

JULIE ASSOULY

l'Amérique des frères Coen



CNRS EDITIONS

Extrait de la publication

Présentation de l'éditeur



Les frères Coen, «réalisateur à deux têtes», tandem farouchement inclassable, paire prodigieuse révélée au grand public par *Arizona junior* (1987), dressent un tableau désopilant de l'Amérique profonde. Comédies, westerns, films noirs : les frères Coen ont subverti les conventions du film de genre pour créer un néo-cinéma ambitieux, nourri de clins d'œil rétro aux séries B, aux grandes productions hollywoodiennes, au polar, et à la peinture réaliste américaine...

Julie Assouly nous invite à un voyage passionnant au cœur de cet univers, cernant au plus près la vision coenienne d'une Amérique conçue comme un territoire où se confondent toujours l'histoire, le folklore et la fable. Losers magnifiques, voyous déjantés, hystériques au grand cœur, tueurs psychopathes, profs dépressifs : dans cette comédie humaine où la satire sociale le dispute à l'absurde et au tragique, les deux cinéastes racontent, film après film, les laissés pour compte du rêve américain et la perte d'innocence de la société contemporaine.

Julie Assouly est maître de conférences en Civilisation américaine à l'université d'Artois.

L'Amérique des frères Coen

Julie Assouly

L'Amérique des frères Coen

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

Extrait de la publication

Introduction

POUR UNE APPROCHE PLURIDISCIPLINAIRE DU CINÉMA COENIEN : MIROIRS ET MIRAGES

Étudier le cinéma des frères Coen ne revient pas à faire de l'analyse filmique se limitant à l'objet « film ». Chacun de leurs films est un organisme polymorphe d'une richesse infinie qui s'ouvre sur des domaines aussi divers que la peinture, la littérature ou la sémantique. Le cinéma coenien est un cinéma « cultivé » et iconoclaste, fin et grossier, classique et avant-gardiste, indépendant et hollywoodien, bref un cinéma de la dualité que les liens fraternels unissant les réalisateurs portent au premier plan.

Comment répondre aux exigences pluridisciplinaires du cinéma coenien ? Car, devant la stimulation intellectuelle que suscitent les films des frères Coen, le choix de traiter un sujet plutôt qu'un autre est la première épreuve à surmonter. Nous avons opté pour les concepts de « miroirs » et « mirages » tout en demeurant dans notre champ d'étude, l'histoire culturelle américaine. Il s'est agi de mettre en évidence les procédés esthétiques, rhétoriques et intertextuels, relevant du domaine filmique et parfois afilmique, qui ont pour effet de construire une certaine image de la société américaine et de son cinéma.

Le mirage est par essence une incertitude, quant au miroir, il reflète une image inversée, parfois déformée, qui renvoie à des procédés touchant à l'optique, à la psychanalyse et à la symbolique. Les films des frères Coen regroupent ces deux concepts qui se font écho et se contredisent à l'infini, à l'image des informations contradictoires livrées de façon anecdotique par les réalisateurs dans leurs interviews. Le miroir reflète l'intertextualité presque infinie qui sous-tend les films coeniens et le mirage exprime à la fois la fragilité de leur monde et le caractère éphémère de toute interprétation spécifique. Miroirs et mirages défi-

nissent avant tout la contradiction, celle de la réalité et de la fiction (débat au cœur des études cinématographiques), de la vraisemblance et de l'authenticité, de la comédie et de la tragédie, du divertissant et de l'intellectuel. Le cinéma des frères Coen est le cinéma des contradictions, la première étant leur propre relation, basée sur la fraternité mais qui exclut tout sentimentalisme. Ils n'ont pas d'égal dans le cinéma américain, car leur relation et leur mode de travail permettent cette tension entre les contraires. Les journalistes se plaisent à répéter qu'ils sont une seule et même personne dans deux corps séparés, réputation qu'ils semblent vouloir entretenir lorsque l'un finit systématiquement les phrases de l'autre. Ils décrivent eux-mêmes le processus d'écriture des scénarios comme un jeu de ping-pong où ils se renvoient la balle de la surenchère.

En choisissant d'étudier l'intégralité de leur production, nous avons tenté de faire état de la diversité des genres et des concepts sous-jacents dans leur cinéma qui, malgré tout, forme un tout cohérent.

Pour faire état de la grande diversité des sources du cinéma coenien, il est nécessaire d'aborder des concepts aussi variés que l'histoire et le folklore américains ; la peinture, la photographie et la sculpture américaines ; la comédie hollywoodienne dans sa diversité ; l'humour noir et juif, le grotesque et le fantastique ; et enfin la question des néo-genres à travers trois de leurs occurrences, le film noir, le film de gangster et le western. Il devient dès lors évident que le cinéma des frères Coen est un cinéma d'auteur dès le début de leur carrière.

DÉFINIR UNE AMÉRIQUE COENIENNE

Si l'on se fonde sur les publications abondantes, surtout aux États-Unis, dédiées à l'œuvre des frères Coen, l'américanité est peut-être le deuxième trait définissant leur cinéma, après l'intertextualité et la réappropriation des genres, qui vont souvent de pair. Cette question de l'américanité sous-tend les dix-sept chapitres de cet ouvrage. Dans notre première partie, exploitant le concept de miroir sans tain des films policiers, qui place le spectateur en observateur de l'Amérique interrogée par le cinéma coenien, nous proposons un panorama des lieux

communs de l'Amérique coenienne : l'espace américain, sauvage et urbain, devenu acteur du récit filmique ; certaines catégories de personnages, en particulier les marginaux, et le cas spécifique du personnage noir ; et enfin le traitement de l'histoire et du folklore.

Si cette première partie porte principalement sur des faits de civilisation et d'histoire culturelle, la question de l'américanité sera abordée ensuite par le biais de l'intertextualité picturale, de l'intertexte littéraire américain et du cinéma de genre hollywoodien, mettant ainsi en évidence une américanité particulière née de la diversité culturelle de l'Amérique exaltée dans le cinéma des frères Coen.

MIROIRS ET MIRAGES, QUELLES PERSPECTIVES D'ÉTUDE ?

Notre postulat de départ était fondé sur une intuition : il est impossible d'atteindre une compréhension totale de chaque œuvre, ce qui est d'autant plus problématique que la compréhension d'un film varie d'un spectateur à l'autre. Il ne s'agit pas de comparer les intrigues coeniennes à celles de Lynch, par exemple, car elles n'atteignent pas ce niveau d'opacité, mais de pointer du doigt la richesse intertextuelle de chaque film, qui offre une multitude de pistes interprétatives. Chaque partie de cet ouvrage est l'occasion d'aborder le cinéma coenien sous un angle spécifique permettant de mettre en relief les caractéristiques de son américanité. Car il n'y a pas de façon unique d'être américain ni de faire du cinéma américain.

Les frères Coen ont débuté leur carrière durant la présidence de Ronald Reagan, ce qui a probablement contribué à forger les grandes caractéristiques de leur américanité, qui apparaît d'emblée comme une réaction aux thèmes caractérisant le cinéma américain « *mainstream* » de l'ère reaganienne : « protéger les frontières nationales contre les cartels de la drogue, les immigrés clandestins et les terroristes internationaux [...] menaçant l'équilibre moral et économique de l'Amérique », et mettre en garde contre « le divorce, les familles monoparentales et les foyers ayant deux revenus et des enfants livrés à eux-mêmes¹ ». Le

1. Chris JORDAN. *Movies and the Reagan Presidency : Success and Ethics*. Westport : Praeger, 2003, p. 147-148.

cinéma reaganien développe une forme d'américanité prise à contrepied par les frères Coen. Nous serons amenée à revenir sur certaines traditions relayées par le cinéma hollywoodien bien avant la présidence de Reagan et qui perdureront bien après son dernier mandat.

L'espace américain, ses occupants et leur histoire sont les premiers concernés par la réappropriation des mythes américains dans le cinéma coenien : la mise en scène de paysages souvent hostiles, des personnages marginalisés et la réécriture d'une histoire américaine caricaturée et mâtinée de fables folkloriques.

La picturalité de l'Amérique coenienne, transmise notamment par un traitement spécifique des couleurs, permet d'établir un lien entre leurs films et les œuvres de certains artistes emblématiques de l'histoire de l'art américain tels Edward Hopper, Norman Rockwell, Walker Evans, ou Duane Hanson. Ces artistes ont, eux aussi, composé un portrait personnel de l'Amérique et défini leur américanité en fonction des mythes existants, tantôt les rejetant, tantôt les glorifiant, soulevant la question de l'hyperréalité américaine dont débattent les théoriciens du postmodernisme.

L'Amérique coenienne prend d'abord vie grâce à la relation symbiotique que leurs films nouent avec de nombreuses œuvres antérieures, ce que la cohabitation des multiples sous-genres de la comédie met clairement en relief. La réappropriation des codes des genres hollywoodiens devient alors un jeu de piste intertextuel auquel le spectateur est libre de participer ou qu'il peut choisir d'ignorer. Ainsi l'Amérique coenienne devient-elle une entité aux multiples facettes, un miroir aux mille reflets, qu'il appartient à chacun de déchiffrer et qui se manifeste par des clins d'œil, des pastiches ou des caricatures adressées aux plus cinéphiles mais que les non-initiés sauront apprécier comme des marques d'humour au premier degré. La subjectivité s'impose donc, et l'un des enjeux majeurs du cinéma coenien réside dans la déclinaison de ses références intertextuelles, autant de traits de caractère d'un seul personnage, l'Amérique.

La pure comédie n'a pas le monopole de la question de l'intertextualité dans le cinéma coenien et, s'il fallait en choisir un trait distinctif, l'adjectif « noir », présent dans « humour noir » et « film noir », s'imposerait comme une évidence. Si les intertextes littéraires dominent les manifestations du genre noir dans le canevas coenien,

c'est dans la sphère du biographique, et sans doute dans leur culture juive, qu'il faut peut-être aller chercher le goût prononcé des deux frères pour l'humour noir. De même qu'il faut remonter aux débuts cinématographiques de Joel Coen, sur le tournage de *The Evil Dead* auprès de Sam Raimi, pour expliquer son penchant pour les effusions de sang et les démonstrations de violence gratuite, que son frère, plus tempéré, ne viendra pas contrarier. L'Amérique coenienne est violente, c'est peut-être là sa caractéristique la plus authentique et, paradoxalement, la moins vraisemblable à l'écran.

FILMOGRAPHIE DES FRÈRES COEN

Cet ouvrage porte sur l'ensemble de la filmographie des frères Coen de 1984 (*Blood Simple*) à 2011 (*True Grit*), mais chaque film n'est pas abordé dans son intégralité. Nous avons dû faire l'économie d'une analyse approfondie de *The Ladykillers*, le remake de la « Ealing Comedy » du réalisateur britannique Alexander McKendrick, que nous abordons très rapidement. *Crimewave* (1985) dont les frères Coen ont écrit le scénario avec Sam Raimi, mais que ce dernier a réalisé seul, est exclu du corpus.

Blood Simple/Sang pour sang (1984) marque les débuts des frères Coen comme tandem de réalisateurs, scénaristes, producteurs et monteurs. Si, dès ce premier film, ils prennent l'habitude de créditer Joel à la réalisation, Ethan à la production et leurs deux noms pour le scénario, il ne s'agit que d'une répartition aléatoire puisqu'ils collaborent dans chacun de ces rôles. Ce premier film a la particularité d'avoir été financé par des donations privées réunies « au porte-à-porte » dans leur Minnesota natal (le budget ne dépasse pas 1,5 million²) avec le concours de leur ami Barry Sonnenfeld, directeur de la photographie sur ce film³.

Il pose les jalons d'une première période de dix ans dans leur filmographie (de *Blood Simple*, 1984, à *The Hudsucker Proxy*,

2. Tous les budgets sont donnés en dollars.

3. Josh LEVINE. *The Coen Brothers : the Story of Two American Filmmakers*. New York : ECW Press, 2000, p. 20-22.

1994)⁴. Il convient d'aborder ce film comme une œuvre matrice qui annonce les résurgences du film et du roman noir dans le cinéma coenien, la pudeur des relations hommes-femmes (au sein d'un genre qui, dans sa version « néo », se prête aux scènes torrides), le conflit familial, la violence graphique, un penchant pour le grotesque et ses origines picturales, un intérêt pour les milieux hostiles (ici la sécheresse du Texas), l'ironie dramatique et l'humour noir, le culte de l'image, l'aura positive du personnage noir, et un attrait déjà visible pour le fantastique. Autant de domaines qui se développeront tout au long de leur carrière.

Raising Arizona/Arizona Jr. (1987), est réalisé dans de meilleures conditions (un budget de 6 millions) du fait de l'accueil critique très favorable de *Blood Simple*. Bien qu'il soit considéré comme une pure comédie, ce deuxième film partage de nombreuses caractéristiques avec le précédent : un environnement hostile (l'aridité de l'Arizona), le conflit familial, l'animalité, l'humour noir et le fantastique, notamment. Ces deux premières œuvres annoncent les deux caractéristiques que l'on retrouve presque systématiquement ensuite : le film/roman noir et la comédie. *Raising Arizona* est également la mise en lumière d'une composante essentielle de l'Amérique coenienne, la vaine poursuite du rêve américain, qui sera ultérieurement déclinée sous des formes diverses. Le film est un succès critique et commercial (à son échelle de film indépendant) qui leur permet d'écrire un film plus personnel, *Barton Fink*, qu'ils réalisent après *Miller's Crossing*.

L'écriture du scénario de *Barton Fink*, dont le sujet principal est le blocage de l'écrivain, a été un exercice thérapeutique destiné à soigner leur propre blocage lors de l'écriture du scénario de leur film de gangsters, *Miller's Crossing (1990)*. La particularité du film réside dans la complexité de son scénario et son hybridité générique alliant les codes du roman noir et ceux du film de gangster. C'est un succès critique, mais il n'obtient pas le succès commercial escompté.

Barton Fink marque un tournant dans la carrière des frères Coen qui acquièrent une renommée internationale en remportant la Palme

4. Frédéric Astruc retient la date charnière de 1994 comme le point de départ d'une évolution stylistique et technique du cinéma coenien qu'il juge plus « mature » à partir de 1996 avec le film *Fargo*. Nous verrons cependant que d'autres facteurs viennent s'ajouter aux considérations de style.

d'Or et le prix de la mise en scène au festival de Cannes 1991. La dimension métafilmique de cette œuvre lui donne un statut particulier : elle s'intéresse à des thèmes controversés de l'industrie du cinéma hollywoodien dans les années 1940, mettant l'accent sur le statut du scénariste, sujet hautement autobiographique puisque les deux réalisateurs écrivent eux-mêmes leurs scénarios. Ce film confirme également l'intérêt porté par les frères Coen au genre fantastique et révèle une nouvelle facette de l'Amérique coenienne, celle de l'imposture.

L'annonce en 1994 d'une collaboration des deux nouveaux « prodiges » du cinéma américain indépendant avec l'un des producteurs les plus en vue d'Hollywood, Joel Silver, est une surprise. Le scénario de *The Hudsucker Proxy/Le grand Saut* est coécrit avec leur ami le réalisateur Sam Raimi et produit par la Fox, ce qui leur ôte la liberté de mouvement dont ils disposent habituellement ; ils ne sont pas libres de choisir les acteurs, mais ils disposent d'un budget dépassant la somme des dépenses de leurs quatre précédents films (40 millions). Le film est techniquement très réussi et le scénario est un exercice de style fondé sur le pastiche et la caricature des comédies populistes de Frank Capra. Mais, malgré un casting prestigieux (Paul Newman, Tim Robbins et Jennifer Jason Leigh), le film est un échec commercial et critique. Les réalisateurs retournent vers un cinéma indépendant en réalisant *Fargo* dans leur Minnesota natal avec peu de moyens.

En 1996, les frères Coen, déjà reconnus en Europe, obtiennent l'Oscar du meilleur scénario original pour *Fargo*, un film à très petit budget (7 millions). Ce film criminel est un retour aux sources : outre son caractère autobiographique, il marque un retour de la violence, du grotesque, de l'animalité, de l'exploitation d'un environnement hostile, des thèmes caractéristiques de *Blood Simple*. Le jeu entre l'authenticité et la vraisemblance s'installe très vite dans ce film prétendument basé sur une histoire vraie. La mise en place d'un effet de réel passe par une mise en scène épurée et le respect des particularismes régionaux, dont l'accent du Midwest rural, qui vient s'ajouter au traditionnel « *Minnesota nice* », cet excès de gentillesse dont font preuve les autochtones, est poussé à son paroxysme dans ce film.

Deux ans plus tard, les deux frères, qui ont encore en mémoire l'échec commercial de *The Hudsucker Proxy*, reviennent à la comédie à petit budget (15 millions) avec *The Big Lebowski*. C'est un relatif succès

commercial et critique, mais le film connaît surtout un deuxième souffle lors de sa sortie en DVD. Des festivals s'organisent aux États-Unis, les « *Lebowski Fest* » où l'on célèbre les « héros » du film, et l'on crée des produits dérivés en tout genre. Le film est érigé au rang de film culte alors même que son succès au box-office ne laissait rien présager de tel. La particularité de *The Big Lebowski* est son intrigue, calquée sur celle d'un roman noir, qui contraste avec son atmosphère comique dominée par l'humour noir et le fantasme. Par ailleurs, l'environnement cosmopolite de Los Angeles offre aux réalisateurs l'occasion de faire un portrait satirique des différents groupes sociaux qui s'y côtoient (les hippies, les nihilistes, les artistes branchés), ce qui contribue au succès du film.

O'Brother Where Art Thou? (2000) est un retour vers les grands studios (Universal et Touchstone, filiale de Disney) désertés depuis 1994. Mais le budget considérable de 26 millions et la présence d'une star au casting (George Clooney) n'entravent en rien le caractère traditionnel du film, avec sa qualité rétro, une mise en scène épurée et un traitement désaturé des couleurs. L'histoire des États-Unis sur fond de fable épique est à l'honneur dans ce film où se côtoient des clichés du « *dust bowl* », les grandes plaines touchées par la sécheresse pendant la Grande Dépression, des rassemblements du Ku Klux Klan et des campagnes politiques rythmées par la musique *bluegrass*. Tout cela contribue à faire d'*O'Brother Where Art Thou?* un de leurs plus grands succès commerciaux en date.

Les réalisateurs s'éloignent temporairement du genre comique pour réaliser un film noir plus personnel qui sera distribué en noir et blanc, ***The Man Who Wasn't There/The Barber, l'homme qui n'était pas là (2001)***. Ils font appel à leur maison de production britannique habituelle, Working Title, et obtiennent un budget de 20 millions. L'accueil critique est bon, mais le film n'est pas un succès aux États-Unis où le nom de Coen associé à un projet en noir et blanc ne séduit pas le grand public. Faire des films grand public implique de se plier à certaines règles, les frères Coen l'ont appris, et c'est ce qu'ils feront pour les deux films suivants.

Les deux comédies suivantes poursuivent l'élan impulsé par *O'Brother Where Art Thou?*: produites par des grands studios (Universal et Touchstone), elles disposent d'un budget considérable (60 et

35 millions) et de stars internationales comme George Clooney, Catherine Zeta Jones et Tom Hanks. Mais contrairement à *The Hudsucker Proxy*, *Intolerable Cruelty*/*Intolérable cruauté* (2002) et *The Ladykillers* (2004) sont des succès commerciaux et des échecs critiques relatifs. Ils ne correspondent pas aux productions intimistes du cinéma d'art et d'essai qui caractérisent le cinéma des frères Coen des débuts et que les critiques européens apprécient. *Intolerable Cruelty* reflète pourtant, comme *The Hudsucker Proxy*, leur goût pour la comédie classique hollywoodienne. Il s'adresse à un public cinéphile, qui n'y a pas été sensible, si l'on en croit des critiques européens en demi-teinte. Certains affirment qu'avec ces deux comédies, les frères Coen «engagés dans une courbe ascendante atteignent des fonds inexplorés⁵». Ces films figurent pourtant parmi leurs quatre plus grands succès commerciaux, ce qui confirme la difficulté de concilier cinéma d'auteur et réussite commerciale, un problème que les réalisateurs semblent avoir résolu pour *No Country For Old Men*.

Avec ce western moderne, adapté du roman de Cormac McCarthy, ils atteignent à nouveau la consécration, onze ans après *Fargo*, en remportant les Oscars du meilleur film, des meilleurs réalisateurs et du meilleur scénario adapté. Ils semblent avoir trouvé dans l'œuvre de cet écrivain emblématique du Sud-Ouest un écho littéraire aux thématiques récurrentes de leur cinéma. On retrouve des thèmes présents dans *Blood Simple* et *Fargo* : l'atmosphère de la frontière, l'hostilité de l'environnement, la violence animale, la pudeur des rapports hommes-femmes... Le film s'inscrit dans un cycle de westerns modernes, démontrant un renouvellement continu des genres classiques. Le succès critique et commercial du film est peut-être la manifestation d'une mutation idéologique du cinéma hollywoodien, qui semble accorder plus d'importance au cinéma «indépendant», inversant ironiquement la signification du terme lui-même. Mais est-il encore possible aujourd'hui de qualifier le cinéma coenien d'indépendant ?

Burn After Reading sorti en 2008 semble affirmer le contraire. C'est à ce jour le deuxième film des frères Coen en termes de rentabilité,

5. Vincent MALAUSA. «Génération 90». *Transfuge*, Hors-série n° 4, 02/2008, p. 43-45.

probablement grâce au casting de stars qu'il réunit (George Clooney, Brad Pitt et John Malkovitch). Pourtant, son budget n'est pas excessif et le film est produit par les frères Coen en collaboration avec les Britanniques de Working Title, ce qui n'en fait pas un pur produit d'Hollywood. Le cinéma des frères Coen, par une alternance de films intimistes et de studios, remet en question la nature du cinéma américain indépendant aujourd'hui.

A Serious Man (2009) vient confirmer ce besoin de retourner vers un cinéma personnel réalisé avec peu de moyens (un budget de 7 millions) et des acteurs peu connus. Ce film est important dans la carrière des cinéastes puisqu'il comporte une grande part d'autobiographie, en particulier l'importance de la culture juive. Ils n'avaient abordé jusque-là ce sujet que de façon anecdotique, ou sous l'angle de l'autodérision, mais ce film est en quelque sorte le dépassement du « stade du miroir » pour les réalisateurs qui, pour la première fois en vingt-cinq ans, revendiquent leur statut de cinéastes juifs.

Avec *True Grit (2010)*, une adaptation du roman de Charles Portis paru en 1968 et adapté à l'écran un an plus tard par Henry Hathaway, les deux frères confirment leur intérêt pour le western qui transparait déjà fortement dans *No Country For Old Men*. Ils renouent également avec l'acteur charismatique qui incarne pour toute une génération « le Duce », Jeff Bridges, qui reprend le flambeau du « Duke » John Wayne dans le rôle du Marshall Rooster Cogburn. La présence de Mat Damon au casting et les Oscars remportés deux ans plus tôt ont probablement concouru à faire de ce film leur plus grand succès commercial en date.

À PROPOS DE L'APPAREIL CRITIQUE

Il y a profusion d'ouvrages publiés sur le cinéma des frères Coen, principalement aux États-Unis et en Grande-Bretagne, auxquels viennent s'ajouter une multitude de chapitres d'ouvrages et d'articles de presse, sans oublier les sites Internet. Nous avons dû tenir compte de cet appareil critique imposant pour nous frayer un chemin parmi les multiples théories publiées qui seront fréquemment citées. Cependant, la plupart d'entre eux sont destinés au grand public, à l'exception

notable de l'ouvrage de Frédéric Astruc mentionné plus loin, et laissent peu de place à la théorie. Notre ouvrage n'est pas une analyse des films des frères Coen *stricto sensu* mais bien une enquête regroupant un certain nombre de théories qui nous semble pouvoir éclairer les œuvres sous un angle nouveau.

Le cas des articles scientifiques est différent. Nous avons pu trouver, dans des revues universitaires telles *Literature/Film Quarterly* ou des revues plus techniques comme *American Cinematographer*, de nombreux articles pertinents que nous avons exploités. Par ailleurs, la revue *Positif* a coutume de consacrer un dossier complet aux frères Coen à la sortie de presque tous leurs films depuis le début de leur carrière, ce qui constitue un corpus significatif de textes critiques, que viennent enrichir les interviews pertinentes réalisées depuis vingt ans par Michel Ciment et Hubert Niogret. L'ouvrage de William Rodney Allen *The Coen Brothers' Interviews* est également une source d'informations très riche que nous exploitons à de nombreuses reprises.

Enfin, le seul ouvrage de langue française consacré au cinéma des frères Coen est celui de Frédéric Astruc. Il constitue une excellente source d'information, mais, paru en 2001, il se limite à un corpus allant de *Blood Simple* à *O'Brother Where Art Thou?* ce qui ne lui donne pas la possibilité de faire état de l'évolution du cinéma coenien dans son ensemble. Certaines analyses de l'auteur ont donc, nous l'espérons, été enrichies par les résultats de notre propre recherche, certaines autres ont été abordées sous un angle différent.

Il faut ajouter les nombreux articles et ouvrages consultés qui nous ont permis d'approfondir ou de construire notre connaissance des très nombreux concepts abordés. Signalons pour terminer que nous avons traduit les extraits des ouvrages de langue anglaise dont aucune traduction n'était disponible, avec les conseils du professeur Raphaëlle Costa de Beauregard que nous remercions chaleureusement.

**Le miroir sans tain :
représentations de l'Amérique
et de la société américaine**

hargneux, ce qui crée une distance entre les bêtes et le spectateur. Ensuite, les « meurtres » sont amenés par des situations extrêmement cocasses qui prédisposent le spectateur au rire exutoire. Enfin, plus important, l'absence de sang, car c'est le sang, la vue du corps transpercé ou déchiqueté de l'animal, qui provoque généralement chez le spectateur un sentiment de révolte. On ne peut comparer le yorkshire écrasé sur le bitume sans avoir versé de sang (tel le coyote de Tex Avery³⁶) à une vache transpercée de balles, un lapin déchiqueté ou un chien abattu à bout portant. L'image d'une grenouille pressée entre les mains d'un homme (et le bruit qui l'accompagne) ne laissant sur sa main qu'une substance collante dont on se débarrasse d'un geste, est bien plus choquante que celle d'un homme qui avale « proprement », c'est-à-dire sans les croquer, sans bruit, des poissons d'aquarium, comme c'est le cas dans *A Fish Called Wanda*. Le genre du film n'est donc pas le seul facteur déterminant la réception de ces meurtres animaliers, et c'est pour *Raising Arizona* et *O'Brother Where Art Thou?* (qui sont des comédies), que les frères Coen ont été le plus attaqués. Ces critiques proviennent de la dimension gratuite de ces persécutions qui ne servent pas, la plupart du temps, l'avancée du scénario.

Comme l'explique Gérard Lenne « l'attitude de l'homme envers les animaux a toujours oscillé entre la familiarité et l'animosité. C'est que, plus ou moins consciemment, il voit en eux une image imparfaite – donc inquiétante – de lui-même³⁷ ». Cette ambiguïté de l'attrance et de la répulsion que l'homme éprouve envers l'animal trouve de nombreux exemples dans le cinéma fantastique : les adaptations du roman de H. G. Wells *The Island of Dr Moreau*/*L'Île du Dr Moreau*, *Dracula*, *Planet of the Apes*/*La Planète des singes*, *King Kong*, *Cujo*, les films de loup-garou, etc. Chacun de ces exemples montre la fascination et la peur que suscite l'animal et aboutit parfois à des phénomènes d'hybridation alliant le pouvoir de raisonner de l'homme à la puissance de l'animal ; ou bien, à des mutations aux conséquences dramatiques ; ou

36. Les dessins animés bénéficient d'ailleurs d'un traitement particulier puisque dans leur monde irréel aucune mort n'est définitive, et que le coyote renaît toujours de ses cendres.

37. Gérard LENNE. *Le cinéma fantastique et ses mythologies : 1895-1970*. Paris : Henri Veyrier, 1985, p. 78.

encore, dans le cas de *Planet of the Apes*, à la peur primale de l'homme d'être un jour dominé par l'animal.

Cette animosité séculaire explique la nécessité de contrôler l'animal, et le tuer est une démonstration de la supériorité humaine, comme l'explique Freud dans son essai *Une difficulté de la psychanalyse* paru en 1917. Le psychanalyste y évoque les trois vexations du narcissisme humain. La première est cosmologique et survient lorsque l'homme comprend que la Terre n'est pas au centre de l'Univers. La deuxième (celle qui nous préoccupe) est biologique et se rapporte aux théories de Darwin qui font de l'homme un animal comme les autres, et la troisième est une vexation psychologique liée à la découverte de l'inconscient qui revient à admettre que «le moi n'est pas maître dans sa propre maison», c'est-à-dire que l'homme ne peut contrôler tous ses actes, toutes ses pensées, et qu'il est en partie gouverné, comme les animaux, par ses instincts et ses pulsions.

Ainsi, l'on pourrait expliquer que la vue d'un animal abattu à l'écran soit souvent insupportable à cause du sentiment de culpabilité qu'éprouve l'homme d'avoir depuis toujours cherché à rabaisser ou combattre l'espèce animale. Persécuter des animaux dans la vie réelle mais aussi à l'écran serait la démonstration de l'animalité ontologique de l'homme, laquelle fait l'objet d'un refoulement.

Si l'on revient aux polémiques que suscite le traitement des animaux dans les exemples cités plus haut, il semblerait que les frères Coen expriment à l'écran leur répulsion refoulée des animaux et que les spectateurs choqués soient dans la position inverse, celle de la culpabilité.

L'animalité et la métaphore animale

On peut étendre cette étude du motif de l'animalité au domaine métaphorique, à travers la présence de certains protagonistes qui dans leur comportement, ou leur apparence physique, sont proches de l'animal (ou du moins exploitent les clichés qui s'y rapportent).

L'exemple le plus évident de cette hybridité animale est le motard de l'Apocalypse dans *Raising Arizona*. Contrairement à ce qui se produit chez Lynch, il n'y a pas de métamorphose animale à proprement