

“BURN AFTER READING” (2008) de Ethan et Joel COEN: un cinéma d’après le cinéma – analyse d’une séquence de:

Introduction – un film postmoderne ? :

Le titre du film d'Ethan et Joel Coen est ambigu. En effet, en anglais le verbe « burn » signifie certes « brûler » mais aussi « graver » lorsqu'il s'agit d'un CD. Il fait référence aux mémoires d'un ancien directeur de la CIA, Stansfield Turner, intitulées « *Burn Before Reading: Presidents, CIA Directors, and Secret Intelligence* ». Comme de coutume avec les Coen, le film ne retient du livre que son titre (on sait que « O brother where art thou », premier film de la trilogie des idiots, était l'adaptation d'un livre imaginaire figurant à la fin d'un des films favoris des deux cinéastes, « *Les voyages de Sullivan* » réalisé en 1941 par Preston Sturges). Brûler ou graver. Deux cd-rom vont, en effet, être à l'origine de l'essentiel du récit : celui sur lequel Osbourne Cox a gravé ses mémoires d'agent du gouvernement et celui sur lequel l'avocat de son épouse a gravé le détail des comptes bancaires de son mari. A des degrés divers et pour des raisons différentes, les deux objets vont déclencher une réaction en chaîne qui emportera d'une manière ou d'une autre des personnages fabulateurs, inconscients, oublieux des conséquences grotesques ou tragiques d'un certain nombre de leurs actes, souvent sans fondements réels, parfois complètement irresponsables. Oublier ou se souvenir. Le film va se tenir entre ses deux pôles à priori contradictoires.

Qu'est-ce que cela signifie pour deux cinéastes ayant débuté leur carrière dans les années 80 ? Qu'il est impossible de ne pas se souvenir des grands films existant déjà. D'autant que les frères Coen font probablement partie de cette frange du cinéma postmoderne que l'on nomme maniériste, c'est à dire qu'il s'agit de cinéastes qui travaillent avant toute autre chose sur la forme, la manière de raconter des histoires qui, chez eux, proviennent souvent d'autres films (ou romans) : « *Le facteur sonne toujours deux fois* » est la base de récits comme ceux de « *Sang pour sang* » ou « *The barber* », « *Le grand sommeil* » inspire probablement « *The big Lebowski* », les films de Frank Capra sont à la source du « *Grand saut* », ceux de Preston Sturges évoquent « *O brother* » et « *Intolérable cruauté* », quant à « *Ladykillers* » et « *True grit* » ce sont des remakes avoués. Qu'est-ce qu'un cinéaste maniériste sinon un cinéaste mélancolique qui sait que les grands films ont été faits et qui en tient compte en les invitant dans son propre récit. C'est ainsi un cinéma de la connivence avec le public plus ou moins cinéphile qui se constitue. Autour du jeu des références plus ou moins évidentes, cinéastes et spectateurs se retrouvent. Pourtant, la question du réel demeure. Après le monde d'une manière ou d'une autre idéalisé du cinéma classique, la modernité avait tenté de renouer les liens, parfois très distendus depuis le cinéma des origines, avec le réel. C'est ce double héritage – classique et moderne – qui nourrit le cinéma d'Ethan et Joel Coen. D'où, sans doute, le besoin de créer des ruptures de ton, de jouer la surprise au cœur d'un récit normé par les lois des différents genres auxquels leurs films se réfèrent. Car un film ne peut pas fonctionner uniquement sur un système de références, de citations ou d'hommages sans se couper du réel et, en conséquence, d'une vaste partie du public.

Qu'est-ce que cela signifie pour le spectateur du début des années 2000 ? Qu'il se trouve face à un cinéma d'après le cinéma au double sens du terme. Qu'il s'agit d'un cinéma qui vient après un siècle de production cinématographique et que ce cinéma – disons « contemporain » à défaut d'un terme plus précis – va inévitablement puiser ses thèmes et ses motifs de mise en scène dans des formes préexistantes. Qu'un certain nombre de films ont déjà été vus et appréciés et leur souvenir demeure. Que les lois des principaux genres ont été intégrés par le public, qu'elles sont attractives dans la mesure où elles permettent de déterminer à l'avance le type de film auquel le spectateur a à faire, mais qu'elles doivent être modulées ou même transgressées parfois pour ménager un peu de nouveauté au sein de récits que l'industrie veut le plus balisés possible. Car le cinéma est bien cette industrie étrange, paradoxale, qui ne produit que des prototypes et qui se doit de ménager continuellement des signes de reconnaissance tout en s'en démarquant raisonnablement pour s'attacher le plus large public possible. La place du spectateur est donc devenue un enjeu de plus en plus complexe au fil des années tant un film se doit de fonctionner auprès d'un public cinéphile comme d'un public lambda.

I – Usage de la citation et figure « accidentelle » de l'espion – plans 1 à 9 :

Bien que leur imagination soit débordante, « *Burn after reading* » nous présente des personnages continuellement confrontés à des événements qu'ils ont été incapables de prévoir. En termes de mise en scène, cet état de fait se traduit, pour l'essentiel, par une surdétermination des raccords regards : pas moins de six plans sont en effet utilisés pour marquer la surprise de Chad Feldheimer qui, en s'introduisant chez Osbourne et Katie Cox, avait sans doute tout prévu sauf le retour de l'amant de cette dernière, le marshal employé du Trésor, Harry Pfarrer.



Le cinéma d'Ethan et Joel Coen a souvent été qualifié de « postmoderne » dans la mesure où les références – cinématographiques ou autres – sont extrêmement fréquentes dans chacun de leurs films. Comme nous allons le voir ici, la première partie de la séquence va, dans une certaine mesure nous allons le voir, se calquer sur une autre séquence de voyeurisme issue du film que David Lynch réalise en 1986, « *Blue Velvet* ». Les deux personnages sont ainsi interrompus dans leur fouille d'un lieu inconnu par un retour inopiné.

Un premier cadre, surdéterminé par un ensemble complexe de lignes horizontales, verticales et diagonales va accueillir le regard inquiet et un tantinet hagard de Chad, personnage tout aussi simplet que fantasque, à l'origine de l'une des histoires d'espionnage que ne nous raconte qu'indirectement le film puisqu'elle n'existe que dans les esprits enfiévrés du personnage et de sa collègue Linda Litzke, tous deux employés chez « Hardbodies ». Ce premier plan fait office d'écran pour l'élément essentiel de la séquence : le regard et sa fonction de raccord d'un plan à un autre mais pas d'une signification à une autre puisque Chad ne comprend pas grand-chose au monde qui l'entoure. C'est ce regard qui est le centre de gravité de toute la mise en scène de la séquence. Il occupe, de fait, le centre du cadre. Son prolongement est mis en valeur grâce à un travelling arrière puis nous le partageons, nous spectateurs, par l'usage d'un travelling avant en un plan semi-subjectif. On le voit, paradoxalement, le regard propose ainsi une ligne de force invisible.

La notion de jeu – effective ici au niveau du personnage comme de l'acteur qui l'interprète – est un corollaire important de celle de regard. Brad Pitt surjoue en effet, en roulant des yeux à satiété, un coach de salle de sport qui joue lui-même à l'espion, c'est-à-dire ayant troqué son survêtement quotidien contre le cliché vestimentaire du costume type « *Men in black* ». En proie aux démons du mystère, notre homme ne peut que se trouver confronté bien vite à une silhouette, elle-même surcadrée par la vitre dépolie de la porte d'entrée. Car c'est bien par l'entrée que semblait vouloir sortir notre espion d'occasion !

A la double dimension ludique à l'œuvre dans la séquence va alors s'en ajouter une troisième. Si Chad, tout de naïveté et même de bêtise empreint, semble découvrir une telle situation, ce n'est pas le cas du spectateur, qui, lui, a déjà vu cette séquence. Peut-être, pourquoi pas ?, dans le « *Blue Velvet* » de David Lynch en 1987.

Lynch – cinéaste appartenant à la même génération que celle d'Ethan et Joel Coen, celle des années 80, celle d'après le Nouvel Hollywood – est le cinéaste emblématique du mystère, du récit à caractère plus ou moins « policier », souvent non résolu, ou seulement en partie. La référence au sein d'un film où les personnages principaux se racontent des histoires d'espionnage différentes les unes des autres engendrant ainsi une incohérence généralisée de leurs faits et gestes aux yeux des agents du gouvernement n'a donc rien de gratuit. Elle vient étayer le regard on ne peut plus ironique que portent sur leurs personnages les deux cinéastes, au gré d'un récit que ces personnages fabriquent eux-mêmes dans la plus grande confusion. Pour l'heure, le Chad de « *Burn after reading* » et le Jeffrey Beaumont de « *Blue velvet* » vont se faire écho. Le second film opérant comme en une sorte de citation au cœur de d'une séquence du premier film. En d'autres termes, le dispositif scénique, visuel, de « *Blue Velvet* » va apparaître de manière à se laisser reconnaître par le spectateur averti dans « *Burn after reading* » afin de poursuivre la longue et féconde histoire du voyeurisme au cinéma.



P4



P5

P6

Un plan rapproché vient saisir le regard abasourdi de Chad, cherchant mollement de gauche et de droite une issue. Bouche bée il fixe la porte d'entrée et l'intensité apeurée de son regard est alors soulignée par un travelling avant sur l'objet de sa panique. Cette attitude de saisissement d'un être en proie à la surprise est un motif récurrent dans la filmographie des frères Coen. Nous la retrouverons à la fin de la séquence, lorsque le personnage de Harry réalisera ce qui vient de se produire ou plutôt ce qu'il croit s'être produit.

Tel Jeffrey surpris par le retour de Dorothy Vallens dans « *Blue velvet* », Chad se voit dans l'obligation de se cacher... Et le cambrioleur amateur va rapidement se muer en espion d'opérette en se retrouvant prisonnier d'un dispositif « regardeur-regardé » que tout spectateur de cinéma connaît bien tant il le renvoie à sa propre condition. Bien entendu, les contingences de situations qui dépassent les personnages et leur amateurisme bon enfant, vont, comme de coutume dans les films d'Ethan et Joel Coen, reconstituer de façon apparemment fortuite le dispositif emblématique d'un type de film – dit à suspense – sinon d'un genre précis. Le « déjà vu » semble ici contrebalancé pour le spectateur par l'imprévu...



Concrètement, il en résulte une fuite en deux plans qui le conduisent dans la chambre à coucher en quelques pas dont le caractère burlesque n'échappera à personne. Lois du genre : l'éclairage en contre-jour produit un effet de silhouette généralement associé aux intentions menaçantes ou à l'identité indéterminée d'un personnage dans le cadre du thriller ; la musique tonitruante – et même volontairement excessive – composée par Carter Burwell plagie volontiers l'effet de « mickeymousing » (une musique, empathique, qui souligne perpétuellement ce que montre l'image) des blockbusters.



Un ultime plan, jouant, en l'exagérant encore la surprise précédente, vient rapidement sceller une communauté de destin entre Chad et son modèle Jeffrey, que Kyle McLachan interprétait avec plus de sobriété. Ce qui n'était qu'une référence possible – après tout bien des personnages se voient surpris par d'autres dans des lieux incongrus et dans de nombreux films – se fait alors citation explicite. En dépit de cette citation, l'arrêt soudain de la musique semble laisser Chad seul en face de qu'il fuit la plupart du temps : une réalité irréfutable. L'effet-bulle de la musique cède ainsi la place aux bruits concrets venus du rez-de-chaussée. C'est le moment de vérité où Chad doit se confronter au réel. Symboliquement, il se dissimule immédiatement dans un élan de panique presque totale.



II – Le cinéma comme dispositif voyeuriste – plans 10 à 45 :

Toute la deuxième partie de l'extrait se présente alors comme une citation fidèle de la séquence phare de « *Blue velvet* ». Deux personnages, l'un espionnant l'intimité de l'autre, caché derrière les persiennes d'une penderie. Le dispositif le plus élémentaire permettant de mettre en scène l'activité principale d'un spectateur de cinéma : le voyeurisme.



P10

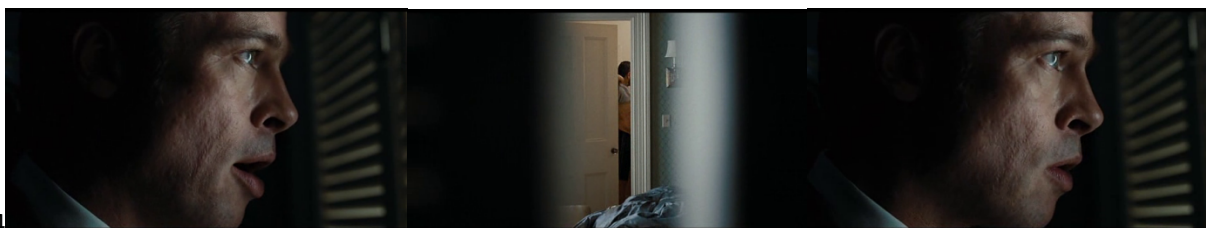


Plan 11

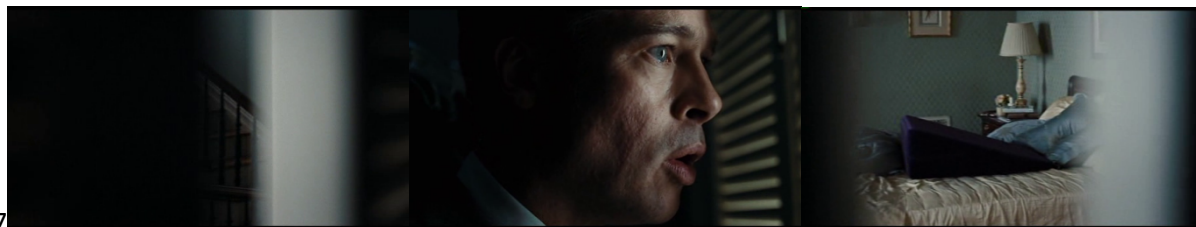


L'adéquation quasi-parfaite entre les deux séquences amène le spectateur à considérer l'usage qui est ici fait de la citation y compris en termes de mise en scène : alternance de gros plan latéraux sur le visage du voyeur avec des plans moyens ou de demi-ensemble sur les activités domestiques de celui que l'on épie. Notons que dans les deux cas, ces activités sont semblables à peu de choses près : déshabillage puis passage à la salle de bain sur laquelle la penderie offre un point de vue. Pas de voyeurisme sans connotation érotique. Si celle-ci est appuyée chez Lynch, avec le motif de la femme qui se déshabille tout en étant épiée par un homme à son insu, elle est plus indirecte chez les frères Coen où c'est un homme qui se dévêt sous le regard asexué d'un autre homme, plus curieux de la présence d'un coussin de forme inhabituelle que troublé par la nudité de son hôte. Néanmoins, la citation est pratiquement littérale. Nous sommes ici au cœur de la démarche des frères Coen : utiliser comme référence un film apparemment très éloigné de celui qu'ils nous proposent. Que vient en effet faire « *Blue velvet* » dans une comédie d'espionnage ? En 1986, alors qu'il remporte le grand prix du festival du film fantastique d'Avoriaz, le film de David Lynch devient le symbole d'un cinéma du mystère qui est ici convoqué avec la plus grande ironie. « *Burn after reading* » est sans doute le seul film d'espionnage où le mystère est l'affaire exclusive des personnages mais pas du spectateur.

P12, 13 et 14



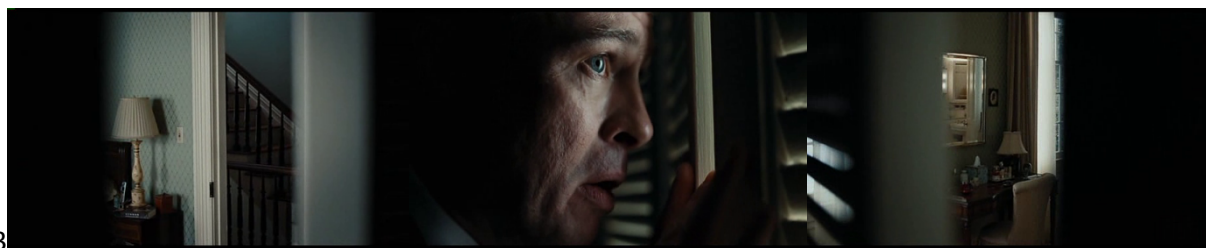
P15, 16 et 17



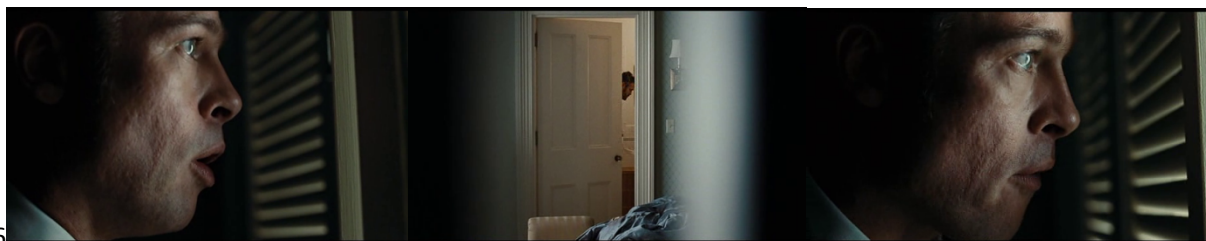
P18, 19 et 20



P21, 22 et 23

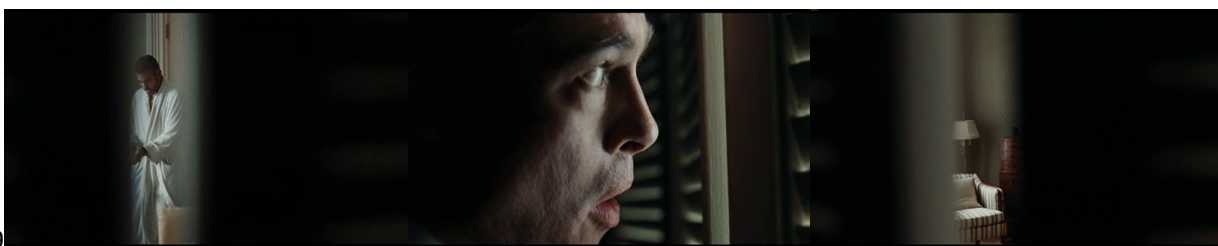


P24, 25 et 26



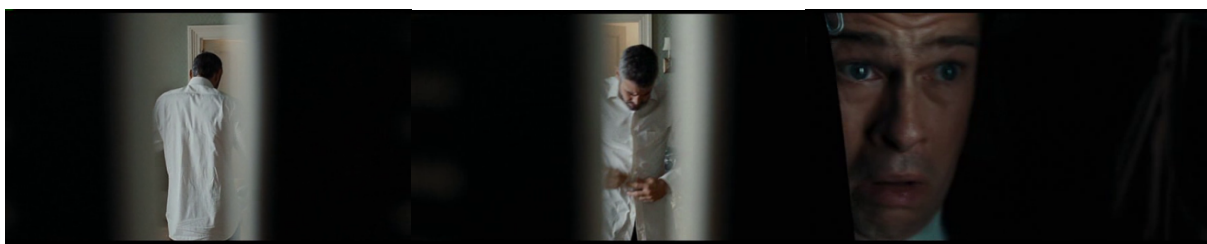
Jusqu'à la mort de Chad, le montage va s'accélérer afin de créer une tension dans le rapport du champ et du contre-champ. Dans quel but ? Celui de privilégier la notion de suspens (partagée par le personnage et le spectateur) qui prévaut ici sur la question du mystère (fait unique du personnage puisque le spectateur, lui, en sait plus que Chad et Harry réunis). Si les appels téléphoniques de Dorothy dans « *Blue velvet* » nous plongeait avec Jeffrey dans

l'expectative, il n'est ici question que de banalité dans les faits et gestes de Harry – sorte de « *Marathon man* » du quotidien – de retour de son jogging, sifflotant, désireux de se doucher et de se changer. Ce dernier fait rend bien-sûr inéluctable l'ouverture de la penderie et intensifie encore l'enjeu des champs-contre-champs nous montrant alternativement le point de vue de Chad sur la position de Harry et l'emplacement de la porte de la chambre donnant accès au couloir et à la liberté pour notre espion de fortune. Mais déjà l'attention de ce dernier est accaparée par tout autre chose : le coussin à usage érotique que n'abandonne jamais Harry et dont la forme semble interroger Chad alors même que cela ne présente aucun intérêt pour sa situation présente et que les secondes qui s'écoulent lui seraient davantage précieuses pour tenter une sortie. L'échelle de valeur d'un personnage prisonnier du présent, incapable de prévoir la minute suivante, nous est ainsi indiquée comme notablement tronquée. Cette séquence, en nous proposant des plans subjectifs qui nous offrent la possibilité de prendre le point de vue du personnage, nous montre explicitement ce dernier comme tout à fait partiel et littéralement étroit. Et qu'entraperçoit Chad ? Une multitude de cadres dans le cadre qui réduisent l'espace autour de lui. Un enchevêtrement inextricable de lignes verticales et horizontales – chambranles des portes, barreaux des escaliers, cadres divers, jusqu'aux lignes qui dessinent à quelques centimètres à peine de son visage les portes de la penderie dans laquelle il se dissimule.

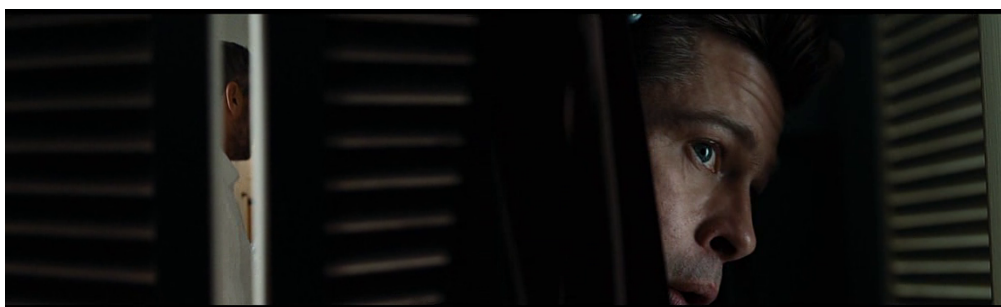


P27, 28 et 29

L'étroitesse du point de vue subjectif n'était pas de mise dans « *Blue velvet* ». Sans doute parce qu'il appartenait à un personnage qui ne désirait rien tant que comprendre l'étrange situation de laquelle il était passagèrement prisonnier. Le regard de Chad est inopérant pour lui-même. Il ne fait que collecter, qu'additionner des éléments qui peuvent faire sourire le spectateur (le coussin d'Harry) mais qui ne font en aucun cas sens pour le personnage. En cela, Chad est une sorte de pur regard comme peut l'être une caméra qui ne convertit pas les signes en information mais se contente d'en prendre acte, de les enregistrer. Chad ou le regard « stupide » de l'objectif, dont le regard sur le monde semble toujours être neuf. Chad n'est ici, en définitive, que le véhicule par lequel le récit se poursuit pour le spectateur.



P30 et 31

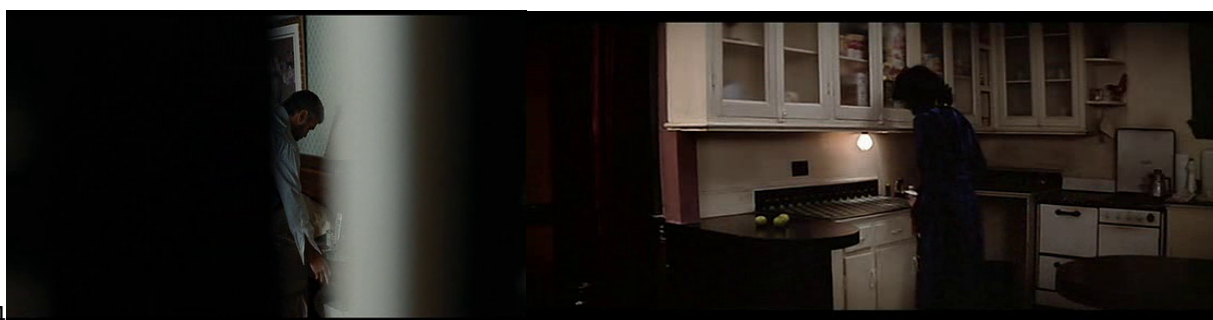


P32 et 33



Les choses sont bien différentes dans « *Blue velvet* », dans la mesure où il y avait dans le film de Lynch un rapport de fascination du voyeur à l'objet de son regard, la troublante Dorothy dont le prénom même – venu du « *Magicien d'Oz* » – tenait lieu de promesse, celle du passage dans un autre monde régi par d'autres règles que le nôtre. Si Chad se projette lui aussi dans un monde parallèle au sien, rempli d'espions et de dossiers top secrets, il n'est pas assez intelligent pour que ce qu'il imagine soit confirmé ou infirmé par le réel. Chad est éternellement extérieur à la réalité tant il ne l'habite pas, ne vit que dans son imagination. Dans « *Burn after reading* », Chad a à peine entrevu Harry avant de s'introduire dans la maison. C'était quelques minutes plus tôt, sur le perron, alors que l'amant de madame Cox s'apprêtait à faire son footing matinal. Sans doute Chad s'attendait-il à rencontrer Osbourne Cox, qu'il tente de faire chanter, plutôt que cet illustre inconnu au goût étrange en matière de coussin et dont la présence ajoute encore à une confusion naturellement vaste chez ce jeune coach sportif un rien simplet. Il n'est réellement ici de mystère que pour les personnages, nous le voyons. Pourtant l'adéquation entre les deux séquences se poursuit. Et Harry comme Dorothy fouille dans un tiroir sans que nous puissions voir précisément ce qu'ils y recherchent l'un comme l'autre. Dans les deux cas pourtant la réponse est identique : une arme qui va faire basculer la situation « confortable » du voyeur.

P34



De cette ellipse spatiale, les frères Coen vont tirer un grand parti en offrant à Chad, hélas fort tardivement, l'occasion d'un rapprochement pertinent entre deux éléments d'importance : l'attitude affairée de Harry et le holster vide pendu dans le placard – élément jusque-là demeuré hors-champ. C'est ainsi que, contrairement à Jeffrey dans « *Blue velvet* », personnage supposément plus intelligent que Chad, ce dernier comprend avec quelques secondes d'avance ce qui est en train de se produire...

P35 et 36





P37



En soit, ce bref instant constitue un exemple parfait pour illustrer la fonction basique du montage au cinéma : rapprocher des éléments disjoints dans le but de créer comme cela une nouvelle signification. C'est de cette façon que « pense » le médium cinématographique. Et si comparer c'est penser, alors Chad en ne se faisant plus « du » cinéma mais en en faisant purement et simplement ici, pense peut-être pour la première fois ici. Et également pour la dernière... Car si la surprise d'être découvert est la même chez Chad et son modèle tacite, Jeffrey, ce qui suit cette surprise n'est, hélas pour Chad, pas du tout de même nature...



P38



P39



P40



P41





P42



P43

Car si le cinéma repose sur le voyeurisme, ce dernier n'épargne pas certaines conséquences à celui qui regarde. C'est en tout cas la leçon qu'aura donnée à son spectateur, à de nombreuses reprises, un cinéaste qui va être à présent convoqué par les frères Coen sur un mode plus subtil que celui de la citation directe. Mais n'allons pas trop vite. Pour l'instant, et après un très bref et grotesque face à face, Harry abat Chad d'une balle en plein front... sans même s'en rendre vraiment compte comme nous allons nous en apercevoir rapidement. Si la séquence est amusante grâce au jeu outré des deux acteurs, la mise en scène, elle, se montre beaucoup plus inquiétante en choisissant de ne rien modifier au système du champ contre-champ à l'œuvre depuis quelques minutes. En effet, nous conservons le regard de Chad en plan subjectif auquel s'oppose désormais ce même type de plan prenant en charge le regard d'Harry. En d'autres termes, le spectateur est abandonné sur la trajectoire de la balle et accuse à sa manière le coup par une double transgression : l'une inhérente au genre de la comédie – personne n'y meurt en général et surtout pas le plus drôle des protagonistes de l'histoire –, l'autre se rapportant à l'élémentaire règle des 180 degrés propre à la figure du champ contre-champ – l'axe de la caméra ne doit pas excéder cet angle-là lorsque deux personnages sont filmés face à face or placer la caméra sur cette limite-même constitue déjà une transgression qui distille le malaise chez le spectateur.



P44



P45

Même la détonation ne brisera pas le choix malaisé d'un champ contre-champ frontal. Ainsi verrons-nous s'effondrer deux corps en une même posture qui les identifie un bref instant l'un et l'autre comme victimes de circonstances aberrantes les dépassant amplement. Le jeu du champ contre-champ ne s'arrête qu'avec la disparition du visage de Chad qui, à partir de là, ne nous sera plus jamais montré. Il y a là une posture éthique probablement et le fait que l'identité problématique du cadavre va relancer l'intrigue du côté du survivant, Harry, en proie à une légitime attaque de panique qui va rapidement se muer en une actualisation et une confirmation du bien-fondé de ses pulsions paranoïaques les plus exacerbées.

En enfreignant et une règle du genre et une règle de mise en scène, les frères Coen amorcent une rupture de ton significative : le récit – jusqu'ici bon enfant – bascule dans un tragique (le meurtre) largement teinté de grotesque (le jeu d'acteur) et, sans doute, de pathétisme (le caractère incompréhensible de la situation pour Harry, ignorant même qu'il vient de commettre l'irréparable !).



P46

Les frères Coen, cinéastes des personnages dépassés par les événements, ont déjà eu recours à ce type de séquence. Le précédent opus de la « trilogie des idiots » que vient clore « *Burn after reading* », « *Intolérable cruauté* », proposait déjà une mort singulièrement absurde lorsque qu'un tueur à gage asthmatique confondait dans la précipitation son arme avec son diffuseur de ventoline !



De la même manière la mort de Marvin, dans « *Pulp fiction* » que réalise Quentin Tarantino en 1994, intervient à la suite d'un coup de feu malencontreux de l'un de ses deux kidnappeurs, Vincent Vega, déclenché par un chaos de la route.



Ce genre de mésaventure se rencontre également dans le « *Dead man* » de Jim Jarmush en 1996 lorsque l'indien « Nobody », qui ne sait pas se servir d'un fusil, appuie tout de même sur la gâchette, sauvant inopinément le héros, Willima Blake, d'un mort certaine.



Un moment de pur burlesque morbide est également à l'œuvre dans le « *Mulholland drive* » de David Lynch en 2001 lorsqu'un tueur à gage d'opérette tire malencontreusement à travers la cloison, tandis qu'il tente de maquiller son contrat en suicide, blessant au passage une imposante et vociférante femme de ménage qu'il lui faudra assassiner aussi mais à grand peine...



Au-delà de l'apparente "recette" que constitue ce type de séquence, elle revêt dans "*Burn after reading*" un aspect volontiers moral : en annulant la règle d'un genre (on ne meurt pas dans une comédie) par l'irruption d'une autre règle liée à un autre genre (tout le monde peut mourir dans le thriller), Ethan et Joel Coen produisent un étrange effet de réel qui pourrait se résumer à « tout peut arriver dans « *Burn after reading* » comme dans la vie ». Plus de règles ou peu de respect envers elles semble devenir la devise d'un film au récit zigzaguant dans une vaste bousculade de personnages aux profils à la limite de la psychiatrie.

La paranoïa, les pulsions sexuelles exacerbées, la puérilité et la violence incontrôlable du personnage de Frank (interprété par Denis Hooper) dans « *Blue velvet* », qui apparaît pour la première fois dans la séquence citée ici par les frères Coen, ces caractéristiques donc, que concentrait de manière hallucinante un seul personnage dans le film de Lynch, se retrouvent ici disséminées au gré d'un ensemble de personnages ayant valeur de coupe sociale. Il n'est plus question de circonscrire le mal à un seul et unique serpent hantant le jardin d'Eden mais de faire le constat de la dégénérescence d'une société dans son ensemble, comme contaminée par l'angoisse et la panique, incapable d'opposer une quelconque raison aux pulsions qui s'emparent d'elle.

III – Un cinéma référencé en vue de la fabrication d'un spectateur qualifié – plans 47 à 86 :

Si, dans la première partie de la séquence, la citation de « *Blue velvet* » est plastiquement appuyée (même scénographie et composition des plans), l'usage de la référence va par la suite se faire plus subtil en répondant à une logique de déplacement quasi-onirique de motifs graphiques et sémantiques également empruntés à l'histoire du cinéma. Les signes – la surprise, le placard, les persiennes, etc. – étaient ainsi également disposés dans les films de Lynch et d'Ethan et Joel Coen, ceux de « *Psychose* » vont être disséminés par déplacements successifs jusqu'au terme de la séquence, car c'est bien du film matriciel qu'Alfred Hitchcock réalise en 1960 dont il va être à présent question (matrice également, et peut-être même surtout, du film de Lynch).

Par la dissémination des signes, puis leur ré-ordonnancement, les frères Coen conçoivent leurs propres films comme des lieux où les clichés se revitalisent, où les citations acquièrent une nouvelle indépendance en se détachant même parfois de toute référence directe au passé pour se faire unité minimale de signification. Dès lors, nul besoin ici de percevoir la référence à Hitchcock pour apprécier pleinement ce qui se montre, se dit, se joue devant nous. Le modèle se dissout en quelque sorte dans sa relecture. Mais la leçon, elle, n'a pas changé.

Déjà « *Fargo* » en de nombreux points évoquait « *Psychose* ». C'est là sans doute le film d'Hitchcock qui aura le plus durablement marqué les deux cinéastes dans sa manière de radicaliser l'introduction et la disparition des personnages du récit. Il va de soi que la séquence de la mort de Chad n'est pas sans évoquer, sur le mode du pastiche, celle où Marion Crane est poignardée sous la douche dans « *Psychose* » bien que les Coen, en faisant le choix de la brièveté, ne cherchent en aucune manière à faire concurrence à leur illustre aîné. Un coup de feu maladroit remplacera donc ici la longue série de plans détaillant l'agression dans le film d'Hitchcock.

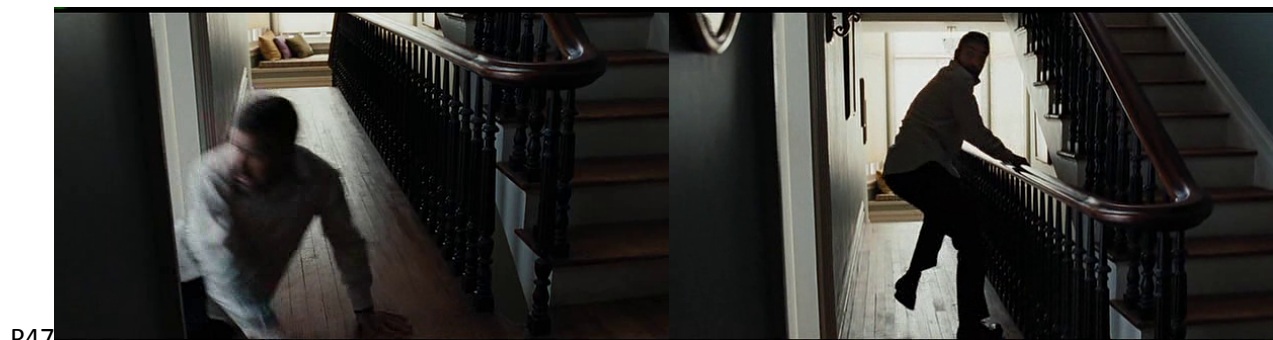
« Ce que nous aimons chez Hitchcock, c'est sa manière de juxtaposer des moments horribles et des moments très drôles »¹ déclarait Joel Coen en 1996. A partir de ce postulat, il s'agit pour Ethan et Joel Coen de rejouer la séquence de la douche de « *Psychose* » de façon tellement décalée que la référence devient presque indiscernable. Au final, l'une des plus terribles séquences de l'histoire du cinéma est ici discrètement pastichée. Tels deux laborantins, Ethan et Joel Coen tentent ici la greffe, le mélange. En résulte ce ton typique des frères Coen où l'on ne sait pas toujours quand rire ou être effrayé. « Nous essayons toujours d'éviter le cliché, préférant surprendre le public »². La vitesse d'exécution est ici déterminante pour que joue pleinement l'élément de surprise. Mais cette mort n'en est pas pour autant gratuite. « On ne parle pas de la nécessité de la violence par rapport au type de récit par exemple. On en parle toujours en général... »³ C'est la première fois, dans la trilogie des idiots que sa propre bêtise envoie l'un des protagonistes principaux à la mort. Le corollaire de l'impossibilité à communiquer, de l'incapacité à comprendre le monde est, immanquablement, la manifestation de la violence. L'art des frères Coen est hitchcockien bien au-delà du simple usage d'une référence par ailleurs très diffuse ici. Les accents hitchcockiens de « *Burn after reading* » sont formels et moraux : le spectateur doit être puni de son voyeurisme, prendre conscience que regarder présente un danger même dissimulé à la vue de celui ou de celle que l'on observe. C'est là le sens de la mort de Chad. Pour parfaitement stupides qu'ils étaient, les trois évadés de « *O Brother* » ne portaient atteinte à la vie d'aucun autre personnage. Le personnage très secondaire du tueur à gage de « *Intolérable cruauté* » n'existait pas suffisamment aux yeux du spectateur pour que sa disparition crée un vide conscient dans l'économie du récit. Le personnage de Chad est par contre, dans « *Burn after reading* », celui qui emporte en général l'adhésion du public tant il fait figure d'enfant innocent dénué d'arrière-pensée et se montre à plusieurs reprises touchant de naïveté. Sa mort constitue une violence plus grande qu'à l'accoutumée faite au spectateur. Ce choc est ici souligné par la fuite de Harry en

¹ Nicolas Saada, « Entretien avec Ethan et Joel Coen » in *Cahiers du cinéma* n° 505, p.46.

² Op.Cit., p.47.

³ Ibid., p.47

quelques plans volontiers outranciers dans leurs cadrages et leur éclairage : contre jour, violentes contre-plongées et plongées, chute du personnage en proie à la panique, regard en arrière empreint d'effroi – ce sont à présent les codes du film d'épouvante qui sont convoqués à tel point que le décor lui-même – jusqu'ici anodin – semble se charger d'une dimension gothique qui vient volontiers peser sur le personnage.



P47

P49



P48



P50

P51



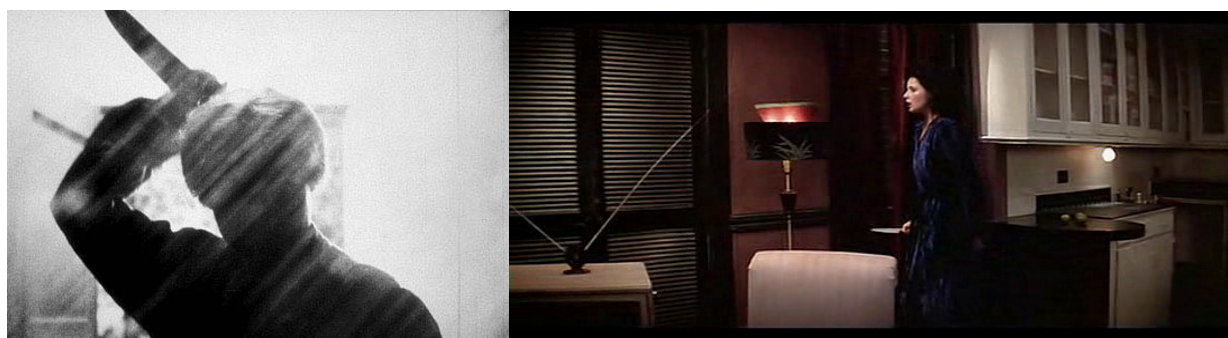
P52

Revient alors la figure du champ contre-champ, entre Harry et... une cage d'escalier. Que regarde Harry ici ? Et, surtout, qu'est-ce qui le regarde en retour ? Harry regarde un escalier vide menant à un étage où demeure un cadavre. Escalier. Etage. Cadavre. Et c'est ainsi le film « *Psychose* » qui s'invite ici et regarde Harry depuis un imaginaire mythique. Ce champ contre-champ rapprochant deux films à travers le temps est d'autant plus pertinent que le récit de « *Burn after reading* » ne repose que sur l'imaginaire débridé de ses personnages. En conséquence, l'idée de montrer, à ce point très inquiétant du récit, le face à face d'un personnage et d'une image tout à la fois vide

et convoquant l'un des lieux les plus terrifiants de l'histoire du cinéma – la sinistre maison de Madame Bates qui surplombe le non moins menaçant motel du même nom – est tout à fait opérante pour traduire visuellement la fiévreuse terreur qui s'empare de Harry.



P53



Enchâssement de références, la séquence semble faire remonter l'histoire du cinéma à son spectateur. De l'usage tout en ironie de la citation de « *Blue velvet* », nous passons donc au modèle même de cette citation. Il y a là l'émergence du texte hitchcockien au sein du texte présent en une sorte de palimpseste cinématographique comme il en irait d'une tache de sang qu'on peine à nettoyer parfaitement et qui, toujours, fait retour. Vérification immédiate de cette idée, le plan de l'escalier, célèbre motif de « *Psychose* », en appelle un autre, non moins fameux : le couteau de cuisine dont use à deux reprises Madame Bates pour tuer ses victimes. C'est ce même couteau qui passait des mains de Madame à Bates à celles de Dorothy valence dans « *Blue velvet* » et qui, à présent, échoue dans celles d'Harry.

Là encore, la contre-plongée, le personnage de dos, le contre-jour qui ne tarde pas à mesure qu'Harry s'approche de l'escalier venu de 1960, la musique soulignant le suspense, tout cela réactive une codification visuelle proche de l'épouvante. Dès lors, on ne peut que constater qu'avec les objets – ici le couteau de cuisine – les rôles aussi se déplacent...

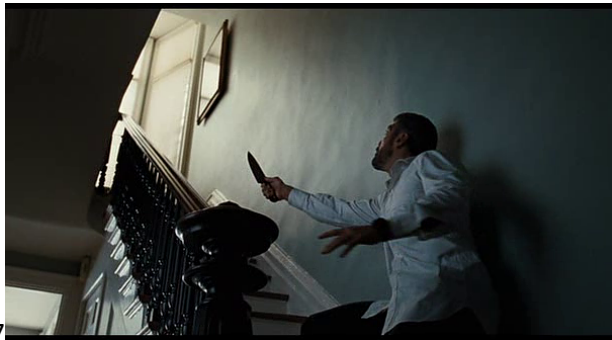


P54

P55



P56



P57



P58



P59



Même topographie comparable entre « *Burn after reading* » et « *Psychose* » à l'étage où la porte entrouverte accentue la menace. On songe à la promesse du cinéma classique qu'un titre d'un film de Fritz Lang pourrait résumer : « *Le secret derrière la porte* ». Le spectateur du cinéma classique allait voir les films hollywoodiens sur la seule foi de cette promesse d'en voir plus, de voir, jusqu'à l'horreur peut-être, ce qui se trouve « derrière la porte ». Si la porte était un signe rattaché, effectivement, à un sens tout à fait tangible dans le film de 1960 – Madame Bates apparaît, se précipite et tue Arbogast au sommet des escaliers – il est important de noter que cette même embrasure n'est plus, dans « *Burn after reading* », qu'un signe dénué de sens pour le spectateur qui sait, lui, qu'il n'y a jamais qu'un cadavre bien inoffensif à l'étage. Car il ne s'agit pas ici d'une authentique séquence de suspense – puisque nous savons ce qu'Harry semble ignorer : aucun danger à l'étage – mais la réinterprétation distanciée de la séquence de suspense type donne en fait l'occasion d'une observation quasi-entomologique des affres successifs d'un personnage passant de la surprise à la panique, de la panique à l'angoisse et de l'angoisse au désespoir.

P60



Porte entrouverte, couteau serré fébrilement, cadavre : des éléments principaux d'une séquence de « *Psychose* » découle ici une autre séquence bien différente. Si le face à face avec la mort a bien lieu une nouvelle fois, il est davantage pathétique que terrifiant. Alors même que le spectateur a pour la seconde fois la confirmation de la mort de Chad, après le plan montrant en gros plan l'impact du coup de feu sur son front, Harry -qui l'a pourtant tué- ne réalise toujours pas la réalité de son acte. C'est ainsi qu'avec les principaux motifs du film-matrice se déplace également l'enjeu de la séquence : plus de suspense ici mais l'observation entomologique d'une pathologie, celle de Harry, qui trouve dans le réel des signes susceptibles d'alimenter sa paranoïa. Le spectateur a, en quelque sorte, pris le relai du défunt Chad, adopté pleinement la place qui lui revient de droit, celle du voyeur.

P61



P62



P63



L'incroyable déni dans lequel se trouve Harry face au réel est ici montré avec une insistance accablante pour le personnage qui trouve encore le moyen de rejouer un cliché, celui de la séquence d'action type – roulé-boulé afin de récupérer une arme pour la braquer en direction de la menace – alors qu'il est en définitive seul avec un cadavre. Toute la fin de la séquence va d'ailleurs être sur-découpée comme il en irait d'une séquence d'action alors même que d'action, il n'y aura que peu de traces...



Et c'est, fugitivement, le visage du schizophrène Norman Bates qui est ici évoqué, tant Harry concentre également en un seul corps celui du bourreau et celui de la victime. Ultime réminiscence.



P64



P65



P66



P67



P68



P69



P70



P71



P72



P73



P74



P75



P76



P77

Pourquoi un découpage aussi vif ? Parce que le choix du champ contre-champ est de nouveau fait et que les frères Coen répondent ici à une question métaphysique fameuse : est-ce qu'un cadavre est toujours un homme ? Oui, semblent-ils dirent en accordant au cadavre de Chad le même dispositif de mise en scène qu'au début de la séquence. Et non car Chad devient dans le contre-champ de Harry, un corps anonyme, sans identité donc sans visage, sorte de bloc de questions qu'il convient de disséquer pour tenter d'en savoir plus. Le montage accompagne alors avec la rapidité qui s'impose la fulgurante montée d'angoisse et de désespoir mêlés qui étreint Harry alors que les signes s'accumulent devant ses yeux effarés quant à l'appartenance du cadavre à la mystérieuse corporation des espions ! C'est donc à la forme du montage somatique que nous avons à faire et qui est destiné à traduire un état émotionnel bien plus qu'une série d'actions d'ordre purement physique.



P78



P79



P80



P81



P82

Rien.



Donnez-moi votre portefeuille.
Donnez-moi votre portefeuille !

P83



J'ai flingué un espion !

P84

P85



Qu'est-ce que tu fous là, ducon ?

P86



Que faites-vous chez moi,
Jeffrey Beaumont ?

Un ultime retour au « *Blue velvet* » de Lynch s'impose tant la question de l'identité de « l'homme dans le placard » y était aussi déterminante. Mais si dans « *Blue velvet* » un dialogue pouvait encore s'installer entre Dorothy et son voyeur, Jeffrey, dans « *Burn after reading* » il n'est plus question de se parler même sous la menace : l'incommunicabilité mainte fois montrée par le film, prend ici une allure radicale puisque Harry fait face à un cadavre. Comment la séquence se termine-t-elle ? Par un ultime plan qui voit Harry adopter une posture familière pour un personnage d'Ethan et Joel Coen : seul, regardant de droite et de gauche, concluant à sa propre solitude face à l'irréparable⁴.

P87



A quoi le spectateur de « *Burn after reading* » a-t-il été convié au final, face à cette étonnante condensation d'un film, de son modèle et du modèle de ce modèle ? ! D'autant que, nous, spectateurs, avons l'avantage au sein du régime d'inégalités cognitives entre spectateur et personnages à l'œuvre dans tout récit. Non plus à une séquence de suspens, mais bien à l'observation d'un personnage qui trouve l'espace d'un instant la confirmation possible de sa paranoïa dans le réel le plus quotidien et bascule alors concrètement dans une situation passablement tragique qui le verra fuir – ou du moins tenter de la faire – pour l'Amérique du Sud.

Nous sommes ici au comble de la dévitalisation dramatique du récit : un début potache qui ne laisse en rien présager la mort d'un des deux personnages, un meurtre quasi-subliminal avec lequel les cinéastes jouent la surprise au détriment du suspens, un délire aux portes de la mythomanie presque totalement dénué d'enjeux dramatiques

⁴ On songe au Steve Buscemi de « *Fargo* » en 1996, kidnappeur malchanceux enterrant son magot dans la neige et se trouvant finalement, face à l'immensité neigeuse uniforme, dans l'obligation de marquer l'emplacement avec la petite pelle rouge lui ayant servi à creuser la cachette !

dans la seconde partie de la séquence où le personnage va mettre plusieurs minutes à constater ce qu'a déjà vu le spectateur. Car le « déjà-vu » est sans doute l'une des clés importantes pour aborder le travail des deux cinéastes américains ici tant il s'agit de travailler non pas en dépit mais à partir d'images préexistantes, marquantes, irriguant les imaginaires populaires jusqu'au point de rupture de leur raison dans le cas des personnages soigneusement décrits ici. Car « *Burn after reading* » est un film sur des personnages qui « se font des films » par des cinéastes qui, de fait, prennent à bras le corps cette idée d'un imaginaire préexistant pour organiser par une succession de déplacements de situations, de lieux, d'actes ou simplement d'objets une sorte de vaste rêverie autour du cinéma et de son rapport au réel.

Conclusion : Résumé des épisodes précédents – de la postmodernité au maniérisme :



Plus qu'à un inventaire plus ou moins ludique qui serait la marque de la postmodernité, c'est davantage grâce à la redistribution systématique des fonctions et des rôles, aux déplacements continuels à l'intérieur du récit des éléments marquants de leurs modèles que le cinéma des frères Coen touche, au-delà de la référence cinéphilique, à quelque chose du réel. La mort de Chad est ainsi fortuite et dénuée de sens scénaristique. L'amateur occasionnel de comédie s'en trouve tout aussi surpris que le cinéophile averti : le premier parce que la comédie est le genre où l'on ne meurt usuellement pas, le second parce que le regardeur – figure de spectateur à l'intérieur de la diégèse – ne meurt dans aucun des deux films auxquels se réfère fortement la séquence. Dans « *Psychose* », le voyeur est, à priori, une pure figure de spectateur en cela qu'il n'est pas partie prenante dans l'action – du moins le croit-on au moment du meurtre ; dans « *Blue velvet* », aucun des protagonistes ne meurt lors de la séquence de voyeurisme et surtout pas Jeffrey, personnage principal du film. Si, chez Hitchcock et Lynch, les deux figures de voyeur qui sont mise en scène seront punies de leur immoralité, elles ne le seront pas dans la même mesure que Chad dans « *Burn after reading* », c'est-à-dire pas aussi radicalement alors même que le jeune coach ne possède pas une once de perversité : il se trouve simplement au mauvais endroit au mauvais moment ! Le monde décrit par les frères Coen est absurde, fortuit et incroyablement violent. Comme peut l'être le réel. En cela, l'usage soutenu de références à d'autres films tend paradoxalement à déconstruire le monde diégétique du cinéma, cet art qui, selon Michel Mourelet, « substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs » : cette formule tient en quelque sorte de la devise pour des personnages qui ne cessent de fabuler sans en être conscients. L'histoire du cinéma tient

également lieu ici d'arrière-plan imaginaire pour les deux cinéastes. En effet, les frères Coen, en introduisant la violence de manière presque arbitraire au cœur d'un scénario de comédie et en éliminant au deux tiers du récit le personnage le plus drôle et le plus « innocent » du film, produisent un effet de réel parfaitement inattendu en malmenant au passage quelques conventions cinématographiques... C'était déjà là le projet de « *Psychose* » qui organisait la mort de son personnage principal au premier tiers du récit. Les deux films se retrouvent alors à dire quelque chose de la mort en cela qu'elle se trouve, dans les deux films, dénuée de sens quant à l'intrigue ou au monde du cinéma. Chad meurt de manière brutale au terme d'une rencontre encore plus brève que celle de Marion et de Norman dans « *Psychose* » et sans même que son meurtrier, plus maladroit et effrayé que foncièrement agressif, n'en soit complètement conscient. La surprise et la peur panique ont ainsi remplacé la schizophrénie du modèle hitchcockien. Dépressif et paranoïaque, le personnage incarné par George Clooney ne s'avère pourtant pas moins dangereux que celui, psychotique, incarné par Anthony Perkins.

Un personnage peut en cacher un autre donc. C'est la logique du secret derrière la porte : le hors-champ est contenu dans le champ, il ne lui est plus extérieur ici. En d'autres termes, le cadre ne fait pas office de cache selon la fameuse définition bazinienne mais se fait énigme en lui-même. Ce qu'il y a à comprendre est contenu dans l'image elle-même. C'est la logique d'un certain maniérisme que de s'appuyer sur l'idée que quelque chose se cache dans l'image et que, si l'on étend ce raisonnement aux limites de l'image elle-même, de la même manière qu'une porte de placard peut cacher un voyeur, c'est-à-dire un regard, une image peut également faire office de paravent et cacher d'autres images. Tout l'enjeu de la mise en scène maniériste est de faire émerger l'image cachée. Ainsi, la porte du placard de la chambre du personnage incarné par Clooney, c'est le placard de « *Blue velvet* » faisant face à la salle de bain de « *Psychose* » : le mélange des deux ne peut que produire un cadavre... Dès lors, qu'ajoute cette séquence de « *Burn after reading* » à celles de ses deux films de référence ? Une question, sans doute : « Qu'est-ce que regarder sans rien comprendre à ce que l'on voit ? » Et une réponse, peut-être : à présent, perdu dans le flux continu des images – à l'ère du « Patriot Act » (les lois d'exception américaines et liberticides post-11 septembre), le « Neighbourhood watching » (la politique du bon voisinage devenue espionnage pur et simple de voisins possiblement terroristes !) et la croyance aveugle – photos à l'appui ! – en la présence d'armes de destruction massive en Irak pour justifier une guerre – c'est le regardeur qui est en danger plus encore que l'objet de sa fascination.

Le face à face de « *Blue velvet* » a lieu entre deux êtres vivants. Celui de « *Burn after reading* » se déroule entre un homme et un cadavre. Ce cadavre, tout bon cinéaste maniériste le traîne derrière lui. C'est le cadavre du grand cinéma, le poids mort avec lequel il faut composer pour continuer à faire des films car c'est là le propre du maniérisme que de croire que les grands films ont été faits et que l'on appartient à la génération d'après les grands chefs-d'œuvre. C'est là la différence entre « *Blue velvet* », film postmoderne qui convoque « *Psychose* » sur un ton dramatique mais de manière au fond purement ludique et « *Burn after reading* », film maniériste qui se réapproprie le film du Lynch – grande référence du mystère au cinéma – et son illustre modèle – le « *Psychose* » d'Hitchcock – sur le ton de la comédie loufoque mais avec un poids de mélancolie et de détresse patent. Dès lors il est possible de distinguer la fiction anglo-américaine de la fiction française par ce refus catégorique des anglo-saxons de faire table-rase au moment de se réinventer (se terme revient sans cesse dans la bouche de Linda au cours du film des frères Coen)⁵. Pas d'équivalent d'un Jean-Luc Godard dans le cadre du cinéma américain par exemple. Bien au contraire, on ne peut que constater – et « *Burn after reading* » nous en offre l'occasion – combien le besoin de filiation demeure vivace aux États-Unis. Il s'agit donc moins ici de tourner le dos au passé que d'en « reprendre la ligne » avec une pleine conscience du présent. L'usage de la référence sur différents modes ou plans est ainsi moins affaire de coquetterie cinéphilique que de l'ordre d'un besoin quasi-« civilisationnel ».

⁵ Cf. Gilles Deleuze, Claire Parnet, « *Dialogues* », Editions Flammarion, Collection Champ/Essai, Paris, 2008, à propos du mode de fonctionnement des fictions anglo-américaines.