

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

JOEL ET ETHAN COEN

Burn After Reading



par Vincent Malausa

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site : www.site-image.eu



Directrice de la publication : Frédérique Bredin
Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Thierry Méranger
Rédacteur du livret : Vincent Malausa
Iconographe : Carolina Lucibello, assistée d'Eliza Muresan
Révision : Sophie Charlin
Conception graphique : Thierry Célestine
Conception (printemps 2013) : Cahiers du cinéma – 65 rue Montmartre – 75002 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com
Achévé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2013

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateurs – Un cinéaste à deux têtes	2
Acteurs – Stars à contre-emploi	3
Genre – Le rire dans tous ses états	4
Découpage narratif	6
Récit – « Rester en ligne »	7
Personnages – La valse des pantins	8
Dialogues – Le verbe en folie	9
Mise en scène – Le règne de l'idiotie	10
Séquence – Coup de sang	12
Plans – Le théorème des regards	14
Motif – La raison des bureaux	15
Figure – Le portrait	16
Parallèles – Jeux de massacre	17
Pistes – Le style Coen en cinq leçons	18
Critique – Mineur majeur	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE

Burn After Reading

États-Unis, Grande-Bretagne, France, 2008



StudioCanal.

<i>Réalisation :</i>	Joel et Ethan Coen
<i>Scénario :</i>	Joel et Ethan Coen
<i>Image :</i>	Emmanuel Lubezki
<i>Montage :</i>	Roderick Jaynes
<i>Direction artistique :</i>	David Swayze
<i>Chef décorateur :</i>	Jess Gonchor
<i>Musique :</i>	Carter Burwell
<i>Son :</i>	Peter Kurland et Skip Lievinsay
<i>Producteurs :</i>	Joel et Ethan Coen
<i>Production :</i>	Focus Features, StudioCanal, Working Title Films
<i>Distribution France :</i>	StudioCanal
<i>Durée :</i>	1 h 36
<i>Format :</i>	1.85
<i>Sortie :</i>	12 septembre 2008 (États-Unis), 10 décembre 2008 (France)

Interprétation

<i>Harry Pfarrer :</i>	George Clooney
<i>Linda Litzke :</i>	Frances McDormand
<i>Chad Feldheimer :</i>	Brad Pitt
<i>Osbourne Cox :</i>	John Malkovich
<i>Katie Cox :</i>	Tilda Swinton
<i>Ted Treffon :</i>	Richard Jenkins

SYNOPSIS

Mis au placard par la direction de la C.I.A., l'analyste Osbourne Cox décide d'écrire ses mémoires. Mais le CD qui contient l'ébauche de son travail tombe accidentellement entre les mains de Linda Litzke et Chad Feldheimer, employés d'un club de *fitness*. Voyant la chance leur sourire, les deux collègues mettent au point un projet de chantage et contactent Osbourne Cox, qui semble bien peu décidé à céder à leur tentative d'extorsion de fonds. La femme de ce dernier, qui entretient une relation avec Harry Pfarrer, ex-flic paranoïaque et séducteur compulsif habitué des sites Internet de rencontres, a décidé de divorcer. Intrigue d'espionnage et intrigues conjugales se mêlent alors en une série de quiproquos et de rebondissements qui placent chacun des personnages face à son destin : que ressortira-t-il de tout ce manège ?

FILMOGRAPHIE

Joel et Ethan Coen

- 1984 : *Sang pour sang* (*Blood Simple*)
- 1987 : *Arizona Junior* (*Raising Arizona*)
- 1990 : *Miller's Crossing*
- 1991 : *Barton Fink*
- 1994 : *Le Grand Saut* (*The Hudsucker Proxy*)
- 1996 : *Fargo*
- 1998 : *The Big Lebowski*
- 2000 : *O'Brother* (*O'Brother Where Art Thou ?*)
- 2001 : *The Barber : l'homme qui n'était pas là* (*The Man Who Wasn't There*)
- 2003 : *Intolérable cruauté* (*Intolerable Cruelty*)
- 2004 : *Ladykillers*
- 2007 : *No Country for Old Men*
- 2008 : *Burn After Reading*
- 2009 : *A Serious Man*
- 2010 : *True Grit*
- 2013 : *Inside Llewyn Davis*



Barton Fink (1991) – Circle Films/Coll. Cahiers du cinéma.



No Country for Old Men (2007) – Paramount Vantage/Coll. Cahiers du cinéma.

RÉALISATEURS

Un cinéaste à deux têtes

Joel et Ethan Coen sont d'illustres représentants de la catégorie des « frères cinéastes », aux côtés des Dardenne, Larrieu, Quay, Taviani, Farrelly... Jusqu'à *Ladykillers* (2004), premier film où les deux frères sont crédités en tant que coréalisateurs, la répartition officielle de leurs rôles est établie selon cette habitude : le duo cosigne les scénarios tandis que l'aîné Joel est crédité en tant que réalisateur et le cadet Ethan en tant que producteur. Dans les faits, cette répartition n'a jamais été claire et tous deux ont partagé de manière informelle ces fonctions dès *Sang pour sang* (1984). Joel, né en 1953, et Ethan, né en 1957, sont tellement indissociables qu'ils signent le montage de leurs films sous le pseudonyme de Roderick Jaynes et que le public est habitué depuis longtemps, pour évoquer leurs multiples succès, à l'expression : « un film des frères Coen ».

L'absurde : une vision d'auteur

Le sens de l'absurde et l'humour noir féroce qui définissent le polar *Sang pour sang* – qui demeure un film culte pour toute une génération – imposent un univers que l'œuvre du duo ne cessera de redéployer. Sous l'apparence de la diversité et de l'hétérogénéité des genres, les films ne se départent jamais de cette unité de ton faite de drôlerie et de cynisme si reconnaissable qu'elle est devenue un effet de signature. Les Coen sont des touche-à-tout, bien que l'imaginaire du film noir hante leurs créations. Leur filmographie protéiforme témoigne d'une boulimie à reprendre tous les genres : road-movie (*Arizona Junior*), farce burlesque (*The Big Lebowski*), comédie sophistiquée (*Ladykillers*, *Intolérable cruauté*), film noir en costumes (*Miller's Crossing*), film de studio (*Le Grand Saut*), fable picaresque (*O'Brother*), western (*True Grit*), etc. Issus de la génération des « movie brats » (cinéastes cinéphiles) des années 80 – comme leur compère Sam Raimi, avec qui ils ont collaboré à leurs débuts –, les Coen ont un rapport fétichiste à l'histoire du cinéma et leurs films sont truffés de clins d'œil.

S'il y a une évidente dimension ludique dans l'œuvre des frères Coen, celle-ci est loin de s'y limiter. La Palme d'or du Festival de Cannes décernée en 1991 à *Barton Fink*, film-cerveau sur les méandres de la création et vue en coupe



Joel et Ethan Coen sur le tournage de *Burn After Reading* – StudioCanal.

d'Hollywood, témoigne d'une profondeur qui tend dans la plupart de leurs films à une dimension existentielle d'une grande richesse. La vision du monde lucide et désenchantée qui en ressort, passant par une veine satirique très aiguë, dépasse largement le cadre des genres abordés, du polar enneigé *Fargo* au néo-western *No Country for Old Men*, en passant par la comédie dramatique *A Serious Man*. L'œuvre traite des mythes fondateurs de l'Amérique (comme celui du Grand Ouest) mais aussi de ses tares (la violence originelle, les aberrations de l'administration, le cynisme de l'époque, comme dans *Burn After Reading*) sous un angle historique ou sociologique qui fait parfois ressembler les films à des travaux d'entomologistes cruels et distancés – ce dont témoigne particulièrement *The Barber : l'homme qui n'était pas là* et ses personnages sinistres, figés dans un noir et blanc glacial. Le souci du détail et l'art de la caricature servent constamment, chez les Coen, une évidente vision d'auteur.

Esprit de famille

Depuis le succès de *Barton Fink*, les Coen bénéficient d'une reconnaissance qui ne s'est jamais démentie de la part du public et de la critique. Les récompenses qui ornent leur filmographie sont nombreuses : aux multiples sélections et prix obtenus à Cannes (prix de la mise en scène pour *Barton Fink*, *Fargo* et *The Barber*) s'ajoutent les Oscars reçus pour *Fargo* et *No Country for Old Men*. Le duo, qui appartient depuis de nombreuses années au gratin du cinéma mondial, peut ainsi s'appuyer sur des castings luxueux : n'importe quelle superstar accepte de jouer dans leurs films. Mais c'est pourtant l'esprit de famille et une fidélité peu commune à leurs collaborateurs attirés qui semble gouverner la méthode des deux frères. Carter Burwell (musique), Roger Deakins (photographie) et quelques acteurs fétiches (Steve Buscemi, Frances McDormand, John Goodman...) ont notamment collaboré à de nombreux films qui ont fait la légende de ce duo singulier.

ACTEURS

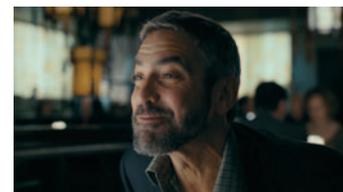
Stars à contre-emploi

C'est un privilège que seul Woody Allen, avec quelques autres, serait susceptible de partager aujourd'hui avec les frères Coen : afficher une multitude de stars au générique d'un film dans lequel personne ne tient véritablement le premier rôle. La caution représentée par les Coen à Hollywood leur a permis de réunir pour *Burn After Reading* un casting de rêve qui en fait un film réalisé en partie pour les acteurs : George Clooney, Brad Pitt, Tilda Swinton, John Malkovich sont des interprètes de premier plan auxquels s'ajoute Frances McDormand, comédienne fétiche du duo – elle a reçu un Oscar de la meilleure actrice pour son rôle dans *Fargo*. Cette brochette d'étoiles se répartit un temps de jeu qui fait songer à la notion de « *turn over* » pratiquée dans les équipes sportives (notamment en football) réunissant un nombre de vedettes trop important pour que celles-ci puissent jouer toutes ensemble. Il s'agit donc de faire tourner l'équipe : chaque star de *Burn After Reading* occupe un temps de jeu précis dans un scénario organisé en une multitude d'intrigues parallèles.

À rebrousse-poil

Le temps de jeu assez réduit imposé par cette dynamique chorale produit un effet logique : chaque acteur, pour s'affirmer dans cette espèce d'arène aux lions, doit pour conserver son statut (une présence qui s'affiche et doit être mise en valeur) recourir à toute une gamme de techniques ou d'artifices visant à l'extraire du collectif – ce qui est aussi une manière de rentabiliser sa présence à plusieurs millions de dollars. L'idée des frères Coen est à la fois simple et efficace : le contre-emploi systématique, qui donne à chaque apparition des stars en présence un intérêt dépassant largement le cadre de l'intrigue. On y assiste notamment à une double performance magistrale qui fait office de spectacle en soi dans le film : le duel de fauves qui oppose George Clooney à Brad Pitt dans des rôles aux antipodes de leurs habitudes hollywoodiennes.

George Clooney, habitué aux personnages de gendre idéal et de séducteur sophistiqué, interprète un mari infidèle et maladif d'une extraordinaire muflerie tandis que Brad Pitt, héros multitâche du cinéma américain (de David Fincher à



Terrence Malick, en passant par Quentin Tarantino ou Steven Soderbergh), incarne un professeur de sport d'une idiotie stupéfiante. La technique règne sur leurs partitions respectives, le premier multipliant les effets de prédation un peu bestiale (débit de parole écrasant, œil acéré, grognements et grossièreté hypertrophiée), le second singeant attitudes et expressions d'un grand dadaïste débilitant d'une formidable puissance burlesque (jeunisme compulsif, addiction aux marques, excitation des gestes, regard ahuri). Rien que pour ce duel improbable, *Burn After Reading* apparaît comme un véritable tour de force comique.

Enlaidissement, grimaces et caricature

Cette logique du contre-emploi contamine tous les personnages. John Malkovich voit son rôle d'espion mis au repos forcé sombrer dans le grotesque, son phrasé un peu snob, onctueux et maniéré laissant peu à peu place à un torrent d'insultes motivées par l'aigreur et la haine. Quant à Tilda Swinton, qui incarne un docteur froid et méprisant, elle se retrouve particulièrement enlaidie par la mise en scène (de manière emblématique dans la séquence où elle se trouve affublée d'un masque de soins sur le visage). Dans cette ronde où les comédiens peuvent se livrer à des excès inhabituels, chacun fait son numéro avec un plaisir évident. Jamais probablement Brad Pitt n'a pu se laisser aller à une telle liberté (roulements d'yeux, travail sur la voix lorsque son personnage s'adresse à Osbourne Cox). De son côté, George Clooney recourt à toute une gamme de grimaces (notamment lorsqu'il parle la bouche pleine et feint de s'étouffer) qui dévoilent une force comique inattendue. Le cabotinage et la caricature ont libre cours dans ce film qui n'est jamais loin de la farce et les frères Coen confirment ici leur statut de brillants directeurs d'acteurs – capables de mettre en valeur aussi bien les stars que les seconds rôles toujours truculents de leurs intrigues.

Bouger les lignes

L'utilisation d'un acteur à contre-emploi a connu de nombreux exemples dans l'histoire du cinéma. On pourra essayer de répertorier des films célèbres ayant permis à des comédiens de mettre en valeur une face cachée de leur talent (Audrey Hepburn dans le western *Le Vent de la plaine* de John Huston, Robert Mitchum dans *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton...). Beaucoup d'acteurs comiques ont souhaité passer à un registre sérieux. En France, Bourvil (*Le Cercle rouge* de Jean-Pierre Melville, 1970), Fernandel (*Regain* de Marcel Pagnol, 1937) ou Coluche (*Tchao Pantin* de Claude Berri, 1983) ont franchi le cap. Aux États-Unis, Tony Curtis a incarné un tueur dans *L'Étrangleur de Boston* de Richard Fleischer (1968) et Jerry Lewis a joué un formidable clown blanc dans *La Valse des pantins* de Martin Scorsese (1983). Le passage du registre dramatique à la comédie est moins fréquent mais n'est pas rare pour autant, comme l'illustrent Marlon Brando dans *La Comtesse de Hong Kong* de Charles Chaplin (1965) ou Tom Cruise dans le finale de *Tonnerre sous les tropiques* de Ben Stiller (2008). À travers l'analyse de quelques exemples de contre-emploi on pourra :

- répertorier les manières de jouer avec l'apparence d'un acteur (en l'affublant d'artifices, en le déguisant ou au contraire en le présentant sous un jour moins glamour) ;
- souligner en quoi la performance de l'acteur agit de manière extra-diégétique sur le film, atteignant une dimension qui dépasse l'intrigue pour dialoguer avec les attentes et les réflexes du spectateur.



GENRE

Le rire dans tous ses états

Burn After Reading s'ouvre par un plan offrant un point de vue cosmique, la Terre vue du ciel, et chutant à une vitesse vertigineuse vers le sol américain afin de dévoiler l'intérieur des locaux surprotégés de la C.I.A., non loin de Washington D.C. C'est un plan truqué qui ne manque pas d'évoquer les zooms de *Google Earth*, ce logiciel créé à l'origine par les services secrets américains qui permet de cibler n'importe quel endroit de la planète en quelques clics. La musique et les roulements de tambour qui accompagnent cette ouverture en grande pompe donnent immédiatement le ton : nous sommes de toute évidence dans un film d'espionnage. La question du genre est essentielle dans l'œuvre des frères Coen, qui n'ont cessé depuis leurs débuts de dialoguer avec tout un pan du cinéma classique, archivé en diverses époques (leurs films reconstituent diverses périodes de l'histoire des États-Unis) et catégories (polar, fantastique, comédie, western...). Dans *Burn After Reading*, le film d'espionnage leur offre un terrain de jeu dont les figures, les motifs et les codes – espions en pagaille, paranoïa à tous les étages, intrigue plus ou moins fumeuse autour d'informations cruciales pour la sécurité de l'État – sont évidemment sérieusement mis à mal. Peut-on pour autant parler de simple parodie ?

L'art du pastiche

La parodie est un horizon naturel du cinéma des frères Coen, mais leur travail sur les genres est pourtant loin de se limiter à caricaturer – en les grossissant ou en les dénaturant – les conventions qui les définissent. Leur œuvre balaye un spectre qui va de l'hommage cinéphile à la moquerie pure et simple. On dénote chez eux un goût du pastiche qui a deux visées : il offre en premier lieu un défi technique à des cinéastes marqués par un certain fétichisme de la mise en scène et qui, mieux que personne, aiment à démontrer une virtuosité exceptionnelle et un soin d'orfèvre dans la réalisation de leurs films puisque pasticher revient à prouver qu'ils peuvent tout faire ; mais, surtout, le pastiche des genres permet aux Coen de brosser la fiction d'une Amérique prise à rebours de ses idéaux (le fameux mode de vie américain, « *American way of life* », et le



modèle démocratique) et de ses mythes fondateurs (la frontière, le Grand Ouest, les effets de folklore, etc.) dans une perspective délicieusement iconoclaste. Dans *Burn After Reading*, le film d'espionnage et ses enjeux géopolitiques sont littéralement dynamités en quelques plans. La figure d'Osbourne Cox, l'espion mis au repos forcé incarné par John Malkovich qui passe son temps en robe de chambre et en pantoufles à ruminer son aigreur, est éloquente : il s'agit presque d'un anti-film d'espionnage dans lequel tous les codes du genre se renversent en motifs pathétiques. Tous les personnages se transforment en caricatures d'espions malgré eux : Katie Cox vole les données de l'ordinateur de son mari, Linda sort avec un agent fédéral dont elle fouille les affaires, Chad se fait tuer en passant pour un espion, Harry est poursuivi par une horde d'agents mystérieux... Des relents de Guerre froide – avec les scènes patibulaires dans l'ambassade de Russie – viennent même ajouter une touche à l'ancienne à ce récit pourtant ancré dans son époque.

Une comédie de démariage

Malgré ces références en forme de *gimmicks* au cinéma d'espionnage, on ne peut pour autant pas voir le film comme une simple parodie de ce genre. Car *Burn After Reading* est un film d'espionnage par défaut : c'est un malentendu concernant des fichiers sans intérêt (les pages des mémoires d'Osbourne Cox) qui le propulse sur les rails d'un genre avec lequel il n'a finalement que peu à voir. Les enjeux géopolitiques concernant la sécurité de l'État, résumés le temps de scènes grotesques dans les locaux de l'Agence, ne sont qu'un leurre grossier. Au contraire, les vraies préoccupations des personnages sont d'une trivialité confondante : procédures de divorce, tromperies, rêves de chirurgie esthétique, tout dans ce scénario tient d'un mauvais vaudeville sans la moindre ampleur. Une grande part de la force comique du film repose sur ce décalage entre la grandiloquence du ton, qui laisse à penser que nous assistons à un film d'espionnage hi-tech, et ces enjeux dérisoires qui mobilisent les personnages. La comédie de remariage est un genre qui a fait les beaux jours d'Hollywood



dans les années 30-40 : des amants séparés se retrouvent, comme dans *New York-Miami* de Frank Capra (1934) ou *Indiscrétions* de George Cukor (1940)... Les Coen semblent pour leur part prendre un malin plaisir à réaliser avec *Burn After Reading* ce que l'on pourrait appeler une « comédie de démariage ». Comme dans *Intolérable cruauté*, où ils tournaient en dérision le business du divorce, les auteurs chroniquent ici deux désastres conjugaux représentés par les deux couples en pleine procédure de divorce formés par Osbourne et Katie Cox ainsi que Harry et sa femme. Le film apparaît donc avant tout comme un vaudeville cruel et loufoque, une comédie sentimentale sans le moindre sentiment qui renverse un à un tous les codes du genre. Il est évident que les Coen, qui ont une conscience aiguë de l'âge d'or du classicisme hollywoodien, s'amuse ici à tourner en dérision l'image de séducteur à l'ancienne incarnée par George Clooney et avec lui tout le folklore de la comédie sophistiquée (dialogues brillants, élégance vestimentaire à la Cary Grant...) en l'opposant à la trivialité d'une époque dont le romantisme est censé surgir de sites de rencontres sur Internet.

Un rire à niveaux multiples

Délimiter les enjeux d'un tel film n'est pas aisé, tant il s'amuse à singer divers genres sans pour autant se laisser tout à fait saisir. L'humour noir qui traverse toute l'œuvre des frères Coen est un fil qui permet de reconnaître à coup sûr leur patte, mais on n'en finirait pas de définir toutes les modalités du rire tel qu'il s'exerce dans un film comme *Burn After Reading*. Sa dimension ironique – en tant que peinture d'une galerie de caractères tous plus médiocres les uns que les autres – se tient parfois à un ton pince-sans-rire où excelle l'art de la caricature à froid des auteurs. Une manière de parler ou un détail anodin, comme par exemple les expressions toutes faites de l'avocat de Katie Cox, rendent immédiatement risible un personnage sans que le trait soit forcé ou appuyé. C'est dans cette veine à la fois hyperréaliste et discrètement loufoque que les frères Coen excellent à broser des portraits d'une grande acuité



comique – et qui parviennent à s'imposer en quelques plans, à l'image du personnage discret de Ted, figure inoubliable du film malgré son temps de jeu relativement restreint.

Parfois, le regard impitoyable des auteurs franchit ouvertement le cap de la bouffonnerie et de la farce. Les personnages de Brad Pitt et de George Clooney creusent dans le film cette veine burlesque où les traits sont délibérément forcés, ce qu'illustrent le comportement débilisant de Chad ou les grimaces et grognements de Harry ; le rire se fait alors plus trivial et féroce, témoignant parfaitement de la capacité des auteurs à maîtriser les ruptures de ton et les effets de décalage ou de stupéfaction. Cela peut ouvrir sur un troisième niveau, qui est celui de la sauvagerie : à plusieurs reprises, le film bascule ainsi dans l'horreur et fait rire jaune un spectateur cueilli à froid. Le coup de théâtre de la mort brutale de Chad, marquée par une explosion de violence (le plan rapide sur la tête éclatée), tout comme le massacre à la hache de Ted sont des exemples paroxystiques de ce basculement du comique vers un malaise qui transforme la notion de gag en agression pure et simple. Jouant avec les réflexes du spectateur, ces différentes fonctions du rire remettent constamment en perspective les enjeux en apparence dérisoires du scénario, élevant la parodie de film d'espionnage, la comédie de démariage loufoque et la farce triviale en véritable satire de l'époque.

C.I.A. et cinéma post 11-Septembre

Il est intéressant de voir en quoi *Burn After Reading* s'inscrit dans une lignée de films ayant traité de la question des services secrets américains au cours des années 2000. Tournant en dérision la C.I.A., les Coen n'y vont pas de main morte. On pourra, avec les élèves, répertorier les films de tous bords (action, espionnage, thriller politique...) qui ont abordé la question des services secrets ces dernières années : *Syriana* de Stephen Gaghan (2005), *Mensonges d'État* de Ridley Scott (2008), *Fair Game* de Doug Liman (2010), *Raisons d'État* de Robert de Niro (2007), la saga Jason Bourne, *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow (2012), la série *Homeland*... et bien d'autres.

Ce regain d'intérêt du cinéma pour l'espionnage (qui était une grande lubie des années 70) vient assurément de la politique extérieure des États-Unis au cours de cette période marquée par des événements majeurs : attentats du 11-Septembre, interventions en Irak et en Afghanistan, scandale médiatique concernant le mensonge sur les armes de destruction massive en Irak, apôtres de la théorie du complot, etc.

On pourra tenter de voir comment le cinéma s'est emparé de cette période, marquée par les deux mandats de George W. Bush, dans un esprit souvent critique. George Clooney, en tant que réalisateur, s'est inscrit dans un courant démocrate (*Good Night and Good Luck*, 2005) et a produit *Syriana* (dont il interprète le premier rôle... un agent de la C.I.A.). Peut-on y voir un lien avec la vision satirique de *Burn After Reading* et sa représentation d'une C.I.A. dépassée et cynique ?

DÉCOUPAGE NARRATIF

1. Générique (00:00:00 – 00:01:39)

Plan *Google Earth* zoomant depuis le ciel vers le quartier général de la C.I.A.

2. Viré ! (00:01:40 – 00:06:53)

Au quartier général de la C.I.A., l'analyste Osbourne Cox apprend de son supérieur qu'il est mis sur la touche en raison de son alcoolisme. Le soir, avant même d'avoir pu avertir sa femme Katie, il se retrouve dans une réception mondaine où il s'accroche avec Harry Pfarrer, un ex-policier hâbleur qui est aussi l'amant de sa femme.

3. Mémoires (00:06:54 – 00:09:27)

Avant de se coucher, Katie apprend la nouvelle de la « démission » d'Osbourne, qui lui déclare pompeusement vouloir écrire ses mémoires. Celle-ci accueille la nouvelle d'un air désabusé et méprisant. Le lendemain, Osbourne annonce sa démission à son père, un ex de la C.I.A. désormais paralysé : une décision de patriote à une époque où les bureaucrates ont remplacé les hommes de terrain.

4. Le divorce (00:09:28 – 00:14:43)

Katie engage une procédure de divorce sur les conseils de son avocat, qui l'encourage à fouiller dans l'ordinateur de son mari pour lui subtiliser des informations bancaires. Seul chez lui, Osbourne entame la rédaction de ses mémoires et se sert quelques verres avant de se rendre à un dîner d'anciens élèves. Après avoir couché avec Harry, Katie rentre à la maison et entame son travail d'espionnage en fouinant dans l'ordinateur d'Osbourne.

5. Linda Litzke (00:14:44 – 00:24:47)

Chez un chirurgien, Linda Litzke fait le point sur les multiples opérations esthétiques qu'elle désire entreprendre. Plus tard, dans le club de *fitness* où elle travaille, elle étudie avec Chad, son collègue,

le profil des hommes qui ont répondu à ses petites annonces par Internet. Après avoir tenté de joindre sa mutuelle, qui refuse de payer pour ses opérations, elle retrouve un homme dans un parc. Ils passent la soirée et la nuit ensemble. En fouillant dans son portefeuille, Linda découvre qu'il est marié. Pendant ce temps, Katie annonce à son amant Harry qu'elle va divorcer. Ce dernier semble beaucoup moins décidé.

6. Un CD explosif (00:24:48 – 00:29:50)

Au club de *fitness*, Linda retrouve Chad qui est surexcité par le contenu d'un CD perdu qu'un des employés a retrouvé dans les vestiaires. Chez lui avec sa femme Sandy, Harry travaille dans sa cave à la construction d'une mystérieuse surprise. Au café, Linda tente d'expliquer ses problèmes financiers à Ted, le patron de la salle de sport, qui l'aime en secret. Ellipse : on retrouve Harry, qui rencontre une nouvelle femme par Internet.

7. Le début des embrouilles (00:29:51 – 00:40:41)

Chad débarque chez Linda après avoir trouvé le numéro de téléphone du possesseur du CD perdu à la salle de sport : il s'agit d'Osbourne Cox. Ils l'appellent dans l'espoir de marchander les informations, mais celui-ci les rejette en les traitant de clowns. Plus tard, alors que sa femme est partie en voyage, Harry retrouve Linda à l'occasion d'une rencontre Internet : ils passent une soirée et une nuit formidables.

8. « Le poisson a mordu » (00:40:42 – 00:47:51)

Au club de *fitness*, Linda décrit sa rencontre à un Ted consterné. Avec Chad, elle se rend à un rendez-vous qu'ils ont fixé avec Osbourne Cox, qui envoie à nouveau balader Chad et l'avertit des dangers qu'il encourt en marchandant ces informations. Après une course poursuite, Chad et Linda se ren-

dent à l'ambassade de Russie pour tenter de vendre leurs informations. Ils retrouvent Ted au club.

9. La chute (00:47:52 – 00:53:16)

Lors d'un déjeuner, Katie pousse Harry à divorcer. Harry retrouve Linda et lui présente sa surprise dans sa cave : une machine à jouer. De son côté, Osbourne Cox explique le chantage dont il est victime à son ex-patron de la C.I.A. Restés dans son dos, deux hommes lui délivrent l'assignation en divorce de sa femme. En rentrant chez lui, il trouve la porte fermée.

10. Coup de théâtre (00:53:17 – 01:05:40)

Au cours d'une discussion dans un fast-food, Linda et Chad décident de poursuivre leur chantage : Chad est envoyé récupérer des informations supplémentaires chez les Cox. Chad s'immisce dans la maison mais se fait tuer accidentellement par Harry, qui passait au même moment et l'a pris pour un dangereux espion. Au quartier général de la C.I.A., deux ex-supérieurs d'Osbourne tentent de résumer la situation.

11. Panique (01:05:41 – 01:13:13)

Réfugié dans son bateau de plaisance, Osbourne Cox fait du sport devant la télévision. Linda panique et s'inquiète du sort de Chad. Elle demande 24 heures à Ted pour tenter d'arranger la situation. Un appel de l'ambassade de Russie relance ses attentes. Harry, sombre et distrait, se dispute avec Katie et s'enfuit. Il appelle sa femme et découvre qu'un homme mystérieux le suit : il s'agit en fait de l'employé d'un cabinet d'avocat qui lui annonce la procédure de divorce engagée par sa femme. Celle-ci se trouve à Seattle en compagnie de son amant.

12. Osbourne craque (01:13:14 – 01:17:50)

Osbourne découvre que tous ses comptes ban-

caires ont été vidés par sa femme. Pendant ce temps, Linda, à l'ambassade de Russie, apprend que les informations qu'elle marchande n'ont aucun intérêt. Chez lui, désespéré, Harry craque et détruit tout. Linda parvient à convaincre Ted de se rendre chez les Cox pour poursuivre son enquête. Harry, en pleine crise, appelle Linda et cherche du réconfort. Celle-ci lui demande de rechercher Chad grâce à ses compétences de policier.

13. Le massacre (01:17:51 – 01:24:43)

Osbourne Cox décide de retourner chez lui. Il défonce la porte à la hache et ramasse tout ce qu'il peut : bouteilles d'alcool, bijoux... Pendant ce temps, Linda retrouve Harry au parc, qui apprend, horrifié, que l'homme qu'il recherche est celui qu'il a tué. Son état paranoïaque explose : il s'enfuit en courant. Linda part en voiture et se voit épiée par une horde d'agents qui la suivent en voiture et même en hélicoptère. Osbourne découvre Ted qui s'est introduit dans la maison : après un bref dialogue, il lui tire dessus sous l'emprise de l'alcool. Alors que Ted s'enfuit dehors, Osbourne le massacre à coups de hache.

14. Epilogue (01:24:44 – 01:28:30)

Au Q.G. de la C.I.A., les deux agents tentent à nouveau de résumer la situation. On apprend que Harry a tenté de s'enfuir au Venezuela, qu'Osbourne s'est fait tirer dessus par un agent qui le filait au moment où il tuait Ted et que Linda accepte de tout oublier pour peu qu'on lui paie ses opérations de chirurgie esthétique – ce qui est accepté sur le champ. Le supérieur referme le dossier et le plan du début (zoom du haut du ciel vers les bureaux de la C.I.A.) se voit inversé (zoom du Q.G. vers le ciel).

15. Générique de fin (01:28:31)

RÉCIT

« Rester en ligne »



Les frères Coen s'inscrivent dans une tradition du récit qui renvoie à Hitchcock, référence absolue en matière de narrations virtuoses et de mécaniques scénaristiques implacables. Rigueur des mécanismes, fluidité des enchaînements, pièges fatals menant les personnages à la mort avec une froide ironie : le scénario du film est un modèle du genre et témoigne du plaisir de conteurs qui anime les Coen lorsqu'il s'agit de suspendre leurs personnages aux fils d'une narration aux allures de machine parfaite. Cette virtuosité atteint néanmoins ici un point limite. *Burn After Reading* fonctionne selon une logique d'excès qui, reposant sur la fragmentation du récit et l'accélération continue a une visée très simple : noyer le spectateur dans un torrent d'informations. Ce jeu met en crise, tout en les transcendant, les principes mêmes de cette toute-puissance du récit sur laquelle reposait jusqu'alors leur cinéma.

Fragmentation, effets de brouillage

Le plaisir simple de raconter une histoire qui nourrit l'œuvre des frères Coen atteint une dimension délirante : proportionnellement au nombre de personnages important de ce film choral (cf. p. 8), les intrigues prolifèrent dangereusement. Le récit met en scène cette polyphonie en passant d'une histoire à l'autre en une suite de décrochages ou d'emboîtements complexes qui sèment la confusion. Rien ne relie *a priori* la première partie – les problèmes conjugaux d'Osbourne Cox – et celle du gymnase, mais le film passe de l'une à l'autre sans la moindre rupture de ton. Oscillant entre juxtapositions, ellipses et montages parallèles, les cinéastes placent le spectateur dans une situation d'attente permanente. Prendre le temps de mettre tous les éléments en place est un procédé courant dans les récits choraux, mais les Coen en jouent avec une certaine perversité, truffant la narration d'informations inutiles ou développant des micro-intrigues sans intérêt ; c'est ainsi que montrer Cox au banquet des anciens élèves n'apporte rien au récit. La fragmentation en saynètes, les espaces clos que représentent les cabinets confinés et les nombreux films dans le film démultiplient les centres de gravité de l'intrigue et tissent un réseau complexe où les personnages et



les informations se neutralisent par l'excès. On peut penser au moment où Linda appelle sa mutuelle et se voit priée de patienter au téléphone comme un véritable programme pour le spectateur, auquel la voix du répondeur semble s'adresser : « Veuillez rester en ligne. »

Vitesse, accélération, vertige : un horizon conceptuel

Cette logique de fragmentation met à l'épreuve le goût des cinéastes pour la fluidité de la narration. La notion de « ligne claire », dont un des plus fameux exemples serait *Les 39 Marches* d'Hitchcock et sa succession de rebondissements atteignant au vertige (1935), traverse l'œuvre des cinéastes. Leur tour de force est de parvenir à articuler le trop-plein d'intrigues et de personnages du film à cette ligne claire qui règne ici envers et contre tout. *Burn After Reading* est un film qui va constamment de l'avant, à l'image du personnage volontariste de Linda ou du besoin d'exercice physique qui caractérise Harry. Le brouillage et l'illisibilité des informations produisent moins des nœuds paralysant le récit – la plupart des enjeux sont dérisoires – qu'une sorte de décalage absurde propulsant le film dans une course contre le vide. Ce vide est emblématisé par le McGuffin (cf. Atelier) que sont les informations dérobées à Cox : un malentendu autour duquel s'agitent en vain les personnages.

Dans ce cadre, les deux scènes capitales dans les bureaux de la C.I.A., du milieu et de la fin du film, où deux agents tentent de résumer la situation, offrent des respirations inespérées et accentuent l'impression de légèreté et de vaste fumisterie par laquelle le film trouve son salut. À ce récit marqué par l'horizontalité, comme si les auteurs jetaient des hypothèses et des pistes en pagaille pour alimenter leur boulimie, s'ajoute une verticalité souveraine du point de vue. Ainsi les deux scènes de résumé dans les locaux de la C.I.A. sortent littéralement le spectateur de l'intrigue tout en élevant le film à un degré hautement conceptuel : à cet instant, c'est la toute-puissance même du récit qui semble mise en crise et rendue à son statut de simulacre.

Le McGuffin

Le McGuffin est un néologisme inventé par Alfred Hitchcock. Il définit un objet servant de moteur ou de prétexte pour faire avancer l'intrigue sans que celui-ci soit clairement défini. Il a souvent l'allure d'un objet mystérieux, aux contours assez vagues. « Dans les histoires de voleurs c'est presque toujours le collier, et dans les histoires d'espionnage, c'est fatalement le document », expliquait Hitchcock.

Il sera possible de répertorier avec les élèves quelques McGuffin célèbres de l'histoire du cinéma, comme la valise de *En quatrième vitesse* de Robert Aldrich (1955) ou l'argent volé dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960), avant de voir, dans *Burn After Reading*, en quoi le CD d'Osbourne qui contient des informations affolant Chad et Linda jusqu'au délire, est une sorte de McGuffin terminal et parodique – d'autant que l'intrigue nous fait rapidement comprendre qu'il ne contient que du vent.

Il s'agira d'étudier sa fonction dramatique, ludique et comique dans le film. A-t-il comme unique fonction de faire agir les personnages ? Le McGuffin semble ainsi important pour appuyer la dimension orale du film : il fait parler les bavards et imaginer les plus folles théories. Lorsqu'il regarde le fichier sur l'ordinateur de la salle de gym, Chad, surexcité, nomme le McGuffin par toute une suite de mots aussi fumeux que vagues : « documents », « codes », « fichiers », « nombres », « colonnes », « chiffres »... Le vrai McGuffin, cependant, ne serait-il pas plutôt la cupidité des personnages, à l'image de Linda et de ses rêves exorbitants d'opérations de chirurgie esthétique ?

Mourir avant la fin

Une des caractéristiques de *Burn After Reading* est de traiter de façon particulièrement expéditive et violente ses personnages, dont la plupart meurent de manière brusque et inattendue. On pourra s'interroger avec les élèves sur l'effet de surprise et de sidération produit par la disparition prématurée du personnage de Brad Pitt, qui se fait tuer alors que le film est encore loin d'être terminé. C'est un véritable coup de théâtre qui pose plusieurs questions quant à :

– son effet sur le récit : il fonctionne comme une rupture traumatique et accélère le processus d'autodestruction de l'intrigue ;

– sa force dramatique : c'est le premier moment où la violence du film éclate littéralement, avec l'image gore fugitive d'une tête explosée, faisant basculer la comédie dans la farce et la sauvagerie la plus sèche ;

– sa valeur symbolique : faire disparaître la plus grande star du film bien avant la fin est un choix surprenant, voire déceptif, pour le spectateur ;

– sa valeur ironique : le duel de vedettes que se livrent George Clooney et Brad Pitt vire à cette apothéose incongrue. Enfin, on pourra revenir sur plusieurs cas similaires de films où le héros meurt de manière inattendue : c'est une spécialité du polar (*Les flics ne dorment pas la nuit* de Richard Fleischer, 1972 ; *Police fédérale Los Angeles* de William Friedkin, 1985) qui trouve son origine dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960), avec la célèbre séquence de la douche où le personnage de Janet Leigh, la star, se fait tuer à mi-film.

PERSONNAGES

La valse des pantins



Burn After Reading peut être considéré comme un film choral avec sa galerie de stars (cf. Acteurs, p. 3) et ses multiples intrigues parallèles qui se recoupent ou s'emboîtent progressivement les unes dans les autres. C'est de ce fait un vrai « film de personnages », reposant sur une galerie de caractères dont le nombre important requiert de la part du spectateur une grande attention, d'autant que le récit n'hésite pas à multiplier les pistes et à créer des effets de surprise ou de sidération, à l'image de la mort brutale du personnage incarné par Brad Pitt. Un simple recensement des personnages les plus importants de l'intrigue permet de prendre du recul par rapport au système narratif complexe et assez vertigineux d'un film saturé d'informations.

Chacun cherche son chat

Osbourne Cox (John Malkovich) : Viré de son poste à la C.I.A. au début du film, cet analyste pédant et prétentieux entame la rédaction de ses mémoires – qui n'ont visiblement que peu d'intérêt. Tombée entre les mains de deux idiots, Linda Litzke et Chad Feldheimer, une page de ces mémoires devient le centre d'une intrigue d'espionnage qui affole le récit et précipite le destin de chacun des personnages.

Katie Cox (Tilda Swinton) : La femme d'Osbourne Cox est une bourgeoise froide et pincée. Elle trompe Osbourne avec Harry Pfarrer et assure le lien entre les deux personnages. C'est elle qui, en tentant de récupérer les informations bancaires de son mari, nécessaires à la procédure de divorce qu'elle engage, ouvre la boîte de Pandore et libère des documents qui vont semer le trouble dans le récit.

Harry Pfarrer (George Clooney) : Cet homme marié qui passe son temps à tromper sa femme entretient une relation avec Katie Cox et se retrouve plongé bien malgré lui dans l'intrigue d'espionnage du film au moment où il rencontre Linda Litzke, une vieille fille pleine d'énergie. Fonctionnaire d'État aux finances et ex-garde du corps qui a toujours une arme sur lui, c'est un paranoïaque qui se croit poursuivi en permanence.

Le duo Linda Litzke (Frances McDormand) / Chad Feldheimer (Brad Pitt) : Linda, qui rencontre Harry via un site Internet de petites annonces, et Chad sont employés dans un club de *fitness* et tombent sur une page des mémoires d'Osbourne Cox qu'ils tentent de monnayer. Aimée en secret par son patron Ted, Linda est obsédée par les opérations de chirurgie esthétique que sa mutuelle refuse de payer ; Chad est quant à lui un simplet mâcheur de chewing-gum, totalement obsédé par les marques et technologies du moment (iPod, Gatorade, chaînes de fast-food, etc.), surexcité par la rançon qu'il pourrait obtenir en échange de ces pages dont il ne comprend pas qu'elles sont sans intérêt.

Des personnages-marionnettes

On voit que les personnages de *Burn After Reading*, pris un à un, vaquent à des occupations relativement anodines, bien éloignées du sentiment de folie et de décapement qui pèse rapidement sur le film. Tous se retrouvent pris au piège d'une mécanique qui les dépasse et en fait de véritables pantins du récit, aucun d'entre eux ne se détachant pour s'affirmer en « héros ». Cette instrumentalisation des personnages témoigne d'un penchant naturel du cinéma des frères Coen à faire peser sur la société des hommes un sentiment de fatalité étouffant. On pourrait aisément y voir une manière de surplomb cynique réduisant l'humanité à un spectacle d'insectes observé à la loupe depuis un point de vue divin. Pourtant, la force du film est de ne pas s'en tenir à ce sentiment de toute-puissance : bien qu'impitoyables dans leur peinture d'une galerie de figures à l'existence médiocre, les Coen laissent poindre, çà et là, une empathie discrète pour leurs personnages. Il y a dans les personnages de Harry, qui s'effondre peu à peu sous le poids de ses mensonges, et de Chad, qui a un grand cœur, une même tendance à rester de grands enfants pathétiques, et dans ceux de Linda et Katie un volontarisme et une capacité à aller de l'avant qui relèvent d'une réelle profondeur humaine. Quant à Ted, le patron de la salle de sport amoureux de Linda, il est l'une des figures les plus touchantes du film malgré son statut très secondaire. Il témoigne ainsi de la capacité des frères Coen à faire exister leurs personnages par-delà la simple caricature.

DIALOGUES

Le verbe en folie



Le travail des frères Coen repose sur une maîtrise à plusieurs niveaux : rigueur du récit, esthétique tirée à quatre épingles, élégance des reconstitutions, comique du détail... Ne laissant aucune place à l'improvisation, l'art très contrôlé des cinéastes repose sur une musicalité et un rythme qui donnent aux dialogues une importance capitale. La sophistication verbale de leur système comique est essentielle et l'on ne compte pas tous les gags et effets de sidération reposant sur le seul travail d'écriture des dialogues. Ceux-ci concernent aussi bien, à travers des répliques qui font mouche, l'efficacité immédiate et résolument ludique du film qu'un travail de distanciation plus large où la mise en scène décrypte l'action dans une perspective critique.

La parole comme raison d'être

La caractérisation des personnages passe en grande partie par l'oralité. Cox, modèle de pédantisme, parle de manière mielleuse, théâtrale et sophistiquée et une grande part de sa force comique repose sur le décalage entre cette préciosité et les moments où, réduit à néant par son repos forcé et l'état d'abandon où l'a laissé sa femme, il enrage en invectivant son entourage ou en maugréant tout seul, répétant des « je suis plus fort et de retour » en suivant le rythme d'une émission de gymnastique. Harry est quant à lui une sorte de caricature de séducteur dont la maîtrise verbale tient de la compulsion et vire fréquemment à l'obscénité, comme en témoignent les scènes de restaurant où le personnage sature l'espace de son énergie et de sa parole ; ou encore son débit trop rapide et automatisé ainsi que ses répliques du tac au tac. Cette oralité de prédateur qui caricature les joutes verbales échevelées de la comédie américaine classique, comme dans les films d'Ernst Lubitsch, s'oppose aux personnages de perdants, comme Ted, à la voix douce et chevrotante. De même, le premier homme rencontré par Linda via les petites annonces reste silencieux et ne rit pas devant la comédie qu'ils vont voir au cinéma. Enfin, la force burlesque de Chad repose sur sa manière de parler comme un jeune crétin décérébré avec ses formules idiomatiques et ses expressions branchées. La parole, arme bien connue de la comédie, dresse une typologie des personnages : sa

maîtrise est un atout sans lequel ils sont incapables d'entrer dans la « musique » du film.

Distanciation et enjeu critique

Les comédies des frères Coen trouvent aussi dans les ressources de l'oralité un moyen de se distancier de leur sujet. L'auto-ironie, la dérision et la prise de distance raccordent avec la tradition orale de l'humour juif, que les Coen partagent avec Woody Allen, autre cinéaste dont le burlesque est indissociable des dialogues. Plusieurs scènes témoignent de cette visée cathartique des répliques les plus mordantes. L'une des plus drôles est celle où Harry, qui vient d'apprendre que sa femme demandait le divorce, retrouve Linda et se lance dans de grandes tirades sur la vie : « On croit au mariage et d'un coup... boum ! » Celle-ci, à qui Harry a fait croire qu'il était en train de divorcer depuis plusieurs mois, le ramène aussitôt à son mensonge grossier : « Ce n'est pas vraiment une surprise, cela dit. » Le dialogue est au cœur des stratégies mises en place, du déguisement de sérieux sous lequel Chad tente de passer pour un espion lorsqu'il appelle « Osbourne Cox » en forçant sa voix et en plissant les yeux avec bouffonnerie, aux multiples verbiages de Harry ou de Cox lui-même. C'est encore par la parole que le point de vue des cinéastes et des spectateurs débouche sur une perspective critique inatteignable par d'autres moyens. L'exemple des scènes à l'intérieur de la C.I.A., où l'action est décortiquée par deux agents, est éloquente. Autour d'un bureau, les personnages s'engagent dans une suite de commentaires dont l'apparente objectivité révèle peu à peu l'absurdité. Le film bascule à ce moment dans la folie et atteint son plus haut point comique tout en gardant l'apparence du sérieux (cf. Atelier). Dans cet espace qui n'appartient plus tout à fait au film, où le commentaire devient la substance même du récit, l'oralité et les dialogues prennent le pouvoir sur la mise en scène elle-même.

Parler pour ne rien dire

La scène finale dans les bureaux de la C.I.A. entre Palmer, le supérieur d'Osbourne Cox, et son chef, est un modèle de dialogue absurde dont on pourra étudier les ressources comiques vertigineuses dans le détail. Il s'agit tout autant ici de broder autour du vide que de feindre le sérieux jusqu'au bout et de jouer sur la notion de morale de la fable. En voici un passage, particulièrement significatif :

Chef : Bon Dieu, quel merdier ! C'est fini ? Personne d'autre ne sait quoi que ce soit ?

Officier Palmer : À vrai dire... il reste...

Chef : Quoi ? Quoi ?

Palmer : La femme, celle du club, Linda Litzke...

Chef : Putain ! Bon Dieu ! Où est-elle ?

Palmer : On l'a arrêtée. On l'a.

Chef : On l'a ? Pour en faire quoi ?

Palmer : Elle accepte de coopérer si on paie pour... ça va paraître bizarre... pour ses opérations de chirurgie esthétique. Elle dit qu'elle oubliera tout.

Chef : Combien ?

Palmer : Au total...

Chef : Payez.

(silence)

Chef : Putain de bon Dieu ! Qu'a-t-on appris, Palmer ?

Palmer : Je ne sais pas, chef.

Chef : Moi non plus, putain. À ne pas recommencer.

Palmer : Oui chef.

Chef : Je sais pas ce qu'on a fichu.

Palmer : Oui chef, difficile à dire.

Chef : Putain de bon Dieu ! *(il referme le dossier)*



MISE EN SCÈNE

Le règne de l'idiotie

Quel est le véritable sujet de *Burn After Reading* ? Ce n'est certainement pas le récit d'espionnage, fondé sur un McGuffin pathétique (cf. p. 7), qui importe le plus ici – à moins peut-être de prendre le terme à son niveau le plus prosaïque et le plus mesquin : un film où tout le monde épie tout le monde dans un jeu de tromperies et de manipulations en chaîne. Dans le dossier de presse du film, les Coen résumant ainsi leur projet : « C'est un film sur l'angoisse de la quarantaine qui met en scène des personnages dont la crise professionnelle, personnelle et sexuelle touche à des questions de sécurité de l'État. Le scénario se situe entre la C.I.A. et l'univers du *fitness* et décrit ce qui se passe quand ces deux mondes entrent en collision. » Cette idée de la collision absurde est précisément le cœur d'un film jouant jusqu'au délire du contraste entre son contexte géopolitique – le décor de Washington D.C. qui renvoie à tout un imaginaire du cinéma d'espionnage – et la trivialité du vaudeville qui se joue en réalité sous nos yeux. Par-delà cette distorsion comique des enjeux, la mise en scène travaille à décrire un monde entièrement régi par l'idiotie et le cynisme.

Mécanisation

Jamais peut-être l'humour noir et méchant des frères Coen n'est apparu de manière si poussée. Harry le muflé, Osbourne le prétentieux aigri, Chad le benêt au grand cœur, Ted le *loser* font partie des spécimens d'idiots et de bêtas inventoriés avec un malin plaisir dans le scénario. Le film évoque en outre un jeu de massacre (cf. Parallèles) qui pousse chaque personnage dans une logique de cauchemar kafkaïen qui le dépasse complètement. Le personnage de Brad Pitt répond parfaitement à cette logique d'automatisation généralisée : grossièrement déguisé en prof de gym ou en espion, obsédé par les marques, il fomente avec Linda ce qu'Osbourne appelle, au moment de tuer Ted, « un complot de crétins ». Le cadre du club de *fitness*, où l'on distingue en arrière-plan toute une foule de personnes s'animant comme des robots et des pantins anonymes s'excitant sur des tapis de course, témoigne de cette vision délirante du monde



tel qu'il apparaît dans le film : un univers d'apparences et de simulacres où chacun, dans son obsession du paraître, semble s'épuiser dans le vide. Cette obsession du paraître ne se limite pas au club de gym mais contamine presque tous les personnages : Linda rêve de se réinventer grâce à des opérations de chirurgie esthétique et en triant des hommes sur des sites de rencontres, Harry ne songe qu'à séduire par tous les moyens, Osbourne s'entraîne devant des émissions de gymnastique pour garder la forme... Sur le plan verbal, il faut noter une tendance à jongler avec les formules toutes faites et les expressions idiomatiques, réduisant les comportements et réflexions de chacun à une somme de banalités telles que : « une femme avertie en vaut deux » (l'avocat de Katie), « les apparences peuvent être trompeuses » (Chad lorsqu'il rencontre Osbourne dans la voiture), « le poisson a mordu » (Linda à l'ambassade de Russie), « PC ou Mac » (le diplomate russe), « au diable les broutilles et tout devient broutille » (Linda et Harry), sans oublier le festival de formules grandiloquentes dont use et abuse Harry (« on réalise qu'on n'est pas éternel », « on tâche de rester adulte », etc.). Cet empire de la formule qui tourne à vide fonctionne à plusieurs niveaux et permet de faire bondir l'intrigue par ellipses, clés ou suggestions : il suffit par exemple d'entendre Harry évoquer son envie de courir pour comprendre qu'il vient de coucher avec une femme.

Une machine à produire de l'information

La question du mensonge, qui réduit les personnages à de pures coquilles vides, passe par une systématisation du dédoublement. La question des agents doubles et des espions dissimulant leur identité est en effet un cliché du film d'espionnage que les cinéastes redéployent ici sur un mode on ne peut plus démythifiant. Chaque personnage est en quelque sorte un agent double : Katie vole les dossiers de son mari pour la procédure de divorce, Linda et Chad deviennent les intermédiaires d'une intrigue qu'ils inventent de toutes pièces, Osbourne se rêve en espion à l'ancienne, Harry séduit en mentant... Cet horizon



de mensonge permanent et systématique engage une vision paranoïaque du monde emblématisée par le personnage de Harry, qui se croit persécuté par un réseau d'espions qui ne sont en fait que les avocats envoyés par sa femme pour divorcer. La paranoïa affecte la mise en scène, qui se résume à « traiter » toutes ces informations sans les trier : la fiction s'emballe dans un élan centrifuge et produit des gags savoureux, comme lors de la scène très drôle où Ted, qui lui aussi cache une autre vie, révèle à Linda son passé de prêtre orthodoxe en Grèce ! Le film apparaît ainsi comme une machine à produire de l'information, spirale infernale à laquelle font écho une des formules toutes faites de Harry, « l'information c'est le pouvoir », et les multiples scènes d'embrouilles téléphoniques qui reposent sur les messageries automatiques et les répondeurs de la mutuelle ou de la banque. Le déséquilibre aberrant produit par cet excès d'informations transforme les personnages en hommes creux et implique une absence d'émotion dont les frères Coen sont coutumiers. L'ironie pince-sans-rire et la férocité bien connue des auteurs tourne ici à plein régime et transforme le film choral en une sorte de construction purement théorique où seule importe la virtuosité de leur mise en scène. Entièrement voués à maintenir un suspense artificiel qui ne repose littéralement sur rien, les cinéastes s'en donnent à cœur joie dans la mise en place d'un système ronflant : les roulements de tambour de la musique, les mouvements d'appareil dynamiques et sophistiqués comme l'ouverture avec les gros plans sur les pieds des agents filant dans les couloirs de la C.I.A., les ellipses et les effets de vitesse ou d'accélération comblent littéralement le vide sur lequel s'appuie la fiction. Entre grandiloquence et dérision, *Burn After Reading* interroge la virtuosité des auteurs en la confrontant à ses pires démons représentés par la menace d'un cinéma habile mais creux et sans affects. Le film accumule une montagne d'effets qui accouchent d'une souris, vaste supercherie dont le symbole pourrait être cet extraordinaire gag de la machine à jouer construite en cachette par le personnage de George Clooney : une longue progression qui débouche sur une surprise grotesque.

Idiotie de l'époque

Cette dimension ludique est primordiale mais le film est plus qu'un simple objet théorique s'étourdissant de sa propre virtuosité. L'œuvre des frères Coen s'offre en miroir grimaçant de la société et des tares de l'Américain moyen, visée à laquelle *Burn After Reading* n'échappe évidemment pas : la dimension conceptuelle du film, qui nous montre des ahuris ou des monstres de bêtise, de cupidité ou de muflerie courir à leur perte, tient à la fois de l'étude de mœurs et de la satire de l'époque. Les décors parfois proches de l'abstraction, qu'il s'agisse des couloirs glacés de la C.I.A., de la salle de gym pleine de figurants s'agitant comme des robots ou du cabinet du chirurgien où le corps de Linda est analysé en détail le confirment. Au moment de tuer Ted, le directeur du club de *fitness*, Cox, lâche cette réplique particulièrement explicite : « Vous êtes le symbole de l'idiotie de l'époque. »

Cette idiotie, dans le film, est à entendre à des degrés multiples : idiotie littérale, comportementale, psychologique – voire psychiatrique –, mais aussi existentielle et métaphysique. Il y a chez les frères Coen une ambition de peinture sociale qui a toujours raccordé leur cinéma à la logique de la fable : par-delà la machinerie impeccable du scénario et la sophistication de la mise en scène, l'hyperréalisme, le souci du détail et la finesse des descriptions relèvent d'une ambition morale qui fait de *Burn After Reading* une espèce de conte d'une grande lucidité sur les processus de déshumanisation de l'époque. Les hommes n'apparaissent assurément pas sous leur meilleur jour dans cette satire cruelle, absurde et pathétique, mais ils se débattent avec une énergie et une soif de vivre qui donnent au film une profondeur sociale, philosophique et terriblement humaine.

De la musique

L'utilisation très particulière de la musique dans le film pourra être relevée. De quel type de musique s'agit-il ? Quels effets provoquent les roulements de tambour de l'ouverture ? La tension de certains thèmes a pour fonction de placer le spectateur dans une situation d'attente. Promesse de fiction, simulacre de film d'espionnage avec les bruitages de données informatiques qui accompagnent l'ouverture : tout est le signe d'une grandiloquence que le film prend un malin plaisir à contredire dans les faits. Un exemple saillant correspond à la préparation par Harry de sa surprise dans sa cave : la suite de scènes dispersées dans l'intrigue et renforcées par une musique à suspense n'annonce finalement qu'une découverte dérisoire. On essaiera de répertorier les plans ou les scènes dans lesquels la musique est en décalage complet avec ce que l'on voit, comme lors du premier footing de Harry accompagné d'une musique tonitruante : le personnage est paranoïaque et se croit suivi, mais rien dans le plan ne confirme cette hypothèse. Ailleurs, la musique assure des sauts entre diverses intrigues en induisant des échos et des liaisons complètement artificielles. Il en est ainsi au moment où Osbourne lève son verre lors du banquet d'anciens élèves qui précède l'arrivée de l'intrigue dans le club de *fitness*. Enfin, on notera que cette supercherie est donnée pour telle dans le générique de fin, le tube rock *C.I.A. Man* du groupe The Fugs apportant une touche ouvertement comique et dérisoire à tout ce qui a précédé.

SÉQUENCE

Coup de sang

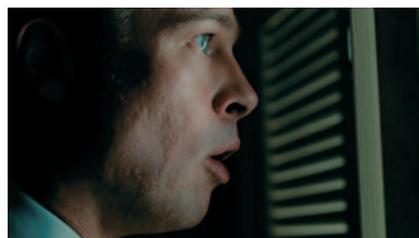
C'est le grand coup de théâtre de *Burn After Reading*, la séquence par laquelle le petit délire paranoïaque vire au jeu de massacre et entraîne le film entier dans sa chute. Sur les conseils de Linda, Chad s'est introduit dans l'appartement des Cox pour tenter de voler d'autres documents qui pourraient servir à leur chantage. Une fois sur place, Chad découvre avec effroi que Harry, l'amant de Katie Cox, entre dans la maison : il a tout juste le temps de filer se cacher dans un placard de la chambre à l'étage. Coup de malchance, Harry, qui rentre d'un jogging, se rend justement dans cette chambre pour prendre une douche dans la salle de bain attenante – mais en laissant la porte ouverte. Dissimulé dans le placard, Chad observe la scène en espérant pouvoir s'échapper. Le suspense monte et devient insoutenable. Nous entamons l'analyse de la séquence à son moment de tension maximale (00:59:35), juste avant que n'éclate le « coup de théâtre » de la mort de Chad.

Un suspense hitchcockien (1-11)

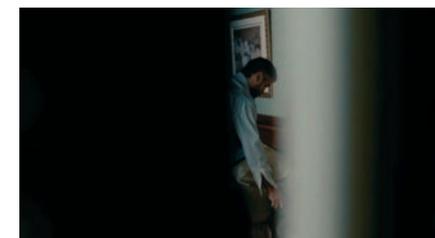
La séquence a pour pivot un gros plan sur le profil de Chad observant ce qui se passe dans la pièce depuis la mince ouverture de la porte du placard (1-3-5-6-7-9-11). Le gros plan oppressant sur Chad donne le ton de la scène : la bouche tour à tour grande ouverte ou crispée par la tension, l'œil exorbité par la peur, il est en état d'alerte maximum et cherche la moindre occasion qui va se présenter à lui pour s'échapper. Autour de ce plan-pivot s'enroulent plusieurs plans en vision subjective qui balayent l'espace de la chambre en épousant le point de vue de Chad. On distingue Harry sorti de la douche, qui sifflote et se prépare à s'habiller en deux plans assez courts (2-4). Il faut noter que le suspense, ici, repose sur un imaginaire cinéphile bien connu, clin d'œil qui renvoie de manière ludique et distanciée au suspense hitchcockien de la scène : le cadre, une scène de douche où un personnage en épie un autre, ne manque en

effet pas de rappeler le célèbre *Psychose* (1960).

Alors que le regard paniqué de Chad ajoute à l'instabilité et à la confusion, les plans subjectifs sont tous marqués par une mobilité inquiétante. Leur composition est très particulière : en tirant parti du format large de l'image (1.85), les Coen enserrant le plan entre deux zones d'ombre latérales ; les volets de la porte agissent comme un étau qui se resserre sur le cadre et l'action visible, qui correspond au champ de vision de Chad, se résume à un mince filet où l'on distingue difficilement Harry. La fragmentation de l'action à l'extrême produit un effet de frustration et de morcellement qui aiguise le suspense et maintient le spectateur dans l'attente. Après les deux plans brefs sur Harry en peignoir, un troisième se déploie sur la longueur et joue avec une plus grande perversité sur le dispositif mis en place par les Coen : le son s'approche, Harry continue de chanter mais disparaît du champ de vision de Chad – va-t-il surgir ? – avant de réapparaître de dos en train de boutonner sa chemise (6). Il se retourne et s'approche du placard comme pour venir l'ouvrir. Le plan de relais sur Chad, horrifié, n'est plus de profil mais frontal, comme si une collision allait avoir lieu, et laisse supposer une rencontre imminente (8). Mais c'est une fausse alerte : Harry se détourne au dernier moment et repart un peu plus loin, sur la droite du cadre (10). On reconnaît ici la virtuosité des cinéastes, qui n'en sont pas à leur premier pastiche hitchcockien et multiplient les rebondissements et les effets de surprise au sein de la séquence. Cela a pour effet d'amorcer l'explosion qui va suivre en une longue mise en tension : les Coen bandent leur arc avant de décocher leur flèche... On entend d'ailleurs Harry armer son revolver (10).



1 (3-5-6-7-9-11)



10



2



12



4



13



6



14



8



15

Le coup de théâtre (12-19)

Alors que la tension monte, une rupture a lieu dans le jeu d'allers-retours entre gros plans sur le visage de Chad et visions subjectives sur Harry. C'est le moment où Chad découvre que l'étui du revolver que Harry porte toujours sur lui est juste à côté de lui, dans le placard (12). La rupture passe par un fulgurant plan rapproché sur le visage de Chad filmé de face (13) : les yeux écarquillés, cadrés de manière frontale, sonnent l'alerte. Tout va s'accélérer brutalement et précipiter le destin du personnage. Après les plans de durée moyenne qui ont précédé, le rythme de la séquence change du tout au tout : en une succession de plans extrêmement brefs qui durent à peine quelques dixièmes de secondes, la violence explose. Le passage se découpe ainsi : vision subjective de Chad voyant Harry foncer vers le placard (14), plan rapproché sur Chad tentant de se replier en s'abaissant au milieu des vêtements (15), gros plan brusque et heurté sur le visage de Harry effrayé (16 : il hurle, aussi effrayé que Chad), plan rapproché saisissant sur le visage de Chad avec un grand sourire (17), retour sur le visage en gros plan de Harry qui cette fois braque son revolver face caméra (18 : effet de frontalité maximum, il s'agit du point de vue de Chad), tir de revolver (19) : la tête de Chad explose. *Burn After Reading* est une comédie mais cette scène vire ouvertement à la sauvagerie : le plan gore de la gerbe de sang qui jaillit dans le placard saisit le spectateur et agit comme un mauvais gag. Néanmoins, l'humour n'est pas absent de la scène et ressort du jeu de Brad Pitt et particulièrement du plan étrange où ce dernier prend un air ahuri et suspendu (17), juste avant que Harry ne lui tire dessus. Ce plan est déroutant et agit comme une sorte de gag mystérieux : Chad essaie probablement de faire comprendre à Harry qu'il n'est pas là pour lui faire du mal. C'est un réflexe de la dernière chance mais l'effet est inverse : il y a quelque chose d'inquiétant dans ce sourire forcé qui sidère par son incongruité et renforce l'effet de terreur sur Harry, dont on sait qu'il est paranoïaque depuis le début du film. La vitesse de l'enchaînement des plans et l'aspect cauchemardesque de la scène impliquent une rupture de ton brutale. Le film bascule dans une folie symbolisée par ce visage souriant et détraqué de Chad qui apparaît littéralement comme un diable sorti de sa boîte.

L'effet est appuyé par les costumes suspendus qui encadrent son visage comme les rideaux d'un petit théâtre. Notons le travail sur le son : après le coup de feu, une note stridente résonne et suspend la scène dans l'irréalité ; le spectateur est sonné et groggy.

Retombée (20-25)

La suite de la séquence suit un mouvement logique de déflation et de retombée. Après l'explosion de violence, le retour au réel pour Harry se fait en une série de plans assez brefs qui annoncent sa chute à venir : l'intensité du coup de revolver le projette à terre en une chute en plan rapproché filmée de manière heurtée et réaliste (20) ; le corps de Chad s'effondre dans le placard dans un brusque mouvement vertical (21) ; Harry se précipite hors de la chambre et fuit dans les escaliers (22-23-24-25). Le principe de fuite qui propulse la scène dans un élan de panique incontrôlée fait progressivement basculer l'échelle des plans : on passe d'un état de sidération appuyé par les multiples gros plans qui ont précédé à une suite de plans moyens qui réduisent Harry, lors sa fuite dans les escaliers, à une espèce de bête traquée.

On remarquera ici l'usage subtil par les cinéastes du motif de l'escalier – qui n'est pas non plus sans rappeler la maison de *Psychose*. Les trois plans d'escaliers sont marqués par une suite de raccords dans l'axe extrêmement marqués, aux angles exagérés et violents, presque expressionnistes. Harry s'enfuit dans le fond du cadre (23) et dévale les escaliers selon un découpage en deux temps : un premier plan en contre-plongée le montre courant de haut en bas (24 : la caméra est placée en bas des escaliers) puis un autre, en plongée (25 : de bas en haut, créant une impression de vertige), le montre en un effet de symétrie inverse chuter en se précipitant maladroitement dans les marches. Comme autant de tours de vis, ces trois plans dessinent la trajectoire d'une spirale et semblent annoncer que le film a définitivement basculé dans la folie au cours de cette séquence de meurtre qui n'a duré qu'un peu plus d'une minute.



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25

PLANS

Le théorème des regards

Burn After Reading pourrait se résumer à un petit jeu sur la paranoïa généralisée. Dans un fragment de scène particulièrement explicite (01:22:35), Linda se voit poursuivie par une horde d'agents secrets mystérieux. Prise dans l'écheveau des multiples points de vue qui pèsent sur un film entièrement soumis à la circulation des regards, elle voit son espace – l'intérieur d'une voiture – se resserrer comme une peau de chagrin. C'est à peine une scène, plutôt une suite de plans montés en parallèle avec une séquence autrement plus importante, celle où Ted se retrouve nez à nez avec Osbourne Cox ; ces neuf plans témoignent pourtant de la virtuosité des cinéastes à produire un suspense incongru en une série de raccords virtuoses.

Horizon bouché

Le temps d'un feu passé au rouge, Linda découvre qu'elle est encerclée par la C.I.A. Elle regarde dans son rétroviseur (1) : le plan rapproché de face sur son visage laisse entrevoir, dans l'arrière-plan, une voiture qui bouche l'horizon arrière. Le contrechamp sur le rétroviseur (2) apparaît comme une confirmation : un homme en costume noir, avec des lunettes de soleil masquant ses yeux, semble bien l'observer dans la voiture qui se trouve derrière. Ce mouvement qui voit une intuition validée par son contrechamp (la paire 1-2) est redéployé tout au long de la scène. Deuxième phase : Linda tourne son regard vers sa droite (3) ; une voiture au volant de laquelle se trouve un autre homme en noir à lunettes de soleil la double et vient boucher son horizon latéral (4). Par un effet d'entraînement, la logique paranoïaque de la scène s'amplifie, d'autant que le regard de Linda devance le plan qui vient confirmer l'intuition qu'elle a d'être suivie et épiée : la logique de la folie l'emporte et le spectateur a l'impression que la mise en scène vient conforter le sentiment de persécution du personnage, dans une logique d'automatisation qui donne au regard de Linda, qui anticipe le mouvement de la scène, un caractère presque magique. Troisième phase : un bruit venu du ciel (5) attire le regard de Linda vers le haut (6) : l'effet d'amplification est cette fois comique car le plan de « validation » montre un espion observant Linda avec des jumelles depuis un hélicoptère (7). L'horizon du ciel lui-même est bouché, il ne reste à Linda que le repli dans sa voiture (8-9).



1



2



3



4



5



6



7



8



9

Effet de boucle

L'effet comique de cet enchaînement tient essentiellement au fait que le personnage de Linda, embarqué dans une affaire de chantage dont elle n'a pas le contrôle, est l'un des rares du film à ne pas être victime de paranoïa, contrairement à Harry qui se croit poursuivi par des espions en permanence. La scène prend dès lors un caractère décalé et incongru : elle force presque la logique paranoïaque du récit, enclenchant une mécanique de persécution d'autant plus absurde qu'elle ne produit chez Linda qu'une réaction de surprise distanciée, la seule réplique de ce passage tenant en deux mots lâchés sans grande conviction : « Zut alors ! » Par ailleurs, l'extraordinaire suite de raccords de regards qui gouverne la scène, dont le pivot est le plan rapproché de face sur le visage de Linda (1-3-5-9), produit un mouvement de boucle qui vient s'ajouter au sentiment d'oppression créé par la présence des agents autour du véhicule.

L'espace est bouché partout (derrière, sur le côté, en haut) et la dynamique de la scène repose entièrement sur un mouvement circulaire qui met particulièrement en valeur la maîtrise d'un certain art classique de la représentation de l'espace. On peut y voir une leçon de mise en scène portant sur les ressources du cadre (champ, hors-champ et contrechamp) mais aussi une belle parabole sur la représentation d'un espace paranoïaque où la boucle apparaît comme figure de la folie. Cela tient à quelques plans qui se répondent, par paires (1-2 ; 3-4), séries dynamiques (5-6-7-8) ou simples rimes visuelles (1-9). Il est possible de voir dans cet enchaînement de plans d'une grande pureté une forme de théorème visuel synthétisant le mouvement du film tout entier.

MOTIF

La raison des bureaux



Épousant l'ambiance des films d'espionnage, *Burn After Reading* est un film dans lequel la place des bureaux est prédominante. Il faut entendre le terme au sens le plus large de *bureaucratie* : avec son plan d'ouverture venu du ciel et plongeant dans les arcanes de la C.I.A., ou tout au moins d'une agence similaire qui ne dit pas son nom, le film travaille la question de la rationalisation des faits via la parole supérieure, organisée et hiérarchisée d'une administration. C'est dans ces bureaux que le personnage d'Osbourne Cox est remercié en début de film. C'est encore dans ces bureaux que, par deux fois, deux pontes font le point sur la situation abracadabrante qui se joue sur le terrain et dont le spectateur est le témoin affligé. Le bureau est un lieu où le point de vue s'élève et où les personnages trouvent un moment – plus ou moins illusoire – de répit face aux gesticulations du dehors.

Intérieurs

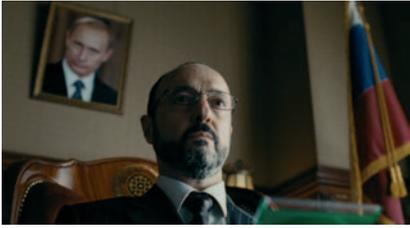
Le motif du bureau comme îlot préservé du monde contamine assez largement le film et ne se limite pas au cadre des couloirs glacés et des salons feutrés de la C.I.A. auxquels répondent de manière comique et patibulaire ceux de l'ambassade de Russie où se rendent Linda et Chad. Le personnage de Linda apparaît une première fois dans le cabinet d'un chirurgien esthétique qui l'ausculte et va déterminer la suite de l'intrigue puisque c'est le prix exorbitant des opérations qui va inciter Linda à trouver de l'argent au plus vite. Katie, la femme d'Osbourne Cox, se retrouve quant à elle rapidement dans le bureau d'un avocat qui engage sa procédure de divorce. Quant au bureau

administratif de la salle de gymnastique où travaillent Linda, Chad et Ted, il apparaît comme l'un des centres nerveux du film : c'est une sorte de boîte de Pandore d'où les informations concernant le CD mystérieux se répandent comme une traînée de poudre euphorisante. Contrairement aux scènes d'intérieur en milieu domestique (chambres, salons, cuisines, sous-sols) qui semblent contenir toutes les pulsions intimes et les affects négatifs des personnages, des tromperies aux meurtres, les séquences de bureaux sont celles où le récit s'arrête et se suspend, loin de la dépense physique effrénée dans laquelle s'exténuent Harry, Linda ou Chad et de leurs obsessions sportives et cosmétiques. C'est le lieu des rêves de fiction qui se libèrent de la pesanteur du réel : les opérations de Linda pour « se réinventer », le divorce de Katie, l'espoir de trouver un trésor pour Chad. C'est encore celui où l'intrigue alambiquée du film semble se résoudre comme par magie en quelques mots, comme en témoignent les deux scènes de résumé entre les pontes de l'Agence (cf. p. 9).

Un lieu abstrait

La mise en scène du lieu, dans le cinéma des frères Coen, est intimement liée à une dimension existentielle. Dans *Barton Fink*, les scènes à l'intérieur de l'hôtel où loge le jeune scénariste épousent son état psychique tourmenté et ressemblent à une construction purement mentale. Dans *Burn After Reading*, les bureaux et salons où se replient les personnages semblent parfois marqués d'une même dimension cérébrale, les gros plans sur les pieds dévalant les couloirs froids de l'Agence donnant l'impression d'une sorte d'absurdité méta-

physique. En témoignent les échos des pas sur un sol filmé grâce à la fluidité irréaliste du Steadicam. Cette dimension est renforcée par les lignes de perspective vertigineuses offertes par certains arrière-plans sur les néons lumineux qui prolongent les plafonds des couloirs. Hors du monde, dans un univers proche de l'abstraction, le film trouve dans les scènes au cœur de la bureaucratie secrète de la C.I.A. ou dans celles de l'ambassade russe une forme d'horizon un peu écrasant. Au début du film, Osbourne Cox, qui vient d'être démis de ses fonctions, exprime son point de vue nostalgique à son père : la bureaucratie a remplacé les missions qui faisaient le sel de son métier d'agent double. C'est cette dimension abstraite et sans rapport à la réalité que l'atmosphère du film rend particulièrement ; le bureau est un lieu où la parole tourne un peu à vide et où l'on ordonne de brûler un corps, celui du personnage de Brad Pitt, avec la même froideur et le même ton désaffecté que si l'on commandait un menu à emporter. « Ce que nous appelons la raison d'État, c'est la raison des bureaux », disait Anatole France. Dans *Burn After Reading*, cette raison des bureaux est à la fois le salut et la tragédie d'un film où les personnages n'ont que deux issues : se retrancher du monde ou mourir.



FIGURE

Le portrait

Par sa dimension chorale, le film offre une piquante galerie de portraits et témoigne de la volonté des frères Coen de « croquer » leurs personnages. Le portrait est une figure essentielle de l'œuvre des cinéastes, et l'on retrouve à travers le film un nombre important de plans composés selon un dispositif précis, véritable signature visuelle du « style Coen » : un personnage filmé en plan rapproché de face dont le visage ressort de manière particulièrement saillante. Les portraits de personnages ne répondent pas à une logique de pose – comme, par exemple, chez Wes Anderson, autre cinéaste américain travaillé par cette question – mais semblent arrachés à leur environnement, pris dans le vif de la scène. Si beaucoup de personnages dans *Burn After Reading* discutent dans des bureaux, la mise en scène des Coen se plaît à trouver dans ces instants de dialogues en champ-contrechamp l'occasion de mettre en valeur cet art du portrait pris sur le vif.

L'attention portée aux visages trouve plusieurs occurrences dans le film, comme cette scène où Harry et Katie, allongés sur un lit, conversent : filmés de côté, à hauteur de lit, leurs profils se superposent dans un jeu très harmonieux de champs-contrechamps. Mais c'est dans la frontalité que s'exprime le mieux l'art du portrait des cinéastes. Les exemples sont multiples : tous, à un moment ou à un autre, se retrouvent filmés de face. Comme attrapés par la caméra, ils sont isolés de leur environnement le temps d'un plan plus ou moins appuyé dans la durée. Quelle est la principale spécificité de ces portraits ? C'est d'abord une certaine crudité qui saisit le spectateur comme lorsque le visage de Linda est minutieusement étudié par son chirurgien esthétique. Cette mise à nu témoigne du souci d'observation impitoyable des Coen mais aussi du point de vue ironique et clinique qu'ils portent sur la réalité.



Grimaces

Il semble pourtant difficile de tenir ces portraits pour réalistes. On note ainsi que leur composition passe souvent par un usage discret de la contre-plongée, généralement utilisée pour mettre en avant ce qui est filmé en lui donnant une position de supériorité ; le visage domine alors le cadre et le spectateur. Cet effet donne de l'importance au personnage et met en relief sa présence à l'écran, même quand il n'est que secondaire. Un exemple pourrait être le plan sur le diplomate russe qui reçoit Linda et Chad dans son bureau : l'effet de contre-plongée sur son visage renforce sa position jusqu'au grotesque, d'autant que le silence et le portrait de Vladimir Poutine qui trône derrière lui offrent un surplus de gravité pompière à la scène. Nous sommes à deux doigts de basculer dans le comique, l'effet de contre-plongée déformant légèrement la réalité en forçant les angles et les perspectives du cadre. Les personnages tiennent ainsi un équilibre périlleux entre réalisme et caricature grimaçante. Cette dimension cartoonnesque du cinéma des frères Coen est d'autant plus efficace dans *Burn After Reading* qu'elle joue sur l'esthétique et les décors tirés à quatre épingles du film d'espionnage à l'ancienne. Les effets dynamiques qui renforcent ou appuient cette ambition à croquer les visages des personnages sont légion. On note le zoom avant qui saisit ou suspend un plan dans la durée. Ainsi est filmé le visage de Ted, les yeux dans le vide, effrayé à l'idée de devoir se rendre chez les Cox sur les ordres de Linda. L'environnement du personnage prend généralement l'aspect d'un décorum mental, le fond apparaissant dans un léger flou en raison de l'usage, pour filmer les visages en plan rapproché, de la longue focale. Les portraits captés par les cinéastes agissent alors comme une véritable ponctuation visuelle, rythmant le film et assurant ses enchaînements d'une séquence à une autre ou faisant office de suspensions ludiques – avec notamment le personnage d'hurluberlu haut en couleurs de l'avocat de Katie, longuement filmé derrière son bureau dans un pur souci comique. Le plaisir de capturer une performance d'acteur, comme celle de Brad Pitt, très souvent filmé selon ce dispositif frontal dans son contre-emploi burlesque, participe de cette même perspective portraitiste.

PARALLÉLES

Jeux de massacre

Le bain de sang qui affole la dernière partie de *Burn After Reading* avec les morts successives de Chad et de Ted, auxquelles il conviendrait d'ajouter la mort sociale d'Osbourne, dans le coma, et celle de Harry, exilé au Venezuela, relève ouvertement du jeu de massacre. On peut y voir une variation lointaine et amusée sur le récit archétypal de *Dix petits nègres* d'Agatha Christie, roman de 1939 dans lequel dix personnages retenus sur une île se voient mystérieusement assassinés les uns après les autres. Le roman est lui-même adapté d'une comptine (*Ten Little Niggers*, écrite par Frank Green en 1869) mettant en scène la mort de dix personnages au fil des couplets de la chanson. Les frères Coen ont dès leurs débuts construit leur œuvre, fortement influencée par le polar, sur ce thème du jeu de massacre : *Sang pour sang* (1984), dont l'intrigue criminelle d'une noirceur extrême conduit les personnages à s'entre-tuer, en est un exemple saillant, tout comme *Fargo* ou *The Barber*.

L'origine du roman dit bien à quel point la notion de fatalité qui pèse sur les récits à la *Dix petits nègres* engage des questions d'ordre rythmique et musical. Les frères Coen aiment à travailler sur des intrigues aux rouages parfaitement huilés et s'appuient sur une mise en scène « réglée comme du papier musique », ce qui a pour effet de faire entrer les personnages dans la ronde d'un récit souverain qui souvent les dépasse. Ici le film se clôt sur l'image d'un dossier que l'on referme : cette logique circulaire correspond au mouvement cyclique de la comptine et trouve dans le grand jeu de massacre final une forme d'apothéose, entre synthèse et version accélérée du roman d'Agatha Christie. Si le film ne répond pas à la structure itérative du roman et de la comptine, où les morts s'accumulent selon un rythme métronomique, il la prolonge en se soumettant à un principe d'autodestruction articulé autour d'une même suite de réactions en chaîne parmi un petit cercle de personnages.



Identity de James Mangold (2003).



L'île de l'épouvante de Mario Bava (1971).



La Baie sanglante de Mario Bava (1972)



La Taupe de Tomas Alfredson (2010).

Adaptations et variations

Au-delà du roman d'Agatha Christie, maintes fois adapté, le thème plus général du jeu de massacre nourrit abondamment l'imaginaire du cinéma et du théâtre par sa dimension ludique et les usages spectaculaires qu'il peut offrir au récit et à la mise en scène. Le film d'horreur a logiquement exploité le filon. Parmi les plus beaux exemples, *La Baie sanglante* (1972) et *L'île de l'épouvante* (1971) de Mario Bava imposent des adaptations somptueuses et très ironiques de *Dix petits nègres*, épousant jusqu'à la forme de la comptine qui sert de source au roman. Plus prosaïquement, le *slasher*, qui est le genre de films où sévit un *serial killer*, à l'image de la série des *Scream*, peut être vu comme la variation la plus archaïque et la plus mécanisée du récit à la *Dix petits nègres*. L'enchaînement mécanique des meurtres répond à une logique de pure répétition qui peut se mêler à la forme littéraire policière du *whodunit* (contraction de « *Who done it ?* » / « *Qui l'a fait ?* »), où la question de savoir qui est à l'origine des meurtres est essentielle au suspense.

Le polar (comme *Identity* de James Mangold, 2003) et le film d'espionnage (*La Taupe* de Tomas Alfredson, 2010) trouvent dans les récits criminels ou les histoires d'agents doubles les plus emberlificotées une matière idéale pour jouer avec une galerie de personnages manipulés par le destin ou des systèmes qui les dépassent complètement. C'est à cette source que s'abreuve *Burn After Reading*, réaffirmant le règne d'une fatalité qui fait ressortir, par-delà l'aspect ouvertement ludique du film, une vision cynique et désabusée de l'humanité. Il y a dans cette manière de faire mourir si brutalement et si grotesquement les personnages un plaisir sadique qui touche à la jouissance du narrateur, qui apparaît comme un dieu qui tire les ficelles. Mais il faut surtout y voir une façon de dire avec une froideur ironique un état du monde : les personnages apparaissent comme des insectes sous la loupe des cinéastes et le film s'offre en étude comportementale, désaffectée et presque scientifique de l'espèce humaine. Dans cette perspective de distanciation morale, les frères Coen portent leur intrigue à une dimension de fable philosophique qui dépasse le cadre du cinéma.

Brûlez ce message

Pour son exploitation en France, le film, comme souvent avec les Coen, a gardé son titre original en langue anglaise : *Burn After Reading*. Traduction possible : « À brûler après lecture ». Pourquoi ce titre ? À l'évidence, il fait référence à tout un imaginaire du film d'espionnage à la James Bond et notamment à *Mission : impossible* et son fameux *leitmotiv* : « Attention, ce message s'autodétruit dans les dix secondes. » *Burn After Reading* apparaît donc comme un clin d'œil aux classiques du genre. On peut néanmoins voir en quoi ce titre pose d'autres questions : – Comment l'information circule-t-elle dans le film ? La vitesse et l'illisibilité règnent, le titre renvoie aussi à la manière dont le spectateur reçoit les informations : tout va trop vite, les données apparaissent comme un carburant, l'intrigue chauffe jusqu'à s'enflammer. – En quoi ce titre peut-il évoquer la structure du film ? *Burn After Reading* s'affole sur du vide et l'on comprend à mesure que l'intrigue se déploie que rien ne tient debout ou ne restera en mémoire une fois le film terminé. La discussion finale entre les pontes de la C.I.A. fait implorer le film : personne ne comprend rien à ce qui s'est passé. Le titre peut donc suggérer cet horizon de néant et d'absurdité : une fois l'intrigue consumée et ses personnages éliminés (un officier ordonne de « brûler le corps » de Chad comme s'il n'avait jamais existé), que reste-t-il de tout ce que l'on vient de voir ?

– Le verbe « *to burn* », qui signifie « brûler », désigne aussi, en informatique, le fait de graver un CD ou un DVD. Comment le titre s'enrichit-il de cette polysémie ?

PISTES DE TRAVAIL

Le style Coen en cinq leçons



1. Entre réalisme et fantaisie

C'est une constante dans l'œuvre des cinéastes : *Burn After Reading*, comme les autres films du duo, joue d'une esthétique qui se partage entre réalisme et fantaisie. La volonté de filmer la société américaine dans une perspective critique les pousse souvent à une certaine crudité, un refus du glamour qui se trouve ici dans le personnage, tout en naturel et en spontanéité, interprété par Frances McDormand, dont la culotte de cheval et les défauts physiques sont symboliquement mis en avant dans la scène chez le chirurgien. Nombre de séquences en extérieur et en lumière naturelle, dans les rues de la ville ou dans le parc, participent de cette logique réaliste. Pour autant, l'univers des Coen est toujours prêt à basculer dans l'irréel. Ainsi, la déformation de la réalité produite par un grand nombre de plans en plongée ou, inversement, en contre-plongée, force les angles et appuie les effets de perspective (cf. p. 16). Par ailleurs, le recours à des mouvements d'appareil extrêmement fluides, comme le travelling avant sur les pieds qui avancent dans les couloirs, implique une griserie plus proche du *cartoon* ou de la bande dessinée que du réalisme. C'est dans cet équilibre entre le réalisme et la fantaisie, qui passe aussi par un usage subtil de la couleur, que se tient la mise en scène du film. Ainsi, les extérieurs sont souvent filmés au crépuscule ou dans une lumière blafarde, pendant les joggings de Harry, au parc, tandis que les intérieurs multiplient les tons plus criards et les couleurs vives qui évoquent le dessin animé. Les survêtements rouges du club de *fitness* ou l'ambiance cossue des bureaux de la C.I.A. jouent ainsi subtilement du décalage avec la réalité, préparant la mise en scène à déboucher ouvertement sur la farce.

2. L'art de la caricature

Partagée entre hyperréalisme et stylisation, la mise en scène de *Burn After Reading* renvoie à une dimension essentielle du cinéma des frères Coen : le plaisir de la caricature. On pourra déterminer, par-delà la composition à la fois frontale et décalée des cadres, les diverses modalités selon lesquelles s'exerce plus précisément cet art de la déformation et de la dérision. Il convient en premier lieu de voir tout ce qui, dans le film, concerne les costumes et les accessoires dont sont affublés les personnages. Le masque qui

défigure Katie Cox au début du film, les pantoufles et la robe de chambre d'Osbourne Cox, l'attirail d'objets superficiels dont s'entoure Chad, qui passe l'essentiel de son temps à mâcher du chewing-gum, boire du Gatorade ou tripoter son iPad, sont de l'ordre du déguisement. Les Coen jouent avec l'apparence de leurs stars (cf. p. 3) avec un plaisir presque sadique qui déborde la question de l'interprétation. On pourra souligner ainsi que, plus que les accessoires, les coiffures revêtent un caractère particulièrement important : les mèches peroxydées de Chad, les cheveux mi-longs de célibataire coquette de Linda ou le *look* à la Clark Gable de Harry en disent beaucoup plus sur leur personnalité ou leur appartenance sociale que tout autre détail. Les Coen ont toujours cherché à décrire des personnages correspondant à une vision iconoclaste de l'Amérique, loin du mythe et du glamour hollywoodien traditionnel. Au-delà de la créterie généralisée qui semble être le moteur de l'intrigue de *Burn After Reading*, tous les personnages apparaissent ainsi comme les avatars pathétiques d'un cirque humain où la caricature rompt avec la monotonie des décors que symbolise le cadre bureaucratique du film.

3. Bannières étoilées

Un motif visuel important traverse *Burn After Reading* : celui du drapeau des États-Unis. On pourra relever ses occurrences lors de la projection du film et voir en quoi ce symbole est particulièrement maltraité par les cinéastes. C'est sur des oreillers arborant la bannière étoilée que Harry et Katie se font des confidences dans le dos d'Osbourne Cox, d'autant que les oreillers se trouvent dans le bateau de plaisance de ce dernier. Un drapeau en berne trône sur le bureau des deux supérieurs qui tentent de comprendre l'intrigue, dans le quartier général de la C.I.A. Washington D.C., cadre majestueux du film dont on distingue en arrière-fond lors des joggings de Harry le Capitole et de nombreuses institutions nationales, bascule dans le pire prosaïsme, avec le décor du gymnase, dans un élan de dérision assez explicite. Quel que soit le lieu de l'action de leurs films, les Coen n'ont jamais cessé de brocarder l'« *American way of life* » et le folklore de l'« *Americana* » : nombre de leurs intrigues prennent place dans le Sud ou les plaines agricoles du cœur des États-Unis où ils filment des personnages de *losers*, de marginaux ou d'idiots en prise



avec les idéaux ou les valeurs fondatrices du pays. Dans la satire autobiographique *A Serious Man*, qui suivra *Burn After Reading*, ils questionneront le travail, la famille et la religion. Autant dire qu'à l'image du vieil Ouest de *No Country for Old Men*, le rapport au territoire, à son histoire et à la question de la frontière offre une profondeur sociale, politique et philosophique aux films des frères Coen. On pourra questionner, à la vision de notre film, le degré de cynisme qui semble être celui des cinéastes par rapport aux institutions politiques et au modèle démocratique américain, en le comparant avec d'autres films, comme *Monsieur Smith au Sénat* de Frank Capra (1939), ayant traité avec moins d'ironie de ces mêmes institutions.

4. La question de la morale

Les frères Coen sont-ils des moralistes ? À voir le film jouer avec le destin de ses personnages, dans un mélange d'ironie et de légèreté, il est permis de voir dans la position des cinéastes un point de vue supérieur et omniscient qui pourrait déboucher sur une leçon de morale. Quelle serait cette morale dans *Burn After Reading* ? Il est difficile de répondre à une telle question, tant le film, dans son élan autodestructeur, semble échapper à toute logique. L'absurdité qui régit le petit monde filmé par les Coen atteint ici un tel degré d'intensité qu'il place les cinéastes au-delà de tout point de vue moralisateur : les deux frères agitent cette folie destructrice avec un plaisir de sales gosses à la fois ludique et iconoclaste. Pour autant, l'observation du monde et des comportements humains qui travaille l'œuvre dans son ensemble permet de voir, d'un film à l'autre, une cohérence correspondant à une certaine morale de mise en scène : le cinéma des frères Coen semble en quête d'une vérité, et celle-ci passe souvent par la voix d'un sage, à l'image des voix off dissertant sur le monde sur un ton désenchanté dans *No Country for Old Men*, *The Barber* ou encore *The Big Lebowski*. Dans *Burn After Reading*, l'ultime instance censée déboucher sur une hypothétique vérité est celle du quartier général de la C.I.A. où les deux supérieurs tentent de démêler l'intrigue qui se noue sous leurs yeux affolés. Que cette instance suprême ne permette de conclure qu'à un surplus d'absurdité témoigne paradoxalement de la visée morale des films des frères Coen : la quête de vérité ne formule pas

de réponses mais c'est son mouvement même, jusque dans ses aberrations, qui éclaire une grande part du mystère du film.

5. Du côté des femmes

Pour prolonger la question de la morale dans les films des frères Coen, on pourra s'interroger sur la place des femmes dans *Burn After Reading*, et particulièrement sur les rôles interprétés par Tilda Swinton (Katie Cox) et Frances McDormand (Linda Litzke). Qu'est-ce qui les différencie des hommes ? Une première remarque s'impose : les femmes sont du côté de l'action tandis que les personnages masculins sont du côté de la parole. Linda pousse les hommes comme Chad et Ted à se bousculer. Katie, quant à elle, reste froide en toutes circonstances et se plaît à dire qu'elle « joue franc jeu » ; aux belles paroles de Harry dissertant sur le mariage, elle oppose un cinglant : « Je vais divorcer. » Les deux sont des femmes de caractère, volontaires et qui ne se perdent pas dans le régime verbal délirant des personnages masculins, qu'il s'agisse des mensonges de Harry, du consumérisme débilisant de Chad ou de la préciosité impuissante d'Osbourne. Mais il est surtout frappant de constater que Linda et Katie échappent au jeu de massacre du film : la première, comme le spectateur l'apprend lors du dialogue final entre les agents de la C.I.A., parvient finalement à se payer ses opérations de chirurgie dans un semblant de *happy end*. La seconde disparaît du film lorsque le jeu de massacre commence, alors que les hommes, eux, sont voués à la mort ou à l'exil. De toute évidence, ce traitement privilégié permet de conclure qu'en échappant à la logique de mensonge qui contamine les hommes, les deux personnages féminins conservent une forme de lucidité et de fraîcheur qui les place du côté de la vie ; en dépit de leurs défauts et de leurs faiblesses, leur réalité est bien éloignée de la vanité et des illusions où se noient les autres personnages. Il appartient dès lors au spectateur de se demander si cette connivence avec leurs personnages féminins ne suggère pas un discours discrètement féministe de la part des cinéastes.

CRITIQUE

Mineur majeur



« En croyant un peu trop fort dans les pouvoirs du démon de l'inspiration, on pourrait penser que *Burn After Reading* est le genre de film que les frères Coen n'auraient pas réussi voici quelques années, avant que *No Country for Old Men*, d'un coup de baguette magique, les ressuscite tout à fait. C'est-à-dire : un petit film, pas trop dévoré par l'ambition, pas trop resplendissant, mineur en un mot, mais qui sous son air de rien fourmille d'idées et raconte plein de choses. [...] Le film est peuplé de crétins, du débile de base (Pitt) à l'andouille paranoïaque (Clooney), en passant par le nigaud éructant (Malkovich, excellent, n'ayant d'autres commentaires durant tout le film que des *Fuck !*, des *Fuck !* et encore des *What the fuck !*). Tout cela plaît aux Coen, est assez plaisant de fait, bien que ce défilé risque à tout instant l'essoufflement.

Au-delà de la farce un peu vaine, il y a quand même quelque chose à quoi s'accrocher, et c'est justement le McGuffin du film (le CD) qui, comme tous les McGuffin, vaut un tout petit peu plus qu'il en a l'air. Par lui transite une affaire sérieuse, le devenir du film d'espionnage aujourd'hui, après la redistribution des cartes post-guerre froide, le 11-Septembre, la crise de la C.I.A. À quoi ressemble une affaire d'espionnage, aujourd'hui ? Des histoires de coucheries, au mieux. Parce que concernant le trafic des secrets, on a fermé boutique [...]. Bref, on n'est plus après qu'après, dans un *post-* qui ne signifie plus rien, pas d'enjeu, une paranoïa sans objet, sinon du côté des imbéciles heureux (ceux qui croient au complot). Cette déflation de tout est au cœur du film, à la fois ressort comique [...] et rature monumentale sur un passé glorieux. Après *No Country for Old Men* (...), les Coen se sont trouvés un nouveau condiment : grandes peurs, absurdes causes – couple qui se décline à l'infini, du film d'effroi à la farce la plus légère, y gagnant toujours un supplément de transparence. »

(Jean-Philippe Tessé, www.chronicart.com, 9 décembre 2008)

Les frères Coen sont des cinéastes excessivement productifs. Ils ont réalisé quatre films entre 2007 et 2010, année où fut réalisé *Burn After Reading*, changeant de registres ou de sujets avec une aisance qui force généralement l'admiration : on ne sait jamais où ils vont rebondir. Cette diversité a instauré l'idée désormais admise que leur œuvre se partage entre films mineurs et films majeurs, certaines comédies des années 2000 (*Ladykillers*, *Intolérable cruauté*...) ayant notamment témoigné d'une ambition bien moins importante que d'autres films plus essentiels durant la même période. L'ouverture de la critique de Jean-Philippe Tessé pose d'emblée cette question de l'appartenance du film à l'un ou l'autre de ces modes (mineur ou majeur) en se raccordant justement au film-phare de la période : *No Country for Old Men*. Cet enjeu de catégorisation est important dans *Burn After Reading*, d'autant que le film est une comédie appa-

remment légère. Il rappelle que les frères Coen, comme d'autres cinéastes particulièrement prisés et attendus par le public et la critique, constituent une œuvre dont chaque nouveau film vaut autant pour lui-même que comme rendez-vous et symptôme plus large d'une évolution au long cours, partagée entre hauts et bas, crises et regains d'inspiration. L'un des premiers objets du texte critique semble être de tirer le film loin de l'anecdotique où semble le porter son aspect mineur (il est question de « farce un peu vaine ») pour faire valoir des enjeux plus lourds et plus sérieux que ce à quoi on pouvait s'attendre.

L'autre ambition posée par cet essai de catégorisation touche au genre auquel appartient le film, lui-même soumis à caution et assez indéfinissable (cf. p. 4) : un film d'espionnage mais pas seulement, car il s'agit pour les Coen de dresser un état des lieux et de se situer au-dessus du genre qu'ils embrassent, dans la perspective de définir ce que l'auteur appelle « le devenir du film d'espionnage aujourd'hui ». On sent bien, par-delà l'inventaire des éléments objectifs de l'intrigue (« McGuffin », « coucheries », « paranoïa sans objet »), que s'engage ici de manière implicite un dialogue avec l'intelligence supposée d'un film articulé sur un simple concept qu'il s'agit de débusquer (« grandes peurs, absurdes causes »), sorte de principe narratif déployant ses effets dans un souci de jeu permanent avec le spectateur. Les signaux de reconnaissance envoyés par le cinéma des Coen, familier du public et de la critique, impliquent une connivence et des effets de signature qui sont à l'opposé de la notion de surprise, de défrichage ou de découverte qui travaille un autre pan du champ critique – notamment la critique issue d'Internet, dont le site *Chronic'art* est un des plus anciens représentants.

La lecture posée du critique se place ici clairement en opposition à la mécanique vertigineuse d'un film cherchant paradoxalement à perdre son spectateur en route à travers illisibilité, afflux d'informations, « idiotie » et absurdité généralisée. Cette lecture embrasse à la fois la perspective comique, l'enjeu historique et géopolitique (« la redistribution des cartes post-guerre froide, le 11-Septembre, la crise de la C.I.A. »), la perspective iconoclaste (« rature monumentale sur un passé glorieux ») et la quête formelle du film qui tient en un mot : « transparence ». La « transparence » préside en effet à la mise en scène et vaut simultanément comme motif de vertige, de plaisir et d'étourdissement – en termes de fluidité et de vitesse. Elle est aussi un objet de virtuosité et de maîtrise pour des cinéastes revenus à leur meilleur niveau après une période plus ou moins décevante à laquelle a mis fin le « coup de baguette magique » de *No Country for Old Men*. Cette résurrection apparaît *in fine* comme l'enjeu critique majeur du texte : au-delà du sujet proche de la pantalonnade qui est celui de *Burn After Reading*, le texte réaffirme l'importance de cinéastes revenus en deux films au sommet de leur art.

À CONSULTER



Filmographie

Tous les titres des frères Coen sont disponibles en DVD et les suivants sont particulièrement recommandés.

A Serious Man, DVD, StudioCanal, 2010.

Burn After Reading, DVD, StudioCanal, 2009.

No Country for Old Men, DVD, Paramount Pictures, 2008.

The Barber, DVD, Bac Films, 2007.

Barton Fink, DVD, Paramount Home Entertainment, 2007.

Fargo, DVD, M.G.M., 2004.

Miller's Crossing, DVD, 20th Century Fox, 2003.

O'Brother, DVD, StudioCanal, 2002.

The Big Lebowski, DVD, Universal Pictures, 1999.

Bibliographie

Essais et périodiques

En français :

Frédéric Astruc, *Le Cinéma des frères Coen*, Éditions du Cerf, 2001.

Julie Assouly, *L'Amérique des frères Coen*, CNRS éditions, 2012.

Eclipses n°49, « Joel et Ethan Coen, principes d'incertitude », décembre 2011.

Transfuge hors série n°4, « Les frères Coen », janvier 2008.

Les anglophones consulteront :

Mark T. Conard, *The Philosophy of the Coen Brothers*, University Press of Kentucky, 2009.

Josh Levine, *The Coen Brothers. The Story of Two American Filmmakers*, ECW Press, Toronto, 2000.

James Mottran, *The Coen : The Life of the Mind*, Batsford, Londres, 2000.

Carolyn R. Russell, *The Films of Joel and Ethan Coen*, McFarland & Company, Jefferson, 2001.

Entretiens et articles

Michel Ciment, « Entretien avec Joel et Ethan Coen. Bien négocier le virage », *Positif* n°520, juin 2004.

Thierry Jousse et Nicolas Saada, « Entretien avec Ethan et Joel Coen », *Cahiers du cinéma* n°448, octobre 1991.

Thomas Bourguignon, « L'illusionnisme et le visionnaire. Le cinéma des frères Coen », *Positif* n°367, septembre 1991.

Yannick Dahan, « Du rêve à la réalité. Les films des frères Coen », *Positif* n°447, mai 1998.

Critiques de *Burn After Reading*

Franck Garbarz, « La conjuration des imbéciles », *Positif* n°574, décembre 2008.

Jacques Mandelbaum, « Une galerie de stars lustre le noir des Coen », *Le Monde*, 10 décembre 2008.

Didier Péron, « Les hoquets de la méthode Coen », *Libération*, 10 décembre 2008.

Antoine Thirion, « Gymnastique internationale », *Cahiers du cinéma* n°640, décembre 2008.

Ouvrages généraux sur le cinéma américain

Vincent Amiel et Pascal Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Klincksieck, Paris, 2003.

Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Nathan, Paris, 1998.

Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *50 ans de cinéma américain*, Omnibus, 1995.

Peter Biskind, *Sexe, mensonges & Hollywood*, Le Cherche-Midi, 2006. Sur le monde du cinéma indépendant dans lequel l'œuvre des Coen s'est épanouie au cours des années 80-90.

Sitographie

Jean-Philippe Costes, « Du crétinisme dans l'œuvre des frères Coen. Origines, caractéristiques et perspectives de l'Homo Imbecilius », in *Encyclopédie de l'Agora*,

http://agora.qc.ca/Dossiers/Joel_et_Ethan_Coen

Paul Caughlin, « Joel and Ethan Coen »,

<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/coens/>

Une étude en anglais de l'œuvre des frères Coen sur le site australien de référence *Senses of Cinema*. *Coenesque*, <http://coenbrothers.net/blog/>

Un blog en anglais entièrement consacré aux Coen et une mine d'informations.

www.site-image.eu

Transmettre le cinéma

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Extase et autodestruction

Malgré ses allures de comédie pleine d'entrain, *Burn After Reading* est un film beaucoup plus complexe qu'il en a l'air. Sous le vernis du film d'espionnage, le film secoue les hypothèses, multiplie les pistes et plonge rapidement le spectateur dans une ronde d'apparences et un brouillard de signes qui confinent au vertige. Épousant une certaine réalité de notre époque en jouant avec ces effets de vitesse et d'illisibilité, les frères Coen ont réalisé ce qu'ils savent faire de mieux : un grand film métaphysique caché dans un petit délire métaphilmique. Les cinéastes n'ont peut-être jamais atteint un tel degré de maîtrise, ce qui les pousse à ce geste extatique et autodestructeur : une mise en scène qui finit par s'effondrer sur elle-même.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario, réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du Festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Vincent Malausa est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*, il a rédigé les dossiers consacrés à *Noi Albinoi* (2006), *La Famille Tenenbaum* (2008), *Grizzly Man* (2009) et *Bamako* (2011).

CAHIERS
DU
CINÉMA



CNC