

MICHEL CIMENT et HUBERT NIOGRET : Depuis *Arizona Junior*, on a vu beaucoup de personnages tordus et excentriques dans vos films, mais sans doute jamais en aussi grande quantité que dans *The Big Lebowski* !

ETHAN COEN : C'est vrai qu'une fois de plus on a l'impression d'assister à un congrès de désaxés (*misfits*) ! Et de tous

de personnages singuliers qui surgissent comme des diables de leur boîte.

Suivant quel processus construisez-vous ce monde peuplé d'êtres bizarres ?

E.C. Nous avons en tête le modèle chandlérien, une histoire du type *Grand Sommeil*. Nous avons un millionnaire à Pasadena et, comme souvent dans ses romans, une femme plus âgée et sophis-

toujours comme des *outsiders*. C'est un endroit fascinant qui nous a conduits à y tourner deux films. Il s'agit, dans *The Big Lebowski*, d'un L.A. plus marginal – la plage de Venice, la vallée, Pasadena – qui, dans la tête des gens, n'est pas vraiment associée à cette ville. Les cultures à Los Angeles sont plus isolées les unes des autres qu'à New York à cause de cette énorme superficie. Toutes ces sous-cultures sont juxtaposées sans vraiment communiquer. Mais, en fait, il y a autant de diversité qu'à New York.

E.C. La différence essentielle réside dans les personnages. On ne s'attendrait pas à rencontrer le Dude ou Walter à New York. D'abord, ils portent des shorts ! C'est une

ville totalement informelle. On n'a pas l'occasion de voir le chef de la police, mais lui aussi porte sûrement des shorts ! La scène dans la maison avec le type qui a été scénariste à la télévision, et qui a été inspirée par un événement réel, ne pourrait pas être transposée dans un faubourg de New York, elle ne serait pas dans le ton.

J.C. Le personnage oisif, décontracté, sans aucune occupation, de Jeff Bridges, qui semble vivre comme au ralenti, appartient pour nous typiquement à cette culture locale.

Le bowling est une sous-culture en soi.

J.C. Ce n'est qu'accidentellement qu'il a pris une place importante dans l'histoire. L'une des personnes qui a inspiré le personnage de Walter faisait partie d'une équipe amateur de *soft ball*. Nous avons préféré en faire un passionné de bowling parce que cela nous offrait plus de possibilités visuelles. La culture du bowling avait aussi pour nous son importance dans la conception du film car elle reflétait la période de la fin des années 50 et du début des années 60. Cela convenait à ce côté rétro du film, légèrement anachronique, qui nous renvoie à une époque pas trop distante, mais néanmoins bel et bien passée. L'action elle-même se déroule au début des

* Entretien réalisé à Paris le 16 décembre 1997, et traduit de l'américain par Michel Ciment.

ENTRETIEN

Joel et Ethan Coen

La logique des drogues douces*

MICHEL CIMENT ET HUBERT NIOGRET

les participants, Turturro est sans doute le plus étrange. On parlait en fait hier avec Joel de ce rapport avec *Arizona Junior*. Cela vient peut-être de la présence de ces personnages subsidiaires et tangentiels qui entrent et sortent du film, et sont tous bizarres à leur façon.

On a l'impression aussi que The Big Lebowski est réalisé par opposition à Fargo : une liberté presque anarchique face à la rigueur logique, la chaleur de la Californie après le froid du Minnesota. Vous semblez partir d'une même situation, un kidnapping, tout en redistribuant les cartes.

E.C. Pour nous, cela ne faisait pas de doute que c'était une histoire avant tout californienne. Nous nous sommes même très librement inspirés d'un canevas chandlérien. Car tous les romans de Chandler ou presque se situent à Los Angeles. Il est vrai que nous aimons faire des variations sur certaines situations dramatiques comme le kidnapping, que l'on retrouve aussi dans *Arizona Junior*. On pourrait dire aussi qu'il y a une certaine logique dans *The Big Lebowski*, mais ce serait celle que provoquent les drogues douces !

JOEL COEN : La logique ici est plus épisodique, là encore comme dans un livre de Chandler : le protagoniste accomplit un voyage pour éclaircir un mystère, et ce faisant il rend visite à un certain nombre

tiquée, Maude, interprétée par Julianne Moore, et une jeune fille licenciée et sans moralité, Bunny, jouée par Tara Reid. Le personnage principal se trouve fréquemment impliqué dans une histoire sentimentale avec la première.

J.C. Mais, bien sûr, ce n'est pas un film de détective privé. Nous voulions utiliser ces conventions, mais sans être trop littéral.

E.C. Nous avons pris des modèles lorsqu'ils nous convenaient. Par exemple, il y a chez Chandler des propriétaires de night-club très suaves comme Jackie Treehorn, interprété par Ben Gazzara. Il ressemble à Norris dans *Le Grand Sommeil*.

J.C. Évidemment, l'un des gags du film est que Jeff Bridges est impliqué dans une aventure de privé, alors qu'il en est l'antithèse. Son personnage d'ailleurs, comme celui de John Goodman, est très librement inspiré de personnes réelles. L'une est connue de nous ; de l'autre nous avons entendu parler. En fait, Walter Sobchak est plutôt le produit d'un amalgame de gens divers.

C'est votre second film sur Los Angeles. Le premier, Barton Fink, évoquait Hollywood, alors que celui-ci a pour cadre le L.A. qui n'appartient pas au monde du cinéma.

J.C. Nous habitons New York et aimons bien L.A., mais nous nous y sentons

années 90, mais tous les personnages renvoient à la culture d'il y a trente ans, ils en sont les séquelles et le miroir. Jeff Bridges est le hippie vieillissant, John Goodman est défini par son expérience du Viêt-nam, Maude (Julianne Moore) a pour modèle les artistes fluxus du New York des années 60, comme Yoko Ono avant qu'elle rencontre John Lennon, ou Carol Schneeman qui jetait littéralement sa peinture sur le support. Maude lui doit beaucoup ! Ben Gazzara renvoie aussi à cette époque-là avec des gens comme Hugh Hefner. La différence avec *Boogie Nights*, qui représente les années 70, ou le nouveau film de Todd Haynes, qui vient de tourner *Velvet Goldmine* sur les rockers à la David Bowie, situé à la même époque, c'est que *The Big Lebowski* ne se déroule pas vraiment dans le passé. C'est un film contemporain sur ce qu'il est advenu des gens qui ont été formés et définis par cette période antérieure.

L'idée de commencer avec la voix off d'un personnage que nous ne verrons que bien plus tard, et qui conclura le film, évoque les histoires à dormir debout, les légendes populaires de l'Ouest, d'autant que ce narrateur a des allures de cow-boy.

E.C. Dans ce cas précis, je ne me souviens pas comment l'idée nous en est venue. Mais nous avons toujours aimé créer une certaine distance qui nous éloigne de la réalité en enfermant le récit dans un cadre.

J.C. Cet étranger (Sam Elliott) est un peu le substitut du public. Dans les films tirés de Chandler, c'est le personnage principal qui parle en *off*, mais nous ne voulions pas reproduire ce procédé, tout en en gardant l'esprit. C'est comme si quelqu'un commentait les faits à partir d'un point de vue omniscient. Et en même temps retrouver le parfum du terroir d'un Mark Twain.

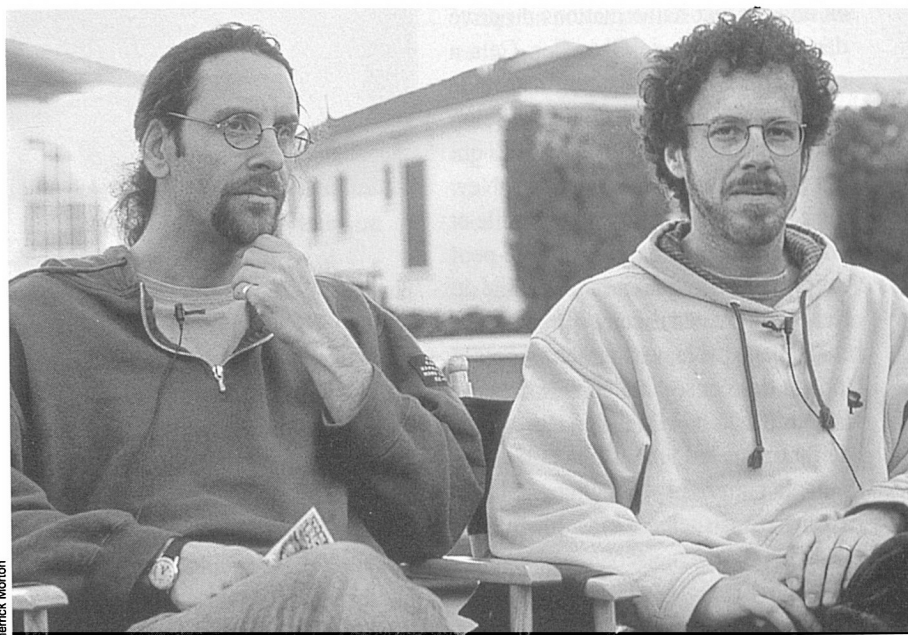
Il y a aussi une référence à Fargo avec la jeune fille au nom scandinave, Knudsen, qui vient du Minnesota !

E.C. En fait, nous avons plus ou moins écrit ce scénario avant de tourner *Fargo*. S'il y a une référence, ce serait donc plutôt l'inverse, du moins chronologiquement. Nous ne voulions pas spécifiquement faire allusion à *Fargo*, mais c'est vrai que nous étions allés dans le Minnesota pour voir de quel trou perdu cette jeune fille en fuite pouvait venir.

Walter reflète bien des aspects de certains comportements américains : le sou-

Pour Walter, là encore, nous avions comme modèle un de nos amis, ancien combattant au Viêt-nam, dont la conversation revient toujours à cette guerre. Il y a aussi un peu de John Milius dans ce personnage : c'est un grand raconteur d'histoires, mais aussi un macho fier-à-bras, avec les mêmes préoccupations et les mêmes obsessions.

Le Dude était-il le premier protagoniste que vous aviez en tête avant d'écrire le scénario ?



Joel et Ethan Coen sur le tournage de *The Big Lebowski*

venir du Viêt-nam, sa violence, son rapport aux femmes, sa prétention de tout savoir...

E.C. Et il a toujours raison ! Ce personnage de dur entre les durs nous semblait présenter de grandes possibilités comiques, et surtout s'il était associé avec un personnage en retrait comme celui de Jeff Bridges. Ils sont de toute évidence le faire-valoir l'un de l'autre. Steve Buscemi se demandait ce qu'il faisait dans ce trio et s'il était nécessaire d'avoir ce crétin qu'il interprétait ! Nous avons réfléchi à sa remarque : peut-être n'est-il là que parce qu'il est le seul à savoir bien jouer au bowling.

E.C. Pas vraiment. Le film a toujours été conçu comme tournant autour du rapport entre le Dude et Walter. L'idée a germé à partir des scènes entre Barton Fink et Charlie Meadows, ce dernier étant déjà interprété par John Goodman. C'est pour cela que le bowling nous semblait un contexte adéquat. Ce n'est pas que ce sport ne soit pas pratiqué par les femmes, mais elles ont leurs propres équipes. Dans le bowling, il y a vraiment une ségrégation des sexes. Dans *The Big Lebowski*, on s'y retrouve exclusivement entre hommes. Le monde du privé et celui du western, auquel nous nous référons à la fin, sont aussi très masculins.

J.C. Les deux femmes du film, Maude et Bunny, sont des personnages mineurs et n'ont pas un grand rôle dans l'histoire. Celle-ci est à vrai dire celle d'un mariage et d'un vieux couple formé par Jeff et John, de leurs rapports fluctuants. Il y a souvent du *slow burn* dans leur confrontation, avant que John Goodman n'explode.

Joel et Ethan Coen dans Positif

LES FILMS *Sang pour sang/Blood Simple* (295, 317-318, 399), *Arizona Junior/Raising Arizona* (317-318), *Miller's Crossing* (360), *Barton Fink* (365-366, 367), *Le Grand Saut/The Hudsucker Proxy* (399), *Fargo* (427).

ENTRETIENS avec Joel et Ethan Coen : 317-318, 360, 367, 399, 427. TÉMOIGNAGE de John Turturro : 367. ARTICLES GÉNÉRAUX 367, 427.

Les scènes de bowling sont très chorégraphiées.

J.C. L'idée était de tourner quasiment au ralenti ces rituels de bowling. La séquence du générique est conçue pour vous faire entrer dans l'histoire tout en vous faisant comprendre que c'est un élément important du film.

Il y a tout un aspect surréaliste dans la conception visuelle : le tapis volant, l'homme nu recouvert seulement de feuilles de chêne, la party sur la plage.

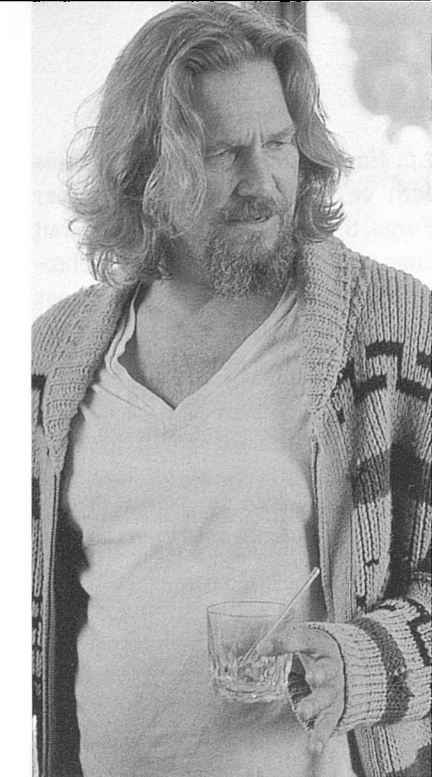
J.C. Les séquences oniriques renvoient en un sens aux hallucinations du privé dans les romans de Chandler. Cela a aussi à voir avec la consommation de marijuana par le protagoniste ! Selon moi, cela correspond à Los Angeles qui est un endroit plus surréel que New York. Il y a un côté oriental et mille et une nuits dans cette ville. On ne peut pas être plus éloigné de la sensibilité de New York que dans cette soirée offerte sur la plage par le pornographe. C'est le monde des consommateurs de drogue. Et le bruit du bowling est aussi un stupéfiant pour le Dude. Dans la tête des gens, la culture psychédélique hallucinatoire est associée à la Californie du Sud, et à San Francisco.

Une image comme celle des trois diables rouges avec leurs ciseaux géants vous est-elle suggérée par des réminiscences précises ?

J.C. Nous avons en quelque sorte annoncé cette image par le tableau qui représente des ciseaux dans un champ rouge et qui se trouve dans le loft de Maude.

E.C. Nous ne savons pas de manière précise où nous avons trouvé notre inspiration, mais nous savions que ce serait frappant car l'arrière-plan est en noir. Aucune œuvre particulière ne nous a influencés. C'était plutôt la synthèse de

Une jeune fille licencieuse et sans moralité Tara Reid



Jeff Bridges, le Dude

plusieurs idées, dont celle de notre costumière Mary Zophres. Et puis Ingmar Bergman n'y est peut-être pas pour rien ! *Les ballets se réfèrent à Busby Berkeley.*

J.C. Nous avons toujours voulu nous en inspirer car il est un de nos héros. C'est un chorégraphe incroyable qui ne se préoccupe jamais de justifier ce qu'il entreprend. C'est son audace et sa liberté qui nous fascinent. Franchement, il est très difficile de refaire ce mélange de surprise et de précision. Nous l'avons encore plus admiré après avoir tenté de l'imiter !

E.C. Personne ne peut l'égaliser parce que cela coûterait vraiment trop cher. Il avait un luxe de moyens et un temps considérable pour arriver à cette perfection dans la préparation. Nous avions trente-cinq filles, là où il en avait trois cent cinquante.

Avez-vous utilisé le storyboard ?

E.C. Nous y avons été obligés dans ce cas précis car certains plans devaient être composés sur l'ordinateur, en particulier lorsqu'il passe sa tête entre les jambes des danseuses. C'était un travail très rigoureux.

Les trois nihilistes sont allemands. Pensez-vous que votre film pourrait lui aussi être qualifié de nihiliste ? Quel est son point de vue moral ?

J.C. Certainement pas. Pour nous, les nihilistes sont les méchants, et, s'il y a une position morale, ce serait plutôt celle de Jeff Bridges, mais elle est difficile à définir ! Curieusement, on pourrait dire qu'il a une sorte de code moral

comme le privé en a un. Mais, dans son cas, c'est très fluide ! Ce que l'on peut dire toutefois, c'est que le film tend vers une réconciliation entre le Dude et Walter malgré leur rapport difficile. Dans un film de détective, il y a une colonne vertébrale beaucoup plus solide, une ligne de conduite claire, même si elle n'est jamais explicitée. Ce n'est pas le cas avec le Dude.

E.C. Cela est dû aussi au fait qu'il s'agit d'une comédie. Dans le film de privé, le protagoniste mène une croisade après la mort de son partenaire, par exemple, et il est à la recherche de la vérité. C'est un redresseur de torts. Le Dude flotte davantage à la surface des choses. Et c'est Walter qui le pousse à s'engager dans son entreprise, quitte ensuite à la mettre en péril.

Comme dans nombre de vos films, le protagoniste est comme prisonnier d'une porte tambour dont il ne peut sortir, et sa vie devient un cauchemar. Mais c'est la première fois que vous jouez sur la confusion d'identité où quelqu'un est pris pour un autre.

E.C. Cela n'est pas traité sérieusement, mais il est vrai que nous étions attirés par cette idée que ces deux personnages, le Dude et The Big Lebowski, qui sont si différents, ont des points de convergence.

J.C. Là encore, ce nabab est inspiré par Chandler. On le retrouve dans *Le Grand Sommeil*, mais aussi dans *La Grande Fenêtre*. C'est un personnage récurrent de figure dominante, toute-puissante, qui sert de calalyseur. Les romans de Chandler parcourent toutes les classes sociales de Los Angeles, et ce protagoniste est en haut de l'échelle. Il représente l'Argent. Il est présent dans *Chinatown* et a contribué à la construction de la ville. Il symbolise un ordre ancien, et, à la fin, on découvre que c'est du toc.

La moquette au début ne joue-t-elle pas le rôle d'un McGuffin ?

J.C. C'est même moins que cela : une simple plaisanterie !

Vous mentionnez souvent Chandler. Y a-t-il d'autres auteurs de romans noirs qui vous attirent ?

J.C. *Miller's Crossing* était certainement né de notre volonté de tourner une histoire à la Hammett. Mais nous aimons également beaucoup James Cain.

Vous y ajoutez de l'humour juif. Mais c'est la première fois que vous plaisantez aussi ouvertement avec un personnage juif, Walter Sobchak.

E.C. C'est vrai que nous avons inventé auparavant des personnages juifs, mais on ne prenait pas leur judaïté comme élément de comédie.

J.C. Notre grand-père était très orthodoxe. Il ne conduisait pas sa voiture durant sabbat. Je me souviens, étant enfant, que je trouvais étrange qu'il ne veuille pas allumer la cuisinière. Cela ne me semblait pas un gros boulot ! Nos parents étaient religieux, mais sans excès. En revanche, lorsque grand-père nous rendait visite pendant sabbat, ma mère utilisait des subterfuges pour lui faire croire que nous obéissions à la loi et que nous nous refusions à faire des choses interdites. On apprenait ainsi à jouer la comédie !

Les partis pris de la photographie dans Fargo étaient évidents. Comment avez-vous discuté de la conception visuelle de The Big Lebowski avec Roger Deakins ?

J.C. C'est précisément la question que Roger n'arrêtait pas de nous poser, et je ne crois pas que nous soyons jamais arrivés à y répondre précisément ! La difficulté pour Roger était de juxtaposer ces séquences stylisées, oniriques, abstraites, avec d'autres très terre-à-terre, comme l'endroit où vit le Dude ou encore la séquence à la fin avec l'étranger, sans parler de la piste de bowling. Dans ce dernier cas, la photo coulait de source car c'est l'éclairage même du lieu qui l'imposait avec ses lumières fluorescentes au plafond. Comme toujours, il y a un rapport avec le chromatisme et le *design* proposés par le décorateur. Rick Heinrichs voulait des couleurs ou très riches ou saturées, comme on le voit avec sa façon de traiter les étoiles de l'autre côté de l'allée du bowling et ailleurs. Les vêtements suivaient aussi cette direction, comme le collant de Turturro. Cela rapproche davantage le film d'un travail en studio, à la différence de *Fargo*. Et, là encore, on retrouve l'esprit de L.A. où toutes les couleurs paraissent saturées ou pastel : du bleu de l'océan à celui du ciel.

Le film s'ouvre par une vue aérienne d'un paysage.

J.C. Nous voulions introduire l'histoire par cette vue panoramique qui va avec la chanson du cow-boy qui évoque l'es-



Julianne Moore, artiste luxueuse

prit des pionniers. La voix de « l'étranger » allait ainsi encadrer l'histoire. La bande musicale, comme d'autres éléments du film, devait renvoyer à la musique rétro des années 60 et du début des années 70. Il y a beaucoup d'airs de cette époque. Il y a aussi de la musique plus ancienne, comme le *Requiem* de Mozart ou *Les Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. Il y a des séquences que nous avons écrites avec déjà la musique en tête, comme la chanson latino-américaine « Oye como va » pour la séquence avec Turturro.

E.C. Dans ce cas, la musique définit le personnage. C'est la même chose pour le cow-boy joué par Sam Elliott. « The Man in Me » de Dylan a été choisie au moment de l'écriture. De même, « Lujon » avec la musique de Henry Mancini pour le personnage de Ben Gazzara... Les nihilistes allemands sont accompagnés de techno-pop et Jeff Bridges de Creedence. Il y a ainsi une touche musicale pour chacun d'entre eux.

Pourquoi avez-vous tourné le film après Fargo, alors que le script était écrit avant ?

E.C. Parce que John Goodman était occupé ailleurs. De plus, alors que nous n'avions pas d'acteur en tête pour le rôle du Dude en écrivant le scénario, nous avons décidé de l'offrir ensuite à Jeff Bridges qui, lui aussi, était déjà pris, devant tourner *Wild Bill* pour Walter Hill. C'est donc pour ces raisons de calendrier que nous l'avons réalisé après *Fargo*.

L'écriture en a-t-elle été plus longue que pour d'autres films ?

J.C. Pas vraiment. Nous écrivons assez rapidement, à l'exception de *Miller's Crossing*, qui nous a pris beaucoup plus de temps car nous avons rencontré des difficultés pour structurer l'intrigue. En général, nous travaillons par étapes. Par exemple, pour *The Big Lebowski*, nous avons écrit une quarantaine de pages, puis l'avons laissé reposer pour le reprendre ensuite. Cela est très fréquent dans notre manière de travailler. Nous avons un projet pour lequel nous avons rédigé quelques dizaines de pages, il y a deux ans, et que nous allons finir bientôt. Ce n'est pas que nous aimons particulièrement travailler ainsi, mais ça se passe souvent comme cela. Nous rencontrons un problème à un certain stade, nous passons à autre chose, puis nous revenons au premier scénario. Nous avons ainsi des morceaux déjà écrits pour plusieurs films à venir, qui se sont accumulés.

Ils tournent toujours autour d'un kidnapping ?

E.C. Pas toujours, mais c'est vrai que cela revient fréquemment dans ce que nous écrivons. Un scénario que nous avons à moitié écrit s'inspire vaguement de *L'Odyssée*, qui est aussi un de nos canevas favoris. C'est l'histoire d'un prisonnier d'un camp de bagnards, dans le Sud des États-Unis, pendant la Dépression, qui réussit à s'échapper et tente de rentrer chez lui, à travers plusieurs épisodes inspirés par *L'Odyssée*, où il a recours à des ruses comme Ulysse. Curieusement, nous venons de terminer un nouveau scénario, une commande cette fois pour un autre réalisateur, qui est une adaptation d'un roman d'Elmore Leonard et où il y a encore un kidnapping !

Un macho fier-à-bras
John Goodman

