

« La famille Tenenbaum », pourquoi c'est drôle, finalement ?

Comme l'écrit Samuel Blumenfeld, « La famille Tenenbaum est suffisamment drôle pour passer pour une comédie. »¹ On le pressent alors, l'humour de Wes Anderson est particulier. C'est un état d'esprit comme on le dit parfois d'une chose délicate à définir. Peut-être faudrait-il passer par le cinéma burlesque pour mieux saisir cet état d'esprit-là.

Le film burlesque est une veine spécifique du cinéma comique. Il se caractérise par des effets inattendus ou fulgurants. Ces « gags » s'insèrent dans le récit et lui donnent souvent une coloration absurde, voire complètement irrationnelle. Le terme de burlesque vient de l'italien « burla » qui signifie « plaisanterie ». Au 17^{ème} siècle, il s'agit d'un genre littéraire visant à la parodie des sujets dits « nobles ». Son acception cinématographique remonte aux années 1910. Après avoir transité par le vocabulaire du music-hall britannique, les Américains s'en emparent pour désigner un certain type de films, nommé aussi « slapstick » – soit « coup de bâton » : un héritage de la tradition théâtrale comique de la bastonnade. Ces films constituent en quelque sorte un pré-genre dont l'âge d'or se situe entre les années 1912 et 1928, entre le moment où Mack Sennett donne au genre ses lettres de noblesse en peaufinant des gags exclusivement visuels et le moment où Keaton entre à la Metro Goldwyn Mayer pour tourner « The cameraman ». Les grands studios (ou Majors) en mettant sous contrat les stars du genre vont chercher à contrôler ce moment de créativité débridée propre à l'âge d'or burlesque et vont, de fait, y mettre un terme.

A priori, le cinéma de Wes Anderson, dont « La famille Tenenbaum » est emblématique, s'apparente davantage à la comédie proprement dite qu'au burlesque. Ce sont en effet des films qui cherchent à amuser (mais pas uniquement) par la peinture plus ou moins excessive des mœurs et des caractères dans une perspective qui pourrait sembler assez réaliste (mais pas seulement). Même si les comédies d'Anderson sont travaillées par le mélodrame comme chez Chaplin, même si elles proposent volontiers un univers poétique et n'adoptent pas un rythme frénétique comme chez Langdon, même si elles exhibent bien souvent la mécanique même de leur humour à la manière de Keaton, le gag, propre au burlesque, ne semble pas être la marque de fabrique d'un cinéma par ailleurs peu enclin à l'efficacité. Pourtant, le cinéma de Wes Anderson s'inscrit dans un certain nombre de traditions héritées du cinéma burlesque et allant d'une théâtralité revendiquée jusqu'à la tentation – forte – de la parodie en passant par des déliés poétiques réguliers qui permettent au récit d'échapper à sa base réaliste.

Il est ainsi possible de risquer l'hypothèse d'un burlesque américain qui irriguerait le cinéma de Wes Anderson (et de quelques uns de ses confrères, les frères Farrelly notamment) après avoir transité à l'époque du parlant par les films des Marx Brothers et, plus récemment, par ceux d'un Jerry Lewis ou d'un Blake Edwards. Une certaine écriture cinématographique, propre au burlesque, devient ainsi le vecteur d'une thématique à priori sérieuse (la famille et les difficultés de communication qu'elle engendre...). S'ajoute à cela un goût prononcé pour le décor et l'accessoire que privilégie la mise en cadre et qui deviennent ainsi le moteur même d'un cinéma « de train électrique », d'un récit dont les accents délicats convoquent inlassablement le monde de l'enfance.

¹ Samuel Blumenfeld in Le Monde du 13 mars 2002.

A) Le Burlesque : humour visuel et traitement de l'espace :



"Fatty groom" (The bell boy) 1918 – de Roscoe 'Fatty' Arbuckle.



La réalisation burlesque fonctionne sur la frontalité du point de vue (généralement celui de la camera – « l'ocularisation zéro » selon la terminologie de Jost²) ainsi que sur sa latéralité : la caméra est perpendiculaire au plan enregistré où l'action se déroule et joue sur l'horizontalité de la scénographie (l'héritage théâtral est ici très sensible).

Notons ici qu'Anderson utilise l'écriture burlesque pour s'offrir le décalage nécessaire au traitement sans pathos de thèmes dramatiques, mais aussi pour créer un malaise chez le spectateur par l'usage d'une sorte de faux raccord érigé en système (un plan « frontal » est ainsi monté en alternance avec un plan « latéral » en lieu et place du champ contre-champ traditionnel pourtant plus confortable pour le spectateur par exemple). En l'absence d'obliques qui obligeraient à penser le raccord et l'espace de façon complexe, le montage pourrait presque fonctionner « à la collure », sans se préoccuper davantage de cohérence spatiale. L'effet est imparable : quelque chose ne raccorde pas d'un plan à l'autre comme entre les personnages, ici la mère et la fille...



² François Jost, Le récit cinématographique, Paris, éditions Nathan, 1990.

« Si Fatty place dans l'hôtel de « The bell boy » (1918) un charriot suspendu qui transportera sans cesse des serviettes chaudes entre la cuisine et le salon de coiffure, on peut-être sûr, dès le début, que c'est pour que le chariot heurte la tête des clients, qu'il leur arrache les chapeaux et leur lance des serviettes au visage », écrit Petr Král³. Le burlesque est une affaire de directions (généralement rectilignes).



« La croisière du Navigator » (The Navigator) 1924 – de Buster Keaton et Donald Crisp.

Dans « La croisière du Navigator », le millionnaire Keaton, déçu de ce que sa voisine ait refusé de l'épouser explique à son chauffeur qu'il rentrera sans lui, qu'il a besoin de réfléchir, de faire une longue marche. A la suite de quoi il... traverse la rue pour regagner son domicile, suivi à bonne distance par son chauffeur !

On le voit, le simple panoramique d'une caméra perpendiculaire à l'action suffit à décrire le déplacement latéral du personnage, envisageant le monde comme une scène.



« La croisière du Navigator » (auquel Wes Anderson rendra en filigrane hommage dans « La vie aquatique ») est basé sur l'idée que deux jeunes gens riches et ne sachant rien faire de leurs dix doigts se retrouvent seuls à bord d'un paquebot à la dérive conçu pour des centaines de personnes. Et c'est bien de se retrouver qu'il est d'abord question, chacun des deux protagonistes ignorant que l'autre a embarqué. Ce n'est qu'au terme d'une course tout autour du bateau que les deux personnages se découvriront enfin ! Le genre affectionne l'échelle du plan d'ensemble ou de demi-ensemble qui permet au regard du spectateur d'embrasser toute la scène et d'avoir, souvent, une longueur d'avance sur les personnages.

Si le gag est une affaire de description de l'espace alors le burlesque objective au maximum cette description par l'usage d'une caméra neutre, perpendiculaire à ce qu'elle montre : un monde parallèle au nôtre. La caméra est donc le foyer d'énonciation du récit – les acteurs burlesques la désigneront souvent d'un regard en s'adressant directement au spectateur – et c'est de son point de vue que se déroule l'histoire qui nous est racontée.

³ Petr Král, « Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème », éditions Ramsay Poche Cinéma, Paris, 2007, pp.165-166.

B) Frontalité, adresse au spectateur et distanciation : un jeu d'enfant :

Le gag est une rencontre. La rencontre, dans le cinéma burlesque, est presque toujours une collision, un choc frontal auquel on assiste du point de vue de la caméra.

Entre les personnages...



Mais aussi avec le spectateur...



La frontalité crée une ambiguïté entre le personnage et l'acteur qui l'interprète – d'autant lorsqu'elle se double d'une adresse au spectateur – le regard caméra par exemple. Se présente ainsi tout autant Royal Tenenbaum que Gene Hackman devant une véritable caméra-miroir.

Si l'humour c'est la distance, la distanciation peut autoriser aux films dits comiques de telles adresses sans que cela n'affecte trop la croyance du spectateur dans ce qui lui est raconté : ici tout est jeu à l'image de la caractérisation excessive des personnages.

Mais chez les Tenenbaum on joue sérieusement !



Les enfants se prennent le plus sérieusement du monde pour des adultes. Au temps des Marx Brothers, les adultes se prenaient (mais jamais au sérieux) pour des enfants avec une furieuse et dévastatrice puérilité...



« La soupe au canard » (Duck soup – 1933) de Leo McCarey.

Le principe de l'inversion (propre aux miroirs) qui caractérise le comique reste toutefois le même.

C) Perpendicularité de la caméra, horizontalité d'un monde parallèle : le point de vue de la caméra :

En dépit de l'invraisemblance de ce qu'il nous propose parfois de voir, le burlesque offre donc le cinéma comme un reflet du réel et inversement. De fait, il pose le problème de la communication entre des plans parallèles les uns aux autres.



« Sherlock Junior » (1924) de Buster Keaton.



Directions : une perpendiculaire permet à des plans parallèles de communiquer. Car il y a chez Keaton deux parallèles : ce qu'observe le projectionniste depuis sa cabine c'est la rencontre de deux mondes, celui réel de la salle avec celui fictionnel du cinéma. En conséquence il reproduit avec sa fiancée la rencontre de ces deux univers. Cette action résout la crise.



« Le cameraman » (The cameraman – 1928) de Edward Sedgwick.

A la fin de « The cameraman » (1928), la caméra d'Edward Sedgwick nous dévoilera que celle de Buster opérateur (tenue machinalement par un singe !) a enregistré toute la scène du sauvetage de l'héroïne, ce qui révélera in fine le courage de Buster et la lâcheté de son rival. La caméra du réalisateur prend ainsi le relai de celle de son personnage par un travelling arrière produisant un plan englobant et élargissant le premier. Par le recul de la caméra (qui crée ainsi la distance indispensable au cinéma comique) c'est une deuxième parallèle qui se révèle (Buster sur la plage puis le singe derrière la caméra). On le voit, dans le film burlesque (comme dans l'ensemble de ce qui deviendra le cinéma américain classique), la caméra témoigne de l'interaction entre des actions (situées dans des plans parallèles) propices au dénouement des situations les plus inextricables.

Si le dispositif est le même, les conséquences sont chez Anderson, bien différentes, voire opposées. Dans la famille Tenenbaum, rien n'est résolu. Les univers parallèles ne communiquent pas. A une crise répond une autre crise. Eli Cash implose en direct à la télévision durant un talk-show pendant que le mensonge de Royal sur son état de santé est révélé chez les Tenenbaum. Le cinéma d'Anderson, s'il accumule les cadres dans le cadre, se refuse néanmoins très souvent à les faire communiquer. Pour tout dire il se refuse même à toute perspective, à mettre en perspective les images les unes par rapport aux autres. Simplifiant le système d'un Keaton, Wes Anderson n'utilise que d'une parallèle (l'horizon est sans cesse bouché chez lui) pour mettre en cadre le récit de la difficulté voire de l'impossibilité à communiquer pour des personnages maintenus par leur difficultés affectives en état d'enfance ou d'adolescence (la plupart des personnages burlesques sont d'ailleurs assimilables à des enfants ou à des adolescents éternels – Charlot excepté peut-être).

D) Mise en boîte : la mise en scène contre la réalisation :



Une cabine téléphonique (communication) qui obstrue le point de fuite et vient casser les lignes de fuite du plan, un paquebot ou des bus (locomotion) qui murent littéralement toute possibilité de perspective. Le cinéma de Wes Anderson n'hérîte pas du cinéma américain son goût pour l'action, pour le présent qui, toujours, dénoue les problèmes que pose le passé à des personnages qui ne désirent rien tant qu'un avenir. En cela il rompt avec la perspective.

On pense ici davantage à un mélodrame tel que « Marnie » (1964) d'Alfred Hitchcock qui voit le quai bloqué en plan de demi-ensemble la veille être dégagé en plan général au matin alors que la situation psychologique de l'héroïne s'est résolue dans la nuit...



Outre son aspect symbolique qui s'inscrit par contre dans la plus pure tradition hollywoodienne, le décor pour Wes Anderson évoque l'esthétique du tableau qui précéda celle du plan. Il s'agit d'une esthétique issue de la tradition théâtrale puis des films de Ferdinand Zecca (eux-mêmes « adaptés » des mises en scène du musée Grévin) ou de Georges Méliès. Le point de vue y est frontal, le cadre centripète, le hors-champ y fait figure de zone morte. Il s'agit de tout faire tenir dans le cadre.

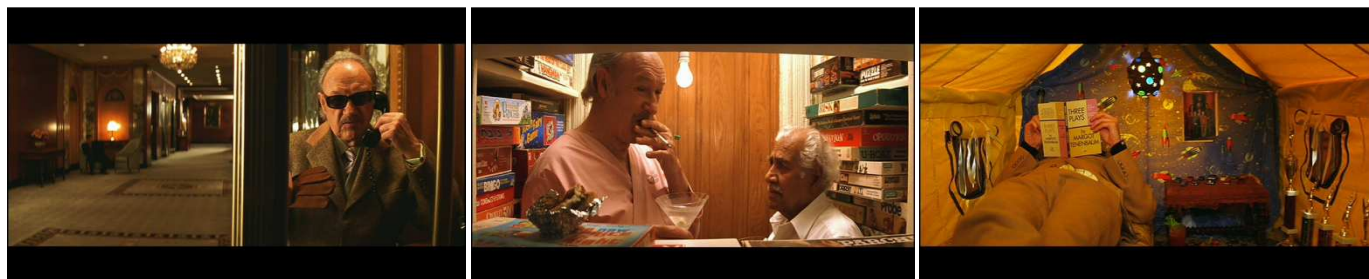


Si l'école française burlesque (Linder, Tati, Etaix) creuse le champ, la tradition burlesque américaine dont Anderson est l'héritier travaille davantage sur la mise en boîte. Il s'agit presque d'un comique de poupées russes.



« L'image par laquelle Fatty commence « The bell boy » est en ce sens tout à fait explicite : ouvrant une bouche d'abord fermée comme si de rien n'était, il fait apparaître une cigarette allumée au bout de sa langue. Le moindre figurant est dans le burlesque une boîte à surprise ; on ne sait jamais trop ce qu'on fera apparaître en enlevant le couvercle. » – écrit Petr Kràl⁴.

Cette idée de boîtes se retrouve dans de nombreux films burlesques. Ainsi « La famille Tenenbaum » en est-elle remplie ! Maison, cabines téléphoniques, placard, tente mettent en cadres le récit et génèrent constamment une sensation de mise en boîte ! Le sentiment de cloisonnement domine une histoire d'enfermement dans des logiques individuelles traduites par des espaces de plus en plus petits et de plus en plus régressifs.



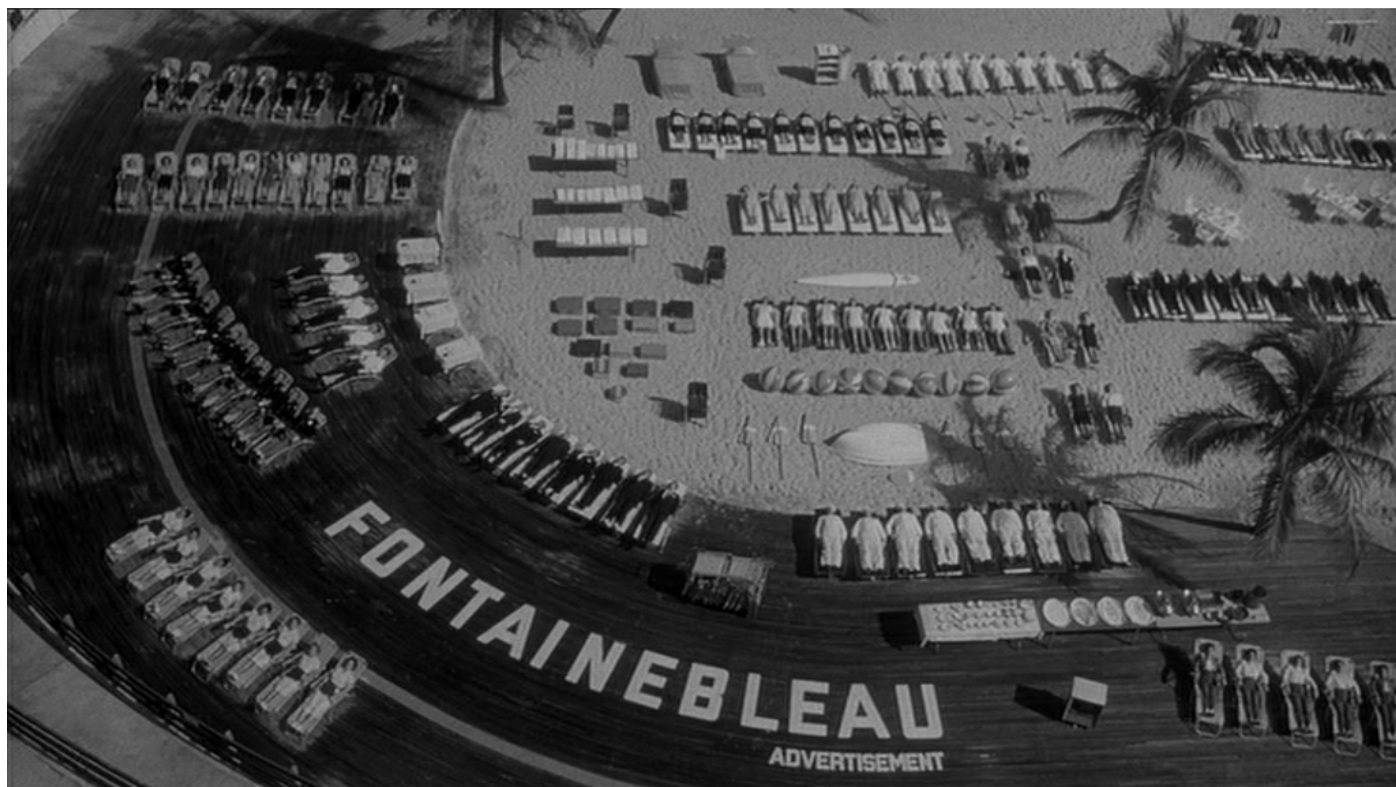
Le burlesque est un comique de déclinaison des possibilités d'un lieu. En cela le lieu unique mais potentiellement pluriel est pour lui toujours avantageux. Un plan d'ensemble peut ainsi être décliné, découpé jusqu'à ce que le décor fasse lui-même office de scénario. Le jeu sur la distance qui offre la distanciation indispensable au rire est ainsi décuplé. « La famille Tenenbaum » est d'abord cet hôtel particulier que nous présente la séquence d'ouverture et qui se décompose immédiatement en autant de lieux que de personnages divers.

⁴ Op.Cit., pp. 218-218.



Chez Anderson c'est le décor, en cela qu'il est le lieu du rapport au monde (tout au moins à un monde, qui n'est parfois que celui du personnage qui l'occupe) et à l'autre, qui semble « raconter » les personnages, leurs obsessions,

leurs blocages. De Jerry Lewis à Blake Edwards le décor tient lieu de scénario. L'hôtel ou la villa sont, de par leur potentielle diversité, des lieux privilégiés du burlesque.⁵



« Le dingue du palace » (The bellboy – 1961) de Jerry Lewis.



« Le tombeur de ces dames » (The ladiesman – 1961) de Jerry Lewis.

⁵ A tel point que dans les cas de « The bellboy » (1960) de Jerry Lewis et de « La party » (1968) de Blake Edwards, le décor réel d'un hôtel de Miami et celui, factice, d'une villa hollywoodienne « modulable » ont tenu lieu de pré-production. Ces deux hommages au burlesque de jadis tenaient à en retrouver le goût de l'improvisation face à un lieu unique.



La party (The party – 1968) de Blake Edwards.

La logique de l'excès propre au burlesque, qui prend la forme chez Anderson de l'accumulation, de la concentration d'éléments (et d'informations !) dans un même plan, se voit déjà au centre du cinéma d'Edwards où elle paraît exploser et se propager hors des limites du cadre (si « La party » durait une heure de plus, le pays entier serait peut-être envahi par la mousse...). Le burlesque engendre ainsi un all-over comique dont Anderson prend acte dans ses images⁶. Certains plans du cinéma burlesque peuvent ainsi être mentalement poursuivis, continués par le spectateur comme il en irait d'un tableau de Jackson Pollock (dans le cas d'Edwards – Drippings sans commencement ni fin) ou de Barnett Newman (dans celui d'Anderson – répétitions des limites du cadre...).

On le voit le burlesque, et à sa suite le cinéma de Wes Anderson, joue la disposition (le profilmique : ce qui tient de la mise en scène, l'ensemble des éléments destinés à être filmés) contre l'attaque (le filmique : ce qui tient de la réalisation, de la mise en cadre de ces éléments, choix de points de vue, de raccords...).

⁶ Il est toutefois notable qu'à l'opposé du cinéma burlesque, l'accumulation, la concentration n'engendre aucune explosion dans les films de Wes Anderson. On y impose tout au plus (cf. le suicide de Richie).

Genre pré-classique, le cinéma burlesque appartient à l'enfance d'Hollywood. Le système des studios n'a pas accepté ce type de films dont le mode de production était différent de celui, industriel, d'Hollywood (improvisations, petites équipes...). Emmanuel Dreux écrit : « Si la manifestation massive au cinéma de ce genre trop précoce s'est très vite éteinte, l'esprit burlesque, par ses figures favorites que sont le gag, la poursuite ou l'exploration d'un décor unique, le geste ou l'allure de personnages inédits, n'a pourtant pas cessé de nourrir, par-delà le parlant, le classicisme hollywoodien et d'y répandre l'« élément mystérieux, durable, éternel » du rire absolu qu'il provoque. »⁷ « Il faudrait d'ailleurs, écrit pour sa part Luc Moullet, étudier toute la genèse des personnages et du jeu dans la comédie américaine (et pas seulement dans la comédie) en fonction de l'héritage du burlesque muet. »⁸ Le cinéma de Wes Anderson peut ainsi être vu et lu à cette aune. Il contient gag, poursuite finale (ou presque) et exploration du décor étonnant de l'hôtel particulier de la famille, il fabrique gestes et allures de personnages inédits. Le cinéaste texan utilise le décalage littéral qu'offre la mise en scène burlesque pour décaler son œuvre dans le cadre du cinéma américain.

Le burlesque selon Keaton c'est une équipe permanente dont chacun des membres aurait coopéré pleinement à ce qu'il considère comme une œuvre collective. Il y a (presque au sens théâtrale) une troupe Anderson : Angelica Huston, Bill Murray, Jason Schwartzman, les frères Luke et Owen Wilson, acteurs récurrents et parfois scénaristes dans le cas des deux derniers, Noah Baumbach son scénariste attitré dont il produit les films, etc. Le burlesque fabrique un espace pour une figure. Les personnages de Wes Anderson possèdent ou traversent des espaces qui les racontent. Pourtant là où Anderson est atypique, creuse encore son décalage, y compris par rapport à des confrères comme les frères Farrelly (qui revendiquent l'influence de Frank Tashlin et de son acteur Jerry Lewis dont leur propre acteur Jim Carrey est l'héritier), c'est probablement dans le refus de l'efficacité.

S'il suffisait jadis à Jerry Lewis de laisser le public imaginer la chute d'un gag (Jerry dans « The ladiesman », les mains encore gluantes de la graisse du moteur de l'ascenseur est obligé tant bien que mal à faire le portier et se retrouve face un homme élégant portant un long et soyeux manteau blanc, par exemple), Wes Anderson va plus loin en escamotant purement et simplement le temps fort pour lui substituer un temps en creux, comme en suspension au cœur du récit (cette scène de « La vie aquatique » où le personnage de Bill Murray apprend la possible existence d'un fils d'une trentaine d'années et qui décide en guise de réaction d'aller fumer seul un joint à l'avant de son bateau pendant que la bande son nous offre Ziggy Stardust... en portugais).

Là où donc Lewis laissait parfois un gag inachevé (faisant par là une confiance absolue à son spectateur), Anderson utilise la digression, interrompt le fil du film le temps qu'il faut pour laisser retomber l'attente puis reprend le cours de son récit ! A l'instar de ses personnages – professionnels déçus ou non professionnels évidents (qui est réellement marin ou homme de science sur le bateau de « La vie aquatique » ?) – le cinéma de Wes Anderson tourne le dos à la performance, au timing de la comédie pour inventer un humour à retardement, comme en (points de) suspension, un rien dépressif. Cette noirceur hantait déjà le burlesque de l'âge d'or...



« Malek et la baleine » (The love nest – 1922) de Buster Keaton.

⁷ Le classicisme hollywoodien, Collectif, Emmanuel Dreux : « Hollywood et le burlesque », éditions Presses universitaires de Rennes, 2009, p.71.

⁸ Luc Moullet, « Politique des acteurs », éditions Cahiers du cinéma, collection essais, Paris, 1993, p.97.

Et ce burlesque sombre, il est permis d'en retrouver des traces chez d'autres cinéastes, contemporains, non-américains. Le burlesque, art mélancolique des lendemains de fête, politesse d'un désespoir réel faisant écho à des situations politiques et sociales actuelles, irrigue ainsi les films du finlandais **Aki Kaurismäki** comme « **Au loin s'en vont les nuages** » (1996), du japonais **Takeshi Kitano** tel que « **Sonatine** » (1993) ou du palestinien **Elia Suleiman** avec « **Le temps qui reste** » (2009)...

Se perpétue de la sorte, ici et là, un burlesque noir qui aborde frontalement lui aussi de dures réalités.



