

UN CHAPEAU QUI S'ENVOLE dans une forêt automnale. Un motard de l'apocalypse qui franchit un brasier. Un cerceau futile qui cherche seul son Pdg Un buisson de western qui se perd dans la ville. Une tapisserie moite en panne de cerveau. Prégnance des symboles, « *esthétique de l'égarement*<sup>1</sup> ». Métonymies qui s'engouffrent dans l'œil du spectateur déconcerté. Vecteurs d'un sens pressé, les premiers plans concentrent le début et la fin. En une tragédie contem-

Même les comédies mettent en scène cette réglementation à laquelle devront se plier rêves et espérances.

Derrière le bonheur exalté de l'*american way of life*, les Coen débusquent une vérité sociologique bien pessimiste. Qu'elle soit une évocation des mentalités rétrogrades du Sud ou des comportements dévoyés des quartiers suburbains, la réalité exposée est celle d'une aliénation aux discours des médias. On pourrait croire les milieux intellectuels et artistes à l'écart

de cette influence, mais ils s'avèrent victimes des mêmes conditionnements. Le consensus idéologique est si prégnant que la liberté individuelle semble impossible, et pourtant chacun des films des Coen est l'histoire d'une rébellion, d'un chemi-

# Du rêve à la réalité

## Les films des frères Coen

YANNICK DAHAN

poraine emplie d'amertume et d'espoir angoissé, les Coen confrontent aux mythes hollywoodiens la comédie humaine comme récit inversé. Le temps n'est plus le même, il est celui d'une résistance de la réalité face au temps de l'image. Réalités américaines où chaque pan de la société est auscultée minutieusement. La place de la femme dans un Texas aux valeurs archaïques où les hommes l'enferment dans des rapports de propriétés (*Sang pour sang*). Le consumérisme dans un Arizona désertique équipé de supermarchés où un couple tente, en kidnappant un bébé, de correspondre au modèle publicitaire de l'américanité (*Arizona Junior*). La place de l'intellectuel face au pouvoir dominant dans le milieu de la pègre, où un bras droit, éminence grise, questionne son libre arbitre pour finalement trahir son statut de clerc (*Miller's Crossing*). Le rôle de l'artiste, quand un auteur de théâtre idéaliste se plie aux dogmes de Hollywood jusqu'à en perdre ses ailes (*Barton Fink*). Le capitalisme dans un New York hiérarchisé où un benêt croit trouver la liberté dans le libéralisme (*Le Grand Saut*). Le conflit entre réel et fiction, dans *Fargo*, où tous les personnages, à l'exception d'une femme assumant sa place modeste dans le système, cherchent à correspondre aux modèles cinématographiques d'un mauvais polar. Les limites de la liberté individuelle, enfin, quand un chômeur heureux est embringué malgré lui dans l'enfer des histoires des autres (*The Big Lebowski*).

Les Coen mettent en scène des personnages pris dans la réalité ; leur vie est la face négative de l'Amérique, elle est l'envers du mythe. Piégés dans le réseau complexe des représentations et des règles sociales, ils s'aliènent peu à peu jusqu'à se détruire. Le conformisme, les institutions, le mythe américain phagocytent leur liberté. Ceux qui survivent voient leurs illusions s'enfuir et sont tenus à la compromission pour trouver leur place dans la société. Sur « la terre de la liberté », la liberté est aujourd'hui conditionnelle.

nement tortueux vers une libération illusoire. Bien sûr, les motivations des personnages ne sont pas de même nature. Les femmes, les pauvres et les voyous, manipulables, cherchent leur intérêt immédiat sans accéder à une prise de conscience véritable. Ils ne remettent jamais en cause le système dont ils sont les victimes. Leur combat est solitaire, violent, perdu d'avance face au rouleau compresseur de l'idéologie dominante. Les intellectuels et les artistes, cultivés et marginaux, mènent le combat inverse. Lucides au départ, ils sont désireux de conserver leur liberté, mais se heurtent à l'impossibilité d'être reconnus hors de la norme.

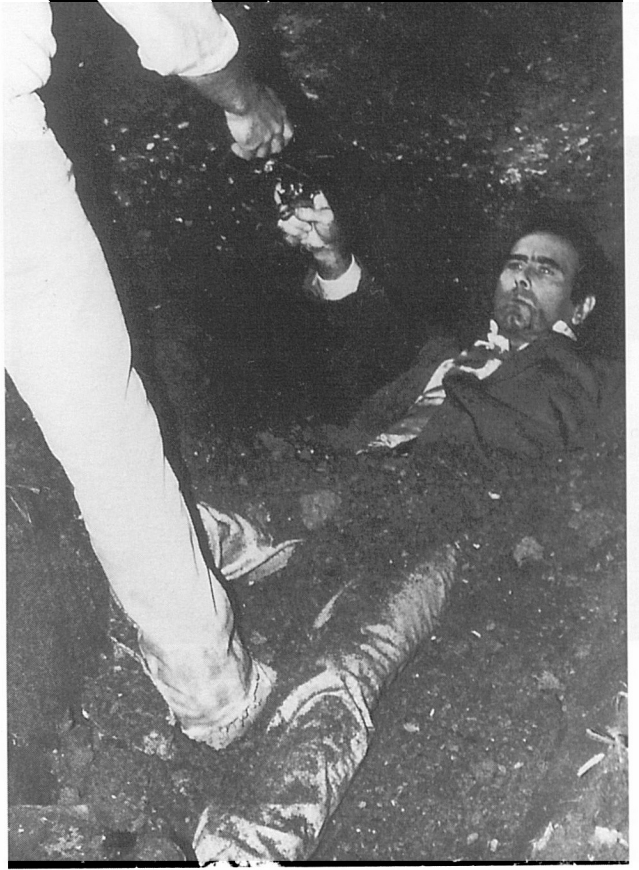
Dans *Miller's Crossing*, qui met en scène une guerre des gangs dans les années trente, Tom, éminence grise du parrain de la ville, est l'image de l'intellectuel d'avant l'holocauste, tenté par l'engagement politique. Or, dès le générique, à propos d'un sombre règlement de comptes entre un bookmaker juif et un mafieux italien, une question symbolique est posée : faut-il tuer le juif ? À la suite de louvoiements, quête tortueuse de son libre arbitre, Tom tue le juif alors que rien ne justifie ce crime. Le film se conclut sur un échec des plus malsains pour le spectateur, contraint de s'identifier à ce Talleyrand d'opérette. À la recherche d'une liberté métaphysique, Tom se fait le complice de l'arbitraire général : il a tué le juif. Film grave, accusateur, qui stigmatise la trahison des clercs. L'échec de Tom, c'est l'échec de l'engagement. Et, au dernier plan, il se retrouve seul. Tom, l'intellectuel, dont le nom est Reagan, a fini sa carrière de penseur. Il va donc passer au mythe du politique-acteur. Car, sans une idéologie pensée par les intellectuels, que reste-t-il au politique, sinon gérer l'économie ? C'est ce que les Coen développent dans *Le Grand Saut*. Une mutation totale des valeurs est donc signifiée. Face à l'hégémonie des médias et d'une politique-spectacle, les Coen redoutent

1. Michel Sineux, « Une esthétique de l'égarement », *Positif* n° 360, février 1991.

qu'il n'y ait plus de place pour l'intellectuel. *Barton Fink* confirme ce constat alarmant. Dans ce film, un auteur de théâtre prétentieux, chargé d'une commande pour un studio hollywoodien, va devoir affronter cette nouvelle réalité américaine, observée dans son quotidien par les deux premiers films des Coen : une société où le mythe s'est inscrit en réel. Dès lors, *Barton Fink* ne traite que très peu du drame de la page blanche. Il explore la place de l'artiste dans la société, celle d'un pur esprit contraint d'observer que la réalité est devenue fiction, si bien qu'il lui faut passer par différentes épreuves physiques et identitaires pour comprendre la nécessité de démythifier l'image. Mais Barton Fink, rejeté par le studio, finit seul sur une plage de carte postale et regarde une mouette chuter dans la mer. Liberté assassinée. L'artiste, comme l'intellectuel, le prolétaire et la femme, est contraint soit de se compromettre, soit de se résigner, quitte à s'exclure lui-même dans une marginalité invivable. Dans *Le Grand Saut*, après la ruralité, le consumérisme, le politique et l'art, les Coen s'attaquent au capitalisme. Un jeune benêt est propulsé à la présidence d'une grande entreprise. Homme de paille, il réussira pourtant à inventer le produit de consommation absolu, le houla-hop, gadget inutile dont la masse raffolera. Or le *happy end* du film est encore une illusion. Le benêt, grâce à l'intervention d'un ange, va devenir président à vie de l'entreprise, grand défenseur du capital et de l'imagerie publicitaire que les médias convertissent en idéologie (ne tombe-t-il pas amoureux d'une journaliste !), sans jamais se rendre compte qu'il n'est qu'un esclave des rouages de l'économie. Ces rouages (mécanismes d'horlogerie, tuyauteries d'hôtel, machinerie de théâtre, mécanique de bowling) sont des représentations matérielles de l'organisation économique du pays dont la loi a pris la place de Dieu. Aussi les gardiens des lieux sont-ils toujours, chez les Coen, des *deus ex machina* : un Moïse noir dans *Le Grand Saut*, un liftier dans *Barton Fink*, un cow-boy dans *The Big Lebowski*, simples travailleurs qui détiennent les secrets du film.

Face à l'échec de ces trois films désenchantés, les Coen composent deux opus plus optimistes, *Fargo* et *The Big Lebowski*, qui marquent un tournant dans leur œuvre. Ils y introduisent des Américains ordinaires qui assument, pour la première fois, leur place modeste dans la société. Certes, on trouve encore ces personnages aliénés dont la libération est impossible. Dans *Fargo*, Jerry, brave vendeur de voitures, en montant le kidnapping bidon de sa propre femme, essaie de correspondre à l'image galvaudée du gangster de cinéma. Comme Tom Reagan, il entre dans le monde du spectacle et s'y perd. Même parcours pour l'ami mythomane de Lebowsky, qui se pose en vétéran du Viêt-nam et qui réduit toutes les scènes de l'existence à des scénarios de cinéma dont il précise les codes : « *Ce sont les règles !* » Tous deux s'inventent des histoires pour coller à des modèles fictifs qu'ils croient réels (l'ami de Lebowsky, en se prétendant juif, se fabule même une autre identité).

Si Hollywood a imposé des mythes (héros viril, tueur forcené, vamp), la télévision a pris le relais en exaltant capita-



Dan Hedaya, Sang pour sang

lisme, consommation, et en multipliant l'image barbare des héros de cinéma. Les Coen les rendent responsables d'un conformisme des valeurs et d'une fuite hors des réalités. Ils analysent comment, dans les principes cardinaux quadrillant la société américaine, les gens perdent peu à peu l'aptitude à agir de façon consciente et responsable, victimes d'une incapacité à différencier le réel d'une image mythique et publicitaire. Or, à côté de ces drogués du mythe apparaissent deux figures ordinaires de la vie : Marge, la femme flic de *Fargo*, et le Dude, l'homme « *le plus paresseux du monde* » dans *The Big Lebowski*.

Toute la force tranquille de *Fargo*, malgré les parenthèses violentes, tient sur les épaules de Marge. Ce personnage renverse tous les codes du cinéma. Dans la lourdeur pataude de sa maternité, dans son naturel sans fard et sans recherche, Marge est absolument femme, accomplie. Elle prend ici la suite logique des figures féminines présentes chez les Coen. Plus besoin de conquérir sa liberté comme Abby dans *Sang pour sang*, de rechercher, sous couvert de l'enfant, sa féminité comme Edwina (*Arizona Junior*), d'utiliser son corps pour protéger ses intérêts comme Verna (*Miller's Crossing*) ou d'être la créatrice dans l'ombre comme Audrey (*Barton Fink*). Plus besoin surtout de prouver qu'elle est meilleure que les hommes comme Amy, la journaliste du *Grand Saut*. Ces étapes sont dépassées. Marge fait son travail (autrefois vu comme un travail d'hommes) dans la compétence, le respect et la camaraderie avec ses collègues. Enceinte, elle arrête seule un dangereux bandit et lui fait tranquillement la morale. Paroles de sagesse, de modestie, tellement loin de Hollywood qu'elles avaient besoin d'une géographie originelle pour être entendues : le Midwest, autre page blanche qui envahit l'écran. Avec son mari, elle forme un couple nouveau qui n'est pas à l'écart des McDonald's et de la télévision, mais qui s'est



Holly Hunter et Nicolas Cage, *Arizona Junior*



Gabriel Byrne, *Miller's Crossing*

construit sur des valeurs authentiques et simples : la civilité, la tolérance, l'amour. Loin du mythe qu'ils renvoient aux aires glacées de l'écran, les Coen engagent à reconstruire le bonheur humain sur des valeurs repensées.

Il en est de même pour le Duce, ce faux hippie qui accepte les règles de la société. Joueur, fumeur, buveur, il est un homme heureux, sans travail, sans projets, qui vit dans le présent. À l'opposé de tous les autres personnages coeniens, il a trouvé sa liberté ; l'intrigue, un faux kidnapping qui l'implique malgré lui, est un non-événement qu'il traverse en simple spectateur. Tout ce qui s'agite autour de lui n'est que pur cinéma. Il substitue alors aux scénarios figés des salles obscures le cinéma intime de ses rêves<sup>2</sup>. Liberté retrouvée, laissant l'homme ordinaire dans un monde vidé de tout modèle et de toute obligation. La vie, comme le bowling, n'est qu'un jeu. Jeu, elle retourne donc à la fiction.

Chaque film étudie un type d'enfermement et une quête de liberté spécifique, qui met en évidence les pièges dans lesquels se débattent des personnages qui essaient de garder la maîtrise de soi et de donner à leur vie un sens personnel. C'est aussi le projet d'une œuvre où les autoréférences nombreuses relient les films comme autant de chapitres d'une même recherche sur l'état de la société américaine et la place qu'y tient le cinéma. *Barton Fink* s'achevait sur l'image d'une mouette qui s'abattait dans la mer. Constat de l'aliénation du créateur dans une société où prime l'argent. Ainsi *Le Grand Saut*, produit à Hollywood, illustre-t-il leur propre entrée dans le monde des studios. Échec. *Fargo* revient donc à la production indépendante et le film, libre, commence par un lent vol d'oiseau qui reprend son arabesque dans un ciel gris. Or le buisson sec d'un western moribond s'échoue au générique de *The Big Lebowski* sur la plage de *Barton Fink*. Cette fois, Hollywood, la cinénaire, aura fort à faire puisque « le méchant » de sa longue histoire n'est autre que la réalité.

Pour peindre ce tableau désenchanté de l'Amérique, les Coen recourent à un style personnel, qui introduit l'innovation dans les figures traditionnelles du cinéma. Ils font appel à la culture cinématographique en détournant des films de genre, qui s'inscrivent dans un rapport constant à la mémoire :

mémoire de l'œil avec l'emploi de l'imagerie hollywoodienne, mémoire des protagonistes, antihéros cloîtrés dans des contextes ethniques ou sociaux, mémoire de l'Histoire enfin, confrontant la modernité à la construction identitaire de l'Amérique. L'originalité des Coen est de poser, à travers l'étude d'individus prisonniers du social et de l'idéologie anesthésiante du consumérisme, le problème de l'impasse intellectuelle du cinéma hollywoodien<sup>3</sup>.

Du film noir au polar contemporain, de la comédie à la Capra au film de gangsters, les Coen dynamitent les genres fondateurs par une mise en scène décalée, à l'humour salutaire, qui questionne les codes du cinéma. L'esthétique hollywoodienne de la mort, distancée, lorsqu'elle s'inscrit, grand-guignolesque, dans une mise en scène plus réaliste qui ne la prépare pas (une victime broyée au hachoir à bois dans *Fargo*, le bras droit tué à coups de pelle par son patron dans *Miller's Crossing*), les règles du kidnapping détournées dans *Fargo* et *The Big Lebowski*, le duel de western revisité (face-à-face entre Hi et son double apocalyptique dans *Arizona Junior*, face à face entre le double psychopathe de Barton Fink et des policiers antisémites dans les flammes hollywoodiennes d'un couloir d'hôtel). L'irruption de séquences de genre vient réveiller l'attention au milieu d'un film en détruisant son unité de ton : un rêve de flamenco (*Le Grand Saut*), la rencontre entre Marge et un Japonais (*Fargo*), l'assassinat d'Audrey (*Barton Fink*). Les genres sont piratés, détournés de leurs fonction, dans de vastes patchworks qui n'utilisent pas d'images neuves, mais posent un regard neuf sur des images éculées.

Ces détournements s'appuient sur une remise en cause des principes mêmes d'énonciation. Les réalisateurs développent, à la manière de Welles, un jeu de miroirs où chaque personnage croit dur comme fer à son histoire, à sa fable. Multiplicité des points de vue, enchevêtrement des scénarios jusqu'à une

2. Trois rêves importants parcourent *The Big Lebowski*, qui sont la vision psychanalytique d'événements présents.

3. De nombreux dialogues insistent sur l'importance du cerveau. « Ceci est mon uniforme », dit Barton Fink en pointant du doigt sa tête. Le chapeau, dans *Miller's Crossing*, est une métonymie de l'intelligence de Tom. Jackie Treehorn (*The Big Lebowski*) ne dit-il pas : « Le cerveau est la zone la plus érogène. »



Tim Robbins et Paul Newman, *Le Grand Saut*

perte totale de repères. Pirandello trouve là des disciples fidèles. À chacun sa vérité, certes. Mais, ici, la vérité devient dogme et entraîne la perte de soi. Abby, au finale de *Sang pour sang*, croit tuer son mari quand elle assassine un détective. Leo, dans *Miller's Crossing*, croit que Tom a joué en sa faveur, quand ce dernier, piégé par tous les partis, y a perdu son âme. La vérité du kidnapping, dans *The Big Lebowski*, parcellaire, est différente pour chacun. Illusion du réel cinématographique que stigmatise le maître faulknérien de Barton Fink : « *La vérité est une catin qui ne résiste pas à un examen rigoureux.* » Vérités bien vaines qui contraignent certains personnages, allégories des metteurs en scène, à s'adresser directement au spectateur, face à la caméra, pour affirmer leur propre incapacité à donner un sens (dans *Big Lebowski*, un cow-boy coryphée nous interroge sur le film).

Exigence d'une construction personnelle du sens que le spectateur se doit d'entreprendre. Les Coen créent donc une multitude de seconds couteaux stupides et ridicules, producteurs ou parrains, tueurs ou comparses, qui gravitent à la périphérie des personnages principaux. C'est la place du spectateur, obligé, face à tant de non-dits, de prendre cette position de voyeur, à l'écart, regard biaisé qui ne peut saisir qu'en surface ce que les « héros » veulent camoufler. Vecteurs de l'audience, on se moque d'eux parce qu'ils ne sont que l'image exacerbée de nous-mêmes, pauvres spectateurs piégés par un jeu de duplicité que les Coen maîtrisent à la perfection. Cette scène de *Miller's Crossing*, où le boxeur prévient Tom, en hurlant, d'un danger qui le menace, est bien significative de nos habitudes d'identification. Émotions épidermiques que les Coen visualisent littéralement. Comment alors ne pas remettre en cause notre adhésion quand on observe si ouvertement la part inavouée de nous-mêmes, cette émotion morbide de *Peeping Tom* satisfait ? Mais l'ironie et la critique des schémas confortables d'identification ne suffisent pas. Les Coen inscrivent cette place du spectateur dans un lien consubstantiel au sens de l'œuvre<sup>4</sup>. Les personnages à clé ne peuvent être compris que par la reconnaissance première de notre statut de spectateur, amené à faire un choix, à construire un sens, et peut-être une morale, face à ce que



Judy Davis et John Turturro, *Barton Fink*

l'on est en train de regarder. Dans *Le Grand Saut*, le public, c'est bien ces deux chauffeurs de taxi attablés au bar où se rencontrent le *yuppie* et la journaliste. Ils se racontent le scénario du film de Capra, avant même que les personnages ne rejouent. Le spectateur, tout aussi familier des comédies, peut se reconnaître en ces hommes du peuple. Dans ce film où l'identification aux stars est impossible, c'est l'homme de la rue, éphémère témoin des passions des grands de ce monde, qui peut susciter l'adhésion. Informés, critiques, les deux chauffeurs racontent avec la distance et l'humour des spectateurs qui reconnaissent les codes du cinéma. Ils sont là pour annoncer le spectacle, et par là le dénoncent comme spectacle. Dans un monde sans modèles, l'homme ordinaire devient le modèle. Il a conquis son droit à figurer au cinéma. Et, dans *The Big Lebowski*, le faux héros<sup>5</sup>, contemplant l'agitation des autres personnages, figures caricaturales de la fiction (nabab, artiste, truand), intronise enfin le spectateur, l'homme ordinaire, comme épice du cinéma. Le héros n'est plus un Héros, mais celui qui affronte la réalité. C'est lui, le vrai John Doe de Capra.

Les frères Coen mesurent l'écart entre cette réalité et la version audiovisuelle qui en est donnée par la télévision et le cinéma hollywoodien, porte-parole du prêt-à-penser. Mais ces accusations ne sont jamais amenées de façon didactique par des leçons péremptoires. Elles surgissent du choc des images, de leur agencement détourné comme une révélation. Pour les Coen, déconstruire un mythe est donc acte de liberté, un manifeste de créateurs. Évoquant la production hollywoodienne comme une marchandise, un produit de divertissement, ils dénoncent une politique commerciale de l'art, et l'effondrement de la pensée qu'elle entraîne. Le retour qu'ils font aux grandes époques du cinéma laisse filtrer la nostalgie d'un temps où les films populaires étaient de grands films. ■

4. « *L'art de ce cinéma repose ainsi sur une nouvelle forme de distanciation programmant de façon la plus rigoureuse, chez le spectateur, l'alternance d'adhésion affective (de projection-identification) et de recul esthétique* » : Michel Sineux, *Positif* n° 360, p. 25.

5. Au début du film, le cow-boy insiste : « *Parfois, il y a un homme, pas un héros. De toute façon, qu'est-ce qu'un héros ?* »