

MARC CERISUELO  
CLAIRE DEBRU

# OH BROTHERS!

Sur la piste des frères Coen



**NOUVELLE ÉDITION  
AUGMENTÉE**

**OH  
BROTHERS!**

---

**Directeur** : Thierry Lounas  
**Responsable des éditions** : Camille Pollas  
**Coordination éditoriale** : Maxime Werner  
**Correction** : Camille Pagès (2013),  
Cléo Gryspeerdt et Ysé Senneville (2022)

**Conception graphique** : gr20paris  
**Réalisation de la maquette (2022)** : Clarisse Espada

© Capricci, 2022  
isbn papier 979-10-239-0473-4  
isbn pdf web 979-10-239-0475-8

Édition augmentée (septembre 2022)

Remerciements  
Tym Mott-Smith, Jean-Pierre Vincent

Droits réservés

Capricci  
editions@capricci.fr  
www.capricci.fr

MARC CERISUELO  
CLAIRE DEBRU

# **OH BROTHERS!**

Sur la piste des frères Coen

- 10 — Introduction  
«QU'EST-CE QUE TU REGARDES...?»
- 17 — **LES CADAVRES MEURENT  
TOUJOURS DEUX FOIS**  
SANG POUR SANG
- 33 — **FANTASIE AMÉRICAINNE 1**  
ARIZONA JUNIOR
- 49 — **LE SANG IRLANDAIS**  
MILLER'S CROSSING
- 61 — **NO WAY OUT**  
BARTON FINK
- 73 — **FANTASIE AMÉRICAINNE 2**  
LE GRAND SAUT
- 83 — **«CECI EST UNE HISTOIRE VRAIE»**  
FARGO
- 99 — **BABEL À L.A.**  
THE BIG LEBOWSKI
- 115 — **LES VOYAGES D'ULYSSE**  
O'BROTHER
- 129 — **BIENVENUE, MR. CAIN!**  
THE BARBER :  
L'HOMME QUI N'ÉTAIT PAS LÀ

- 149 — **AU NOM DE LA LOI**  
INTOLÉRABLE CRUAUTÉ
- 165 — **DÉFIGURER LE MODÈLE**  
LADYKILLERS
- 175 — **TOUT FOUT L’CAMP**  
NO COUNTRY FOR OLD MEN  
(NON, CE PAYS N’EST PAS POUR LE VIEIL HOMME)
- 189 — **LE COMLOT DERRIÈRE LE COMLOT  
DERRIÈRE LE COMLOT**  
BURN AFTER READING
- 201 — **LA THÉORIE DU TOUT**  
A SERIOUS MAN
- 215 — **L’ŒUVRE DU TEMPS**  
TRUE GRIT
- 229 — **DIAMANT NOIR**  
INSIDE LLEWYN DAVIS
- 245 — **UNE PLACE SUR LA TERRE  
- OU LE RETOUR DU MÉTAFILM**  
AVE, CÉSAR !
- 259 — **ET SI ON LES TUAIT ?**  
LA BALLADE DE BUSTER SCRUGGS
- 275 — **RETOUR EN FORME**  
MACBETH
- 287 — **LEGACY : LE PETIT BAGAGE DES FRÈRES COEN**



# MACBETH (THE TRAGEDY OF MACBETH)

2021

Avec :

Denzel Washington (Macbeth),  
Frances McDormand (Lady Macbeth),  
Brendan Gleeson (le roi Duncan),  
Corey Hawkins (Macduff),  
Moses Ingram (Lady Macduff),  
Alex Hassell (Ross),  
Bertie Carvel (Banquo),  
Kathryn Hunter (les trois sorcières/le vieil homme),  
Harry Melling (Malcolm)

Scénario :

Joel et Ethan Coen, partiellement d'après une œuvre de Jack London

Image :

Bruno Delbonnel

Montage :

Roderick Jaynes

Musique :

Carter Burwell

Durée :

1h 45

# RETOUR EN FORME

Le choix du noir et blanc pour adapter *Macbeth* peut bien sûr se défendre d'un point de vue historique : seul signataire du film, Joel Coen inscrit sa version dans les brisées de celles d'Orson Welles (*Macbeth*, 1948) et, plus significativement encore, d'Akira Kurosawa (*Le Château de l'araignée*, 1957). Le précédent constitué par *The Barber* montre par son éclatante réussite la congruence d'un choix formel avec un sujet : il existe, certes, d'excellents « films noirs en couleur », et plusieurs furent réalisés par Joel et Ethan Coen, mais la réflexion esthétique et historique sur le genre élaborée en 2001 imposait le travail sur et avec la forme initiale du cinématographe. Un tel « retour à la forme » dispose favorablement le spectateur de *Macbeth* qui comprend d'emblée la nécessité d'épure : Joel Coen accélère encore dans son adaptation la vitesse de la plus concise des pièces de Shakespeare ; le choix du format classique (1,37) accentue l'effet de dialogue avec la tradition du muet et des premières décennies du parlant, en opérant une concentration à la fois narrative et visuelle. La partie s'annonçait cependant difficile, non pas en raison d'une frilosité supposée des producteurs ou des spectateurs au regard du noir et blanc. Le débat est ancien, quasiment aussi vieux que l'apparition de la couleur, et les plus grands cinéastes ont dû souvent lutter pour imposer leur choix. Il faut d'ailleurs convenir qu'à l'exception très notable de Philippe Garrel, seul cinéaste à filmer aujourd'hui régulièrement en 35 mm noir et blanc, tout le monde, y compris Joel Coen et son directeur de la

photographie Bruno Delbonnel<sup>1</sup>, tourne en couleur, le noir et blanc intervenant seulement à l'étalonnage. Non, le vrai risque du recours contemporain au noir et blanc tient plutôt à une tendance certaine à la boursoufflure esthétique d'auteurs qui – tels Alfonso Cuarón pour *Roma* (2018) ou David Fincher dans *Mank* (2020) – masquent leur stérilité créative par une abominable complaisance (pour le premier) ou un mur citationnel (pour le second) sous couvert de grande œuvre classique, autobiographique ou historique, en noir et blanc. Et tant pis pour ceux qui s'y laissent prendre...

La parfaite cohérence du projet de Joel Coen tient sans doute à un détachement initial, suivi par une prise de responsabilité à tous égards *singulière*. Non seulement Ethan Coen est concentré sur d'autres projets, mais Joel n'est pas de prime abord intéressé par la proposition de Frances McDormand : mettre en scène *Macbeth* au Berkeley Repertory Theatre. Les représentations de 2016, avec McDormand en Lady Macbeth, inspirent cependant son époux à la ville, et le film sera produit cinq ans plus tard, toujours pour une plateforme, Apple TV succédant à Netflix. Ce faisceau de faits mérite réflexion avant la plongée dans l'œuvre. Il apparaît tout d'abord que la production du cinéma d'auteur américain a désormais basculé vers le « hors salles ». Le processus est international mais, comme toujours dans l'histoire du cinéma (ou du moins depuis 1918...), sa mise en œuvre est états-unienne. Le mouvement sans précédent de fermetures de salles outre-Atlantique, décuplé par la pandémie mondiale de la Covid-19, n'a pas encore été perçu dans toute son ampleur dans un pays de tradition cinéphile comme la France ; mais le cinéma d'auteur apparaît ici comme ailleurs le plus exposé à un

---

<sup>1</sup> Voir « Le grand enjeu du film, c'est le rythme », entretien avec Bruno Delbonnel par Yann Tobin, *Positif* n° 731, janvier 2022, p. 9-13.

mouvement qui prend en français l'appellation un brin irénique de « désaffection des salles ». La prise de conscience est plus nette à Hollywood. Et l'on aimerait tout de même avoir la possibilité de voir un temps en salle ce genre de productions, comme c'est déjà le cas dans plusieurs pays voisins (comme la Belgique, par exemple). Car dire qu'un film comme *Macbeth* mérite la projection est un authentique euphémisme. Par ailleurs, et pour en rester aux préalables, il serait tentant mais abusif de substituer l'épouse au frère. Frances McDormand est non seulement à l'origine du projet mais aussi coproductrice du film, et on peut l'imaginer très présente sur le tournage, d'autant que le rôle de Lady Macbeth fait lui aussi partie de la cure amincissante infligée au texte shakespearien. Il reste que le projet *artistique* appartient en propre à Joel Coen et à ses collaborateurs, au premier rang desquels figure Bruno Delbonnel, en quelque manière le véritable coauteur du film.

L'essence du projet est le dépouillement. Ceci n'est pas un film d'époque : « D'emblée nous pénétrons dans un paysage de neige et de brouillard, un monde blafard, lavé de toute couleur, sous un soleil dont l'éclat voilé se distingue mal d'un clair de lune. »<sup>2</sup> Quant au château, sont privilégiées pour sa représentation les lignes géométriques, les enfilades, les ombres portées des colonnes, toute une dramaturgie du clair et de l'obscur, une écriture de l'ombre – une skiagraphie, au sens strict – où les visages et les corps apparaissent et disparaissent, se cachent pour mieux resurgir au détour d'une pièce souvent rendue abstraite, et il faut parfois se replonger dans le texte pour découvrir

---

<sup>2</sup> Jean-Loup Bourget, « L'Apocalypse du Mal », *Positif* n° 731, janvier 2022, p. 8. Le titre de ce très bel article est emprunté au grand shakespearien George Wilson Knight, auteur de *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy* (1930), Londres, Methuen, 1965, livre important consacré au réseau des métaphores dans le corpus tragique de Shakespeare.

que nous étions dans la salle du trône. L'abstraction nous égare, délibérément... Dans l'entretien accordé à la revue *Positif*, Bruno Delbonnel évoque différentes sources filmiques : des films de Griffith, *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, *Les Nibelungen* de Lang et *L'Aurore* de Murnau pour les œuvres du muet, et surtout *Le Château de l'araignée* qui ne fut pourtant pas apprécié de tous à sa sortie – défenseur de Kurosawa et de l'adaptation en général, André Bazin n'aimait pas le film. L'idée d'épure renvoie selon Delbonnel à une esthétique du haïku justifiant la simplicité radicale de décors dénués d'artifices et presque sans meubles. Elle s'articule d'évidence au travail sur un texte réduit de quarante-cinq minutes, ce qui suppose en amont la suppression de personnages secondaires, des scènes coupées ou réordonnées et, en aval, une profonde réorganisation de la dramaturgie par le montage.

Il convient donc de se concentrer sur l'essentiel, c'est-à-dire sur le mal. « Un seul Caligula ou Néron en a fait plus qu'un tremblement de terre »<sup>3</sup> : le diagnostic de Leibniz oriente la réflexion sur l'une des deux dimensions de l'œuvre du mal dans *Macbeth*, à savoir la relation qui s'établit en un premier temps entre les actes forcenés des tyrans et le dérèglement du monde. Les textes de Shakespeare mais aussi ceux des poètes métaphysiques anglais ont mis l'accent sur le monde « en miettes » (« *all in pieces, all coherence gone* », selon John Donne), inversé, hors de ses gonds, caractéristique d'une époque de profonds changements. Le déchaînement criminel pensé comme une pente de la déchéance renvoie à l'autre moitié du problème, tout aussi moderne, celle de la conscience du mal, des nuits sans sommeil (« *Sleep no more* » [II, 2], dit clairement le texte) et de sa somatisation somnambulique ou hallucinatoire pour Lady Macbeth. Le mal ronge

<sup>3</sup> Leibniz, *Essais de Théodicée*, I, § 26, GF, 1969, p. 119.

de l'intérieur et conduit à leur perte les meurtriers du « gracieux Duncan ». L'intérêt du film de Joel Coen est de donner à voir une telle précipitation dans le crime. Il n'est pas inutile de rappeler un certain tropisme coenien sur ce thème : le film *Fargo* (et que dire de la série?) joue sur un tel principe, et l'on pourrait remonter le fil jusqu'aux amants maudits de *Blood Simple*, film dont le titre français (*Sang pour sang*) peut être entendu comme astucieuse reprise du texte de Macbeth (« Le sang appelle le sang », III, 4). Il n'est ainsi pas interdit de replacer cette « adaptation » dans le contexte général de l'œuvre des frères Coen, à savoir une longue méditation sur le mal. Rien d'indifférent en tout cas dans une telle préoccupation : le refus initial de mettre en scène la pièce ne permettait en rien de préjuger d'un éventuel désintérêt. La précipitation des meurtres, jamais aussi nette dans les précédentes versions, a quelque chose de racinien, à la nuance de taille qu'elle s'écoule sur toute la pièce plutôt que de se concentrer en un funeste finale. L'irrépressible chemin de l'abjection n'est pavé d'aucune intention : le meurtre initial de Duncan appelle sans délai celui des gardes, puis celui de Banquo, puis de toute la maisonnée de Macduff, jusqu'à la disparition en deux temps de l'odieux couple de tyrans. S'il fallait à tout prix trouver à redire, ce serait en tonnant contre un surcroît de logique, une sorte d'embolie de la structure tuant net les ramifications jugées surnuméraires et l'irrigation de tout le système sanguin de l'œuvre. Telle était justement la force du *Château de l'araignée* – mais aussi sa faiblesse car les somptueuses variations de vitesse de Kurosawa renvoyaient trop régulièrement à une lente théâtralité succédant à de sublimes à-coups.

Si l'on compare le film de Joel Coen à la version de Polanski, on ne peut qu'être frappé par l'âge des interprètes. Brendan Gleeson n'a rien de vraiment « gracieux » dans son interprétation du roi Duncan, et la passion

amoureuse n'est pas vraiment le moteur d'un couple qu'il faut bien qualifier – avec plus d'élégance qu'on croit – de sexagénaire... Chez Polanski, c'est au contraire un jeune couple mu par le sexe et un désir universel et dévorant. Qu'il se prenne les pieds dans la fange des westerns réalistes contemporains (le *John McCabe* de Robert Altman date lui aussi de 1971) ne l'empêche nullement de conjuguer le mal avec la perspective tout aérienne du bonheur dans le crime. Ce ne sont décidément pas les préoccupations de Joel Coen. Débité à la mitrailleuse par Denzel Washington, Frances McDormand et une troupe en mode commando, le texte de Shakespeare n'est nullement sacrifié : sa parfaite scansion rime avec le montage et donne à entendre un propos plutôt qu'à provoquer une sensation. À l'ardente version juive-catholique du Polonais Polanski, l'ancien enfant du Minnesota oppose une lecture juive-protestante, centrée sur le texte et le discours qu'il porte, sur une conscience du mal sans confession possible. Les crimes du couple évacuent d'emblée toute rédemption ; et si, comme le pensait Platon, « payer sa faute délivre du plus grand des maux » (*Gorgias*, 478 d), celle des Macbeth se révèle à proprement parler impayable.

Une des grandes originalités de la version de Joel Coen réside dans l'importance accordée au personnage de Ross : ce long sacristain duplice, messenger bien peu angélique, traître attentiste, peut tout aussi bien pourchasser le fils survivant de Banquo que lui laisser la vie sauve, donnant ainsi toutes ses chances de réalisation à la prophétie qui voyait en Fléance l'initiateur d'une lignée royale, les descendants de Banquo devenant rois par Jacques I<sup>er</sup> à partir de 1603 (effet de contexte). La longue silhouette d'Alex Hassell, homme de théâtre anglais déjà repéré dans *Bienvenue à Suburbicon*, porte à merveille un personnage bien plus central ici que dans la pièce. Annonceur de la victoire initiale, tout en noire ambiguïté auprès de Lady

Macduff, chargé d'annoncer la mort des siens à Macduff, il apparaît comme un *deus ex machina* parfois plus important que les personnages principaux. Il figure une sorte de poteau indicateur non seulement géographique mais aussi au regard de l'action, et il n'est pas indifférent que son acte essentiel de préservation de l'avenir – le fait de confier Fléance à un vieil homme – se situe à un carrefour, désignant les routes à prendre, l'arrivée des ennemis ou des alliés, mais aussi des chemins vers le bien ou le mal. Et il faut toute la rouerie de ce prêcheur bien immoral pour orienter l'histoire sur la bonne voie.

Le désir d'écriture de Joel Coen apparaît *stricto sensu* au premier plan du film qui montre en lettres capitales le mot d'ouverture de la pièce : WHEN. Un tel « textualisme » paraîtrait moins étrange en contexte godardien. Joel Coen n'en abusera pas, mais déjà il signifie délibérément une forme d'attention; il ne donnera pas dans l'imagerie shakespearienne. Mais alors, comment faire avec les *images* de *Macbeth*? Comment se débrouiller avec les fameuses sorcières? Car ce sont elles qui ont la parole au début de la pièce : « *Quand* nous retrouverons-nous toutes les trois? » L'idée, brillante, est de confier le rôle des trois sorcières à une seule actrice, l'artiste contorsionniste Kathryn Hunter : se dédoublant, se reflétant dans l'eau glacée, elle permettra de sortir du folklore écossais pour donner une présence à la fois réellement physique et déjà métaphysique à l'apparition des sorcières. Évidé des circonstances et des contraintes de sa représentation traditionnelle, le surnaturel surgit à l'état brut. Les prédictions s'enchaîneront et comme de juste, le principal intéressé ne sera pas suffisamment attentif. D'abord à ce qui est dit à Banquo lors de la première rencontre : « Tu engendreras des rois sans être roi toi-même »; puis à lui-même quand il ignorera le danger d'une forêt qui avance et d'un homme né d'une femme. Le destin ne vous rate pas. Parmi les plus

belles idées d'un film peu avare en ces matières, on retiendra par exemple l'ouverture d'une fenêtre laissant entrer une nuée de feuilles d'arbre, idée visuelle mais aussi narrative, la forêt a bel et bien avancé, l'ennemi est là. Même si rien n'indique nommément le découpage dramatique, les transitions entre les actes se révèlent également très soignées. À la fin de l'acte II, après l'interversion de la scène de Ross et Macduff avec celle de Ross et du vieil homme, celle-là même qui évoque un cosmos *upside down*, où la chouette attaque le faucon et où les chevaux redeviennent sauvages, la séquence paraît se clore par temps d'orage sur la lune brillant par un ciel noir. Erreur, illusion d'optique, il s'agit en fait du rond d'un projecteur cadré en plongée. Et au début de l'acte III, Banquo vient se placer dans le rai de lumière. Outre l'effet d'optique, la sensation proprement sublime d'à-pic emporte le spectateur dans le vertige des nouveaux crimes qui s'annoncent. On retrouvera cette même sensation dans l'ultime partie lorsque le somnambulisme de Lady Macbeth la conduira tout au bord d'une falaise. À chaque occurrence, la sensation de désorientation sera accentuée par l'utilisation spectaculaire du plan général – « l'espace règne... ».

Une telle contamination du sensible par le moral et le métaphysique apparaît d'évidence au cœur de la pièce, au milieu du troisième acte lors de l'apparition – pour Macbeth – du spectre de Banquo à l'occasion du dîner royal. L'apparition est simple, naturalisée : Banquo marche dans un couloir une torche à la main. L'hallucination visuelle est brève, sans recherche, et produit un effet considérable. La seconde apparition, plus complexe, montre Macbeth luttant brièvement avec le spectre qui devient un corbeau – oiseau omniprésent dans le film – que Lady Macbeth fera sortir en ouvrant une fenêtre. À chaque reprise, il s'agit de montrer la disproportion, non pas entre le réel et l'hallucination, mais entre cette dernière et ses conséquences,

au regard des convives mais surtout pour Lady Macbeth et Macbeth lui-même. Désormais persuadé de sa malédiction et précipité dans l'exécution de ses sombres forfaits – « le sang appelle le sang » est une phrase extraite du dialogue des époux après le départ des invités –, Macbeth est d'abord perdu pour lui-même. Il comprendra d'autant plus de travers la prophétie des sorcières qui suivra au début de l'acte IV. La relative sobriété de l'interprétation de Frances McDormand et la réduction à l'essentiel du rôle de Lady Macbeth ont peut-être des raisons extérieures au film lui-même (modestie de l'actrice productrice, désir de garder un « œil par-derrière »), mais ce serait bien mal connaître le cinéaste que d'y accorder quelque créance. *Macbeth* lu par Joel Coen apparaît davantage comme l'interprétation d'un destin personnel, ce qui rompt avec la tradition, aussi bien dans le régime sérieux que dans celui de la farce, comme le démontre bien *Ubu roi* où la mère Ubu ne donne pas sa part aux chiens. Lady Macbeth est ici réduite à sa fonction d'inspiratrice. Elle conserve quelques inévitables morceaux de bravoure et l'on aime à entendre la militante féministe détacher les syllabes de « *Unsex me!* », quand il s'agit d'évoquer les attermoissements de son mari et son désir, tout optatif, de l'instruire virilement d'exemple. Son ambition apparaît indéniable, mais la projection de son désir reste mesurée : c'est une voix qui accompagne les actes de son mari, s'offusque de sa pusillanimité, attend et commente plutôt qu'elle ne commande. Il faut vraiment souligner l'élégance d'une telle interprétation – à la fois la lecture du cinéaste et le jeu de son actrice –, à l'opposé de l'hystérie attendue, des cris et des gémissements. D'aucuns prétendront ne pas s'y retrouver, c'est leur droit, mais le résultat correspond à tout le moins à un tempérament, *cool* sinon *cold fish*. Les images de tournage et autres making-of des films des Coen montrent toujours une atmosphère apaisée : pas un mot plus haut

que l'autre, chacun sait ce qu'il a à faire, même dans les moments les plus expressifs (voir par exemple les suppléments du DVD de *Burn After Reading*). *Macbeth* selon Joel Coen peut à cet égard faire office d'art poétique.

Abstraite dans son expression et redoutablement concrète dans sa progression, la victoire de l'ombre ne s'interrompt que par le duel singulier opposant Macbeth et Macduff sur le chemin de ronde du château royal. Jean-Loup Bourget souligne l'importance des nombreux acteurs afro-américains dans la distribution, tout en récusant justement une éventuelle filiation avec le célèbre « *Macbeth* vaudou » mis en scène par Welles au Lafayette Theatre de Harlem en 1936. Nulle « dérivation » vers Haïti et les gangsters chez Coen mais une poursuite de l'écriture de l'ombre et du jeu du « blanc » et du « noir ». L'ultime combat, porté par l'interprétation de Denzel Washington et Corey Hawkins, doit sa grandeur à la persistance des choix esthétiques : les combattants sont isolés, non pas comme des duellistes sur lesquels on a l'habitude de se concentrer dans tout bon film de cape et d'épée, mais parce qu'ils portent avec eux cet élan du tout et du rien, cette « obscure toute-puissance du néant » dont parlait Paul Valéry. Même Macduff vainqueur doit reconnaître la puissance du négatif. L'esthétique persiste aussi dans les choix visuels audacieux, tel l'envol de la couronne suivie dans les airs en plein combat. Mais la forme rejoint le fond par ce combat des égaux où il importe que les acteurs soient de même couleur de peau, alors que pendant tout le film la présence d'acteurs afro-américains est naturelle, n'a pas même besoin d'être soulignée. L'aveuglement de Macbeth, persuadé de son invincibilité, prend fin par un trépas tout aussi rapide que celui de sa femme. L'éli-sion de la brutalité – chute pour Lady Macbeth, décapitation pour son mari – renvoie elle aussi à la logique d'une œuvre cinématographique dont les ressorts classiques

(lisibilité, privilège accordé aux articulations de l'action) n'empêchent nullement une écriture toute moderne où les conséquences de l'action sont préférées à (toute) sa monstration.

Le projet et sa réalisation remettent l'œuvre sur des rails plus droits, révélant une haute ambition artistique tout de même un peu éclipsée depuis *Inside Llewyn Davis*. Il reste que *Macbeth* est signé d'un seul des frères Coen. Si, comme l'assénait un Jean-Luc Godard en rupture de ban, « il faut être deux pour faire un film », Joel et Ethan semblent prendre désormais des chemins séparés mais en œuvrant cependant toujours de conserve, chacun suivant une route qui le relie à l'autre : grand film de monteur à partir de Shakespeare pour l'un, plongée dans les archives de la culture populaire pour l'autre avec la réalisation de son documentaire *Jerry Lee Lewis: Trouble in Mind* (2022). Telles sont bien les deux faces du *high* et du *low*, toujours convergentes dans leur filmographie, certes séparées pour ces dernières productions, comme si l'un et l'autre retournaient faire une thèse à l'université, mais résolument unies, à commencer par l'utilisation du noir et blanc...



Le texte est composé en *Piek*, dessinée par Philipp Herrmann.

---

Images

Couverture : D.R. *The Big Lebowski* est disponible en DVD et Blu-ray chez Universal / p.1 © Alison Rosa, 2012 Long Strange Trip LLC, *Inside Llewyn Davis* sort en salles en France le 6 novembre 2013 / p. 305 : COLLECTION CHRISTOPHEL © Apple TV+ - A24 - IAC Films.

---

Achévé d'imprimer en août 2022 par Flex - Union européenne

---

Dépôt légal : septembre 2022

Un barbu californien qui fait ses courses en robe de chambre, trois bagnards évadés, un coiffeur silencieux, une photographie de femme sur la plage, un bébé sur le toit d'une voiture... Qui peut évoquer les frères Coen sans que surgissent des scènes et des personnages marquants ?

Mais loin de se limiter à sa dimension formelle, l'œuvre de Joel et Ethan Coen est encore davantage celle de conteurs qui s'emparent, à chaque film, de la culture populaire américaine : musique, cinéma, littérature. Dylan, Preston Sturges, Raymond Chandler, comptent parmi les noms que les deux frères emportent dans leur grande traversée des États-Unis. Marc Cerisuelo et Claire Debru les pistent film par film, de *Sang pour sang* (1984) à *Macbeth* (2021), en s'interrogeant sur leur héritage et l'empreinte qu'ils laissent d'ores et déjà dans l'histoire du cinéma.

Marc Cerisuelo est professeur à l'université Gustave Eiffel. Il a publié deux ouvrages chez Capricci : *Lettre à Wes Anderson* en 2016 et *Comédie(s) américaine(s)* en 2021.

Éditrice, traductrice et critique, Claire Debru travaille actuellement à l'écriture de deux ouvrages sur le cinéma de Mike Nichols et de Hal Ashby.

---

Nouvelle édition augmentée

Prix papier 22 euros

Prix pdf web 9,99 euros

Isbn papier 979-10-239-0473-4  
Isbn pdf web 979-10-239-0475-8  
Harmonia Mundi diffusion