

WES ANDERSON

# Fantastic Mr. Fox



## L'AVANT FILM

<b>L'affiche</b>	<b>1</b>
La tribu vous salue bien	
<b>Réalisateur &amp; Genèse</b>	<b>2</b>
Fantastic Mr Anderson	
<b>Acteurs</b>	<b>4</b>

## LE FILM

<b>Analyse du scénario</b>	<b>5</b>
Un renard préoccupé : une fable moderne	
<b>Découpage séquentiel</b>	<b>7</b>
<b>Personnages</b>	<b>8</b>
Un bestiaire animé	
<b>Mise en scène &amp; Signification</b>	<b>10</b>
Une rigueur esthétique : actions et manières de faire	
<b>Analyse d'une séquence</b>	<b>14</b>
Où les Fox commencent à creuser pour échapper aux 3B...	
<b>Bande-son</b>	<b>16</b>
Le cinéma des bandes originales	

## AUTOUR DU FILM

<b>Fantastique maître Renard</b>	<b>17</b>
<b>Sous terre : un monde à part</b>	<b>18</b>
<b>Le jaune, couleur acidulée du cinéma</b>	<b>19</b>
<b>Bibliographie &amp; Infos</b>	<b>20</b>

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : [www.site-image.eu](http://www.site-image.eu)  
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

**Édité par le :** Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.

**Remerciements :** Vincent Jourde pour son regard critique.

**Conception graphique :** Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

**Impression :** I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

**Direction de la publication :** Idoine production,  
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris  
[idoineproduction@gmail.com](mailto:idoineproduction@gmail.com)

Achevé d'imprimer : septembre 2011.

# SYNOPSIS

En haut d'une colline, Fox le renard est rejoint par Felicity son épouse. Ils dérobent des poules avant d'être pris au piège : Felicity exige de Fox la promesse de ne plus chaparder et de mener une vie normale ; elle attend un bébé.

Deux ans plus tard, Fox est devenu journaliste, Felicity s'occupe de son terrier et leur renardeau Ash, petit et teigneux, se fait enguirlander par son père. Mais Fox s'ennuie. Il découvre alors un arbre avec une vue imprenable sur les usines de fermiers peu sympathiques, les trois B : Boggis, éleveur de poules, Bunce, éleveur de canards et d'oies, enfin Bean, éleveur de dindes et fabricant de cidre. La famille Fox emménage juste avant l'arrivée du neveu de Felicity, Kristofferson, contraint de venir vivre avec eux car son père est malade. Immédiatement, il s'affirme bon en tous les sports et Fox, impressionné, compare son fils à ce renardeau idéal. Une rivalité se met en place entre les deux cousins.

Fox reprend son métier de voleur de poules et engage Kylie l'opossum. Trois nuits de suite, ils chapardent dans les trois usines. À la dernière virée, ils sont rejoints par Kristofferson et rencontrent dans la cave à cidre le Rat, ennemi juré de Fox.

Les trois B, exaspérés, tirent sur le renard et coupent sa queue, ils déracinent l'arbre. La famille s'enterre. Le siège commence. Les autres animaux rejoignent les renards et Fox creuse afin d'arriver sous le poulailler, le congélateur et la cave à cidre. Pendant l'organisation du festin, les cousins remontent à la surface pour récupérer la queue de Fox. Kristofferson est enlevé. Au cœur de la fête, Bean provoque un déluge avec du cidre. Les bêtes sont emportées dans les égouts. Rat traite du rapt de Kristofferson, Fox doit se livrer. Ash et Felicity tentent de l'arrêter, c'est Fox qui tue Rat et qui organise la contre-attaque : avec Ash et Kylie, ils réussissent à délivrer Kristofferson et croisent le loup. Dans les égouts, la vie s'organise, Fox a découvert un passage pour voler dans le supermarché des 3B, Felicity attend à nouveau un bébé.

## L'AFFICHE

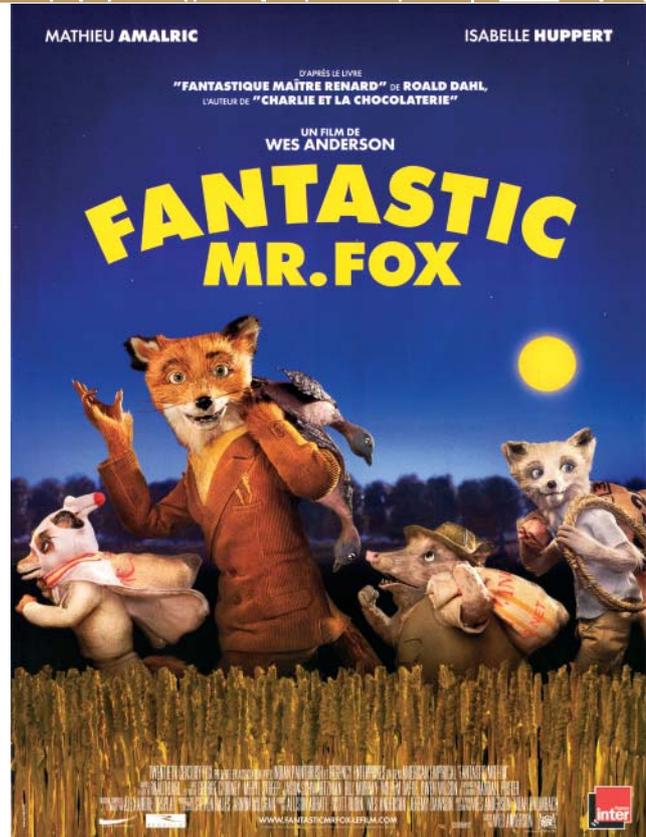
## La tribu vous salue bien

Sous le titre éclatant de jaune (la couleur dominante du film, Cf. Autour du film, p. 19), avec un *Fantastic* (en anglais) mis en évidence, et une lune qui n'éclaire pas grand-chose dans ce bleu nuit, quatre animaux, en file indienne, se déplacent dans un champ de blé. Notons la composition horizontale et les plans (champ, animaux, forêt, ciel) qui étagent l'image et appellent une des caractéristiques visuelles du réalisateur, le travelling latéral. La typographie Futura<sup>1</sup> assure le détachement des lettres, une façon de jeter le titre devant le spectateur, le *Fantastic* légèrement en arc assure, lui, un toit fabuleux à cette narration.

À l'extrême gauche, un petit renard de blanc vêtu et coiffé d'une chaussette de tennis transformée (Ash), ouvre cette marche, d'un pas décidé, sa cape au vent, il regarde vers la gauche, hors image. Suit Mister Fox qui regarde, lui, vers le spectateur. Vêtu d'une veste de velours marron (avec deux épis qui s'échappent de la poche) et d'une écharpe jaune, il lève une main en signe de sympathie. De l'autre, il tient deux canards. Juste à ses pieds derrière lui, un marsupial (Kylie) habillé en explorateur porte un sac et considère le si grand renard. Il est de profil, comme Ash. Pour clore la file indienne, un autre renard (Kristofferson), corde et sac sur l'épaule, jette un œil derrière lui.

Ash donc regarde vers la gauche de l'affiche, Kristofferson vers la droite de celle-ci, Kylie lève les yeux vers Fox qui regarde en direction du spectateur : l'affiche joue sur une circulation du regard entre des marionnettes animales, donne une dimension humaine et réelle à ces personnages de poils fabriqués, pris au cœur d'une action, suspendus dans leur gestuelle.

Kristofferson est appréhendé de face. Un lien s'impose entre Fox et le cousin dans l'attitude et la taille. Ash et Kylie, eux, se répondent : couleurs (blanc et rouge), profil, petit poing serré ferme, taille sensiblement identique. L'expédition nocturne semble fautive, manifestement un vol vient d'être commis. Cette prise sur le vif met en avant une mauvaise action, certes, mais joue sur le geste de Fox, un geste de connivence, voire de



complicité, avec le spectateur. Cette image pourrait renvoyer à la troisième attaque dans le poulailler de Bean, mais la présence de Ash complexifie la référence : cette présence anticipe les retrouvailles de Ash et Fox, et accentue l'aspect clan que revêt cette histoire. Il est significatif que Wes Anderson, cinéaste de la tribu, s'amuse à chaque affiche de ses films à disposer des personnages groupés face à nous.

Les noms des acteurs des voix françaises, le nom de l'écrivain avec la précision d'une œuvre déjà connue, *Charlie et la chocolaterie* il y a peu adapté au cinéma par Tim Burton, et celui du réalisateur sont au-dessus du titre : à nous de resituer ces célébrités et d'être alléchés par cette promesse cinématographique.

1) « Je peux aller jusqu'à l'Helvetica, une évolution du Futura mais guère plus loin... Écrits avec une autre typographie, les mots n'auraient pas la même valeur. Ce côté droit, rigoureux, solide, ça évoque peut-être ma manière de travailler. » W. Anderson, *Les Inroductibles* du 17/02/2010.

## PISTES DE TRAVAIL

- Déterminer les éléments de base de la composition de l'affiche : couleurs (bleu, jaune), horizontales des éléments superposés : champ de blé, cortège des personnages, forêt dans le lointain, ligne d'horizon, titres de la partie supérieure...
- Qu'est-ce qui, dans leur habillement et leurs accessoires caractérise ces quatre personnages ?
- Dans quelle direction regarde chaque personnage ? Cela correspond-il à leur attitude dans le film ?
- Qu'est-ce qui est mis en relief dans le texte de l'affiche ?.

# RÉALISATEUR GENÈSE

## Fantastic Mr Anderson<sup>1</sup>



### Filmographie

- 1994 : *Bottle Rocket*  
(court métrage de 13')
- 1996 : *Bottle Rocket*  
(long métrage)
- 1998 : *Rushmore*
- 2001 : *The Royal Tenenbaums*  
(*La Famille Tenenbaum*)  
oscar du meilleur scénario original (W. Anderson et O. Wilson)
- 2004 : *The Life Aquatic with Steve Zissou*  
(*La Vie aquatique*)
- 2007 : *Hotel Chevalier*  
(court métrage)
- 2007 : *The Darjeeling Limited*  
(*À bord du Darjeeling Limited*)
- 2009 : *Fantastic Mr Fox*  
Cristal du meilleur long métrage, Annecy 2010.  
Nommé aux oscars dans les catégories Meilleur film d'animation et Meilleure musique de film.
- 2011/2012 : *Moon Rise Kingdom*  
(en production en 2011, sortie probable en 2012)

« Wes Anderson trébuche sur la difficulté à être synchrone avec la vie : géniaux trop tôt, gamins toujours, jeunes gens mal ajustés. D'où le rythme si bizarre des films d'Anderson, courant après une scène idéale jamais atteinte, qui serait peut-être ce moment harmonieux où la vie coïncide avec elle-même. Cette génération, la "nôtre" paraît-il, est la première à creuser une telle fixation sur l'enfance et ses sortilèges, prisonnière des hauts faits des générations d'avant et condamnée à un héroïsme minuscule »<sup>2</sup>

### Les premières obsessions filmiques

Wes Anderson est né en 1969 au Texas. Étudiant en philosophie, il réalise des courts métrages amateurs. Aidé par ses amis, les Wilson, il apprend le métier sans passer par une école de cinéma. Son premier long sort ainsi en 1996, *Bottle Rocket*, suivi deux ans plus tard par *Rushmore*. En 2001, le succès de *La Famille Tenenbaum* concrétise l'originalité de ce cinéaste qui récidive avec *La Vie aquatique* (2004), un drôle de drame où Bill Murray joue un ersatz du commandant Cousteau. Enfin, *À bord du Darjeeling Limited* (2007) lui vaut l'admiration de la critique internationale et avec *Fantastic Mr Fox*, Wes Anderson est devenu ce que les Européens aiment nommer, un auteur.

De film en film, Anderson a su déjouer les contraintes d'une industrie hollywoodienne très sectaire pour imposer des obsessions, des acteurs, un style. Œuvrant au cœur de la complexité des relations familiales (père/fils, fils/mère, frères/cousin, voire fils adoptifs), il ne cesse de mettre en scène le clan, la famille, la tribu. L'obsession de ses personnages est bien de faire partie d'une équipe ou d'en constituer une, malgré les maladresses, les incompréhensions et les bouderies passagères. Car on boude beaucoup chez Wes Anderson, les acteurs tournent le dos, crachent, reniflent, sifflent, font beaucoup de bruits pour alerter l'autre, pour l'attaquer aussi afin qu'il revienne, définitivement. Certains critiques ont parlé de ces personnages comme d'incorrigibles bavards<sup>3</sup>, dandys losers, des anti-héros qui ne trouvent guère leur place dans la société, d'autres comme des déprimés qui surplanifient leur existence<sup>4</sup>. Adeptes de la méditation, du yoga – ainsi dans *La Famille Tenenbaum*, le *Darjeeling Limited* ou *Mr Fox* –, ces héros sont à la fois drôlement sérieux et sérieusement drôles, de plus incarnés par les mêmes acteurs qui font clan autour de Wes Anderson – les frères Wilson dont Owen, Bill Murray, Anjelica Huston ou Jason Schwartzman. Le style Anderson est également significatif : au-delà des thèmes et comédiens récurrents, le cinéaste a réussi à imposer une vision très cadrée de ses lieux et personnages, un montage nullement nerveux mais compris dans le mouvement de la caméra, son fameux travelling latéral.

## L'adaptation littéraire comme hommage

Sa passion pour Roald Dahl remonte à la lecture de son livre fétiche, *La merveilleuse histoire d'Henry Sugar*. Anderson a acquis les droits de *Mr Fox* en 2000 et s'est attelé rapidement à l'adaptation : le récit commence avant le roman, finit après, aucune promesse n'est faite entre Mr et Mrs Fox, les métiers des animaux sont spécifiés – ce qui ajoute à l'humanité possible –, des noms sont attribués et permettent d'identifier au-delà du caractère animal les singularités de chacun, la psychologie des bêtes est approfondie ainsi que leur environnement, des personnages ont été créés (le cousin, Agnès), les scènes de vols sont minutieusement filmées alors qu'elles ne sont qu'évoquées dans le livre, toute la dernière partie (enlèvement, chantage, nouveau plan de sauvetage) est inédite.

Pour écrire le scénario, Wes Anderson s'est installé à Gipsy House, la propriété familiale de Roald Dahl, dans le Buckinghamshire, en Angleterre. « Je connais la veuve de Roald Dahl depuis des années ; je pensais que ça serait marrant d'écrire le film sur place, sans me douter qu'il se nourrirait à ce point de cette expérience. Le fait de parler à sa famille, d'éplucher ses manuscrits et de regarder la campagne par sa fenêtre a complètement influencé le film. Le paysage que nous avons créé est exactement celui qui entoure sa maison, les meubles et les bâtiments sont des maquettes de ce qu'on a découvert (...) La maison est le reflet de la personnalité de Dahl. »

Anderson s'adjoit l'aide de Noah Baumbach, déjà coscénariste sur *La Vie aquatique*, et réalisateur aussi (*Les Berkam se séparent*, 2005).

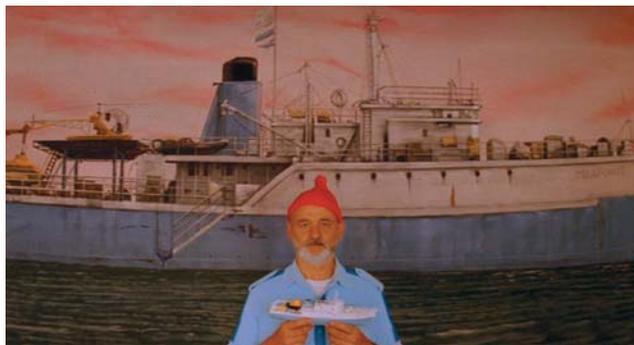


Jason Schwartzman, Owen Wilson et Adrian Brody dans *À bord du Darjeeling Limited* (2007)

## Faire un film d'animation

Anderson contacte Henry Selick – *L'Étrange Noël de Monsieur Jack* (1993), *James et la Pêche géante* (1996) – pour qu'il réalise en animation image par image *Mr Fox*. Mais Selick est déjà sur son propre film *Coraline* (2009), et Anderson décide de se familiariser avec la technique de l'animation pour mettre en image son *Mr Fox*. Une technique qu'il avait commencé à expérimenter dans *La Vie aquatique*. « La moindre seconde de film était le fruit de semaines entières de préparation, que ce soit au niveau des décors, des éclairages, du respect des échelles, du placement de la caméra, et bien sûr de l'animation. L'énorme avantage de cette approche est de ne vous laisser aucun droit à l'erreur, de donner au plus petit détail<sup>5</sup> une importance capitale et, surtout, de permettre à votre imagination d'envisager les idées les plus folles. »

Car c'est bien en stop-motion, avec des marionnettes, image par image – comme *Wallace et Gromit* (N. Park, 1994 et 2005), *Pierre et le Loup* (S. Templeton, 2006), *Mary and Max* (A. Elliot, 2009), *Coraline* – qu'Anderson conçoit son film. Une animation qu'il veut saccadée, nullement fluide et pour rendre perceptible l'aspect artisanal de son animation, il a tourné 12



Bill Murray dans *La Vie aquatique* (2004)

images par seconde au lieu de 24. « J'adore l'aspect de la fourrure de King Kong dans le film original. Comme les animateurs manipulaient la marionnette à chaque image, les poils n'arrêtaient pas de bouger, et c'est une des choses qui donnent à l'animation de cette époque toute sa magie. Dans le film de Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, on voit comment sont faits les effets spéciaux, on comprend que les bras qui tiennent les chandeliers appartiennent à des personnes qui sont derrière le mur. On perçoit aussi que le film est tourné à l'envers, ce qui a des incidences sur la lumière. Les effets spéciaux de ce genre, ceux dont on comprend comment ils sont faits, sont ceux qui m'ont toujours fasciné le plus. »<sup>6</sup>

Pour la création des marionnettes<sup>7</sup>, dont les armatures sont en acier ou en aluminium, Nelson Lowry, chef décorateur, s'est inspiré « de photographies d'animaux en costumes prises durant l'époque victorienne. Des petits chatons en train de prendre le thé et d'autres fantaisies de ce genre. Elles mettent un peu mal à l'aise, mais on ne peut s'empêcher de les trouver fascinantes. » D'ailleurs, les animaux ne clignent jamais des yeux, un élément de mise en scène voulu par le réalisateur pour offrir une nouvelle intensité à la rythmique des dialogues. Les personnages ont alors été déclinés en trois tailles distinctes suivant l'échelle des plans proposés, du gros plan au plan d'ensemble : « échelle 1/2 » (30 cm), « mini » (10 cm) et « micro-mini » (3 à 4 cm et animées avec des pincettes).

150 décors à échelle réduite ont été créés, 4 000 accessoires fabriqués sur mesure, 500 modèles différents de marionnettes. L'herbe est une serviette-éponge, l'eau, du papier d'emballage cellophane, le feu a été conçu à partir d'un savon gélatineux orange, la cascade est un film plastique alimentaire. 5 229 plans et 621 450 photos ont été enregistrés, comme le spécifie alors un animateur, tous les jours 120 gigaoctets de données étaient générés (18,5 téraoctets de données ont été conservés au final). Le décor, Franklin City, est inspiré de la ville de Bath (dans le Sud-Ouest de l'Angleterre).

Wes Anderson dirige son film à distance, ne mettant presque jamais les pieds sur le plateau de Three Mills dans l'Est de Londres. Les instructions se font par mails, téléphone ou vidéo conférences. « J'étais sur le plateau une semaine par mois en moyenne. Le reste du temps, j'étais à New York, en France ou en Italie. On a développé un système<sup>8</sup> qui me permettait de voir à travers chaque caméra n'importe quand. Dans un film traditionnel, on réalise les plans les uns après les autres jusqu'à la fin de la journée, mais pour un film comme *Mr Fox*, il y a une multitude d'équipes qui travaillent en simultanée sur une multitude de plans, c'est très dur à suivre. »

Le tournage dure un an et suite à cette aventure, Anderson, convaincu par l'art de l'animation, pense déjà à s'y spécialiser. En attendant, il travaille sur le remake de *Mon meilleur ami* (P. Leconte, 2006) avec Bruce Willis et Bill Murray.

## Les voix

Les voix ont été enregistrées avant le film – comme cela est souvent le cas en animation – et, mis à part G. Clooney et M. Streep, nouveaux chez lui, Wes Anderson a forcément fait appel à ses acteurs fétiches. Il les a mis en situation, les faisant jouer à l'intérieur ou à l'extérieur de Gipsy House. « L'enregistrement de nos dialogues s'est étalé sur plusieurs semaines. [...] parfaitement libres de nos mouvements, on s'est surpris à interpréter nos personnages comme s'il s'agissait d'un film normal. On bougeait, on faisait des cabrioles, on improvisait parfois... », raconte Jason Schwartzman<sup>9</sup>.

1) Tous les propos cités par le réalisateur se trouvent dans les différents entretiens tenus à la sortie du film : *Les Inrockuptibles*, 17/02/2010, par JD Beauvallet, N. Kapriélian, JB Morain et A. Ropert - *Téléobs* du 18/02/2010, par Bernard Achour - *Le Parisien* du 17/02/2010, par Marie Sauvion - *Le Monde* du 18/02/2010, par Samuel Blumenfeld - *Paris Match* du 18 au 24/02/2010, par Christine Haas - et dossier de presse sur le site allocine.fr .

2) Axelle Ropert, *Les Inrockuptibles*, 17/02/2010.

3) Cette obsession du bavardage est reprise dans *Mr Fox* – une prouesse pour un film d'animation !

4) Ainsi Charles Tesson dans *La vie psychique*, in *Cahiers du cinéma* n°653, février 2010. Un très beau texte qui saisit avec acuité la réalité dépressive des personnages chez Anderson, un Anderson qui « mise sur les aléas de la vie psychique, les blessures intérieures, et fait de la maladie du vivant le petit théâtre clinique et comique de notre humanité. » Les héros ont un côté cartoon à la Tex Avery, l'acteur Bill Murray est un Droopy neurasthénique...

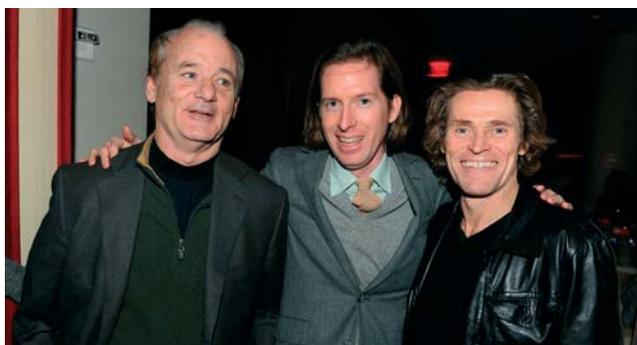
5) Obsession du détail lorsqu'il décide de faire faire sur mesure son costume, le même, porté par Mr Fox journaliste ou lorsqu'il pose sur la tranche du livre brandi par une main au début du film, juste après l'apparition du titre, *Fantastic Mr Fox*, une minuscule étiquette qui indique que l'ouvrage a été emprunté en bibliothèque. Anderson prête d'ailleurs sa voix dans la version originale à l'agent immobilier qui vend à Fox l'arbre, un hêtre.

6) Wes Anderson, outre *King Kong* (1933) et *La Belle et la Bête* (1946), cite volontiers le travail de Ladislav Starevitch (*Le Roman de Renart*, 1930), celui de Jan Svankmajer, des frères Quay et les effets spéciaux de Ray Harryhausen (*Jason et les Argonautes*, 1963 par exemple).

7) Les créateurs des marionnettes de *Mr Fox* se sont illustrés dans *Les Noces Funèbres* de T. Burton (2005).

8) Le système Fishcat.

9) in *Téléobs* du 18/02/2010 par Bernard Achour.



Bill Murray, Wes Anderson, Willem Dafoe



George Clooney, Wes Anderson

# Acteurs

## George Clooney (Mr Fox)

Nouveau venu dans l'univers de Wes Anderson, né en 1961, George Clooney renoue avec des acteurs de légende, ainsi Errol Flynn ou Clark Gable. Il alterne autant les rôles à la télévision (*Urgences*, 1994-98, doublage de *South Park*) qu'au cinéma : des frères Cohen (*O'Brother*, 2000 ou *Burn After Reading*, 2008) à Soderbergh (*Ocean's Eleven*, 2001 – une référence tout au long de *Mr Fox*<sup>1</sup>) en passant par ses réalisations (*Good Night, and Good Luck*, 2005).

## Meryl Streep (Felicity Fox)

Née en 1949, actrice emblématique du cinéma hollywoodien des années 70 et 80 (*Kramer contre Kramer* ou *Out of Africa*), oscarisée plusieurs fois, considérée comme l'équivalent US de notre Isabelle Huppert (qui la double en français dans *Mr Fox*) par le choix et l'exigence de ses rôles, elle a su redonner un second souffle à sa carrière avec *Sur la route de Madison* (C. Eastwood, 1995), *The Hours* (S. Daldry, 2002) ou en doublage, *Lucas, fourmi malgré lui* (2006).

## Jason Schwartzman (Ash)

Né en 1980, neveu de FF Coppola, double de Wes Anderson, toujours dépressif et tourmenté, Jason est présent dans *Rushmore* (1998), le court

métrage *Hotel Chevalier* qui ouvre *À bord du Darjeeling Limited* (2007). Il a travaillé avec Garth Jennings (*H2G2*, 2005) ou Sofia Coppola (*Marie-Antoinette*, 2006).

## Bill Murray (Clive Badger)

Né en 1950, il excelle dans la comédie, ainsi *SOS Fantômes* (I. Reitman, 1984), *Un jour sans fin* (H. Ramis, 1993), il tourne pour T. Burton (*Ed Wood*, 1994), S. Coppola (*Lost in Translation*, 2003), J. Jarmusch (*Broken Flowers*, 2005) et bien sûr pour W. Anderson (*La Famille Tenenbaum*, *La Vie aquatique*, le *Darjeeling Limited*).

## Wallace Wolodarsky (Kylie)

Scénariste, producteur, et acteur chez W. Anderson (*Rushmore*, le *Darjeeling Limited*).

## Eric Chase Anderson (Kristofferson)

Né en 1973, frère de W. Anderson, écrivain et illustrateur (*Time*, *New York Observer*).

## Michael Gambon (Bean)

Sir Michael Gambon, acteur irlandais, né en 1940, rendu célèbre par son rôle de Dumbledore dans la série *Harry Potter*, est déjà présent dans *La Vie aquatique*.

## William Defoe (Rat)

Né en 1955, son premier rôle date de 1980, *La Porte du Paradis* (M. Cimino) et il enchaîne des films aussi éclectiques que *Les Prédateurs* (T. Scott, 1983), *Platoon* (O. Stone, 1986), *La Dernière tentation du Christ* (M. Scorsese, 1988), *New Rose Hotel* (A. Ferrara, 1998), *ExistenZ* (D. Cronenberg, 1999), *Le Monde de Nemo* (animation, A. Stanton, L. Unkrich, 2003), *La Vie aquatique*, *Antichrist* (L. VonTrier, 2009).

## Owen Wilson (coach)

Né en 1968, son premier rôle est dans *Bottle Rocket* (1996) et s'il devient une valeur sûre de la comédie US auprès de Ben Stiller, il reste fidèle à W. Anderson (*Rushmore*, *La Famille Tenenbaum*, *La Vie aquatique*, le *Darjeeling Limited*).

## Adrien Brody (Rickity)

Né en 1973 et après une série de rôles secondaires chez Scorsese ou Soderbergh, Brody devient une star internationale avec *Le Pianiste* (R. Polanski, 2002). Il est *À bord du Darjeeling Limited*.

1) Voir à la fin de la séquence 24 lorsque Fox et ses acolytes sont pris en contre-plongée et qu'ils avancent dans le tunnel, déterminés.



# ANALYSE DU SCÉNARIO

## Un renard préoccupé : une fable moderne

*Mr Fox* œuvre au cœur de la fable et de ses composantes (animaux-héros, illustration d'une morale) pour mettre à l'honneur le combat civilisé/sauvage qui tiraille Fox mais qui interroge autant le monde du dessus que celui du dessous. À ce combat millénaire s'adjoint le parcours initiatique de Ash. Être un bon père, un bon renard, un bon mari, un bon chef, voilà ce qui préoccupe Fox. Le scénario insiste sur la clarté des intentions, il annonce chaque phase de l'histoire<sup>1</sup>. De l'introduction qui assure la venue de Ash et la promesse nullement tenue de Fox, devenir un autre, à la conclusion – l'arrivée d'un second petit et un Fox qui décide d'être enfin peut-être lui-même –, le développement suit linéairement et logiquement les péripéties du renard. La structure scénaristique avance par étapes : le préambule (Fox promet de changer de vie), l'exposition (Fox n'aime pas sa vie), les trois vols (Fox renoue avec son ancienne vie). Un engrenage se met alors en place : le siège avec ruses animales et bêtises humaines, avant de conclure radieusement (Fox doit réorganiser sa vie et celle des autres).



### Une trajectoire linéaire pour une ascension sociale

Il faudra une peur ancestrale, celle de mourir, pour que Fox redimensionne son histoire (séq. 4). Le nouvel habitacle idéalisé (4 à 7), que renforce l'arrivée du cousin admiré, entraîne la nouvelle vue alléchante (les trois usines) et la nouvelle vie rêvée (être voleur de poules). Ces remises en question procèdent donc par étapes et les nouveautés associées provoquent la mise à sac des trois usines (10, 12 et 13) : des escales, annoncées, expliquées, et qui culminent avec le troisième vol – Fox a réussi à débaucher le cousin et l'arrivée de Rat propose un rival animal au renard. Ce qui était traité en longueur dans l'ouvrage de R. Dahl est ici une mise en bouche et les interrogations existentielles de Fox prennent le dessus sur une vulgaire faim. Si, dans le roman, la réplique cruelle des 3B impose aux animaux de s'enterrer, achevant l'histoire sur un festin mais sans aucune autre péripétie, Anderson fait du siège, qui est aussi piège, le moteur d'un renouveau.



### Le caractère, c'est la destinée (Novalis)

C'est bien la personnalité de Fox, son désir de vivre au-dessus du sol et ses appétits insatiables qui enclenchent ces cascades narratives<sup>2</sup>. À lui seul, le renard porte la responsabilité des mésaventures de son clan, ce que lui reproche Blaireau (21). Il est le moteur, le sujet, le héros, la morale de cette histoire. Il enclenche, il anime, il conclut. Le scénario est fondé sur la personnalité du renard (le caractère provoque la narration), le récit court après une idée fixe, une obsession, celle de Fox : s'élever. Dans cette élévation, à la fois tangible (un habitacle au-dessus du sol) et symbolique (l'ambition) se jouent les deux facettes de Fox : animal et humain. Anderson rend humaines ces bêtes pour révéler le caractère animal et mettre en évidence la

bestialité des hommes. Et c'est cette humanisation qui détermine les actions de Fox, vues précédemment : l'ambition humaine est associée à la ruse animale. Fox est un élégant, mais lorsqu'il mange, sa voracité lui rend son animalité<sup>3</sup> (3). On ne peut donc lutter contre son instinct. Cette morale sert d'excuse ; si Fox n'a pas su tenir sa promesse, c'est parce qu'il est un animal sauvage (23). Alors qu'il philosophe sur son être (7), Fox lie le bonheur à cette équation cruelle : renard chasseur + poule victime = renard heureux. Si dans l'ouvrage de Dahl, c'est Mrs Fox qui qualifie son époux de « fantastique », en admiration manifeste devant lui, dans le film, c'est Fox lui-même qui aimerait être fantastique<sup>4</sup> (23). Ce glissement subtil rend à l'humanité ce renard qui combat sa sauvagerie, succombe à la tentation, et se remet en question. Entre l'être et le faire se dessine une frontière qui fait réfléchir sur le sens de « nature », ainsi se conçoit l'énumération de Fox (24) qui révèle chaque métier (ce que font les animaux) et chaque particularité animale (ce qu'ils sont effectivement) en usant de noms latins. Cependant, l'extraordinaire se loge dans la silhouette du loup (28), le vrai sauvage. « *Il n'a pas l'air de savoir* » songe Fox<sup>5</sup>, admiratif. Pour Anderson, Fox doit constamment négocier avec sa nature d'animal sauvage<sup>6</sup>, thème nullement traité dans le livre mais qui, ici, entraîne la narration.

## Projection et ressemblance

Deux personnalités révélatrices s'opposent : Ash, le fils incompris, celui qui veut dépasser les limites des autres (être mieux que) sans considérer les siennes, et Kristofferson, le fils idéal qui, lui, maîtrise ses pulsions. Deux personnages inventés par les scénaristes, une façon d'ancrer Fox dans un rapport ambigu père/fils, où transmission, hérédité, responsabilité, éducation, disent bien que le père ne se voit pas en Ash alors qu'il se projette en Kristofferson<sup>7</sup>. Anderson propose parallèlement aux péripéties de Fox, le parcours des deux renardeaux. De la rivalité sportive (6, 11) à l'incompréhension totale (7, 16, 19), à la rivalité amoureuse (9, 11), jusqu'à l'association forcée (Ash saisit bien qu'il ne peut seul défier les humains, 22), Kristofferson sème la zizanie entre le père et le fils. Kristofferson enlevé, Ash comble ce vide-là, à sa façon, et a bien le souci de vouloir ressembler à Fox<sup>8</sup>, voire le remplacer : Rat lui donne la possibilité de cette filiation (23) mais la suite de la scène – Ash battu – appose ironiquement la complexité de toute parenté<sup>9</sup>. S'il n'arrive pas à prouver qu'il est bien le fils de..., il prend ses responsabilités, devient le sauveur du cousin (27) avant d'entamer une belle méditation (29) avec lui.

1) Cette façon de procéder est typique du cinéma d'Anderson.

2) Notons que le fils a bien hérité du père : Ash, gourmand, dévore les sablés gingembre muscade et c'est Kristofferson qui est capturé.

3) Notons que le cinéaste ne montre pas Fox tuer. L'horreur de l'acte est ironiquement saisie lorsque Fox insiste pour que Kylie, qui n'a pas de dents, tue un poulet et que le marsupial s'écrie en regardant Fox : « *C'est horrible, il y a du sang !* » Or, Anderson ne nous montre jamais de sang (10).

4) De « capable de former des images » à « qui imagine des choses vaines » en passant par « fou », ce terme fantastique désigne Fox avec ironie et justesse. *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 1992.

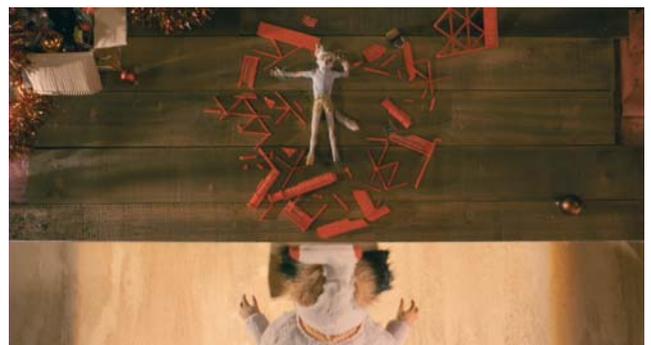
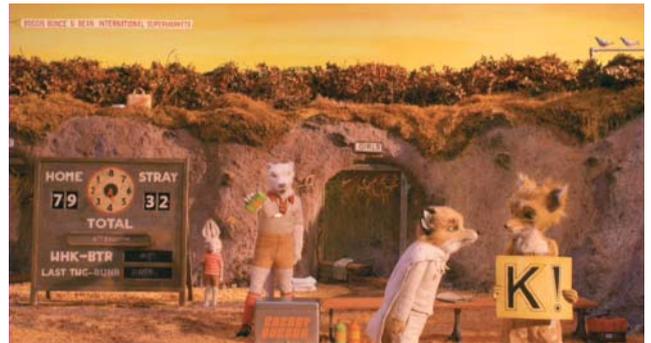
5) « Le loup arrête les personnages et leur inspire l'humilité, il marque le terme de leur quête. Inutile de poursuivre ces créatures magiques, ce sont des apparitions (...) » A. Mas et M. Pisani, [www.independencia.fr](http://www.independencia.fr), 23 mars 2010.

6) In *Cahiers du Cinéma* n°653, février 2010.

7) N'oublions pas que Ash est associé à la promesse faite à Felicity, il est l'image du consensus. Fox ne peut saisir ni les maladroites de son fils à être son fils ni ses propres incertitudes à être le père de ce fils-là. Or, Ash se revendique renard et revendique son ascendance alors que Fox combat sa nature et reste perplexe devant sa descendance.

8) W. Anderson dira (*Les Inrockuptibles* du 18/01/2010, n° 737) : « On voudrait tous être Mr Fox ». Il n'use pas du terme ressembler... Voir aussi le texte de Michel Gomes (*La Revue* n°652) qui traite de l'image de soi et la conduite dans le cinéma de Wes Anderson, de l'écart entre ce que l'on est et ce que l'on voudrait être et de ces petites dépressions qui sont distillées au cours du film (Fox pleurant), ces moments de lâche remise en question pour mieux s'attendre à briller (cité dans la partie Presse de ce dossier).

9) Car Kristofferson, que l'on dit tant ressembler à Fox, n'a finalement que le sang de Felicity dans ses veines.



## PISTES DE TRAVAIL

- Quel est le problème posé au départ du récit (séqu. 2) ?
- Quelle est la *quête* de Fox, quel(s) but(s) poursuit-il après ce point de départ ?
- Le récit suit-il fidèlement l'accomplissement de cette quête ?
- Faire la liste des *intertitres* ou *cartons* qui annoncent chaque partie du film.
- Ces parties marquent-elles toutes une progression dans le film (avec un but, un obstacle, une résolution provisoire engendrant un nouveau but) ? Ou s'agit-il de simples *péripéties* qui se suivent ou se juxtaposent ?
- Résumer en une phrase l'action principale de **Fantastic Mister Fox**.
- Par quoi le film se termine-t-il ? Peut-on en tirer une moralité comme dans une fable ?
- Est-ce bien la fin des aventures de Mister Fox, de sa famille et de ses amis ?
- Peut-on imaginer une autre fin ? Écrire le synopsis d'une suite au film ?

# Découpage séquentiel

## 1 – 0h00'00

Générique. [01'13] *Fantastic Mister Fox* by Roald Dahl est inscrit sur un livre brandi par une main. La couverture est ornée d'un dessin : une colline, un arbre et un renard, élégamment vêtu, adossé au tronc.

## 2 – 0h01'19

Plan d'ensemble de la colline, de l'arbre et de l'animal sur l'air *Davy Crockett*. Mouvements de gymnastique autour de l'arbre. Mister Fox attaque un poulailler avec sa femme, ils sont pris au piège, Felicity lui annonce la venue d'un bébé, Fox promet de ne plus chaparder.

## 3 – 0h04'21

« 2 ans plus tard » (12 années-renard). Fox est journaliste, Felicity tient le terrier et Ash est un adolescent « différent ».

## 4 – 0h06'21

Souhaitant déménager, Fox visite un arbre, fait la connaissance de l'opossum Kylie et découvre une vue unique : les trois usines.

## 5 – 0h07'36

Fox se rend chez Blaireau, avocat à la cour, qui lui décrit les fermiers Boggis, Bunce et Bean, ses trois futurs ennemis humains.

## 6 – 0h09'37

Après avoir emménagé, les Fox accueillent le cousin Kristofferson [10'23"]. Ce dernier est admiré par Fox qui le compare à son propre fils, au désavantage de celui-ci.

## 7 – 0h12'02

Si Fox se pose des questions existentielles, décide de reprendre son métier de voleur de poules, Ash boude son cousin qui partage sa chambre, mais ils finissent par se réconcilier.

## 8 – 0h14'03

Fox expose le premier plan à Kylie pour s'emparer des poules de Boggis.

## 9 – 0h15'20

Dans la salle de chimie, Ash et Kristofferson rivalisent de galanterie auprès d'Agnès.

## 10 – 0h16'22

Attaque réussie du premier poulailler, celui de Boggis, malgré quelques imprévus. [19'54] Fox enchaîne avec celui de Bunce.

## 11 – 0h20'31

Démonstration de whack-bat : Kristofferson provoque l'admiration du coach et d'Agnès devant un Ash jaloux.

## 12 – 0h23'00

Troisième attaque. Ash souhaite accompagner son père, il est rejeté. En revanche, le cousin est accueilli favorablement par Fox qui l'avait invité à venir, et lui donne une cagoule de bandit.

## 13 – 0h24'18

Les trois tombent dans la cave à cidre de Bean et font la rencontre du Rat, ancien rival de Fox et qui est mis à mal par l'ingéniosité du cousin.

## 14 – 0h27'17

Une réunion de crise entre les trois B assure la destruction prochaine de Fox.

## 15 – 0h28'20

Felicity surprend son mari, Kylie et Kristofferson rentrant furtivement à la maison.

## 16 – 0h29'03

Les trois B sont tapis en face de l'arbre avant l'attaque, Fox les sent, ils tirent et le renard perd sa queue. [30'15] Felicity soigne le derrière de Fox ; Ash et Kristofferson se chamaillent.

## 17 – 0h30'59

Couché, Fox entend des bruits : « Ils nous déterrèrent ». Les hommes creusent. L'arbre est en partie attaqué. Les animaux creusent. Felicity gifle son mari en lui rappelant ses promesses d'il y a deux ans.

## 18 – 0h33'16

Le lendemain, au petit jour, les trois B continuent à déterrer l'arbre avec des engins de plus en plus puissants. Les animaux s'enfoncent dans le sol.

## 19 – 0h34'53

Ash et Kristofferson se chamaillent encore à propos de puces et de méditation.

## 20 – 0h35'50

Bean porte en cravate la queue de renard et se fait interviewer à la télévision ; les trois B font définitivement exploser la colline.

## 21 – 0h36'54

Le siège commence. Trois jours plus tard, les animaux sont affamés. Arrivée de Blaireau accusant Fox de son inconséquence ; sa femme est coincée dans une mine de silex et les bêtes meurent de faim. Fox a une idée : creuser mais de façon méthodique afin d'arriver sous le poulailler de Boggis, la cave à cidre de Bean puis le congélateur de Bunce. Encore une provocation : les bêtes volent cidre, poules et pigeons. Provocation reprise en chanson autour d'un feu de camp par Petey.

## 22 – 0h42'41

Au camp de réfugiés, dans la mine de silex, la bonne humeur règne : le festin se prépare, la taupe joue *Night and Day* au piano. Tandis que Fox porte un toast à l'assemblée, Ash et Kristofferson s'éclipsent pour tenter de récupérer la queue de Fox. Pendant ce temps, après une folle colère, Bean déverse du cidre dans les tunnels, provoquant un déluge. La marée emporte les animaux sous la ville, dans les égouts. Kristofferson est prisonnier.

## 23 – 0h49'42

Devant l'évidence (les animaux prisonniers sous terre), Fox se remet en question face à Felicity et noue des liens plus forts avec Ash. Il quitte la troupe pour se rendre et les autres partent à la recherche de Kristofferson. Le fils en échange du père, affirme le Rat. Mais Ash le vrai fils intervient, le Rat le reconnaît, déjoue la ruse de Felicity, mais se retrouve face au père. Il meurt électrocuté après avoir indiqué la cache de Kristofferson.

## 24 – 0h56'18

La mission suicide de Fox est annulée, il va sauver son neveu en usant des qualités de chaque animal présent.

## 25 – 0h59'40

La bouche d'égoût est dégagée, les humains attendent en embuscade la sortie de Fox. Ce dernier lance des pommes de pin enflammées, c'est la pagaille.

## 26 – 1h02'14

Fox et Kylie sortent du trou, empruntent un side-car, foncent retrouver Kristofferson.

## 27 – 1h03'06

À l'annexe de Bean, c'est Ash – caché dans le side-car – qui délivre son cousin. Mais Bean et ses hommes les attendent, déterminés. Ash court délivrer le chien enragé qui fonce alors sur les humains, les animaux montent dans le side-car et s'enfuient sous la mitraille, tandis qu'un lambeau de la queue de Fox, arrachée à Bean par le chien enragé, est récupéré. Fox offre à son fils une cagoule étoilée de bandit.

## 28 – 1h11'04

En chemin, ils rencontrent l'animal sauvage par excellence, le loup.

## 29 – 1h12'50

Trois jours plus tard, les trois B attendent la sortie de Fox tandis qu'un journaliste doute de leur raison. Dans les égouts, la vie s'organise. Fox, qui a remis à sa vraie place son lambeau de queue, emmène famille et amis au supermarché des trois B. Felicity est de nouveau enceinte. Fox fait un dernier toast « *Buvons à notre survie* » et ils se mettent tous à danser. Travelling arrière vers l'extérieur : le titre du film en jaune vient se déposer latéralement devant le supermarché tandis qu'un avion traverse l'écran en sens inverse. Générique.



Durée totale du film en DVD : 1h23'16

# PERSONNAGES

## Un bestiaire animé



### Mister Fox

Ce voleur de poules, agile, rapide, meilleur joueur de whack-bat<sup>1</sup>, téméraire (aucune notion du danger), rusé (sa caractéristique animale), a sept années-renard (42 ans). Attentionné envers sa femme, il méprise quelque peu son fils qu'il qualifie de « différent ». Nullement diplomate, il blesse Ash en le comparant à son cousin (séq. 16). Il a une signature visuelle et auditive : il siffle et fait claquer sa langue<sup>2</sup>. Curieux, il met en pratique ses intuitions, quitte à en être puni (2). Il impose d'emblée ce qu'il veut : « *le joli chemin ou le raccourci ?* » demande-t-il à Felicity. Il a déjà sa réponse et son épouse doit se plier à ses envies. D'abord vêtu d'un complet de velours marron en symbiose avec son pelage, il revêt un costume trois pièces lorsqu'il est journaliste pour complaire à son épouse à qui il a fait la promesse de ne plus chaparder. S'il est distingué, il mange voracement. Sa vraie nature reprend le dessus. Ambitieux, il souhaite vivre au-dessus du sol, pas dans un terrier. Redevenu voleur, il perd sa prestance, sa queue, arrachée lors de la première attaque des 3B (16). La queue coupée renvoie à l'arbre déterré. Selon les dires de Fox, si sa queue est de retour, quelque chose renaîtra à la place de l'arbre (29). « Fox a de grandes idées sur lui-même, il a besoin d'être spectaculaire. »<sup>3</sup> Alors que ses aspirations sont égoïstes, il devient un leader, fédérant les animaux pour mieux combattre les humains. Il est mister-monsieur, devient à son tour une chanson, une légende. Il a la phobie des loups.



### Felicity Fox

Sa première apparition joue sur le lien indéfectible qui noue le couple : elle rejoint Fox en haut de la colline pour un dernier braquage. Vêtue à la mode des sixties, bandeau et chemise brodée à l'indienne, elle insiste pour qu'il tienne sa promesse à la venue de leur premier enfant. Elle devient une parfaite ménagère et bourgeoise bohème. Habillée d'une robe jaune avec des dessins de pommes et des ustensiles dans ses poches, elle est peintre paysagiste<sup>4</sup>, obsédée par les orages. À la fin du récit, elle attend un second enfant. Felicity, « Félicité », est le prénom de la seconde femme de R. Dahl.



### Ash Fox

Ash au prénom coupant – diminutif de Ashton, d'origine anglo-saxonne (signifiant frêne et village) – est un fils complexé, trop petit et mal coordonné selon Fox. Vêtu d'un pantalon rentré dans les chaussettes et d'une cape blanche comme son super héros, White Cap, un renard avec lequel il s'identifie et dont il lit les aventures, Ash est grognon, parfois perfide mais possède un grand cœur (7). S'il a les yeux verts de son père, il n'a pas hérité de ses dons sportifs. Lorsqu'il est vexé, il secoue les oreilles et crache. Sa première apparition insiste sur la petitesse : ses parents au premier plan discutent tandis que lui n'est qu'une silhouette en fond, insignifiante. Cadré en plongée, écrasé par son père, sa première action, infantilissante, nullement héroïque, est de se brosser les dents. Fox a décidé que son fils était « différent »<sup>5</sup> mais par rapport à quelle norme, là est la question. Il lui faudra accaparer l'attention de son père, faire montre de sa bravoure pour être un personnage de premier plan (27), enfin quitter sa chaussette de tennis transformée en cagoule. Sa récompense : une vraie cagoule étoilée.

### Kylie Sven Opossum

De son nom Opossum (petit marsupial), Kylie Sven est le gardien de l'arbre convoité par Fox, il apparaît sous l'évier de la cuisine et reste attaché à cette demeure. Habillé comme un explorateur, il est l'ami dévoué, le secrétaire, l'assistant personnel du renard. Traité de fou parce qu'il a des moments d'absence – ses yeux spirales, capables d'hypnotiser –, il craint le tonnerre. N'ayant aucune qualité précise, il a le don d'être là quand il le faut.

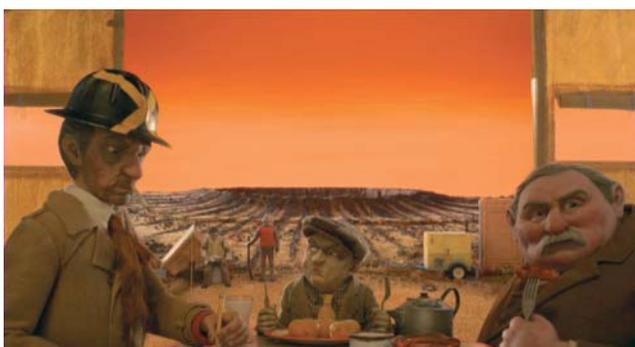


## Kristofferson Silverfox

Son père malade (double pneumonie), le cousin du côté maternel – il a les yeux bleus de Felicity – débarque dans cette demeure pour provoquer jalousies et admirations. Silverfox « renard d'argent » est bien précieux et il finira par rapprocher Fox de son fils après avoir semé la zizanie. Dès le début (6), il y a un lien entre Kristofferson et Fox : le neveu apparaît en haut d'une colline comme son oncle. Il est plus grand que Ash, racé, stylé : son plongeon dans la piscine en dit long sur sa capacité à maîtriser son corps. Il fait de la méditation, du karaté, il est tout de suite bon au whack-bat. Il fait partie des plans de Fox lors de la troisième attaque. Pourtant, à l'encontre de Ash, il veut rester honnête, pose des objections, est entraîné malgré lui ; il semble combattre sa nature de renard. Il est ingénieux face à Rat (13). Prévenant et attentif, il apprend la méditation aux deux A, Ash et Agnès.

## Agnès

Du grec *agnos* « pur », « chaste », Agnès est la renarde convoitée par les cousins. Elle est présentée – son prénom est inscrit sur ses lunettes de protection – lors d'expériences de chimie (9), c'est-à-dire lorsque des tubes à essais peuvent exploser, explosent, tout comme la foudre s'abat sur les deux cousins, amoureux. Lors du match de whack-bat, elle affiche sa préférence : la lettre K – Kristofferson.



## Les 3 fermiers

Ils sont présentés par Badger pour prévenir Fox du danger potentiel (4). Une comptine enfantine relate la cruauté de ces trois-là, les méchants loups de la fable :

**Walter Boggis.** Un fusil à la main, des poules autour de lui, un chien et des contremaitres, Boggis pose devant sa propriété, assuré et hargneux. Cet éleveur de poules est obèse et mange chaque jour douze poulets.

**Nathan Bunce.** Très nerveux – il tape fébrilement ses doigts sur le fusil qu'il tient dès sa première apparition –, il élève des

canards et des oies. Petit, il se nourrit de beignets dans lesquels il injecte du foie gras écrasé.

**Franck Bean.** Plus menaçant que les deux autres, Bean élève des dindes et cultive des pommes – il a créé une variété de pommes avec étoile. Son régime : du cidre fort. Maigre comme un clou, malin comme un singe, il possède des cornes d'animaux, trophées de chasse. C'est donc lui qui portera la queue de Fox sous forme de cravate. Si les deux autres B mangent beaucoup, Bean, au contraire, est montré ascétique. Il chasse pour le plaisir, non pour se restaurer.

Après avoir été dévalisés, les 3B s'unissent pour perdre le renard. Tous les moyens (des fusils aux explosifs en passant par des chars) sont mis en œuvre pour arrêter net la progression de Fox. Bean est aux commandes des opérations. Si ce dernier ne doute de rien, les deux autres en revanche se remettent en question (22).

## Le Rat

Ce Rat psychotique surgit deux fois dans le film (13, 23) et sa fonction est inscrite sur le revers de son pull : agent de sécurité, il garde la cave à cidre de Bean. Il claque des doigts à la manière de George Chakiris dans *West Side Story*, fait du karaté à la façon de Bruce Lee et apparaît sur fond de musique à la Morricone, genre western, pour mettre en évidence le duel qui sommeille en lui. Il est le sbire des humains, n'a pas de prénom, mais sa mort par électrocution est une rédemption. Il est le seul animal à mourir dans le film.

## Clive Badger

Le blaireau (*badger* en anglais) a une femme et une vingtaine d'enfants, il est avocat et conseille, reproche, insulte Fox. Prénom anglo-saxon dérivé de Clifford, Clive indique un lieu, « le gué, le passage entre les falaises », et c'est bien ainsi que sa première apparition est traitée : il est dans un habitacle, entre deux.

N.B. Pour les prénoms anglo-saxons : <http://www.signification-des-prenoms.com>

1) Un dérivé fantaisiste du baseball.

2) Ainsi le Captain Hawkeye Pierce (Donald Sutherland) dans *Mash* de R. Altman (1970).

3) Wes Anderson in *Cahiers du cinéma*, n°653, février 2010.

4) Les peintures ont été conçues par Turlo Griffin, designer des décors et qui a notamment travaillé sur *H2G2* (G. Jennings, 2005).

5) Ainsi le personnage de Forrest Gump est-il qualifié tout au long du film (R. Zemeckis, 1994), les guillemets (ou les mains faisant un geste de guillemets) qui entourent le *différent* ont autant d'importance que la qualification elle-même. Une façon d'excuser les excentricités de ces personnages.

## PISTES DE TRAVAIL

- Qui est le héros du film ?
- En quoi peut-on qualifier Fox de héros ?
- Qui sont les opposants ? Qui sont les adjuvants ?
- Entre opposants et adjuvants, les fonctions s'inversent-elles parfois ? Lesquels demeurent-ils toujours des opposants ?
- Qu'est-ce qui caractérise les animaux (Fox et ses amis) par rapport aux humains ?
- Où situer le Rat parmi les personnages de *Fantastic Mister Fox* ? Du côté de Fox, des Trois B, entre les deux ? Et pourquoi ?
- Décrire un personnage-animal secondaire (hors Fox) ou l'un des Trois B en indiquant ses caractéristiques physiques et morales.

# MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

## Une rigueur esthétique : actions et manières de faire



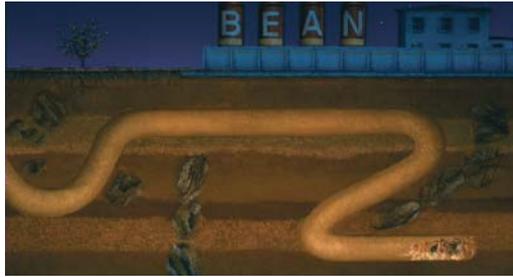
Le style Wes Anderson – au-delà des thèmes, caractères et obsessions – se pense image, cadre, lumière et **Mr Fox**, plus qu'aucun autre de ses films, révèle la vision singulière d'un cinéaste. De la lumière comme dramatisation de l'espace du cadre (luminosité et couleur jaune) à la géométrisation de ce même cadre (coupes transversales et lignes droites), à son mouvement (travelling latéral), en passant par l'appréhension de la durée cinématographique (montage), Anderson fonde son rapport au cinéma sur la répétition de certains motifs, la méticulosité foisonnante de détails ou le souci de faire vrai pour révéler le faux. Il a l'art de proposer une « mise en scène tirée à quatre épingles » (V. Malausa, *Cahiers du cinéma* n° 653, Cf. Biblio p. 20), stricte mais jouissive, pour dévoiler les malades de ses personnages, tendant vers l'intime et l'exploration intérieure par le biais de situations fantastiques. Une pure rigueur pour rendre le dedans par le dehors.

### Des lumières et des artifices : façon d'éclairer

La source même du film, c'est bien la lumière, artificielle certes mais nocturne, diurne, fantastique, électrique ; elle construit les rapports de Fox aux autres, et ses rapports au cadre. Si le renard trouve sa femme lumineuse au début du film, il la retrouve en cette même incandescence à la fin lorsqu'elle lui annonce la venue d'un second bébé. La lumière intérieure, cette petite lanterne individuelle, éclaire l'autre. Et parce qu'il y a de l'amour dans l'air, donc des étincelles – un peu de ces éclairs qui caractérisent Felicity, tout amour –, l'effet pailleté est scientifiquement repris lorsque Kristofferson rencontre Agnès pour la première fois lors du cours de chimie (séq. 9). La lumière tamise la pièce, seules les fioles brillent de couleur et notamment l'une d'entre elles, dorée, posée devant Agnès. Une façon de générer de l'inestimable et de le collecter. C'est écrire que la couleur – jaune comme le soleil et la lune, la robe de Felicity, le papier peint, etc., marron comme le pelage des bêtes, orange comme les champs de blé ou le premier plan du film – aura une importance capitale pour définir à la fois la saison, l'automne, et le fond précieux que revêt cette histoire. Il brille sur ce film, comme il pleut ou il neige, et il brille davantage sous terre au fur et à mesure que les hommes détruisent leur propre monde : les étoiles sur les pommes, sur les cagoules, dans le ciel, les guirlandes en haut de l'arbre, les biscuits gingembre muscade, l'or fondu (le cidre), la vision fantastique de la cave de Bean (13), le gisement de silex, etc.

À ces éclats qui jouent de la séduction et de la gourmandise, gourmandise visuelle avant d'être incorporée pour générer une nouvelle lumière, s'adjoint la lumière tenue à la main, posée sur un chandelier, celle qui doit éclairer ou dramatiser – bougies qui mettent en valeur la richesse du festin (22), allumette qui intensifie l'ombre de Rat (23) – avant d'user de la lumière électrique, celle qui doit faire mieux voir (29, dans le supermarché) et crûment<sup>1</sup>. Ainsi le film débute sur une lumière diurne qui est finalement générée par la couleur des fonds (orange, jaune<sup>2</sup>) avant de plonger dans une lumière nocturne où le bleu nuit entoure la lune jaune. Bougies, lampes, ampoules, torches, projecteurs, feux de camps, en extérieurs et en intérieurs, des touches jaunes font points au cœur de la ligne droite tracée par le cinéaste dans sa mise en cadre rigoureuse. Les séquences dans les égouts sont travaillées en fonction des éléments qui divisent, éclairent, brouillent les personnages, ainsi la scène de la cascade devant laquelle Fox dit vouloir éblouir, être fantastique (23) ou lorsque Fox, bien décidé à se rendre, jette un œil sur ses compagnons, littéralement striés par des barreaux de lumière, décidément prisonniers du renard et de ses idées.

Alors, éteindre et allumer deviennent synonymes d'actions (révéler, cacher). Au premier cambriolage (10), les lumières sont dangereuses, qui s'allument d'un coup sur un groupe d'hommes menaçants. Felicity surprend Fox rentrant à la sauvette après



le troisième cambriolage (15) et puisque la lumière doit se faire – dans tous les sens du terme – sur cette escapade, Felicity allume la lampe électrique. Ash se tient en retrait et plonge dans la lumière lorsqu'il revendique être le fils de Fox face à Rat (23). Enfin Bean<sup>3</sup> est obsédé par son éclairage, un éclairage qu'il impose aux autres (13 et 14) : lorsqu'il se trouve en haut de l'escalier menant à sa cave, il est cadré en contre-plongée dans l'obscurité, puis il allume une cigarette, son visage est à peine mis en valeur. Un lien se noue entre lui et Rat qui, pour se révéler aux autres, vient lui aussi de craquer une allumette. L'idée n'est certes pas d'être vu, mais d'être évoqué, soupçonné... , d'être terrifiant. Et lors de la réunion de crise, Bean dramatise son éclairage : il est toujours cadré dans l'obscurité, jouant délibérément avec la lampe qui éclaire les deux autres B, il est menaçant. Furieux, il prend son fusil, tire sur les ampoules, impose l'obscurité. Ensuite, il s'éclaire en usant d'une lampe torche qu'il braque sur son visage : il devient masque effrayant et renoue avec la confrontation Bien/Mal à travers ombre et lumière (expressionnisme allemand). La contre-plongée le déforme. Idée reprise par Fox – même si les effets sont moindres – lors du duel contre Rat (23) : auréole, tension, contre-plongée et électricité sur son pelage démontrent sa capacité à se mettre en lumière<sup>4</sup>.

### **Maison de poupées et coupe transversale : façon de cadrer**

Un jeu essentiel sur les échelles crée l'illusion des grands espaces. Si maquettes et marionnettes sont les premiers objets taillés à la mesure du film, les changements de plan (du plan d'ensemble au gros plan) traitent autant de la profondeur que de l'espace plan (aplani). Des effets poétiques<sup>5</sup> visent à traiter de la même façon deux univers présumés de taille différente. Ainsi, les jouets (hélicoptère, lune, étoiles) disposés dans la chambre de Ash renvoient à des éléments qui ont été vus ou seront appréhendés juste après : le petit train électrique appelle l'autre train, celui qui file dans le décor, en pleine nuit dans le plan suivant<sup>6</sup>. Si, dans un même cadre, deux espaces cohabitent, la profondeur fait de la grandeur un élément de petitesse :

lorsque Bean regarde en direction d'une série de tubes à essais contenant son cidre, juste au-dessus, les trois pelleteuses, maintenant inutiles, sont réduites à un misérable statut de jouets (22, à 43'34). Ce plan étagé démontre que la chimie va prendre le pas sur un moyen de locomotion édenté et féroce, les pelles mécaniques. L'aspect poupées ou santons est largement exploité lorsque la coulée de cidre bouleverse le festin. Les animaux sont embarqués dans un tunnel, ils se miniaturisent par le biais de la grandeur de ce déluge, grandeur accentuée par l'utilisation d'un travelling latéral puis descendant qui suit le parcours de ces modèles réduits. Un zoom arrière révèle également la petitesse dans l'infiniment grand : Kristofferson, prisonnier dans une cage, demande un verre d'eau d'une voix peu assurée, zoom arrière et cette voix résonne dans un espace gigantesque où se perdrait de vue cette minuscule cage si elle n'était rouge (23, à 52'42). Le changement d'échelles se travaille enfin dans un plan-séquence (2), un travelling latéral : lorsque Fox et Felicity cambriolent, ils sont vus ici, là-bas, tout près, en plan très rapproché, en plan d'ensemble. Le travelling et ce jeu lointains/proches permettent de constater la vélocité et la rapidité du couple de renards, accu- sent aussi l'aspect divertissant que revêt ce vol pour Fox<sup>7</sup>.

Le cinéaste compose ses plans comme si le cadre était celui d'une maison de poupées, c'est-à-dire un lieu qui permet d'embrasser d'un seul regard les étages, les différentes strates et qui autorise aussi un déplacement très aérien de la caméra se faufilant de pièce en pièce. Ce fameux travelling latéral<sup>8</sup>, transformé « en un instrument de découverte scientifique » (J.B. Morain, Cf. Biblio p. 20, site des *Inrockuptibles*), coupe littéralement l'image et aucun obstacle ne vient interrompre cette ligne droite immuable qui propose un vrai bouleversement dans le cadre – petitesse, grandeur, coupes transversales – tout en continuant à filer, à descendre ou à monter. La visite de l'arbre acheté déroule comme un long papyrus les péripéties des déménageurs (6, à 9'46) : le travelling latéral part de la parole du chef qui se déplace vers la gauche – déplacement mis en valeur par le tapis déroulé juste au-dessus de lui – et qui traverse l'arbre, de l'entrée jusqu'au salon. L'immensité de cet intérieur est réduite à

une petite chose dérisoire avec le plan suivant : le tronc de l'arbre cadré ne semble pas grandiose ainsi vu de l'extérieur. Cependant, il acquiert une nouvelle modalité : une hauteur indéterminée grâce au panoramique ascendant. Suit un travelling arrière, Felicity passe l'aspirateur, Ash lit et Fox s'avance, armé de jumelles : la forme de ces mouvements d'appareils fait penser à des legos que l'on emboîte pour aboutir à une première forme idéale pourtant aisément destructible<sup>10</sup>.

Le travelling le plus impressionnant reste celui qui se situe dans la mine de silex, lors de la préparation du festin (22, à 43'42)<sup>11</sup>. Il débute sur la Taupe jouant du piano, situant le morceau *Night and Day* dans l'espace intra-diégétique, continue le long de la table dressée pour le festin et s'interrompt un moment sur Lapin. Cette pause est cependant réactivée par l'entrée de Blaireau, la caméra repart sur ce personnage qui discute avec Fox, ils quittent le champ pour laisser à découvert Ash, zoom arrière, Kristofferson écoute Agnès, et enfin pendant quelques secondes, Agnès partie, les deux cousins fomentent un complot en buvant le nectar posé devant eux. Cette ligne droite dévoile l'organisation des animaux, leur place et leur fonction. Elle part d'un standard de jazz donnant l'illusion que les bêtes ne seront plus jamais inquiétées et cela, « night and day ». Les actions simultanées accentuent l'excitation de cette nouvelle vie, mais le point final de ce travelling vient contrecarrer le night and day, Ash et Kristofferson vont modifier le cours des choses. Cependant le travelling tel qu'il est conçu par Anderson révèle souvent un élément caché dans l'image – ainsi en est-il de ce plan-séquence : Ash est déjà derrière Fox, écoutant la conversation qui voit le père humilié par l'insistance de Blaireau concernant la perte de sa queue et nous savons que Ash conçoit le fantastique projet de ramener ce fier appendice à son père. Cet effet peut avoir les allures d'un gag : à la troisième attaque (12), Fox et Kylie marchent le long d'un bois, accompagnés d'un travelling latéral. Surgit d'un gros arbre, de ce travelling, de ce déplacement, Ash qui se fait vite gourmander par son père et repart, penaud. Une autre obsession du cinéaste prend ici une ampleur car liée intrinsèquement à la coupe, aux différents plans de coupe dévoilant les étages, les strates, les niveaux : l'obsession de la schématisation – de la carte d'état-major au plan tenu par Kristofferson pour arriver jusqu'à l'arbre en passant par le croquis du terrain de whack-bat présenté par le coach. Si Anderson aime ces parcours en ligne droite (travelling), en surface, pour révéler les détours de ses personnages, il use aussi de dessins sommaires, de figures géométriques, pour mettre à plat, voire planifier, ces mêmes circonvolutions.

## Une année-renard ou le temps qui s'éclipse : façon de monter

La durée cinématographique n'ayant décidément rien à voir avec notre conception du temps, le cinéaste insiste sur les années-renard (1 an = 6 années-renard) qui ne s'écoulent pas de la même façon que les années humaines. Ce film use de différentes temporalités comme de différentes vitesses caractérisant autant la psychologie des protagonistes – « entre vivant soudain agité puis soudain anéanti par la vie même » (C. Tesson, Cf. *Cahiers du cinéma*, Biblio., p. 20) – que la forme de **Mr Fox** : une succession de rythmes endiablés et de pauses insoupçonnées. Le travelling latéral existe aussi pour traiter de l'accélééré et du ralenti en même temps : l'arrivée surprise de Ash lors du troisième cambriolage accélère l'action et ralentit la marche de Fox. Lors du déménagement, les trois mouvements qui s'encastrent et ferment l'espace du renard contribuent à accélérer le temps de cet emménagement. L'expression « en deux temps, trois mouvements » convient à l'exploration de la durée chez Anderson et cette

séquence finit sur Fox, jumelles dirigées vers un extérieur qui ne révèlent pas les trois maisons des trois B mais l'arrivée du cousin. La fin d'un mouvement est liée au dynamisme du suivant. Le travelling, le mouvement, le plan développent une idée avec plusieurs actions pour révéler cette idée (le déménagement, la préparation du festin, les vols, etc.) et cette idée s'enchaîne sur une autre mais à peine amorcée car un *cut* vient proposer une dynamique originale pour cette nouvelle étape<sup>12</sup>. Le montage inclut le cadrage, le cadre est une cellule du montage. Ainsi, temps d'être et espace du devenir forment la trame et le fond de **Mr Fox**.

## Les yeux plus grands que le ventre

S'il s'agit bien de chasser, de se préoccuper de la nourriture et de s'amuser des significations diverses données au manger – glotonnerie, gourmandise, cannibalisme –, **Mr Fox** met littéralement en scène cette expression : « être dévoré par son imagination », et va encore plus loin ; si le ventre a son mot à dire (il provoque le récit), les yeux – le regard – ont une place essentielle dans l'appréhension de l'espace filmique. Ils repèrent, ils scrutent, ils surplombent, de nuit, de jour, ces grands yeux qui ne clignent jamais font le tour à chaque fois du cadre. Le regard épouse l'espace de l'image. C'est un fait que chez Anderson, le champ-contrechamp n'existe pratiquement pas. Les dialogues ne supportent pas cet échange de regards coupé par le montage, et c'est bien dans l'espace du plan que se joue la circulation du regard. D'où la présence insistante des travellings (suivez le regard, fouinez, dépassez-le), l'accent mis sur l'éclairage (celui des regards forcément) et autres formes ainsi déployées précédemment, qui expliquent l'origine de sa mise en scène : la place du regard.

1) Tellement crûment d'ailleurs que l'électricité, utilisée pour prévenir du danger, fait bien voir l'intérieur : Cf. la vision du squelette lorsque Fox et Kylie foncent sur le grillage et s'électrocutent (10).

2) Et nullement de ciel bleu. Jaune et bleu sont les couleurs dominantes dans l'œuvre d'Anderson (Cf. les affiches).

3) Notons également que c'est seulement lorsque les animaux sont confrontés dans le même plan aux 3B que leur petite taille est soulignée. Le reste du temps, ils sont traités de la même façon que les humains. Si au début du film, les hommes sont des menaces hors champ, leur arrivée dans le plan souligne le dérisoire de leur comportement.

4) Nouveau Messie des temps modernes, Fox porte également symboliquement une autre auréole à la fin du film, lorsqu'il découvre le supermarché. Notons que son énumération lyrique sous les égouts se fait alors qu'il est entouré de petites bougies : il est sur un autel et les fidèles sont à ses pieds.

5) Comme une *Poétique de la rêverie* chère à Gaston Bachelard.

6) Anderson dit vouer un culte à Jean Renoir, cinéaste absolu : ce train qui file en arrière-fond et ce train-jouet appellent la locomotive dans *La Petite Marchande d'allumettes* (1928) où le même effet est travaillé.

7) Lors du cambriolage chez Bunce, Anderson divise l'image en plusieurs petits écrans de télévision (un effet split screen), forcément Fox et Kylie sont à la fois des gros plans et de minuscules ombres chinoises.

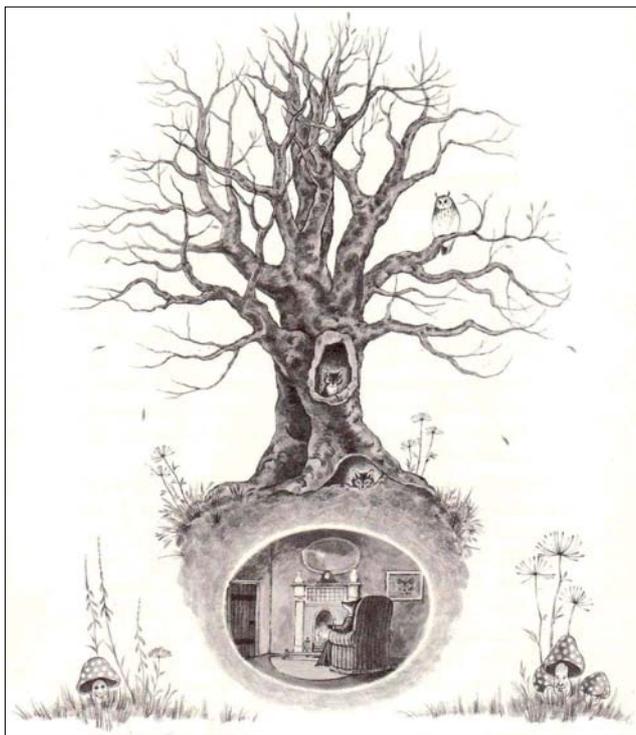
8) « Travelling en forme de course qui supprime ostensiblement la profondeur de champ pour rabattre le plan sur deux dimensions et qui constitue, avec le ralenti qui l'accompagne, la figure majeure du cinéma de Wes Anderson. » (Arthur Mas et Martial Pisanin in [www.independencia.fr](http://www.independencia.fr), Cf. biblio., p.20). Ici, point de ralenti et c'est bien l'exception.

9) La poétique de cette prouesse cinématographique – traverser des espaces pourtant séparés par des murs, des sols, des plafonds – trouve sa pleine mesure dans la majorité des films tournés en studio : ainsi le début de *Scarface* (H. Hawks, 1932) qui voit la caméra traverser latéralement trois pièces, ainsi la scène-culte où Buster Keaton monte et descend un escalier en plan d'ensemble et en coupe d'immeuble (*Le Caméraman*, 1928). Idée que reprend Anderson dans *La Vie aquatique* lorsque Steve Zissou présente son bateau, le Belafonte.

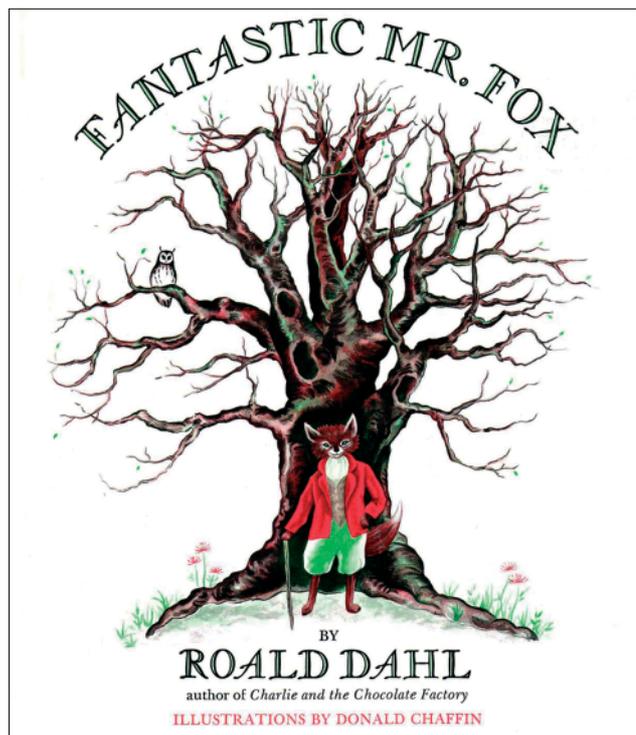
10) Et fait penser aussi – restons dans l'histoire des jouets – à l'arbre magique des Klorofil !!! Cet arbre à la cime bien ronde qui s'ouvre et se referme avec des petites pièces, cuisine, chambre, etc.

11) Trois mois de préparation, neuf semaines de tournage, Mark Waring, directeur de l'animation, raconte : « C'est le plan le plus long et le plus compliqué du film en termes de personnages, de décors, de placement des personnages dans le décor, de continuité et de dialogues. Nous l'avons commencé fin octobre, et nous avons terminé en février, en s'arrêtant tout de même un peu à Noël. » (Cf. <http://www.cinemoton.com/article/93111>)

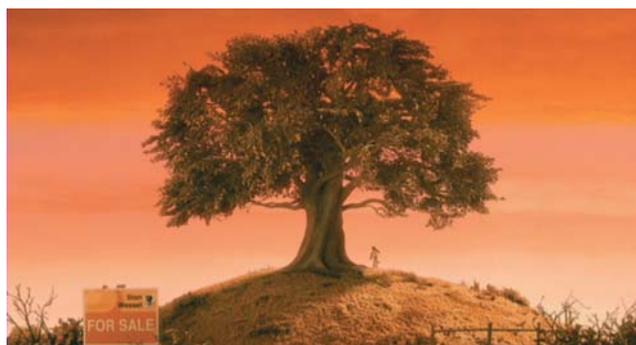
12) Les mots également appellent une image, le montage est aussi saisi en fonction de cette nomination : coincés sur le toit d'un garage, les trois B demandent une échelle pour descendre, *cut*, le lapin descend facilement une échelle pour rejoindre ses compagnons dans les égouts (28, à 1h11'14).



Dessin de Donald Chaffin pour la première édition du livre de Roald Dahl (1970).



Couverture du livre de Roald Dahl illustrée par Donald Chaffin (1970).



Dessin de Donald Chaffin pour la première édition du livre de Roald Dahl (1970).

## PISTES DE TRAVAIL

- Une approche de la lumière est indispensable. Certes, comme dans tout film d'animation à base de dessins, la lumière est entièrement artificielle, mais ***Fantastic Mister Fox*** propose un champ aussi varié de lumières qu'un film en prises de vues directes : lumières nocturnes, lumières souterraines diverses, lumières diurnes de la campagne, lumières artificielles du supermarché... Sans compter les lumières émanant de ou enveloppant Felicity, avec les effets « paillettes » ou d'étincelles... Répertoire le maximum de ces lumières et comparer avec d'autres films d'animation de la même catégorie sous cet aspect...
- De la lumière découle l'utilisation de la couleur, le bleu souvent sombre et nocturne et le jaune traité sous ses différentes tonalités. Chercher à quels moments ces couleurs interviennent en donnant un sens particulier à la situation.
- Qu'il s'agisse du déplacement des personnages ou de la caméra, chercher quels mouvements sont les plus nombreux : verticaux, horizontaux, en diagonale, en profondeur de l'image ?
- Quels sont les images que seul le cinéma d'animation permet de réaliser ?

# ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

## Où les Fox commencent à creuser pour échapper aux 3 B...

Extrait de la séquence 17 (de 0h31'14 à 0h33'27)<sup>1</sup>

Fox vient de perdre sa queue. Felicity le soigne, les cousins se chamaillent. La menace des 3 B se fait plus pressante. Contre toute attente, la famille va se coucher. Dans la semi-obscurité, Felicity reproche à Fox son attitude.

### L'orage gronde...

PR du haut du lit avec une petite veilleuse (1a), Fox, à gauche, se lève en sursaut, comprend le bruit extérieur : les 3B creusent. Il quitte le plan. Au moment où il allume la lumière, Felicity à droite se lève (1b). Elle craint pour les enfants. Un panoramique rapide laisse deviner la panique montante et dévoile un Fox combatif, à gauche, en PRT (1c). Entre Fox et son épouse, deux paysages d'orage sont accrochés : combinant la force de l'éclair et, proche de l'arbre, l'aspect trop calme de ces sites désertés, ils disent ironiquement la colère du ciel, comme le symbole de la violence du destin que dictent les humains. Felicity rejoint Fox (1d) et s'inquiète pour son mari, elle quitte le plan, un panoramique rapide récupère Felicity à gauche et, en fond, la porte de la chambre s'ouvre (PE) : Kylie et les cousins descendent l'escalier, amorçant la descente inéluctable que sera la séquence. Fox rejoint la famille (1e). Un bruit plus proche fait relever la tête de la fratrie (1f). Rapide panoramique : vue sur le plafond, des fissures. Ce plan, commencé au lit, dans l'attente d'un bon sommeil, s'achève sur un terrible cauchemar. Le monde des Fox est en train de s'écrouler (1g). Pour accentuer sur cette menace, un *cut* ; puis un plan en plongée violente appose un Fox peu fier de lui (2). Suivent quatre plans identiquement constitués (violente plongée) sur Felicity, Kylie, Ash et Kristofferson (3 à 6). L'énumération ponctuée à chaque tête par un bruit sourd, enfin chaque tête apparaissant à l'envers, sur le côté, à droite, à gauche, mettent en évidence la menace hors champ : il faut agir vite et dans le bon sens. Un PE (7a) pose le problème : au centre du cadre, il y a l'escalier, la montée vers une possible sortie. Fox cache cette échappée – remarquons que l'escalier est éclairé de telle sorte que l'œil peut l'interpréter comme une proposition de descente. Apeuré, Fox court sur les murs, pas d'issues, tandis que des cailloux tombent (7b), il se place au centre, en hauteur. Un *cut* puis GP de Fox (8) un doigt levé : il faut creuser, une idée qui a déjà fait merveille quelques années-renard plus tôt (séq. 2).

### L'orage éclate...

*Cut*. Plan de demi-ensemble, zoom arrière avec en fond sonore le « On creuse » de Fox (9b), léger panoramique descendant et plan sur le sous-sol. En minuscule, la famille creuse et réalise un bel angle droit (9e). Le mouvement continu de 9a à 9e, sans coupe de plan, donne une consistance immédiate à l'idée de Fox qu'il faut se mettre à creuser. Le panoramique descendant ne suit nullement les circonvolutions des Fox, seul leur passage est visible. Le plan s'arrête sur un PE de la famille

« One Fox-hour later » (9g), mots qui tombent comme un couperet qui sanctionne le gag : autant de temps pour si peu de mouvements, après une mise en route si rapide ! Fox commence un discours interrompu par Felicity qui lui demande de la suivre derrière le gisement. Un travelling latéral les suit. Lorsqu'ils passent le mur lumineux (9i), alors qu'ils étaient pris en PM, ils sont là pris en PRP (9j) : effet qui rend intime cette scène et prouve les propos de Felicity (on peut s'isoler même dans un trou). Suit une série de champs-contrechamps frontaux (10 à 12) : en PR, Felicity dit qu'elle va se mettre en colère, Fox demande quand et Felicity lui assène une formidable gifle (ou griffe !) (13 et 14). Le gisement et l'éclat qui se détache des petites pierres autour d'eux lovent le couple mais le précieux de cette scène reste bien la confrontation inéluctable, les reproches. En PRT, Felicity regarde Fox pris en amorce (15) et lui rappelle sa promesse. Tandis qu'elle dit le mensonge de Fox, un zoom avant fait sortir le renard du cadre : il a failli. GP de Fox désarmé devant les larmes de son épouse (16). Des GP en champs-contrechamps (17 à 20) soutenus par une musique douce assurent que le couple tente de concilier le point de vue de Fox, sa nature (« je suis un animal sauvage »), et celui de Felicity, sa fonction (père et mari). Fox et son épouse sont cadrés ensemble en PR de profil (21a) lorsque Felicity dit qu'à la fin « on meurt tous ». La renarde quitte le plan en laissant songeur Fox et lui dit « À moins que tu ne changes » (21b). Ce demi-plan, dans sa disposition (Fox seul face à cette masse de roche scintillante), suggère au contraire qu'il ne changera pas : le plaisir de l'affrontement sauvage est son lot, plus que le confort familial.

### Après l'orage...

*Cut*. Aube. PE de l'arbre à moitié creusé et qui fait penser à une pomme à peine croquée, facilement (22). *Cut*. PR du creux : Boggis est appuyé sur une pelle – élément dérisoire au vu du trou creusé et du bruit entendu au début de la séquence. Une chaise minuscule et appartenant aux Fox est posée juste à côté, il s'y assoit tant bien que mal. Sortent Bunce puis Bean (23b) qui reste à mi-corps encore dans le trou. Il prend un petit objet montrant qu'il vient d'atteindre l'intimité du couple : le tableau accroché au-dessus du lit de Fox en 1b, représentant des éclairs striant le ciel (24). Bean tient là entre ses mains le symbole de cette foudre du destin qu'il a le pouvoir de lancer ! Le pire reste donc à venir.

<sup>1</sup> En gras, les photogrammes reproduits ci-contre ; en maigre, les photogrammes non reproduits que l'on peut identifier en visionnant le film.

Abréviations : GP : Gros plan ; PE : Plan d'ensemble ; PM : Plan moyen ; PR : Plan rapproché. PRT : Plan rapproché taille.



1b



1c



1f



1g



2



7a



7b



8



9b



9e



9g



9i



9j



13



14



15



21b



22



23b



24

# BANDE-SON

## Le cinéma des bandes originales



Anderson pense d'abord ses films d'un point de vue sonore. Il dit s'être inspiré de la collaboration de Badalamenti et Lynch pour saisir la puissance musicale qui doit être très présente, et guider le spectateur<sup>1</sup>. Cet obsédé de la chanson – pensons à *Champs-Élysées* de Joe Dassin dans le *Darjeerling Limited* ou aux airs de David Bowie dans *La Vie aquatique* – est attentif à l'effet musical. La durée d'un plan est travaillée par le rythme d'un morceau (rock, country, pop).

### Des chansons...

La première chanson, *The Ballad of Davy Crockett* (The Wellingtons), pose un Fox qui n'a peur de rien (comme dans le refrain qui dit si bien la légende), mais qui a toujours faim, a toujours fui, a toujours soif, etc. Cette ballade annonce la comptine enfantine, *Boggis, Bunce and Bean*, composée par A. Desplat, et *Fantastic Mr Fox aka Petey's song*, la chanson de Petey (écrite par W. Anderson et N. Baumbach), interprétée par Jarvis Cocker, le chanteur du groupe Pulp. Ces trois airs accusent l'aspect mythique que prend l'aventure de Fox : les paroles – résumé fantasque de leur histoire – auréolent de gloire les protagonistes, les imposent comme air à la mode. Les Beach Boys servent de fil musical et reviennent par trois fois, chansons utilisées pour jouer de l'innocence et de l'exubérance, de la mélancolie aussi. *Heroes and Villains* est exploitée lors du cambriolage exécuté par Fox et son épouse, il en dit long sur ces voleurs de poules à la fois héros et chapardeurs. *I Get Around*, très pop, sert à rythmer l'organisation mise en place par Fox lorsqu'il utilise chaque particularité animale pour se venger de l'homme (24). *Ol'Man River* ouvre sur la vie sous terre à la fin du film, heureuse et douce, bercée (29).

Un standard de jazz joué au piano, *Night and Day* (Cole Porter), assure l'ambiance musicale cabaret lors de la préparation du festin. *Street Fighting Man* des Rolling Stones provoque la frénésie destructrice des trois B au moment où les tracteurs attaquent la colline (18). Enfin, c'est *Let Her Dance* (Bobby Fuller Four), sortant du walkman de Fox, qui clôt le film. Trois chansons de Burl Ives (1909-1995), acteur américain et chanteur de chansons traditionnelles, sont traitées de la même façon, en vraie et pure matière sonore : elles viennent du poste radio – *Fooba Wooba Johns* (diffusée lors du petit-déjeuner des Fox, 3), *Buckeye Jim* (diffusée lors de la première dispute Ash-cousin, 7) et *Grey Goose* (diffusée lors du repas du soir, 11). *Love* de Nancy Adams subit un sort similaire : vinyle qui tourne lorsque Kristofferson fait son plongeon remarquable (6). Cette chanson en dit long sur le regard enamouré que porte d'un coup Fox sur ce neveu prometteur .

### Des airs de cinéma... à Alexandre Desplat

La musique de films n'est pas en reste et deux compositions déjà utilisées chez Truffaut sont signées Georges Delerue (1925-1992) : *Une petite île* (lorsque Felicity gifle Fox, 17 – *Deux Anglaises et le Continent*, 1971) et *Le Grand Choral* (lorsque Fox se met en musique, actionne son walkman et refait son toast, 24 – *La Nuit américaine*, 1973). Pour faire lien et harmoniser le choix des plages musicales, Wes Anderson s'est adjoint l'aide d'un compositeur français. Ce dernier réarrange plusieurs chansons, pastiche E. Morricone (aux apparitions de Rat ou à l'attaque dans la ville, 25) et écrit plusieurs des thèmes forts du film (la ritournelle des 3B). Né en 1961, A. Desplat, influencé par des compositeurs comme G. Delerue, Antoine Duhamel et Maurice Jarre, collabore avec J. Audiard ou F. Weber. Il signe la partition de *The Queen* (S. Frears, 2007), *Benjamin Button* (D. Fincher, 2008) et reçoit le César de la meilleure musique de film en 2011 pour *Ghost Writer* de Polanski.

NB. Concernant la bande originale, on peut consulter les sites suivants :

<http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Fantastic-Mister-Fox-Une-BO-assez-fantastique/%28gid%29/2225350>  
<http://www.telerama.fr/cinema/wes-anderson-fait-sa-bo,52834.php>

1) Voir à cet effet l'interview filmée de Wes Anderson, « W. Anderson fait sa B.O. » sur le site de *Télérama* : <http://www.telerama.fr/cinema/wes-anderson-fait-sa-bo,52834.php>.

2) Air qui avait déjà été utilisé dans le *Robin des Bois* de W. Disney, une façon encore de rendre hommage au gentleman cambrioleur.

## PISTES DE TRAVAIL

- On peut étudier l'importance quantitative de la musique dans *Fantastic Mister Fox* par rapport à un film en prises de vue « réelles », par rapport à d'autres longs métrages d'animation (*L'Île de Black Mor*, *Princesse Mononoké*, *Le Tombeau des lucioles...*, ou selon l'actualité), ou encore un film comme *Gremlins...*
- Voir certaines séquences sans, puis avec la musique (séqu. 18, 24...). Chercher les relations entre le rythme des images et celui de la musique. Quelle est l'utilité de la musique ?
- Étudier (traduire) les paroles de certaines chansons (*Ballade de Davy Crockett*, *Boggis, Bunce and Bean*, cf. ci-contre « Des chansons... »).



Renart et Ysengrin, enluminure du XIII<sup>e</sup> siècle (BNF)

## Fantastique maître Renard

D'abord dénommé goupil, cet animal considéré comme rusé, est renart au XIII<sup>e</sup> siècle – un nom propre d'origine germanique associant « conseil » et « fort » – avant de passer au nom commun et devenir renard au XVI<sup>e</sup> siècle. Cette soudaine popularité découle de son succès littéraire dans le *Bestiaire divin* de Guillaume le Clerc de Normandie (1211) et bien sûr le *Roman de Renart*, écrit entre 1170 et 1250 (en langue romane). Ce dernier ouvrage traite du conflit entre deux animaux, le loup (cruel, fort, borné) et le goupil (animal plus ambigu qu'il n'y paraît, aventureux et séducteur, sournois et malin). Mais reste surtout une critique satirique de la société et de la classe dominante – miroir du monde humain – même si Renart dénonce (faim, injustice, violence) sans pourtant trouver une solution. D'autres interprétations, notamment psychanalytiques, ont auréolé d'un sens presque religieux ce satané Renart le Goupil : le « fripon divin » ainsi dénommé par l'anthropologue américain Paul Radin (*The Trickster*, 1956<sup>1</sup>), un personnage mythique espègle.

Le *Roman de Renart* a été plusieurs fois adapté à l'écran, et notamment par Ladislav Starevitch en 1930. Une référence explicite pour Wes Anderson qui revendique la filiation dans le choix de l'animation (le *stop-motion*, image par image) et dans le souci de jouer avec la fourrure et de rendre l'effet marionnette très poétique, saccadé, artisanal.

Prédateur de la volaille, craint des paysans, le renard a pris naturellement le sens figuré d'homme rusé. Il poursuit ces tours malicieux chez La Fontaine et dans la très célèbre fable, *Le Corbeau et le renard*, inspiré d'Esopé (VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.). Une façon de montrer comment ce maître en tromperie peut ne rien posséder mais finement repartir la bouche pleine. D'autres fables – *Le Renard et le bouc*, *Le Coq et le renard*, etc. – abordent avec humour la fourberie, l'habileté, le stratagème, le subterfuge, l'égoïsme, la tactique, la feinte, l'astuce. De même, les frères Grimm ont récupéré cet animal et ses particularités (la méchanceté en premier lieu) dans une série de contes, *Le Renard et le chat*, *Le Renard et les oies*. Cet animal si apprécié dans la littérature, et ce malgré sa férocité (carnivore qui ne s'attaque jamais à l'homme mais privilégie la nourriture de l'homme), l'est surtout par sa capacité à insuffler des idées pour arriver à ses fins (toujours la pitance), car le renard est un vrai stratège, un maître. Il n'est donc guère innocent que Walt Disney<sup>2</sup> à son tour et dans son anthropomorphisme caractéristique ait utilisé la figure du renard pour incarner le plus célèbre bandit au grand cœur, le gentleman cambrioleur par

excellence : *Robin des Bois* (1973). Mais le réalisateur a également opté pour des renards rusés et malveillants, de pures crâpules, Gédéon et Grand Coquin, afin de perdre Pinocchio (1940). En 1981, les studios Disney sortent *Rox et Rouky*, l'amitié entre un chiot et un renardeau, histoire tirée d'une nouvelle de Daniel P. Mannix et qui conte avec forte émotion le parcours de Rouky élevé comme un chien de chasse et qui forcément devra un jour poursuivre Rox. Cet animal n'en finit pourtant pas de vouloir être apprivoisé, en témoigne ce film à prise de vues réelles, *Le Renard et l'enfant* (2007) et qui renoue avec ce cher renard désemparé mis en mots par Antoine de Saint-Exupéry dans *Le Petit Prince* (1943) et qui, lui, désespère d'être domestiqué... « Ma vie est monotone. Je chasse les poules, les hommes me chassent. Toutes les poules se ressemblent, et tous les hommes se ressemblent. Je m'ennuie donc un peu. Mais, si tu m'apprivoises, ma vie sera comme ensoleillée. » Enfin, le renard – kitsune – est protégé dans la culture japonaise, il est divinité crainte et aimée, esprit magique, animal polymorphe. Hayao Miyazaki (*Mon voisin Totoro*, 1988, lorsque les deux fillettes attendent le bus près d'un temple abritant une statue de renard) ou Isao Takahata dans *Pompoko* (1994), entre autres, revisitent le mythe du renard, toujours aussi « flûté » dirait Mr Fox, forcément fantastique.

1) À partir de ce « fripon divin », Paul Radin collabora avec Carl Gustav Jung au développement du concept d'enfant intérieur (part enfantine de l'homme et de la femme).

2) Walt Disney est mort en 1966 mais il avait initié dans ces grandes lignes les points forts de ce Robin des Bois.



Le Roman de Renart, Ladislav Starevitch, 1930



## Sous la terre : un monde à part

Il est bien entendu qu'une catastrophe nucléaire – l'arbre champignon de *Mr Fox* joue avec l'image d'une bombe bouleversant la faune et la flore alentour – devra confiner les humains (voire les animaux) sous terre. Une multitude de films, souvent d'anticipation, jouent sur cette descente aux enfers<sup>1</sup> dont la cause est l'égoïsme, la voracité et la bêtise de l'homme, son inconséquence aussi. Privé de soleil, de nature, de ciel bleu, de grands espaces, de mer, d'infinis, l'homme renoue avec son propre passé, ses vestiges, ses grandeurs, son histoire – en témoigne le dernier plan de *La Planète des singes* (F.J. Schaffner, 1968) lorsque Charlton Heston découvre un bout de la statue de la Liberté sur une immense plage, effet qui appelle explicitement les découvertes excitantes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : Pompéi et Herculaneum, cités ensevelies et exhumées. Dans *Mr Fox*, la vue sur des peintures rupestres explique le premier lien entre l'homme et la terre, ses cachettes, ses refuges, et qui n'étonne nullement les animaux.

Jules Verne, en 1864, assure la plus célèbre des descentes sous terre, une descente scientifique (géologie, spéléologie, minéralogie et paléontologie) qui se veut visite des entrailles de notre planète, *Voyage au centre de la terre*<sup>2</sup>. Dans cet espace singulier qui noue avec un autre temps, dans ce monde parallèle foisonnant de curiosités, d'étrangetés, des tunnels, des grottes, des labyrinthes, des excavations et autres manifestations d'un passé antédiluvien annoncent les frayeurs de H.P. Lovecraft (*Démons et Merveilles*, 1955). C'est bien toujours dans une grotte, un tunnel que le monstre se loge. Les films d'horreur et fantastiques privilégient ces lieux confinés pour mieux faire surgir la bête qui sommeille en chacun de nous (*La Bête de la caverne hantée* de R. Corman, 1959, ou tous ces films qui usent des profondeurs, cachot, cave, catacombes, pour mettre en scène un savant fou, des squelettes animés, des vampires assoiffés) jusqu'à user de ces souterrains pour faire circuler mort et terreur (*Sweeney Todd*, notamment dans la récente version de Tim Burton avec Johnny Depp, 2007). Des œuvres comme *Le Roi et l'Oiseau* (P. Grimault, 1980) et *Métropolis* (F. Lang, 1927) construisent une ville sous terre pour mieux dénoncer l'aliénation et la puissance d'une dictature. Seule la vue du soleil, de la vérité, peut dès lors provoquer une rébellion. Idée évoquée dans *Terminator* (J. Cameron, 1984) où la résistance s'organise dans des souterrains, idée de mise en scène, bouleversante, dans *La Jetée* de C. Marker (1962) et puis dans son remake, *L'Armée des douze singes* (T. Gilliam, 1995). *The Host* (B. Joon-ho, 2006)

ou *The Island* (M. Bay, 2005) reprennent l'horreur d'un monde détruit par des expériences chimiques. Le monde souterrain – évoqué également par des cinéastes qui traitent d'hommes confinés dans des bunkers, ainsi A. Sokurov dans *Le Soleil*, 2006 – est hautement symbolique avec l'utilisation des égouts : monde souvent cadré avec une longue focale pour faire voir la traversée d'un homme aux prises avec des forces supérieures, devant emprunter un chemin parallèle pour s'échapper (*Le Troisième homme*, C. Reed, 1948 ; *La Grande Vadrouille*, G. Oury, 1966), pour survivre (*Kanal*, A. Wajda, 1957 ; *Underground* d'E. Kusturica, 1995) ou pour révéler une destinée unique (*Ratatouille*, B. Bird, 2007). Ainsi ces souterrains sont-ils des passages du temps, ils redéfinissent la durée (comment compter les heures sans soleil, sans repères ?), parlent du retour à l'origine, d'une quête de l'intime, d'un parcours intérieur. Ils sont le fantôme et l'horreur de nos traumatismes qui, si bien enfouis, peuvent resurgir à la surface de la terre.

1) Qu'y a-t-il sous nos pieds ? Les auteurs antiques ont très vite installé les enfers sous terre et même l'enfer chrétien semble se situer dans le dernier séjour des morts (voir *La Divine Comédie* de Dante). Notons la caverne de Platon, la grotte de Didon et Énée, le mythe de Perséphone et toutes les descentes aux enfers (Orphée, Ulysse, Énée).

2) Dont la plus récente adaptation cinématographique date de 2008, film américain en relief réalisé par Eric Brevig.



Orson Welles dans *Le Troisième Homme*, Carol Reed, 1949



## Le jaune, couleur acidulée du cinéma

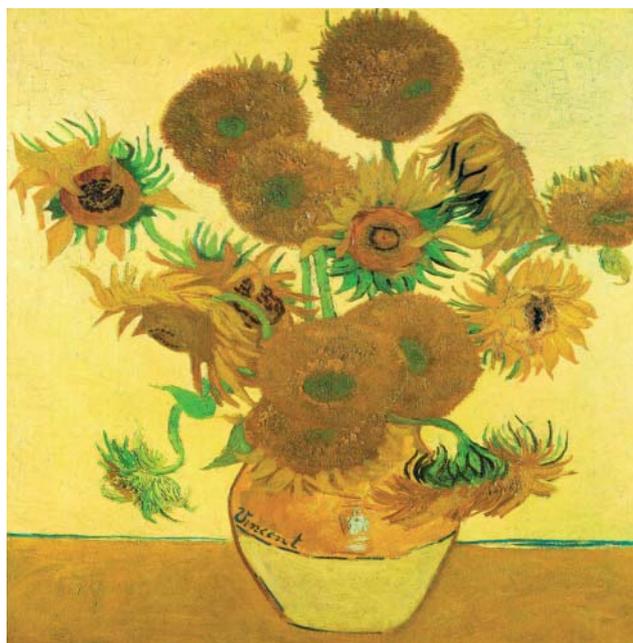
Le jaune est la couleur fétiche de Anderson (graphie, objets, fond) et s'oppose au bleu, son complément. Dans *Mr Fox*, jaune, orange, marron, qui définissent l'automne, emplissent d'un fond lumineux l'espace du film. Ainsi, la bouche d'égout est entourée d'un carré jaune pour délimiter ce lieu joyeux, celui où les animaux ont trouvé refuge. Robe, papier peint, porte, lignes tracées sur le sol, etc., l'univers est jaune crème, jaune paille, jaune pisseux, jaune citron, jaune canari, blond. Il faut voir, on ne voit que cela : ce rai de lumière, cet éclat, cette luxuriance, le jaune est la couleur du fantastique et du renouveau, elle en devient acidulée, piquante, jouissive. Cette couleur a longtemps été en Occident mal aimée alors qu'elle est soleil, joie, chaleur, énergie, pouvoir, richesse, voire sagesse en Orient où elle est associée à l'Empereur chinois. Le jaune est la couleur de l'infamie comme le souligne Michel Pastoureau. Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, l'emploi du jaune définit un individu au visage malade (de la jaunisse à la fièvre jaune, voire l'usage du pavillon jaune pour un bateau mis en quarantaine) ; il sert de façon péjorative à définir l'autre (race jaune, péril jaune), exprime la gêne et le mépris (« rire jaune »), et finalement s'inscrit dans une tradition médiévale forte où la trahison, celle de Judas, est liée à cette couleur.

Ce caractère négatif dit les maris trompés, les jaloux, les perfides, les traîtres, les orgueilleux, et le jaune est la marque infamante qu'il faut faire voir : hérétiques, menteurs, trompeurs et dans cette assimilation intolérante, les Juifs sont marqués au jaune de la rouelle des Saint Louis et ce, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle (l'étoile jaune des nazis). La folie n'est plus très loin de ces spécificités : le safran vient d'une fleur qui rendrait fou tout individu l'inhalant. Dès l'invention du cinéma en couleurs, le jaune va symboliser délire, prostitution et tromperie. Ainsi *À l'est d'Eden* d'E. Kazan (1955) use de cette couleur pour emplir l'espace de la mère, une aliénée débauchée, ainsi *Little Big Man* d'A. Penn (1970) traite en jaune les endroits dépravés, ainsi, dans les films policiers, les lieux du crime qui sont délimités par une ligne jaune, jusqu'aux Simpson jaunes<sup>1</sup>, série animée avec des individus quelque peu euphoriques, jusqu'à *Element of crime* (Danemark, 1984) de Lars Von Trier dont l'image baigne dans des tons jaunâtres glauques. Dans le cinéma muet, du temps où les films étaient encore teintés, la couleur était choisie suivant l'atmosphère : vert (paysage), rouge (feu et passion amoureuse), bleu (nuit), jaune (les scènes d'intérieur), effet chromatique visible dans *Mr Fox*. Cette couleur est deve-

nue une part éblouissante d'un genre au cinéma, le western. Le désert de Monument Valley, ainsi filmé en Technicolor par J. Ford dans *La Prisonnière du désert* (1956), est d'un jaune ardent, pionnier, pris entre les robes bleues mariales et les peaux rouges. Omniprésent dans la nature – la grande majorité des fleurs sont jaunes –, le jaune est invitation amoureuse, langage de l'éternité, de la chaleur, du renouveau : blé, maïs, miel, des ingrédients doux, heureux qui ouvrent enfin le jaune à sa féconde jeunesse<sup>2</sup>. Le jaune est la couleur du rayonnement. D'où son abondance dans les nouvelles affiches américaines et qui caractérise le cinéma indépendant : de *Little Miss Sunshine* (J. Dayton et V. Faris, 2006) à *500 jours ensemble* (M. Webb, 2009) en passant par *I Love You Philipp Morris* (G. Ficarra, 2010).

1) Couleur choisie car elle attire vraiment le regard, et permettait de confondre visage et blond des cheveux, selon David Silverman, réalisateur.

2) Notons que le coureur gagnant du Tour de France porte un maillot jaune, visibilité assurée. La Poste a choisi également cette couleur pour rayonner de loin. Cependant que le carton jaune au football est un avertissement.



Tournesols, Van Gogh (National Gallery)

## Bibliographie

### Livres, revues

- *Fantastique maître Renard*, Roald Dahl (illustré par Quentin Blake), Gallimard jeunesse, 1980 pour la traduction, 2003 pour les illustrations.
- *Cahiers du cinéma*, n°653, février 2010 : « Une féerie au poil » par Vincent Malausa ; entretien ferroviaire avec Wes Anderson par V. Malausa et Jean-Philippe Tessé ; Documents commentés par Mark Guftafson ; « La vie psychique », par Charles Tesson.
- *The Making of Fantastic Mr. Fox*, by Michael Specter ; set photography by Ray Lewis, Ed Rizzoli New York, 2009.
- Mark Browning, *Wes Anderson: Why His Movies Matter*, Libraries Unlimited Inc, coll. "Modern Filmmakers", 2011.
- Books Group (dir.), *Films Directed by Wes Anderson: Rushmore, Fantastic Mr. Fox, the Royal Tenenbaums, the Darjeeling Limited, Hotel Chevalier, the Life Aquatic With Steve Zissou, Bottle Rocket*, LCC Books, 2010.
- W. Anderson, Owen Wilson, *Rushmore*, Faber and Faber, 1999.
- *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 2010 (nouvelle édition).
- *Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Âge*, sous la direction de G. Hasenohr et M. Zink, Livre de Poche, La Pochothèque, 1992.
- *La Poétique de l'espace*, Georges Bachelard, PUF, 1960.
- *Le Petit livre des couleurs*, Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, Éditions Points, 2007.

### Sites internet

- <http://rushmoreacademy.com/>
- <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/42805/date/2010-02-16/article/wes-anderson-javais-envie-de-filmer-de-la-fourrure/>
- <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/42180/date/2010-01-17/article/visite-sur-le-tournage-du-fantastic-mr-fox-de-wes-anderson/>
- [http://www.independencia.fr/indp/8.0\\_FANTASTIC\\_MR\\_FOX\\_WES\\_ANDERSON\\_2.html](http://www.independencia.fr/indp/8.0_FANTASTIC_MR_FOX_WES_ANDERSON_2.html) (par Arthur Mas et Martial Pisani)
- [http://www.allocine.fr/film/anecdote\\_gen\\_cfilm=114976.html?nopub=1](http://www.allocine.fr/film/anecdote_gen_cfilm=114976.html?nopub=1).

**Site officiel du film** : <http://www.fantasticmrfoxmovie.com/>

**De Fantastique Maître Renard à Fantastic Mr Fox : L'adaptation du livre de Roald Dahl en film** : <http://www.suite101.fr/content/de-fantastique-maitre-renard-a-fantastic-mr-fox-a7287#ixzz19y8cTdcZ> (par Deborah Durand) <http://www.roalddahl.com/> <http://rushmoreacademy.com/>

## Vidéographie

*Fantastic Mr Fox*, de Wes Anderson. DVD (et Blu-ray MPEG 4) Zone 2, PAL, langues : anglais, français, espagnol. Sous-titres : français, anglais, espagnol. Suppléments : Le look de Mr. Fox, Les acteurs, Du livre à l'écran, Les Marionnettes, Petit guide d'initiation au whack-bat. 6 cartes postales. Éditeur : Fox Pathé Europa. Distributeur : 20th Century Fox.

## Roald Dahl, écrivain des aventures cinématographiques

Né en 1916 au Pays de Galles, Roald Dahl, orphelin de père très jeune, a le goût de l'aventure et dès 20 ans parcourt le monde africain. Pilote de chasse durant la Seconde Guerre mondiale, et après un premier accident très grave, le futur auteur de *Mr Fox* est envoyé en mission aux États-Unis pour les convaincre d'entrer dans le conflit européen. Il se démarque par son talent scripturaire et commence à écrire des nouvelles destinées aux adultes, certaines seront portées à l'écran – ainsi *Bizarre, Bizarre* (série télévisée britannique, 1979-1988) ou quelques récits qui font partie de ceux réalisés par Hitchcock lui-même pour la série *Alfred Hitchcock présente*. En 1942, il publie cependant son premier livre pour enfants, *The Gremlins* et Walt Disney s'intéresse vivement à l'adaptation. Il faudra attendre 1984 pour que Joe Dante rende mythiques ces créatures espiègles, populaires dans la mythologie des aviateurs de la RAF.

C'est le bonheur d'être père qui va bouleverser la carrière de R. Dahl : il se tourne vers la littérature enfantine. Il sollicite des petits héros malheureux qui vont ainsi se découvrir dans leur quête étonnante, s'initier, et parcourir un monde, souvent intérieur, qui leur assure un triomphe à la fin. Pour l'auteur, écrire en pensant à l'enfant qui va lire est une gageure car celui-ci est peu concentré, sollicité et ses romans doivent autant émouvoir que pousser à se révéler. *James et la pêche géante* (1961) est le premier livre qui ouvre à une œuvre foisonnante, œuvre qui va inspirer le cinéma, d'animation ou à prises de vue réelle : *James* adapté au cinéma par Henry Selick (1997, en *stop-motion*), *Charlie et la chocolaterie* (1964), adapté en 1971 par Mel Stuart, en 2005 par Tim Burton et avec J. Depp, *Fantastique maître Renard* (1970) mis en image par W. Anderson en 2010, *Matilda* (1988) adapté en 1978 par Daniel Mann, en 1996 par Danny DeVito. D'autres œuvres, *Danny champion du monde* (1975 – mais qui aura aussi son téléfilm en 1989 avec Jeremy Irons) ou *Sacrées sorcières* (1983 – adapté en 1990 par Nicolas Roeg) alternent avec des ouvrages autobiographiques d'importance : *Moi, boy* (1985) et *Escadrille 80* (1986) qui relatent l'enfance et l'aventure de la Royal Air Force. Cette fantastique carrière<sup>1</sup> s'achève avec sa mort en 1990 mais le succès ne cesse de croître : l'Angleterre a rendu hommage à son auteur fétiche en inaugurant un musée Roald Dahl en 2005.

<sup>1</sup> Dahl a été aussi scénariste : on trouve notamment son nom au générique du cinquième James Bond, *On ne vit que deux fois* (*You Only Live Twice*, Lewis Gilbert, 1967)

## Un cinéma de références

Le cinéma de Wes Anderson, comme celui de ses contemporains, Q. Tarantino en tête, travaille la citation. Ces références amusent le spectateur qui revisite une histoire du cinéma très personnelle. Les différents genres (western, film de guerre, d'arts martiaux, d'aventures, comédie policière) assurent une toile de fond à ces clins d'œil.

Voici quelques aller et retour :

*Ocean's Eleven* (S. Soderbergh, 2001) : le choix de G. Clooney pour la voix de Fox rend intelligible cette référence, des plans (contre-plongée avec synchronisation des montres, 24) assurent la citation.

*West Side Story* (R. Wise, 1961) : l'attitude de Rat (23) s'avancant vers Ash en claquant des doigts et légèrement penché rappelle l'attitude de l'acteur danseur George Chakiris.

*Forest Gump* (R. Zemeckis, 1994) : le « Tu es différent » de Fox à son fils.

*Mash* (R. Altman, 1970) : la signature visuelle et auditive de Fox.

*Les Sept mercenaires* (J. Sturges, 1960) : la rédemption de Rat.

L'attaque de Fort Alamo et *Assaut* (1976) de J. Carpenter : le siège.

Les westerns spaghettis de S. Leone : les gros plans sur les horloges, les duels filmés en très gros plans, la musique à la Ennio Morricone.

*The Outsiders* (F. F. Coppola, 1983) : « Il suffit d'un arbre et d'une silhouette découpés sur un fond de ciel orange pour évoquer les mythes de l'Ouest américain. Il y a d'ailleurs dans *The Outsiders* (...) une scène étrangement semblable, lorsque Ponyboy et Johnny se réveillent au petit matin et admirent le lever du soleil du haut d'une colline. Frappé par la splendeur du paysage, le narrateur se souvient d'un poème de Robert Frost (...) : fin d'un temps où tout était permis, fin de l'héroïsme adolescent pour les jeunes garçons de cet "epic for children" selon l'expression de Coppola. Une "épopée pour enfants", voilà une définition qui pourrait convenir à *Fantastic Mr. Fox*. » (A. Mas et M. Pisani, [www.independencia.fr](http://www.independencia.fr), 23 mars 2010)

*Baisers volés* (F. Truffaut, 1968) et Jacques Dutronc : « Nous avons construit en miniature l'agence de Détective Duluc (rue du Louvre à Paris) qui renvoie à *Baisers volés* mais nous l'appelons Dutronc Détective en hommage à Jacques Dutronc. » (in *Paris Match*, du 18 au 24/02/2010) – à 01h01'29 (25) lorsqu'un travelling latéral dévoile l'ampleur du désastre sur la cité humaine après le lancer de pommes de pin en feu.

Et l'on n'oubliera pas non plus dans *Fantastic Mister Fox* quelques clins d'œil significatifs au cartoon style Tex Avery, en particulier dans l'accélération de l'action (les animaux creusant les galeries, 21) ou la façon dont Anderson fait admettre l'in vraisemblance (aucun effet réel de l'électrocution, sauf un ébouriffement de Fox très vite remis en place, 10).

## Presse

### De l'actualité cinéma

« Il est impossible de ne pas faire le lien avec le récent *Max et les Maximonstres* de Spike Jonze : même goût pour une aventure à la transparence détachée, même plaisir des textures soyeuses et désuètes (figurines, peluches, matières happant le regard), même lucidité onirique traversée de visions cristallines (le vertige des échelles), même refuge dans une douceur emplie de cruautés larvées. (...) chez Anderson, le culte du dandy symbolisé par Mr. Fox dissimule une certaine sournoserie et une formidable capacité de destruction. » Vincent Malausa, *Cahiers du cinéma*, n°653, février 2010.

### Du pur Wes Anderson

« Les adorateurs des précédents Wes Anderson retrouveront aussi sa réflexion élégiaque sur la transmission : si je sais à peine quel homme ou renard je suis, comment être père ? Et si le père doute ainsi, comment être son fils ? (...) l'intranquillité masculine est son seul sujet. Mais il le traite mieux que quiconque. » Aurélien Ferenczi, *Télérama*, 20 février 2010.

### Image de soi et conduite

« Dans *La Revue* (N°652), Miguel Gomes écrit de très belles lignes sur l'importance de l'image de soi dans le cinéma de Wes Anderson : 'Il y a une distance, dès le début, entre la bonne image que chaque personnage aurait de soi et sa conduite actuelle. Cette distance crée le drame pour chacun d'eux et par extension, pour chaque film. Et elle leur donne envie de pleurer.' Au cours de son aventure, Mr. Fox laisse à plusieurs reprises couler une larme. À des moments où, effectivement, il se remet en question, soit que sa femme le gifle, soit qu'il s'avoue vaincu et décide de se rendre, soit, enfin, qu'il affronte sa plus grande peur. Plus notables encore, ces scènes interviennent toujours dans des décors de féerie avec, dans l'ordre, le dépôt minéral, la cascade gigantesque, et la montagne où apparaît le loup majestueux. C'est l'application même du principe énoncé par Miguel Gomes. Mr Fox s'est toujours cru brillant mais il ne le devient au sens propre, qu'à la fin du film : chaque fois qu'il rencontre un objet qui scintille étrangement, il mesure l'écart entre son allure et celle qu'il se prête. Cette fascination pour la brillance est sans doute aussi ce que Mr. Fox partage le mieux avec ses ennemis. »

Arthur Mas et Martial Pisani,  
www.independencia.fr, 23 mars 2010

### De la mise en cadre

« Plans frontaux, géométrie des cadres, composition graphique des couleurs et textures, effets de coupe transversale sur des décors qui sont autant de maisons de poupées : l'image foisonne de détails dans une organisation quadrillée, la fourrure frissonnante de Mr Fox ne va pas sans la marqueterie orthogonale des champs des trois fermiers. Plus que la seule veste en velours toujours portée par un personnage d'Anderson, toute l'image est ainsi côtelée, produisant le paradoxe d'une sorte d'ondulation fixe. L'image est dessinée, informative et en aplats comme un écran d'ordinateur : l'image est



en volume aussi, pleine de traversées et de chausse-trappes ; l'image est humaine : on y entend de multiples voix enjôleuses. C'est l'entrelacement inédit de ces effets de surface et de profondeur que réussit *Fantastic Mr Fox*. »

Cyril Béghin, *Cahiers du cinéma*, n°651, décembre 2010.

### De la classe

« (...) ce qu'il y a de précieux dans ce film est la manière dont la forme porte l'histoire à son plus haut point de séduction. Wes Anderson a trouvé un dosage idéal entre réalisme et imaginaire, enchantement et inquiétude, accomplissement et révélation de l'illusion. Son goût du perfectionnisme confère au film une suprême élégance : symphonie de couleurs chaudes, textures chatoyantes, décors et costumes dignes des meilleurs faiseurs, bande musicale nappée par Cole Porter et les Beach Boys. Le tout porté par un casting vocal de rêve dans la version originale, à commencer par George Clooney en Mr. Fox et Meryl Streep pour Felicity. D'un autre côté, le cinéaste ménage son antidote à cet univers délicieusement calfeutré : réalisme des dialogues, enregistrés non en studio mais en situation, caractère artisanal de l'animation, anthropomorphisme marqué des marionnettes qui en approfondissent l'étrangeté. » Jacques Mandelbaum, *Le Monde*, 23 février 2010.

### De la technique

« Dans *Fantastic Mr. Fox*, les effets numériques ne servent qu'à peaufiner un artisanat vieux comme le cinéma : patiemment donner vie, image par image, à des figurines dans des décors miniatures. L'effet relief est limité à une très relative profondeur de champ. Il y a beaucoup de plans frontaux, comme s'il s'agissait d'art naïf ou des planches d'un livre qui soudain s'animent. (...) Wes Anderson (...) n'utilise pas la technique pour produire un quelconque effet de réel. Privé du logiciel « pelage » dernier cri, ses animaux anthropomorphes, renard, blaireau, mulot et opossum, ressemblent aux jouets de notre enfance, raideur comprise. »

Aurélien Ferenczi, *Télérama*, 20 février 2010.

## Générique

<b>Titre original</b>	<i>Fantastic Mr Fox</i>
<b>Producteurs</b>	Allison Abbate, Wes Anderson, Jeremy Dawson, Scott Rudin.
<b>Société de production</b>	Twentieth Fox Film Corporation, Indian Paintbrush, Regency Enterprises, American Empirical Pictures, Fox Animation Studios.
<b>Réalisation</b>	Wes Anderson
<b>Scénario</b>	Wes Anderson, Noah Baumbach, d'après le roman de Roald Dahl
<b>Photographie</b>	Tristan Oliver
<b>Décors</b>	Nelson Lowry
<b>Direction artistique</b>	Francesca Maxwell
<b>Animation</b>	Andy Biddle, Chuck Duke
<b>Montage</b>	Ralph Foster, Stephen Perkins, Andrew Weisblum
<b>Musique originale</b>	Alexandre Desplat
<b>Musiques diverses</b>	Jarvis Cocker, Ennio Morricone
<b>Interprétation (acteurs de doublage en VO et en VF)</b>	
<i>Mr Fox</i>	George Clooney / Mathieu Amalric
<i>Felicity Fox</i>	Meryl Streep / Isabelle Huppert
<i>Ash</i>	Jason Schwartzman / Alexis Tomassian
<i>Kristofferson</i>	Eric Chase Anderson / Emmanuel Garijo
<i>Clive Badger</i>	Bill Murray / Patrick Floersheim
<i>Kylie</i>	Wallace Wolodarsky / Philippe Bozo
<i>Bean</i>	Michael Gambon / Pierre Dourlens
<i>Rat</i>	Willem Dafoe / Dominique Collignon-Morin
<i>Coach</i>	Owen Wilson / Éric Legrand
<i>Rickity</i>	Adrien Brody
<b>Année</b>	2009
<b>Pays</b>	États-Unis
<b>Distribution</b>	Twentieth Century Fox Film Corporation
<b>Film (copies)</b>	35mm (spherical), Couleur
<b>Format</b>	1,85
<b>Durée (DVD)</b>	1h23'16
<b>Visa</b>	125 113
<b>Sortie France</b>	17 février 2010
<b>Sortie aux USA</b>	25 novembre 2009

## DIRECTEUR DE RÉDACTION

Joël Magny

## RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

## RÉDACTEUR DU DOSSIER

**Carole Wrona**, professeur d'esthétique de l'image à l'École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (ESRA), auteur de *Imaginaires de la taille humaine au cinéma* (L'Harmattan, 2006) et réalisatrice du documentaire *Corinne L.*, une éclaboussure de l'histoire (France 3).



Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : [www.cnc.fr](http://www.cnc.fr), où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image ([www.site-image.eu](http://www.site-image.eu)) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des **vidéos d'analyse avec des extraits des films** et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Avec la participation  
de votre Conseil général

