en l'occurrence celui de Richie : aller vers la vie, aller au bout de l'artifice pour retrouver quelque chose de la vie !

Et le film peut alors s'attarder sur le vol de l'animal – alors que « Hey Jude » prend également son envol – comme en récompense pour nous, spectateurs, d'être jusqu'ici restés assis, sages comme des images, dans l'intérieur surchargé d'une vieille maison familiale...

Il n'est probablement pas de film important qui n'ait aujourd'hui pris pleinement conscience du changement radical de statut des images. Le cinéma moderne s'est en effet chargé de faire de ces dernières son sujet premier. Ainsi le cinéma est-il devenu son propre et premier référent. Le surcadrage, pour ne citer que lui, est l'une des résultantes de cet état de fait : l'image ne peut, d'emblée, que se donner comme telle. Ce qui se construit alors s'apparente toujours plus ou moins à un espace figé. Nous pénétrons chez les Tenenbaum dans des lieux toujours déjà construits, (sur)déterminés. Il n'est alors permis que d'étouffer. Plans fixes, parfois longs, témoignant de manière paroxystique de leur composition. Toutes choses qui, à priori, excluent le hasard, l'aléatoire, la perspective même de la vie. Artificialité, théâtralité, références cinématographiques ou picturales fréquentes semblent être les seuls constituants des images d'un film comme « La famille Tenenbaum ». Ces constituants s'adressent bien entendu à la conscience du spectateur contemporain dont la croyance – âgée de plus de cent quinze ans ! – semble ne pouvoir opérer qu'à partir d'images se donnant pour ce qu'elles sont. Un cinéma qui prendrait ce constat comme finalité n'en serait que plus mortifère. Le projet d'Anderson – et l'ouverture de « La famille Tenenbaum » nous incite à le penser – est davantage de partir de ce postulat pour tenter de détruire l'artifice en tant qu'il n'est que pure apparence. Le vol d'un faucon – qui s'absentera durant la presque totalité du film pour ne retrouver qu'à la fin le chemin de la maison – opère alors comme un surgissement du vivant au cœur de la densité statique et angoissante des images. C'est un peu de ce surgissement que le propriétaire de l'oiseau, Richie, tentera de retrouver, et la caméra de Wes Anderson avec lui, face au miroir, face au cliché que constitue sa propre image de Borg du pauvre, en se rasant (enfin la caméra enregistrera-là quelque chose du réel), comme pour retrouver figure humaine. Première étape du cheminement d'un personnage en quête de perspective...

Dans son essai « Fictions d'images –essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films », Emmanuel Siety énumère et détaille un certain nombre de fantasmes liés à l'image. Il écrit : « Le troisième fantasme concerne l'image en tant que lieu. Il consiste très simplement à postuler la possibilité d'y entrer et d'en sortir. [...] L'hypothèse d'un « monde de l'écran » doté de lois différentes de notre monde est l'une des idées les plus couramment explorées par le cinéma quand il entreprend de se figurer lui-même, autre qu'il n'est. L'écran est alors comme l'interface de deux mondes : le monde réel et un monde étrange et factice qui a besoin de la projection d'un film pour se manifester à nous, mais qui n'est pas tant celui d'un film en particulier que celui auquel tout film nous donne accès, et qui est le monde de l'écran. Comment entrer dans ce monde, et une fois entré, comment y (sur)vivre ? »<sup>1</sup>

Et comment faire du cinéma burlesque aujourd'hui ?, semble se demander Wes Anderson. Les personnages de comédie sont depuis longtemps entrés dans l'image, se sont « incorporés » à elle – du « Sherlock Junior » (1924) de Buster Keaton à la Mia Farrow de « La rose pourpre du Caire » (1985) de Woody Allen. De cela, le film de Wes Anderson (tout comme nous, spectateurs) a pris acte. Inutile de montrer les personnages entrant dans l'image, ils y sont déjà. La maison, le lieu d'habitation des personnages, comme nous l'avons vu, est une drôle de machine à produire continuellement des images. De fait, les enfants Tenenbaum sont de véritables habitants de l'image. La dernière partie de la question posée par Emmanuel Siety constitue en revanche un réel problème pour ces enfants-là : comment survivre dans ce monde ? Qu'arrive-t-il à un personnage qui désire davantage que ce que lui offre son simple statut d'image ? Que doit-il faire pour atteindre un peu de vie au-travers de l'artifice ? Peut-être, comme Chas, doit-il confesser qu'il ne contrôle rien ? Peut-être, comme Margot, doit-il enfin assumer son origine ? Peut-être, comme Richie, doit-il mourir pour espérer renaître ?

---

<sup>1</sup> Emmanuel Siety, « Fictions d'images –essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films », éditions Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.55.

