

Détermination d'un film – « *Burn after reading* » et la question du genre.

1

« Et maintenant, je suis dans la maison des condamnés. J'écris la fin de cette histoire pour que le père O'Connell y jette un coup d'œil et me montre les endroits qu'il faut un peu corriger pour la ponctuation et tout le reste. Si j'obtiens un délai, il le gardera en attendant les événements. Si l'on commute ma peine, il le brûlera pour qu'ils ne sachent jamais s'il y a eu vraiment meurtre ou non dans tout ce que je leur ai dit. Mais s'ils me liquident, il le prendra et tâchera de trouver quelqu'un pour l'imprimer. »

James M. Cain, « *Le facteur sonne toujours deux fois* », éditions Gallimard, Paris, 1936, p.100.

« Et qu'est-ce que vous préféreriez au final : les films d'auteur ou les films de série B ?

C'est difficile de choisir, parce qu'on fait partie de cette génération qui a découvert le monde à travers la télé. Dans les années 60 ou 70, la télé ne choisissait pas un type de public particulier. Le message c'était : un film d'auteur italien pouvait ne pas être forcément supérieur à une comédie un peu idiote avec Doris Day. Et puis, notre télé était en noir et blanc, ce qui nivelait tout. La vérité, c'est qu'on vient d'un monde en noir et blanc. C'est bien le noir et blanc : ça met tout le monde sur un pied d'égalité. »

Joel Coen in « *C'est plus cool d'avoir un film culte que de collectionner les oscars* » - entretien dans le magazine So Film n°15, novembre 2013, p. 36.

Préambule : la question du genre :

On le sait, la notion de genre préexiste à l'apparition du cinéma. Dans le domaine artistique, l'usage des classifications génériques était déjà présent en peinture et a pris une grande ampleur au sein du champ littéraire. Un spectateur lambda cherchant à choisir un film s'appuie en général sur ce que les sociologues nomment des « prénotions », c'est-à-dire une taxinomie générique permettant de situer à l'avance l'œuvre qui va leur être proposée. A l'instar des autres domaines artistiques, le genre revêt au cinéma une dimension fonctionnelle. Sur le terrain économique tout d'abord, le genre correspond au besoin de l'industrie cinématographique de s'organiser aux niveaux de la production et de la distribution. En d'autres termes, le genre au cinéma constitue une stratégie permettant de vendre des produits qui ont pour principal « défaut » d'être tous et sans exception des prototypes. Le genre permet, en quelques sortes, de fidéliser une clientèle autour de caractéristiques communes partagées par certains films. Il a donc été très important dans un premier temps que les genres au cinéma soient bien définis les uns par rapport aux autres dans une optique de standardisation. C'est un domaine dans lequel Hollywood s'est, on le sait, spécialisé. Mais pour que l'impact économique des films soit optimum, il convient également de différencier chacun d'entre eux. Cette dialectique standardisation/différenciation – faire baisser le coût des produits/se distinguer de la concurrence –

a engendré une sensible modification de la notion pure et dure de genre depuis quelques années : si comédie est un terme générique par exemple, on lui accole de plus en plus fréquemment dans le discours promotionnel des adjectifs cherchant à affiner les renseignements donnés par avance au public. Ainsi, apparaît la comédie romantique, la comédie d'horreur, la comédie policière, etc. On assiste donc ni plus ni moins qu'au mélange des genres. « *Burn after reading* » pourrait, dans cette optique, être considéré comme une « comédie d'espionnage ».

Apparus au début des années 1980, issus de la même génération de cinéastes que David Lynch, Jim Jarmush ou Quentin Tarantino, Ethan et Joel Coen pratiquent, à l'instar de leurs confrères et dans la mouvance postmoderne caractéristique de cette époque, un cinéma mêlant adroitement et de manière souvent très personnelle de nombreuses références picturales, musicales, littéraires et, bien entendu, cinématographiques. Références, citations et hommages irriguent ainsi la plupart de leurs films. Les frères Coen ont évolué de la sorte à l'intérieur d'un cinéma de genre dont le film noir constituerait la base indéfectible. A partir de ce socle, le cinéma des Coen peut être compris comme étant partie prenante du processus de « *genrification* »¹, c'est-à-dire d'« une dialectique constante entre la consolidation et la dissémination des catégories, dialectique qui régit l'histoire des types et la terminologie »². Ainsi, un genre cinématographique est toujours lié à d'autres genres, comme à des productions culturelles non cinématographiques, en un perpétuel mouvement fluctuant. A l'instar de Billy Wilder (« *Assurance sur la mort* » en 1944 et « *Certains l'aiment chaud* » en 1959 par exemple) ou de Blake Edwards au début de sa carrière (« *Allô brigade spéciale* » en 1962 et « *La panthère rose* » en 1963), les frères Coen ont depuis leur tout premier film, « *Sang pour sang* » en 1984, affiché une prédilection envers deux genres distincts – la comédie et le film noir – que leur œuvre mélange habilement en des proportions différentes à chaque fois. Ajoutons de plus que la complexité à laquelle les genres – à travers le phénomène de la *genrification* – ont abouti a joué un rôle indéniable dans la perméabilité de la frontière entre culture savante et culture populaire. Une partie du succès du cinéma des frères Coen repose ainsi sur un mélange rarement démenti entre « *high art* » et « *low art* ». « *Burn after reading* », étrange objet générique, est un parfait exemple d'une synthèse à la fois déroutante et pourtant cohérente entre des influences diverses parfois très éloignées les unes et des autres.

Postulons, enfin, qu'il y existe deux manières d'appréhender le genre : du côté de ceux qui le produisent – les agents du champ cinématographiques que sont les scénaristes, les réalisateurs ou les producteurs – et du côté de ceux qui le reçoivent – les spectateurs. Si, d'un côté, le genre constitue en quelque sorte un cahier des charges, un modèle auquel il convient de se conformer tout en sachant s'en écarter, d'un autre côté, du point de vue du spectateur donc, le genre, c'est-à-dire ses thématiques et ses codes narratifs et visuels, forme ce que l'on nomme un « horizon d'attente ». Il y a là, d'un côté comme de l'autre, un jeu constant entre respect et transgression. C'est dans cet espace malléable que réside l'intérêt des films comme le plaisir que l'on peut prendre à les voir. De

¹ Il s'agit là d'un néologisme dû au théoricien américain du cinéma Rick Altman. Cf. Rick Altman, « *Film/Genre* », Londres, BFI, 1999.

² Rick Altman, « Emballage réutilisable : les produits génériques et le processus de recyclage », in *Iris* n°20, cité par Raphaëlle Moine in « *Les genres au cinéma* », éditions Nathan, Paris, 2002, p.115.

fait, « *Burn after reading* », œuvre ressortissant de deux genres fortement codifiés – comédie et espionnage – s'avère passionnant dans la manière dont il reconstitue un horizon d'attente en exhibant un certain nombre de signes propres aux deux genres qu'il convoque et entremêle, tout en organisant par cette rencontre surprenante une évidente et pertinente distanciation. Qu'est-ce que « *Burn after reading* » au final ?

1 – “Burn after reading” est une comédie ?

3

Au grand jeu des références, il en est une qui structure assez fortement l'imaginaire des frères Coen : le cinéma de Frank Capra. Le modèle Capra“esque” va ainsi être revu et corrigé à travers plusieurs films. Si l'hommage qu'a constitué « *Le grand saut* » en 1994 se confrontait directement à son modèle en réinvestissant un certains nombres de motifs de l'œuvre du cinéaste italo-américain – la crise économique des années 30, le milieu cruel des affaires, la tentation du suicide, la figure du naïf idéaliste ou le motif du miracle –, l'idéologie ambiguë qui préside à la réalisation des films du réalisateur de « *La vie est belle* » a souvent constitué le point de départ mythique à partir duquel les frères Coen ont proposé leur relecture de la mythologie américaine. La trilogie des idiots est particulièrement représentative de ce rapport à cette comédie du New Deal dont Capra s'était fait une spécialité. « *O'brother* » en 2000, « *Intolérable cruauté* » en 2003 et « *Burn after reading* » en 2008 ont notamment pour point commun de transformer le héros-type de Capra, c'est à dire le naïf, le rêveur, l'enfant innocent perdu dans un monde adulte cynique, en un parfait imbécile, tantôt attachant, tantôt pathétique. En témoigne par exemple le discours du personnage d'avocat incarné par George Clooney dans « *Intolérable cruauté* » qui parodie ouvertement le final de « *M. Smith au sénat* ».



« Monsieur Smith au Sénat » 1939 f. Capra et « Intolérable cruauté » 2003 d'Ethan et Joel Coen.

La ferveur et la croyance dans les institutions américaines ont laissé la place à un cynisme qui se pare pourtant superficiellement des mêmes atours empathiques suscitant une émotion sincère parmi un auditoire de requins du barreau. L'idéalisme n'est plus qu'un signe coupé de toute signification. Car le cinéma de Capra était intimement lié à l'époque de laquelle il témoignait : l'Amérique du New Deal rooseveltien pour aller vite. Le point fort de Capra a sans doute résidé dans son goût et sa capacité à produire ce que l'on pourrait appeler de la « fiction nationale », c'est-à-dire des films ayant ostensiblement pour but de proposer au public un modèle comportemental basé sur la « politique du

bon voisinage » soit l'entraide entre voisins étayée par une même croyance en l'Amérique. Il s'agissait pour le cinéaste de construire à l'aide du cinéma un véritable sentiment d'unité nationale chez les spectateurs. Plus rien de cela chez les frères Coen. Il suffit de tendre l'oreille pour comprendre combien le cinéma de Capra n'utilise de différentes façons de s'exprimer qu'en termes de classes sociales (selon que l'on est riche ou misérable on ne s'exprime pas de la même manière) : tous les personnages de ses films sont avant tout américains. Au contraire, le cinéma des Coen se présente comme un véritable festival d'accents très marqués et très différents les uns des autres renvoyant tous à des géographies spécifiques : l'accent du Minnesota de « *Fargo* » n'a rien à voir avec celui du Texas de « *Sang pour sang* » ou « *No country for old man* » qui ne se compare pas davantage avec ceux que l'on entend dans la Californie de « *Barton Fink* ». Il s'agit pour les deux frères de littéralement mettre l'accent sur les différences et non de les gommer pour simuler l'unité. Car l'unité des Etats-Unis, paraît depuis longtemps n'être plus entretenue que par la peur et semble s'être dissoute dans une paranoïa généralisée. C'est sans doute que le vrai modèle des frères Coen est ailleurs. Il s'agit de Preston Sturges, premier scénariste-réalisateur- producteur de Hollywood, ayant produit dès 1940 des satires radicales de l'« *American Dream* » cher à Capra. Dès son premier film, « *Gouverneur malgré lui* » - comédie à la structure en flash back de film noir – Sturges pose comme base de son récit la collusion évidente entre politiciens et gangsters (on songe au gouverneur délicieusement opportuniste de « *O brother* »³) ainsi que la corruption de la société comme de son héros (différence majeure avec le héros capraesque). Par ailleurs, Sturges fut aussi l'inventeur au théâtre de la recette de la « *screwball comedy* »⁴ qui triomphera sur les écrans grâce à Capra, Lubitsch, Hawks et quelques autres : le couple comme thème essentiel porté par d'incessants dialogues avec deux lignes majeures et systématiques de récit – la peur du sexe et la différence sociale (l'homme et la femme en présence ne sont pas issus du même milieu social). A l'inverse de Capra, Sturges n'aura de cesse de s'attaquer aux fondements du rêve américain⁵ pour décrire sur un mode doux-amer qui semble avoir durablement marqué les frères Coen un monde dénué de justice. La satire du monde judiciaire restera d'ailleurs l'un des thèmes de prédilection des deux cinéastes.



3 « *O brother* » se présente d'ailleurs comme l'adaptation d'un livre imaginaire qui apparaît dans le film le plus célèbre de Preston Sturges « *Les voyages de Sullivan* » qui met en scène un réalisateur de comédie cherchant à témoigner de la crise économique. Ce livre est signé d'un auteur tout aussi imaginaire prénommé Sinclair Beckstein (une contraction de noms d'écrivains existants : Upton Sinclair et John Steinbeck).

⁴ Ainsi que du rouge à lèvres indélébile dans la vie ! Ce qui n'est pas sans rappeler l'invention du houlà up par le personnage principal du « *Grand saut* » en 1994.

⁵ L'idée que n'importe qui peut devenir président (« *Gouverneur malgré lui* ») ou devenir riche (« *Le gros lot* ») ou être un héros (« *Héros d'occasion* ») par exemple.

Que reste-t-il du rêve américain dans « *Burn after reading* » ? C'est sans doute par cette question que peut s'appréhender la relecture de la comédie classique américaine orchestrée par les frères Coen. La peur du sexe s'est muée en obsession du corps performant et en consommation aussi systématisée (internet aidant) qu'insatisfaisante au cœur d'un désert affectif (l'un des motifs récurrents du film est « rendez-vous »), la différence sociale n'est plus un obstacle à franchir pour pouvoir s'aimer mais l'occasion d'un chantage un rien pathétique pour obtenir l'argent nécessaire à une opération de chirurgie plastique visant à « se réinventer » c'est à dire à ne rien inventer du tout mais, plus prosaïquement, à tenter de se conformer au modèle physique dominant afin d'être plus compétitif sur le marché de la séduction. Le récit de « *Burn after reading* », pour surprenant qu'il puisse sembler au premier abord, n'en est pas moins très complet dans le portrait qu'il dresse d'une consommation qui bannit la construction des affects pour privilégier l'accumulation des signes extérieurs de conformité à la norme. Une kyrielle de personnages va ainsi évoluer entre culte du corps, chirurgie esthétique et cabinets d'avocats spécialisés dans le divorce, en une sorte d'état des lieux inquiétant de l'individualisme forcené. L'« espionnage », au sens de l'articulation du secret et du complot, n'intervient en effet ici que dans le cadre d'une comédie du divorce qui vient bien entendu prendre le contre-pied de la fameuse « comédie blanche » du mariage – et même du remariage – inventée dans les années 30. Cette comédie du remariage – loin d'avoir une visée réactionnaire – proposait des personnages ayant déjà traversé le miroir aux alouettes de l'idéologie maritale et cherchant d'autres manières de vivre à deux un amour toujours vivace. La structure en était toujours la même : deux personnages s'aiment mais se sont séparés et l'un des deux est sur le point de se remarier... Dans « *Burn after reading* » on n'invente plus rien. Lorsqu'une relation périclité, on en reproduit le désastreux schéma avec quelqu'un d'autre (Katie Cox avec Osbourne puis avec Harry), on fabrique de toute pièce un substitut de soi-même (la machine à plaisir de Harry) qui nous réduit symboliquement à l'état d'objet, on poursuit un idéal physique (l'obsession de la forme et, par extension, de la chirurgie esthétique de Linda), etc. En définitive, il ne s'agit plus de construire quoi que ce soit avec l'autre qui n'est plus qu'un prétexte au déchaînement d'un individualisme débridé. « *Burn after reading* » ou la négation de l'autre en tant qu'individu qui ne devient plus que l'objet de la projection des peurs et des désirs individuels. Personne ne cherche à connaître personne ici. Personne ne cherche à comprendre quoi que se soit. Il ne s'agit que de collecter les signes qui confirmeront d'une façon ou d'une autre une vision du monde prédéterminée. La question du couple a été l'une des plus fortes posée par le cinéma moderne. Thème de prédilection d'un grand nombre de cinéastes – de Godard à Cassavetes – le couple draine avec lui la question de la croyance en l'autre, de la capacité pure et simple de croire. La crise du couple mise en scène par la modernité sera aussi celle de la croyance en l'image elle-même. Dans « *Burn after reading* », la notion de croyance est réactivée mais chez des personnages dont le fourvoiement ne se dément presque jamais du fait d'une incommunicabilité généralisée. Tout cela aboutit à une comédie « dégénérée », c'est-à-dire qui fait dégénérer les questions propres à la comédie constituée en tant que genre. Si l'on considère que l'une des fonctions principales de la comédie a toujours été de discuter les règles sociales du mariage et de la famille, l'absence d'enfants (alors même que l'épouse de Harry écrit des livres pour enfants et que celle d'Osbourne est pédiatre – l'enfant n'est qu'un marché de plus ?) chez les couples de « *Burn after reading* » est révélatrice d'un renoncement quant à l'idée même d'avenir. En bons consommateurs, les personnages sont ici des êtres perpétuellement coincés dans un présent qui ne leur permet pas de construire un raisonnement (c'est à dire d'expérimenter la durée), qui les maintient à la merci de leurs pulsions, entre peurs et envies.

2 – Burn after reading est un film d’espionnage ?

“Nous avons toujours pensé qu’à la Low Library de Columbia University, là où sont gravés au sommet des colonnes les noms d’Aristote, Hérodote et Virgile, le quatrième nom devait être celui de Cain »⁶ déclaraient Ethan et Joel Coen, lors de leur première interview au magazine Film Comment. Comme ils l’ont très souvent rappelé, les frères Coen ont été marqués tout autant par la littérature que par le cinéma. Si, comme nous l’avons vu, la « *screwball comedy* » des années 30 a durablement imprimé sa marque sur leurs films, le roman noir américain, cette littérature dite « *hard boiled* », a également considérablement influencé leur production. « Nous avons toujours essayé de puiser directement aux sources des films de genre plutôt que dans les films eux-mêmes. Par exemple, nous avons développé l’idée de « *Sang pour sang* » parce que nous nous étions mis à lire les romans de James M. Cain en 1979, et que nous aimions le style hard-boiled. Nous avons envie d’écrire une histoire à la James M. Cain et de la placer dans un contexte moderne. »⁷



Le genre noir américain est ainsi l'autre genre qui va prendre en charge – avec la comédie donc – une question chère au cinéma d'Ethan et Joel Coen, celle du couple.

Un trio d'auteurs revient avec constance : Dashiell Hammett – le film « *Miller's crossing* » (1990) évoque inmanquablement le plus célèbre roman d'Hammett, « *La moisson rouge* » –, Raymond Chandler – auteur du « *Grand sommeil* » dont « *The big Lebowski* » (1996) propose une variation – et le plus important des trois à leurs yeux, James M. Cain qui est à la base de nombre de leurs films – « *Sang pour sang* » (1984) ou « *The barber, l'homme qui n'était pas là* » (2000) doivent à l'évidence beaucoup à l'auteur du « *Facteur sonne toujours deux fois* ». D'une manière générale, la structure même du genre noir – un type de récit très moderne commençant parfois par la fin et construit en flash-back – influence des films ne présentant pas de caractère « policier » tel que « *A serious man* » (2009) ou « *Inside Lewynn Davis* » (2013). C'est sans conteste Cain qui aura l'influence la plus grande sur le cinéma des deux frères, sans doute pour cette caractéristique de son œuvre qui

⁶ Extrait de « The Coen Brothers Interviews », William Rodney Allen (ed.), University Press of Mississippi, 2006, passim – repris ici de l'ouvrage de Marc Cerisuelo et Claire Debru, « *Oh brothers – sur la piste des frères Coen* », éditions Capricci, Paris, 2013, p. 136.

⁷ Extrait d'un entretien de Joel et Ethan Coen avec Kristine McKenna pour *Playboy* (novembre 2001), Ibid., p.20.

la distingue de celle d'Hammett ou de Chandler : la prédilection de Cain pour les gens ordinaires. Pas de figure marquante de policier ou de détective dans « Le facteur sonne toujours deux fois », « Mildred Pierce » ou « Assurance sur la mort », seulement des hommes et des femmes de la rue – « John » ou « Jane Doe » en somme, point commun entre Cain et Capra. Peu d'agents secrets dans « *Burn after reading* », mais des personnages ordinaires emportés par leurs imaginaires, décidés à échapper à leur quotidien.

Le roman « *hard boiled* » a eu, on le sait, une vaste postérité cinématographique (à tel point que nombre d'auteurs de romans noirs actuels écrivent en pensant déjà à une éventuelle adaptation cinématographique). L'apparition du genre « *film noir* » (en français dans le texte) à Hollywood dans les années 40 reflète sans doute le pessimisme de toute une nation prise entre la dépression économique et la seconde guerre mondiale. Le genre renvoie ainsi à l'idée d'impuissance et se montre septique face à l'idéologie triomphaliste américaine. Le terreau est favorable on le voit à l'épanouissement d'une vision tout à la fois lucide et mélancolique de la société. Car, pour les frères Coen, « adapter » est davantage synonyme d'actualiser un texte ancien (littéraire ou cinématographique) que d'en respecter le moindre détail. Il s'agit d'adapter l'esprit, pas la lettre.

Si l'on tient compte des racines françaises du « *film noir* » – le réalisme poétique des années 30 d'un Marcel Carné n'est pas sans évoquer le genre noir américain des années 40 avec ses constructions parfois complexes (« *Le jour se lève* ») et son sens du destin comme de la tragédie (« *Quai des brumes* ») –, et de l'influence esthétique de l'expressionnisme allemand qui va en fixer les règles visuelles (l'expression « *film noir* » parle d'elle-même), on ne peut rapidement que constater à quel point le genre naît, évolue et parfois disparaît en une constante évolution liée à un entrelacs de conditions historiques et géographiques. C'est ainsi en France que sera tout d'abord adapté le roman de Cain, « *Le facteur sonne toujours deux fois* », sous le titre « *Le dernier tournant* » par Pierre Chenal en 1939 pour être ensuite utilisé par Luchino Visconti en Italie comme point de départ de ses « *Amants diaboliques* » en 1943, et ce n'est qu'en 1946 qu'une adaptation éponyme au roman verra le jour, réalisée par Tay Garnett (s'en suivra un remake par Bob Rafelson en 1981). De la même manière, « *La moisson rouge* » de Hammett sera tout d'abord adapté par Akira Kurosawa sous le titre « *Le garde du corps* » qui en situera l'intrigue dans le Japon médiéval puis par Sergio Leone en Italie sous la forme d'un western intitulé « *Pour une poignée de dollars* ». Ce n'est qu'en 1996 qu'un cinéaste américain, Walter Hill, le portera à l'écran sous le titre de « *Dernier recours* ». Une même histoire rencontre donc différents genres au fil du corpus constitué de ses différentes adaptations ou variations autour de son histoire, tel « *The barber* » 2001 des frères Coen.



« Le dernier tournant » 1939 P. Chenal et « Les amants diaboliques » 1943 L. Visconti



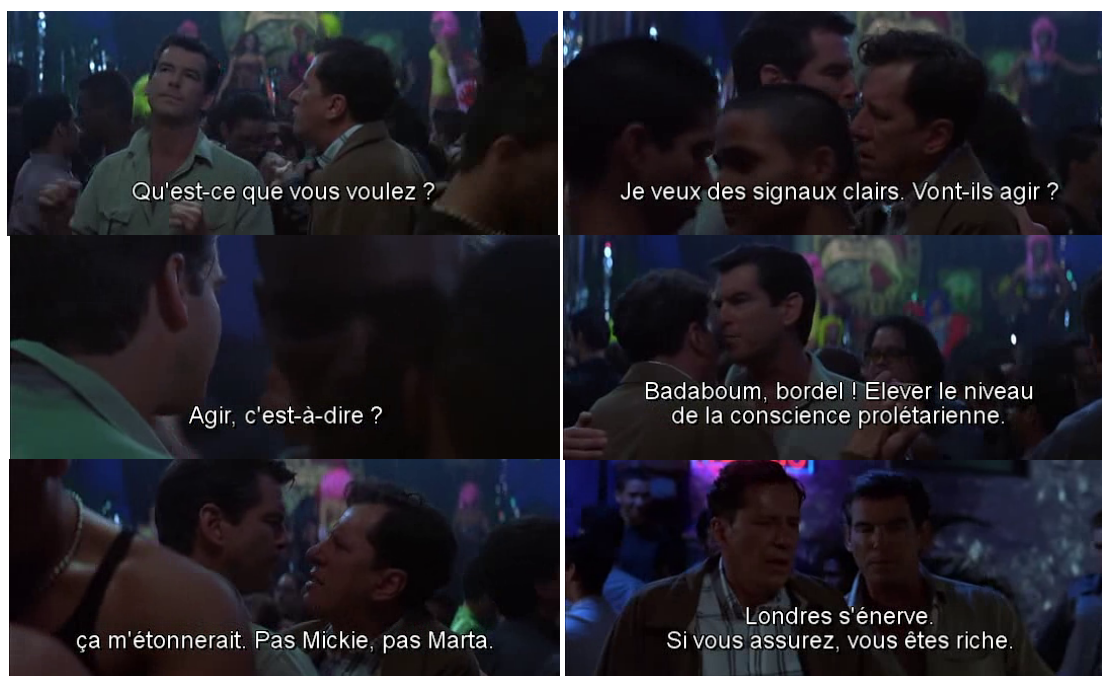
« Le facteur sonne toujours deux fois » 1946 T. Garnett et 1981 B. Rafelson.

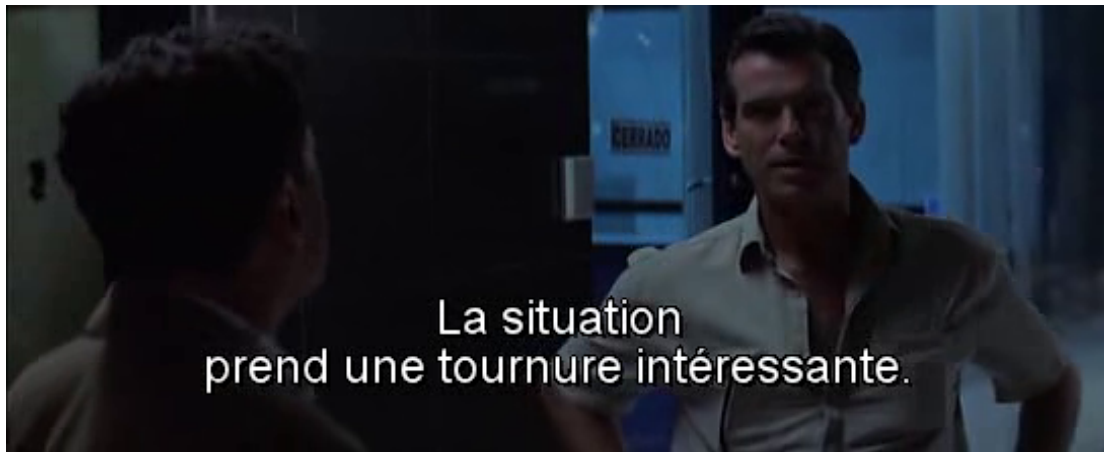


« The barber, l'homme qui n'était pas là » 2001 Ethan et Joel Coen.

Il existe en outre des cycles, liés à des contextes historiques donnés, qui correspondent à l'expansion et à la diversification momentanée du genre. Ces cycles permettent des métissages plus ou moins prononcés de la structure générique de base. Le genre noir ne s'est ainsi formé qu'en fonction de croisements de genres et de styles préexistants à la seconde guerre mondiale (gangsters movie, film policier, mélodrame ou comédie de mœurs pour ne citer que les plus évidents). Partie prenante de la genrification, ces cycles constituent un terrain favorable au dialogue entre le genre et son temps. Ce sont en partie eux qui gardent le genre vivant, productif, car lié au réel et pas seulement à l'univers du cinéma. Ainsi, si « *Burn after reading* » peut, à priori, proposer un mélange d'espionnage et de comédie un rien azimuté, il s'inscrit pleinement dans un cycle extrêmement critique envers l'administration Bush Jr. Un peu comme l'avait fait en 1998 « *The big Lebowski* » par rapport aux années de gouvernance de George Bush père, le film de 2008 prend acte des années de paranoïa qui ont frappé l'Amérique au lendemain des attentats du 11 septembre 2001. Les deux films mêlent enquêtes à caractère « policier », comédie, et même burlesque, pour constituer une satire de l'état d'esprit d'une nation en proie à ses démons à un moment donné de son histoire, contemporaine de la réalisation du film.

La référence constante au cinéma d'espionnage évoque ici un genre de films qu'on pourrait en définitive qualifier de « film noir de la guerre froide ». Même complexité de récit proposant sur l'histoire autant de points de vue qu'il existe de personnages (cf. « *La lettre du Kremlin* » 1970 de John Huston), mêmes motifs récurrents (mensonges, trahisons, faux semblants, meurtres – cf. « *Mission : Impossible* » 1998 de Brian De Palma), mêmes rapports complexes entre le réel et des imaginaires plus ou moins galopants (cf. « *Le tailleur de Panama* » 2003 de John Boorman), même figure centrale du couple. En effet, lorsque ce genre prendra en quelques sortes la suite du film noir il en modulera les enjeux : la passion amoureuse, charnelle, irrépressible, qui était souvent l'un des deux moteurs principaux de l'intrigue (avec l'argent) se tarit à l'usage du récit d'espionnage. Le film d'espionnage se caractérise en effet souvent par la revanche d'un personnage souvent promptement sacrifié par le film noir : le mari. Nombre de films d'espionnage comptent tout à la fois une mission d'importance internationale et les déboires conjugaux du protagoniste principal. Le métier d'espion est ainsi le moyen pour l'époux trompé de prendre sa revanche sur son rival dans « *Un américain bien tranquille* » (1957) de Joseph L. Mankiewicz et son remake (2002) réalisé par Philip Noyce, dans « *M15 demande protection* » (1966) de Sidney Lumet, dans « *True lies* » (1994) de James Cameron et « *Mission : Impossible 1 et 2* » de Brian DePalma et de John Woo ou, plus récemment, dans « *La taupe* » (2011) de Tomas Alfredson. Le film d'espionnage ou la revanche du mari. De leur côté, les frères Coen ont toujours accordé une place prépondérante à ce personnage, plus importante que dans tout autre film noir. Le corollaire de cette importance est le bémol mis au contraire sur l'aspect passionnel des relations amoureuses entre la femme et l'amant. Ces éléments sont à nouveau évidents dans « *Burn after reading* » où les mariages sont davantage régis par l'argent que par les sentiments ou le frisson charnel. Le cinéma peu enclin aux effusions d'Ethan et Joel Coen s'accommode donc à merveille de l'univers un rien glacé de l'espionnage au cinéma.

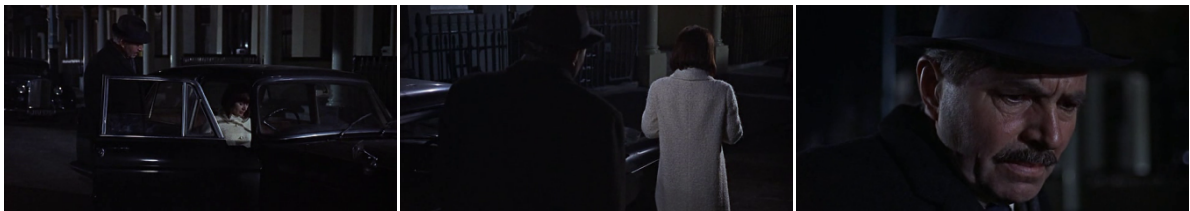




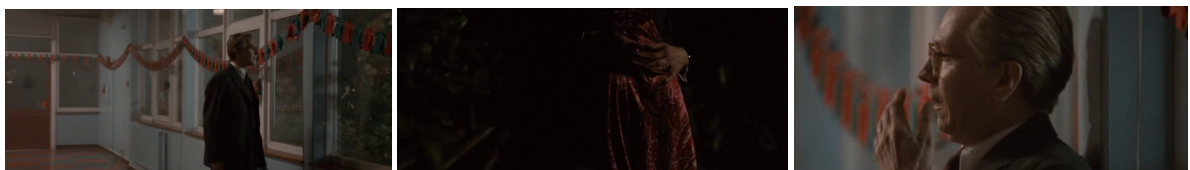
« Le tailleur de Panama » 1999 de J. Boorman



« Un Américain bien tranquille » 1957 de J.L. Mankiewicz



« M15 demande protection » 1966 de S. Lumet



« La taupe » 2011 de Tomas Alfredson

Le genre « espionnage » a tout à la fois été largement promu et en même temps sinistré par la figure de James Bond, dont les aventures ont davantage contribué à poser les canons du film d'action contemporain qu'à porter un regard pertinent sur la lutte entre les deux blocs. Les films d'espionnage majeurs des années 50, 60 ou 70 se sont donc plutôt construits contre la tendance exotique et spectaculaire adoptée par la série de films inspirée des romans de Ian Fleming. Fidèles à une logique de références à des œuvres matricielles de la culture populaire, les frères Coen tissent avec « *Burn after reading* » un lien, indirect, avec l'univers bondien au travers du film qui a sans doute inspiré la série d'un point de vue cinématographique : « *La mort aux trousses* » que réalise en 1959 Alfred Hitchcock. On se souvient qu'un quidam – Roger Thornhill – y est confondu avec un agent

secret mystérieux – George Kaplan – qui se révélera être au final une pure et simple invention des services secrets américains pour détourner l'attention des espions de l'Est. « *George Kaplan* » est ce qu'Hitchcock nommait un « *Mc Guffin* », un point de scénario qui n'a d'autre fonction que d'être l'élément déclencheur d'une aventure qui sera surtout prétexte à aborder les rapports homme-femme à travers les notions de mensonge et de trahison ici encore tout aussi valables dans le champ amoureux comme dans le domaine de l'espionnage. Dans « *Burn after reading* », il serait intéressant de repérer les « *Mc Guffin* » opérant pour chacun des protagonistes : poitrine siliconée pour Linda, cd de comptes bancaires confondu avec des données top secrètes pour Chad, ballet de voitures noires aux vitres teintées pour le « *marathon man* » d'opérette que constitue Harry, etc. « *Burn after reading* » fait ainsi figure de monde fonctionnant presque exclusivement sur des « *Mc Guffin* », soit des signes déconnectés d'un sens particulier. Retenons que la figure d'Hitchcock tient lieu de trait d'union entre l'espionnage et le « *film noir* », vraie matrice du cinéma des Coen.

Que doit « *Burn after reading* » aux codes du roman et du film noir ? Outre le scepticisme idéologique pour le moins flagrant et la place décisive accordée au motif du destin, le film repose sur une caractéristique narrative héritée des romans de James Cain (on pense notamment au « *Facteur sonne toujours deux fois* ») : chaque personnage agit en fonction de ce qu'il sait mais ce savoir ne repose que sur quelques éléments qui poussent davantage à l'extrapolation qu'à la déduction. Les composantes scénaristiques prégnantes de « *Burn after reading* » sont ainsi issues d'une longue tradition de films qui, de « *L'affaire Cicéron* » (1952) ou « *Un américain bien tranquille* » (1957) – tous deux de Joseph Mankiewicz – à « *La taupe* » (2011) de Tomas Alfredson, mettent le quotidien et le couple avec son lot de mensonges et de trahisons au cœur du récit. Ainsi, si le film noir avait permis de sortir les personnages féminins du cadre strictement familial grâce à l'émergence de la figure de la femme fatale qui traduisait une certaine crise de la masculinité⁸ (non sans une certaine misogynie), le film d'espionnage va reprendre l'idée d'une relation familiale clairement déviante par rapport à la norme sociale (et cinématographique) établie. Le film d'Ethan et Joel Coen nous propose ainsi des personnages féminins plus froids et calculateurs que les personnages masculins, eux aussi venus de la tradition « noire » tant la solitude et la frustration semblent peser sur eux.

Le sentiment de fatalité et même de persécution à l'œuvre dans le film noir va s'étendre aux limites d'un pays entier à partir de 1945. Légitimement, le film d'espionnage va naître et croître alors que la mode du film noir va petit à petit s'étioler⁹. De nombreux films d'espionnage vont alors mettre en scène le couple dans tous ces états jusqu'à la récente série « *The Americans* » qui présente un couple d'agents secrets du KGB en poste aux États-Unis durant les années 80. Des questions sont communes : Qui est qui ? En quoi croire ? Ou en qui ? Sur le plan personnel ou plus largement politique, les amants et les espions se confondent ainsi largement. Le classicisme et la modernité du cinéma américain se caractérise par un rapport à l'enchantement (la conquête, le rêve américain,

8 Comme le fait judicieusement remarquer Raphaëlle Moine, cette crise du masculin provient en partie de l'inquiétude suscitée par la place nouvelle occupée par la femme au sortir de la guerre : le recrutement massif des femmes dans l'industrie de l'armement durant le conflit modifiera à terme leurs situations professionnelles durant les années 50 et 60. Si la comédie avait parfois anticipé cette situation en proposant des rôles féminins « forts », le film noir se fera donc l'écho de cette angoisse masculine nouvelle en prenant acte d'une réalité à travers le motif de la femme fatale et sur le mode du fantasme paranoïaque.

9 Un film comme « *Le port de la drogue* » que Samuel Fuller réalise en 1953 est symptomatique de ce passage de témoin.

etc.) et au désenchantement (la crise de 1929, l'assassinat de JFK, la guerre de Vietnam, etc.). Des films classiques et modernes se sont ainsi toujours succédés ou même côtoyés. Le genre « espionnage » sera évidemment l'un des pivots de la modernité comme avait pu l'être le « film noir » avant lui : ce sont les genres de l'envers du décor, du doute généralisé, de la perte de croyance en ce qui est vu. C'est en cela que le grand cinéma paranoïaque des années 70 impacte également « *Burn after reading* », film qui met en scène la croyance de ses personnages mais qui, lui, ne semble plus croire en grand-chose.

Sans doute un film fait le lien entre l'univers du film noir, le personnage du détective privé et le monde de la guerre froide et de ses champions de la surveillance : « *Conversation secrète* » que réalise en 1974 Francis Ford Coppola. Le film est une variation autour du « *Blow up* » 1967 de Michelangelo Antonioni mâtiné de film noir classique avec triangle amoureux, et propose, en outre, un personnage et des thèmes qui vont tout à la fois renouveler la figure du privé par celle de l'espion tout en étant l'exemple parfait de grand genre américain des années 70 : le cinéma du complot...





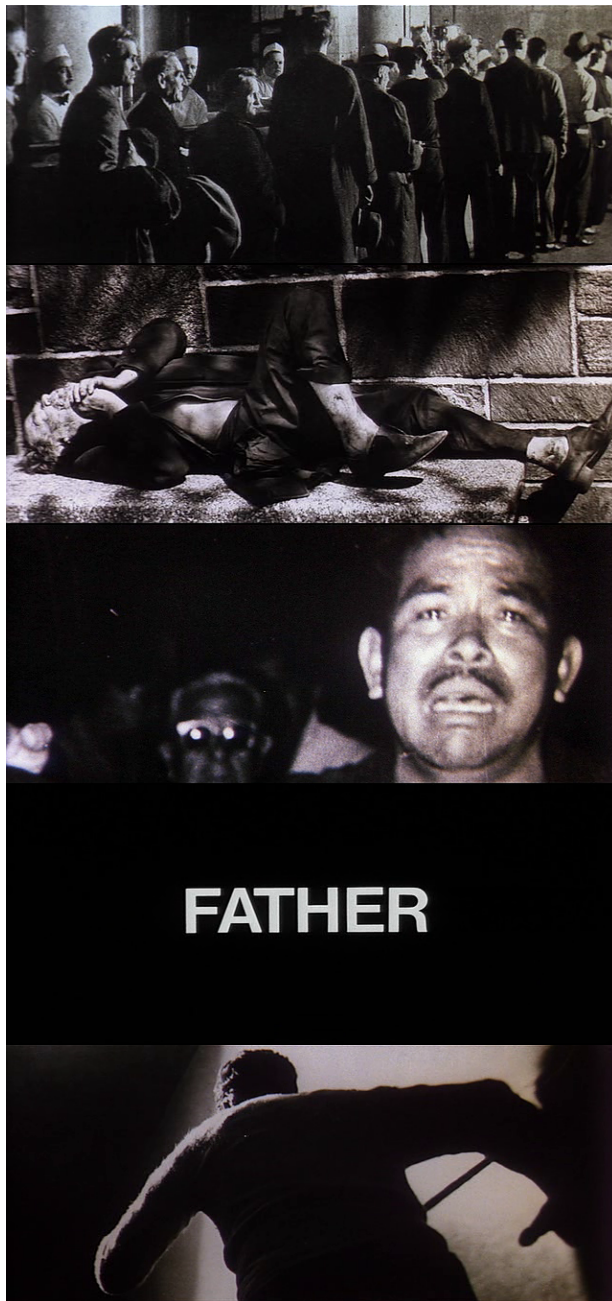
3 – Burn after reading est un « paranoiac movie » ou le grand genre américain depuis les années 60?

Le cinéma des années 60 mais surtout 70 va redéfinir pour un temps les canons hollywoodiens. D'une manière générale, Hollywood n'a toujours raconté qu'une seule histoire, celle de l'individu face au système. Dans la fiction classique, cette lutte, aussi difficile soit-elle, tourne toujours ou presque à l'avantage de l'individu. David pourfend inlassablement Goliath dans des films appartenant à tous les genres. Avec l'assassinat du président Kennedy en 1963, celui de son frère Robert en 1968 auquel on peut ajouter celui de Martin Luther King la même année, la catastrophique gestion de la guerre au Vietnam poursuivie jusqu'en 1975 et le scandale du Watergate un an plus tôt, le triomphalisme va céder la place à l'inquiétude puis à la paranoïa dans nombre de fictions. Deux séquences sont à cet égard exemplaires – la séquence du supposé lavage de cerveau autour de laquelle s'articule les deux parties d'« *A cause d'un assassinat* » qu'Alan J. Pakula réalise en 1974 et la séquence finale des « *Trois jours du Condor* » que met en scène Sydney Pollack en 1975. La première séquence renverse complètement le statut du héros américain – ici un journaliste en quête de vérité à propos du meurtre d'un politicien – en le transformant peut-être en assassin (l'une des beautés du film est de ne pas trancher complètement cette question). La seconde séquence jette une ombre inquiétante sur la supposée victoire du héros : un dirigeant de la CIA émet un doute insistant

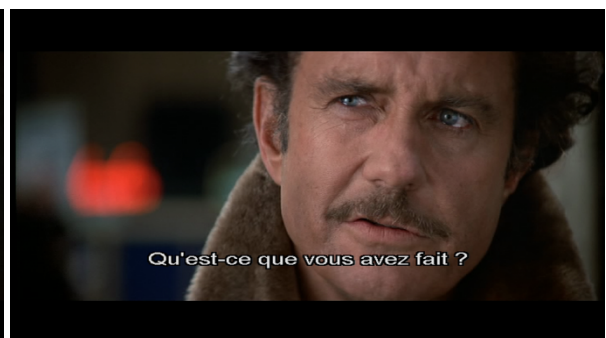
sur la possibilité que les journaux publient la terrible vérité découverte par le personnage principal. Le mal n'est plus circonscrit comme dans la fiction classique. Il est, tout au contraire, possiblement partout.

14





« A cause d'un assassinat » 1974 de A. J. Pakula





« Les trois jours du Condor » 1975 de S. Pollack

C'est à partir de là que peut se comprendre un film comme « *Burn after reading* ». La paranoïa y fonctionne pour elle-même sans que les personnages aient plus de raison de se croire persécutés. Demeure au cœur du récit cette idée que les espions existent bel et bien mais que cet état de fait ne suffit pas à justifier le complot généralisé, que de nombreux films sur le sujet ont été vus et intégrés par les gens ordinaires et que, de fait, la frontière entre réel et fiction s'est ainsi considérablement estompée pour la plupart des personnages du film. Osbourne Cox se pense persécuté par sa hiérarchie (il est le seul à avoir un lien effectif avec la CIA mais nous apprendrons au détour d'un dialogue que son « niveau d'autorisation » est négligeable pour les dirigeants de Langley), Harry Pfarrer est convaincu que les hommes de l'ombre le traquent sans relâche, Linda Litzke et Chad Feldheimer se croient en possession de documents classifiés top secret, etc. Chacun d'entre eux répond à des critères psychologiques différents qui vont de symptômes dépressifs évidents pour Harry à une tendance à la fabulation pour Chad. En fonction de ces colorations psychologiques chaque personnage se raconte en définitive un film différent. Alors que dans les années 70, elles étaient à l'évidence la conséquence d'une réalité concrète (Warren Beatty ou Robert Redford étaient alors effectivement malmenés par des services on ne peut plus secrets), ce sont ces névroses en elles-mêmes qui sont le sujet du film des frères Coen. Le principe de base de la paranoïa étant que rien ne peut en démontrer l'inanité, chaque personnage de ce film choral cherche et trouve

immanquablement les signes qui vont venir confirmer à un moment ou à un autre leurs présomptions.

De la même manière, si le spectateur des années 70 était bien souvent tараudé par les mêmes doutes que les personnages, le spectateur contemporain de « *Burn after reading* » en sait toujours davantage que ceux qu'il regarde se démener dans un monde qui n'est kafkaïen que pour eux. Le régime d'inégalités cognitives à l'œuvre dans tout récit, était en faveur du « grand imagier », de l'instance de narration, dans les fictions du complot, alors qu'ici, les frères Coen font du spectateur le dépositaire d'une réalité toute prosaïque : pas de complot, les mondes du quotidien et de l'espionnage ne communiquent pas suffisamment pour que le second présente un réel danger pour le premier. Aucun secret ou presque pour le spectateur ici hormis, peut-être, l'étrange véhicule qui suit Harry mais qui ne s'avérera pas renfermer des espions mais un détective privé travaillant pour un cabinet d'avocat.

Car le complot et d'ordre privé, intime, ici. Ce sont les épouses qui complotent contre leurs époux. Ce en quoi le film prend la suite directe de l'opus précédent de la trilogie des idiots : « *Intolérable cruauté* » réalisé en 2003 où le couple s'affrontait dans le domaine du droit marital. Une différence de taille opposent pourtant les deux films – dans le film de 2003 aucun des deux personnages n'avait de prétention à la vérité tant seule comptait celle qui émergerait de l'affrontement au tribunal, alors que dans le film de 2008 tous les personnages se pensent fermement dépositaires d'une vérité qu'ils sont – du moins le croient-ils – les seuls à percevoir. Dans un cas comme dans l'autre, toutefois, la vérité est une construction qui se fait au mépris du réel. Peut-être les deux cinéastes saisissent-ils là un trait pertinent d'une époque où le concept de « storytelling » a traversé les écrans pour s'inscrire dans la vie de tout un chacun.

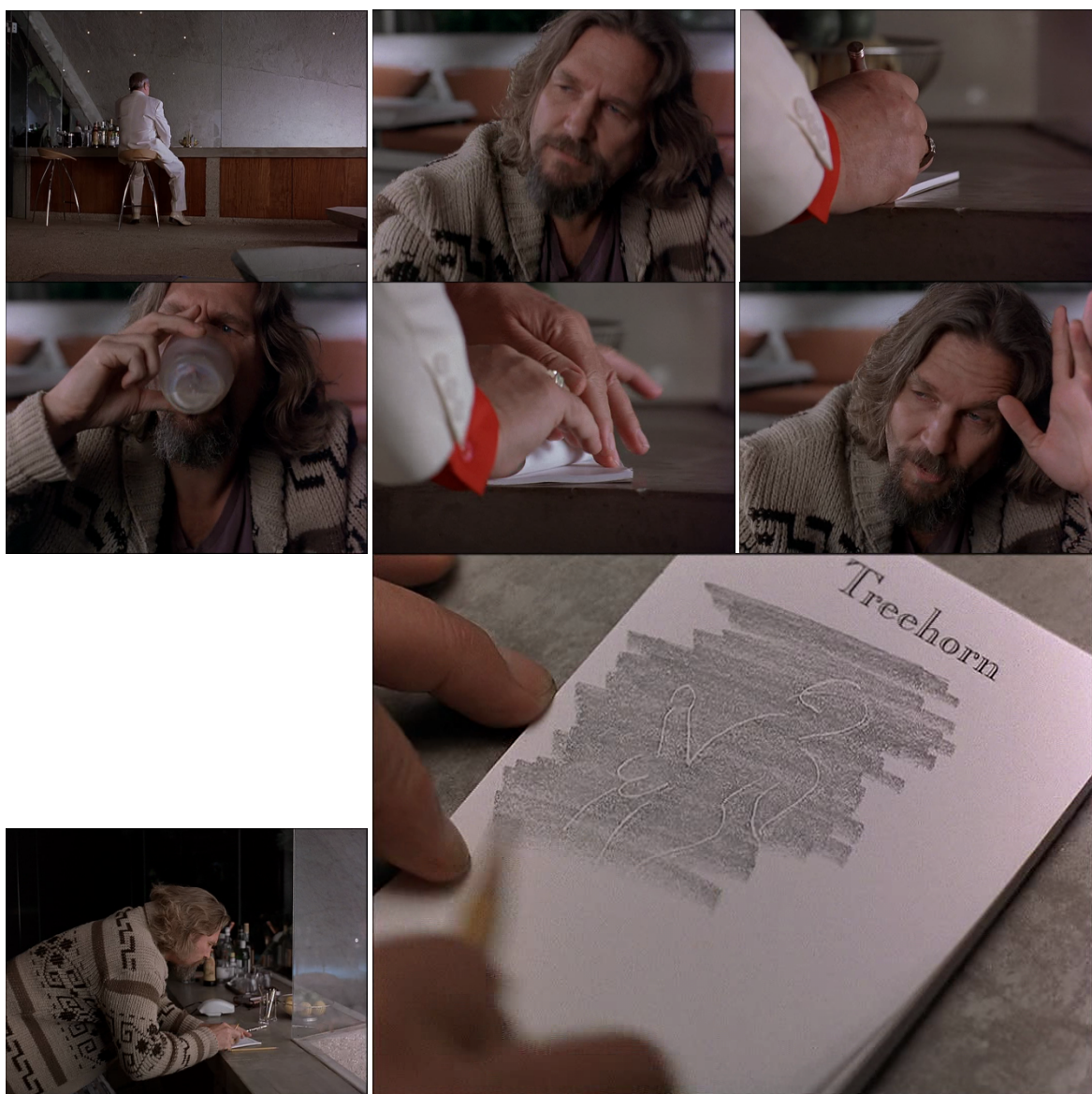
Pas de complot autre que domestique dans « *Burn after reading* » donc. Pas d'autres mensonges ou trahisons que ceux et celles qui adviennent parfois dans le cadre des liens sacrés du mariage. Ce qui n'en empêche aucunement de désastreuses conséquences. Chad est ainsi assassiné au plus fort de son étonnement par un Harry tout aussi surpris que sa victime. Une implacable absurdité transforme subitement une situation de quasi-vaudeville en une tragédie irrémédiable : l'un entre dans le délire de l'autre en un lieu et en un moment si inopportun que l'issue va s'avérer tragique et la farce tourner à l'aigre.

Le cinéma des frères Coen comporte donc une connotation sociologique importante. La trilogie des idiots, débutée dans le sud du pays avec « *O brother* », se clôt légitimement avec « *Burn after reading* » dans la capitale du pays, Washington à l'issue du deuxième mandat d'un président qui aura propagé la peur à travers tout le pays. Le dernier opus de cette trilogie semble particulièrement refléter un goût pour l'entomologie, l'observation distante de comportements en l'occurrence erratiques et parfois obscurs à l'image de cette machine mystérieuse qu'Harry fabrique en secret et à laquelle il semble accorder grand prix. Cette dernière n'aura d'autre sens que de permettre de souligner un peu plus la solitude du personnage, sa tentative désespérée pour combler un vide affectif patent en matérialisant son obsession pour le sexe qu'il transpose sur sa femme à qui il semble vouloir l'offrir. Pas de relation amoureuse ici mais la fabrication d'un substitut sexuel aussi drôle que pathétique qui renvoie implicitement à l'image qu'Harry a de lui-même. Apprenant plus tard la trahison de son épouse, la machine fera là encore office d'objet transitionnel lorsqu'Harry la détruira de rage. Et c'est toute une violence rentrée, un retour brutal du refoulé qui se répandra

alors à l'écran. Car la barbarie n'est jamais très loin dans un film des Coen. En témoigne ici le meurtre sauvage à la hache perpétré par Osbourne pour ne citer qu'un exemple. On tue et on est tué dans « *Burn after reading* » à force de ne pas vouloir voir le réel, de vivre dans un fantasme, de s'obstiner à ne rien comprendre au monde qui nous entoure, de vivre et de penser seul.

Il existe des théories selon lesquelles le phénomène du genre – et tout spécialement des genres les plus codifiés – remplit une fonction sociale symbolique qui vise à déplacer les problèmes réels dans le domaine de l'imaginaire. On connaît l'exemple canonique des films d'épouvante (Dracula, Frankenstein, etc.) produits par la Universal dans les années 30 au plus fort de la crise économique et du succès qu'ils ont rencontré tant ils ont permis au spectateur de transférer des problèmes bien réels sur un plan imaginaire tout en conservant le sentiment de peur inhérent à la période. On sait également qu'au plus fort d'une autre crise, celle des valeurs morales américaines, au cœur des années 70, les « films catastrophe » ont tenté de fédérer à nouveau la nation en confrontant un panel de personnages de toutes origines ethniques, sociales ou politiques à des phénomènes naturels ravageurs (incendie de building, crash d'avion, attaque de requin, etc.). Rien de cela dans « *Burn after reading* ». Bien au contraire. Ce sont les personnages qui s'inventent des films de genre, se racontent d'autres histoires, pour toujours éviter de faire face à des problèmes (alcoolisme, dépression, bêtise, rigidité psychologique...) bien réels et tout à fait ordinaires. En cela, on pourrait considérer le film comme un commentaire sur la fonction même du genre au cœur d'une société donnée à un moment donné. Car « *Burn after reading* » assume sans doute à l'issue de la présidence de George W. Bush Jr la même fonction de constat que « *The big Lebowski* » après la gouvernance de George Bush Sr, à la fin des années 90. Il s'était agi, à l'époque, de confronter les idées libertaires des années 60 à l'idéologie libérale la plus sauvage à travers la rencontre de deux homonymes, deux Jeffrey Lebowski dont l'un était confondu avec l'autre au tout début du récit. Il s'agit, ici, à la fin de la décennie suivante, de dresser un panorama des couples et de leurs comportements alors même qu'une idéologie a clairement triomphé de l'autre. Dans « *Burn after reading* » les aventures que s'imaginent les gens ordinaires dépassent de loin la compréhension que peut en avoir le monde de l'espionnage et de la surveillance. En d'autres termes, c'est l'atmosphère de paranoïa généralisée qui règne aux États-Unis à la suite de la politique du gouvernement Bush-Chaney qui est captée par un film qui ne propose en réalité aucun récit d'espionnage à proprement parlé mais témoigne de la manière dont la croyance collective en un certain idéal s'est à présent muée en une multitude de croyances individuelles toutes solidement enracinées dans la peur mais ne débouchant plus sur aucun horizon commun. Si, dans « *The big Lebowski* », le personnage principal pouvait encore se réfugier dans un passé heureux en en entretenant au jour le jour le mode de vie, les personnages de « *Burn after reading* » n'ont plus aucun idéal auquel se raccrocher sinon celui, factice, que leur propose le libéralisme. Sans doute une fabulation collective positive (la fameuse légende fordienne en laquelle il faut croire si elle surpasse la réalité) est-elle préférable à des fabulations individuelles issues des plus sourdes angoisses post-11 septembre 2001. Il s'agit donc ici davantage de cartographier un imaginaire que d'ajouter une pierre à l'édifice d'un genre établi. Ainsi, Ethan et Joel Coen nous présentent-il une rêverie autour du genre – similaire à la leur en tant que cinéastes – mais dont tous les personnages principaux de ce film chorale seraient, d'une manière ou d'une autre, les porteurs. Il y aurait alors dans ce film autant de cinéastes en puissance que de personnages cherchant à échapper à leurs conditions quotidiennes. Dès lors, l'approche que les frères Coen ont du genre se rapprocherait sans doute de cette idée qui veut que les films de genre mettent en narration la structure sociale. Comme il en irait d'un rituel. « *Burn after reading* » met en

scène le système de valeurs de la société libérale du début du 21^{ème} siècle et peut peut-être aider ses spectateurs potentiels à se reconnaître comme membres de cette société. Codes (du genre et de la société), références (à d'autres films), valeurs (sociales) forment un ensemble dont la cohérence plus ou moins forte dépendra de tout un chacun mais qui proposera alors une médiation symbolique entre le spectateur du film et la société qui l'a produit. A une époque où les frontières entre fiction et réel s'effritent, où un film de fiction sur deux commence par la phrase « tiré d'une histoire vraie » et où les documentaires télévisés entremêlent documents d'archives et images fabriquées de toutes pièces, ce film atypique s'éloigne d'un quelconque exposé géopolitique pour se concentrer sur la manière dont quelques individus se racontent le monde, se reformulent inlassablement leur histoire à l'aune de la grande Histoire pour pouvoir exister un peu. A l'instar de ces livres « dont vous êtes le héros », il s'agit là d'un film dont chacun des personnages pense à l'évidence être le protagoniste principal...



Conclusion : fonction du genre – le besoin du métissage face à la complexité de l'époque :

Si le cinéma américain moderne apparu à la fin des années 60 dialoguait énormément avec le cinéma des années 30, celui d'avant le code de censure, celui de la crise économique, le cinéma post-moderne a très souvent entamé lui un dialogue fructueux avec le cinéma des années 60-70. L'une des particularités des films des frères Coen est de mener de front un dialogue avec ces deux périodes clés pour le pays. A travers les références qui irriguent l'ensemble de leur filmographie, Ethan et Joel Coen ne font pas exception. « *Burn after reading* » est à cet égard un film tout à fait exemplaire dans leur filmographie dans la mesure où ses deux influences majeures – la screwball comedy et le cinéma dit du complot – renvoient précisément à ces deux époques. Le film mélange habilement les références en les redistribuant au sein du récit. A l'image du « *True lies* » de James Cameron en 1996 qui mêlait déjà un récit calqué sur les aventures de James Bond et les ingrédients d'une comédie de couple type « Doris Day / Rock Hudson » (les deux genres à succès des années 60 aux Etats-Unis), « *Burn after reading* » se présente comme une hybridation de genres à priori éloignés l'un de l'autre mais qui, comme nous l'avons vu, aborde un certain nombre de thématiques communes – le couple n'étant pas la moindre d'entre elles. Ce métissage est, par ailleurs, l'occasion de proposer une réflexion sur l'état d'un pays à un moment donné de son histoire. En l'occurrence, la volonté de faire cohabiter le monde des espions et celui des gens ordinaires en ne proposant comme lien effectif entre les deux que la paranoïa des uns ou des autres, est une manière de commentaire satyrique tout à fait opérant à propos d'un pays qui a clairement basculé dans la psychose collective à l'issue des attentats de 2001 à New-York.

Ce que propose en définitive « *Burn after reading* » est de l'ordre du décalage entre ce que le film raconte et le discours qu'il tient en réalité. Il se révèle être l'illustration opérante de la théorie de l'efficacité du « petit sujet » par rapport au « grand » sujet. Là où jadis aurait été mis en jeu des informations capitales, peut-être même décisives, quant à l'issue de la guerre froide, ne demeurent ici que la volonté de se faire refaire la poitrine, le désir de croire aux histoires d'espionnage ou l'angoisse face à un désert affectif... Il ne s'agit donc pas de dresser le panorama géopolitique d'une époque mais plutôt de cartographier un certain état du couple (motif ici démultiplié à loisir) après la fin des guerres idéologiques du 20ème siècle. Ne demeure plus que le capitalisme soit le désir de consommation qui ne comble aucun des vides affectifs qui nourrissent les névroses des personnages. Il ne s'agit plus, par exemple, de faire triompher un mode de vie (et donc d'espérer l'avènement d'un monde « meilleur » ou tout du moins conforme à l'idéologie dominante des uns ou des autres), de changer le monde mais simplement de changer son corps pour qu'il soit plus conforme au marché de la séduction en vigueur dans les pays riches. Ce dont le film témoigne – en bon héritier de la modernité cinématographique des années 60 – c'est de l'impossibilité de donner une signification précise à un signe particulier pour la plupart des personnages. Parce que leur individualisme forcené, et même leurs égocentrisme, les empêche de saisir quoi que ce soit au-delà d'eux-mêmes. Le film se présente donc comme une relecture de genres classiques (le cinéma du tout-croyant où chaque signe se rattache à un sens donné) à l'aune du doute de la modernité cinématographique (le cinéma du tout voyant où de soi rien ne va plus) mais en mettant en scène des personnages perdus dans une surabondance de significations possibles (il y a là une définition possible du non sens). Le réel nourrit hélas alors bien moins le récit que l'imaginaire de personnages qui en retireront des fortunes aussi diverses qu'arbitraires. Si la plupart des signes du genre « espionnage » sont réunis par les réalisateurs, ils ne se rattachent plus du tout à un quelconque sens politique. Coupés d'une quelconque signification réelle, ces signes ne plus que ceux d'interprétations individuelles – le film

développe pratiquement autant d'histoires différentes qu'il contient de personnages principaux – qui vont se révéler n'être rien d'autre que le creuset idéal pour un certain nombre de malentendus tantôt pathétiques, tantôt tragiques, parfois les deux en même temps...

Car on meurt dans cette comédie, en transgressant au passage l'une des sacro-saintes règles du genre. On meurt de ne rien comprendre, de ne plus savoir interpréter les signes, de se raconter des histoires, de ne saisir qu'une toute petite partie d'un tout complètement absurde et même passablement aberrant. Si le cinéma classique postulait un monde idéal à l'intérieur duquel apparaissait une menace clairement identifiée (comme en une sorte d'Eden où il fallait combattre le serpent), le cinéma moderne a lui confronté ses personnages non plus à un monde idéalisé mais au réel le plus brut. C'est de cette volonté moderne de rendre compte d'un monde fortuit et violent qu'héritent les deux cinéastes américains. S'ajoute à cela la caractéristique postmoderne consistant à multiplier citations, références ou hommages à d'autres objets esthétiques au sein du récit et donc à une folle démultiplication des signes et cette singularité des cinéastes juifs américains (qu'on songe à Ernst Lubitsch ou à Woody Allen) qui affichent clairement une volonté de dépeindre un monde sans Dieu. Car au final, un genre vient mourir dans un autre ici : la comédie (du mariage et du remariage) se défait ainsi dans le contexte de l'espionnage. Et c'est cet étrange métissage, faisant jouer in fine un genre contre un autre, qui permet à Ethan et Joel Coen d'aborder une fois encore mais sous un jour différent leur grand sujet : la solitude absolue de l'être humain... Que l'on songe au visage effaré du personnage interprété par George Clooney (réminiscence comico-pathétique de son personnage d'agent de La CIA dépressif de « *Syriana* » réalisé en 2005 par Stephen Gaghan), regardant de droite et de gauche après avoir commis l'irréparable en assassinant sous le coup de la frayeur un inconnu dans le placard de la chambre à coucher de sa maîtresse, pour s'en convaincre. Ce simple geste, cette demande d'aide muette, tacite et désespérée à laquelle personne ne répondra, est probablement le motif le plus récurrent du cinéma des frères Coen. Ainsi est-il possible de conclure que le genre – ce monde de cinéma aussi codifié qu'une société – sert pour Ethan et Joel Coen de caisse de résonance à la solitude absolue de personnage en proie au chaos absurde du réel. C'est en cela que leur cinéma ne se contente pas d'aligner des références pour gagner la connivence d'un public cinéphile – ce qui est parfois le principe des cinéastes postmodernes issus de leur génération – mais les utilise pour exprimer une métaphysique singulièrement noire, un devenir angoissant et absurde. La relecture d'un patrimoine classique par les frères Coen s'opère, enfin, sur un mode volontiers maniériste. Au cœur de la postmodernité, le maniérisme est cette forme de Romantisme qui pousse à l'abolition des frontières entre les genres tout en trahissant une réelle mélancolie. Les grands films ont déjà été faits pour le maniériste qui évolue, de fait, avec une forte ambition formelle, entre la dérision d'une dimension volontiers parodique et l'expression de sa mélancolie quant à la grande forme disparue.