



Fiche technique	1
Réaliseurs Les inséparables	2
Découpage narratif	4
Récit Un air de rien	5
Genre Le film noir revisité	7
Mise en scène Seul contre tous Dialogue de sourds Entre rêve et réalité	9
Figure L'art du contrepoint	13
Séquence Une partie qui dégénère	14
Personnage Le culte du Dude	16
Motif <i>California Dreamin'</i>	18
Document «C'est quoi un héros?»	20

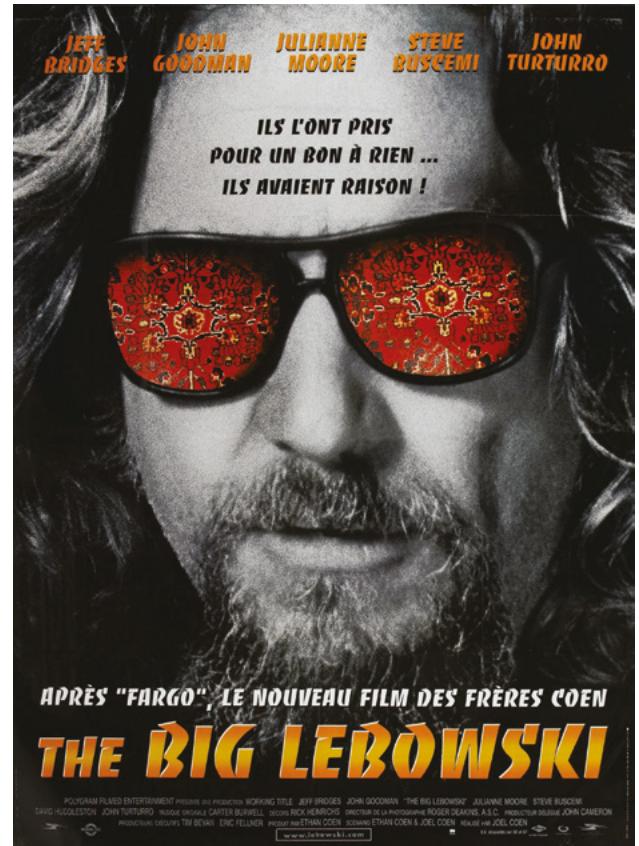
● Rédacteur du dossier

Louis Blanchot est critique de cinéma pour les revues *Chronic'art*, *Carbone*, *Trois Couleurs* et *Stylist*. Il conduit par ailleurs des ateliers de sensibilisation à la cinéphilie dans plusieurs établissements scolaires, pour le compte du Forum des images, et a rédigé le livret pédagogique *Lycéens et apprentis au cinéma sur Alien de Ridley Scott*. Son premier essai, *Les Vies de Tom Cruise*, a été publié en 2016 aux éditions Capricci.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



Générique

THE BIG LEBOWSKI

États-Unis | 1998 | 1h 57

Réalisation

Joel Coen

Scénario

Joel et Ethan Coen

Direction artistique

John Dexter

Directeur de la photographie

Roger Deakins

Musique

Carter Burwell

Conseiller musical

T-Bone Burnett

Décors

Ricks Heinrichs

Costumes

Mary Zophres

Montage

Tricia Cooke, Roderick Jaynes

Producteur

Ethan Coen

Production

PolyGram Filmed

Entertainment,

Working Title Films

Distribution

Gramercy Pictures

Format

1.85, couleur, 35 mm

Sortie

6 mars 1998 (États-Unis),

22 avril 1998 (France)

Interprétation

Jeff Bridges

Jeffrey Lebowski, alias «le Dude»

John Goodman

Walter Sobchak

Julianne Moore

Maude Lebowski

David Huddleston

Jeffrey Lebowski, alias «le Big Lebowski»

Philip Seymour Hoffman

Brandt

Steve Buscemi

Theodore Donald Kerabatos, alias Donny

Tara Reid

Bunny Lebowski

John Turturro

Jesus Quintana

Sam Elliott

L'Étranger

Ben Gazzara

Jackie Treehorn

Synopsis

Alors qu'il rentre chez lui après s'être acheté une brique de lait, Jeffrey Lebowski, alias «le Dude», est agressé par deux petites frappes qui lui demandent de rendre une forte somme d'argent. Rapidement, les assaillants comprennent leur erreur: ils ont confondu le Dude, glandeur désinvolte vivant dans un modeste logis de Los Angeles, avec un autre Jeffrey Lebowski, un millionnaire paraplégique qui habite lui aussi la Cité des Anges. Cherchant à obtenir réparation d'un préjudice subi (son tapis, sur lequel l'un des malfrats a uriné), le Dude rend visite à son homonyme, mais il est congédié sans ménagement. Quelques jours plus tard, il est pourtant rappelé par ce même Lebowski, dont la femme viendrait d'être kidnappée par ceux-là mêmes qui auraient souillé son tapis. En échange d'un pécule, le «Big Lebowski» ordonne au Dude de livrer la rançon aux ravisseurs. Mais la livraison échoue, la faute notamment à Walter Sobchak, un compagnon de bowling du Dude qui décide de remplacer la mallette par unurre. Harcelé par le Big Lebowski, qui lui demande des comptes sur la rançon perdue, et par la fille du millionnaire, Maude, qui le met en garde sur les agissements de son père, le Dude se retrouve obligé d'enquêter sur cette affaire de kidnapping (en vérité montée de toutes pièces) et finit par découvrir une manigance financière complexe (dont il était la marionnette). Au passage, il perd son second partenaire de bowling, Donny, décédé d'une crise cardiaque lors d'une agression par trois nihilistes allemands. Accompagné de Walter, le Dude se rend sur une falaise pour disséminer les cendres de leur ami dans l'océan.

Réalisateur

Les inséparables

Depuis sa naissance attribuée à Auguste et Louis Lumière, le cinéma a toujours couvert de réussite et de prestige les fratries (frères Pathé, frères Warner, Marx Brothers, etc.). Joel et Ethan Coen se positionnent en dignes héritiers de cette lignée de frères prodiges: célébrés dans le monde entier, multi-récompensés (rien ne leur manque: ni une Palme d'or, obtenue en 1991 avec *Barton Fink*; ni un oscar, remporté en 2008 avec *No Country for Old Men*), ils incarnent la quintessence de ce que l'on appelle le « cinéma indépendant américain » — l'un des plus commentés par la cinéphilie française.

Durant toute leur vie, les frères Coen semblent avoir bâti leur destin en tandem. Nés à trois années d'intervalle dans le Minneapolis des années 1950, ils partagent la majeure partie de leur enfance entre la télévision (où se forge leur fascination pour les séries B fauchées et les films de l'âge d'or hollywoodien) et leur caméra Super 8 (avec laquelle ils s'amusent à bricoler des hommages et autres remakes potaches de leurs œuvres préférées). Malgré quelques années d'éloignement au moment de leur maturité et des carrières universitaires divergentes (l'aîné, Joel, suit une formation de cinéaste à l'université de New York, tandis qu'Ethan entreprend des études de philosophie à l'université de Princeton), les deux inséparables continuent d'envisager un destin de cinéma commun, et se retrouvent quand leur emploi du temps le leur permet pour écrire ensemble des scénarios.

« Il semble que nous soyons incapables d'écrire un film qui, d'une façon ou d'une autre, ne soit pas contaminé par des éléments comiques. »

Joel et Ethan Coen

● Des réalisateurs indépendants

Soucieux de faire vite mais bien, ils décident — sans aucun autre passif concret que leurs pochades de jeunesse — de se lancer dans la réalisation de leur premier long métrage, *Sang pour sang* (1984), qu'ils produisent en totale autonomie. Succès d'estime, le film installe d'emblée le duo sur le devant de la scène du cinéma indépendant et capte l'attention d'une industrie hollywoodienne en mal de figures émergentes. Mais les premiers pas des Coen dessineront la marche à suivre pour l'ensemble de leur carrière, qui se tiendra toujours à distance de studios prompts à imposer leurs cahiers des charges et leurs ajustements de dernière minute (le fameux *final cul*, que nombre de majors continuent de se réserver).

À quelques exceptions près (les commandes *Intolérable Cruauté* et *Ladykillers* en 2003 et 2004 — lesquelles, ce n'est peut-être pas un hasard, ne resteront pas dans les annales

de leur filmographie), les frères Coen seront ainsi à l'initiative et à la manœuvre de tous leurs films, organisant un contrôle absolu sur chaque projet à chacune des étapes de sa production, que ce soit en amont du tournage (ils écrivent eux-mêmes leurs scénarios, chose rare aux États-Unis) ou en aval (encore plus rare: ils montent eux-mêmes leurs films, sous le pseudonyme de Roderick Jaynes). Si leurs génériques indiquent jusqu'en 2001 un partage des tâches entre la réalisation (dévolue à l'aîné) et la production (assumée par le benjamin), cette répartition est communément admise comme strictement statutaire.

Parachevant leur ambition d'autonomie, le tandem a su réunir autour de lui une troupe de collaborateurs fidèles, devant comme derrière la caméra. À l'image: l'illustre Roger Deakins; à la musique: Carter Burwell; à l'interprétation: Frances McDormand, Steve Buscemi, John Goodman, George Clooney, Jeff Bridges, etc. Autant de stars confirmées qui s'échangeront à tour de rôle le haut et le bas de l'affiche des meilleurs titres des deux frères, et dont la loyauté en dit long sur l'équilibre artistique maintenu par les cinéastes à travers les décennies.

● Plusieurs genres, un seul sujet

Mais cette permanence et cette indépendance créatrices n'empêchent pas la variété et l'hétérogénéité de fleurir, bien au contraire. À l'exception de la science-fiction, aucun genre cinématographique qui n'ait été revisité par les Coen, à l'aise pour s'approprier aussi bien les codes du film noir (leur genre de prédilection [**Genre**]) que ceux du western ou du *road movie*. Il en va de même pour les époques et les géographies, qu'il s'agisse du New York des *fifties* dans *Le Grand Saut* (1994), du Mississippi de la Grande Dépression dans *O'Brother* (2000), du Washington contemporain de *Burn After Reading* (2008), du Far West de la fin du 19^e siècle dans *True Grit* (2010), du Hollywood triomphant de l'après-guerre dans *Ave, César!* (2016)... Le seul dénominateur commun de toutes ces œuvres: l'Amérique — de laquelle le cinéma des frères Coen ne s'exilera jamais, dessinant film après film un inestimable imagier de son territoire (de sa topographie, de ses différents climats, atmosphères, lumières, couleurs, etc.).

Cette Amérique, les Coen ne s'en serviront pas uniquement comme réservoir inépuisable de paysages: elle est le sujet même de leur cinéma, qui s'offre en panorama acerbe et désenchanté des États-Unis, de son histoire comme de ses valeurs. Les frères auscultent ainsi à travers les genres, les géographies et les époques une identité américaine forgée par les mythes de la Destinée manifeste, de l'*American way of life* ou de la réussite individuelle. Une peinture au vitriol et aux objets multiples (une ville: Los Angeles dans *The Big Lebowski* [**Motif**]; un milieu socio-professionnel: l'industrie cinématographique dans *Barton Fink*; une idéologie: le capitalisme dans *Le Grand Saut*), où la relecture des genres s'emploie souvent à une relecture conjointe (et iconoclaste) de l'histoire officielle.

● Humour noir

Cette signature satirique, mâtinée d'études de caractères et d'exploration sociologique, place le duo dans le sillon de Billy Wilder et de Preston Sturges, pour qui ils n'ont jamais caché leur admiration. L'humour, l'ironie et le grotesque servent ainsi de colorants fondamentaux à des scripts majoritairement intéressés par les affaires de meurtres, de kidnappings, et les personnages immoraux ou irresponsables (comme dans le coup d'éclat *Fargo* en 1996, dont l'univers inspirera vingt ans plus tard une série télévisée produite par les réalisateurs). Des personnages dont l'incarnation va définir l'identité du cinéma des frères Coen: «On préfère les héros décalés, hors des réalités, qui ont du mal à être à la hauteur de leur destin. Mais qui s'en sortent parce que ce

sont de véritables êtres humains, comme vous et moi. »¹ Les amants cinglés d'*Arizona Junior* (1986), le dramaturge paranoïaque de *Barton Fink*, le col blanc benêt du *Grand Saut*, le chanteur de folk zonard d'*Inside Llewyn Davis* (2013) : autant de figures de losers idéalistes et entêtés, en proie à des crises existentielles et sociales profondes.

Ce goût pour les personnages poissards, emmêlés dans une série d'épreuves à n'en plus finir, découle en fait d'une fascination des Coen pour le livre des livres : l'Odyssée d'Homère (qu'ils adapteront de manière libre et quasi parodique dans le *road movie* musical *O'Brether*). Les héros coeniens partagent ainsi avec Ulysse, le héros grec exilé, une forme de malédiction supérieure — laquelle recouvre chez eux une dimension grotesque plutôt qu'épique. Il s'agit moins d'une lutte contre les dieux et la fatalité qu'une obstination tête, et souvent vainue, face à l'absurdité de l'existence.

● Une odyssée d'idiots

Chaque film des frères Coen enregistre, d'une certaine manière, les contours d'une odyssée moderne, revisitée à la faveur d'errements initiatiques se soldant par des leçons de vie pessimistes, à forte valeur métaphysique — le duo se laissant même rattraper par ses origines juives avec le conte philosophique caustique *A Serious Man* (2009), une de ses plus limpides réussites. Au lieu d'être rusé (tel Ulysse), l'antihéros coenien est empoté, maladroit, son triomphe rendu impossible par un manque de tact autant que de discernement. À ce titre, il fut souvent reproché aux cinéastes de «croquer» leurs personnages avec un manque d'empathie et une outrance flirtant avec le mépris.

Le reproche est envisageable : en effet, tout le monde est bête chez les frères Coen, qui ont toujours fait la part belle à la comédie dans leur filmographie (même à l'intérieur de films très sombres). Mais sous l'outrance gourmande de la caricature et de l'humour noir, leur cinéma se propose justement de faire le tri entre ces différents visages de la bêtise — on pourrait dire : entre les idiots et les imbéciles. L'idiot est celui qui ne sait rien mais fait avec (tel Donny, le compagnon mutique et ahuri de *The Big Lebowski*), compensant son ignorance suprême par une forme de grâce mystique («Heureux les pauvres en esprit, car le Royaume des cieux est à eux» est-il écrit dans les évangiles). L'imbécile, quant à lui, est non seulement bête mais il est un imposteur : il croit ne rien ignorer (tel Walter dans le même *The Big Lebowski*) mais se trompe quasiment sur tout — ses certitudes le menant régulièrement à sa perte, ou entraînant celle de ses proches (Donny l'idiot n'est-il pas l'unique sacrifié du défilé d'imbéciles de *The Big Lebowski*? [Récit]).

● Une œuvre morale?

Au fil d'œuvres chorales généreuses en seconds rôles [Encadré : De l'importance des seconds rôles], les Coen ont progressivement fait émerger des figures positives du quotidien, structurées par des vertus ou des principes (fussent-ils négligés comme ceux du chômeur hippie de *The Big Lebowski*, ou bien modestes comme ceux de la policière plouc de *Fargo*). Un art du contrepoint qui révèle le sous-texte moraliste (plus que moralisateur) d'un cinéma parfois taxé de nihilisme, généreux en épilogues fatalistes. À ce jour, les deux frères n'en demeurent pas moins reconnus pour leur sens aigu de l'observation sociale, grâce à une filmographie en forme de réquisitoire contre une Amérique structurée par une bêtise immanente, condamnant ses citoyens à la dégringolade financière et morale. Un pays à l'histoire honteuse et au destin stérile, sous les paysages usés duquel il reste cependant quelques vérités fragiles — mais vitales — à sauver.



Fargo (1996)
© DVD/Blu-ray MGM/United Artists



No Country for Old Men (2007)
© DVD/Blu-ray Paramount Pictures



Arizona Junior (1986)
© DVD/Blu-ray 20th Century Fox



O'Brether (2000)
© DVD/Blu-ray BAC Films



Burn After Reading (2008)
© DVD/Blu-ray Studiocanal

¹ Joel Coen, *Journal du dimanche*, 19 septembre 1998.

Découpage narratif

1 LE DUDE

00:00:00 – 00:05:11

Sur les images d'un virevoltant parcourant différents paysages du comté de Los Angeles, un narrateur nous présente Jeffrey Lebowski, alias le Dude. Ce dernier est agressé chez lui par deux malfrats qui le confondent avec un autre Jeffrey Lebowski et lui réclament une forte somme d'argent. L'un d'eux urine sur son tapis.

2 LE TRIO

00:05:11 – 00:09:37

Dans une salle de bowling, le Dude et Walter débattent du comportement à adopter concernant le tapis souillé par les malfrats. Ils discutent sous le regard de leur ami Donny, dont les moindres commentaires sont écrasés par Walter.

3 LE BIG LEBOWSKI

00:09:37 – 00:16:02

Le Dude rend visite au Big Lebowski dans sa luxueuse demeure, afin de lui réclamer un nouveau tapis. Celui-ci ne voulant rien entendre, le Dude se sert lui-même et croise au passage la femme du vieux millionnaire, la jeune et effrontée Bunny.

4 LE KIDNAPPING

00:16:02 – 00:29:04

Après une altercation entre Walter et un joueur de bowling, le Dude est contacté chez lui par l'homme à tout faire du Big Lebowski, Brandt. Ce dernier lui révèle que Bunny a été kidnappée, et que son maître souhaite qu'il s'occupe, contre rémunération, de la livraison de la rançon.

5 UN PREMIER RÊVE

00:29:04 – 00:31:10

Tandis qu'il se repose sur son nouveau tapis, le Dude est assommé par des inconnus. Il bascule alors dans un rêve hallucinatoire, qui prend place dans une salle de bowling aux proportions gigantesques. À son réveil, le nouveau tapis a disparu.

6 LA RANÇON

00:31:10 – 00:36:53

Le Dude récupère chez le Big Lebowski une mallette censée contenir la rançon. Il se rend au lieu fixé par les ravisseurs, mais Walter, qui l'accompagne, substitue à la mallette originale une autre remplie de ses sous-vêtements. L'opération se termine par des coups de feu, un accident de voiture et la fuite des ravisseurs avec la mauvaise mallette.

7 LA DISPARITION DE LA VOITURE

00:36:53 – 00:42:15

Dépité, le Dude se rend avec Walter au bowling, où les attend Donny. Au sortir de leur soirée, nouvelle stupeur : la voiture du Dude, où se trouvait la mallette de la rançon, a disparu. Sans attendre, celui-ci porte plainte à la police.

8 MAUDE LEBOWSKI

00:42:15 – 00:47:49

Contacté par Maude, la fille du Big Lebowski, le Dude se rend dans son atelier où celle-ci lui révèle la deuxième vie menée par Bunny dans le milieu de la pornographie.

9 L'ORTEIL

00:47:49 – 00:56:01

Ramené devant sa maison, le Dude est sermoncé par le Big Lebowski et Brandt, qui veulent savoir où se trouve la mallette. Pour l'intimider, ils lui tendent la preuve que le kidnapping n'est pas une supercherie : un orteil découpé, sur l'ongle duquel le Dude reconnaît le vernis de Bunny. Enfin chez lui, il est dérangé dans son bain par les soi-disant ravisseurs de Bunny, trois Allemands qui lui intiment de leur donner la rançon.

10 L'ÉTRANGER

00:56:01 – 01:01:16

La voiture du Dude a été retrouvée, mais nulle trace de la mallette. Après avoir appris à ses deux amis de bowling ses mésaventures récentes, le Dude est rejoint par un étrange cow-boy, qui n'est autre que le narrateur.

11 LE DOCTEUR

01:01:16 – 01:06:36

Sans révéler ses intentions, Maude insiste pour que le Dude se rende chez un médecin qu'elle lui a conseillé ; ce qu'il fait. Sur le chemin du retour, il est pris en filature par une voiture et subit un accident. Au moment de reprendre ses esprits, il distingue dans l'angle du siège conducteur un devoir scolaire appartenant à un certain Larry Sellers.

12 LARRY SELLERS

01:06:36 – 01:16:20

Les trois amis rendent visite au jeune Larry Sellers, qu'ils suspectent d'avoir récupéré la mallette du Big Lebowski. Mais l'adolescent reste muet face à la pression croissante du Dude et de Walter.

13 JACKIE TREEHORN

01:16:20 – 01:19:54

Les deux malfrats du début reviennent chercher le Dude pour l'emmener auprès de leur patron,

Jackie Treehorn, un producteur de films pornographiques envers qui Bunny a contracté des dettes. Il souhaite savoir où se trouve la mallette, et drogue le Dude lorsqu'il croit avoir sa réponse.

14 UN SECOND RÊVE

01:19:54 – 01:23:30

Nouveau rêve hallucinatoire au milieu d'une salle de bowling, durant lequel le Dude va notamment croiser Maude, déguisée pour l'occasion en Valkyrie.

15 UNE FÉCONDATION

01:23:30 – 01:34:50

Dur réveil pour le Dude, d'abord martyrisé par un policier de Malibu, puis dégagé manu militari par un chauffeur de taxi. Il se console dans les bras de Maude, venue lui rendre visite afin qu'il la mette (contre son gré) enceinte. Elle lui apprend que le Big Lebowski ne dispose en vérité d'aucune fortune propre, mais est entretenu par une pension héritée de sa femme défunte.

16 UNE RÉVÉLATION

01:34:50 – 01:39:06

Le Dude et Walter se rendent chez le Big Lebowski pour lui faire savoir qu'ils ont enfin percé à jour sa manigance : désireux de se constituer une fortune personnelle, il a en fait détourné l'argent de la rançon — la mallette ne contenait donc aucun billet de banque. On découvre par ailleurs que Bunny, tout juste de retour, n'a pas été kidnappée, mais s'était absente sans prévenir personne.

17 LA MORT DE DONNY

01:39:06 – 01:48:55

Sur le parking du bowling, le trio se retrouve nez à nez avec les trois Allemands. Au cours de la confrontation, Donny fait une crise cardiaque fatale. Le Dude et Walter disséminent ses cendres au sommet d'une falaise surplombant l'océan Pacifique.

18 CONCLUSION

01:48:55 – 01:52:11

Au bowling, le Dude croise à nouveau le narrateur, avec qui il échange quelques mots avant de repartir en direction des pistes. Désormais seul, le cow-boy accoudé au comptoir conclut le récit le temps d'un dernier monologue.

19 GÉNÉRIQUE DE FIN

01:52:11 – 01:56:55



Récit Un air de rien

Bien inspiré celui qui se sentirait capable — sans craindre de s'emmêler les pinceaux — de résumer d'une seule coulée l'histoire de *The Big Lebowski*. Déjà : par quoi commencer ? Par ce *tumbleweed* de la séquence introductive, roulant sur lui-même au gré des vents (en français, on appelle d'ailleurs cette broussaille sanctifiée par le western un «virevoltant») ? Que nous dit de l'intrigue du film ce petit bout de végétation esseulé, qui semble progresser à travers l'espace mais aussi le temps, débutant sa course à l'orée d'un désert aride pour la terminer sur une plage paradisiaque, après avoir traversé des portions de mégalopole moderne, au cours d'un trajet en tout point anachronique ?

En vérité : pas grand-chose. Et il y a même fort à parier qu'un spectateur, après un premier visionnage, sera incapable d'arracher à sa mémoire le souvenir de cet incipit incongru — qu'à l'exception d'une voix off (elle-même bien mystérieuse), rien ne viendra raccrocher au reste du récit. C'est que notre compréhension d'un récit repose justement sur notre capacité à en articuler les composantes : il s'agit de relier les uns aux autres des morceaux d'événements pour leur donner un sens, jusqu'à en éclaircir le mystère. Or, à première vue, rien ne tient ensemble dans *The Big Lebowski* ; tout s'enroule autour d'une absence de cohérence, de liant, de rationalité narrative.

«Confus», diront certains, et peut-être à raison. D'ailleurs, l'intrigue commence elle-même par une confusion : un homme est pris pour un autre — un glandeur sans histoire (le Dude) est confondu avec un honorable milliardaire (Jeffrey Lebowski). Dans le jargon, on appelle ce malentendu un «quiproquo» — méprise dont la comédie théâtrale a fait son levier le plus savoureux, de Molière jusqu'à Sacha Guitry. De cette erreur d'appréciation (rapidement éclaircie) en naîtront pourtant d'autres : un kidnapping (qui n'a jamais eu lieu), des ravisseurs (qui n'existent pas davantage), une mallette d'argent (qui ne contient aucun billet de banque), une enquête (qui ne mènera nulle part). Bref : une suite de péripéties en forme de fausses pistes et de trompe-l'œil, qui n'aidera personne à y voir plus clair.

● Une harmonie perdue

Il semble donc, malgré les efforts du spectateur pour créer du lien, que la volonté de faire sens, obstinément, ait déserté le périmètre du film. *The Big Lebowski* ne fut pas pour rien qualifié, à l'époque de sa sortie, de «comédie cubiste», tant son parti pris consiste à brouiller la perception de ses objets, à complexifier la lecture des événements, à casser l'harmonie entre les choses et les êtres, comme si on avait cherché à emboîter des pièces de différents puzzles. C'est du reste sur ce constat de dérèglement que débute véritablement le film, une fois passé le générique. Dépité par la dégradation de son tapis (sur lequel un de ses agresseurs a uriné), le Dude confie à son ami Walter le



regret qu'il éprouve de devoir s'en débarrasser : "It really tied the room together." Une phrase qu'on pourrait traduire littéralement par « Il faisait tenir toute la pièce ensemble », mais que les traducteurs français, soucieux de clarté, ont préféré exprimer de cette façon : « Il harmonisait tout dans la pièce » [Encadré : Traduction : mon beau souci].

La réalité domestique est pleine de ces choses dérisoires auxquelles on ne prend pas garde jusqu'à ce qu'elles disparaissent : posez un tapis au milieu de votre salon, vos amis ne le remarqueront même pas. Mais enlevez-le, et c'est tout à coup l'harmonie de votre intérieur qui s'en trouve contrariée. Posons-nous alors la question : à quoi renvoie-t-il, ce tapis, qu'on imagine n'être qu'un prétexte ? Au confort du Dude ? Ce confort pour la perpétuation duquel l'intéressé emploie chaque jour tous ses maigres efforts, au point qu'après avoir dérobé un tapis de substitution chez son homonyme, son premier réflexe sera de s'y allonger comme sur un lit ? C'est la réponse la plus évidente, et celle que tout le cœur de *The Big Lebowski* nous invite à entériner : le Dude traversera les différentes épreuves du film pour revendiquer son droit à récupérer ce bien dont l'infortune — et la vulgarité de deux malfrats — l'ont privé [Personnage]. Mais ce n'est peut-être pas la réponse qu'il faudrait retenir.

Car un détail peut amener à une tout autre conclusion — un détail qui ouvre et clôt le film, comme pour s'assurer de le tenir dans ses bras. Il suffit, pour comprendre à quoi renvoie ce tapis, d'observer la silhouette qui s'invite dans le cadre, juste au moment où le Dude, le nez dans son sac, avoue : "It really tied the room together." Et cette silhouette, c'est celle de Donny, qui compose avec le Dude et Walter une équipe de bowling. Des trois larbins, Donny est celui dont on se soucie le moins : le Dude ne l'écoute pas (tout de suite après sa plainte, Donny lui demande ainsi, fier du strike qu'il vient de faire, d'inscrire le résultat — avant de s'emparer lui-même du crayon, trop habitué à ce que sa parole ne soit jamais prise en compte) ; Walter, de son côté, le rabroue sans cesse ("Shut the fuck up Donny" lui hurlera-t-il, avec une violence toujours injustifiée, à plusieurs reprises durant le film) ; et la mise en scène elle-même le condamne à une forme de figuration, de retrait, le repoussant deux fois sur trois au fond ou au bord du cadre, à la limite du flou ou du hors-champ [Séquence]. Ce film, d'ailleurs, n'est pas le sien, ainsi que le lui explique littéralement Walter : « Tu es comme un enfant débarquant au milieu d'un film... »

● Une double perte

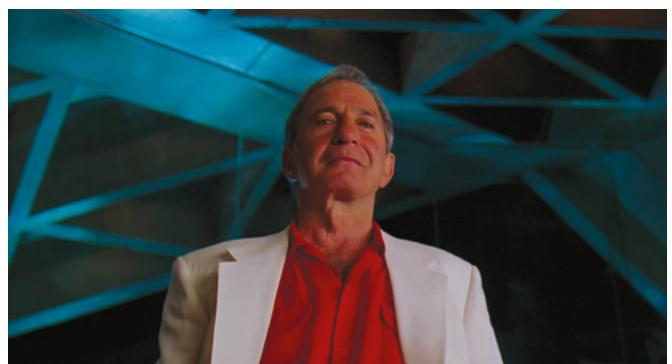
Durant deux heures, tout sera donc fait pour qu'on ne prête aucune attention à Donny, alors qu'il n'y avait peut-être que lui à voir, qu'il était la clef de tout. Ainsi, l'intrigue chorale et labyrinthique de *The Big Lebowski* n'aura été qu'une diversion, pour nous éloigner de la seule personne qui, à bien y réfléchir, se situe au-dessus de tout reproche (la passivité est souvent vertueuse dans le cinéma des frères Coen). C'est ainsi sur Donny, sur son beau sourire d'ahuri, que se termine le jubilatoire générique du début (quand il apparaît à l'écran, la chanson « The Man in Me » de Bob Dylan achève tout juste de formuler cette parole, qui résonne comme un indice : « L'homme qui est en moi se cachera parfois pour ne pas être vu »). Et c'est surtout sur sa mort (et sur son deuil) que se conclura la sinueuse trajectoire du film — une mort annoncée quelques instants plus tôt par un plan symétrique à celui qui termine le générique introductif, à un détail près : observant qu'une quille reste debout (mauvais présage), le visage de Donny est traversé par un voile d'inquiétude.

The Big Lebowski raconte donc l'histoire de la perte (anecdotique) d'un tapis qui s'achèvera par la perte (tragique) d'un ami. Voilà, aux extrémités du film, les deux seuls événements qui font sens, les deux seuls morceaux de récit qui s'emboîtent pour former un agencement symbolique limpide. On pourrait croire cette connexion dérisoire : qu'est-ce qu'un ami (qui n'était jamais écouté) comparé à un tapis (qui

faisait tenir toute une pièce ensemble) ? Elle dissimule pourtant la vérité la plus émouvante (la plus secrète aussi) de *The Big Lebowski*. Au moment de disperser les cendres de leur coéquipier dans l'océan, le Dude et Walter sont en effet pris d'un étonnant désarroi, s'enlacent : que comprennent enfin, sans se l'avouer, ces deux inséparables ? Tout simplement que cette tierce personne à laquelle ils ne prenaient pas garde — parce qu'elle n'avait l'air de rien — était peut-être celle qui, *l'air de rien*, faisait tenir toute leur amitié ensemble.

● De l'importance des seconds rôles

Vous ne les avez parfois vus qu'une seule fois, et pourtant vous ne les avez pas oubliés : Jackie Treehorn, le nabab aux manières de gangster, Knox Harrington, le cinéaste décadent, Jesus, le joueur de bowling pervers... Chaque fois, leur apparition fait éventuellement, le cours du film semblant même s'interrompre un instant pour eux : ainsi du surgissement au ralenti de Treehorn sur fond de fête dionysiaque, ou de celui de Jesus sur une reprise de « Hotel California ». Un spectacle en soi, dont la gratuité est d'autant plus assumée que certains, comme Jesus, n'agissent en aucune façon sur le cours de l'intrigue principale. Caractéristique du cinéma des frères Coen (souvent tenté par les œuvres chorales), ce soin apporté aux seconds rôles exprime tout le talent de portraitiste des cinéastes, consistant à extraire la singularité de chaque individu à la pointe aiguë de sa caricature. C'est qu'en vérité la raréfaction justifie l'outrance : un ou deux détails doivent ainsi suffire à résumer l'identité de chaque nouvelle rencontre — le rire de hyène de Knox Harrington, la combinaison violacée de Jesus... La fascination autour des seconds rôles de *The Big Lebowski* a même motivé le lancement d'un film autonome, *Going Places*, revenant sur le passé (trouble) d'un d'entre eux : Jesus Quintana. Inspiré notamment des *Valseuses* de Bertrand Blier, ce spin-off sera réalisé et joué par son interprète original, John Turturro.



Genre

Le film noir revisité

Leur premier film, *Sang pour sang*, annonçait d'emblée la couleur: le film noir allait être le genre de prédilection des frères Coen. Inspiré de l'univers du romancier James M. Cain, ce coup d'essai présage ainsi de cette tendance du duo à vouloir revisiter, sous la forme du pastiche ou de l'hommage, les différents courants et motifs du roman noir américain. Malgré ses atours de comédie bouffonne, *The Big Lebowski* s'inscrit lui aussi dans cette entreprise de relecture — entreprise empruntant ici le chemin du détournement des codes du genre (kidnapping, rançon, truands interlopes) dans une variation iconoclaste d'une de ses pièces maîtresses: le roman *The Big Sleep* de Raymond Chandler (dont le titre a bien évidemment inspiré celui de *The Big Lebowski*), adapté au cinéma par Howard Hawks en 1946¹.

● Une parodie ?

Toute la séquence de la première visite du Dude chez le Big Lebowski construit ainsi un jeu d'échos parodique avec le roman de Chandler et le film de Hawks — du personnage de majordome embarrassé à celui du millionnaire en fauteuil roulant, en passant par la nymphette lubrique aguichant le nouveau visiteur (à ceci près que, fille du nabab dans *The Big Sleep*, celle-ci devient sa femme dans *The Big Lebowski*). Un trio référencé à quoi il faut adjoindre une autre femme, Maude, monstre de froideur et de snobisme acide, qui renvoie au personnage interprété par Lauren Bacall chez Hawks.

Le Dude ne le sait pas encore mais, au moment de pénétrer dans cette demeure pour y récupérer un simple tapis, il vient de mettre un doigt dans un engrenage qui l'obligera à s'improviser, bien malgré lui, enquêteur. L'intrigue repose en fait sur un principe narratif éprouvé, consistant à plonger un homme ordinaire dans une aventure trop grande pour lui, ou à laquelle du moins rien ne l'avait préparé. Un canevas emblématisé notamment par *La Mort aux trousses* (1959) d'Alfred Hitchcock, où un publicitaire mondain était sommé de jouer à l'espion afin de déjouer un complot dont il était victime — chez Jackie Treehorn, le Dude copie d'ailleurs un geste fameux du personnage interprété par Cary Grant, au moment de frotter au crayon un post-it pour y révéler une note confidentielle (au lieu d'un indice, le Dude découvrira une silhouette d'homme en érection).

Chez Hitchcock, ce grand écart conférait un supplément d'intensité et de mystère à l'intrigue. Dans *The Big Lebowski*, il sert surtout à amplifier davantage la résonance humoristique des péripéties du Dude. Ainsi les Coen sont-ils parfaitement conscients des effets comiques provoqués par ce hiatus: entre une enquête tentaculaire nécessitant une multitude de dispositions déductives, et un apprenti enquêteur à l'esprit ramolli par des décennies de fumette². Avec cette histoire de magot disparu que tout le monde s'arrache, l'intrigue du film est, en quelque sorte, incompatible avec la personnalité du Dude [Personnage], obligeant ce baba cool à s'attribuer des codes, des habitudes et un langage qu'il ne maîtrise pas (emblématiquement, sa tenue négligée



détonne en quelque circonstance que ce soit). Chaque fois qu'il se confronte à des épreuves propres au film noir (par exemple lors de l'échange de la mallette, ou lors de l'interrogatoire du jeune lycéen), ses tentatives se soldent par des échecs catastrophiques, tous les efforts du Dude finissant par se retourner contre lui-même (l'évolution de sa voiture — d'abord accidentée, puis volée, puis défoncée, puis brûlée — viendra témoigner de ce crescendo d'infortune).



Le Grand Sommeil (1946) © DVD Warner Bros.



Le Privé (1973) © DVD/Blu-ray Potemkine Films

● Une relecture critique

Ce canevas favorable aux situations comiques (l'inadaptation du personnage servira sans cesse le gag) soutient une entreprise plus implicite de détricotage de la figure idéalisée de l'enquêteur, à l'image de ce qu'a opéré le western avec celle du cow-boy. On connaît les prérogatives et qualités originelles de ces deux icônes de la masculinité triomphante au cinéma : viril, autonome, courageux, toujours du bon côté de la loi et de la morale. Ces icônes ont eu leurs visages emblématiques (John Wayne pour le cow-boy, Humphrey Bogart pour le détective), modèles qui se sont progressivement dissous dans des représentations plus problématiquées et ambiguës. Aussi n'est-il pas inutile, pour bien comprendre le rapport de *The Big Lebowski* à cette tradition du film noir,

1 Le livre de Chandler et le film de Hawks sont connus en France sous le titre *Le Grand Sommeil*.

2 Dans son roman *Vice caché* (2009), Thomas Pynchon s'inspire d'ailleurs du Dude pour composer son personnage de détective lunaire et toxicomane, Doc Sportello. Le livre a été adapté en 2014 par Paul Thomas Anderson sous son titre original : *Inherent Vice*.

de s'arrêter un peu sur une autre adaptation de Raymond Chandler : celle réalisée en 1973 par Robert Altman, *Le Privé*, qui projette dans les années 70 le personnage de Philip Marlowe (le protagoniste de *The Big Sleep*, et de quelques autres romans de Chandler).

Premièrement parce que les frères Coen ne cachent pas ce que *The Big Lebowski* doit au film d'Altman (la première apparition du Dude, égaré dans un supermarché en quête de lait, fait explicitement référence à l'introduction similaire du *Privé*) ; ensuite parce que ce dernier s'offrait déjà comme une variation facétieuse sur la figure du privé : dès les premières images, on y découvre un enquêteur (pourtant réputé pour son sens de l'action) en train de dormir tout habillé sur son lit, réveillé au beau milieu de la nuit par un chat qui n'a pas d'autre mission à lui soumettre que celle de le nourrir. Loin de l'élegance musclée de Humphrey Bogart (qui jouait Marlowe chez Hawks), le personnage campé par Elliott Gould ne se départ jamais totalement de ce visage cerné, de cette expression maussade et de cette allure chiffonnée qui donnent à croire que chaque nouvelle séquence l'arrache de son lit (à l'instar du Dude, sans cesse affalé, vautré, transi de mollesse, et dont les tenues ressemblent à des pyjamas). Quand les codes du film noir nous avaient habitués à une forme d'agitation et de nervosité, *Le Privé* déplie ainsi une atmosphère nonchalante, décontractée, dans laquelle les frères Coen puiseront une partie de leur inspiration pour *The Big Lebowski*.

● Des récits subjectifs

Il faut dire que la particularité du genre est d'accompagner des récits à la première personne, rivés au seul point de vue de l'enquêteur (qu'on ne nomme pas pour rien un «*private eye*» en anglais). L'enquêteur est un œil, donc, mais il est surtout une personnalité, celle-ci venant chaque fois déteindre sur la mise en scène et l'atmosphère générale du film — insolente et mélancolique dans *The Big Sleep*, désabusée et ironique dans *Le Privé*, farfelue et incomptente dans *The Big Lebowski*. Cette porosité est d'autant plus prégnante que, dans un roman ou un film noir, l'enquête (et sa récolte d'indices) compte autant que l'observation humaine et sociale, le jeu de piste criminel servant souvent de prétexte à l'exploration d'un monde bigarré, fantasque, excentrique, à travers lequel le privé tient lieu de guide.

Cette profusion de personnages et de motivations autour de laquelle s'enroule l'enquête participe du reste de son opacité. Loin de rechercher la clarté, *The Big Lebowski* s'emploie comme nombre de films avant lui à emmêler sa trame dans un faisceau d'épisodes épars, qui finissent par prendre l'ascendant sur la compréhension générale du récit (Maude, les nihilistes allemands, Jackie Treehorn : tout le monde s'écharpe jusqu'à l'indiscernable pour une rançon fantoche). Ainsi, le Dude ne progresse pas dans le film par résolutions d'énigmes, mais plane à la surface d'une intrigue qui semble davantage déterminée par les aléas (des rencontres) que par la logique (de l'enquête).

● Tous coupables

C'est que le genre a vocation à naviguer autour de frontières délibérément mal définies : entre la vérité et le mensonge, entre le bien et le mal, entre des coupables (envers qui il n'est pas exclu d'éprouver une forme d'empathie — par exemple, dans *The Big Lebowski*, lorsque Walter aura la grossièreté de faire chuter le vieux nanti de son fauteuil roulant) et des innocents (pas forcément exempts de tous reproches — en acceptant de délivrer la rançon contre une somme d'argent, le Dude lui-même ne sort pas de cette histoire les mains complètement propres).

Ainsi le kidnapping, le vol ou le meurtre ne sont-ils que des éléments déclencheurs, servant à révéler de fil en aiguille une turpitude globalisée, presque contagieuse. Il ne

s'agit plus de trouver le coupable (et comment y en aurait-il, dans *The Big Lebowski*, puisqu'il n'y a pas eu de kidnapping?), mais de constater en fait une forme de responsabilité partagée. C'est la double signification du «noir» immatriculant le genre : d'un côté, immerger une intrigue dans un bain épais de mystère (on tâtonne dans l'obscurité, jusqu'à la résolution) ; de l'autre, donner un point de vue pessimiste sur le monde (la culpabilité, quoi qu'en pense, n'épargne personne). L'enquête est dès lors moins guidée par une motivation d'éclaircissement (comprendre la vérité d'une situation) qu'un moyen de construire un commentaire fataliste sur la société — radiographiée par-delà les âges, les sexes, les catégories sociales. La vérité, à ce titre, est inexorablement la même d'une œuvre à une autre : sous le vernis de la civilisation et les faux-semblants de la normalité, la société abrite un inépuisable réservoir de fous.

« Ce qui nous amusait, c'était d'imaginer comment les personnages de Chandler réagiraient si on les propulsait à notre époque. »

Joel et Ethan Coen

● Masculin, féminin

Dans le film noir, la femme apparaît souvent prisonnière de deux archétypes : la femme fatale (qui séduit et manipule) et la victime (à laquelle le héros vient en aide). Fautive ou subordonnée, elle représente pour ce genre masculino-centré une figure collatérale. Si Maude et Bunny, dans *The Big Lebowski*, ne sont épargnées ni par ces clichés ni par la goguenardise des frères Coen, on notera que leur rôle s'intègre à une réflexion ironique sur la virilité. Ainsi, il n'est pas innocent que le Dude voie ses interactions avec ces deux personnages réduites à une réquisition de ses attributs masculins : de la proposition de fellation monnayée de Bunny à la fécondation sans consentement de Maude, le désir sexuel du Dude s'en trouve confisqué, annexé aux intérêts féminins. Une crise de la masculinité qui, dans le film, s'incarne par ailleurs dans cette crainte enfouie de la castration (la menace de l'émasculation qu'on agite au nez du Dude) en même temps que dans le défilé de mâles défaillants ou dégénérés qui émaillent l'intrigue (l'impotent Big Lebowski, le pédophile Jesus).



Mise en scène Seul contre tous

La grammaire formelle du cinéma des Coen a toujours su allier simplicité (des procédés) et sophistication (dans l'exécution). Ce n'est certainement pas un hasard si les frères demeurent, à ce jour, les seuls réalisateurs à avoir remporté trois fois le prix de la mise en scène à Cannes: dans leurs films, rien n'est laissé aux aléas, à l'imprévu; tout concourt à une forme de figuration et d'explication des enjeux. Symbole de cette limpideté au cordeau: le champ-contrechamp (alternance d'un champ donné et d'un champ spatialement opposé), figure de style emblématique du cinéma, qui est aussi le mode d'expression privilégié des Coen.

● Une logique de face-à-face

The Big Lebowski ne fait pas exception. Il suffit d'ailleurs de circuler au hasard à l'intérieur du film pour constater que la grande majorité des séquences se structure autour d'un face-à-face: deux corps disposés de part et d'autre d'une ligne de coupe, qui confrontent chacun de leur côté leurs visions du monde divergentes — on parle beaucoup dans *The Big Lebowski*, mais on s'entend rarement. C'est qu'au lieu de réunir ou de réconcilier, le champ-contrechamp oppose, appuie les antagonismes. Un conflit d'autant plus marqué que les frères favorisent l'emploi de champs-contre-champs frontaux (chaque personnage est filmé de face) plutôt qu'obliques (traditionnellement employés pour filmer des conversations au cinéma).

Plus significatif encore : la présence de Dude, qui incarne l'interlocuteur systématique des différents personnages du film. Le Dude vs le Big Lebowski; le Dude vs Maude; le Dude vs Jackie Treehorn: chaque nouvelle rencontre organise, non une conversation, non un échange, mais une manière de duel (à la façon d'un western), dont le Dude ressort inexorablement perdant. Des échecs consécutifs qui ne s'expliquent pas uniquement par la personnalité du Dude (dont le je-m'en-foutisme et la propension à se laisser influencer font de lui une victime idéale), mais au fait que celui-ci agit quasi exclusivement hors des limites de son territoire — renforçant au passage sa nature d'indésirable («Tire-toi de

Malibu» lui enjoint ainsi, coups de pied à l'appui, le chef de la police de la ville). Pour ce chômeur ayant tout souci de sa tranquillité, l'environnement se révèlera constamment hostile (seule la salle de bowling constitue dans son quotidien une sorte de havre de paix [Encadré: La salle de bowling: un monde en règle]). Son appartement même est contaminé par la présence perpétuelle d'intrus (d'abord les hommes de Jackie Treehorn, puis ceux de Maude, puis les nihilistes allemands), qui le mettront progressivement à sac.

● Un monde inhospitalier

Lorsqu'il débarque pour la première fois dans le bureau du Big Lebowski, le Dude est introduit comme un simple reflet: son visage se mire dans la plaque d'un titre de prestige,

● La salle de bowling : un monde en règle

Avec l'appartement du Dude, la salle de bowling est le lieu le plus filmé de *The Big Lebowski*. Le récit et son trio d'amis y font des haltes régulières, durant lesquelles se mêlent considérations sur l'intrigue principale et digressions du quotidien. C'est surtout le seul endroit où la mise en scène casse sa logique systématique de face-à-face au profit de séquences collectives, réunissant dans un même plan plusieurs protagonistes (même le narrateur y partagera avec le Dude quelques plages d'intimité). Figée dans une éternelle esthétique *fifties*, la salle de bowling est ainsi figurée dès le générique comme un espace fédérateur, égalitaire, lequel n'est pas sans tension (comment oublier que Walter y menace un adversaire avec une arme à feu ?), mais où — c'est le principe du sport — tout le monde est censé être logé à la même enseigne. D'ailleurs, c'est justement le constat de ce principe d'équité bafoué (son adversaire se rendant coupable d'avoir mordu la ligne) qui met le vétéran hors de lui [Séquence]. Si l'on peut donner tort à sa réaction, son argumentaire, en revanche, ne souffre aucune contestation: «Ce n'est pas le Vietnam, c'est le bowling. Il y a des règles.»



honorant son hôte. Quelques plans plus loin, c'est dans une couverture «*Man of the Year*» en forme de miroir qu'il sera amené, très ironiquement (le sous-titre de cette une du *Time* précise: «*Are you a Lebowski achiever?*») — «Êtes-vous un bâtisseur à la Lebowski?»), à constater l'écart de considération qui le sépare de son homonyme. Avant même que le Big Lebowski ne pénètre dans la pièce pour le congédier, le décor renvoie donc la présence du Dude à une forme d'aberration inoffensive, en butte au mépris ou à la manipulation de l'autre. Chez les frères Coen, le cadre (social) a en effet toujours valeur de contextualisation. Et le contexte fait sens: il parle à la place des protagonistes, il émet un commentaire sur la situation par-dessus les interactions de façade.

Que ce soit dans le bureau du Big Lebowski ou dans celui du chef de la police de Malibu, dans l'atelier de Maude ou dans la villa de Jackie Treehorn, le Dude se retrouve prisonnier d'environnements qui appuient symboliquement sa précarité, son inadaptation, son infériorité de classe: il est une anomalie de négligence égarée dans des lieux tirés à quatre épingle, un être de nonchalance cerné par des artefacts à forte dimension autoritaire ou dominatrice (ainsi des œuvres d'art «vaginales» recouvrant les murs du loft de Maude, dont le Dude fera même des cauchemars). Ce travail de contextualisation est par ailleurs consolidé par un privilège accordé aux courtes focales (qui ancrent le personnage dans un environnement ouvert, précisément défini) au détriment des longues focales, plus resserrées (qui l'en absraient, l'en détachent).

● Un *buddy movie*

Mais l'opposition n'est pas le seul mode d'interaction que doit éprouver le Dude: il y aussi la cohabitation. L'occasion de préciser que *The Big Lebowski* renvoie à un genre bien connu du cinéma comique (*a fortiori* américain): le *buddy movie*. Soit, littéralement, le «film de potes», consistant à accompagner la complicité ou la collaboration de deux personnalités que tout oppose. Le gros et le malingre (le duo comique Laurel et Hardy, qui a inventé la formule), le timide et la grande gueule (*Les Valseuses* avec Patrick Dewaere et Gérard Depardieu), le vieux de la vieille et le jeune pousse (la série *L'Arme fatale* avec Danny Glover et Mel Gibson): souvent porté par un ton volontiers outré, sinon caricatural, le genre — qui a aussi connu des avatars féminins (*Thelma et Louise* de Ridley Scott) — utilise les disparités physiques, culturelles ou comportementales de leurs personnages comme autant de ficelles comiques et dramatiques.

Dans *The Big Lebowski*, les divergences de caractère ne manquent pas entre le Dude et Walter (l'un est un *hippie* pacifiste, velléitaire, accommodant; l'autre est un vétéran belliqueux, colérique, buté), au point de provoquer des situations conflictuelles [Séquence]. Si leur amitié est un mystère (à peine éclairci par leur passion commune pour le bowling), il est surtout le moteur principal des péripéties du film: c'est Walter qui convainc le Dude de demander réparation au Big Lebowski pour le préjudice subi à l'encontre de son tapis, lui qui fait capoter l'échange de la rançon, lui qui essuiera sa colère sur une voiture au détriment de celle du Dude. Walter est donc le négatif du Dude, mais aussi son pire ennemi, la source inépuisable de tous ses maux.

«Il n'y a que
les contraires qui
s'attirent dans
The Big Lebowski.»

Ethan Coen

● «Nous? Comment ça: "nous"?»

Sous ses airs de compagnon fidèle, Walter encombre l'existence du Dude plus qu'il ne la soutient. Un encombrement littéral: c'est l'un des seuls personnages (avec Donny) qui cohabite dans le cadre avec le Dude. Et quand il s'invite (ou plutôt s'incruste) dans ce cadre commun, c'est souvent lui que la mise en scène place au premier plan (ainsi lors de leur dispute dans le *diner*, lors de leurs visites chez le lycéen ou chez le Big Lebowski, mais surtout lors de l'oraison funèbre de Donny), sa masse corporelle impressionnante accentuant ce caractère intrusif, envahissant, importun.

Pire encore: par ses logorrhées intarissables, il monopolise la parole et fait prévaloir son point de vue (agressif et déraisonné) sur celui du Dude (plus coulant et diplomate). En somme, Walter accapare visuellement et verbalement les mésaventures du Dude, exposant ce dernier aux conséquences catastrophiques de ses décisions. On notera d'ailleurs que Walter abuse constamment de la première personne du pluriel («Pourquoi devrions-nous nous contenter de 20 000 dollars?» se demande-t-il à voix haute), à la stupéfaction répétée du Dude: «Nous? Comment ça: "nous"?»

Dialogue de sourds

L'oralité est une donnée primordiale pour comprendre les enjeux de *The Big Lebowski*. Si l'argent y est le nerf de la guerre, le verbe y est son arme la plus tranchante. On pourrait ainsi réduire le film à un récit de négociations perpétuelles se soldant chaque fois par des échecs — malentendus, qui-proquos, mensonges. Une faillite globale des échanges verbaux qui s'illustre autant par des effets de cadre que par un travail sur la nature même du langage.

● La bataille du verbe

Le Dude est caractéristique de cette parole dysfonctionnelle. Voici un individu qui, dès lors qu'il doit s'expliquer, ne parvient jamais à terminer ses phrases, se contentant d'amorces d'explications, de propos morcelés, de conclusions en pointillés, qui disent à la fois son désarroi et son incapacité à articuler les tenants et aboutissants des événements. Il faut dire que le personnage est rarement aidé dans sa lutte avec le verbe, se voyant sans cesse interrompu, battu ou intimidé lors de ses différentes interventions — quand les propos de ses interlocuteurs, au contraire, seront toujours aboutis, ciselés, soutenus par une éloquence maniérée mais solide (les périphrases et les flagorneries doucereuses de Brandt, l'emphase paternaliste et autoritaire du Big Lebowski, le jargon et l'accent snob de Maude). C'est que la parole est un outil discriminant, l'opportunité pour les dominants de signifier leur supériorité de classe. Ainsi il faut entendre Maude préciser, par de piquantes remarques, à quel effort dégradant elle se soumet chaque fois qu'elle utilise pour le Dude ce langage commun qu'elle méprise («Peu m'importe qu'elle fasse carrière dans le porno ou qu'elle "baise" Jackie Treehorn pour emprunter le langage de notre époque»).

● La maladie des mots

Au-delà de ces incompatibilités de discours, cette disparité langagière ouvre à une problématique plus générale sur la folie du langage. Dans *The Big Lebowski*, le verbe n'est pas seulement violent ou discriminant, il est contagieux. Le Dude est là encore la première victime de ce fléau, récupérant régulièrement les propos des autres pour colmater ses lacunes discursives: «Sa vie est entre nos mains» rappelle-t-il ainsi à Walter à propos de Bunny, reprenant à son compte une phrase de Brandt — qui l'a lui-même empruntée au Big Lebowski. Par un effet de réemploi et de répétitions successives, les mots se transforment dès lors en bégaiements machinaux circulant de bouche en bouche, au prix de grands écarts sémantiques aberrants: «Cette agression ne sera pas tolérée» fait savoir solennellement le Dude concernant son tapis, détournant alors une phrase de George Bush entendue à la télévision, laquelle concernait l'invasion du Koweït par l'Irak... Saturé et détraqué de part en part, le canal de la communication en devient inopérant.

Mais le personnage le plus emblématique de cette congestion langagière est certainement Walter, dont les accès de colère lui font à plusieurs reprises répéter nerveusement la même phrase, tel un vinyle rayé: «Ai-je tort?», «Voilà ce qui arrive quand on encule un inconnu», etc. Cette parole bouclée sur elle-même (et qui rend souvent Walter incapable de considérer celle de l'autre) masque un comportement autistique qui l'emprisonne dans un délire interprétatif constant («Pourquoi tout doit forcément être en rapport avec le Vietnam?» le sermonne le Dude): lorsque Donny agonise sur le macadam d'un parking, Walter demande ainsi à ce qu'on aille chercher des «auxiliaires médicaux» et rassure son compagnon en lui expliquant que «des hélicoptères arrivent». En vain, puisque Donny trépassera. Dans *The Big Lebowski*, la parole n'est donc jamais un vecteur d'échange, une main tendue vers l'autre, mais un outil pour consolider les remparts de sa propre folie.



● Traduction: mon beau souci

Si le sens d'une réplique peut survivre à sa traduction, aucun des bons mots de *The Big Lebowski* ne saurait passer de l'anglais vers une autre langue sans perdre de sa substance, de son panache, de sa musicalité. Il y a les formules intraduisibles (ainsi, la réplique proverbiale *"It really tied the room together"* connaîtra-t-elle en VF trois interprétations différentes: «Il meublait parfaitement la pièce»; «Il faisait très bien dans la pièce»; «Il allait très bien dans la pièce où je l'avais installé»), les rimes sacrifiées (*"Where's the moneyyy Lebowskii?"* qui devient «Où est l'argent Lebowski?»), les occurrences argotiques impossibles (une fois sur deux, le terme «fuck», riche d'associations dans la langue anglaise, n'est pas traduit — son équivalent français «putain» n'offrant pas la même diversité d'emploi). Mais il y a surtout *«The Dude»*. Pour des raisons phonétiques, le doublage de l'époque opta pour *«Le Duc»*. Moins contrainte, la traduction s'orienta vers des termes plus neutres (*«Le Mec»*, *«Le Type»*, *«Le Gus»*) mais tout aussi insatisfaisants. À la fois surnom, titre qualificatif, antonomase, *«The Dude»* résiste à toute forme de domestication par la langue française.

Entre rêve et réalité

Légèreté du ton, outrance des caractères, rocambolesque des péripéties: tout prédispose *The Big Lebowski* à une pure fantaisie. On pénètre d'ailleurs dans le récit à la façon d'un conte: un paysage sauvage, une voix off, une musique pittoresque... Les signaux artificiels ne manquent pas. Mais déjà, des dissonances commencent à apparaître: une télévision diffuse un reportage sur les manœuvres belliqueuses de l'Irak envers le Koweït, un glandeur en robe de chambre signe un chèque de 69 centimes dans un supermarché aux rayons gorgés de produits alimentaires. Dans un même mouvement se mêlent les forces traditionnelles de l'imaginaire narratif (un narrateur omniscient se place aux commandes du récit), le ronronnement de la vie quotidienne (un homme fait ses courses) et les soubresauts de la grande histoire (le président des États-Unis annonce une guerre imminente en Irak).

● Un récit protéiforme

La sensation d'étrangeté diffusée par les premières minutes du film tient beaucoup à ce maillage très serré entre différents régimes de fiction. L'impression, durablement confirmée par la suite, que plusieurs manières de raconter les événements se chevauchent et se passent le relais. Si le récit, empruntant ses péripéties au genre du film noir, s'entient à une forme narrative éprouvée (une enquête nous emmenant d'un point à un autre), il est régulièrement traversé par des saillies stylistiques incongrues, comme ces deux séquences oniriques catapultant le Dude dans des fantasmes délirants, empruntés à l'imaginaire de la comédie musicale [seq. 5 et 14].

Précisons que la comédie musicale est, avec le film noir, le second terreau d'inspiration de *The Big Lebowski* (notamment par ses pastiches de l'œuvre de Busby Berkeley, cinéaste américain réputé pour ses chorégraphies kaléidoscopiques). Or la particularité du genre est de soutenir et de prolonger le cours de l'intrigue par des épisodes musicaux, chantés et/ou dansés, qui font basculer le récit dans un monde de fantasmagories et d'hallucinations. Par deux fois, *The Big Lebowski* invite ainsi à suivre les divagations fantastiques du Dude, plongé dans des espèces de *trips* dont la matière onirique est brodée à partir d'associations extraites des expériences contradictoires de son quotidien — la salle de bowling (où il passe toutes ses journées), Maude (qu'il intègre à une rêverie érotique détournant les productions pornographiques de Jackie Treehorn), la guerre en Irak (via l'apparition saugrenue d'un sosie de Saddam Hussein), etc.

Une forme de réinterprétation hallucinatoire des motifs du film, qui tire des passerelles entre des séquences pourtant déconnectées les unes des autres: ainsi, la peur du Dude d'être émasculé par les nihilistes allemands s'interpénètre avec la crainte — teintée d'excitation — suscitée par Maude, dont la toile représentant des ciseaux sur fond rouge, observée dans son atelier, se réincarne dans le cauchemar du Dude en une vision littérale (trois hommes habillés de rouge et armés de ciseaux géants). Cette correspondance symbolique s'explique du reste par une coïncidence en apparence anecdotique: les nihilistes allemands ont utilisé le même



mot que Maude pour qualifier le sexe masculin («Johnson», qu'on pourrait traduire en français par «Popaul»).

● Un film psychédélique ?

Loin de se circonscrire à ces parenthèses oniriques, la bizarrie de *The Big Lebowski* est à mettre en rapport avec les habitudes de consommation du Dude. Le sang constamment gorgé d'alcool et de THC, ce drogué patenté perçoit sans cesse les situations avec un esprit troublé, décalé, qui renvoie au courant psychédélique auquel il a appartenu durant sa jeunesse. Pour les tenants du psychédélisme, l'usage de drogue (marijuana, LSD — dont le Dude avoue avoir des flashbacks) est autant une pratique récréative qu'un rapport au monde, chaque expérience de la vie quotidienne devenant propice à un délire de l'esprit.

Dans *The Big Lebowski*, les frères Coen s'emploient donc à brouiller délibérément les repères esthétiques de leur univers, pour mieux conférer au film des airs de «rêve éveillé», de petite odyssée hypnotique. Alternance jour/nuit, contrastes architecturaux, hétérogénéité vestimentaire, juke-box musical empruntant à tous les genres et toutes les époques: l'assemblage formel du film construit une sorte de kaléidoscope sensoriel, qui doit aussi beaucoup à l'identité bigarrée de Los Angeles [Motif]. En effet, il est important de préciser qu'à l'exception des deux séquences oniriques, tout le film a été tourné hors des studios, dans des lieux authentiques de la mégapole californienne, choisie par les frères Coen pour son caractère «surréal» (c'est-à-dire «qui, dans sa bizarrie, semble plus vrai que le réel ordinaire» nous précise le dictionnaire). Dans *The Big Lebowski*, la frontière entre rêve et réalité, parodie et réalisme, conte loufoque et film noir, est donc insaisissable, flottante, chaque séquence s'ingéniant à éprouver la résistance par l'usage d'éléments dissonants.

Figure

L'art du contrepoint

La réputation comique de *The Big Lebowski* n'est plus à faire. De tous les films des frères Coen, il est certainement celui qui, avec *Burn After Reading* (2008), assume le plus volontiers sa veine farcesque. Cela s'explique d'abord par le choix d'un parti pris ouvertement parodique: faire le pastiche d'un genre (le film noir pour *The Big Lebowski* [Genre], le film d'espiionage pour *Burn After Reading*). Un second degré amplifié par le caractère outré et carnavalesque des personnages: des protagonistes récurrents jusqu'aux apparitions les plus brèves, toute la faune de *The Big Lebowski* expose ainsi son pittoresque à l'hilarité du spectateur [Encadré: De l'importance des seconds rôles]. Mais la touche burlesque du film tient aussi beaucoup à son art du contrepoint, consistant à superposer, lors d'une même séquence (sinon d'un même plan), plusieurs leitmotivs dissemblables, qui vont complexifier une situation en jouant sur plusieurs tonalités à la fois (en musique, le contrepoint consiste à superposer deux lignes mélodiques distinctes).

● Modes du rire

C'est, par exemple, lors de l'interrogatoire du jeune lycéen, la présence perturbante, et même inconfortable, de ce corps emprisonné dans un lit médical en forme de sarcophage, qui envahit non seulement le champ visuel (il habite tout l'arrière-plan) mais aussi l'espace sonore (via le bruit anxiogène du mécanisme de respiration artificielle). Un artifice technologique morbide en contraste total avec l'environnement domestique et les enjeux de la séquence, mais qui explicite de façon symbolique son ressort comique: ce lycéen, comme son père derrière lui, est emmuré dans le silence. D'emblée, les efforts d'intimidation de Walter et du Dude sont donc réduits à néant: ils cherchent à faire parler quelqu'un qui ne veut, qui ne peut s'exprimer.

Au cinéma, on réduit souvent l'humour au rire, celui-ci pouvant être la conséquence d'un gag (un événement inattendu grippant le cours des événements, tel le pistolet-mitrailleur de Walter qui se déclenche inopinément en roulant sur le bitume), d'une blague (une réplique fait mouche en commentant avec à-propos une situation — «Manifestement tu ne joues pas au golf» répond ainsi le Dude à l'intrus qui se demande à quoi sert l'énorme boule de bowling qu'il tient dans ses mains) ou d'une escalade grand-guignolesque (chaque emportement de Walter use la corde du grotesque jusqu'à provoquer un fou rire). Or, les qualités comiques d'un film reposent aussi sur des formes plus latentes: une manière de drôlerie ambiante, qui ne déclenche pas forcément l'hilarité mais distille une cocasserie volatile, fluctuante, aux effets imperceptibles.

● Un humour rétroactif

Au-delà du pittoresque décoratif, l'arrière-fond et les à-côtés d'une séquence offrent ainsi au spectateur des clefs de décryptage révélant le sous-texte sardonique des interactions mises en scène. Par exemple, le spectacle de danse



contemporaine auquel se livre le propriétaire du Dude vaut autant pour son grotesque apparent et immédiat que pour le commentaire qu'il formule sur les événements à venir: débarquant au beau milieu du show, Walter expose au Dude sa stratégie pour faire parler le jeune lycéen, mais l'échec de celle-ci sera à la mesure du ridicule de la chorégraphie qui s'ébroue en parallèle de ses explications (et à laquelle il ne prête bien évidemment aucune attention). Dans un jeu de polyphonie symbolique, le champ (le plan de Walter) et le contrechamp (la performance risible) se répondent: ce qui se dit dans la salle et ce qui se joue sur scène déplient à l'unisson un même esprit d'amateurisme désopilant.

Dans *The Big Lebowski*, l'humour est ainsi un jeu de billard à plusieurs bandes: la compréhension d'un gag ou d'un trait d'esprit se fait parfois à contretemps, par échos et correspondances, le rire trouvant ainsi à s'épanouir rétroactivement. C'est d'ailleurs l'une des explications au succès à retardement du film: plusieurs visions de *The Big Lebowski* sont nécessaires pour en embrasser l'épaisseur comique. Exemple de ces trésors enfouis: le souhait de Maude d'être fécondée par le Dude. D'un côté, il y a la lecture superficielle du stratagème: désireuse d'élever cet enfant seule, Maude sait que le Dude, dont la flemmardise n'a d'égal que l'indépendance, ne trouvera rien à redire à cette manœuvre pour le moins douteuse. De l'autre, il y a la lecture souterraine, presque psychanalytique de la combine, aussi cocasse que perturbante: ainsi, qui a noté le raffinement pervers résidant dans le fait, pour Maude, de vouloir un enfant d'une personne portant le même nom et le même prénom que son propre père?



1



5



2



6



3



7



4



8

Séquence Une partie qui dégénère

De prime abord, c'est une séquence gratuite, récréative : après avoir récupéré un tapis chez son homonyme millionnaire, le Dude rejoint la salle de bowling où a lieu un match éliminatoire pour la ligue [00:16:02 – 00:19:37]. Aucun élément de l'intrigue principale n'y sera : rien sur le nouveau tapis, rien sur la personnalité hystérique du Big Lebowski, rien sur la rencontre avec l'affrilante Bunny. Mais cette gratuité n'est qu'apparente. Car à défaut de faire avancer le cours de l'histoire, cette séquence va permettre d'expliquer les rapports de force organisant l'amitié complexe entre le Dude, Walter et Donny.

● En équipe

Plus précisément, cette séquence se présente comme une répétition à petite échelle du film, ainsi que nous l'indiquent ces deux plans (des quilles qui s'écroulent [1], le visage de Donny [2]), qui rappellent la conclusion du générique introductif, et qu'on retrouvera presque tels quels à la fin du film, pour l'ultime lancer (raté) du personnage [Récit]. Ici, Donny est encore joyeux, triomphateur, narguant des adversaires dépités par le *strike* qu'il vient d'accomplir [3]. Malheureusement pour lui, l'opposition va déborder de son cadre sportif pour faire émerger des conflits au sein même de son équipe. On retrouve d'ailleurs celle-ci au complet, dans un plan dont la composition dépeint en fait le fonctionnement rituel du trio [4] : le Dude et Walter sont côté à côté, en plein débat, tandis que Donny, mutique, se trouve

au second plan, coincé entre ses camarades. La disharmonie latente de l'équipe est soulignée par les regards des trois personnages, tous orientés dans une direction différente.

C'est qu'un élément perturbateur vient détourner l'attention du Dude : Walter a ramené un petit chien [5], invité anecdotique qui va progressivement servir à la dramatisation de la scène. Perturbateur, ce chien l'est en effet pour deux raisons : concrètement, parce qu'il vient se faufiler entre les jambes du Dude, rapidement dérangé par cette boule de poils fureuse ; symboliquement, parce que le Dude ne comprend pas pourquoi Walter s'entête à rendre service à son ex-femme (à qui le chien appartient) et à maintenir un lien avec ses échecs passés (une constante chez Walter, ainsi que l'expriment ses allusions perpétuelles à son expérience de la guerre — dont l'une fera bientôt vriller la séquence).

● La discorde

Car la querelle entre le Dude et Walter est interrompue par un incident extérieur : Smokey, membre de l'équipe adverse, vient de légèrement mordre la ligne. Malgré les injonctions de Walter, celui-ci refuse d'être pénalisé. Le cadre embrassant le trio amorce alors un très léger travelling : tout le monde regarde un temps dans la même direction [6], mais cet événement, en apparence dérisoire, va rapidement créer la discorde. Tandis que le Dude, qui comptabilise les points de la partie, cherche à calmer le jeu, le tatillon Walter campe sur ses positions, avant de monter dans les tours. Un dérèglement en deux temps : il invoque comme de coutume le souvenir de la guerre du Vietnam («On n'est pas au Vietnam, mais au bowling. Il y a des règles») puis s'empare



9



13



10



14



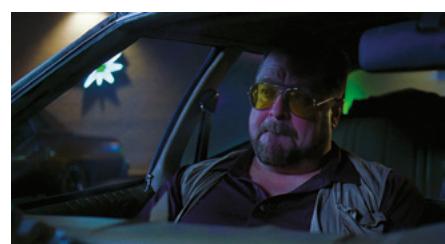
11



15



12



16

d'une arme à feu [7]. Comme le chien de son ex-femme (qui était lui aussi filmé en gros plan), ce pistolet émerge dans la séquence comme une incongruité totale, symbole de ce passé encombrant dont Walter est incapable de se défaire. Une nouvelle configuration se dessine alors dans le cadre, lequel s'est resserré davantage [8]: Donny s'éclipse, le Dude tente de raisonner Walter, ce dernier s'emmure dans sa résolution belliqueuse.

La fragmentation du trio continue. Au moment où Walter va brutalement se lever, la mise en scène lui aménage ainsi un espace individuel, à l'intérieur duquel il pourra exprimer toute l'étendue de sa folie [9]. Resté assis, le Dude tente de tempérer son ami [10], mais ses manœuvres sont vouées à l'échec: Walter est désormais prisonnier d'un cadre (et d'un délit) hermétique. Au sol, les cabrioles et les aboiements du chien [11] renvoient par analogie à l'inutilité des tentatives du Dude (l'un et l'autre sont écrasés par une contre-plongée) en même temps qu'ils amplifient la cacophonie de la séquence. Celle-ci est alors structurée autour d'un contraste fort: d'un côté, l'ordinaire de l'enjeu (une affaire de points et de ligne mordue); de l'autre, l'extraordinaire tension du conflit (un homme se retrouve avec une arme à feu braquée sur lui) [12].

D'abord alimenté par un découpage rapide (on passe du Dude au chien, du chien au Dude, du Dude à Walter, de Walter à Smokey à la vitesse de battements de cils), ce contraste éclot soudain dans un plan large à valeur synthétique [13], lequel réordonne les rapports de force entre le Dude, Walter et Donny. Ce plan est soutenu par une organisation de l'espace complexe, jouant à la fois sur la profondeur et la hauteur de champ. Au premier plan: Walter, debout, envahissant l'espace de sa masse corporelle, son arme pointée vers Smokey. Deuxième plan: le Dude, assis, tendant un

timide stylo en direction de ce même Smokey (enjoint à inscrire lui-même sa pénalité). Troisième plan: Donny, dans une position précaire, tentant de se faire oublier, mais vers lequel notre regard, par le magnétisme de la perspective, converge naturellement.

● Une omission

La brutalité envahissante de Walter (préférant résoudre chaque situation par le conflit), la passivité démissionnaire du Dude (incapable de faire entendre raison à son ami), le retrait apeuré de Donny (sur qui la fatalité finira par s'abattre): à travers la position de ces trois personnages, la tragédie qui se jouera sur le parking à la fin du film vient de préciser ses rouages. Ainsi, il n'est peut-être pas innocent que cette séquence se termine sur ce même parking: réunis dans le même cadre [14], le Dude et Walter y confrontent leurs points de vue divergents sur l'incident. Mais Walter résiste à toute forme d'autocritique. Au cadre commun, englobant, se substitue dès lors un champ-contrechamp, initié au moment où les deux comparses pénètrent dans le véhicule [15-16]. Alors que le Dude et Walter se trouvent côte à côte, la mise en scène les dissocie visuellement, pour mieux incarner le conflit idéologique contrariant leur relation. Mais l'élément capital de ce dénouement est une omission: après avoir introduit la séquence, puis avoir été progressivement relégué à la fonction d'observateur pétrifié, Donny a ici inexplicablement disparu, présageant du destin sacrificiel que lui réserve le film.



Personnage Le culte du Dude

Sorti en 1998, *The Big Lebowski* entame sa carrière par une traversée du désert: boudé par le Festival de Cannes (où les Coen avaient pourtant leurs habitudes), il subit une déconvenue inattendue dans les salles, et notamment aux États-Unis. Rien n'annonce donc la stupéfiante trajectoire de l'œuvre dans l'imaginaire collectif de son temps. Car non seulement le film connaît une seconde vie fructueuse via sa sortie en vidéo, mais il devient un phénomène de société qui fera de son antihéroïne une véritable icône de la pop culture (récemment, une publicité diffusée lors du Super Bowl a même ressuscité le personnage pour le faire trinquer avec Carrie Bradshaw, l'héroïne de la série *Sex and the City*).

● Du *Lebowski Fest* au «dudéisme»

Pour comprendre cette prospérité à combustion lente, il faut s'arrêter quelques instants en 2002, dans la modeste salle de bowling de Louisville, où a lieu la première édition du *Lebowski Fest* (la «Convention Lebowski») qui réunit alors quelques centaines de fans, venus des quatre coins des États-Unis pour rendre hommage à leur film totem. Un type d'événement habituellement réservé aux sagas de science-fiction (comme *Star Wars*), érigeant autour d'un objet culturel à succès une fascination dévote et empreinte de fétichisme. Les Coen sont les premiers surpris (et circonspects) face à ce culte à retardement autour de leur film, le concept de ces conventions allant jusqu'à s'exporter en Angleterre, mais aussi en France.

Projections en boucle du film, compétitions de bowling, élections des meilleurs sosies : la kermesse adulatoire s'épanouit dans un esprit traditionnel et bon enfant, mais ne se contente pas de réinvoquer l'imaginaire superficiel et décoratif du film. Ainsi, des conférences aux intitulés aussi ampoulés que sibyllins («Lebowski/Mnemosyne : mémoire culturelle, autorité culturelle et amnésie») viennent bientôt émailler les festivités, sans qu'il soit souvent possible de démêler le premier du second degré. Flirtant avec le canular, cette entreprise de mythification aboutit même à la création

du «dudéisme», un courant philosophique et religieux avec son prophète (le Dude), son clergé (près de 300 000 prêtres ordonnés), sa liturgie (*The Tao of the Dude*) et même un jour de fête (le *Dude's Day*, 6 mars, jour de la sortie du film aux États-Unis).

● C'est quoi un «dude»?

À l'origine de ce personnage érigé en émissaire de la paresse, il y a pourtant un simple nom commun : «dude». Son usage apparaît à la fin du 19^e siècle, pour désigner un homme aux manières et à l'apparence compassées, interlopes. Dénotant la suspicion provoquée dans les campagnes américaines par ces rejetons du dandysme, «dude» a donc originellement une valeur péjorative. Sans se départir de son caractère dégradant, le terme évolue au cours du 20^e siècle pour qualifier un individu incompétent, maladroit, en qui on ne peut avoir confiance. Le western participe ainsi largement à sa démocratisation : on peut l'entendre dans *Rio Bravo* (1959) de Howard Hawks (étiquetant le cow-boy soulard joué par Dean Martin) mais aussi dans *L'Homme qui tua Liberty Valance* (1962) de John Ford (ironisant sur la personne du sénateur interprété par James Stewart, qui tente de pacifier un village du Far West par la seule force de la loi — et non des armes).

Il faut en fait attendre la fin des années 1960, et l'avènement de la contre-culture hippie, pour que le mot recouvre une signification complaisante, amicale. Dans *Easy Rider* de Dennis Hopper (1969), on peut ainsi entendre Captain America, le motard joué par Peter Fonda, donner une définition moderne du dude : «un type bien», «une personne ordinaire». Avec le temps, le qualificatif s'affranchit de cette marginalité vernaculaire pour rentrer dans le langage courant. On peut entre autres noter son emploi dans les *teen movies* de John Hughes : *Ça chauffe au lycée Ridgemont* en 1982 (où un élève surfeur distribue ce qualificatif à loisir), *La Folle Journée de Ferris Bueller* quatre ans plus tard (où le protagoniste est qualifié de «bon dude»).

Le terme connaît donc une trajectoire sémantique doublément paradoxale : d'abord une insulte, puis un compliment; d'abord un synonyme de maniére, puis un terme dénotant au contraire des qualités d'insouciance, de désinvolture. À sa façon, le Dude de *The Big Lebowski* va

réconcilier ces paradoxes, en élevant sa nonchalance vestimentaire et existentielle à un degré aristocratique. Le personnage s'attribue en effet ce qualificatif banal pour en faire un titre de noblesse, un élément de distinction : le nom commun devient nom propre, l'un et l'autre renforçant mutuellement leur signification (c'est une forme d'appropriation réciproque). En rhétorique, on appelle ce procédé une antonomase : Don Juan, Tartuffe ou Apollon renvoient ainsi à la fois à des êtres (comme noms propres) et à des qualités (comme noms communs). Ce parcours atypique à travers la langue explique le caractère proprement intraduisible en français de «*The Dude*» [Encadré : Traduction : mon beau souci].



● Une philosophie à contre-courant

La place toute particulière de *The Big Lebowski* dans l'imaginaire collectif repose bien évidemment sur la personnalité insolite de son protagoniste : style vestimentaire soigneusement négligé (sandales, marcel, bermuda), paroles de tous les jours reconvertis en mantras sacrés ("Take it easy man", "Fuck it"), quotidien rejouant la même partition de petits plaisirs simples (jouer au bowling, fumer des joints). Le Dude est un modèle d'ascétisme joyeux, un saint de la coolitude — « prenant la vie doucement pour nous tous, pécheurs » conclut le narrateur du film. Mais si ses cheveux longs et sa barbe non entretenue lui ont valu d'être comparé au Christ (certains exégètes audacieux voyant même dans *The Big Lebowski* une variation sur la vie du prophète dans le monde des années 1990), son ascendance spirituelle tient en fait plutôt du stoïcisme, et notamment d'un de ses inspirateurs : le philosophe Diogène de Sinope.

Pourfendeur des conventions de son époque, cette figure iconoclaste du monde antique prônait des valeurs telles que l'autosuffisance, la frugalité, l'humilité, au détriment de tout esprit de conquête (qu'elle soit intellectuelle, technique ou militaire). « Oui, ôte-toi de mon soleil » aurait ainsi répondu ce penseur sans le sou à Alexandre le Grand, venu du haut de sa majesté lui demander s'il avait besoin de quelque chose. Un trait d'esprit sarcastique qu'aurait pu faire sien le Dude, dont la félicité est avant tout déterminée par le minimalisme des besoins — « Tout ce que le Dude voulait c'était son

tapis. Rien de trop gourmand » peut-on l'entendre confesser à Jackie Treehorn. Au profit d'un confort modeste, cet héritier du courant *peace and love* a en quelque sorte signé un pacte de non-agression avec le monde environnant, l'ambiguïté de cette posture étant qu'elle est avant tout motivée par la paresse du personnage.

● Éloge du désengagement

Entre une jeunesse contestataire (il confesse à Maude avoir œuvré pour des mouvements étudiants, coécrivant notamment le manifeste de Port Huron — qui est authentique) et un quotidien de retraité précoce, la trajectoire du Dude nous laisse imaginer l'étoilement d'un idéalisme collectif qui s'est progressivement rétracté vers une forme de repli individualiste — son activisme politique (vouloir changer ensemble la société) s'est mué en passivité égotiste (le Dude n'aspire plus qu'à une chose : être le maître de son petit monde). Les frères Coen ne mettent pas pour rien dans la bouche de leur roi oisif une phrase prononcée par George H. W. Bush (« Cette agression ne sera pas tolérée »), alors président des États-Unis : tout le charisme à contre-courant du personnage s'incarne dans cette manière de revendiquer avec une autorité souveraine son droit à la tranquillité.

Si certains commentateurs ont pu, à travers ce personnage, voir dans le film une sorte de plaidoyer pour le désengagement (l'histoire se déroule quelques semaines avant l'invasion américaine en Irak), c'est que la passivité du Dude relève presque d'une dimension subversive. Dans un Los Angeles affairiste, mêlant artistes, *businessmen* et voyous prompts à jouer des coudes, le caractère non productif du personnage (en plus d'être chômeur, il est casanier, fainéant, toxicomane) est ainsi perçu comme une forme de provocation, sensible dans les différentes réactions scandalisées du Big Lebowski à son encontre (« Votre révolution est terminée M. Lebowski ! Toutes mes condoléances ! Les bons à rien ont perdu ! »). Face à des interlocuteurs constamment hystériques, la nonchalance du Dude revêt dès lors une forme de sagesse distante, dont la mise en scène tire parti pour sculpter des oppositions franches [Mise en scène : Seul contre tous].

● Un héros et ses modèles

Les frères Coen ne l'ont jamais caché : le Dude ne sort pas uniquement de leur imagination, mais s'inspire pour partie d'un véritable individu, Jeff Dowd, un producteur de films indépendants qu'ils rencontrèrent à l'orée de leur carrière. Membre des « Sept de Seattle » (un mouvement contre la guerre du Vietnam dont se vante avoir fait partie le Dude), amateur de russe blanc (cocktail à base de vodka, de liqueur de café et de lait, dont le Dude s'abreuve à quasiment chaque séquence), il se faisait, selon la légende, lui-même appeler « *The Dude* ». Un modèle qui croise son ADN avec une autre connaissance des frères Coen, Peter Exline, dont certaines anecdotes ont servi de canevas aux péripéties de *The Big Lebowski* (notamment celle de l'interrogatoire du lycéen). C'est qu'à l'origine du film, il y a pour les frères le souhait de dépeindre la faune hystérique d'une ville, Los Angeles [Motif] : « Tous les personnages sont véritablement représentatifs de ce qu'est cette ville. Ils ressemblent tous à des gens que vous pouvez réellement y croiser. » Pour ces fins portraitistes de la folie humaine, le réel se révéla donc le meilleur des viatiques.



Motif *California Dreamin'*

Grands peintres de l'Amérique des villes et des campagnes, les frères Coen n'ont jamais négligé les territoires géographiques dans lesquels ils ont ancré leurs histoires. Tous leurs films s'offrent ainsi comme une plongée pointilleuse et stylisée dans un climat, une topographie et une culture dont l'incarnation reste en mémoire. À chaque Coen son État, son atmosphère, son petit bout d'Amérique pittoresque : l'Arizona désertique et fantasmé d'*Arizona Junior*, le Manhattan artificiel et délirant du *Grand Saut*, le Minnesota frigorifié et dépeuplé de *Fargo*, etc. D'avantage qu'un décor, le cadre géographique tient lieu pour les frères de sujet en soi, ses particularismes allant jusqu'à déterminer le caractère du récit.

● Un homme, un lieu

Ainsi le narrateur s'emploie-t-il, au début de *The Big Lebowski*, à nous présenter à la fois un personnage (le Dude) et une ville (Los Angeles). Une ville dont l'introduction nous fait découvrir l'ancrage atypique (elle est prise en étau entre le désert et la mer) et qui partage avec le Dude un même caractère d'étrangeté : « Il y avait pas mal de choses à propos du Dude qui n'étaient pas très sensées selon moi, comme l'endroit où il habitait par exemple. » La suite du film ne fera pas mentir ce constat, tant *The Big Lebowski* multiplie sans souci d'homogénéité les rencontres incongrues et les décors singuliers, chaque halte du Dude venant déplier un nouvel environnement avec son esthétique et sa faune propres (l'oasis pour classes populaires de la salle de bowling, la villa luxueuse et fortifiée du Big Lebowski, l'atelier d'artiste en forme de cathédrale effrayante de Maude). Sous couvert d'une enquête aux péripéties saugrenues, le film pourrait ainsi se réduire à une déambulation indécise à travers une mégapole composite, qui a fait les beaux jours du cinéma américain [Encadré : *Los Angeles, ville-cinéma*].

On comprend pourquoi : avec sa superficie délirante (la plus vaste des États-Unis), son tissu urbain époyé et son climat semi-aride, Los Angeles s'offre comme le négatif absolu de sa rivale New York, dense fourmilière lardée

de gratte-ciel vertigineux. Un gigantisme horizontal plutôt que vertical, lequel déroule un territoire propice aux jeux de piste caractéristiques du genre. Dans *The Big Lebowski*, la spirale hypnotique à quoi se résume l'intrigue trouve donc à s'incarner dans cet urbanisme aplani et délié, dont on peine à articuler les composantes (les Coen ne proposent délibérément aucun de ces panoramas aériens permettant d'embrasser en quelques plans les contours de la ville). À l'arrivée, si l'on aura beaucoup roulé au cours du film, impossible de relier logiquement les lieux, de se dessiner une carte mentale de l'espace. La compréhension du récit se heurte au caractère centrifuge et tentaculaire de la ville : tout y est déconnecté, incohérent, hétérogène.

● Un théâtre de l'absurde

Il faut dire que cette immensité spatiale a progressivement fait émerger une « ville-région mondiale » à l'identité plurielle, fruit d'un multiculturalisme qui, surface aidant, a privilégié l'autarcie sur le métissage : « Les cultures à Los Angeles sont plus isolées les unes des autres qu'à New York à cause de cette énorme superficie. Toutes ces sous-cultures sont juxtaposées sans vraiment communiquer » précise Joel Coen en interview. Tourné presque exclusivement en décors naturels, *The Big Lebowski* est un document de première main pour observer la réalité de cette construction urbaine et culturelle atypique, qui substitue à l'idée de « population » un agrégat de communautés ethniques et sociales très disparates. Bien sûr, les frères Coen ne se font pas prier pour appuyer les effets comiques de cet entrechoquement de cultures, d'accents et de modes de vie.

Ainsi le Los Angeles de *The Big Lebowski* n'est-il pas composé d'habitants mais d'une succession d'anomalies organisée en petits mondes à part entière. Des îlots d'étrangeté sous cloche permettant à chacun de cultiver crânement sa bizarrie, jusqu'à s'attribuer des identités fantoches : un ancien hippie érige comme unique marque de respect qu'on l'appelle le Dude; un catholique d'origine polonaise s'impose des prescriptions quotidiennes de juif orthodoxe suite à un mariage raté; une jeune provinciale change son prénom et devient à la fois une riche héritière (Bunny Lebowski) et une actrice de productions pornographiques fauchées (Bunny La Joya); des immigrés allemands montent une

secte nihiliste aux accents SM et nazis. Ce théâtre de l'absurde à ciel ouvert est d'autant plus détonnant que le film s'attarde volontairement sur des zones urbaines habituellement négligées par les productions cinématographiques, souvent attirées par l'ivresse panoramique de l'opulent Downtown (le quartier d'affaires) ou par la turbulence du quartier de South Central (tristement célèbre pour ses épisodes émeutiers en 1992). Les Coen privilégièrent ainsi «un L.A. plus marginal — la plage de Venice, la vallée, Pasadena — qui, dans la tête des gens, n'est pas vraiment associé à cette ville» (Joel Coen), opposant au *tour operator* des lieux emblématiques de la mégapole une sorte de pittoresque loufoque et décadent.

● Un dédale géographique et temporel

Ce patchwork urbain et social est accentué dans *The Big Lebowski* par l'utilisation de la musique. Composée quasi exclusivement de morceaux d'emprunt, la bande-son du film a vocation à représenter la profusion de courants culturels qui serpentent dans les entrailles de la Cité des Anges. La découverte de Jesus se fait sur une reprise de «Hotel California» par les Gipsy Kings, les nihilistes allemands débarquent sur le parking au son d'une version parodique du groupe de musique électronique allemand Kraftwerk: à chaque personnage et à chaque communauté son morceau, sa mélodie typique — ce qu'Ethan Coen appelle sa «signature musicale». Une cacophonie symphonique qui n'est pas strictement décorative, mais condense les apories profondes du «choc des cultures» — en atteste ce passage où le Dude (fan de Creedence Clearwater) somme un chauffeur de taxi de changer cette musique qu'il ne supporte pas (en l'occurrence, le groupe de country rock The Eagles) avant de se faire dégager du véhicule *manu militari*.

Si les communautés et les identités cohabitent, elles demeurent donc irréconciliables, certains rapprochements pouvant même générer des ententes ubuesques: quoi de plus absurde qu'une amitié entre un rejeton du courant hippie (le Dude) et un vétéran du Vietnam (Walter)? À l'exception de la pratique du bowling [Encadré: La salle de bowling: un monde en règle], rien ne semble accorder cette génération d'adultes déphasés, jamais totalement revenus des

secousses idéologiques contradictoires des années 60-70. C'est qu'à Los Angeles, le dédale n'est pas uniquement géographique et culturel, il est aussi temporel: «L'action se déroule au début des années 90, mais tous les personnages renvoient à la culture d'il y a trente ans, ils en sont les séquelles et le miroir» affirme ainsi Joel Coen. Chaque individu a beau trouver dans le passé une raison d'être et des codes à pérenniser, le désarroi et la dégénérescence guettent, l'anachronisme de tous dessinant les contours d'une tour de Babel prête à s'effondrer à tout moment.

● Des anges (et des diables)

La famille Lebowski est emblématique de cette déroute des modèles et de cette décadence des idéaux: le père est un faux self-made-man avide de détourner la fortune familiale; la femme est une aspirante Lolita (le film de Stanley Kubrick, adapté du roman de Nabokov, est explicitement cité à travers l'épisode du vernis à ongles) qui cumule dettes et rôles pornographiques; la fille est une mante religieuse caricaturant les artistes d'avant-garde (elle a pour influence le courant Fluxus des années 1970). Comme souvent dans le cinéma des frères Coen, la farce détraquée aiguise ainsi une même pointe d'inquiétude, leurs personnages attestant chacun à leur manière d'un monde de l'échec — échec des ute-pies, des guerres, de l'art, du libéralisme. Chaque individualité incarne derrière le masque de l'outrance une espèce en voie de disparition, à laquelle Los Angeles offre non pas un second souffle, mais une sorte de retraite anticipée. Pour les Coen (qui ont un temps habité la ville, avant de la fuir), ce lieu n'est donc le territoire d'aucun ange («On l'appelle Los Angeles, la Cité des Anges. Ce n'est pas exactement l'impression qu'elle m'a donnée» font-ils dire à leur narrateur), mais dissimule sous un même mirage paradisiaque un gigantesque cimetière d'éléphants.



● Los Angeles, ville-cinéma

Si Los Angeles a vu naître l'industrie cinématographique américaine (les studios commencent à s'y implanter au début des années 1910, alors que ce n'est qu'une petite ville rudimentaire), elle mettra du temps avant de devenir un des décors privilégiés de ses fictions. En effet, à l'exception des films portant justement sur l'industrie (tel *What Price Hollywood?* de George Cukor en 1932), peu de productions y inscrivent leur récit, lui préférant New York, symbole de la cité moderne. Il faut attendre les années 1940, et l'émergence du film noir (auquel *The Big Lebowski* doit beaucoup [Genre]) pour voir Los Angeles quadrillée et fantasmée par le grand écran. Décennie après décennie, le genre lui a ainsi donné ses lettres de noblesse: *Assurance sur la mort* de Billy Wilder (1944), *En quatrième vitesse* de Robert Aldrich (1955), *Le Point de non-retour* de John Boorman (1967), *Chinatown* de Roman Polanski (1974), *Police fédérale Los Angeles* de William Friedkin (1985), *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino (1994), *Mulholland Drive* de David Lynch (2001), *Inherent Vice* de Paul Thomas Anderson (2014), etc. Autant d'œuvres majuscules du cinéma américain, qui ont joué du gigantesque damier de la Cité des Anges pour concevoir des récits complexes, souvent non linéaires, où les périéties et anecdotes semblent pousser anarchiquement, comme des herbes folles.



Document

«C'est quoi un héros ?»

«Dans les rues où règne la méchanceté, il faut que vienne un homme qui n'est pas lui-même méchant, un homme ni abîmé ni effrayé. Dans ce genre d'histoire, le détective doit être un homme de cette trempe. Il est le héros, il est tout. Il doit être un homme complet, il doit être un homme ordinaire, il doit aussi être un homme inhabituel. Il doit être, pour employer une formule un peu usée, un homme d'honneur — par instinct, par nécessité, sans même y penser et surtout sans le dire. Il doit être le meilleur des hommes de son monde et capable de faire bonne figure dans tous les autres. Je ne m'intéresse pas tellement à sa vie privée mais ce n'est ni un eunuque ni un satyre. Je le crois capable de séduire une duchesse et incapable de souiller une pucelle : s'il est un homme d'honneur dans un domaine, il l'est dans tous.

Mon héros est relativement pauvre, sinon il ne serait pas détective. C'est un homme ordinaire, sinon il ne pourrait pas fréquenter les gens ordinaires. En matière de psychologie, il est perspicace, sinon il ne connaît pas son boulot. Il se refuse à gagner de l'argent malhonnêtement et ne se laisse insulter par personne sans réagir comme il se doit, en gardant cependant la tête froide. C'est un solitaire; sa fierté, c'est que vous le traitiez en homme fier — sinon vous regretterez de l'avoir rencontré.

Il parle comme un homme de son époque, c'est-à-dire avec un humour caustique, un sens aiguisé du ridicule, un profond dégoût pour le factice et un grand mépris pour la mesquinerie. Le roman tel que je le conçois, c'est l'aventure de cet homme cherchant une vérité cachée, et ce n'en serait pas une si elle n'arrivait pas précisément à un homme taillé pour l'aventure. Il montre une vigilance d'esprit qui étonne mais qui lui appartient de droit parce qu'elle est celle du monde dans lequel il vit. S'il y avait assez d'hommes comme lui, le monde serait, je crois, un endroit où l'on vivrait en toute sécurité, mais pas trop ennuyeux cependant pour qu'on ait envie d'y vivre.»¹

Cette citation est extraite d'un article de Raymond Chandler sur le roman noir, *Simple comme le crime*, qui revient sur les prérogatives du genre en même temps qu'il les met en pratique dans huit nouvelles, toutes écrites avant la publication de son premier roman *Le Grand Sommeil*. On pourra revenir avec les élèves sur cette description détaillée du héros archétypal du roman noir, le détective, en se demandant si le Dude en respecte ou non les grands principes. Malgré l'amateurisme du personnage en la matière, qui ne le rend pas franchement «taillé pour l'aventure», et son inclination pour la drogue et l'alcool, peu favorable à la «vigilance d'esprit» nécessaire à la recherche d'une «vérité cachée», on peut ainsi s'étonner de voir le protagoniste de *The Big Lebowski* cocher autant de cases du profil type: «ordinaire» et en même temps «inhabituel», «ni eunuque» (il aura une

aventure avec Maude) «ni satyre» (il ne prendra pas au sérieux les avances de Bunny), doté d'un «humour caustique, [d']un sens aiguisé du ridicule, [d']un profond dégoût pour le factice et [d']un grand mépris pour la mesquinerie». À sa manière, le Dude est «le meilleur des hommes de son monde» (son surnom vaut d'ailleurs comme titre de noblesse), quoiqu'il soit parfois incapable «de faire bonne figure dans tous les autres» (ses différents interlocuteurs lui exprimant régulièrement une forme de mépris de classe).

Si ce texte ne dessine rien moins que les traits du futur héros emblématique de Chandler, le «solitaire» et «perspicace» Philip Marlowe, il suffit donc de plisser un peu les yeux pour bel et bien reconnaître celui qui inspira au narrateur de *The Big Lebowski* ce préambule déconcertant: «Parfois, il y a un homme... Je ne dirais pas un héros, c'est quoi au fond un héros? Mais parfois il y a un homme... Ben, c'est l'homme du moment, de l'endroit, il est bien là où il doit être — et c'est le Dude à Los Angeles... Et même si c'est un paresseux, et le Dude était certainement paresseux — je dirais même l'homme le plus paresseux du comté de Los Angeles... Ce qui le mettait en bonne place pour le concours de l'homme le plus paresseux de la planète... Mais parfois il y a un homme... Parfois il y a un homme...»

¹ Paru dans *Les ennuis, c'est mon problème*, l'intégrale des nouvelles de Raymond Chandler suivie de *Simple comme le crime*: essai sur le roman policier, Omnibus, 2009.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

The Big Lebowski,
DVD et Blu-ray,
Universal Pictures France.

Les films noirs des frères Coen

Blood simple (Sang pour sang) (1984), DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Miller's Crossing (1991),
DVD et Blu-ray,
20th Century Fox.

Fargo (1996), DVD et Blu-ray,
MGM/United Artists.

The Barber (2001),
DVD et Blu-ray, BAC Films.

No Country for Old Men
(2008), DVD et Blu-ray,
Paramount Pictures.

Influences, postérité

Assurance sur la mort (1944)
de Billy Wilder, DVD et
Blu-ray, Carlotta Films.

Le Grand Sommeil (1946)
de Howard Hawks,
DVD, Warner Bros.

Le Privé (1973) de
Robert Altman, DVD et
Blu-ray, Potemkine Films.

Pulp Fiction (1994) de
Quentin Tarantino,
DVD et Blu-ray, TF1 Vidéo.

Las Vegas Parano (1998)
de Terry Gilliam,
DVD et Blu-ray, Universal
Pictures France.

Mulholland Drive (2001)
de David Lynch, DVD et
Blu-ray, Studiocanal.

Southland Tales (2006)
de Richard Kelly, DVD et
Blu-ray, Wild Side Video.

Inherent Vice (2014) de
Paul Thomas Anderson,
DVD et Blu-ray, Warner Bros.

BIBLIOGRAPHIE

Le roman noir

- *Le facteur sonne toujours deux fois* (1934) de James M. Cain, Folio, 2000.
- *Le Grand Sommeil* (1939) de Raymond Chandler, Folio, 1998.
- *Vice caché* (2009) de Thomas Pynchon, Points, 2015.

Sur *The Big Lebowski*

- Ethan et Joel Coen, *The Big Lebowski: scénario bilingue*, Cahiers du cinéma, 1998.
- J. M. Tyree et Ben Walters, *The Big Lebowski*, G3J éditeur, 2011.
- Bill Green, Ben Peskoe, Will Russell et Scott Shufitt, *Je suis un Lebowski, tu es un Lebowski: la vie, The Big Lebowski et j'en passe*, Séguier, 2014.

Sur le cinéma des frères Coen

- Julie Assouly, *L'Amérique des frères Coen*, CNRS Éditions, 2012.
- Frédéric Astruc, *Le Cinéma des frères Coen*, Éditions du Cerf, 2001.
- Marc Cerasuelo et Claire Debru, *Oh Brothers ! Sur la piste des frères Coen*, Capricci, 2013.

SITES INTERNET

Le site plus ou moins officiel de la religion inspirée du Dude [en anglais] :

↳ dudeism.com

La célèbre émission de la chaîne Arte, *Blow Up*, revient sur *The Big Lebowski* en cinq minutes d'extraits et de commentaires :

↳ [youtube.com/watch?v=FkyYTWF_NAs](https://www.youtube.com/watch?v=FkyYTWF_NAs)

Une analyse très fine de l'usage du champ-contrechamp dans le cinéma des frères Coen [sous-titres français disponibles] :

↳ [youtube.com/watch?v=5UE3jz_O_EM&t](https://www.youtube.com/watch?v=5UE3jz_O_EM&t)

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com/film/the-big-lebowski



- Les frères Coen et le polar, par le critique Marc Cerasuelo
- Un interrogatoire qui tourne mal

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre

Passé sous les radars du public lors de sa sortie en salle en 1998, *The Big Lebowski* s'est transformé avec le temps en objet d'adoration. Pour son héros tout d'abord : le Dude, baba cool au charisme et à la barbe de prophète, érigé par ses prosélytes en icône de la paresse vertueuse. Pour son univers ensuite : une contrefaçon de roman noir irrévérencieuse, plongée dans le bain coloré et parodique de la Californie des années 1990. Au moment de réaliser leur septième film, les frères Coen n'imaginent pas donner naissance à une œuvre qui deviendra, pour une frange de ses fans, une sorte d'évangile comportemental. Mais contrairement à d'autres phénomènes de fétichisation culturelle, cette édification n'a jamais fait écran aux qualités intrinsèques de cette comédie à l'écriture pinçante. Film sur la folie, lui-même devenu fou par le culte qui l'entoure, *The Big Lebowski* révèle autant la puissance maniaque de ses auteurs que leur capacité à se laisser imprégner par les fantaisies de l'époque. De part et d'autre de l'écran, peu de films ont ainsi exprimé avec une telle cohérence les aberrations effrayantes et en même temps risibles de nos sociétés.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA