

Joel et Ethan Coen Une exploration de l'Amérique

Helen Faradji

Numéro 174, octobre–novembre 2015

Son + Vision

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79646ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Faradji, H. (2015). Joel et Ethan Coen : une exploration de l'Amérique. *24 images*, (174), 32–33.

JOEL ET ETHAN COEN

Une exploration de l'Amérique

par Helen Faradji



Barton Fink (1991)

OU COMMENT LES FRÈRES COEN ONT SU FAIRE DE LA COLORATION MUSICALE DE LEURS FILMS UNE composante essentielle de leur discours singulier sur l'Amérique.

Dès leur premier film, *Blood Simple* en 1984, les frères Coen s'adjoignent la collaboration du compositeur Carter Burwell dont la musique accompagnera tous leurs récits, à l'exception de ceux de *O Brother, Where Art Thou?*, *The Ladykillers* et *Inside Llewyn Davis*, confiés au producteur et musicien T-Bone Burnett. Dans tous les cas, la musique est utilisée selon cette idée qu'elle est partie intégrante de l'architecture du récit. Ainsi, pour paraphraser la célèbre phrase d'Igor Stravinsky, la musique de film peut « être conçue comme une tapisserie », tel ce thème plaintif, d'une puissance orchestrale rare et émouvante, choisi par Burwell pour accompagner plusieurs scènes de *Miller's Crossing*, qui épouse parfaitement le mouvement de caméra vers la cime des arbres entourant l'action, ou comme ces violons aigus utilisés dans la bande musicale de *Barton Fink* qui rappelle le vrombissement du moustique venant sans cesse déranger le pauvre écrivain. Elle peut également jouer du contrepoint avec ironie et une pointe de méchanceté, comme lorsque *It's the same old song*, mélodie soul des Four Tops, résonne à la fin de *Blood Simple* après que tous les personnages se soient massacrés entre eux, ou avec une mélancolie quasi-dépressive lorsque Llewyn Davis entend *Please, Mr Kennedy*, chanson qui a assuré la gloire et le succès de son frère ennemi Jim, mais pour laquelle lui a préféré être payé d'un seul coup plutôt que de toucher des droits d'auteur.

Il serait donc facile de s'en tenir là, tant les Coen et leurs compositeurs ont su faire de la transparence et de la fluidité ce qui constitue les fondements même de leur mise en scène. D'autant que nombre d'autres éléments dans leur façon de faire – l'hybridation des genres, leur humour traduisant l'esprit de cette phrase de Beaumarchais :

« je me presse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer », l'importance accordée aux seconds rôles si folkloriques – ont été souvent mis en avant pour caractériser leur œuvre. Pourtant, c'est aussi par leur façon d'inclure dans leurs films la musique, et plus largement le son, que les cinéastes se singularisent. C'est même plus précisément par la musique qu'ils parviennent à concrétiser leur ancrage dans une histoire du cinéma ainsi que dans leur exploration de l'identité américaine.

Jetons d'abord un regard rapide sur l'environnement sonore des films. Les Coen ont tendance à faire des bruits et des sons de véritables musiques, en les transformant en un outil efficace qui aide à l'identification ou à l'immersion du spectateur, mais en les utilisant également comme puissants indicateurs de leur travail sur les genres. L'hybridation des genres entre eux, mentionnée plus haut, se remarque ainsi sur le plan sonore, tout particulièrement dans *Barton Fink*. L'inquiétude, l'angoisse, l'effroi associés au film d'épouvante nous sont en effet transmis par les bruits mouillés qu'entend Barton lorsque le papier peint de sa chambre d'hôtel se décolle ou par les rires effrayants, les grincements et les gémissements sourds qu'il entend à travers les cloisons. De la même façon, la longue séquence d'une vingtaine de minutes dans *Blood Simple* durant laquelle Ray découvre le corps de Marty ensanglanté, puis essaie de s'en débarrasser, ne comporte aucun dialogue, mais dénote, par les bruits ambiants (celui de la veste essuyant le sol maculé, ceux des pneus crissant sur la route...), l'inclusion du genre gore dans le film noir. L'absence de mots et l'insistance sur les sons ne font alors que souligner davantage l'horreur sanglante de la scène.

Le rythme musical induit par les dialogues, extrêmement précis et travaillés, dans les films procède de la même façon de faire. Dans *The Big Lebowski*, la séquence d'ouverture est ainsi narrée par une voix traînante appartenant comme nous le découvrirons plus tard à l'Étranger, voix que l'on pourrait croire tout droit sortie d'un western (les premiers mots qu'il prononce sont : « *A way out West, there was a fella* »). Pourtant, le rythme lancinant, ainsi que les nombreuses répétitions de mots faisant ressembler ce monologue à des paroles de chansons, sans parler des hésitations et de la voix sourde butant sur les mots (« *I only mention it 'cause some- times there's a man--I won't say a bee-ro, 'cause what's a bee-ro?--but sometimes there's a man. And I'm talkin' about the Dude here-- sometimes there's a man who, wal, he's the man for his time'n place, he fits right in there--and that's the Dude, in Los Angeles. And even if he's a lazy man, and the Dude was certainly that--quite possibly the laziest in Los Angeles County, which would place him high in the runnin' for laziest worldwide--but sometimes there's a man... sometimes there's a man. Wal, I lost m'train of thought here.* »), traduisent plutôt à la fois un commentaire réflexif et empreint d'ironie sur la figure traditionnelle du sage cowboy de peu de mots et un contrepoint au babil léger et sans consistance du Dude, figure du hippie typiquement américaine qui sera, elle aussi, soumise au tordeur de l'humour des Coen par l'étrange tempo de sa diction. Le travail sur les accents des personnages permet en fait de renforcer cette musicalité des dialogues, tout particulièrement dans *Fargo* où l'accent Midwest très prononcé des personnages et leur parler rural plein de bon sens sont utilisés par les Coen tant pour introduire des éléments comiques de façon originale, indiquer l'ancrage de leur cinéma dans des réalités géographiques différentes de celles que l'on voit habituellement dans le cinéma américain (Los Angeles ou New York) que pour créer un pur effet de rythme, notamment lors de cet échange entre Marge, la policière, et Lou, son adjoint, lorsqu'ils arrivent sur la première scène de crime et que chaque réplique est ponctuée de « yah », « oh yah », « woah » ou « geez » monosyllabiques et chantants.

Si les dialogues et les sons deviennent musicaux par le traitement rythmique qu'en font les Coen, l'utilisation plus concrète de la musique est, quant à elle, plus cinéophile et plus sociologique. Ainsi pour commencer, nombreux sont les exemples où une chanson va servir de puissant marqueur de genre. L'aspect folklorique de l'improbable mélange entre musique country et airs tyroliens dans *Arizona Junior* indique par exemple d'emblée le cadre de la comédie dans lequel se situe ce film. De la même façon, les percussions, qui agrémentent la bande son de *Blood Simple* de façon sourde et anxiogène, créent un effet mémoriel : celui de

rappeler les motifs musicaux des films noirs hollywoodiens classiques, tout en doublant l'hybridation générique présente dans le récit même du film, puisque des airs hispanisants ajoutés à cette première trame viennent dire au spectateur que l'histoire se situe au Texas, près de la frontière mexicaine, airs et lieux évoquant fondamentalement le western.

Si elle indique le genre, la musique est donc là également pour traduire le lieu, préciser l'environnement et l'identité des personnages. Le recours à cet art est en effet le plus souvent identitaire et sert soit de relais aux caractérisations des personnages suggérées par le récit ou par l'interprétation de l'acteur, soit carrément d'élément de substitution. L'exemple le plus célèbre est probablement l'entrée en scène de l'inimitable Jesus Quintana, joueur de quilles ennemi du Dude (lui-même identifié par son écoute de la musique Creedence, musique pacifiste, cool, exactement à son image), qui arrive à l'écran tandis que la radio du salon de quilles passe *Oye Como Va* interprété par Santana, tube hispanisant traduisant tout le clinquant artificiel du personnage. Les violons à sonorité irlandaise que l'on entend dans *Fargo* rappellent pour leur part que le Minnesota, État du Midwest où prend place le récit, est emblématique de cette Amérique construite par différentes vagues d'immigration, devenant du coup symbole du *melting-pot* américain, des racines étrangères de ceux qui la composent, sans que le récit lui-même n'ait à aborder la question. C'est aussi tout un esprit de l'Americana, celle d'un peuple résistant malgré la Grande Dépression, se tenant debout en dépit des privations grâce à son courage et son sens de la loyauté, qui infuse *O Brother, Where Art Thou?* dans lequel les acteurs reprennent des airs classiques américains bluegrass. L'idée d'une identité foncièrement américaine, telle qu'incarner par les différents personnages des films, est forgée par la musique que les deux frères choisissent. Dans *Inside Llewyn Davis*, cette conception est même poussée à l'extrême, puisqu'elle y devient carrément un des moteurs narratifs du récit. Le pauvre Llewyn Davis n'accédera jamais au rang occupé par Bob Dylan. La musique qu'il essaie de faire enregistrer et produire est certes représentative du folk des années 1960, un folk américain au sens le plus évident du terme, mais elle sera toujours empesée par une mélancolie, une

lourdeur qui s'entend et qui traduit exactement l'état d'esprit de Davis : celui d'un perdant. Or, l'Amérique « populaire » ne peut être celle des perdants, des marginaux. Remercions les Coen de savoir faire exister ces derniers à l'écran et d'avoir compris que la musique pouvait aussi dire, par sa seule présence, une autre Amérique. Celle qui déroge au fantasme glorieux habituellement incarné par les films qui la représentent. 24



Inside Llewyn Davis (2013)