

- 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

« Dans le doute,  
suis-les. »

Dashiell Hammett

*“When in doubt  
– shadow’em’.”*

**« QU'EST-CE**  
**QUE TU**  
**REGARDES...? »**

Enfants du Middle West américain, élevés comme Bob Dylan dans le froid du Minnesota, Joel et Ethan Coen (nés respectivement en 1954 et 1957) occupent une place centrale dans le cinéma contemporain. Issue à la fois du cinéma indépendant et de la collaboration avec les grands studios, leur œuvre se partage entre gravité et farce, film criminel et comédie, interrogations volontiers métaphysiques et refus délibéré de l'esprit de sérieux. Elle est aussi — c'est l'une des *pistes* suivies par le présent ouvrage — profondément ancrée dans la culture populaire américaine : musique rock et country, blues ou gospel, littérature *hard-boiled* classique (Hammett, Chandler, Cain), dessin animé, télévision et, bien sûr, cinéma hollywoodien. Ce monde spécifiquement américain constitue, certes, un vaste réseau de références, mais il est surtout l'oxygène respiré par des cinéastes qui, dès l'âge le plus tendre, ont entrepris de refaire en super 8 des films — spécialement les plus mauvais — vus à la télévision. C'est avec regret que nous n'avons pu visionner un certain *The Banana Film*, narrant le calvaire d'un homme qui renifle partout un parfum de banane, ni *Naked Prey (Zeimers in Zambia)*, *Lumberjacks of the North*, ou encore leur version des aventures de Lassie : l'œuvre immortelle, avec Ethan dans le rôle principal, s'intitule *Ed... A Dog...* Le caractère franchement potache de l'inspiration ne doit cependant pas faire oublier l'admiration réelle que les frères Coen portent aux acteurs hollywoodiens (Dean Martin et Jerry Lewis, Bob Hope et Bing Crosby, Doris Day et Rock Hudson), et plus encore à certains auteurs de chevet : James M. Cain pour la littérature et Preston Sturges pour la comédie américaine. D'autres figures apparaissent en creux, comme celle de Billy Wilder, cinéaste qui sut explorer avant eux aussi bien le drame policier que la comédie féroce.

L'idée de faire des films ensemble s'est ainsi imposée très tôt et peut passer à bon droit — davantage que pour d'autres frères cinéastes comme les Farrelly ou les Dardenne — comme une continuation de l'enfance par d'autres moyens. Si les films sont d'abord signés par le seul Joel, qui a reçu une formation de cinéaste à l'Université de New York, il apparaît plutôt vain de chercher à dissocier Ethan de l'ensemble de l'entreprise. Le jeune frère fait pour sa part des études de philosophie qu'il achève à Princeton avec un mémoire sur la dernière philosophie de Wittgenstein; mais l'idée de se consacrer à autre chose que le cinéma ne lui a tout simplement jamais traversé l'esprit. Il lui échoit régulièrement la production exécutive des films et le scénario. Mais, à l'instar de Michael Powell et Emeric Pressburger, cinéastes britanniques qui cosignent les magnifiques œuvres produites par leur société «The Archers» — *Colonel Blimp* (1943), *Une question de vie ou de mort* (1946), *Les Chaussons rouges* (1948), pour ne citer que les plus célèbres —, il ne semble ni souhaitable ni utile de réduire à tel aspect de la production le travail de l'un ou de l'autre. L'idée godardienne d'«être deux pour faire un film», que l'auteur de *Pierrot le fou* concrétisera avec Jean-Pierre Gorin et, surtout, avec Anne-Marie Miéville, atteint une évidence absolue dans le cas des Coen, cinéastes représentatifs d'une certaine attitude américaine où prédomine l'écriture — c'est l'axe Sturges-Wilder — et où le travail de scénariste est toujours conçu en fonction d'une réalisation, même dans les rares cas (*Intolérable Cruauté*, *Ladykillers*) où les frères récupèrent une commande qui ne leur était pas initialement destinée. Une telle maîtrise des différents aspects de la production — y compris dans la constitution d'une troupe d'acteurs (Frances McDormand, Steve Buscemi, Jon Polito, John Turturro, John Goodman, George Clooney, Billy Bob Thornton, Jeff Bridges, d'autres encore) et de

fidèles collaborateurs (Roger Deakins et Carter Burwell) — constitue un cas assez rare dans le cinéma contemporain, milieu où rien n'est jamais définitivement acquis : les frères en firent encore l'expérience avec leur dernier film sorti à ce jour, *Inside Llewyn Davis* (2013), lequel, en dépit de l'énorme succès commercial rencontré par *True Grit* (2010), connut les pires difficultés pour être distribué correctement.

D'avantage encore que d'autres cinéastes américains d'importance, comme David Lynch, Quentin Tarantino ou Wes Anderson, les Coen surent cependant faire jouer à leur profit les leviers de la reconnaissance française, par le truchement traditionnel de la critique (la revue *Positif* fut prédominante dans leur cas) et, surtout, celui du Festival de Cannes où ils triomphèrent dès 1991 avec *Barton Fink* (Palme d'or et prix de la mise en scène), puis dans une moindre mesure avec *Fargo* et *The Barber* (autres prix de la mise en scène) et *Inside Llewyn Davis* (Grand Prix). Ce cortège de récompenses n'est pas intéressant en lui-même, il prend une valeur au sein de l'économie symbolique du cinéma, domaine plus impalpable qui a pu être investi à plusieurs bons moments par les cinéastes et « faire le joint » avec d'autres formes de reconnaissance : l'évidente sympathie du public pour des œuvres comme *Fargo*, *The Big Lebowski* et *O'Brother* ; le caractère plus officiel de l'adoubement pour *No Country for Old Men* (quatre Oscars) ; le grand succès commercial (*Burn After Reading* et *True Grit*). Il serait cependant un peu court de considérer la France comme un centre de soins palliatifs pour auteurs en difficulté. À l'instar du personnage de cinéaste interprété par Woody Allen dans *Hollywood Ending* (2002), qui remercie « les Français » d'avoir aimé une production d'autant plus étrange qu'il était aveugle pendant le tournage, les Coen ont souvent gentiment moqué l'intellectualisme supposé du public français. Ils

ont également participé au médiocre film à sketches *Paris, je t'aime* (2006). Leur contribution (*Tuileries*) montre un de leurs acteurs de prédilection, Steve Buscemi, qui attend le passage d'une rame dans le métro parisien. Il joue le rôle d'un touriste américain « typique », chargé de livres et de cartes postales de la Joconde à la sortie du Louvre. Il observe un jeune couple de Français sur le quai opposé. Il sera pris à partie par le garçon qui le rouera de coups, mais aura eu le temps d'être goulûment embrassé par la fille. On note un bon gag « culturel » au moment de l'apostrophe initiale de l'indigène, à savoir : « Qu'est-ce que tu regardes, connard ? » Maintes fois répétée, la question interpelle le touriste non francophone... qui trouve la traduction exacte dans son guide touristique (nous nous abstenons de transcrire). Les cinéastes prennent ainsi à rebours l'image romantique de Paris pour les Américains, et affirment avec humour une distance empreinte de sympathie. Il en va de même pour *World Cinema* (2006), petit film réalisé pour le soixantième anniversaire du Festival de Cannes pendant le tournage de *No Country for Old Men* : on y voit Josh Brolin, chapeau texan bien enfoncé sur la tête, parler avec un caissier du programme inattendu (nous sommes quelque part entre Texas et Arizona) que propose le cinéma Aero : *The Rules of the Game* (donc : *La Règle du jeu*) et *Mirages*, film turc de Nuri Bilge Ceylan. Le cow-boy choisira *Mirages*, un peu au hasard, car il n'est pas vraiment au fait des subtilités du *world cinema*, en dépit des savantes explications du caissier — on s'apercevra à la fin que le cow-boy est très déçu de ne pas revoir le jeune homme... Ces deux très courts métrages ne sont bien sûr que des épiphénomènes au sein d'une œuvre qui ne quitte jamais le territoire américain (à l'exception, plutôt singulière, comme on le verra, du début de *A Serious Man*). Il n'en demeure pas moins que ces signes, aussi ténus soient-ils, ne peuvent manquer de titiller ceux qui

s'intéressent au *passage* entre les cultures française et américaine. L'intérêt du public n'est d'évidence pas exactement de même nature des deux côtés de l'Atlantique, et les Coen bénéficient en France de l'engouement désormais centenaire pour le cinéma américain. Il n'y a nulle exagération à les considérer comme les jalons essentiels d'une histoire qui commence avec Mack Sennett et D.W. Griffith et continue aujourd'hui avec Noah Baumbach et Wes Anderson. Contrairement à ces derniers, leurs clins d'œil à la culture française et à Paris sont de moindre importance et conduisent naturellement les critiques à insister sur l'*américanité* profonde de leur œuvre. Nous nous inscrivons délibérément dans cette tendance, et notre objectif dans les pages qui suivent est de la pousser à son terme, non d'un point de vue universitaire ou érudit, mais en accompagnant les œuvres et en les situant clairement dans leur contexte bien plus que d'attiser le petit juge en nous. Dès lors, des explications que l'on pourrait qualifier de « sous-critiques » ou de « sur-critiques » ne peuvent manquer de venir au jour afin de comprendre ce *que* nous regardons depuis notre point de vue français — nous sommes donc dans la position inverse de Steve Buscemi dans *Tuileries*, mais nous tâcherons d'éviter la raclée... Notre considération des œuvres est première et essentielle; mais elle ne vaudrait pas une heure de peine si elle ne permettait, à partir des films, de conduire une réelle investigation — au sens propre: une recherche des traces — et de lever le voile sur un monde radicalement et spécifiquement américain.



- 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