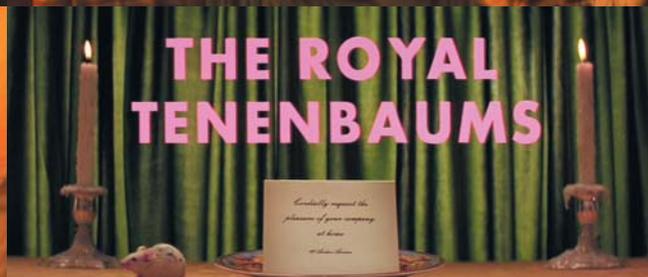
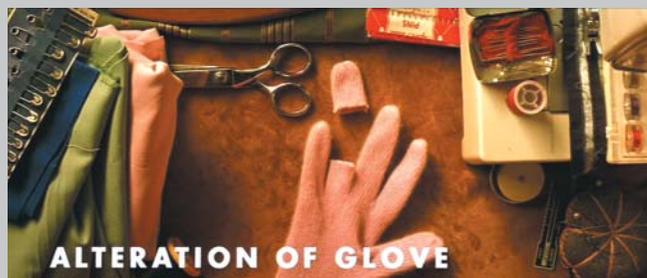


LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

WES ANDERSON

LA FAMILLE TENENBAUM



par Vincent Malausa



Découvert en France avec *Rushmore* (1998), Wes Anderson est aujourd'hui considéré comme un des maîtres de la nouvelle comédie américaine. *La Famille Tenenbaum*, son troisième long-métrage, peut-être vu comme un point de bascule, une œuvre-clé ayant définitivement imposé la singularité d'un cinéaste resté farouchement indépen-

dant malgré son apparition fulgurante sur la scène internationale. Le recul permet aujourd'hui de mesurer combien Anderson – après cinq films – est resté fidèle au principe qui semble secrètement animer la famille Tenenbaum dans le flot remuant et multicolore de son récit : faire tenir « l'équipage » (famille, collaborateurs de toujours) et garder coûte que coûte son cap. Par sa tonalité unique, toute d'enchantement et de mélancolie, de vitesse et de subtils effets de glaciation, l'œuvre dessine ainsi une trajectoire d'une impériale stabilité. Et *La Famille Tenenbaum*, peut-être le film le plus personnel de l'auteur, y tient une place toute particulière : celle d'un programme au long cours pour la filmographie tout entière.

SOMMAIRE

Synopsis	1
Fiche technique	
Réalisateur	2
Genèse	3
Document	
Découpage séquentiel	4
Analyse du récit	5
Parti pris	6
Ouverture pédagogique 1	
Acteurs	8
Ouverture pédagogique 2	
Mise en scène	10
Ouverture pédagogique 3	
Analyse de séquence	12
Ouverture pédagogique 4	
Enchaînement	14
Figure	15
Ouverture pédagogique 5	
Point technique	16
Ouverture pédagogique 6	
Filiation	17
Atelier pédagogique 1	18
Dialogues	19
Atelier pédagogique 2	20
Sélection bibliographique & vidéo	

CAHIERS
DU
CINEMA

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

CNC

Ministère
Culture
Communication

Directeur de publication : Véronique Cayla.

Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).
Rédacteur en chef : Stéphane Delorme. Conception graphique : Thierry Célestine. Iconographie : Carolina Lucibello. Révision : Sophie Charlin. Rédacteur du dossier : Vincent Malausa. Rédacteur pédagogique : Simon Gilardi.

Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule-Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax. : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2008. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org



Buena Vista Int.

Chez les Tenenbaum, les enfants ont toujours été de véritables génies. Mais un divorce suivi d'une grave crise familiale ont fait exploser la famille et ruiné la trajectoire dorée des petits prodiges : Chas, ex-maître de la finance, est devenu paranoïaque, Margot, dramaturge géniale, a épousé un psy et déprime mollement tandis que Richie, précoce champion de tennis, a lâché sa carrière pour errer au bout du monde. Mais un jour, lorsqu'il apprend que son ex-femme est prête à se remarier avec un comptable, Royal Tenenbaum, avocat hâbleur et égoïste, séparé d'Etheline depuis 20 ans, décide de monter un stratagème pour reconquérir les siens. Prétextant une grave maladie, il annonce qu'il ne lui reste que quelques semaines à vivre et s'invite dans la maison familiale...

Ce livret est découpé en deux niveaux : un texte principal et des ouvertures pédagogiques.

Le texte principal a pour visée de fournir les informations nécessaires (biographiques, techniques, historiques) à l'approche du film. Il propose ensuite des réflexions d'ensemble et des analyses de détail afin de donner à comprendre la portée (dans l'histoire du cinéma, ou d'un genre) et la singularité de l'œuvre étudiée. Une première partie privilégie les textes de fond sur double page, ponctués par une analyse de séquence qui donne une illustration précise à l'analyse plus globale du film ; une deuxième partie multiplie les entrées pour offrir à l'enseignant divers angles d'étude.

Les ouvertures grisées en marge ont pour visée de prolonger la réflexion selon un angle pragmatique. Rédigées par un autre rédacteur que celui du texte principal, elles s'adressent directement à l'enseignant en lui proposant des exemples de travail concrets, en lui livrant des outils ou en lui fournissant d'autres pistes. L'idée générale est de repartir de l'impression que les élèves ont pu avoir, d'interroger leur vision du film. Un atelier pédagogique en fin de dossier vient ponctuer ce parcours.

La Famille Tenenbaum (The Royal Tenenbaums)

Etats-Unis, 2001

Réalisation :	Wes Anderson
Scénario :	Wes Anderson, Owen Wilson
Image :	Robert D. Yeoman
Musique :	Mark Mothersbaugh
Directeur artistique :	Carl Sprague
Chef décorateur :	David Wasco
Costumes :	Karen Patch
Montage :	Daniel R. Padgett, Dylan Tichenor
Producteurs :	Wes Anderson, Barry Mendel, Scott Rudin
Distribution :	Gaumont Buena Vista International
Durée :	1h 48
Format :	35 mm couleurs (Panavision)
Sortie française :	13 mars 2002

Interprétation

Royal Tenenbaum :	Gene Hackman
Etheline Tenenbaum :	Anjelica Huston
Chas Tenenbaum :	Ben Stiller
Margot Tenenbaum :	Gwyneth Paltrow
Richie Tenenbaum :	Luke Wilson
Eli Cash :	Owen Wilson
Raleigh Saint-Clair :	Bill Murray
Henry Sherman :	Danny Glover
Dusty :	Seymour Cassel
Pagoda :	Kumar Pallana
Le narrateur :	Alec Baldwin
Ari Tenenbaum :	Grant Rosenmeyer
Uzi Tenenbaum :	Jonah Meyerson

Wes Anderson Filmographie

- 1994 *Bottle Rocket*
(court-métrage)
- 1996 *Bottle Rocket*
- 1998 *Rushmore*
- 2001 *La Famille Tenenbaum*
- 2004 *La Vie aquatique*
- 2007 *Hôtel Chevalier*
(court-métrage)
- 2007 *À bord du Darjeeling Limited*



Rushmore - Touchstone Pic./Coll. Cahiers du cinéma.



À bord du Darjeeling Limited - 20th Century Fox/Dune Entertainment/Coll. Cahiers du cinéma.

EQUIPAGE MÉLANCOLIQUE

Né à Houston en 1969, Wes Anderson n'a pas encore obtenu sa licence de philosophie qu'il a déjà derrière lui plusieurs courts-métrages en super 8 et une connaissance approfondie du montage. Refusant d'entrer à l'université cinématographique de Columbia, l'autodidacte se lance dans la réalisation d'un court-métrage de treize minutes en noir et blanc, *Bottle Rocket*, en compagnie de trois amis de fac : Andrew, Luke et Owen Wilson. Le film servira de point de départ au premier long-métrage éponyme du cinéaste, deux ans plus tard (1996). S'il est un échec commercial, *Bottle Rocket* obtient un accueil critique remarquable et impose déjà la douceur cocasse des films à venir d'Anderson. Séduit, le réalisateur Martin Scorsese écrit un éditorial en sa faveur dans le magazine *Esquire* et l'inclura même dans son classement des 10 meilleurs films des années 90. L'enthousiasme du réalisateur de *Casino* peut s'expliquer par le sujet de *Bottle Rocket* : l'histoire d'une bande d'ados mélancoliques rêvant de devenir des criminels dignes du *Parrain* ou des *Affranchis*. Sous ce haut patronage, la route d'Anderson et de sa bande semble toute tracée.

Une famille

Le second long-métrage du cinéaste est un pas supplémentaire vers l'affirmation de l'auteur dans le panorama du cinéma américain indépendant. *Rushmore* (1998) décrit la trajectoire d'un petit génie fou d'une jolie prof que lui disputera bientôt son mentor, un millionnaire dépressif (Bill Murray). Ce curieux triangle amoureux offre à Anderson sa première réussite commerciale, malgré une distribution internationale catastrophique, et aiguise un style très singulier, entre burlesque résigné, amertume et goût pour des personnages en déshérence existentielle (petits génies solitaires, losers et marginaux). Surtout, *Rushmore* agrandit la famille Anderson de deux figures-clés : Bill Murray, l'acteur d'*Un Jour sans fin* alors au creux de la vague, et Jason Schwartzman, le neveu de Francis Ford Coppola (il est d'ailleurs à noter que Roman, le fils du cinéaste d'*Apocalypse Now*, deviendra assistant, scénariste et producteur pour Anderson à partir de *La Vie aquatique*). La reconnaissance apportée par *Rushmore* donne au réalisateur

l'occasion de réaliser un film beaucoup plus ambitieux, *La Famille Tenenbaum*, en 2001 : un triomphe qui lui offre enfin une reconnaissance internationale.

Tristesse enluminée

Dans la continuité de *La Famille Tenenbaum*, *La Vie aquatique* (2004) clignote d'une esthétique bariolée et multicolore dans laquelle Steve Zissou (Bill Murray), un avatar du Commandant Cousteau, tente de mener à bien une équipée loufoque composée par Owen Wilson, Cate Blanchett, Angelica Huston, Willem Dafoe et Jeff Goldblum. Le casting, plus royal encore que celui de *La Famille Tenenbaum*, désigne la place désormais occupée par Anderson dans la comédie américaine – le sommet. Le cinéaste ne perd cependant pas de vue sa garde rapprochée (son « équipage », comme Royal aime à appeler sa famille dans *La Famille Tenenbaum*) et ses motifs et thèmes favoris : collectif qui tente tant bien que mal de prendre forme, rêverie prétexte à tous les enchantements, burlesque doucement halluciné avalant les images comme autant de tableaux liquides et d'enluminures où se perdre.

S'il réalise en parallèle quelques publicités, Anderson revient par la grande porte en 2007 avec *À bord du Darjeeling Limited*, que précède un beau et calme court-métrage, *Hôtel Chevalier*, dans lequel Jason Schwartzman et Nathalie Portman se retrouvent dans la chambre d'un hôtel parisien. *À bord du Darjeeling Limited* est une nouvelle fiction sur l'amitié, la famille et la transmission, thèmes éternels du cinéaste : Jason Schwartzman, Owen Wilson et Adrian Brody y interprètent trois frères partis en Inde renouer avec leur mère, dont ils n'ont pas de nouvelles depuis la mort de leur père. Le film, plus amer encore que les précédents, rayonne d'une morbidité qui semble marquer un pas supplémentaire vers la mélancolie, cette souveraine alanguie qui reste la plus douce alliée de Wes Anderson et de son fidèle équipage.



20th Century Fox/Dune Entertainment/Coll. CD/DR

UNE FAMILLE EN OR

Pour Wes Anderson, *La Famille Tenenbaum* est un pari. Beaucoup plus ambitieux que ses deux précédents longs-métrages, le film doit lui permettre de passer du statut de petit prodige du cinéma indépendant (il a réalisé *Rushmore* à moins de 30 ans) à celui de cinéaste confirmé. Son apparition fulgurante et son univers déjà parfaitement défini sont des armes à double tranchant pour le réalisateur : de quoi générer une énorme demande – être présent où le public l'attend – mais aussi étiqueter une filmographie à peine éclose. C'est donc autant dans un mouvement naturel de maturation que dans la volonté d'esquiver ce danger d'une asphyxie précoce que *La Famille Tenenbaum* semble élargir les perspectives de l'œuvre. Loin de la confidentialité potache de *Bottle Rocket* et du velours de discrétion qui entourait *Rushmore*, *La Famille Tenenbaum* fait figure de superproduction avec ses 21 millions de dollars de budget et sa pléthore de stars renforçant les habitués des précédents films (Ben Stiller, Gene Hackman, Gwyneth Paltrow, Angelica Huston, Danny Glover...).

Inflation, influences

Pour autant, le film n'apparaît absolument pas comme une rupture dans la trajectoire du cinéaste. Le script reprend la plupart des thèmes chers au cinéaste tout en en démultipliant les perspectives (plus d'ambition, plus de moyens, plus de personnages). À l'image de la famille de surdoués qui se substitue au petit génie solitaire incarné par Jason Schwartzman dans *Rushmore*, seule l'ampleur du projet diffère. Il s'agit en fait autant, comme l'écrit Kent Jones, d'une continuation que d'un « travail d'inflation sur les obsessions d'Anderson »¹.

La dimension chorale du film se nourrit ainsi de références très précises. Anderson déclare s'être inspiré de la « *Glass Family* », famille de surdoués misanthropes qui apparaît dans trois romans de l'écrivain américain J. D. Salinger. Ainsi, la scène dans laquelle Etheline tente de sortir Margot de la salle de bains où elle reste cloîtrée est une citation directe d'un passage de *Franny and Zooey*. Les cheveux blonds et le mascara de Margot rendent hommage à l'icône pop Nico, dont plusieurs chansons sont reprises dans le film.



J. Hamilton/Touchstone Pic./Coll. Cahiers du cinéma.

Quant au personnage d'Etheline, il est inspiré de la mère du cinéaste jusque dans les moindres détails autobiographiques (archéologue et divorcée) et physiques (ce sont ses propres lunettes qu'utilise Angelica Huston dans le film). Dans cette même perspective de resserrement, le nom Tenenbaum est un clin d'œil à l'un des amis de lycée du cinéaste, Brian Tenenbaum (qui interprète de petits rôles dans tous ses films). Et si Anderson a écrit le rôle de Royal en pensant à Gene Hackman, c'est en prenant modèle sur Walter Karnas (le demi-frère de son directeur de la photographie Robert Yeoman), dont les enfants ont aussi servi de modèles à ceux de la famille Tenenbaum.

Le film de la reconnaissance

On voit donc en quoi l'importance du projet ne modifie pas la manière de travailler très personnelle du cinéaste. Tourné de février à mai 2001 à New York, le film sort le 14 décembre aux Etats-Unis. L'accueil est immédiatement favorable et confirme les espoirs placés dans le réalisateur plus qu'il ne constitue une véritable surprise. En France par exemple, où *Rushmore* avait pâti d'une distribution confidentielle – mais où la réception critique du film fut très bonne –, *La Famille Tenenbaum* atteint un score honorable de 275 000 spectateurs et reçoit des critiques dithyrambiques.

En tenant cet équilibre fragile entre rupture et continuité, élargissement des moyens et resserrement autobiographique, Anderson l'emporte sur tous les tableaux : public (52 millions de dollars de recettes), critique (l'auteur accède à une reconnaissance internationale) et professionnel (sélection au festival de Berlin, Golden Globe pour Gene Hackman et nomination à l'Oscar du meilleur scénario). Le culte s'amplifie et la « touche Anderson » devient source d'inspiration pour de nombreux cinéastes (cf. Filiation) tandis que la narration du film, toute d'ellipses et de flash-back, servira de base à la triomphale série de la chaîne télévisée Fox *Arrested Development*. Manière de résumer combien l'auteur, farouchement indépendant, rayonne désormais sur la comédie américaine.

1) www.rushmoreacademy.com/academy/films/tenenbaums

Document



J. Hamilton/Touchstone Pic./Coll. Cahiers du cinéma.

Les grues se déplient autour de la demeure des Tenenbaum, épiés comme des souris de laboratoire : une superproduction hollywoodienne au service d'un théâtre de chambre new-yorkais.

Note : entre parenthèses, sont indiqués les cartons qui scandent le film.



Séquence 1. Prologue et générique

Plan sur la maison des Tenenbaum et récit en voix-off. Flash-back : Royal Tenenbaum annonce à ses trois enfants qu'il se sépare d'Etheline, sa femme. Montage-clip¹ : Chas, dans sa chambre, se spécialise dans la finance internationale ; Margot, la fille adoptive, se passionne pour le théâtre ; Richie est un petit champion de tennis ; Eli, son meilleur ami, squatte la maison des Tenenbaum dès qu'il le peut. Générique (« *Cast of characters* » : 00 : 06 : 23) : plans de face sur les Tenenbaum et leurs proches, 22 ans plus tard.

2. 22 ans plus tard

00 : 07 : 30 (« *Chapter one* »)

Royal Tenenbaum est chassé de l'hôtel où il vit. Reprise du récit en voix-off et montage-clip : Richie a lâché le tennis et navigue autour du monde ; Eli est un écrivain respecté ; Raleigh, un neurologue, s'est marié avec Margot, devenue une jeune femme secrète ; Chas a perdu sa femme dans un crash et vit avec ses deux fils, Ari et Uzi ; Etheline est archéologue et passe son temps avec un associé, Henry Sherman, qui la demande en mariage. Fin du montage-clip. Pagoda, le serveur, prévient Royal de la demande en mariage de Sherman.

3. Le retour des enfants

00 : 15 : 49 (« *Chapter two* »)

Chas et ses fils décident de revenir dans la maison familiale. Avertie par Etheline, Margot décide d'en faire autant et quitte la maison de Raleigh. Royal surprend Etheline dans la rue et lui annonce qu'il

n'a plus que six semaines à vivre. Richie, voguant sur les mers, décide de rentrer à son tour. Plan au ralenti : Margot vient chercher Richie à l'aéroport. Tout le monde est réuni à nouveau dans la grande maison. Sur le toit, Richie libère Mordecai, le faucon de la famille.

4. Les retrouvailles

00 : 25 : 47 (« *Chapter three* »)

Royal annonce à ses trois enfants sa volonté de « rattraper le temps perdu ». Réactions contrastées : surprise de Richie, distance de Margot, agressivité de Chas. Arrivée d'Etheline et Henry en taxi : face-à-face Henry/Royal. Le lendemain, Margot est en voiture avec Eli. Eli lui dit avoir reçu une lettre de Richie dans laquelle ce dernier lui a déclaré son amour pour Margot. Sur un chantier, Henry retrouve Etheline et la presse maladroitement de répondre à sa demande en mariage. Baiser.

5. Le passé remonte

00 : 33 : 35 (« *Maddox Hill Cemetery* »)

Royal emmène ses enfants sur la tombe de leur grand-mère. Margot raconte à Ari et Uzi sa fugue, à 14 ans, pour retrouver ses parents. Flash-back. Pendant ce temps, Royal et Richie discutent du match de tennis qui changea la carrière de Richie. Flash-back : une vieille télévision diffuse le match-catastrophe. À leur tour, Royal et Chas s'expliquent. Flash-back : Royal et Chas se disputent par avocats interposés devant un juge. Sur le chemin du retour, Margot et Richie discutent. Margot évoque la lettre que Richie a envoyée à Eli. Chez Eli, Richie aborde la question de la lettre. Embarras.

6. La vie de famille

00 : 40 : 15 (« *Chapter four* »)

En plein repas, Richie annonce qu'il a installé Royal à l'étage. En haut, Chas demande à Royal de déguerpir. Le vieux se lève et chute. Le médecin, un complice, vient à son chevet. Extinction des feux. Le lendemain, Raleigh vient s'expliquer avec Margot. Royal voit Eli s'enfuir de la chambre de Margot en cachette. Sur le toit, Raleigh explique à Richie qu'il

pense que Margot a un amant. Violente réaction de Richie. Pendant ce temps, Royal emmène Ari et Uzi se dévergonder en cachette. Montage-clip : les trois font les 400 coups. Retour à la maison, explication houleuse entre Royal et Chas.

7. Royal démasqué

00 : 52 : 22 (« *Chapter five* »)

Etheline et Royal se promènent dans un parc et évoquent le passé. Le soir, une violente dispute éclate entre Royal et Henry lorsqu'ils abordent le sujet Etheline. Henry découvre le pot-aux-roses et réunit la famille devant le lit de Royal pour démontrer l'entourloupe en public. Royal se met en route après avoir fait cet aveu : « Ces six jours furent les plus beaux de ma vie. » Sur le palier, il prend un taxi avec Pagoda, son complice, qui le poignarde légèrement sous le coup de la colère.

8. Le drame

01 : 02 : 42 (« *Chapter six* »)

Royal et Pagoda sont à l'hôtel. Margot retrouve Eli sur un pont. Un détective privé les prend en photo. Le détective montre les résultats de son enquête à Richie et Raleigh. Montage-clip : tous les amants et ex-maris de Margot défilent à l'écran, dont Eli. Plan face à un miroir : Richie se rase barbe et cheveux et s'ouvre les veines. À l'hôpital, Richie se remet, la famille se relaie à son chevet. Royal et Pagoda arrivent au moment où Richie s'enfuit, en bus, de l'hôpital. Richie retrouve Margot, qui est entrée dans sa tente à l'étage. Déclaration suivie d'un baiser.

9. Réconciliations en chaîne

01 : 18 : 02 (« *Chapter seven* »)

Sur le toit de l'hôtel où Royal est employé comme livreur, Richie avoue à son père ses sentiments pour Margot. Mordecai, le faucon, retrouve Richie. Pagoda, Royal et Richie se rendent chez Eli pour le convaincre d'entamer une cure de désintoxication. Eli s'enfuit. À la table d'un restaurant, Royal et Margot discutent de la situation de Richie. Plus tard, Royal surprend Etheline et Henry dans la rue pour leur donner l'acte de divorce qu'il a enfin décidé de signer.

10. Le mariage

01 : 26 : 42 (« *Chapter eight* »)

Les préparatifs du mariage : Henry discute avec Chas et Richie, Etheline est avec Margot. Eli débarque en bolide et fonce sur Ari, Uzi et leur chien Buckley. Les deux enfants sont sauvés de justesse par Royal, mais le chien meurt écrasé. Chas, fou de colère, poursuit Eli. Plongée : les deux sont allongés sur le sol, gisant. Plan-séquence : le prêtre, blessé dans la course-poursuite, part en ambulance, Pagoda, Raleigh, Dusty, Richie, Henry et les enfants défilent. Royal et Chas se réconcilient sous le regard d'Etheline.

11. Épilogue

01 : 33 : 57

Sur le toit de la maison familiale, Margot et Richie discutent et fument une cigarette en compagnie de Mordecai. Voix-off et montage-clip : enterrement du chien, mariage d'Etheline et Henry, spectacle à succès de Margot, cure de désintoxication pour Eli... Richie donne des cours de tennis aux enfants. Royal meurt d'une attaque sous les yeux de Chas, dans une ambulance. Épilogue (« *Epilogue* » : 01 : 37 : 00) : enterrement du père, « mort en sauvant les siens de la carcasse d'un destroyer torpillé ». Famille et proches défilent au ralenti.

12. Générique

1 : 39 : 30



1) Le montage-clip désigne les séquences où la mise en scène décroche du rythme général pour faire le résumé rapide d'une situation donnée. Le découpage, la musique, la voix-off se rapprochent alors de l'esthétique du vidéoclip.

UN LIVRE À FEUILLETER

Difficile de ne pas voir dans le tout premier plan de *La Famille Tenenbaum* une clé de lecture pour l'ensemble du film : un livre (« *The Royal Tenenbaums* ») sur lequel on appose le tampon d'une bibliothèque municipale. Le projet narratif de Wes Anderson est clair : par ce clin d'œil en forme d'il *était une fois*, le réalisateur assimile le film à un roman que l'on va feuilleter. La suite le confirme et explore cette connivence entre le cinéaste / narrateur et son spectateur / lecteur : voix-off d'un conteur omniscient, découpage en chapitres réguliers (*one, two, three, four...*), plans aux allures de vignettes parfaitement composées... Tout s'enclenche donc ici selon la logique d'une lecture un peu assistée.

Néanmoins, cette pagination littérale du récit joue avec une structure d'ensemble qui s'articule en trois mouvements assez clairs – présentation de la famille, stratagème des retrouvailles et résolution des vieux conflits. Comment la « librification » du récit (fragmentation, accumulation, feuilleté) interagit-elle avec cette structure finalement très classique sur laquelle s'appuie *La Famille Tenenbaum* ?

Racines burlesques

On sait que le cinéma burlesque, depuis ses origines, repose sur un principe de fragmentation en saynètes que ponctuent chutes et gags. *La Famille Tenenbaum* s'inscrit assez explicitement dans cette tradition lors de l'ouverture qui présente chaque membre de la famille sous forme de petits clips (jeunesse, distribution, 22 ans après, etc.) : à chaque personnage son petit tableau, son espace propre (un étage de la grande maison), ses signes distinctifs qui sont autant de motifs de décalage burlesque (le petit prodige en finance internationale, le champion aux allures de Bjorn Borg junior, etc.). Mais il semble alors difficile de s'accoutumer à la vitesse supersonique du récit : la narration s'exécute en effet dans un accéléré continu qui parasite quelque peu la circulation des informations.



C'est un autre principe du burlesque : un art de la composition où chaque plan est susceptible de contenir mille détails décisifs. Exemple : au fond du cadre, la présence de Pagoda, le serveur, qui observe la scène de demande en mariage de Sherman. Presque invisible, le personnage prévient aussitôt Royal Tenenbaum et lance véritablement le film. Cette vitesse des enchaînements menace très vite le spectateur de saturation. C'est alors qu'un premier décrochage intervient, à la séquence 4 : l'arrivée de Royal dans la demeure pose les bases de l'intrigue (six semaines pour « rattraper le temps perdu »). Le projet global du film prend alors une première fois le dessus sur l'aspect « feuilleté burlesque » du récit.

Vers l'apaisement

À l'aune de la quête de rédemption de Royal, toute une batterie d'effets de ralentissement ou de soustraction au temps module le rythme de la seconde partie. Le passage très symbolique au cimetière de Maddox Hill entérine le décrochage de la séquence 4. Des informations livrées à la va-vite dans l'ouverture (le doigt manquant de Margot, la fin de carrière de Richie, le plomb tiré dans le doigt de Chas) s'y trouvent explicitées par une série de flash-back. Si le procédé répond aux

montages-clip du début, c'est cette fois dans une perspective de dévoilement et non plus de vitesse et de saturation. Le film se pose, le temps se suspend, les personnages renouent entre eux : un mouvement nostalgique vient freiner l'accélération incontrôlée du premier tiers. Classiquement, la deuxième partie permet aussi, via le stratagème monté par Royal, de mettre à nu les tensions qui creusent la famille, avec en point d'orgue, à la séquence 8, l'expulsion du manipulateur et la tentative de suicide de Richie. Cette double déflagration permet d'ouvrir sur un dernier tiers de résolutions en chaîne de tous les conflits. Après la violence de la seconde partie, le réconfort : la déclaration d'amour de Richie à Margot, dans la douceur de la tente plantée à l'étage, précède une série de réconciliations qui trouve son point d'orgue lors de la cérémonie finale du mariage (permis, il faut le rappeler, par un geste décisif de Royal : l'acte de divorce « offert » à Etheline comme un présent). On voit en quoi le feuilletage effréné du premier tiers – une vitesse un peu crispante qui semble s'étourdir de son propre mouvement – laisse place à une douceur et à un relâchement qui ralentissent le rythme de lecture : un temps laissé aux personnages pour se poser, s'expliquer et trouver enfin l'apaisement.



UN BURLESQUE ENDEUILLÉ

Sous son apparente légèreté, *La Famille Tenenbaum* est un film déroutant à bien des égards. Déroutant par son rythme en dents de scie, mais aussi par sa manière d'aborder, sous des dehors frivoles, des questions très sérieuses : famille désintégré, maladie, dépression, suicide. L'esthétique de Wes Anderson, si elle laisse la part belle au cocasse et à l'enluminure, est travaillée par une gravité et une mélancolie qui freinent en permanence le coulé attendu de la comédie : vitesse, fluidité, crépitements de la féerie et des gags. C'est dans le mouvement de cette lame de fond – l'allant de la comédie contre tout ce qui peut ralentir, figer, mortifier son mouvement – que se dessine le projet du film. Il ne s'agit pas de se fondre dans le moule d'un genre archétypal (bien que le film rende hommage à tout un pan de son histoire), mais au contraire de dériver de son centre et de s'en échapper à la moindre occasion. Ce qui donne au film ses airs d'étrange prototype aux effets un peu glaçants, où le rire et la légèreté ne sont qu'une surface à même de se cristalliser pour laisser place à des enjeux d'une tout autre ampleur.

Effets de rassurance, effets d'étrangeté

Malgré la voix-off de son ouverture qui fait directement référence à *La Splendeur des Amberson* d'Orson Welles (1942), modèle de fluidité classique, *La Famille Tenenbaum* se met très vite à distance de cette perspective de transparence. Par la déformation de la parodie, d'abord. Parodie légère, mais constante, qui ressort par exemple de l'usage des accessoires sous lesquels croulent les personnages. Chacun est déterminé par un impact visuel aux limites de la caricature et du kitsch : lunettes du père, yeux cernés de noir de Margot, barbe, tignasse et bandeau de Richie, survétement rouge vif de Chas, etc. Le grossissement et le forçage du trait sont les



clés d'une mise en scène qui, en imprimant ainsi sa patte et son empreinte sur la mémoire visuelle du spectateur, impose sa virtuosité à circonscrire et à fixer un imaginaire immédiatement identifiable.

Ce travail de reconnaissance joue en deux temps : il installe confortablement le spectateur dans les rails du récit, mais le désarme aussi par sa façon de pointer avec une insistance un peu criarde ses effets. Wes Anderson use ainsi à la moindre

occasion de cette signature comme d'un artifice de pure étrangeté, qu'il s'agisse de surligner les codes visuels de son univers (couleurs saturées et irréelles, intensité des cadrages) ou d'outrer le comportement des personnages (par excellence la séquence de fausse alerte dans laquelle Chas et ses deux fils simulent une évacuation de leur maison). La mise en scène si reconnaissable du cinéaste entraîne alors le spectateur sur les terrains plus inquiétants du baroque et de la distorsion de toute perspective :

délire un peu autiste, obsession qui tourne sur elle-même, logique de l'illumination par lesquels on se coupe de toute réalité, à l'image des journées passées par Margot dans son bain à regarder la télé.

Après le désastre

Malgré la précision de son écriture, le film avance avec une fragilité, une indécision, une mesure inattendues. Les gags ne sont pas – loin s'en faut – tout-puissants : ils surgissent par effraction dans un dialogue, au cœur d'une séquence plutôt grave (la chute de Sherman sur le chantier) ou se diluent dans l'atmosphère de délitement de certaines scènes (le passage à la télévision d'Eli en plein trip). C'est que le film repose moins sur les traditionnels principes de performance et d'efficacité de la comédie burlesque que sur un élan de frustration et





de contrariété qui la ronge de l'intérieur. La mélancolie semble une donne de départ et préexiste littéralement au récit, comme le suggèrent ces plans frontaux cadrés sur le visage attristé des personnages (qui semblent bouder en permanence), portraits figés dans l'hébétude qui ponctuent la plupart des séquences. Le passé apocalyptique de la famille, sur lequel vient buter tout le film, est mis en avant dès le flash-back programmatique de l'ouverture, résumé par cette remarque du narrateur empreinte de noirceur et de fatalisme : « toute trace du génie des jeunes Tenenbaum avait été effacée par deux décennies de trahison, d'échec et de désastre. » C'est qu'Anderson ne situe pas sa comédie dans le présent de la désintégration familiale mais dans un après du désastre qui conditionne tout le récit comme un vieux socle de pesanteur et d'inertie : il s'agit dès le départ de recoller les morceaux, de rassembler un collectif ayant explosé depuis des lustres (22 ans exactement) à l'épicentre de son effondrement, le foyer familial.

Evaporation mélancolique

Le burlesque est par essence le lieu de la fracture et de l'explosivité : en choisissant de rompre avec sa temporalité classique (présent pur, instantanéité), Anderson exténue ses grandes figures – le gag, la composition et la chorégraphie – dans un *sfumato* vaporeux. Face à cette évaporation mélancolique que provoque le choix de situer la comédie dans l'après-catastrophe, la réponse du père, une fois la famille réunie à nouveau, sonne comme une tentative de salut un peu désespérée (« rattraper le temps perdu »). Le burlesque de *La Famille Tenenbaum* repose donc sur la tentative de forcer une donne de départ arbitraire (d'où son goût pour une certaine outrance dans les comportements, les accoutrements, à l'image du personnage enjoué et hyperactif de Royal) mais ce forçage semble quelque peu tourner à vide, dilué dans l'atmosphère alanguie et volatile du film.

De là cette hantise de la mort (la maladie imaginaire du père est décrite en des termes concrets et scientifiques) et ces effets de ralentissement qui grippent la vitesse de la comédie. De là aussi cette impression d'enfermement qui domine, emblématisée par l'amour incestueux qui lie Margot et Richie – bien que Margot ne soit que fille adoptive de Royal. Même symbolique, l'inceste est l'un des

thèmes qui pèse avec le plus de force sur le film, non sans une certaine morbidité. Entre autres secrets familiaux qui rongent le récit, c'est lui qui amène notamment à la séquence la plus dérangeante du film, cette tentative de suicide de Richie dont la violence graphique – le sang qui coule à flots, la tache pourpre sur le tee-shirt de Dudley – secoue l'esthétique par ailleurs volontiers enfantine d'Anderson. Dans cette perspective, même la scène de baiser entre Margot et Richie se couvre d'un voile d'échec et de désillusion, ponctuée par cette réplique amère et résignée (« s'en tenir à ça »).

Tout le film joue ainsi d'une série d'oppositions entre fantaisie et gravité, fable enjouée et chronique dépressive d'un collectif qui refuse de prendre. Et c'est au couple que revient de prendre en charge cette dualité sur laquelle repose *La Famille Tenenbaum*. Au père la rumination du passé, la tentative de fuite par l'imaginaire, le foyer familial transformé en super cabane d'enfants, la régression (lorsque Chas vient éteindre la lumière de la chambre de son père), le plaisir infernal du stratagème, du déguisement et des 400 coups ; à la mère, au contraire, la raison, la mesure et le retour d'un principe de réalité qui agit comme un point d'équilibre à atteindre et un horizon possible de recommencement. Entre les deux, un espace béant – celui du film – dans lequel réapprendre à vivre ensemble, à la recherche de ce temps perdu, idéal, dont les Tenenbaum portent le deuil permanent.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

DU RIRE OU DES LARMES ?

La Famille Tenenbaum a de quoi déconcerter. La mise en scène semble hésiter entre la comédie enlevée (vivacité du montage, costumes et décors clinquants) et le film d'auteur à sujet grave (fixité des cadres, poses hiératiques des personnages). Le casting promet bien une franche comédie mais la plupart des personnages se révèlent dépressifs. L'indécision de ton étant le propre de l'univers de Wes Anderson, on pourra tirer parti du léger malaise qu'auront certainement ressenti les élèves pendant le film, pour étudier comment se met en place le style du cinéaste.

On pourra d'abord revenir avec eux sur les sentiments qu'ils ont éprouvés à l'égard des différents personnages. Royal Tenenbaum leur a-t-il été antipathique ou ont-ils été touchés par sa volonté de reconstituer des liens familiaux défaits ? Ont-ils trouvé Chas navrant dans son éternel survêtement rouge, ou ont-ils perçu sa détresse de veuf ? On essaiera ensuite de trouver avec eux les éléments de mise en scène qui créent cette émotion ambivalente. Comment la gravité de certaines scènes est-elle perturbée par l'intrusion de la comédie (Royal annonçant à ses enfants qu'il quitte la maison) ? Comment certains gags sont-ils désamorçés, provoquant un rire gêné (la simulation d'incendie chez Chas) ?



Dodgeball - 20th Century Fox.



La Revanche d'une blonde - MGM.



Serial Noceurs - Metropolitan Filmexport.



Starsky et Hutch - Warner Bros.



Zoolander - Paramount.

LUKE ET OWEN WILSON, BEN STILLER

Dans *La Famille Tenenbaum*, les frères Luke et Owen Wilson interprètent deux amis d'enfance – Richie Tenenbaum et Eli Cash. Une situation assez cocasse qui, si elle résume assez bien l'importance de la notion de famille dans la démarche de Wes Anderson (cf. Réalisateur), offre surtout un étonnant miroir à deux acteurs aussi singuliers que complémentaires. Un autre événement marquant du film est la présence de Ben Stiller, acteur comique venu d'autres horizons qui surgit ici pour la première fois (et à ce jour la seule) dans l'équipe de Wes Anderson – même s'il retrouvera à de nombreuses reprises Owen Wilson comme partenaire. Dans le sillage spirituel et paternel de Bill Murray, présent mais en retrait, Stiller et les frères Wilson forment donc un trio décisif à plus d'un titre, tant pour l'œuvre d'Anderson que dans la perspective plus large de la nouvelle comédie américaine (celle des années 2000) dont ils sont des figures-clés.

Complicité

C'est par l'intermédiaire d'Owen que les frères Wilson rencontrent le cinéaste. À l'époque où ils étudient la philosophie à Houston, Wes Anderson et Owen Wilson décident d'écrire des scénarios ensemble. C'est du fond d'un amphi de fac que naîtra *Bottle Rocket* et c'est par ce biais que les deux autres Wilson (Andrew et Luke) intègrent la garde rapprochée du cinéaste. Depuis qu'ils se sont installés à Hollywood et après cinq longs-métrages, le collectif ne s'est jamais démenti : Owen coécrit le scénario des trois premiers films de Wes Anderson et joue dans *Bottle Rocket*, *La Famille Tenenbaum*, *La Vie aquatique* et *À bord du Darjeeling Limited*. Luke interprète des rôles majeurs dans *Bottle Rocket*, *Rushmore* et *La Famille Tenenbaum*. Plus en retrait, Andrew demeure un membre régulier de l'équipage (producteur ou acteur pour des petits rôles).

Pour autant, Luke et Owen, qui doivent leur physique d'athlète et leur gueule un peu cassée à leur expérience de piliers dans l'équipe de baseball de Dallas, poursuivent en parallèle des carrières respectives aux retombées diverses. Si Owen Wilson fait rapidement de la comédie son royaume (*Shangai Kid*, *Zoolander*, *Toi, moi... et Duprée*, *La Nuit au musée*, *Serial Noceurs...*), il n'hésite pas à jouer les caméléons pour s'imposer là où on ne l'attend pas (*The Minus Man*



et le film d'action *En Territoire ennemi* notamment). La trajectoire de Luke est plus discrète, l'acteur multipliant les petits rôles dans des œuvres mineures (*Scream 2*, *Flic de haut vol*) avant de franchir un cap grâce au succès de *La Revanche d'une blonde* (2001). L'allure si singulière des deux frères – gueule d'ange au nez cassé du blond Owen ou mélancolie ténébreuse du brun Luke (tirant parfois vers l'hébéture) – est désormais bien identifiée par le grand public.

Un jeu en miroir

La Famille Tenenbaum représente un moment particulier dans la carrière de Luke et Owen Wilson, puisque les deux comédiens s'y opposent en véritables « faux-frères » : tous deux se disputent à distance la main de Margot, la jolie blonde aux yeux cernés de noir. Rivaux, les deux acteurs apparaissent ainsi comme deux doubles inversés : blond contre brun, lisse imberbe contre chevelu barbu, regard transparent contre lunettes noires. Ce contraste visuel est orchestré dans une perspective qui oppose moins les deux personnages qu'elle ne souligne leur parfaite complémentarité. Une même mélancolie, une même absence à eux-mêmes, un même deuil informulé semblent ainsi les creuser : gestes lents et raréfiés, regard éteint, mine déconfitée, usage des psychotropes (chez Eli) ou repli dans le silence (Richie) rassemblent les deux amis d'enfance sous une même bannière de déprime et de fatalité.

L'horizon de désespoir qui étreint les deux personnages trouve néanmoins des formulations aux effets contraires : à Richie les tentatives discrètes mais entêtées de rupture et de libération (ses longs voyages au bout du monde, sa décision de libérer le faucon Mordecai, sa tentative de suicide...) et la victoire in extremis (la scène d'amour, qui succède à la tentative de suicide) ; à Eli au contraire la molle résignation qui en fait une sorte de zombie flottant dans les limbes, une figure à basse intensité traversant le film en restant toujours à distance (il possède sa propre maison, où il reste d'ailleurs cloîtré), dans un non-lieu cotonneux dont il fait son cocon. C'est ce statut distancié qu'appelle notamment la séquence où il apparaît dans un petit écran de télévision tandis que les Tenenbaum sont réunis. Cette mise en avant de Luke – qui peut être vu comme le premier rôle



du film – est une exception puisque dans la course au succès que s'imposent involontairement les deux comédiens, Owen possède depuis longtemps une longueur d'avance.

Le surgissement Ben Stiller

Ben Stiller, lui, vient d'ailleurs. Issu d'une famille de comiques, il s'est lancé dès le milieu des années 80 dans la comédie, entre Broadway et la télévision (*Saturday Night Live*, *The Ben Stiller Show*, pour lesquels il joue et réalise des courts-métrages hilarants) avant de passer à la réalisation de longs-métrages au cours des années 90 (*Génération 90*, *Disjoncté* avec Jim Carrey, *Zoolander*...). Son sens aigu de la parodie et de la satire s'incarne dans un corps trapu pouvant osciller à loisir entre explosivité et retenue, déchaînement burlesque et second degré. Petit gabarit musculeux et râblé, plein de nerfs et d'énergie, Stiller impose cet équilibre de robustesse, de sècheresse et d'élasticité dans de nombreuses comédies à succès où se côtoient farces régressives et comique plus sophistiqué (*Mary à tout prix* des frères Farrelly, *Mon Beau-père et moi*, *Mystery Men*, *Dodgeball*...).

Dans *La Famille Tenenbaum*, Wes Anderson en fait un parfait pendant au flottement lunaire et à la souplesse alanguie et volatile des frères Wilson : crispé, buté

et concentré, le regard noir, plein d'agressivité rentrée, Stiller y exprime une rage, une rancœur et une rigidité qui poussent le ton mélancolique du cinéaste à son point d'intensité maximale – c'est d'ailleurs à son seul pardon (un relâchement) que le film doit son climax final. Cette intégration de Stiller à la « famille » Anderson n'est pas fortuite : depuis qu'il a rencontré Owen Wilson sur le tournage de *Disjoncté* en 1998, Stiller l'a retrouvé aussi souvent que possible (*Mon Beau-père et moi*, *Zoolander*, *Starsky et Hutch*, *La Nuit au musée*...). Le petit brun hargneux et le grand blond au regard doux forment un duo tout en contrastes qui trouve, dans *La Famille Tenenbaum*, un véritable accomplissement, même si, paradoxalement, ils ne sont ensemble, à deux, à l'écran. que pour la scène de poursuite finale. Avec Luke Wilson (et ailleurs aux côtés d'acteurs aussi novateurs que Vince Vaughn ou Will Ferrell), ils constituent la base d'une nouvelle génération pour la comédie burlesque américaine.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

LOSERS

La plupart des personnages de *La Famille Tenenbaum* sont en situation d'échec et peuvent être qualifiés de *losers*. Chas, Margot et Richie ont connu la réussite dans un passé révolu et souvent regretté, voire ressassé. À trente ans, ils sont déjà *has been* depuis bien longtemps.

On pourra demander aux élèves s'ils se souviennent de héros de cinéma qu'ils qualifieraient ainsi. Le terme est-il pour eux uniquement négatif ? Les losers qu'ils citent sont-ils des personnages pitoyables ou suscitent-ils une forme de sympathie ? Ils provoquent souvent une émotion ambivalente. La comédie contemporaine cultive ainsi avec tendresse les personnages de ratés : *The Big Lebowski* des frères Coen, *Mary à tout prix* et *Dodgeball* avec Ben Stiller... On étudiera les différentes variantes du loser dans *La Famille Tenenbaum* : la neurasthénique Margot, le désinvolte Eli, le puéril Chas, le mélancolique Richie ou le maladroit Henry se situant chacun à un stade différent entre les pôles comique et dramatique de ce type de personnage.

On verra enfin que contrairement à la plupart des losers du cinéma américain, les personnages de Wes Anderson sont riches, beaux et intelligents. Même dans l'échec, ils conservent une certaine classe, se révélant ainsi proches de la figure, plus littéraire et dandy, du perdant magnifique.



BRISER LA GLACE DU CADRE

On a dit combien la mise en scène de Wes Anderson joue d'effets très visibles (cf. Parti pris). Dès les premiers plans du film, impossible de ne pas remarquer l'impact des plans, à la fois hiératiques et très composés, qui se succèdent. Cette esthétique tirée à quatre épingles impose un récit en vignettes où les plans, presque sur-cadrés, évoquent souvent des tableaux. Ce choix engage un rythme très particulier (cf. Analyse du récit) et impose surtout à tous les éléments de la mise en scène de s'y raccorder : les personnages prennent littéralement la pose (par excellence lors du générique de début, où chacun est filmé face caméra, comme face à un miroir) et chaque objet ou accessoire semble soigneusement disposé dans le décor, à l'image des peintures de Richie que la mère accroche sur un mur du salon ou des multiples bibelots qui saturent l'espace. Ce dispositif entraîne diverses récurrences – rimes visuelles, effets de répétition, agencement un peu maniaque – et offre aux personnages un cadre très spécifique où se déploie. Comment l'hiératisme et la toute-puissance du cadre déterminent-ils l'évolution des personnages à travers le film ?

La loi du cadre

On peut remarquer que les premiers plans ont une fonction de découpage. Les champs-contrechamps qui opposent le père à ses enfants lors de la séquence pré-générique imposent une distance et un rapport de force (amplifié par la longueur de la table). Ce choix de sur-cadrer les personnages dans des plans très rigides est avant tout un moyen de les isoler les uns des autres. Le générique de début peut ainsi être vu comme un programme : le film sera la tentative de faire cohabiter ensemble une multitude d'individualités (fortes têtes, caractères singuliers et bien trempés des petits génies). La famille est par essence le lieu de l'opposition et du conflit entre enjeux collectifs et trajectoires personnelles, ce que sur-ligne le flash-back initial dans lequel chacun des personnages est présenté de manière individuelle. Le principe d'isolement et de séparation des cadres joue ainsi de manière subtile avec la notion de foyer familial : non seulement la maison est le premier « personnage » du film (introduction, cadre sur la façade),



mais chaque personnage est défini par rapport à la place qu'il y occupe – Chas au deuxième étage, Margot au troisième, Richie au grenier, etc. La compartimentation de l'espace qui en découle ne lâche à aucun moment le film, chacun des personnages retrouvant ses habitudes au moment des retrouvailles dans la maison. On peut y voir un effet du thème central du film : comment retrouver sa place dans un espace élaboré de manière aussi maniaque et rigide (pour le père) ? Comment faire exister un collectif dans ce foyer où conflits et rapports de force imposent à chaque plan une telle distance entre chacun des personnages ? La mise en scène, en isolant les membres de la famille, joue de toute une batterie d'effets qui amplifient l'impression de distanciation. Ce sont d'abord ces zooms brutaux et ces mouvements rapides de caméra qui donnent l'impression un peu artificielle que la caméra explore une photographie ou se déplace sur une surface vitrifiée (exemple : le travelling dans le musée, au début). Ce sont ces effets de cadre dans le cadre, à l'image de la scène de demande en mariage de Henry à Etheline (le serviteur Pagoda écoute derrière la fenêtre), de la grille qui sépare Royal des enfants de Chas (sur le terrain de sport) ou encore des accessoires qui isolent de facto du monde extérieur (la tente de Richie, les multiples cabines téléphoniques qui permettent aux personnages de communiquer, etc.).

De la même manière, l'usage du format Cinémascope (cf. Point technique) permet au film de jouer sur des constructions visuelles complexes évoquant puzzles ou mosaïques (les couvertures de romans ou de magazines diffractées pour recouvrir tout l'écran). La segmentation est le motif-roi d'Anderson – qu'on songe à son dernier film, *À bord du Darjeeling Limited*, où les wagons d'un train ont la même fonction de découpage et de compartimentation – et détermine chaque mouvement des personnages. D'où cette impression d'enfermement : le cadre familial est si puissant qu'il s'agit moins pour les personnages de s'en extirper (preuve en est que tous les membres sont de retour dans le foyer vingt-deux ans après avoir tenté de s'en extraire) que d'apprendre à négocier avec lui pour exister de manière autonome.



De l'unité au collectif

Simultanément, tout un pan de la mise en scène de *La Famille Tenenbaum* travaille à résister contre ces effets de compartimentation et d'enfermement. Le tout premier plan ostensiblement destiné à « casser » le strict ordonnancement de la mise en scène est celui où le faucon Mordecai s'envole du toit de la maison à la suite de la longue présentation des personnages dans le pré-générique : l'ample mouvement latéral de la caméra, le thème libérateur de l'échappée belle et la musique « planante » (« Hey Jude ») s'opposent à l'empilage maniaque et soigneux de cette longue séquence pré-générique de présentation (précision, souci du détail, etc.). En intégrant un tel lyrisme dans la froideur des vignettes, l'horizon du film se dévoile sans ambiguïté : il s'agit de trouver son autonomie, de prendre son envol, de briser la glace du cadre.

De manière plus générale, la recherche de suspension travaille à ouvrir en permanence l'espace un peu étouffant de la famille. Cela passe par diverses figures de mise en scène : le ralenti en est la plus évidente, à l'image de la séquence des retrouvailles entre Margot et Richie à l'aéroport. Ralentir ou suspendre le temps est une manière de se libérer de l'emprise du cadre, selon une logique de dilatation qui conduit à la pure et simple pause (ce à quoi on peut raccorder les mouvements lents d'Eli, qui cherche dans l'usage des drogues la même issue). Ajoutées aux multiples parenthèses musicales qui transforment parfois le film en une sorte de juke-box envoûtant, les tentatives pour suspendre le temps soulignent cette volonté de résister au cloisonnement de la mise en scène.

Sur ce point, la scène du suicide manqué de Richie est décisive. C'est un moment de trouée : les *jump-cuts* sur le visage de Richie¹, les flashes rapides sur le faucon, le mouvement de caméra paniqué sur lui au sol agissent en rupture totale

avec le système de mise en scène du film. Ce bouleversement entraîne un renversement complet dès le plan suivant, raccord sur le couloir de l'hôpital avec toute la petite famille qui court. Quelque chose réunit de manière inédite les personnages autour d'un but commun. Dans la foulée de ce suicide manqué, les personnages ne sont d'ailleurs plus présentés comme des cartes jouées les une contre les autres mais se retrouvent au contraire en une série de séquences « deux par deux » : Richie retrouve son père sur le toit de l'hôtel, Royal déjeune avec Margot, etc. Les plans isolant les personnages laissent place à des retrouvailles au sein du cadre.

Le collectif reprend peu à peu ses droits et ramène dans son sillage discussion et communication à travers un subtil jeu de reconstruction. Une scène vient alors entériner cette idée et rompt en apothéose avec la logique de compartimentation qui a prévalu jusqu'ici : c'est le long plan-séquence qui conclut le mariage (pourtant manqué) d'Etheline et Henry, au cours duquel un travelling latéral rassemble tous les personnages jusqu'à ce que Chas, le plus retors des membres de la famille, accorde enfin son pardon à Royal sous les yeux d'Etheline. Au radical découpage au sein des plans qu'imposaient les « vignettes » de la mise en scène (fragmentation, sédimentation) succède la plus absolue fluidité : la glace du cadre est brisée et le film a enfin trouvé, par une habile redistribution des cartes, la matière d'un collectif capable de faire évoluer tous les personnages en parfaite harmonie au sein d'un même plan. La mission du père est accomplie.

1) Le *jump-cut* est un montage entre deux moments d'un même plan. La partie centrale du plan est éliminée, ce qui produit à l'écran un effet de saute.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

OBJETS

Le soin qu'apporte Wes Anderson au cadre se manifeste notamment à travers le travail sur les décors et plus particulièrement sur les objets. Le cadre est rempli d'une multitude d'objets, qui font parfois disparaître les personnages (Margot dans sa bibliothèque, Chas dans son bureau). Après la séance, on pourra demander aux élèves s'ils se souviennent de certains objets. À leur avis, en quoi sont-ils importants ? Leur permettent-ils de caractériser les personnages ? Les objets du décor ne deviennent-ils pas tous des « accessoires » des personnages ?

On s'attardera ensuite sur le parcours de certains objets, en isolant quelques plans, par exemple ceux reproduits dans le jeu d'images de la Fiche élève. L'inventaire de tous les accessoires présents dans le cadre permettra de se rendre compte de leur réapparition. Margot enfant est ainsi habillée de la même manière que lors des retrouvailles avec Richie sous la tente, dans laquelle on retrouve une partie des objets visibles dans les premiers plans : petites voitures, pochettes de disques, sac de couchage... Richie et Margot peinent à sortir de l'enfance, mais réussissent à communiquer, puisqu'ils se retrouvent dans le même cadre, avec leurs objets respectifs.

RÉACTIONS EN CHÂÎNE

00 : 22 : 50 – 00 : 25 : 45

Lorsqu'il annonce sa (fausse) maladie à Etheline, Royal allume une mèche. En se répandant, la nouvelle enclenche le stratagème qu'il a mis en place : réunir la famille éclatée dans la maison familiale. La longue séquence qui suit cette annonce, lancée par la musique, organisée en quatre temps, est exemplaire d'un découpage jouant d'une gamme extrêmement sophistiquée d'effets de circulation (de l'information) et de vitesse (des réactions) : une suite d'accélération et de ralentissements décrivant avec précision les répercussions de la nouvelle explosive sur chacun des membres de la famille.

Une traînée de poudre

Le plan de face sur Sherman (1) apprenant la nouvelle d'Etheline par téléphone offre un retour à la figure du portrait (cf. Figure) et rompt avec le très long plan fixe de l'annonce de Royal qui précède (plan large cadré de profil sur Royal et Etheline). Une série de courts champs-contrechamps entre Sherman et Etheline (1-2-3-4), Ari/Uzi et leur père (5-6-7-8), puis Eli et Margot (9-10-11), cadrés de face en pleine conversation téléphonique, lancent et accélèrent l'effet « traînée de poudre ». L'effet de continuité provoqué par cette série est renforcé par la vitesse du défilement qui fait tenir 11 plans en moins de 20 secondes, mais aussi par le principe dynamique du téléphone : si les personnages sont isolés les uns des autres par l'effet-portrait (comme dans le générique de début), la circulation de la parole téléphonique crée de la fluidité, elle dynamite les limites du cadre et relie comme par magie les plans – et les figures – entre eux. Il y a là comme l'amorce du grand rassemblement à venir, une convergence inédite qui se fait jour.

Décrochage

Le plan suivant (12), s'il suit bien l'effet-domino des précédents, agit comme une rupture dans la séquence. Cadré lui aussi en portrait de face, Richie n'a plus pour profondeur de champ mobilier ou tapisserie bouchant tout horizon mais un océan qui ouvre l'espace. Il apprend la nouvelle en extérieur sur un navire baignant dans le bleu. La correspondance de type téléphonique (1 à 11) laisse place à celle, ralentie, de type épistolaire. L'effet est immédiat : le plan dure à lui seul plus de 20 secondes (plus long que 1 à 11 réunis) et, pour la première fois de la séquence, n'est pas fixe.

Ce décrochage est renforcé par l'apparition d'une voix-off qui dilate la temporalité de la séquence (« À Halifax, ils transfèrent Richie... »)

et, par l'usage du passé, décolle le spectateur de l'action (à l'inverse du présent direct de la parole téléphonique). Cette mise à distance grossit l'importance du personnage de Richie. Il y a bien une raison à ce choix : il est le seul membre de la famille à n'avoir pas déjà retrouvé la maison familiale et détient une des clés du film (le secret de l'amour qu'il porte à Margot). Son apparition, qui amorce un mouvement ayant quelque chose à voir avec le retour du fils prodigue, emplit la séquence d'inertie et de mélancolie.

Le travelling sur la gauche de 13 fait écho à 12, mais accentue l'effet de dilatation et de profondeur : cette fois, la caméra accompagne Richie le temps d'une parenthèse qui échappe littéralement au récit (la photo avec des inconnus). Cette arrivée est marquée par une rupture dans l'échelle des plans : la silhouette de Richie est noyée dans l'agitation des badauds, la multiplication des valises et la perspective du mur sur la droite ouvrent une profondeur inédite dans le cadre (contre l'à-plat des plans précédents). Surtout, le grand angle crée un effet de monumentalité qui triomphe dans la vision verticale et surdimensionnée de la coque du navire en arrière-plan, puis dans la perspective encore élargie de 14 (Richie assis cadré de 3/4 face, écrasé par l'enseigne « Royal Arctic Lines »). La voix-off, qui traverse 12-13-14, résume l'effet d'attente et de suspension provoqué par ce décrochage : « comme d'habitude, elle était en retard ».

Retrouvailles

« Elle », Margot, se fait donc attendre. Le plan 15 en témoigne : il ouvre l'arrière-plan saturé de 12-13-14 tout en le renversant : Richie, assis, y est cadré de dos (une première), à droite du cadre, attendant l'arrivée du bus transportant Margot. Le bus, qui entre par la gauche du cadre et s'arrête derrière un autre, identique, semble venir « compléter » (comme une pièce de puzzle) l'horizon d'attente de Richie. Margot peut enfin apparaître. 16 agit donc comme une trouée : l'avancée de Margot (retour au plan-portrait) est dilatée par un ralenti ainsi que l'apparition d'une chanson de Nico (« These Days ») en fond sonore. En retour, le contrechamp sur Richie (17 : gros plan en longue focale sur son visage, l'arrière-fond disparaissant dans le flou) indique la rupture : l'extérieur n'existe plus, Margot et Richie semblent seuls au monde.

Une suite de champs-contrechamps (18-28) se succède pour en témoigner : loin de l'agitation et de la saturation de 12-13-14, l'espace est vidé, c'est un cocon imaginaire et ouaté sur lequel glissent les personnages, à l'image des marins qui passent en arrière-plan comme une

guirlande de danseurs (19). Le découpage très élaboré de ce passage s'offre en réponse à la suite de champs-contrechamps du début, les deux personnages se faisant face en un ballet qui rompt avec l'à-plat désincarné de 1-11. Le mouvement (travelling arrière accompagnant Margot) et la répétition des plans en miroir sur les deux personnages (21-28) répondent à une logique purement chorégraphique. Les dialogues (Margot : « Tu trouves ça drôle ? », « Contente de te voir aussi ») se heurtent au mutisme de Richie : outre l'alchimie entre les deux personnages qu'elle suggère (hypnose, télépathie), cette idée fait prédominer le visuel pur. Le flux ainsi créé (magnétisme, sensualité, effet de ravissement) provoque le face-à-face cadré de profil (29) et le zoom extatique sur l'embrassade – sur laquelle Anderson ne s'attarde pas.

Épilogue

Retour à la voix-off, qui relance la conduite du récit en un épilogue en deux temps. 30 : Etheline accueille Richie sous le regard de Margot, Pagoda, Ari et Uzi en un plan large scellant les retrouvailles. Mais un travelling vertical de bas en haut révèle Chas, isolé à l'étage comme un chien battu, saluant Richie sans emphase. Par son retrait, Chas met une fausse note dans l'harmonie de 30 et évoque indirectement un autre absent : le grand ordonnateur du mobile de la séquence, Royal, qui n'y apparaît à aucun moment, sinon sous la forme écrite et suggestive (« Royal Arctic Lines ») qui a surplombé Richie sur fond bleu aux plans 13-14. Deuxième temps (31-32-33) : Richie, dont la caractéristique principale est de flotter sur le récit (corps volatile en opposition avec le poids menaçant de Chas), redouble l'effet de travelling vertical de 30 en se retrouvant, par une ellipse (la voix-off indique que nous sommes déjà le lendemain matin) sur le toit de la maison (31). Le silence et la solitude de Richie prennent une tournure moins régressive avec la libération soudaine de Mordecai (32), mais Richie est immédiatement ramené à sa névrose puisqu'il se plonge dans une pièce de Margot (33).

Comme un film dans le film, la séquence peut être vue comme une synthèse en accéléré du récit de *La Famille Tenenbaum*, s'ouvrant sur une série de vignettes pour se clore sur la famille réunie dans la maison. L'amplitude de la mise en scène rompt avec la logique essentiellement descriptive, tout en à-plats, qui a prévalu jusqu'ici. Le découpage, excédant ses vertus rythmiques et musicales (à l'image des flash-back ludiques des deux premiers chapitres), y trouve une fonction nouvelle : en une trentaine de plans, il s'est « décollé » de l'action pour dicter son mouvement – et sa loi – au film tout entier.



1-3



2-4



5-7



6-8



9-11



10



12



14



15



16-18



17



19



20



21-23-25-27



22-24-26-28



29



30



31



32



33

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 4

COULEURS

La première impression laissée par le film est celle d'une esthétique du clinquant. Les couleurs sont vives, les décors très éclairés et souvent chargés d'un bric-à-brac d'accessoires qu'on n'a pas le temps d'identifier. L'étude de cette séquence permettra d'avoir une vision plus précise et plus juste du travail sur la couleur.

Le bleu de la veste de Henry, le rose du tailleur d'Etheline, le rouge du survêtement de Chas, le jaune des gilets de sauvetage d'Ari et Uzi sont certes vifs. Ainsi que le bleu du panneau de la gare maritime et le vert du bus (« Green Line ») à l'arrivée de Richie à Halifax.

Pourtant, la séquence dans son ensemble est plutôt marquée par une teinte orange et beige moins éclatante, plus harmonieuse, qui commence avec la panoplie d'Eli et les clairs-obscurs sur les visages, éclairés de côté. On pourra s'arrêter plus en détail sur les plans de retrouvailles entre Richie et Margot (15 à 29). Celle-ci est éclairée différemment au cours du ralenti. Comment interpréter ce choix ? Que dire en outre de la couleur des vêtements des deux personnages, notamment lors de leur embrassade (plan 29) ?



1



2



3

UNE CHUTE POUR UN BAISER

00 : 30 : 08 – 00 : 31 : 38

Un gag est exemplaire de l'usage particulier des ressources du burlesque par Wes Anderson. Henry Sherman a rejoint Etheline sur un chantier archéologique. Il entame une discussion concernant la demande en mariage qu'il a formulée peu auparavant dans l'espoir d'obtenir une réponse. Alors qu'ils marchent tous les deux, Henry tombe dans une fosse du chantier sans qu'Etheline ne s'en aperçoive. Lorsque celle-ci réagit enfin, les deux personnages reprennent le cours de leur discussion, s'arrêtent et s'embrassent. Il y a là une manière de gérer un gag classique (la chute) dans une scène à haute intensité dramatique et dans un souci de dignité qui témoigne parfaitement de cette opposition entre gravité et légèreté en jeu dans l'ensemble du film.

Explication en trois plans. **1.** Etheline et Sherman sont cadrés de face en plan rapproché tandis qu'Etheline invite son compagnon à marcher. La caméra suit alors les deux personnages en un long travelling latéral. **2.** Un raccord dans l'axe et dans le mouvement poursuit le travelling, le cadre s'est légèrement élargi (plan moyen). Les deux personnages continuent leur marche mais Henry chute. La caméra continue son mouvement latéral en suivant Etheline, jusqu'à ce que cette dernière prenne conscience de la chute de Henry. **3.** De face, on découvre Henry remontant par une échelle tandis qu'Etheline accourt vers lui. La caméra remonte légèrement pour cadrer les deux personnages, qui s'avancent pour apparaître à nouveau en plan rapproché. Ils sont alors face à face, de profil, et s'embrassent.

Si les personnages se partagent le cadre en **1**, **2** et **3** (effet d'intimité), on note que la durée des plans est exponentielle : le premier fait 16 secondes, le second 22 secondes et le dernier 55 secondes. La séquence suit donc une montée d'intensité. **1** s'inscrit dans une atmosphère de gêne et de retenue que soulignent les répliques embarrassées de Henry (« désolé », « je m'excuse », etc.). Au léger effet de distanciation provoqué par le changement d'échelle entre **1** et **2** s'ajoute, à partir de **2**, l'apparition de poutres d'échafaudage au premier plan qui défilent en masquant de manière rythmée la marche des personnages, surlignant l'inconfort du cadre du chantier. Si bien que la chute de Henry, aussi inattendue

soit-elle, semble amorcée par le mouvement même de **1** et **2** : une longue mise en tension qui explose au moment de la chute.

En **2**, l'instant où Henry chute agit comme un véritable trauma : la disparition brutale de Henry du cadre répond autant à une stratégie entamée dès **1** (la chute intervient au moment précis où Etheline commence à répondre) qu'elle amorce le relâchement absolu de **3**. Elle est l'axe autour duquel **1** et **3** se répondent en parfaits symétriques inverses. Cette symétrie est renforcée par deux détails : Etheline s'excuse à l'ouverture de **3** de la même manière que Henry à l'ouverture de **1**. Mais surtout, une feuille morte sur la tête de Henry (le pompon du gag) agit comme une rime visuelle avec le crayon jaune planté sur le chignon d'Etheline depuis le début. Un détail qui met tout le monde à égalité : la symétrie est parfaite et les deux personnages se ressemblent soudain.

De là la rupture du cadrage de face en **3** : la caméra peut enfin s'immobiliser pour souligner un déblocage (l'apparition libératoire de la musique le souligne). En retrouvant son exact positionnement du début de **1** (les deux personnages de face en plan rapproché), le cadre indique un retour à la normale, comme débarrassé de toute la tension accumulée en **1** et **2**. Ce relâchement par le gag amène aussi un relâchement de la parole puisqu'Etheline aborde la question du sexe (« Je n'ai pas couché avec un homme depuis 18 ans. ») dans une immédiateté qui rompt avec l'embarras général de **1** et **2**. Cette déclaration suivie du baiser apparaît ainsi comme le résultat d'un véritable parcours du combattant. Tension (**1**), explosion (**2**), relâchement (**3**) : les trois temps de l'élaboration d'un gag apparaissent avec pureté, d'autant que l'enchaînement des plans donne le sentiment d'une admirable fluidité dictée par le mouvement du travelling. Cet effet de rupture dans la continuité est la clé de l'art burlesque très élaboré de Wes Anderson.

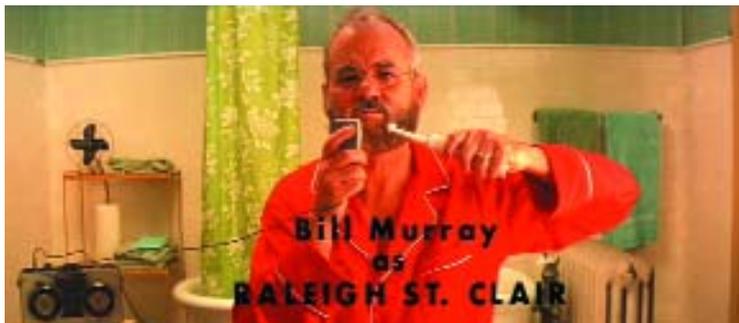
LE PORTRAIT

Une figure semble présider à toute la mise en scène de Wes Anderson : le portrait en plan rapproché cadrant les personnages face à la caméra, dans une posture boudeuse ou mélancolique. Le générique de début en offre une parfaite illustration, instaurant une gravité qui ne lâchera pas le film. À quoi renvoient ces visages visiblement malheureux ? À l'essence mélancolique du cinéma de Wes Anderson, qui se déploie d'ailleurs comme une vapeur existentielle dans toute son œuvre. Cette figure est si récurrente dans *La Famille Tenenbaum* qu'elle donne l'impression d'une sorte d'album d'images suspendues dans le temps. Elle offre aux personnages une place très particulière dans le cadre : rares en effet sont les films qui laissent tant de place à l'expression de simples visages mis à nu dans leur solitude.

Cette tendance à « prendre la pose » est effective dans le générique (où l'on frôle le regard-caméra, comme si les personnages se présentaient en silence, face à un miroir) mais s'exprime ailleurs selon des modalités plus ou moins directes : dans l'encadrure d'une fenêtre, à travers l'écran d'une télévision ou par exemple sur des couvertures de magazines. Mais si les visages expriment ouvertement une douleur vague ou un malaise – disons un mal-être existentiel –, chacun garde des caractéristiques propres. À Royal la hargne et l'explosivité, à Chas l'agressivité rentrée et le défi, à Richie la mélancolie, à Margot une forme d'ennui boudeur, à Eli la suspension hallucinée et amorphe... Le sentiment de tristesse générale qui en ressort se remodule continuellement, il n'est absolument pas une manière d'enfermer les personnages dans des cases figuratives trop rigides.

Aquarium

D'un point de vue formel, cet usage du portrait se rapproche d'un travail photographique. La composition y prédomine et la caméra demeure le plus souvent statique. D'où l'importance du jeu sur les couleurs, les codes et les repères immédiats. Il s'agit de renforcer l'impact visuel des plans à l'aide de toute une batterie d'artifices : costumes (le survêtement rouge de Chas et de ses fils), maquillage et accessoires (le chapeau d'Eli, la barbe et le bandeau de Richie, le rimmel de Margot...). Autant de moyens d'identification qui régissent l'esthétique même du



film. Et même lorsqu'il ne s'agit pas des personnages eux-mêmes, objets (la tête de sanglier du couloir), tableaux (les portraits de Margot peints par Richie) ou détails (chaque carton de chapitrage montre le portrait d'un membre de la famille) renvoient à cette même obsession.

L'encadrement et la composition imposés par cette esthétique du portrait dessinent un rapport très particulier des personnages au monde. Ils les isolent dans une forme de solitude spatiale ou temporelle, bien que des variations soient toujours possibles (notamment les portraits de groupe, à l'image de la scène de révélation de la supercherie de Royal à l'étage). Le goût de l'enfermement de Margot (dans la salle de bains), la dépendance d'Eli à diverses drogues ou le caractère obsessionnel du scientifique Raleigh, plongé dans ses études délirantes, prolongent cette idée de rupture existentielle, d'autarcie et de repli dans un monde complètement artificiel. L'effet est d'ailleurs renforcé par l'irréalité des éclairages utilisés dans les intérieurs, une forme de réalité bariolée qui donne l'impression que chacun évolue dans les limites d'un aquarium multicolore. En accolant les figures à l'à-plat coloré et sans perspective de la profondeur de champ – un univers dont ils ne peuvent pas s'échapper –, le portrait chez Anderson témoigne donc d'un isolement ontologique des personnages par rapport au monde extérieur.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 5

FIGURINES

La figure récurrente du portrait isole les personnages les uns des autres et les fige, les réduisant au statut de figurines, incapables de communiquer et de grandir. On pourra travailler avec les élèves sur ce qui, outre le motif du portrait, renforce cette impression.

Étudions d'abord les décors, notamment la maison des Tenenbaum. On l'imagine immense, un étage est réservé à chaque enfant, mais la composition des plans et la caméra compartimentent l'espace au point qu'elle fait plutôt penser à une maison de poupée, à l'image des miniatures construites par la jeune Margot.

Les costumes figent par ailleurs les personnages dans une tenue vestimentaire très identifiée et quasiment identique pendant tout le film, à l'image de Chas et ses enfants qui, pour l'enterrement de Royal, changent seulement la couleur de leur survêtement. Comment interpréter les différents choix vestimentaires ? Puisque le bandeau et la coupe de cheveux de Richie sont empruntés à Björn Borg, on se demande si le nœud papillon de Henry ou le chapeau d'Eli sont aussi des références à des personnages ayant marqué leur enfance.

On pourra enfin demander aux élèves si les personnages parviennent à s'affranchir de ce statut de figurine, ou s'ils restent tous comme Dudley, le patient impassible de Raleigh Saint-Clair, qui demande au scientifique : « *Do you wanna play some world games or do some experiments on me ?* »

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 6

LES FORMATS D'IMAGE

Il est important de rappeler aux élèves qu'il existe plusieurs formats d'image, plus ou moins rectangulaires, et que le choix de tel ou tel format est une décision artistique du réalisateur. Depuis plusieurs années les téléviseurs sont conçus au format panoramique 16/9, alors que la grande majorité des programmes diffusés est encore réalisée au format 4/3. Nombreux sont les téléspectateurs qui visionnent des programmes dont l'image est écrasée, à la fois par ignorance des différents formats et par envie d'avoir l'image la plus grande possible.

Après la séance, on demandera d'abord aux élèves s'ils se souviennent du format de l'image. À leur avis, pourquoi Wes Anderson a-t-il choisi le Cinémascope, c'est-à-dire le format le plus large ? Se souviennent-ils de plans où ce choix se justifie pleinement ?

À titre de comparaison, on pourra montrer aux élèves des films utilisant le format 1,33:1, le plus carré. Gus Van Sant l'a utilisé dans *Elephant* (2003) pour suivre de près des personnages déambulant dans des couloirs dont on sait qu'ils n'offrent aucune échappatoire. On pourrait penser que *La Famille Tenenbaum* gagnerait à utiliser ce format, pour renforcer la clausuration des personnages. Mais à l'inverse, que perdrait-on avec l'utilisation d'une image moins large ? On voit ainsi que le choix du format ne suffit pas à créer un effet.

LE CINÉMASCOPE

La Famille Tenenbaum tire parti des spécificités du format le plus large, le Cinémascope. Apparu à Hollywood en 1953 (*La Tunique*, péplum de Henry Koster), le Cinémascope est un procédé de prise de vue et de projection très particulier : grâce à un objectif déformant, l'image est comprimée deux fois dans le sens horizontal lors de la prise de vue (effet d'anamorphose) puis, lors de la projection, elle est étirée dans les mêmes proportions, ce qui permet de retrouver une image panoramique. Inventé par le Français Henri Chrétien en 1927, le dispositif optique repose sur une lentille cylindrique placée devant l'objectif primaire, sphérique. Elle donne au rendu (le format à la projection) un rapport de 2,35 :1 qui a sensiblement évolué au fil des ans (2,39 :1 aujourd'hui, soit 20,95 x 17,52 mm²). Si le format panoramique était à l'origine un symbole du cinéma à grand spectacle (scènes plus amples et plus impressionnantes), son usage s'est peu à peu démocratisé.

Inertie et non-profondeur

Dans *La Famille Tenenbaum*, Wes Anderson explore diverses modalités du Cinémascope. Par le surplus d'espace « à filmer » qu'il offre, le Scope impose un travail de composition très spécifique. Il permet de centrer les personnages dans le cadre tout en créant un vide autour d'eux. Et si la figure reine du film est le portrait (cf. Figure), diverses configurations sont possibles : isolement d'un personnage (face caméra, au centre), face-à-face (deux personnages de profil, comme dans la scène de baiser entre Etheline et Henry sur le chantier) ou au contraire alignement (par excellence les enfants, au début). Il s'agit plus que pour tout autre format d'occuper l'espace et de construire le cadre *autour* des personnages.

Lorsque la caméra est statique, le Scope crée une impression de non-profondeur qui tend à annuler la distance qui sépare figure et décor dans le plan. Anderson joue de cette particularité en questionnant en permanence ce rapport entre la figure et le fond, qu'il vise à les entrelacer (Margot au milieu d'une tapisserie de zèbres) ou au contraire à les séparer de manière effective (le jeu des cadres dans le cadre, cf. Mise en scène). La grande menace qui pèse sur le film – enfermer les personnages dans les limites du cadre – trouve donc dans le Cinémascope



un parfait moyen de se déployer : format plus statique que d'autres, il tend à épingler les figures parmi les objets inertes du décor. Mais cet effet de non-profondeur se brise dès lors que la caméra n'est plus statique : les travellings avant ou arrière agissent dès lors comme un moyen de se libérer de l'emprise rigide du Scope et de la toute-puissance du décor. Lors de la scène de simulation d'incendie, un travelling arrière suit Chas dans sa folle course : il s'agit pour Anderson de « secouer » l'inertie du Scope par un reflux de profondeur et de mouvement.

Horizontalité et envoûtement

Le Scope crée de l'horizontalité, ce qui ramène d'une autre manière au principe dynamique de lecture du film. On l'a vu, celui-ci doit se lire comme on feuilletterait des pages (cf. Analyse du récit), et l'horizontalité même du Cinémascope contribue à décrypter le film comme un livre d'images. On peut aussi voir dans l'usage récurrent des travellings latéraux (presque systématiquement de gauche à droite, dans le sens traditionnel de la lecture) comme un moyen pour Anderson de suggérer le mouvement des yeux sur la page. L'effet de non-profondeur, la bi-dimensionnalité des plans sont donc autant de pièges pour un regard susceptible de se perdre dans la fluidité du déroulé des images. Le Scope est un format particulièrement adapté à cette idée de vertige purement esthétique (l'horizon de la fresque et du tableau en mouvement), ce à quoi ramènent, là aussi, tous les plans un peu hébétés où les figures se fondent dans le décor. Par cet effet d'horizontalité dynamique, le film s'apparente à une tapisserie (que renforcent les effets d'enluminure) déroulée à l'envi – le regard du spectateur n'ayant plus qu'à se laisser griser par cet autre horizon du Cinémascope : le plaisir simple de la contemplation.

UN CONTE DE NOËL

Si *La Famille Tenenbaum* s'inscrit dans la tradition du film choral, une structure archétypale de la comédie de famille, la mise en scène de Wes Anderson impose comme on l'a vu un style et un univers qui lui sont propres. Cela ne signifie pas que *La Famille Tenenbaum* se coupe de tout un champ de références (*La Splendeur des Amberson* d'Orson Welles (1942) ou *Indiscrétions* de George Cukor (1940) sont des sources d'inspiration évidentes) mais que sa singularité de style et de ton en fait un « film d'auteur », plus qu'un simple divertissement tel qu'Hollywood en produit à la chaîne. Un exemple témoigne de manière éloquent de ce statut particulier : Arnaud Desplechin n'hésite pas à citer *La Famille Tenenbaum* comme la référence majeure d'*Un Conte de Noël* (2008), avec *Fanny et Alexandre* d'Ingmar Bergman (1982). À y regarder de plus près, les deux films entretiennent en effet une relation particulièrement aiguë d'échos et de correspondances.

Un voisinage de surface

Un sujet commun explique en premier lieu cette curieuse filiation Anderson/Desplechin : la réunion inattendue des membres d'une famille déchirée autour du thème de la maladie. Dans *Un Conte de Noël*, le personnage de la mère incarné par Catherine Deneuve souffre d'une leucémie qui nécessite une greffe rapide. Or c'est Henri, un des enfants banni de la famille (Mathieu Amalric), qui se révèle le plus compatible avec le sang maternel. Une réunion à l'occasion des fêtes de fin d'année décrit les retrouvailles familiales. On voit en quoi le personnage « intrus » de Mathieu Amalric fait écho à celui du père Tenenbaum, et comment un élément devenu extérieur au groupe par la force d'une étrange malédiction (un drame passé qui demeure informulé dans le film de Desplechin) va entraîner par son retour une suite de bouleversements sous le toit familial.

Ce voisinage scénaristique ordonne de nombreuses reprises directes d'un film à l'autre : découpage en chapitres et en tiroirs (flash-back,



Photos : *Un Conte de Noël* - J.C. Lother/ Why Not Productions.



cartons...), grande vitesse dans l'exposition des personnages avant de se poser dans la maison (la maison de Roubaix ressemble d'ailleurs à celle de *La Famille Tenenbaum*), jeu d'oppositions violentes dans la fratrie (la sœur entêtée d'Henri évoque la posture froide et rigide de Chas). La présence décisive des enfants et du jeune personnage lunaire de Paul Dédalus, qui semble se référer malicieusement au simplet de Paul Dudley, cobaye des recherches de Raleigh, souligne davantage le jeu des correspondances visibles entre les deux films.

Deux écoles opposées

Cette filiation semble d'autant plus inattendue que Desplechin demeure le chef de file d'un cinéma d'auteur français dont les caractéristiques (esthétique naturaliste, dimension autobiographique) s'opposent traditionnellement à l'école hollywoodienne. C'est dans cette friction que la comparaison est la plus féconde : si Anderson, bien qu'il travaille dans les marges les plus indépendantes de l'industrie hollywoodienne, œuvre au cœur d'un genre pour y faire valoir sa singularité d'auteur,



Desplechin semble au contraire venir d'un horizon intime (le drame autobiographique) pour s'effacer dans l'écrin du conte. Comme les premiers films du cinéaste (*La Vie des morts*, *La Sentinelle*), *Un Conte de Noël* contient beaucoup d'éléments autobiographiques (cf. le cadre de Roubaix, d'où est originaire le cinéaste). Cette volonté de circonscire l'espace du film s'éloigne de l'univers décalé et sans la moindre accroche réaliste de Wes Anderson. À l'inverse, *La Famille Tenenbaum* fait surgir des éléments réalistes du cadre bon enfant du film de genre (par excellence la scène de tentative de suicide de Richie). Cette opposition tient tout entière dans le traitement qui est fait de la maladie : parade ludique dans *La Famille Tenenbaum*, empreinte presque documentaire dans *Un Conte de Noël* (voir les éprouvantes scènes d'hôpital). Ce mouvement inversé – du réalisme à la féerie chez Desplechin, de la féerie au réalisme chez Anderson – renvoie ainsi en miroir deux écoles opposées sur un axe de symétrie commun : celui du conte.

CHANSONS

La bande musicale omniprésente de *La Famille Tenenbaum* est constituée, comme souvent dans le cinéma américain, d'une musique instrumentale composée spécialement pour le film (« *soundtrack score* ») et de chansons (« *soundtrack songs* »). Le compositeur principal du *score* est Mark Mothersbaugh, collaborateur régulier de Wes Anderson et membre du groupe de rock Devo, apparu à la fin des années 70. Sa musique pour le film est relativement discrète, mais joue un rôle significatif sur certaines scènes, notamment lors de la visite au cimetière, teintant les confessions des uns et des autres d'une certaine mélancolie, alors que les souvenirs mis en image sont particulièrement comiques. Elle participe également au moment de grâce du plan-séquence qui suit l'accident d'Eli le jour du mariage.

Un enfant de John

Mais c'est surtout l'omniprésence des chansons qui marque la bande-son. Comme dans tous ses films, Wes Anderson utilise la musique pop de façon très personnelle et chaque insertion de chanson constitue un vrai choix de mise en scène.

Les chansons datent toutes (sauf « *Needle in the Hay* ») d'une période allant de 1967 à 1982, mais la grande majorité date de 1967 à 1973, âge d'or du rock que Wes Anderson, né en 1969, n'a pas pu connaître. On peut voir dans ces choix passésistes une forme de nostalgie qui va bien avec deux thèmes majeurs du film : la décadence d'une famille, l'enfance comme paradis perdu.

Ces chansons datent d'une période faste de l'histoire du rock, mais il s'agit de chansons assez méconnues. Certaines parce qu'elles ont été interprétées par des artistes plutôt réservés aux initiés (Nick Drake, Emmitt Rhodes, Van Morrison), d'autres parce qu'il s'agit de morceaux « secondaires » d'artistes très connus : « *Look at Me* » de John Lennon (dans une version assez rare), « *She Smiled Sweetly* » des Rolling



Nico dans *La Cicatrice intérieure* de Philippe Garrel- Coll. Cahiers du cinéma.

Stones... De même, quand Wes Anderson choisit un standard connu de tous, « *Hey Jude* », c'est une reprise instrumentale et non la version des Beatles qu'il propose. Pourquoi le réalisateur choisit-il ainsi des chansons de l'ombre, voire franchement de seconde zone, comme « *Wigwam* », morceau poussif paru dans le plus mauvais album de Bob Dylan (*Selfportrait*) ? Est-ce pour éviter que la musique prenne trop le pas sur les images ? S'agit-il de faire ressembler les chansons aux personnages, charmants et bizarres ?

Par ailleurs, Wes Anderson choisit les morceaux autant pour leur ambiance musicale que pour le sens qu'ils peuvent apporter aux images. La première chanson est à cet égard révélatrice, bien qu'il s'agisse d'une version sans paroles. Les fans des Beatles savent que « *Hey Jude* », qui ouvre le film, a été écrite par Paul McCartney pour consoler le fils de John Lennon après le divorce de ses parents. La chanson est donc on ne peut plus à propos. Si l'on ne connaît pas la genèse de « *Hey Jude* », on sentira au moins l'adéquation entre l'envol du faucon Mordecai et le final de la chanson, où après le crescendo et la montée dans les aigus sur la répétition du mot « *better* », tout le monde chante le refrain *ad libitum*. La chanson anticipe donc le récit du film, histoire d'une famille détruite essayant de se retrouver. En parfait écho, la toute dernière chanson du film, « *Everyone* », donne, comme « *Hey Jude* », l'irrésistible envie de chanter en chœur son refrain.

Margot, Richie et Nico

La relation entre Richie et Margot est indissociable des chansons qui la rythment. Au début du film, Richie joue de la batterie, Margot (qui est presque un double de la sombre chanteuse Nico), écoute un disque des Rolling Stones. Par la suite, les chansons qu'ils écouteront, ensemble ou séparés, seront leur meilleur moyen de communication. Leurs retrouvailles sont ainsi ponctuées par « *These Days* » chantée



par Nico avec une malade charmante qui fait très « *Tenenbaum* » (fin chap.2). Les paroles mélancoliques pourraient être prononcées par les deux personnages :

*« I've been out walking, I don't do too much talking these days
These days I seem to think a lot about the things that I forgot to do
And all the times I had the chance to. »*

Les chansons sont ensuite primordiales depuis la tentative de suicide de Richie jusqu'à la scène sous la tente avec Margot (fin chap.6). Richie se coupe les veines au son de « *Needle in the Hay* », qui évoque le désespoir d'un toxicomane en manque. Puis, à la sortie de l'hôpital, « *Fly* » semble d'abord appartenir aux pensées de Richie (« *Please, give me a second face* »), puis on entend Margot interrompre la chanson, qu'elle écoutait sous la tente de son frère. Elle met alors « *She Smiled Sweetly* », dont les paroles font d'elle une consolatrice mystérieuse (« *Where does she hide it inside of her ? [...] She smiled sweetly and says don't worry* »). La fin de la scène est marquée par le refrain de « *Ruby Tuesday* », dynamique mais problématique : « *Goodbye Ruby Tuesday, Who could put a name on you ?* » Même pour son frère, Margot-Ruby reste insaisissable. On pourra continuer à chercher ainsi ce que les paroles nous disent des personnages, mais il faudra aussi voir comment l'ambiance musicale des chansons contribue à la tonalité singulière du film.

DISCOGRAPHIE

Liste des chansons, dans l'ordre de leur apparition dans le film : « *Hey Jude* » (The Beatles, 1968) ; « *Look At Me* » (John Lennon, 1970) ; « *These Days* » (Nico, 1967) ; « *Police and Thieves* » (The Clash, 1977) ; « *Wigwam* » (Bob Dylan, 1970) ; « *Lullaby* » (Emitt Rhodes, 1970) ; « *Me and Julio Down by the Schoolyard* » (Paul Simon, 1972) ; « *Billy – Main Title* » (Bob Dylan, 1973) ; « *Needle in the Hay* » (Elliott Smith, 1995) ; « *Judy is a Punk* » (The Ramones, 1974) ; « *Fly* » (Nick Drake, 1970) ; « *She Smiled Sweetly* » et « *Ruby Tuesday* » (The Rolling Stones, 1967) ; « *Stephanie Says* » (The Velvet Underground, 1968) ; « *Rock the Casbah* » (The Clash, 1982) ; « *The Fairest of the Seasons* » (Nico, 1967) ; « *Everyone* » (Van Morrison, 1970).

L'ART DE LA RÉPLIQUE

L'importance des éléments visuels (cadres, couleurs, découpage), de la musique, ne doit pas faire oublier celle des dialogues. L'écriture d'Anderson, toute de contrôle et de précision, laisse peu de place à l'improvisation et impose aux acteurs de se loger dans un système parfaitement réglé. Or les répliques des personnages sont un des maillons essentiels du burlesque pour le cinéaste, se répercutant directement sur la mise en scène : rapidité et tac-au-tac, ralentissement et divagation, plongées dans l'absurde, etc. Autant que les gestes et mouvements des personnages, l'art de la réplique renvoie dans *La Famille Tenenbaum* à un travail d'écriture très sophistiqué – ce qui semble d'autant plus évident que le film est dès son ouverture assimilé à un livre.

Distance et humour juif

Dans le cinéma burlesque se répondent comme deux faces d'un même miroir les dimensions esthétique et verbale. De l'origine du burlesque, Anderson a gardé le sens du gag purement visuel (exemple : vers la fin, l'apparition de Chas dans la séquence de la benne à ordures, en compagnie de Royal, Ari et Uzi). Néanmoins, le comique du cinéaste tire aussi ses effets d'un humour juif essentiellement fondé sur l'écriture, l'oralité et la parole – un peu à l'image des films de Woody Allen. L'auto-ironie, la distance prise sur les situations « malheureuses » (voire tragiques) dont regorge *La Famille Tenenbaum* renvoient d'évidence à cette tradition.

Lorsqu'il se retrouve à la rue, mis à la porte, Royal échange deux mots avec Richie. Il se plaint dans son malheur : « Cette maladie, l'approche de la mort m'ont profondément affecté. » À cette annonce ridicule (Sherman vient de révéler la fausse maladie de Royal à toute la famille), Richie réplique : « tu n'as jamais été mourant ». Mis à terre, Royal lance une dernière saillie : « mais je vais vivre ». On voit en quoi le pathétique de la situation (et du personnage) trouve par la parole



une manière de libération : l'art du revers, où chaque réplique se sert de la précédente pour rebondir, ré-ouvre en permanence les limites d'une situation donnée.

Autre exemple : Margot et Eli, les amants secrets, se retrouvent sur un pont pour rompre leur relation. Eli : « Je ne suis plus amoureux de toi. ». Margot : « J'ignorais que tu l'étais. ». Eli : « Ne rendons pas ça encore plus difficile. » Ici encore, le pathétique de la scène trouve dans le ricochet des trois répliques une combinaison d'absurde et d'ironie qui permet d'en éclairer les enjeux et de se soustraire à sa pesanteur. La sophistication des dialogues et la dynamique du tac-au-tac renvoient alors à un même horizon d'extrême lucidité.

Lapsus

Ailleurs, les dialogues se mettent au service de la pudeur par un recours à la litote, à l'euphémisme et à de savants contournements. Raleigh, qui vient d'apprendre tous les secrets de Margot par l'intermédiaire d'un détective, refoule le plus important (ses multiples trahisons) pour un détail (« Elle fume ? »). De la même manière, la demande en mariage de Sherman se dissimule sous une fumeuse

métaphore fiscale (« Il serait préférable pour votre statut marital d'être officiellement célibataire. ») tandis qu'Etheline, figure d'équilibre et de lucidité, rompra définitivement cette distance dans la séquence du chantier archéologique (« Je n'ai pas couché avec un homme depuis 18 ans. »).

Mais c'est lorsqu'il engage directement – voire anticipe – les gestes que l'usage des dialogues se révèle le plus percutant. On songe à la séquence du cimetière, lorsqu'une réplique de Margot dévoile l'un des nœuds dramatiques du film : « J'ai appris que tu avais écrit à Eli. ». La réponse évasive de Richie (« Tu as fait tomber des cigarettes. ») est une manière de révéler le surgissement du refoulé qui se joue précisément à cet instant : un secret majeur – l'amour encore muet qui lie Richie et Margot, révélé dans la lettre à Eli – contenu dans la formulation discrète d'un acte manqué (Margot fume en cachette depuis des années). Ainsi logée dans l'action, la parole des personnages trouve sa pleine mesure, subtile et décisive, de lapsus et de révélateur pour la mise en scène.

LE FILM LIVRE

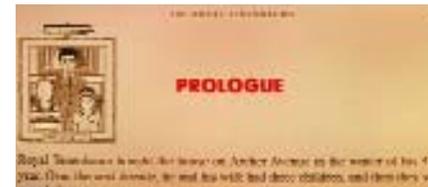
Cinq des huit personnages principaux de *La Famille Tenenbaum* sont auteurs d'au moins un livre. Ces livres sont presque tous montrés à l'image, de la même manière : plusieurs exemplaires remplissent le cadre, comme si le spectateur se trouvait devant le présentoir d'une librairie. D'autres livres sont présents à l'image, notamment dans plusieurs bibliothèques. Les personnages sont par ailleurs plusieurs fois filmés en train de lire. Il est donc évident que le film entretient un rapport particulier au livre qu'on pourra étudier avec les élèves.

Comme un roman

Au moment de la sortie du film, Wes Anderson a affirmé qu'il voulait que « le film soit un roman ». Comment réaliser ce souhait ?

Étudions les six premiers plans. Le film se présente comme une adaptation d'un roman du même nom, que l'on emprunte à la bibliothèque (plan 1) et dont on nous montre la couverture. Trois plans sont consacrés à cette dernière (plans 2, 3 et 4), qui prend vie après que la caméra s'en est rapprochée par deux fois. Il se passe la même chose dans le raccord du 5^e au 6^e plan, puisqu'on voit d'abord les premières lignes du prologue, avant d'entendre la voix-off réciter ces dernières, sur des images animées. La sobriété de la diction du narrateur, Alec Baldwin, accentue en outre l'aspect littéraire du texte. Ce raccord entre le livre et le film sera ensuite reproduit à chaque début de chapitre. On entre donc dans le film comme dans un roman.

Le caractère hybride de l'œuvre qui nous est proposée est ensuite réactivé avec l'insertion récurrente de texte sur l'image, comme pour la légènder. Ce procédé est très utilisé au début du film lors de la présentation des personnages. Les informations données à l'écrit n'étant jamais nécessaires à la compréhension des images, à quoi servent-elle ? Wes Anderson cherche-t-il encore à réduire la différence de nature entre roman et film ?



Théâtre, conte et bande dessinée

L'aspect littéraire du film se manifeste par d'autres voies, qu'on pourra demander aux élèves de relever. On cherchera en particulier les points communs entre le film et les différents genres littéraires.

Comme un roman, *La Famille Tenenbaum* est découpé en chapitres, avec prologue et épilogue. Le film est également proche du théâtre. Une distribution des personnages suit le prologue, Margot est auteur dramatique, mais surtout la mise en scène frontale dispose les personnages très souvent face à la caméra, plantés dans un décor où chaque accessoire est déterminant.

Le film s'apparente aussi à un conte. Il s'agit d'une famille « royal », dont la maison ressemble à un manoir (plan 6). La musique originale de Mark Mothersbaugh donne quant à elle une tonalité un peu merveilleuse, rappelant parfois les partitions de Danny Elfman pour les films-contes de Tim Burton.

Certains aspects rapprochent le film du livre scientifique. On voit la couverture de deux ouvrages ethnologiques de Raleigh Saint-Clair, Chas crée une race de souris dalmatienne et la maison Tenenbaum peut être vue comme un laboratoire permettant d'observer les problèmes d'une famille témoin.

Le film est surtout proche de la littérature illustrée. Le rapport de

l'enquêteur sur le passé de Margot devient ainsi une série de plans fixes, courts et légendés, que seul le mouvement différencie d'une illustration au sens strict. L'ensemble du film possède la forme d'un livre d'images (cf. Analyse du récit, Figure), entretenant par suite une parenté avec la bande dessinée : les chambres de la maison des Tenenbaum représentant les cases d'une planche. Wes Anderson cite d'ailleurs Schultz, créateur de Snoopy et de Charlie Brown, parmi ses influences.

On pourra prolonger cet inventaire des liens avec la littérature (en relevant les œuvres citées, cf. Bibliographie), mais il faudra aussi se demander pourquoi Wes Anderson a ainsi parsemé son film de références littéraires. S'agit-il simplement de clins d'œil anecdotiques ? Cette forme hybride, entre film et livre, ne contribue-t-elle pas au contraire à l'originalité du film dont le ton et le rythme sont sans cesse dans l'entre-deux ?

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE & VIDÉO

Sélection bibliographique

Sur *La Famille Tenenbaum*

Erwan Higuinen, « La splendeur des Tenenbaum », et Patrice Blouin, « Génie sans bouillir », *Cahiers du cinéma* n°566, mars 2002

Deux articles parus à la sortie du film.

Jean-Philippe Tessé, *Le Burlesque*, Cahiers du cinéma, « coll. petits Cahiers », 2007

Contient une autre analyse du gag de la chute de Sherman sur le chantier archéologique.

Patrice Blouin, « Le rire américain », *Cahiers du cinéma* n°577, mars 2003

Article général sur la comédie américaine des années 2000.

En ligne (en anglais)

www.rushmoreacademy.com/academy/films/tenenbaums/

Texte de Kent Jones (*Film Comment*) sur *La Famille Tenenbaum*.

Influences

J.D. Salinger, *Franny et Zooey* (1961), Robert Laffont, 1962

Les Tenenbaum s'inspirent de la « *Glass Family* » imaginée par Salinger. Anderson cite un passage de *Franny et Zooey* dans la séquence où Margot est enfermée dans la salle de bains.

Elaine Lobl Konigsburg, *Fugue au Métropolitain* (1967), Livre de poche Jeunesse, 1988

La séquence où Margot et Richie élisent domicile au musée est directement tirée de ce roman.

José I. Castro, *The Sharks of North American Waters*, Texas A&M University Press, 1983

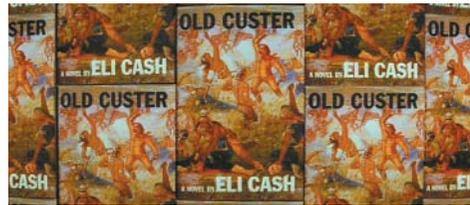
Avec quelques atlas, ce livre apparaît comme la lecture de chevet de Richie (au musée) : un avant-goût de ses explorations au bout du monde (et peut-être de *La Vie aquatique*) ?

Eugene O'Neill, *The Iceman Cometh* (1939), L'Arche, 1965

L'un des trois auteurs de théâtre qui semblent influencer Margot Tenenbaum. On trouve aussi entre ses mains des livres de George Bernard Shaw et Anton Tchekhov.

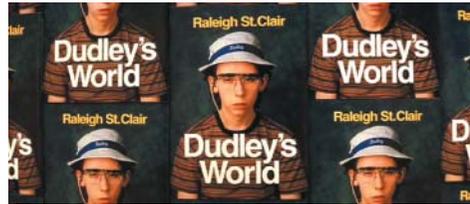
Bibliothèque imaginaire de la famille Tenenbaum

Eli Cash, *Old Custer* (*Le Vieux Custer*).

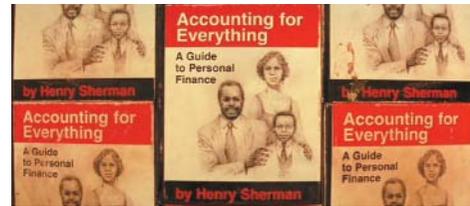


Raleigh Saint-Clair, *The Peculiar Neurodegenerative Inhabitants of the Kazawa Atoll* (*Les Curieux habitants neuro-déficients de l'atoll de Kazawa*).

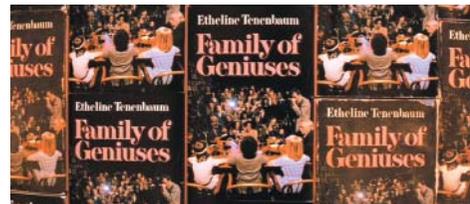
Raleigh Saint-Clair, *Dudley's World* (*Le Monde de Dudley*).



Henry Sherman, *Accounting for Everything* (*Tout prendre en compte*).



Etheline Tenenbaum, *Family of Geniuses* (*Famille de génies*).



Margot Tenenbaum, *Three Plays*

Les pièces de Margot Tenenbaum citées dans le film sont : *Nakedness Tonight*, *Erotic Transference*, *Static Electricity* et *The Levinsons in the Trees*.

Sélection vidéo

La Famille Tenenbaum, Touchstone Home Video. Malgré son statut d'« édition spéciale », ce DVD à bas prix est présenté sans le moindre bonus.

The Royal Tenenbaums, Criterion, Zone 1.

Au contraire, l'édition américaine du film fourmille de bonus (commentaire audio de Wes Anderson, documentaires, scènes coupées, analyse par Kent Jones).

La Vie aquatique, Touchstone Home Video, 2 DVD. L'édition française du quatrième film de Wes Anderson a le mérite de proposer une multitude de bonus permettant de découvrir l'univers du cinéaste (commentaire audio, documents...).

Pour découvrir les deux premiers films de Wes Anderson, *Bottle Rocket* et *Rushmore*, inédits en DVD en France, se reporter aux éditions américaines (Criterion, Zone 1).

RÉDACTEUR EN CHEF
Stéphane Delorme

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Vincent Malausa est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il est responsable de la rubrique cinéma du magazine *Chronic'art* et écrit pour diverses revues (*Jeune Afrique*, *Panic*, *Transfuge*). Il a collaboré aux ouvrages collectifs *Jacques Rozier, le funambule* (Editions de l'Etoile, 2002) et *Politique des Zombies, l'Amérique selon George A. Romero* (Ellipses, 2007).

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE

Simon Gilardi est diplômé de la filière distribution/exploitation de la Fémis. Depuis 2005, il est coordinateur du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* en région Centre.

ICONOGRAPHIE
Carolina Lucibello

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine



**CAHIERS
DU CINÉMA**



CNC