

L'homme en moi

A propos de *The Big Lebowski* (Joel et Ethan Coen, 1998)



Comédie culte, riche en situations absurdes, et maelström de références, de William Shakespeare à Howard Hawks, de Theodor Herzl à George Bush, *The Big Lebowski* pourrait n'être qu'une déambulation ludique et sans conséquence dans un Los Angeles embaumé par les effluves du film noir. Mais, sans jamais renoncer au rire, les frères Coen offrent également une réflexion discrètement émouvante et angoissée sur les relations entre les hommes et les femmes, le passage des générations, l'amitié, la volonté et le hasard : en somme, sur le sens de l'existence.

Liste des extraits avec liens de visionnage ou times codes concernés :

- 01 - *The Big Lebowski* – Jesus (1'35) [00h25'04 - 00h26'40](#)
- 02 - *The Big Lebowski* – chorégraphie (1'03) [01h07'00 - 01h08'03](#) 03 -
- The Big Sleep* (4'06) [00h01'05 - 00h05'11](#)
- 04 - *Under the Silver Lake* (4'20) [00h46'00 - 00h50'20](#)
- 05 - *The Big Lebowski* – rêve (4'07) [01h20'30 - 01h24'37](#)
- 06 - *Prologues - Footlight Parade* (1'40) <https://vimeo.com/482653041>
- 07 – *Fargo* (5'01) [01h26'52 - 01h31'53](#)
- 08 - *Belfast, Maine* (8'26) [01h17'26 - 01h25'52](#)
- 09 - *The Big Lebowski* – Donnie (0'49) [01h39'34 - 01h40'13](#)
- 10 - *The Big Lebowski* – Hommage (2'51) [01h46'30 - 01h49'21](#)
- 11 - *A Serious Man* (7'23) [01h27'28 - 01'34'51](#)

1. Carrefour des citations

Le post-modernisme des frères Coen



Fonctions de la musique

A l'instar de Leos Carax, Quentin Tarantino ou des soeurs Wachowski, les frères Coen sont souvent présentés comme des cinéastes post-modernes. Le post-modernisme se définit généralement par l'abandon des grands récits, le goût de la dérision, l'usage distancié des références voire la pratique du pastiche. La culture est transformée en fétiches, tandis que l'idée moderne de progrès est abandonnée au profit d'un recyclage ironique du passé. *The Big Lebowski* est parcouru par une ligne de faille très nette entre l'avant-garde moderniste, qui conçoit ses pratiques artistiques à travers des gestes de rupture, des expérimentations qui se veulent radicales, et le ton général du film, beaucoup plus badin - pour ne pas dire *cool*.

L'emploi de la musique correspond pleinement à ce régime post-moderne. Les Coen, aidés par T-Bone Burnett, usent essentiellement de morceaux populaires pré-existants. Au contraire du cinéma classique, qui recourait à des musiques orchestrales créées pour l'occasion, le cinéma à partir des années 1960 va de plus en plus construire ses environnements musicaux sur le principe du juke box. Ainsi, *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) fait entendre le son d'une époque marquée par le rock et la contestation politique, de Steppenwolf ([*Born to be wild*](#)) à Jimi Hendrix (*If Six was nine*). Comme *Pulp Fiction* (1994) ou *Jackie Brown* (1997), *The Big Lebowski* s'attache plutôt à faire entendre des chansons datées, éveillant à l'occasion une certaine nostalgie, ici pour les années 1960-1970 (avec par exemple [*Lookin' Out My Back Door*](#) de Creedence Clearwater Revival).

De façon significative, les morceaux les plus connus ne sont pas présentés dans leur version originale, mais à travers des reprises. Nina Simone chante un titre écrit et interprété par Duke Ellington, Santana rejoue du Tito Puente, tandis que Townes Van Zandt offre sa version de *Dead Flowers* des *Rolling Stones*.

On entend même deux reprises différentes de *Viva Las Vegas*, popularisée par Elvis Presley en 1964.

Ce geste de la reprise, qui tient à la fois de l'hommage et de la libre interprétation, n'est évidemment pas sans lien avec la façon dont les Coen aborde l'histoire du cinéma hollywoodien et ses différents genres, du western au film noir.

00h25'04 - 00h06'40



EXTRAIT N° 1 : Jesus Quintana, The BIG LEBOWSKI.

Intimement lié à la ville de Los Angeles, *The Big Lebowski* détourne ce qui est devenu au fil des années un cliché musical sur la Californie. Dans cette séquence qui nous présente l'extravagant Jesus Quintana, le tube des Eagles - groupe que The Dude déteste par ailleurs, ce qui lui vaudra d'être jeté hors d'un taxi - *Hotel California* est interprété par les Gipsy Kings avec une fougue qui n'est pas présente dans la version originale, et surtout en espagnol, comme un écho à la culture latino de la ville.

Fondé en 1970 par Florian Schneider-Esleben et Ralf Hütter, Kraftwerk est un emblème de la musique électronique. Le groupe allemand s'est également distingué par la mise en scène de ses clips et de ses concerts, offrant l'image d'une post-humanité émergeant du monde industriel pour fusionner avec l'électronique. « *Nous sommes des robots* », chantent-ils dans leur tube de 1978, [The Robots](#).

Les Coen font un clin d'oeil appuyé à l'esthétique de Kraftwerk à travers le faux groupe Autobahn. Par-delà le trait d'humour, le nihilisme revendiqué par ses membres renvoie au problème du sens de l'existence. L'humanité est-elle condamnée à souffrir l'absurdité de sa condition, comme le suggère les aventures sans queue ni tête de *The Dude* ? A cet égard, le titre de l'album « *The Man-Machine* », remplaçant le destin par le programme, est une réponse à la question que pose *Le Grand Lebowski*, et qui traverse tout le film : qu'est-ce qu'un homme ?



C'est évidemment la chanson de Bob Dylan, [*The Man in me*](#), qui se fait l'écho le plus direct de cette dimension existentielle. Le dernier couplet offre même une réponse directe à Autobahn / Kraftwerk :

*The man in me will hide sometimes to keep from bein' seen
But that's just because he doesn't want turn into some
machine*

*Took a woman like you
To get through to the man in me*

*L'homme en moi se cachera parfois pour ne pas être vu
Mais c'est parce qu'il ne veut pas être transformé en
machine*

*Il faut une femme comme toi
Pour parvenir jusqu'à l'homme en moi.*

Se révèle également une autre dimension de la musique. Les chansons accompagnent les personnages, servent à définir leur univers et leur imaginaire. Elles fonctionnent comme autant de « signatures », pour reprendre un terme des Coen, comme une variation sur le principe classique du thème musical associé à une figure (le requin dans *Les Dents de la mer*, pour ne prendre qu'un exemple). L'approche postmoderne se retrouve dans la façon de mettre sur le même plan le son d'une partie de bowling et la musique de Dylan, nommé familièrement « Bob ».

Il n'y a pas de hiérarchie, simplement un égal plaisir d'écoute pour le Dude.



01h07'00 - 01h08'03



EXTRAIT N° 2 : La danse du gnome, The BIG LEBOWSKI.

La musique classique n'est pas absente de *The Big Lebowski*. Là encore, les Coen l'utilisent de façon discrètement ironique - et très intelligente. Ainsi, la performance du voisin de Dude est-elle accompagnée de la pièce « Gnome », issue des [*Tableaux d'une exposition*](#) (1874) de Modeste Moussorgski. Outre que le titre semble déjà un commentaire sur l'étrange allure du danseur, l'usage de ce morceau ramène, de façon drôle et émouvante, la musique d'avant-garde vers la banalité d'une chorégraphie sans grâce, accomplie par un anonyme. D'autre part, la musique classique sert à renforcer la mise en scène funèbre du Big Lebowski lorsque celui-ci annonce à Dude la disparition de sa compagne. On entend alors en effet le *Requiem* de Mozart. Plus tard, ce sera *La Ville morte* (1920) d'Erich Wolfgang Korngold. Ces œuvres contribuent à la manipulation, à moins qu'elle n'exprime un désir de mort de la part du vieil homme.

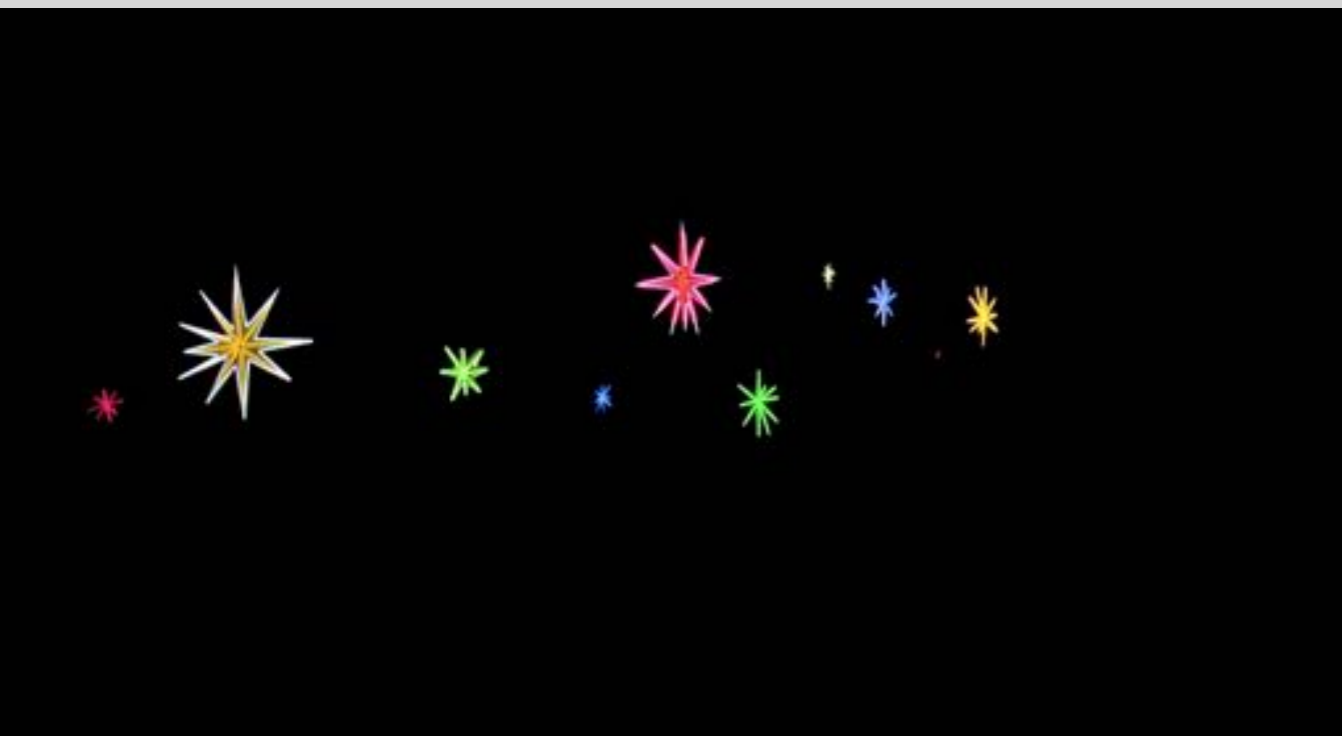
Coulées de peinture



L'inoubliable apparition de Maude Lebowski, suspendue à un dispositif complexe afin de balancer quelques gouttes de peinture sur sa toile, accentue encore l'effet de décalage de *The Big Lebowski* vis-à-vis de l'art moderne. En effet, tout en procédant à une exagération comique, les cinéastes ne manquent pas d'évoquer ici le geste fondamental du chef de file de l'expressionnisme abstrait, Jackson Pollock [**planche précédente**]. Celui-ci est connu pour sa technique du *dripping*, qui consiste à laisser couler la peinture plutôt qu'à l'étaler ou à la broser à l'aide du pinceau. Par ce geste, il gagne en fluidité et implique davantage son corps dans l'acte de peindre, qui se mue en une chorégraphie autour de la toile, posée à même le sol. Il laisse également une part importante à l'aléatoire, à la fois dans le mélange des couleurs et la quantité de peinture répandue. Dude remarque d'ailleurs des coulées au sol, avant de voir arriver Maude.

La place qu'occupe Pollock dans l'histoire de l'art est d'autant plus significative que son œuvre a suscité des écrits théoriques considérés comme décisifs pour la définition du modernisme. Le critique américain Clement Greenberg y a vu une figure d'artiste autonome, ne cherchant plus à représenter un sujet, mais se consacrant tout entier à l'exploration de son médium : la rencontre entre une surface bidimensionnelle (la toile) et un produit liquide (la peinture). Comme il l'écrit dans l'article « Avant-garde and Kitsch » (1939), « *en détournant son attention du contenu de l'expérience commune, le poète ou l'artiste la dirige sur les moyens de sa pratique.* » Cela amène Greenberg à privilégier une certaine forme d'abstraction contre la figuration, et à assimiler le réalisme au kitsch.

Dans ce débat, il n'est pas interdit de penser que les Coen prennent le parti du kitsch. D'une part, parce que le monde de l'art contemporain semble moins habité par des pionniers que par des bourgeois prétentieux. Julianne Moore s'est ainsi forgée pour l'occasion le genre d'accent que l'on peut entendre dans « les écoles privées en Suisse », pour reprendre l'expression de Joel Coen, et elle ne cesse de marquer la distinction entre son langage et celui, plus trivial, qu'elle prête au Dude. D'autre part, en usant des gros plans et des ralentis pour filmer les scènes de bowling, les Coen magnifient aussi les lieux de la culture de masse. Même si cela n'est jamais dénué d'amusement, une tendresse se dégage de ces plans, à la fois pour les corps qu'ils montrent, qui ne correspondent guère aux canons de beauté, et pour le soin apporté à la conception de ces aménagements. Une même attention à l'art populaire se découvre dans *Fargo* (1996), leur précédent film, à travers la statue du bûcheron et les toiles qui serviront à illustrer les timbres [**planche suivante, images de droite**].





Flying Pins, Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen (Rotterdam, 2000) / The Big Lebowski.

Sceptique envers les prétentions de rupture et d'abstraction du modernisme, le cinéma des frères Coen pourrait toutefois se rapprocher du pop art, qui aura trouvé dans la société de consommation et la profusion des objets manufacturés une importante source d'inspiration.

Rejouer Hollywood

Entamé comme un western, *The Big Lebowski* s'aventure du côté de la comédie musicale tout en se coulant dans la structure du film noir. Outre ces genres canoniques du cinéma hollywoodien, d'autres, plus récents, pourraient également être convoqués pour tenter de cerner cet étranger objet : le *buddy movie*, qui met en scène l'amitié ou l'union forcée d'un duo ou d'un groupe de personnages souvent hétéroclite (comme dans *L'Arme fatale* de Richard Donner, en 1987) ; le *stoner movie*, qui fait de la consommation de drogues un moteur narratif ou figuratif (comme dans *Smiley Face* de Gregg Araki en 2007).

Comment alors caractériser le rapport des Coen à l'héritage hollywoodien ? S'il ne s'agit pas de refaire à l'identique, en respectant à la lettre les codes d'un genre, il n'est pas non plus question d'en faire la stricte parodie, comme cela peut être le cas dans les films du trio ZAZ (David Zucker, John Abrahams, Jerry Zucker), comme *Airplane ! (Y a-t-il un pilote dans l'avion ?)*, 1980). Il faudrait donc plutôt évoquer trois gestes : celui de l'hybridation, qui mêle des genres aux logiques parfois contradictoires (l'espace ouvert du western et la ville du film noir) ; la relecture ironique (le dysfonctionnement d'une mécanique narrative basée sur l'enquête en révèle la part d'artifice) ; l'actualisation (à quoi pourrait ressembler un récit de Raymond Chandler dans les années 1990 ?).



***Ave, César !* (Joel et Ethan Coen, 2016)**

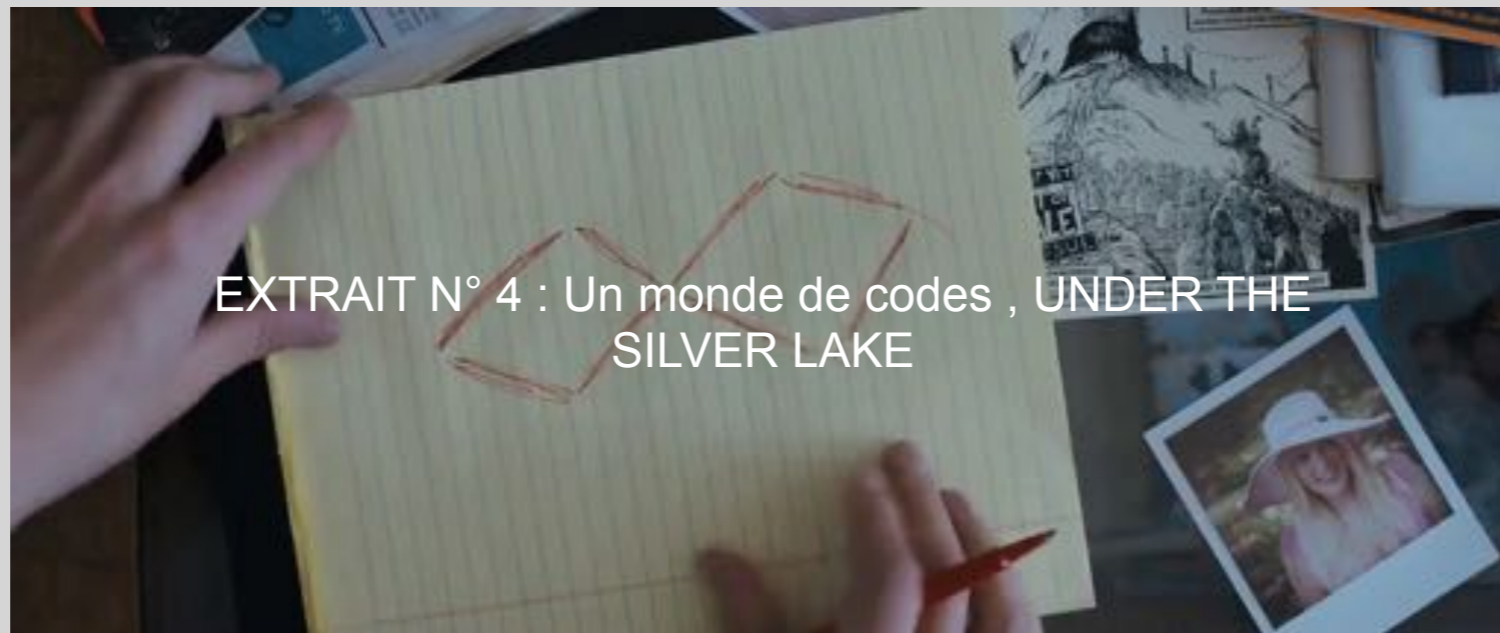
Cette approche des genres est également très présente dans un autre film des frères Coen, *Ave, César !*. Plongée dans le monde des studios à l'orée des années 1950, le film croise à la fois le kidnapping d'une star par des communistes et le dilemme d'un producteur, Eddie Mannix, à qui une grande entreprise d'armement propose un poste. De façon saisissante, il ne suffit souvent que d'un raccord pour glisser d'un plateau de tournage à un autre, d'une comédie musicale à un péplum, du réel à la fiction. Le choix final de Mannix, qui reste à Capitol Pictures, confirme encore l'attachement des Coen à l'usine à rêves hollywoodienne.

00h01'05 - 00h05'11



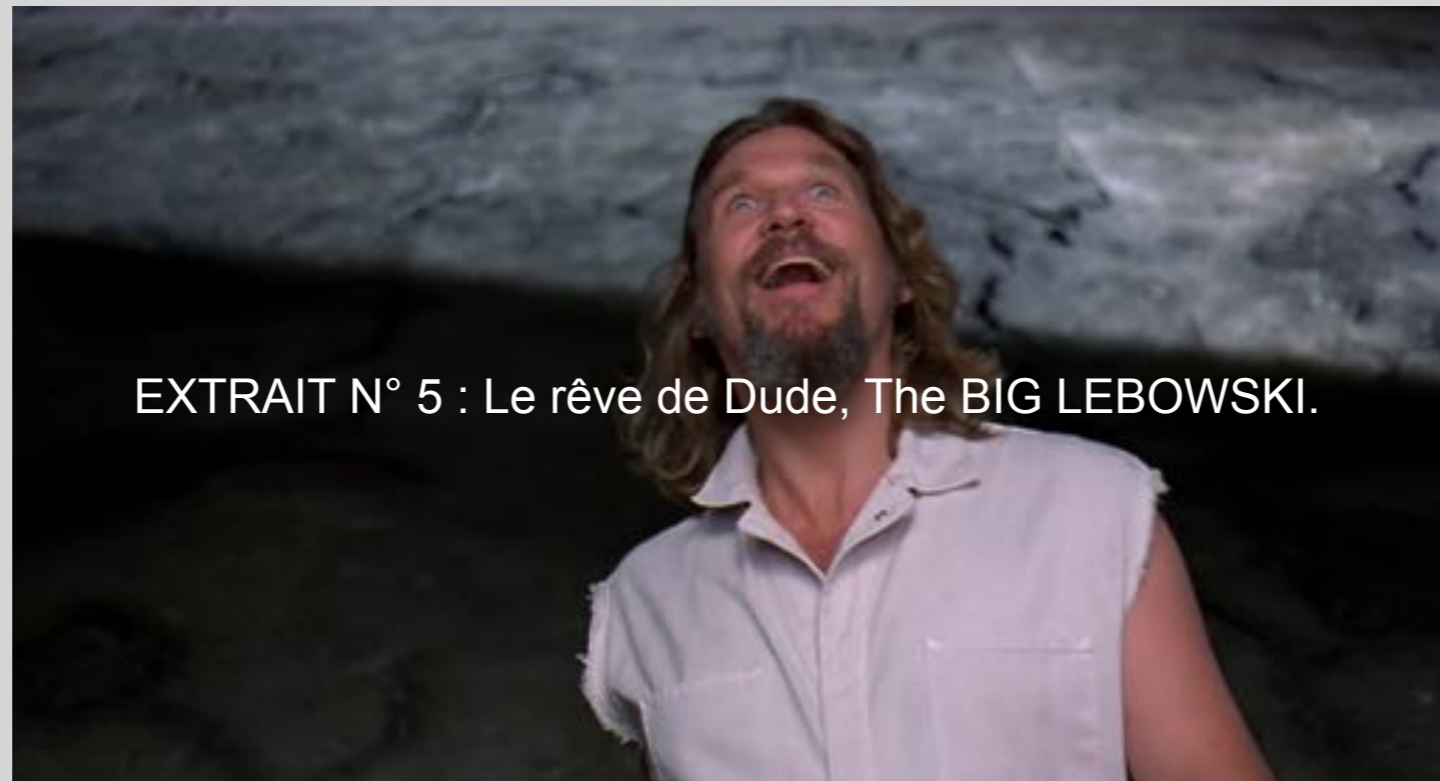
Réalisé en 1946 par Howard Hawks, *Le Grand Sommeil* est une adaptation du roman éponyme de Raymond Chandler. Le film est célèbre pour deux motifs : son couple mythique d'acteurs (Lauren Bacall et Humphrey Bogart), et l'obscurité de son intrigue. Sur ce dernier point, il est évident que les Coen prolongent le geste de Hawks. Si le Dude n'a pas le sens de la répartie de Philip Marlowe, s'il n'a pas non plus sa virilité à la fois joueuse et agressive, les films se répondent par leur mise en retrait de l'intrigue au profit des relations d'amour ou de camaraderie entre personnages. C'est cette étoffe humaine et affective qui importe le plus, tandis que les attentes liées au genre sont déplacées ou désamorçées.

00h46'00 - 00h50'20



Sorti en 2018, *Under the Silver Lake* de David Robert Mitchell plonge également un personnage apathique dans un Los Angeles labyrinthique, peuplé de vieillards diaboliques et de starlettes évanescentes. Héritant à sa manière sceptique du film noir, le film explore les arcanes de la culture populaire, d'une manière toutefois bien plus inquiète que *The Big Lebowski*. L'ombre du complot accompagne les errances de Sam (Andrew Garfield) et la moindre boîte de céréales devient le support de messages cryptés.

01h20'30 - 01h24'37



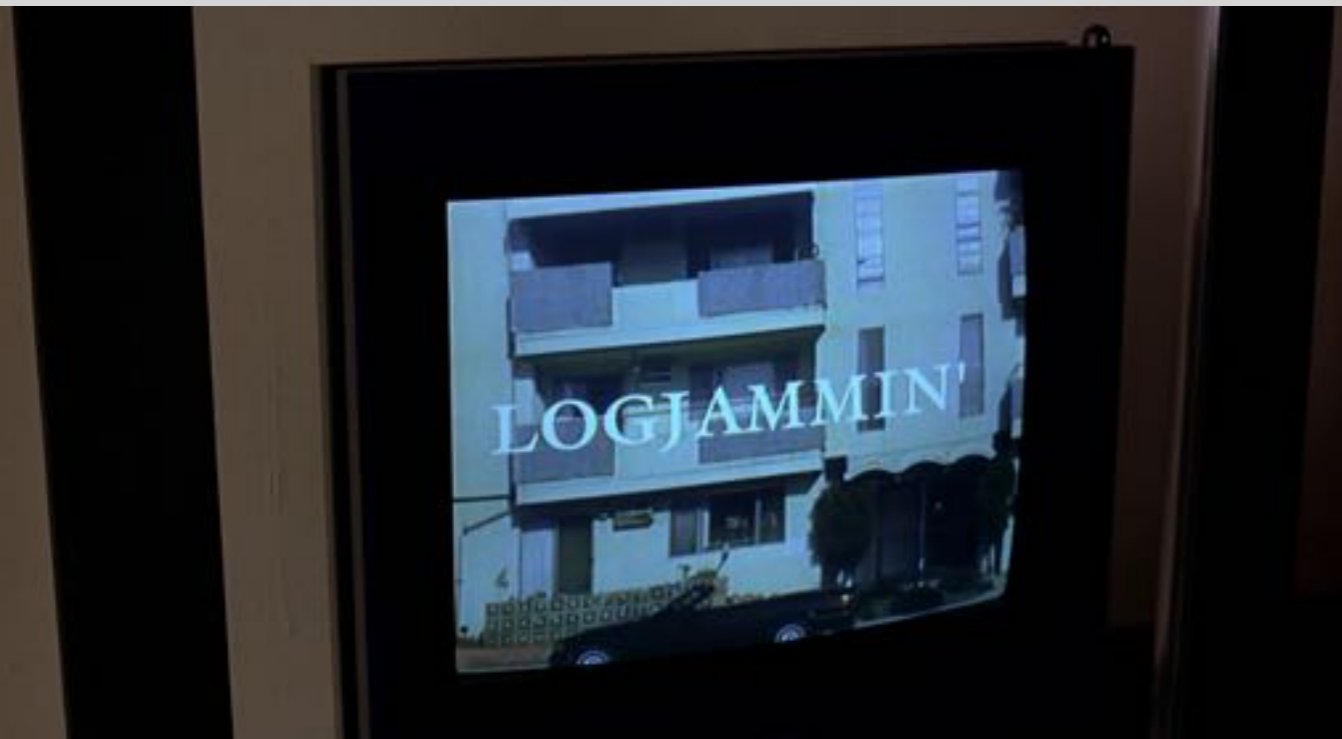
Les deux séquences de rêve ponctuant *The Big Lebowski* se présentent comme des condensés de l'esthétique des frères Coen. Tandis que le premier, avec son tapis volant au-dessus de Los Angeles, renvoie au *Voleur de Bagdad* (Ludwig Berger, Michael Powell et Tim Whelan, 1940), le second regarde du côté des comédies musicales de Busby Berkeley. Cette plongée dans l'inconscient du Dude, entre recherche du plaisir et angoisse de la castration, est aussi une version rêvée du film lui-même. De déplacement en condensation se trouve en effet refigurés bien des éléments aperçus au cours des pérégrinations de Dude. Accomplissant le geste même du post-modernisme, *The Big Lebowski* devient donc matière à citations, clin d'œil et décalages **[voir planches suivantes]**.

<https://vimeo.com/482653041>



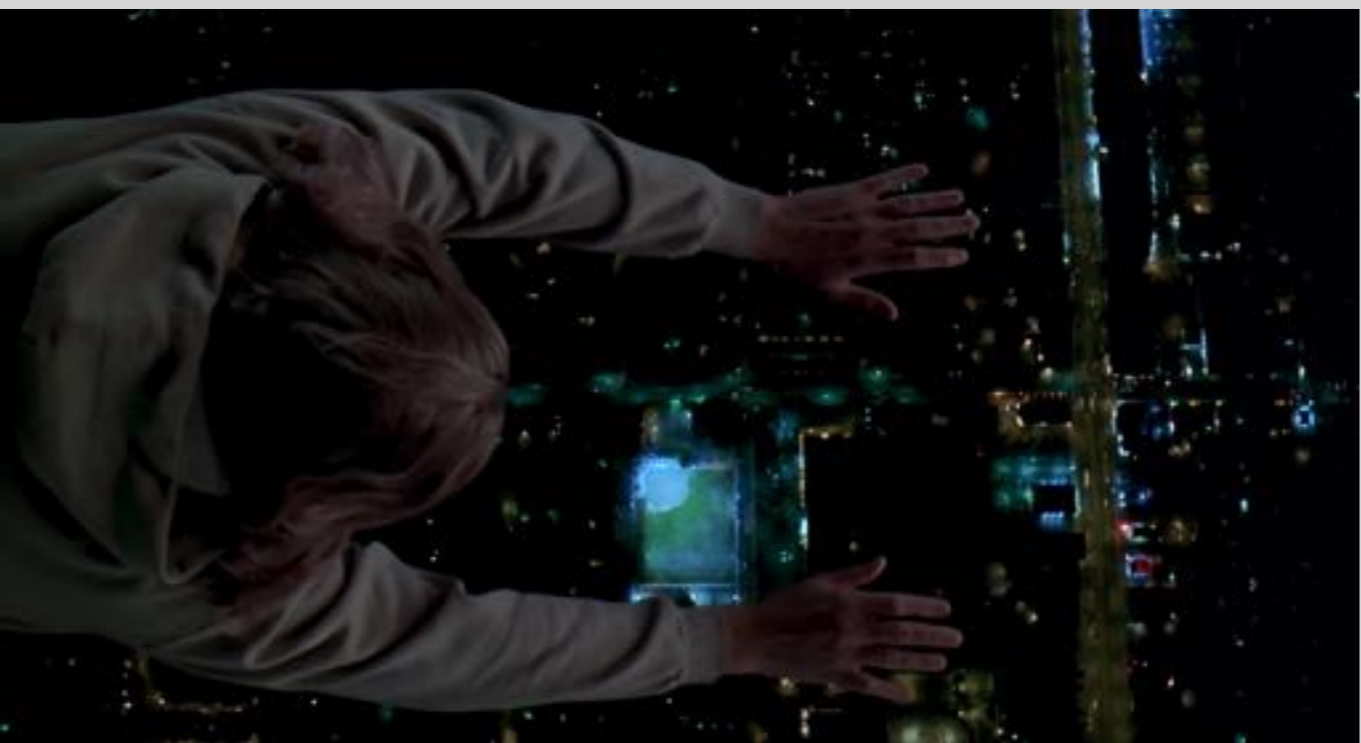
Avec ses plans en plongées, ses travellings entre les jambes et sa façon d'utiliser les corps dans de vastes compositions ornementales, *Prologues* (1933) de Busby Berkeley et Lloyd Bacon a profondément inspiré la deuxième séquence de rêve de *The Big Lebowski*.

De la réalité au rêve









2. Création et procréation

Enquête sur la masculinité



L'apparente absurdité de l'intrigue et le caractère excessif des personnages pourraient nous faire négliger ce que *The Big Lebowski* contient de réflexions angoissées sur la masculinité, le rapport entre les générations et le sens de l'existence. C'est en réalité la délicatesse des Coen que d'aborder ses interrogations à travers la comédie, sans jamais chercher à se faire graves.

La question est toutefois explicitement posée par le vieux Lebowski : qu'est-ce qui fait un homme ? Tandis que le vieillard en fauteuil roulant se risque sur le terrain d'une réflexion morale, le Dude répond de façon bien plus prosaïque qu'une « *paire de testicules* » est aussi un élément de définition. Et sans doute touche-t-il plus juste qu'il ne le suppose lui-même. Jamais montrés ensemble, Lebowski et Bunny forment en effet un couple pour le moins disparate, dont la vie sexuelle ne peut manquer d'intriguer. La jeune femme est semble-t-il pour l'impotent un trophée plutôt qu'une compagne, celle-ci n'hésitant par ailleurs pas à monnayer des faveurs sexuels auprès d'inconnus. Déshérité par sa femme, mené par le bout du nez par Bunny et surveillé par sa fille Maude, le Big Lebowski est une figure de l'impuissance tyrannique, qui n'a pas même le contrôle de son argent et en est réduit à détourner les fonds de programmes caritatifs pour enfants. Son autorité, qu'il considère comme condition de sa masculinité, est à peu près nulle, ne fonctionnant qu'auprès de son secrétaire et de Dude, qui tombe dans son piège.

On comprend dès lors que l'image qu'il entend projeter d'homme indépendant, de *self-made man* ayant réussi à surmonter son handicap, relève non seulement de l'imposture, mais aussi d'un profond mal-être. Dans le scénario, lorsque Walter le soulève de son fauteuil, une réplique qui n'a pas été conservée au montage insistait encore sur cette idée. Tandis qu'il rampait par terre, Big Lebowski s'écriait : « *Vous et ces femmes ! Vous ne pouvez pas laisser à un homme ses putain de couilles !* »





Lors de la rencontre entre Jackie Treehorn et Dude, ce dernier tente, comme Cary Grant dans *La Mort aux trousses* (1959), de découvrir ce que le pornographe a inscrit sur un post-it après un bref et mystérieux coup de téléphone.

Or, ce n'est ni un nom, ni une adresse, mais une silhouette masculine pourvue d'un imposant sexe en érection. Décevant du point de vue de l'intrigue policière, ce dessin est très révélateur de ce qui travaille l'imaginaire des héros masculins. On peut encore mentionner la figure de Jesus Quintana, qui transforme le bowling en un rituel érotique et une affirmation spectaculaire de sa virilité. Là encore, les Coen avaient prévu d'explicitier la dimension sexuelle avant de renoncer afin d'éviter une interdiction aux moins de 17 ans non accompagnés : on remarque toutefois, dans le *flash-back* montrant Quintana se présenter à ses nouveaux voisins, que son pantalon moule son sexe.

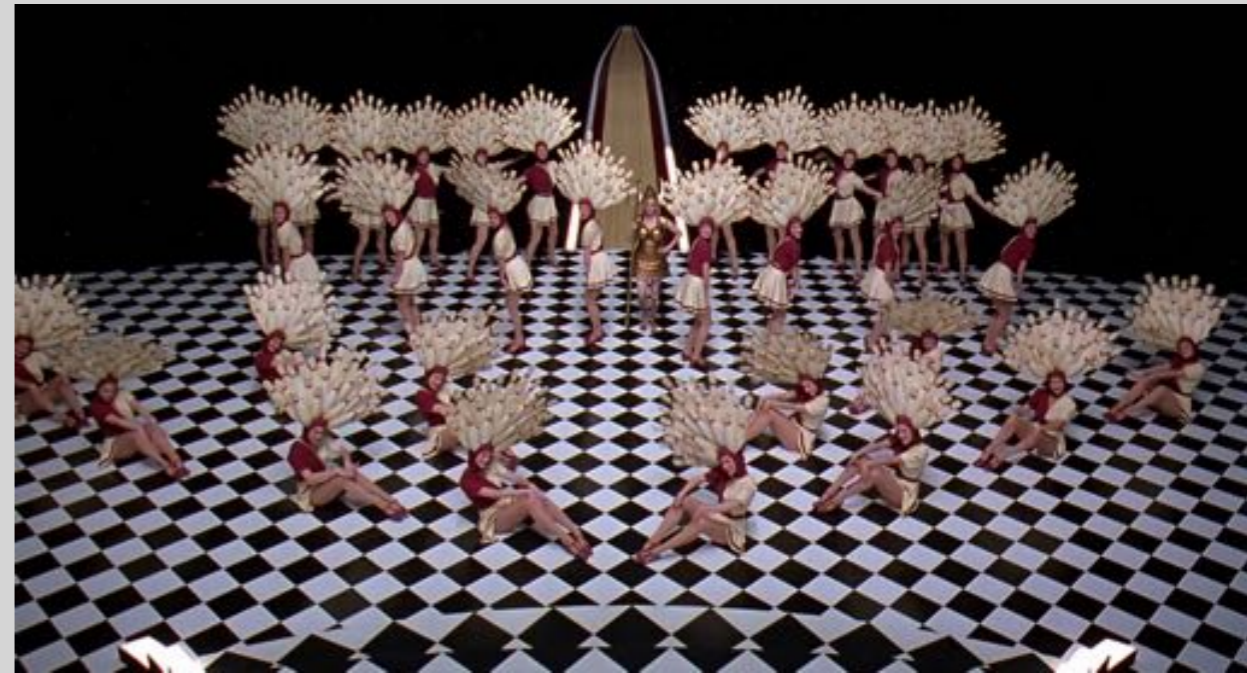
Au contraire, Dude est renvoyé à une position plus incertaine, ce que confirme son second rêve. L'angoisse de la castration s'exprime en effet par deux fois : au début, lorsque l'alignement phallique de la quille et des boules de bowling vole en éclat, et à la fin lorsque, transformé lui-même en boule de bowling, Dude voit sa jouissance gâchée par l'irruption des Nihilistes qui le poursuivent avec d'énormes ciseaux inspirés par la toile de Maude.

Il pourra également sembler étonnant que Dude, en toutes choses si détachées, réplique à Jackie Treehorn, lorsque celui-ci lui dit que le cerveau est la plus grosse zone érogène, « *Pour vous, peut-être* ». Ce besoin puéril d'affirmer sa virilité finit en tout cas par devenir un trait caractéristique du personnage.



Opposés en tout, Big Lebowski et Dude ont pourtant un point commun essentiel : ils se sentent menacés par Maude. C'est elle qui s'occupe de l'argent du premier, et elle apparaît sous les traits d'une déesse de la guerre dans le rêve du second. Elle est une femme puissante, libre, autonome jusque dans son désir d'enfant. Si Dude, s'imaginant acteur pornographique, tente de la séduire en l'initiant au bowling, il ne servira en réalité qu'à l'inséminer. Ce qui d'un côté le rassure, puisqu'il n'a aucune envie d'être père, contribue aussi à affaiblir son statut d'homme. Cette rencontre sexuelle si particulière invite d'ailleurs à reparcourir le film à travers ce prisme.

Le spectateur se souviendra alors que la première rencontre entre Maude et Jeffrey figurait déjà à sa manière une insémination. L'artiste s'employait en effet à projeter des giclées de peinture sur une toile représentant de façon symbolique un vagin. En pénétrant dans le studio, Dude découvrait de la peinture au sol. Le panoramique ascendant associait la coulure au corps de Dude, en une évocation transparente de l'éjaculation. Par son art, Maude était en somme déjà la détentrice du phallus [planche suivante].



The Big Lebowski dessine donc un monde où les hommes sont largement dominés ou utilisés par les femmes. Ce sont elles qui expriment le plus fermement et le plus consciemment leurs désirs. Ce qui est vrai pour Maude l'est aussi pour Bunny, qui a quitté sa famille pour vivre le rêve californien et se joue de son mari impotent. Cela n'offre pas uniquement la matière à des portraits valorisants, mais dans la galerie de bras cassés que compose *The Big Lebowski*, il est évident qu'elles sont les personnages les plus forts. On se souviendra alors que dans *Fargo*, l'enquête était menée par une femme enceinte incarnée par Frances McDormand, bien plus perspicace et aimable que les criminels petits ou grands qu'elle recherchait.



Face à ces femmes vigoureuses, le destin des hommes, y compris de ceux qui ont une œuvre conséquente comme Arthur Digby Sellers, est un corps à l'arrêt, coincé dans un fauteuil roulant ou une étrange capsule médicale qui évoque une couveuse. Dans le second cas, la question de ce qu'est un homme se pose désormais au niveau physiologique : quelle peut-être la vie de cet homme coincé dans sa machine ?



01h26'52 - 01h31'53



Fargo (1996) met en scène, à l'instar de *The Big Lebowski*, une sombre histoire d'enlèvement. La différence est toutefois qu'ici la violence éclate régulièrement, laissant sur les vastes étendues neigeuses du Minnesota des traînées de sang. Le mal s'y donne sous les allures de la plus grande banalité : des hommes minables et frustrés, incapables d'exprimer ce qu'ils éprouvent. D'où l'interrogation qui clôt le film, portée par une femme : d'où vient cette violence ? Est-elle une forme d'effraction dans ce monde rural si paisible, ou en est-elle la part cachée, refoulée ? Toujours est-il que *Fargo* enregistre l'écart entre la puissance tranquille de son personnage féminin et l'impuissance meurtrière de ses personnages masculins.

3. Les hommes ordinaires du cinéma

Morale et métaphysique du bowling



01h17'26 - 01h25'52



EXTRAIT N° 8 : L'homme ordinaire et
l'arnaqueur, BELFAST, MAINE

Vision kaléidoscopique de la vie quotidienne dans une petite ville de la côte Est des Etats-Unis, *Belfast, Maine* (1999) de Frederick Wiseman laisse entendre le temps d'un cours sur le grand romancier Hermann Melville en quoi l'Homme ordinaire est la figure décisive de l'art américain.

Dude, la révolte tranquille

Dude se caractérise d'abord par sa décontraction. Face à l'irruption d'inconnus dans sa maison, il ne tente pas de répliquer par la violence, mais négocie et ironise. Chez Maude Lebowski comme chez Jackie Treehorn, il se met très vite à l'aise, s'étalant sur les profonds canapés, exhibant même à l'occasion son nombril. Cette indifférence aux usages et aux statuts sociaux a été un des premiers éléments pour imaginer le personnage. Dès le storyboard, Dude était représenté dans ce type de postures.

Il est toutefois frappant qu'un homme en apparence si indifférent à la vie matérielle se révèle à ce point attaché à un médiocre tapis de salon. Une discussion avec Maude permet de donner une consistance biographique à ce qui pourrait sembler une décision arbitraire de scénario : co-auteur de la [Déclaration de Port Huron](#), ancien militant contre la guerre du Vietnam et membre du [Seattle Liberation Front](#), Dude se refuse à laisser passer une injustice. Son combat est certes devenu dérisoire avec les années, mais il est évident qu'entre les deux Lebowski, la faille des générations ne s'est pas résorbée : Dude continue de vivre en rupture avec les valeurs de la génération précédente, qui a repris le pouvoir et imposé sa cupidité débridée comme modèle sociale : « *Votre révolution est finie* », comme s'exclame ainsi Big Lebowski.

Une autre dimension politique du film se découvrirait précisément dans le choix de Dude comme protagoniste. Il n'a rien d'un héros, et n'a même aucune qualité particulière à revendiquer. Il n'est pas un « élu » de la fiction (idée latente lorsqu'il se regarde dans la couverture-miroir du *Time*), mais une incarnation démocratique du « premier venu ». *Parfois, il y a un homme...* [voir planche suivante]



Sometimes there's a man...



Walter, la loi et l'ordre

« *On peut dire ce que l'on veut des principes du national-socialisme, Dude, au moins c'est une éthique.* » Réplique impayable de la part d'un Juif converti refusant de jouer au bowling durant Shabbat, elle indique assez ce qui travaille Walter : la nécessité presque pathologique d'un cadre, d'un ordre - même si lui-même, sortant sans raison son revolver, s'emploie plus souvent qu'à son tour à l'outrepasser. La tension comique du personnage réside bien sûr là : dans ce balancement entre la rigidité et l'outrance.

Logiquement, Walter ne déteste rien tant que les « amateurs ». Il se vit comme un professionnel, un homme aguerri toujours prêt pour l'aventure. Il est perpétuellement en quête d'un adversaire à sa mesure, même s'il doit d'abord s'en prendre au placide Smokey. Ainsi se comprend également son admiration pour Arthur Digby Sellers, personnage inventé par les Coen mais présenté comme le scénariste principal d'une série ayant existé *Branded* (*Le Proscrit*, 1965–1966).



En voici le synopsis : « En 1880, le capitaine de cavalerie Jason McCord est renvoyé de l'armée américaine sur une accusation injustifiée de couardise et commence à voyager à travers le Far West, où il va vivre diverses aventures, devant sans cesse prouver que sa réputation de couard est injustifiée. Il finit par déjouer un complot au péril de sa vie, sauvant ceux-là même qui l'ont désavoué. »

Coïncidant avec l'embourbement de l'armée américaine au Vietnam, la série a eu selon toute vraisemblance un fort écho chez Walter. Les paroles du thème sont également révélatrice du traumatisme du survivant : « Tous sauf un sont morts à Bitter Creek / Et ils disent qu'il s'est enfui. Marqué ! Méprisé comme celui qui a fui. Que faire quand tu es stigmatisé et que tu sais que tu es un homme ? Où que tu ailles pour le reste de ta vie tu dois prouver que tu es un homme. »

Même si la Première Guerre d'Irak n'est traitée que sur le mode du gag à travers la reprise des mots de George Bush par Dude, elle donne une perspective historique au film : à chaque génération, sa guerre. C'est cela qui marque et définit aussi la masculinité des personnages : leur impuissance et leur colère, leur frustration.



Parmi les sources d'inspiration des frères Coen pour le personnage de Walter se trouve John Milius. Réalisateur, producteur et scénariste américain, Milius a notamment co-écrit le scénario d'*Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Il a toujours témoigné d'un goût des armes, et a construit une œuvre atypique marquée par la violence (*Conan le barbare*, 1982).



Citant Theodor Herzl, le « père du sionisme », aussi bien que le Talmud, Walter a cependant un rapport singulier au judaïsme, qui semble d'abord tenir à son amour pour son ex-femme et aux contraintes du rituel. Ainsi, cela ne le dérange pas d'évoquer sur un plan d'égalité Moïse et un joueur de baseball, Sandy Koufax.

Comme souvent irrévérencieux, les Coen profitent également de la rencontre entre Walter et Jesus pour rejouer un fameux épisode de la Bible, durant lequel les Phariséens accusent Jésus de ne pas respecter le Shabbat.



Donnie, la gentillesse contrariée

Au sein du trio d'amis, Donnie est toujours en retrait ou en retard. Il prend Lénine pour Lennon et ne cesse de se faire rabrouer par le vétéran. Il occupe en fait la place de l'enfant qui ne cesserait de vouloir se mêler à la conversation des adultes - ce que suggère le plan où il mange goulûment un hamburger à l'arrière de la voiture, coincé entre Dude et Walter, plongés dans un silence embarrassé suite à leur aventure avec le fils d'Arthur Digby Sellers.

Il fallait le talent de Steve Buscemi, acteur fidèle des Coen longtemps abonné au second rôle, pour que cette figure si discrète parvienne à exister au milieu de personnages qui ont droit à de longues tirades, des répliques mémorables ou une allure singulière. Donnie au contraire ne se caractérise que par sa collection de chemises de bowling dépareillées, chacune affichant un prénom différent. A cet égard, il faut souligner qu'il est le seul à porter une tenue spécifique, signe de son attachement à une pratique qui le définit entièrement - on ne lui connaît en effet ni passé, ni famille, ni même maison.



01h39'34 - 01h40'13



Donnie est l'unique membre du trio à être montré plusieurs fois en train de jouer au bowling. Alors qu'il réussit un *strike* lors de ses deux premiers lancers, et cela dans l'indifférence totale, ses amis poursuivant leur discussion, il échoue à faire tomber toutes les quilles lors du dernier. Son visage est alors grave, moins déçu qu'inquiet. Quelque chose ne va pas, et cette quille qui se refuse à tomber apparaît rétrospectivement comme un mauvais présage. En retournant s'asseoir, Donnie regarde son bras et masse sa main : l'accident cardiaque se prépare. Le bowling devient alors une image du destin, comme si le *strike* raté annonçait le *stroke* (crise cardiaque).

01h46'30 - 01h49'21



L'hommage rendu à Donnie n'échappe pas à la comédie, que ce soit à travers l'évocation incongrue du Vietnam, l'ordre des mots que choisit Walter (« *Un bon joueur de bowling, et un homme bon* »), mais aussi la référence à *Hamlet* de William Shakespeare (« *Good night, Sweet prince* »). Une fois encore, même lorsque les circonstances imposeraient retenue et gravité, l'ancien combattant semble tout mélanger : la haute et la basse culture, le trivial et le sacré, son expérience et celle des autres. Aussi hilarante soit-elle, cette séquence charrie pourtant une réelle émotion. L'étreinte qui conclut la scène, la seule du film, témoigne encore de la profondeur de l'amitié qui liait les trois hommes : Dude et Walt étaient de fait les seules personnes qui se souciaient de Donnie.

Le bowling représente un lieu populaire, où des gens très différents peuvent se retrouver dans le simple but de s'amuser et de discuter. Ce n'est pas une pratique qui exige un équipement complexe, ou même un corps particulièrement athlétique. Les Coen montrent avec affection ce sport ordinaire. Que le bowling soit un lieu de sociabilité plus encore qu'une occasion de performance est évident dans le fait que jamais Dude ne lance une boule.

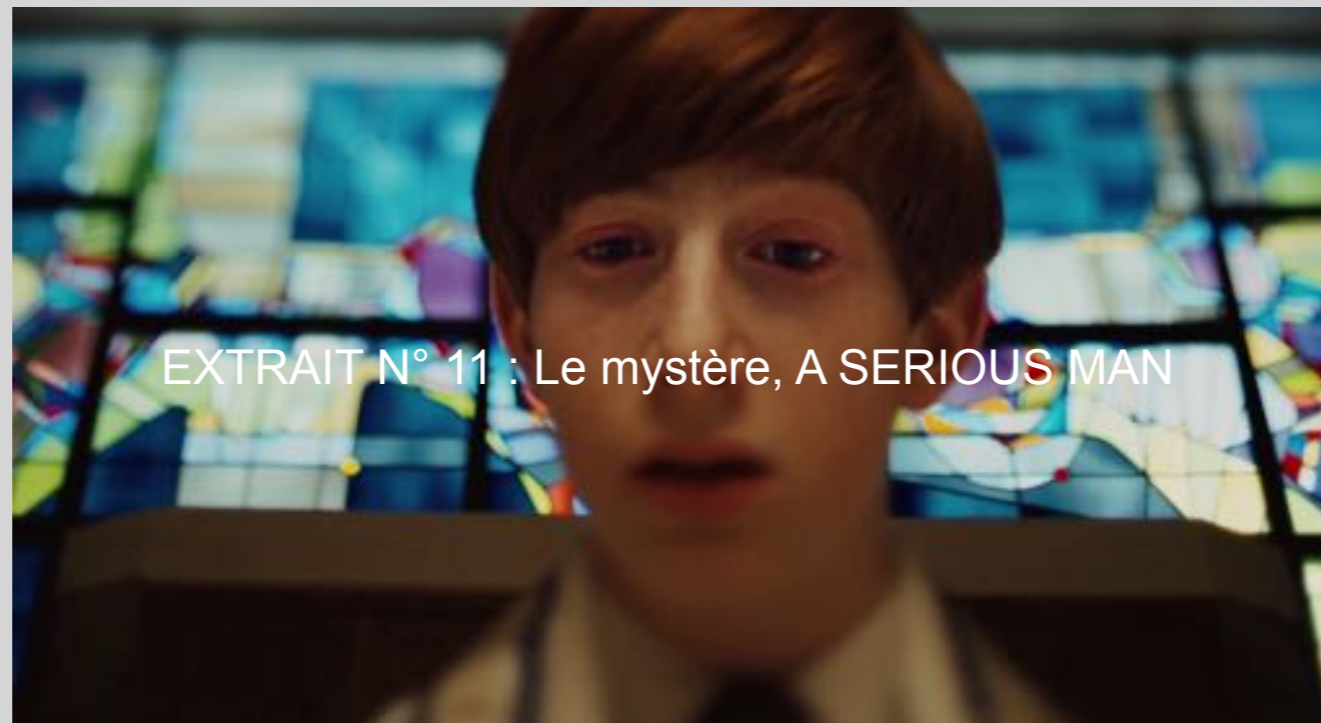
D'un autre point de vue, le virevoltant (« tumbleweed ») ou la boule de bowling sont deux représentations potentielles de l'existence. Ils permettent de figurer le rapport de la volonté et du hasard, de l'être et des déterminations extérieures. Le soin que prennent les Coen à montrer les mécanismes régissant la circulation des boules et la remise en place des quilles suggère aussi qu'il y a toujours quelque chose qui échappe à la connaissance humaine.



La quille se refusant à tomber lors du dernier lancer de Donnie pourra rappeler la balle de tennis suspendu au-dessus du filet dans *Match Point* (2005) de Woody Allen. Dans les deux cas, le destin s'annonce par un détail en apparence anodin, qui ne dépend plus de la volonté ou du désir des personnages. La fragilité de notre condition se manifeste alors.

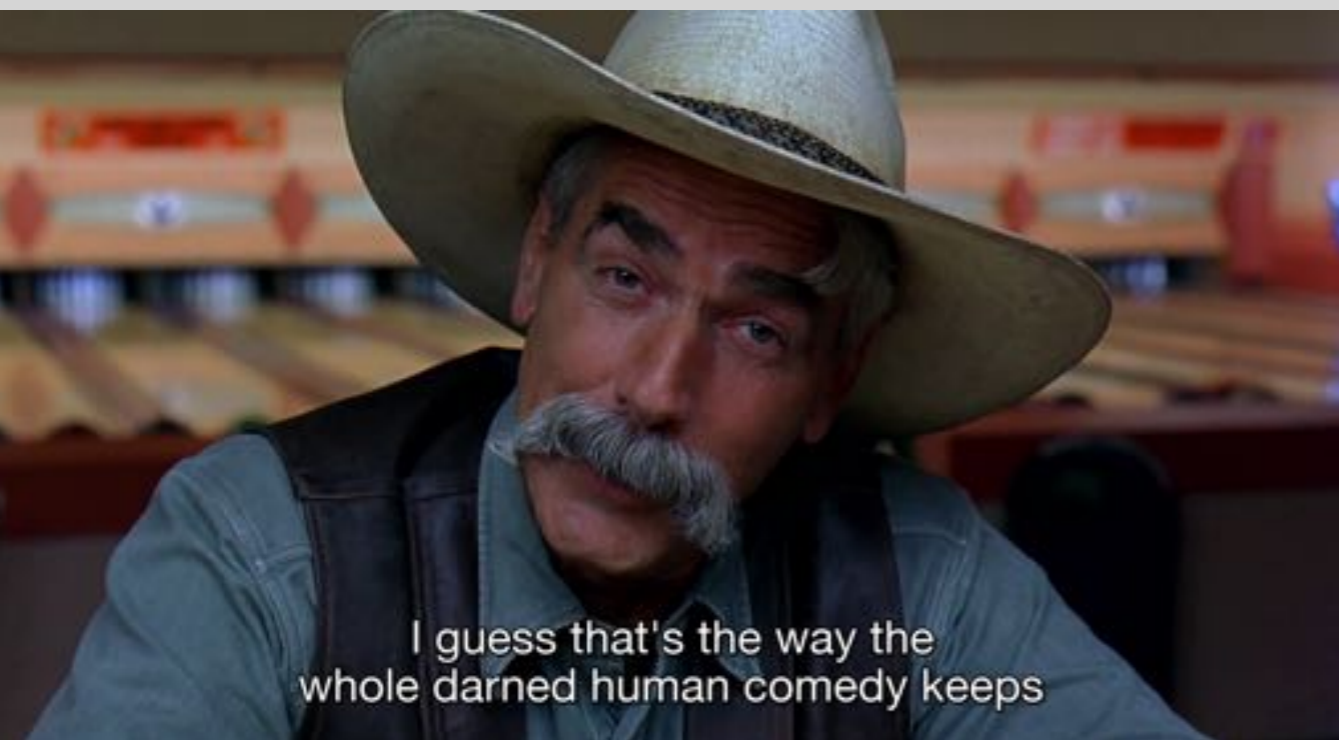


01h27'28 - 01h34'51

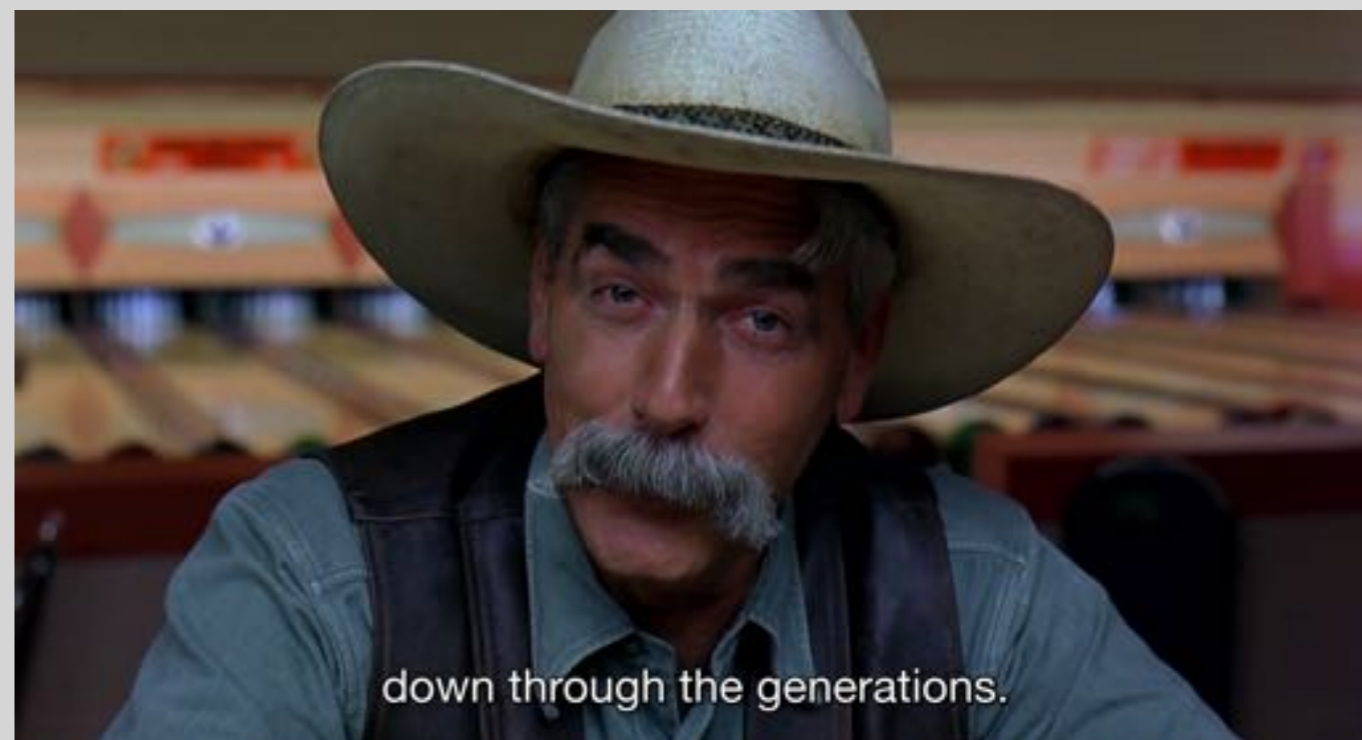


EXTRAIT N° 11 : Le mystère, A SERIOUS MAN

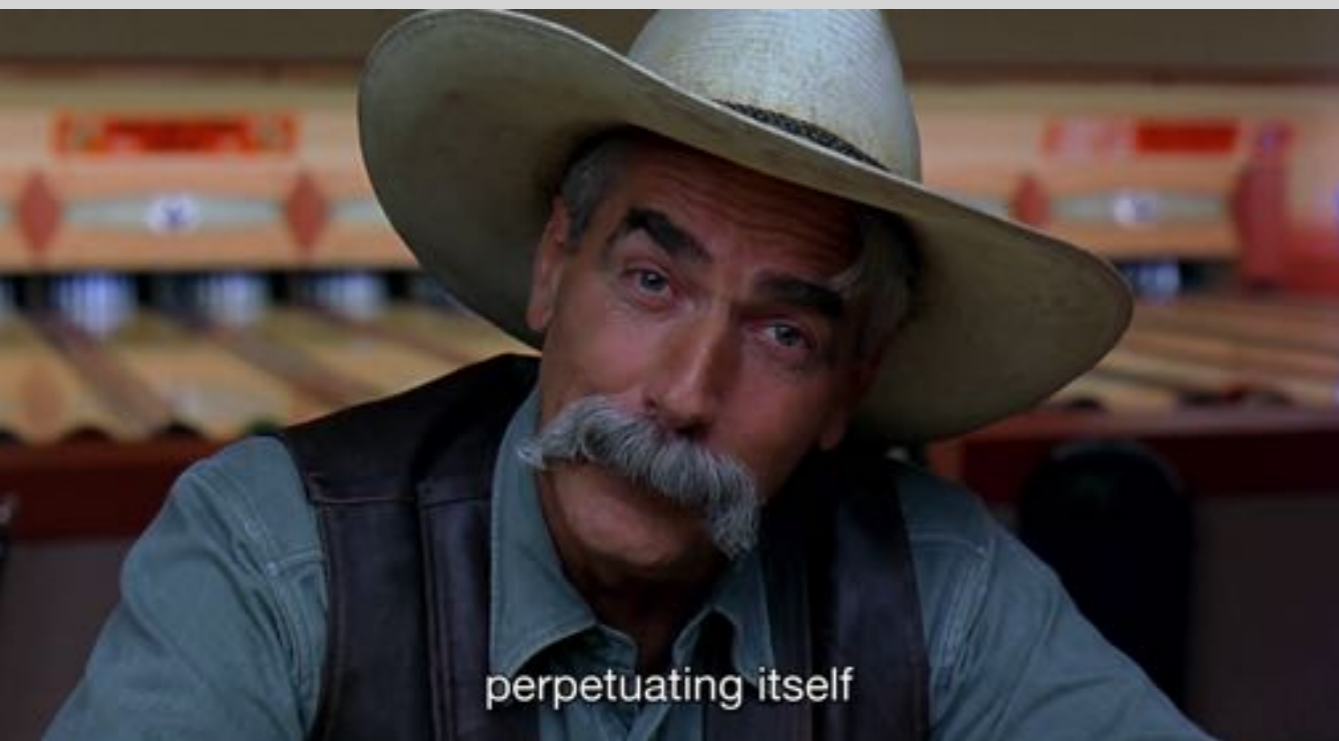
Mêlant tradition juive et culture populaire américaine, *A Serious Man* (2009) met en scène une famille juive du Minnesota dans les années 1960. Entre cours de physique quantique et visites au rabbin, le sens de l'existence ne cesse d'échapper aux protagonistes. La sagesse viendra peut-être d'une source aussi inattendue qu'une chanson de Jefferson Airplane.



I guess that's the way the
whole darned human comedy keeps



down through the generations.



perpetuating itself



Westward the wagons, across
the sands of time until we...

Représentant du bon sens populaire, qu'il distille à coups de sentences approximatives ou interrompues, l'Étranger est à la fois une survivance du western, un narrateur anachronique, situé en marge de l'histoire, et l'un de ces êtres singuliers qui peuplent le film. Il permet en tout cas aux Coen de donner à *The Big Lebowski* l'allure d'une fable susceptible de se transmettre de génération en génération.

