

AUTOUR DU FILM NOIR

# BLOOD SIMPLE

SANG POUR SANG | 1984 | JOEL & ETHAN COEN



## BLOOD SIMPLE SANG POUR SANG

Etats-Unis | 1984 | 92 mn | 1.85 : 1 - Couleur. Réalisation: **Joel Coen**. Scénario: **Joel Coen, Ethan Coen**. Photographie : **Barry Sonnenfeld**. Musique : **Carter Burwell**. Son : **Lee Orloff**. Montage : **Roderick Jaynes** [**Joel Coen, Ethan Coen**], **Don Wiegemann**. Décors: **Jane Musky**. Costumes : **Sara-Medina Pape**. Maquilleur : **Jean Ann Black**. Effets Speciaux : **Paul R. Smith**. Prod. : **Ethan Coen, Ted Pedas, Jim Pedas** et **Ben Barenholtz** pour **River Road Production - Foxton Entertainment**. Prod. Ass. : **Mark Silverman**. Distribution: **Circle Films** (Etats-Unis) **I.D. Films - Parafrance Films** (France). Sortie : **18 janvier 1985** (Etats-Unis) **3 juillet 1985** (France). Interprétation: **John Getz** (Ray) **Frances McDormand** (Abby) **Dan Hedaya** (Julian Marty) **M. Emmet Walsh** (le détective Loren Visser) **Samm-Art Williams** (Meurice) **Deborah Neumann** (Debra) **Raquel Gavia** (la propriétaire) **Van Brooks** (l'homme de Lubbock) **Senor Marco** (Mr Garcia) **William Creamer** (le client du bar) **Loren Bivens** (le bonimenteur) **Shannon Sedgewick** (la stripteaseuse) **Nancy Finger** (la fille au Belvédère).

Abby quitte son mari Julian Marty, propriétaire d'un bar texan, pour son employé, Ray. Marty a fait filer le couple par un détective privé nommé Visser. Ne pouvant accepter son sort, il charge ce dernier de tuer les deux amants. Lorsque Visser lui rapporte au bar la photo du couple assassiné, Marty la cache dans son coffre-fort et le paie, mais Visser lui tire dessus avec le revolver d'Abby !

Surgit alors Ray, bien vivant, Visser ayant en effet truqué le cliché. Découvrant le corps de Marty et l'arme d'Abby, il en conclut qu'elle a tué son mari par amour pour lui : il éponge donc le sang et traîne Marty dans sa voiture. Mais, en cours de route, il réalise que ce dernier n'est pas mort ! Constraint de l'enterrer vivant, il l'achève péniblement, à coups de pelle... Au matin, il retrouve Abby, mais celle-ci ne comprend rien à ses sous-entendus, et ils se brouillent à la suite de ce quiproquo.

Abby est même amenée à croire que Ray a tué son mari pour le voler, alors que c'est Visser qui, voulant récupérer sa photo truquée, a saccagé le bureau. De plus, pour payer le détective privé, Marty avait simulé un vol dont il a rendu Ray responsable par l'intermédiaire d'un répondeur téléphonique ! Après avoir retrouvé la photo dans le coffre de Marty, Ray rejoint Abby dans l'appartement dans lequel ils devaient vivre, mais est abattu par Visser avant de pouvoir s'expliquer. L'assassin traque Abby, mais celle-ci parvient à clouer la main de son agresseur sur le rebord d'une fenêtre, puis le tue avec son revolver. Abby ne comprendra sans doute jamais ce qui s'est passé.



## JOEL COEN [1954] ETHAN COEN [1957]

Fils d'enseignants universitaires, Joel et Ethan Coen sont nés respectivement le 29 novembre 1954 et le 21 septembre 1957, à Minneapolis, dans l'État du Minnesota. Enfants, les deux frères se prennent de passion pour le cinéma : ensemble, ils refont certains films vus à la télévision avec une caméra Super-8 achetée avec l'argent de poche gagné à tondre des pelouses ! Mais si, par la suite, Joel décide de partir à New York pour y étudier le 7e art, Ethan rejoint l'Université de Princeton pour y suivre un cursus en philosophie.

Sorti diplômé quatre ans plus tard de son école de cinéma, Joel Coen commence à travailler en tant qu'assistant de production sur différents films industriels et des vidéos musicales, avant de se consacrer au montage. C'est à ce poste, pour lequel il développe un réel talent, qu'il participe à la finalisation de **The Evil Dead** (1982), petit film d'épouvante devenu aujourd'hui culte, et qu'il fait ainsi la connaissance de son jeune réalisateur Sam Raimi.

Enrichi de son expérience sur cette petite production et porté par un désir de passer à son tour derrière la caméra, Joel - rejoint par Ethan - entreprend de se lancer dans l'aventure de son premier métrage. Avec le soutien et les conseils de Sam Raimi, les deux frères parviennent à trouver le financement pour la réalisation. À l'arrivée, **Blood Simple** (*Sang pour sang*, 1984), véritable hommage au film noir, rencontre un succès critique d'estime et trouve son public en étant récompensé notamment dans plusieurs festivals comme celui de Cognac en France.

Fort de ces débuts prometteurs, Joel et Ethan réalisent trois ans plus tard **Raising Arizona** (*Arizona Junior*, 1987), une comédie romantique aux accents cartooniques qui se trouve à son tour saluée par la presse et les spectateurs. **Miller's Crossing** (1990), leur film suivant, situé dans le milieu des gangsters au temps de la prohibition, confirme leur talent singulier. Mais la consécration n'arrive qu'avec **Barton Fink** (1991), l'histoire d'un jeune écrivain de théâtre soudainement confronté au succès et qui, répondant aux sirènes d'Hollywood, finit par se retrouver tétanisé à l'idée de perdre sa voix dans l'industrie du cinéma... jusqu'à ne plus parvenir à écrire une seule ligne.

Avec ce scénario jeté sur le papier en trois semaines par Joel et Ethan qui peinent, par panne d'inspiration, à boucler celui de **Miller's Crossing**, leur précédent métrage, **Barton Fink** apparaît comme le récit miroir de ce que les deux jeunes auteurs sont alors en train de vivre sur le moment, l'expression de leurs propres inquiétudes : ce duo indépendant par essence, se retrouvant au bout de trois réalisations, à douter eux aussi de leur capacité à résister à la grande machine des studios et à faire face à leur propre crise créatrice. Et le résultat fait mouche : avec ce film labyrinthique, noir et fantastique, le brillant tandem se retrouve couronné au festival de Cannes, en obtenant la Palme d'or, la plus haute des récompenses.

L'obtention de ce prix prestigieux remonte les Coen qui, trois ans plus tard, réalisent un de leurs projets restés dans un tiroir depuis l'époque de **Sang pour sang**, *The Hudsucker Proxy* (Le Grand saut, 1994) : critique féroce du capitalisme américain, cette comédie renouant avec l'esprit de celles des années 40, réalisées par Frank Capra, Preston Sturges ou encore Howard Hawks, est malheureusement un échec public, malgré sa brillante inventivité. Aussi, c'est sur le terrain du film noir de leurs débuts que Joel et Ethan Coen font leur retour et signent coup sur coup deux de leurs métrages les plus réussis, **Fargo** (1996) et **The Big Lebowski** (1998), le premier jouant la carte de la comédie humaine sanglante, le second, celle de la transposition d'une intrigue à la Raymond Chandler dans une Californie des années 90 indolente et colorée, peuplée notamment d'incroyables losers. Ces derniers traversent d'ailleurs assez régulièrement l'univers des frères Coen : du Texas (**Sang pour sang**) à l'Arizona (**Arizona Junior**), en passant par le Minnesota (**Fargo**) et la Californie (**Barton Fink**, **The Big Lebowski**), le tandem nous donne à voir le plus souvent une Amérique aussi attachante qu'affligeante, une Amérique de perdants ou d'« hillbillies » magnifiques... À travers toute cette galerie de personnages atypiques oscillant entre les losers cupides, les imbéciles heureux ou les timbrés improbables, les Coen n'ont de cesse de dépeindre en fait la face cachée de leur pays et de déformer le mythe du rêve américain. Et **O'Brother** (2000), leur libre adaptation de l'Odyssée d'Homère transposée dans le Mississippi des années 30, ne déroge pas à la règle.

À partir des années 2000, si la critique continue de manière constante à reconnaître de nombreuses qualités au cinéma des frères Coen, les spectateurs apprécient leurs nouveaux opus avec un enthousiasme plus ou moins inégal. Le public plébiscitant en effet davantage leurs films placés sous le sceau du « Noir » tel **The Man Who Wasn't There** (**The Barber**, 2002), fortement inspiré de l'univers de James Cain et le très sombre **No Country for Old Men** (2007), que leurs comédies décalées et acides considérées par beaucoup comme plus décevantes et déséquilibrées telles **Intolerable Cruelty** (**Intolérable cruauté**, 2003) et **Burn After Reading** (2008) - composant avec **O'Brother**, la « trilogie des idiots » - ou encore **Ladykillers** (2004) et **Hail ! Caesar** (2016). Deux autres films, cependant, recevront aussi un bel accueil dans les salles : **A Serious Man** (2009), et surtout **Inside Llewyn Lewis** (2012), récompensé à Cannes par le grand prix du festival.

Défenseurs d'un cinéma très personnel, à la fois drôle et noir, décapant et surréaliste, les frères Coen ont construit une carrière pour le moins exemplaire, réussissant le pari improbable de connaître le succès populaire tout en conservant une rare indépendance créative au regard de la machine hollywoodienne. Une liberté artistique qui leur a permis de se jouer des étiquettes et d'aborder à peu près tous les genres en dix-sept films au fil desquels se sont exprimés avec merveille leur virtuosité de la mise en scène, mais aussi leur sens aigu de l'écriture.

Jacky Dupont

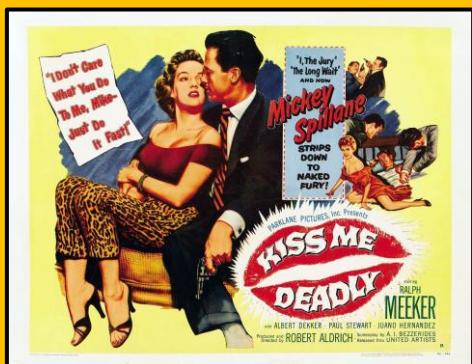


FILMOGRAPHIE **1984** *Blood Simple* | **1987** *Sang pour sang* • **1987** *Raising Arizona* | *Arizona Junior* • **1990** *Miller's Crossing* • **1991** *Barton Fink* • **1994** *The Hudsucker Proxy* | *Le Grand saut* • **1996** *Fargo* • **1998** *The Big Lebowski* • **2000** *O Brother, Where Art Thou ?* | *O'Brother* • **2002** *The Man Who Wasn't There* | *The Barber* • **2003** *Intolerable Cruelty* | *Intolérable cruauté* • **2004** *The Ladykillers* | *Ladykillers* • **2006** *Paris, je t'aime* - sketch "Tuilleries" • **2007** *Chacun son cinéma* - sketch "World Cinema" • *No Country for Old Men* • **2008** *Burn After Reading* • **2009** *A Serious Man* • **2010** *True Grit* • **2012** *Inside Llewyn Davis* • **2016** *Hail, Caesar !* | *Ave, César !*

## DU POST AU NEO NOIR

S'ouvrant en 1937, pour certains historiens de cinéma, avec *You Only Live Once* (J'ai le droit de vivre de Fritz Lang) et en 1941, pour d'autres, avec *The Maltese Falcon* (Le Faucon maltais de John Huston), la période dite « classique » du film noir américain s'est trouvée, pendant plus de vingt ans, étroitement associée à la production intensive de série B qui fut engagée juste après 1929 afin de faire face à la concurrence de la radio arrivant dans les foyers et à la chute de la fréquentation des salles engendrée par la crise économique. Le film noir, comme le western et la SF, s'est retrouvé en première ligne pour alimenter un nouveau concept : les séances double-programme offrant aux spectateurs de voir deux films pour le prix d'un. Des productions à petits budgets, peu onéreuses à réaliser mais très rentables pour les studios.

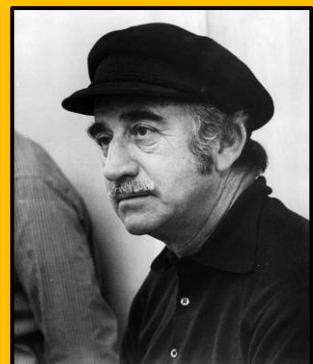
Dans ce contexte, le public s'est alors rué dans les cinémas pour aller voir ces nombreuses petites bandes peuplées de détectives privés et policiers incorruptibles, criminels et autres femmes fatales, jusqu'à ce qu'une loi votée par la Cour Suprême en 1948 mette indirectement un frein à la production de série B, impactant par là-même celle de films noirs (cf. « Qu'est-ce qu'une série B ? » / PDF de la séance de *Gun Crazy*).



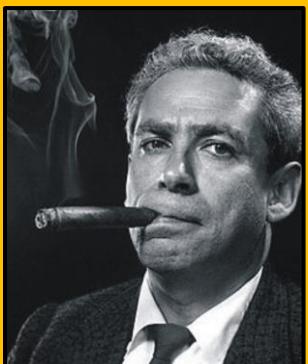
*Kiss Me Deadly* (En quatrième vitesse, 1955)  
de Robert Aldrich



Robert Aldrich



Don Siegel



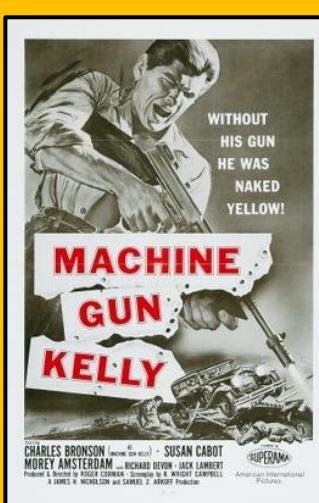
Samuel Fuller

Si le genre tend au final à disparaître aux alentours de 1958, il n'en reste pas moins que quelques cinéastes au caractère bien trempé ont fait en sorte, un peu avant, de lui donner un nouveau souffle, celui même qui habitera le post noir des années 60 et 70 à venir : Robert Aldrich, tout d'abord, avec le très singulier *Kiss Me Deadly* (En quatrième vitesse, 1955), Don Siegel ou encore Samuel Fuller.

Mais en cette fin des *fifties*, les spectateurs ont vu surtout ressurgir un genre oublié, le film de gangsters, remis au goût du jour par de petites compagnies indépendantes : le climat moral de l'Amérique, très différent de celui de la fin des années 30, et la nostalgie qui a commencé alors à s'emparer du public ont assuré les succès de toute une série de biographies de criminels célèbres : *Baby Face Nelson* (L'ENNEMI PUBLIC, 1957) de Don Siegel, *Machine Gun Kelly* (Mitrallette Kelly, 1958) de Roger Corman, *The Bonnie Parker Story* (1958) de William Witney, *Al Capone* (1959) de Richard Wilson ou encore *The Rise and Fall of Legs Diamond* (La Chute d'un caïd, 1959) de Budd Boetticher.



*Baby Face Nelson* (L'ENNEMI PUBLIC, 1957)  
de Don Siegel



*Machine Gun Kelly*  
(Mitrallette Kelly, 1958)  
de Roger Corman



*The Bonnie Parker Story* (1958)  
de William Witney

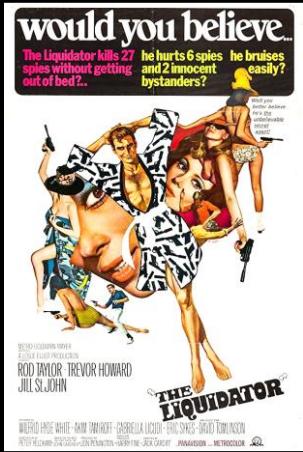


*Al Capone* (1959)  
de Richard Wilson

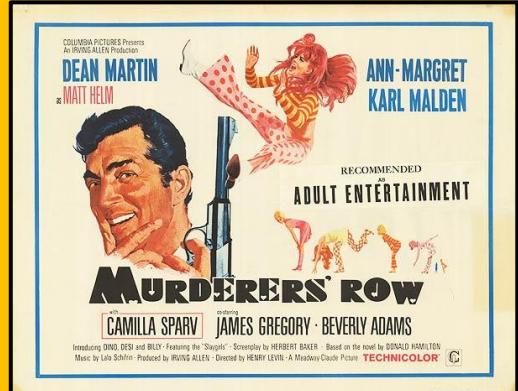
La décennie suivante, c'est le film policier qui, de manière générale, va se voir en partie éclipsé par l'arrivée en force du film d'espionnage, à une période où la guerre froide entre les deux plus puissants blocs, américain et russe, arrive à son paroxysme : **Dr No** (James Bond contre Dr No, Terrence Young, 1962), la première adaptation cinématographique du personnage crée en 1953 par le romancier anglais Ian Fleming, arrive sur les écrans, se fait l'écho de la crise des missiles de Cuba et engendre une déferlante de récits avec agents secrets en charge de sauver le monde au fil de périlleuses missions.



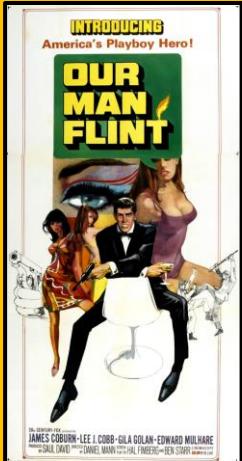
**Dr. No**  
(James Bond contre Dr.No, 1962)  
de Terrence Young



**The Liquidateur**  
(Le liquidateur, 1966)  
de Jack Cardiff



**Murderer's Row**  
(Bien joué Matt Helm, 1966)  
d'Henry Levin



**Our Man Flint**  
(Notre homme Flint, 1966)  
de Daniel Mann

Les récits d'espionnage vont ainsi se multiplier durant toutes les années 60 sur des registres des plus variés, dont celui du film d'action décontracté et parodique, à l'image de la série des Matt Helm, incarné par Dean Martin, celle des Flint, campé par James Coburn ou de certaines comédies comme **The Glass Bottom Boat** (**La Blonde défie le FBI**, 1966) de Frank Tashlin avec la pétillante Doris Day dans le rôle d'une espionne malgré elle. Le cinéma européen exploitera lui aussi cette vague comme en témoigne, en France, la série de films des OSS (1963-1968), personnage né de la plume de Jean Bruce, celle des Coplan (1964-1968) créé par Jean Libert, les aventures de **Marie Chantal contre le Docteur Kha** (1965) filmé par Claude Chabrol et celles de Stanislas menées avec bonne humeur par un Jean Marais encore au meilleur de sa forme... Sans oublier, en Italie, la kyrielle de sous-James Bonderies dont **O.K. Connery** (**Opération frère cadet**, 1967) d'Alberto De Martino, qui n'hésite pas à faire de Neil Connery, le frère de Sean, un agent secret embarqué dans une intrigue qui non seulement reprend des éléments de **Thunderbolt** (**Opération tonnerre**, 1965) de Terrence Young mais qui intègre aussi à son casting et dans des rôles similaires, Bernard Lee (M) et Lois Maxwell (Miss Moneypenny), des comédiens affiliés à la franchise bondienne.

Enfin, le petit écran américain (et britannique) ne sera pas non plus en reste et exploitera cette tendance en proposant lui aussi tout un ensemble de programmes déclinant l'espionnage sur différentes tonalités : en privilégiant le suspense (**Mission Impossible**, 1966-1973 / **Les Espions**, 1965-1968 / **Destination Danger**, 1960-1962), en fusionnant action et insolite (**Des agents très spéciaux**, 1964-1968 / **Chapeau melon et bottes de cuir**, 1961-1969), western et SF (**Les Mystères de l'Ouest**, 1965-1969) ou en jouant encore la carte du plein humour (**Max la Menace**, 1965-1969).



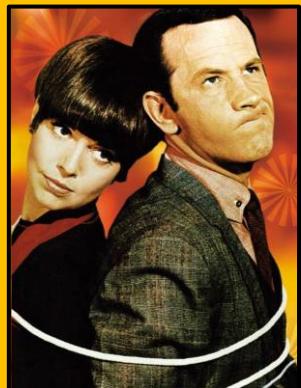
**Mission : Impossible**  
(1966-1973) de Bruce Geller



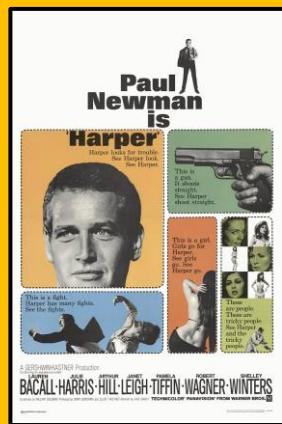
**Des agents très spéciaux**  
(1964-1968) de Norman Felton



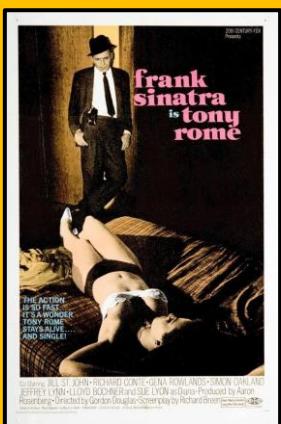
**Les Mystères de l'Ouest**  
(1965-1969) de Michael Garrison



**Max la Menace** (1965-1969)  
de Mel Brooks et Buck Henry



**Harper**  
(*Détective privé*, 1966)  
de Jack Smight



**Tony Rome**  
(*Tony Rome est dangereux*, 1967)  
de Gordon Douglas



**Peter Gunn** (1967)  
de Blake Edwards



**Marlowe**  
(*La Valse des truands*, 1967)  
de Paul Bogart

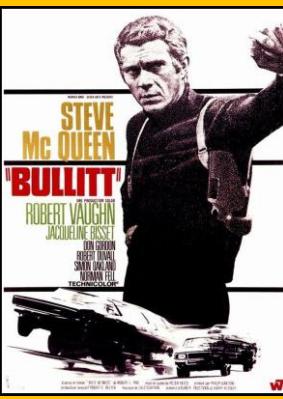


**Lady in Cement**  
(*La Femme en ciment*, 1968)  
de Gordon Douglas

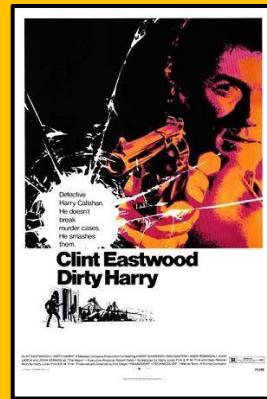
Malgré cette omniprésence de l'espionnage sur les écrans, il y a une figure du film noir classique qui a continué à se perpétuer dans les salles de cinéma au cours des années 60, celle du détective. Incarné « jadis » à la perfection par Humphrey Bogart ou Dick Powell, le privé a pris de nouveaux traits : ceux de James Garner dans **Marlowe** (*La Valse des truands*, 1967) pour reprendre le rôle de l'investigateur « icône » créé par Raymond Chandler, de Paul Newman et de Frank Sinatra pour camper respectivement Lew Harper et Tony Rome, personnages de Ross Mc Donald et Marvin Albert portés à l'écran pour la première fois, ou encore ceux de Craig Stevens pour prolonger les exploits de **Peter Gunn**, apparu dix ans auparavant à la télévision, sur la chaîne NBC.



**Madigan**  
(*Police sur la ville*, 1968)  
de Don Siegel



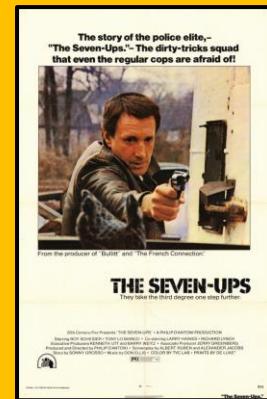
**Bullitt** (1968)  
de Peter Yates



**Dirty Harry**  
(*L'Inspecteur Harry*, 1971)  
de Don Siegel



**The French Connection**  
(*French Connection*, 1971)  
de William Friedkin



**The Seven-Ups**  
(*Police puissance 7*, 1973)  
de Philip d'Antoni

À la fin des années 60, le nouvel Hollywood, qui va se distinguer jusqu'au début des années 80 par une grande liberté artistique, s'est caractérisé par la propension que plusieurs réalisateurs ont eu à mener des projets à potentiel commercial tout en ne négligeant pas leur objectif premier, celui consistant à mettre leur cinéma véritablement en phase (et en questionnement) avec son époque et les maux qui la traversaient. En réinvestissant notamment les genres, tels le western et le film policier, nombreux metteurs en scène ont tenté, par leurs films, de refléter les préoccupations et interrogations du moment. Ainsi, par exemple, comme Hollywood s'est refusé dans un premier temps à aborder ouvertement le conflit du Viet-Nâm, certains sociologues ont vu dans des thrillers comme **Madigan** (*Police sur la ville*, 1968) de Don Siegel ou **Bullitt** (1968) de Peter Yates, une sorte de substitut émotionnel, une manière détournée de faire entrer la guerre dans la réalité américaine. L'interprétation est peut-être hasardeuse mais il est incontestable qu'à l'écran, le nouveau traitement de la violence à cette période, de plus en plus graphique (Peckinpah, Penn...) a reflété directement les tensions politiques et sociales des sixties.

La fin des années 60, c'est l'apparition au cinéma du « super flic » aux méthodes parfois peu orthodoxes. Nombre de films mettent en scène, en effet, le personnage du « flic de base » confronté au double problème du pourrissement de la société urbaine et des moyens à employer pour juguler la situation. Harcelé et écoeuré par une bureaucratie tatillonne, il finit souvent, dans sa guerre au crime, par se muer en justicier. À mi-chemin entre la tradition libérale et une conception plus réactionnaire du maintien de l'ordre, celle qui fût prônée sous Nixon, le policier devient alors un personnage ambigu, recourant à la violence sans prendre de réel plaisir

mais en la considérant comme une regrettable nécessité (Bullitt, Madigan). Le thème de « l'ordre au-dessus de la loi » est le pivot autour duquel s'articule aussi *Dirty Harry* (L'Inspecteur Harry, 1971) de Don Siegel. Dans un monde où la violence a atteint son point de non-retour, l'incorruptible Harry Callahan se révolte contre un système inadapté à la situation puisqu'il permet à de dangereux malfrats de sévir en toute impunité. Condamné pour apologie de l'autodéfense, le film, techniquement très réussi, n'en sera pas moins un énorme succès commercial. Tout comme *The French Connection* (French Connection, 1971) de William Friedkin, s'inscrivant dans la même veine idéologique : Popeye Doyle, incarné par Gene Hackman, étant un inspecteur de police mû par une haine personnelle contre un gros bonnet de la drogue, qui n'hésitera plus à violer la loi pour... la faire respecter, transgressant, s'il le juge nécessaire, les ordres de ses supérieurs. Une nouvelle réussite au box-office qui va engendrer toute une série d'autres titres comme *The Seven Ups* (Police puissance 7, 1973) de Philip d'Antoni ou *Badge 373* (Police Connection, 1973) de Howard W. Koch.

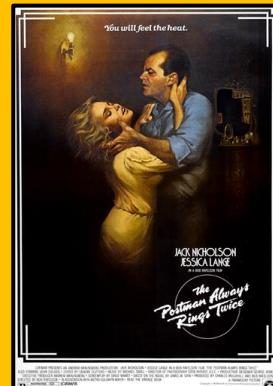
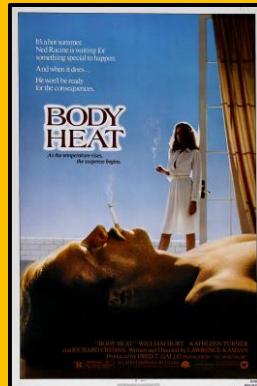


Bien que le grand héros de la fin des sixties et d'une bonne partie des années 70 soit le flic transgresseur occasionnel de la loi, Hollywood n'en a pas pour autant oublié deux grandes figures de sa mythologie : le détective privé et le distingué limier. Nombre de films ont tenté de retrouver le ton et l'atmosphère des films classiques noirs, tout en les adaptant à leur propre époque. Avec *The Long Goodbye* (Le Privé, 1973), Robert Altman a ainsi « modernisé » avec bonheur Marlowe, le personnage de Chandler, en le situant dans un Los Angeles contemporain.

Trois films importants (et remarquables) sont surtout sortis au cours de ces années 70 : *Klute* (1970) d'Alan J. Pakula avec Donald Sutherland dans le rôle de Tuscarora, un laconique et impénétrable policier de Pennsylvanie engagé pour enquêter sur une mystérieuse disparition. Enquête qui le conduit sur les pas d'une belle call-girl campée par Jane Fonda ; *Chinatown* (1974) de Roman Polanski qui restitue quant à lui le climat à la fois psychologique et moral des années 40, avec un Jack Nicholson s'y montrant très convaincant dans la peau d'un détective engagé par une étrange femme fatale – Faye Dunaway. Vamp pour qui le privé plongera dans le monde interlope de la politique et s'y fera casser le nez ! ; enfin, *Night Moves* (La Fugue, 1975) d'Arthur Penn, donnant à Gene Hackman l'occasion d'incarner un impitoyable détective chargé de retrouver la trace d'une jeune fille alors qu'il est en proie, simultanément, à de graves problèmes familiaux.

La décennie a marqué également le retour de Paul Newman en Lew Harper avec *The Drowning Pool* (La toile d'araignée, 1975), film de Stuart Rosenberg plongeant le personnage créé par Ross Mc Donald dans une affaire de chantage... Enfin, une mise en production de plusieurs comédies et pastiches du genre ont vu le jour, comme avec *Pepper* (1975) de Peter Hyams ou *The Black Bird* (1975) de David Giler, suite comique à *The Maltese Falcon* (Le Faucon Maltais, 1941) de John Huston, avec George Segal, dans le rôle du fils de Sam Spade – incarné précédemment par Humphrey Bogart.

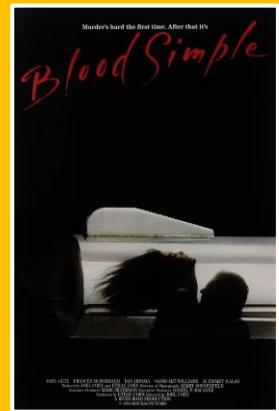




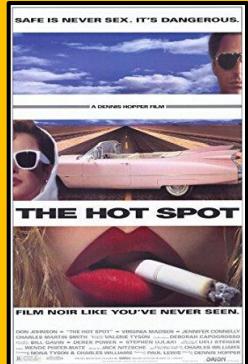
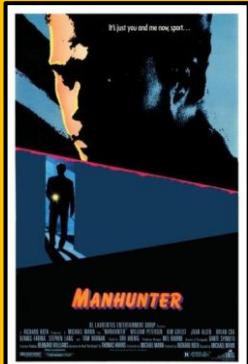
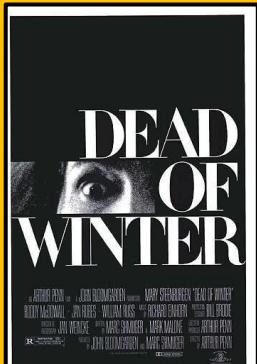
C'est la carte de la nostalgie affichée pour le film noir qui s'incarne dans plusieurs productions réalisées entre le milieu des années 70 à celui des 80. Tout d'abord, par la présence de Robert Mitchum, l'un des acteurs les plus emblématiques de l'âge d'or du genre, qui se retrouve à nouveau au générique de deux films dans lesquels il incarne le détective Philip Marlowe : **Farewell, My Lovely** (Adieu, ma jolie, 1975) de Dick Richards et **The Big Sleep** (Le Grand Sommeil, 1978) de Michael Winner, remakes des films d'Edward Dmytryk et d'Howard Hawks signés respectivement en 1944 et 1946 avec Dick Powell et Humphrey Bogart. Ensuite, par la sortie de **Body Heat** (La Fièvre au corps, 1981) de Lawrence Kasdan, histoire d'adultère, de mari trompé, de femme fatale et d'amant soumis, fidèle à l'esprit de grands classiques tels **Double Indemnity** (Assurance sur la mort, 1944) de Billy Wilder ou **The Postman Always Rings Twice** (Le Facteur sonne toujours deux fois, 1946) de Tay Garnett dont une nouvelle adaptation signée Bob Rafelson sort sur les écrans en 1982.

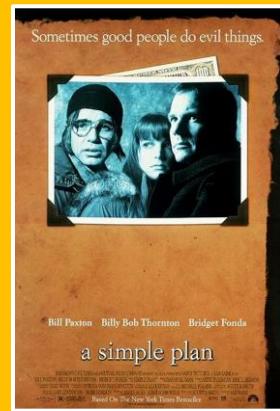
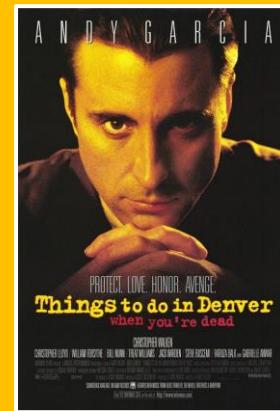
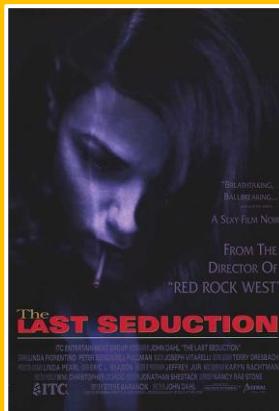
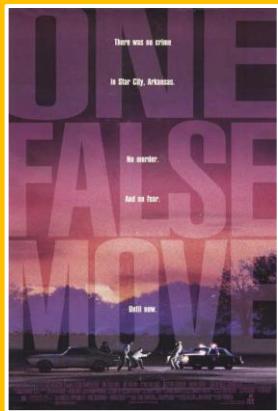


Brian De Palma, lui, remet au goût du jour le gangster en proposant cinquante ans après le chef-d'œuvre d'Hawks, sa nouvelle version de **Scarface** (1983) dont la mise en scène flashy, baroque, stylisée et emphatique annonce à sa manière le néo-noir à venir qu'inaugure entre autres le premier métrage des frères Coen **Blood Simple** (Sang pour sang, 1984). Un nouveau courant cinématographique par lequel les canons du film noir classiques vont être repris pour y être retravaillés, traités parfois formellement avec plus d'excès et de noirceur, en vue de les réinjecter dans d'autres ambiances et récits flirtant avec celles et ceux du pur cinéma de suspense, de terreur ou d'horreur, voire de l'étrange. Tel **Blue Velvet** (1986) de David Lynch.



Le festival de Cognac, qui apparaît en 1982 en France, a été la vitrine du film policier et de ses diverses déclinaisons, à l'instar de celui d'Avoriaz, apparu une décennie plus tôt pour « promouvoir » un autre cinéma de genre, celui du fantastique et de la SF. Durant un peu plus d'une vingtaine d'années (1982-2007), de jeunes cinéastes y ont été révélés et récompensés (John Dahl, Carl Franklin, Joe Carnahan...). Une production riche et diversifiée y a été présentée. Dans ce cadre, le public a pu voir, par la programmation proposée, combien le film policier a subi de nombreuses mutations, le polar a pu tendre peu à peu vers des productions plus hybrides en « pactisant » avec d'autres genres : ainsi, de **The Big Easy** (Le flic de mon cœur, 1986) de Jim McBride ou **The Hot Spot** (Hot Spot, 1990) de Dennis Hopper, films continuant à jouer la carte du noir traditionnel - bien qu'épicé parfois, modernité oblige, d'une pincée un peu plus appuyée d'érotisme - aux intrigues avec « psychopathes new-age » comme **Hitcher** (1985) de Robert Harmon ou **Manhunter** (Le Sixième sens, 1986) de Michael Mann, le film noir a trouvé peu à peu de nouveaux terrains de jeu, où le sang jaillit parfois de plus en plus..





Si John Carpenter reste l'un des « enfants » du festival d'Avoriaz en tant que cinéaste qui y a été découvert et dont les films y ont été souvent présentés, voire récompensés, John Dahl s'avère sans nul doute celui de Cognac, où il y a été maintes fois honoré. Imprégné des films noirs des années 40 et 50, le jeune réalisateur recevra en effet le grand prix pour *Kill Me Again* (1989), son premier long-métrage, celui de la critique avec *The Last Seduction* (Last Seduction, 1994), dans lequel Linda Fiorentino campe une femme fatale mémorable qui dépasse en noirceur toutes les héroïnes des classiques auxquels Dahl se réfère... et celui du prix du public pour *Unforgettable* (Mémoires suspectes, 1996). Sans oublier *Red Rock West* (1993), marchant lui aussi sur les traces des polars d'antan avec cette histoire d'un jeune étranger, faisant halte dans une petite bourgade et qui, pris pour un tueur à gages, se voit proposer par un tenancier de bar de tuer son épouse en échange d'une forte somme d'argent.

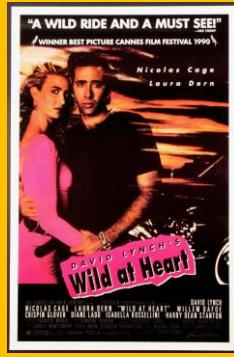
Ajoutons que Carl Franklin – *One False Move* (Un faux mouvement, 1993), *The Devil in A Blue Dress* (Le Diable en robe bleue, 1995), Gary Fleder – *Things To Do in Denver* (Dernières heures à Denver, 1996), ou encore Sam Raimi – *A Simple Plan* (Un plan simple, 1999), sont d'autres cinéastes à avoir fait les belles heures de ce festival charentais qui, suite à des difficultés de financement, a été transféré depuis 2009, en Côte d'Or pour devenir le festival du film policier de Beaune.



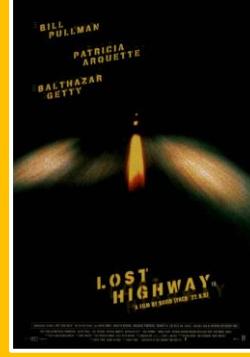
David Lynch



Blue Velvet (1986)



Wild at Heart  
(Sailor et Lula, 1990)



Lost Highway (1997)



Twin Peaks (1989)

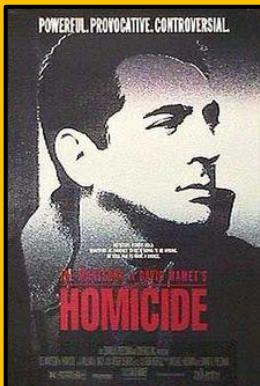


Mulholland Drive (2001)

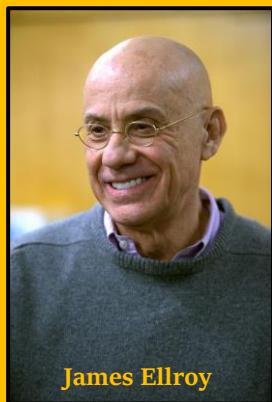
Bien qu'aucun de ses films n'ait été présenté dans le cadre de ce festival, David Lynch est l'un des auteurs dont l'ombre du film noir plane sur la majorité de son œuvre cinématographique. Certes singulier et étrange, son univers - où chaque objet, chaque parole possède un sens caché, une face obscure - intègre des codes, des éléments ou des figures du genre qui nous sont familiers. Par exemple, *Blue Velvet* (1986), à l'ambiance très années 50, suit un jeune garçon qui, cherchant à résoudre un mystère, s'improvise « détective », découvre des choses qu'il n'aurait jamais dû apprendre et se retrouve entraîné dans une machination qui le dépasse. Le road movie *Wild at Heart* (Sailor et Lula, 1990) conte la fuite d'un couple tentant d'échapper notamment à un privé que la mère d'un des deux jeunes amants, a engagé pour empêcher leur union. La série *Twin Peaks* (1989) est placée sous le sceau du film noir par l'ambiance de certaines de ses scènes, de la caractérisation de certains de ses personnages et de plusieurs allusions ou clins d'oeil à quelques classiques, dont le mythique *Laura* (1944) d'Otto Preminger. Enfin, Oniriques et étranges, *Lost Highway* (1997) et *Mulholland Drive* (2001), films à la narration plus expérimentale, intègrent eux aussi, à leur manière, l'univers du noir dans leurs récits.



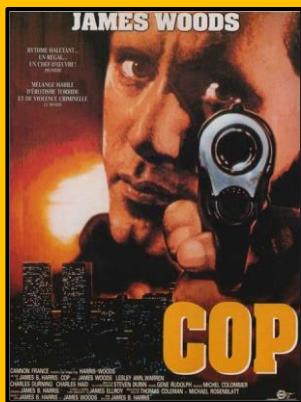
David Mamet



Si certaines des plus belles réussites du film noir classique américain sont des adaptations d'un bon nombre de *hard-boiled* (romans noirs) signés Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace Mc Coy ou encore Lester Dent, Hollywood a profité plus « récemment » - au cours des années 80 et 90 - du talent d'écriture de nouveaux venus. Parmi eux, l'écrivain et dramaturge David Mamet : Signataire de plusieurs scénarios dont celui du remake du **Facteur sonne toujours deux fois**, réalisé en 1982 par Bob Rafelson et de **The Untouchables** (Les Incorruptibles, 1987), la version cinématographique de la fameuse série télévisée des années 60 par Brian De Palma, Mamet est ensuite passé à la réalisation avec une certaine réussite, proposant avec **House of Games** (Engrenages, 1987), **Homicide** (1991), **The Spanish Prisoner** (La Prisonnière espagnole, 1997) et **Heist** (Braquages, 2001) des intrigues au canevas extrêmement bien travaillé et roublard. Le cœur de ses films s'articulant autour du motif de la manipulation et des faux-semblants et donnant ainsi lieu à une construction de récits jalonnés de coup de théâtres, de retournements de situations (des *twists*) et autres « pièges » narratifs lancés au spectateur afin de mieux le tromper.



James Ellroy



Hormis un scénario signé directement pour le cinéma - celui de **Dark Blue** (1997) de Ron Shelton - le brillant écrivain James Ellroy a vu, pour sa part, ses romans (et son univers) portés avec plus ou moins de bonheur sur les écrans : *Lune sanglante* avec **Cop** (1987) de James B. Harris, *Le Dahlia noir* avec, en 2006, l'adaptation de Brian De Palma et celle de *L.A. Confidential* en 1997, signée Curtis Hanson qui reste à ce jour l'une des meilleures productions « hommages » au film noir classique de ces vingt dernières années, le cinéaste étant parvenu de plus à transposer avec brio toute la densité et la richesse du livre original.

Des années 80 aux années 2000, nombreux sont les cinéastes à avoir fait évoluer un cinéma sous influence de ce genre : Steven Soderbergh - **The Underneath** (À fleur de peau, 1993), **Out of Sight** (Hors d'atteinte, 1995), **The Limey** (L'Anglais, 1997), Michael Mann - **The Thief** (Le Solitaire, 1983), **Heat** (1995), Quentin Tarantino - **Reservoir Dogs** (1992) ou encore James Gray - **Little Odessa** (1995), **The Yards** (2000), **We Own The Night** (La Nuit nous appartient, 2007). Mais c'est la filmographie de Joel et Ethan Coen qui se trouve, à ce jour, la plus traversée et « travaillée » par cette culture du « noir », une bonne partie de leurs films s'inspirant (ou adaptant) plusieurs romans qui lui sont propres : leur premier métrage **Blood Simple** (Sang pour sang, 1984) et **The Man who Wasn't There** (The Barber, 2002) évoquent l'écrivain James M. Cain ; **Miller's Crossing** (1990) s'inspire de *La Moisson rouge* (1929) mais aussi de *La Clé de verre* (1931) de Dashiell Hammett ; L'influence de Jim Thompson, l'auteur du *démon dans ma peau* (1952) se retrouve dans **Arizona Junior** (1987) et **Burn After Reading** (2007) ; le récit de **The Big Lebowski** (1997) est une histoire menée, selon leurs propres dires, à la Raymond Chandler (*Le Grand sommeil*, 1939), **No Country for Old Men** (2007) est l'adaptation du roman homonyme de Cormac Mc Carthy... et **Fargo** (1995) demeure tout simplement leur plus belle « perle noire ».

Jacky Dupont

# BLOOD SIMPLE SANG POUR SANG



Joel et Ethan Coen



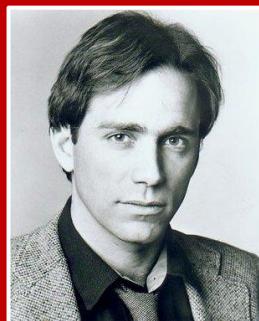
C'est après avoir été monteur sur *The Evil Dead* (Evil Dead, 1982), petit film d'horreur devenu culte de Sam Raimi, que Joel Coen a manifesté son désir de passer à la réalisation et s'est alors lancé dans l'aventure de son premier métrage : *Blood Simple* (Sang pour sang, 1984).

Si l'écriture du script, très « film noir », a été bouclée en quelques semaines avec l'aide de son frère Ethan, la recherche du financement pour le mettre en scène s'est avérée bien plus longue. Ainsi, c'est par le biais d'un petit clip promotionnel de 3 minutes concocté très artisanalement et visant à donner « l'eau à la bouche » à de potentiels mécènes que Joel Coen est parvenu à réunir la somme nécessaire de 750000 dollars, récupérée pour l'essentiel auprès d'amis de ses parents après une campagne de porte à porte de plus d'un an.

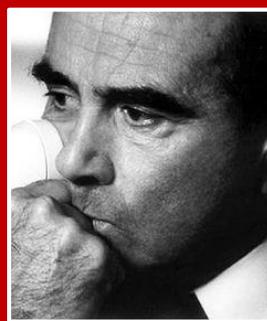
Teaser : <https://www.youtube.com/watch?v=9owNNoMRoxo>



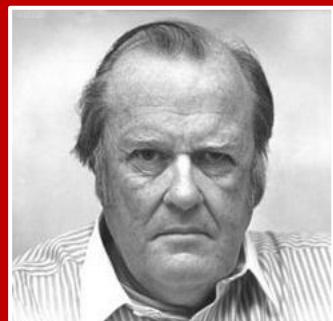
Frances McDormand



John Getz

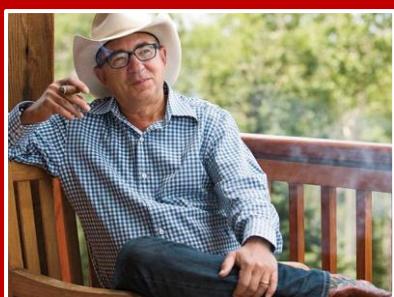


Dan Hedaya



M. Emmett Walsh

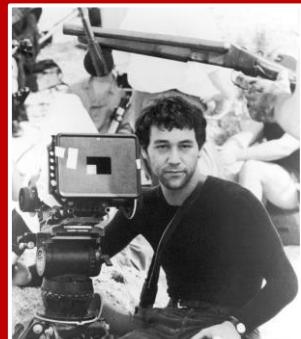
Budget serré oblige, le casting du film s'est constitué essentiellement autour de jeunes débutants (Frances McDormand – *en remplacement d'Holly Hunter qui renoncera au rôle d'Abby*, John Getz) et de solides comédiens expérimentés (Dan Hedaya, M. Emmett Walsh), habitués à des rôles de second plan. Quant à l'équipe technique, les frères Coen ont également sollicité l'aide de novices tel le chef opérateur Barry Sonnenfeld, qui signera par la suite la très belle photographie de *Miller's Crossing* et qui passera quelques années plus tard derrière la caméra pour réaliser entre autres la trilogie des *Men in Black* (1997-2002-2012), ou encore le jeune compositeur Carter Burwell qui finira par entretenir avec eux une collaboration très suivie en écrivant la quasi majorité des musiques de leurs films.



Barry Sonnenfeld



Carter Burwell



Sam Raimi

Il convient de préciser aussi combien ce premier film des frères Coen doit beaucoup également à Sam Raimi. Il est en effet celui qui, d'une part, les a soutenu dans leur recherche de financement en leur conseillant de tourner le petit teaser évoqué plus haut, et ainsi de faire en outre ce qu'il avait entrepris lui-même pour parvenir à réaliser son propre film, *Evil Dead*, devenu rapidement un petit succès.

D'autre part, sans qu'il ait occupé véritablement un poste de consultant à la mise en scène, les inventions formelles et l'atmosphère de certaines séquences de **Sang pour sang** portent de manière incontestable son empreinte : le travelling avant survolté lorsque Marty vient agresser Abby chez son amant évoque ceux utilisés par ses soins lors des attaques démoniaques en caméra subjective d'**Evil Dead**, tout comme les transitions usant de façon narrative du fondu enchaîné en reprenant les mouvements d'un personnage d'un lieu à un autre (et qu'il perfectionnera dans **Darkman**, 1990). Quant à la scène du mari enterré vivant, la photographie de Barry Sonnenfeld et l'atmosphère fantastique reprennent littéralement celle de son film d'horreur.

Précisons, au final, que ce « lien » avec Sam Raimi va se perpétuer jusqu'au début des années 90 : Joel et Ethan Coen, avant de signer leur second film, lui écriront le scénario de son suivant, *Crimewave* (**Mort sur le Gril**, 1986), comédie déjantée filmée à grand renfort d'objectifs à courte focale ou grand angle, de mouvements alambiqués et ponctuée d'effets sonores improbables. Un traitement cartoonesque de la mise en scène que l'on retrouvera dans son troisième film, **Evil Dead 2** (1986) et qui inspirera sans nul doute les deux frères pour la réalisation d'**Arizona Junior**. Enfin, Sam Raimi apparaîtra furtivement en tant qu'acteur dans **Miller's Crossing** (1990), puis cosignera avec eux le scénario du **Grand Saut** (1994).



**Crimewave**  
(**Mort sur le grill**, 1985)  
de Sam Raimi



**Evil Dead 2** (1986)  
de Sam Raimi



**Raising Arizona**  
(**Arizona Junior**, 1987)  
de Joel et Ethan Coen



**Miller's Crossing** (1990)  
de Joel et Ethan Coen

Tourné au fin fond du Texas, en huit semaines, au cours de l'automne 1982, **Sang pour sang** a demandé près d'un an de travail supplémentaire pour le montage et bien que très remarqué dans divers festivals, le film a eu du mal à trouver un distributeur. Ce sera finalement Circle Releasing, une petite compagnie nouvellement créée qui prendra le risque et empochera 3 millions de dollars, aussitôt réinvestis dans le film suivant, **Arizona Junior**. En France, **Sang pour sang** a obtenu le prix de la critique au festival du film policier de Cognac mais aussi celui du festival du cinéma fantastique de Paris, rappelant au passage que le néo-noir s'est attaché, dès le début, à reprendre les codes du film noir classique pour mieux les brouiller ou les faire exploser en les confrontant ou en les fusionnant à d'autres, au fil notamment de diverses outrances formelles.

Sorti en plein été de 1985 dans une relative indifférence, **Sang pour sang** s'est vendu dans les salles comme un film à suspense hitchcockien, si l'on se souvient bien de l'accroche présente sur l'affiche française, celle reprenant une citation du célèbre cinéaste alors interrogé sur la mémorable séquence de meurtre de **Torn Curtain** (**Le Rideau déchiré**, 1966) : « *Tuer quelqu'un est très dur, très douloureux, et très...très long* ». Toutefois, même si les frères Coen ne manquent pas au cours du récit de se livrer à certains clins d'oeil au maître - comme avec le plan du briquet laissé sur place par le détective comme dans **L'Inconnu du Nord-Express** (1951) - **Sang pour sang** s'est présenté surtout comme un film véritablement singulier qui n'a pas manqué, à chaud, de déstabiliser ou d'agacer le public. À l'arrivée, l'accueil critique a été honorable sans être dithyrambique. L'article de Jacques Chevallier dans *La Saison Cinématographique* 1986 éditée par *La Revue du Cinéma* synthétise assez bien comment a été perçu et apprécié dans un premier temps le film : « *Un scénario de série noire avec le trio classique mari-femme-amant flanqué d'un détective privé à l'accent texan qui se complaît dans le sordide. Meurtres en série, sang à profusion, climat nocturne avec bar et néons, cauchemar renforçant la cruauté largement étalée tout au long du film... Les codes du thriller sont à la fois respectés dans leur fonction narrative et transgressés par une surenchère constante dans l'horreur. L'ambiguïté, le suspense, maintenus tout au long du récit, s'accompagnent d'une exploitation systématique de l'atroce. Mais cet atroce, poussé jusqu'à l'absurde, donne lieu – et ce n'est pas le moindre mérite du film – à des* »



excès délibérément parodiques. *Le sang n'en finit plus de couler, incapable de sécher et, plus on le nettoie, plus il se répand !* Le « mort » dans sa fosse dresse une main armée d'un revolver, et la terre sous laquelle il est enfoui se soulève au gré de ses derniers souffles, etc ! Humour noir, donc, d'autant plus efficace, qu'il semble étranger aux personnages et implique la participation des seuls spectateurs.

La mise en scène de Joel Coen insère systématiquement les gros plans des personnages dans des décors insolites éclairés et cadrés dans un sens constant de la lumière, de la structure de l'image. Cela ne va pas sans quelque maniériste d'autant que le réalisateur multiplie les mouvements d'appareils incongrus, tel ce rapide travelling avant à ras de sol « vu » par un berger allemand. Si l'on ajoute les plongées, les contre-plongées, on se trouve face à un répertoire de prouesses techniques dont l'accumulation ne laisse pas d'être artificielle. Moins d'habileté, plus de sobriété et *Sang pour sang* eut été mieux qu'un hommage (réussi) au thriller : une de ses œuvres majeures »

À l'arrivée du DVD sur le marché, Joel Coen et son frère Ethan ont été sollicités en 2001 par Universal Home Video pour participer à l'élaboration du produit. Ils ont profité de cette occasion pour procéder à un lifting du film, après l'avoir revu en salle et avoir considéré que certains fragments leur semblaient aujourd'hui maladroitement intégrés dans le montage final. Ils ont retravaillé aussi énormément la bande son car celle-ci était à l'origine en mono et beaucoup de morceaux de musique qu'ils souhaitaient intégrer à l'époque restaient inaccessibles pour cause de droits trop prohibitifs. La version qui circule désormais et qui vous a été proposée est donc le Director's Cut approuvé par les auteurs, version raccourcie de cinq minutes, intégrant cette fois les chansons souhaitées à l'époque et dotée d'une bande son entièrement remixée.



## L'Ombre du noir

En soi, le sujet de *Sang pour sang* n'est guère original : il pourrait être celui d'un roman de James Cain dont on retrouve les thèmes du triangle, du couple d'amants maudits, de la faute et dans lequel aurait fait irruption un personnage méchant, vicieux, rusé et tout à la fois borné, qui se serait échappé d'un roman de Jim Thompson auquel s'apparente d'ailleurs l'univers dans lequel évoluent les protagonistes ainsi que le caractère dérisoire de la fin, durant laquelle la dernière vision prosaïque, vulgaire qu'à de la vie le détective moribond (la tuyauterie d'un lavabo), fait écho au final de certaines œuvres d'Horace Mc Coy.

Jusqu'à l'engrenage de la fatalité qui, par une série de quiproquos, va détruire chacun des trois protagonistes, victimes de leur mise en scène, *Sang pour sang* est donc une œuvre en totale filiation avec la plus pure tradition du roman et du film noir, dont elle restitue le singulier et vénéneux parfum, sans pour autant manquer d'invention, tant en matière de récit que de narration, de mise en scène.



## Du noir en négatif

**Sang pour sang**, dont le titre original *Blood Simple* est tirée d'une phrase de *La Moisson rouge* de Dashiell Hammett – terme inventé par l'auteur pour désigner ainsi un individu entraîné dans une spirale criminelle et rendu « hébété par le sang » - emprunte ouvertement à l'un des classiques du genre : l'adaptation du célèbre roman de James M. Cain, *The Postman Rings Always Twice* (Le facteur sonne toujours deux fois, 1946) de Tay Garnett, avec John Garfield et Lana Turner... à la seule différence près : ce ne sont plus les deux amants qui projettent ici de se débarrasser de l'époux légitime. Mais le mari qui cette fois commandite le meurtre du couple adultère.

Par ailleurs, le spectateur peut se rendre compte assez rapidement combien les codes et les figures du film noir dans lequel puissent Joel et Ethan Coen pour nourrir leur récit se détachent de « l'imagerie » classique du genre. D'entrée, les deux jeunes cinéastes installent l'action dans un décor qui n'est pas raccord avec celui que l'on trouve traditionnellement. À l'espace urbain parfois étouffant des grands classiques des années 40 et 50, nous passons ici à un espace rural comme quasi abandonné ou en voie de désertification.



Ensuite, l'allure du détective privé, incarné par Emmet Walsh, est aussi toute autre : il n'a plus l'élégance d'un Bogart vêtu d'un complet noir bien coupé et coiffé d'un feutre mou. Il est ici Texan jusqu'au bout des ongles, arborant fièrement sur la tête un chapeau de cow-boy et portant un costume clair de manière plus négligée. Comparé à un serpent qui rampe par Marty, le commanditaire du meurtre, le détective n'est plus représenté comme un individu séduisant, attractif et attachant, mais comme un homme repoussant, vil, et détestable. Et si son élocution est très éloignée du phrasé vif et agressif New-Yorkais entendu dans bon nombre de polars urbains d'antan, la petite coccinelle, dans laquelle il se déplace et donne des rendez-vous, tranche tout autant avec les belles américaines étroitement liées au genre. Sa voiture étant, de plus, aussi bien entretenue que la Peugeot 403 de l'inspecteur Columbo !



Par ailleurs, le personnage d'Abby est éloigné de la femme fatale, de la vamp vénale et manipulatrice que l'on garde en tête. Même si elle parvient à se défendre à certaines occasions, elle est ici plutôt quelque peu dominée par les hommes et victime (notamment du machisme de son mari). Loin de l'image glamour et sophistiquée véhiculée autrefois par les actrices du genre (Veronica Lake, Lana Turner, Barbara Stanwyck...), Abby est non pas une calculatrice diabolique, mais une simple ménagère insatisfaite qui n'aspire qu'à quitté son mari pour refaire sa vie.



**Exposition** La période d'exposition du film, durant laquelle nous sont présentés traditionnellement l'époque et le cadre de l'action, les personnages et les enjeux de l'intrigue à venir, est ici un exemple de concision et d'efficacité. En deux seules séquences, de durée équitable, Joel et Ethan Coen nous installent en premier lieu en territoire connu en nous donnant tous les éléments d'un programme qui semble s'orienter sur une des trames archétypales du roman et du film noirs.

Tout d'abord, par la première, nocturne, avec le couple dans la voiture, le spectateur apprend en effet d'entrée : qu'une jeune femme (Abby) pense parfois à vouloir tuer son mari autoritaire, gérant d'un bar, avec l'arme que ce dernier lui a offert pour son anniversaire ; que le conducteur (Ray), auprès duquel elle se confie, est un des employés de son époux et qu'il n'est pas sans éprouver des sentiments pour elle ; que leur voiture

## Blood simple.



semble être prise en filature par un étrange individu et qu'au terme de leur conversation, leur relation finit par devenir plus intime en décidant d'un commun accord de passer la nuit dans un motel.

Ensuite, par la seconde, dans l'arrière bureau d'un bar, que le mari en question (Marty), évoqué dans la conversation précédente, a missionné un détective privé (Visser) pour faire suivre sa femme (Amy).



Toutefois si l'ensemble de ces éléments laisse donc présager le développement d'un récit extrêmement bien « balisé », prêt à nous rejouer une énième variation du **Facteur sonne toujours deux fois**, la séquence précédant le carton titre BLOOD SIMPLE, laisse déjà entendre ironiquement, par la voix du narrateur (le détective) et par un « *Tout peut toujours clocher* », qu'au final tout peut aussi arriver. Ce qui ne manquera pas de caractériser le traitement évolutif du récit qui, au fur et à mesure que la situation échappera aux différents personnages, la plongée dans la noirceur se fera de plus en plus profonde, dure et parfois outrancière, la violence de plus en plus incontrôlable. En cela, avec **Sang pour sang**, Joel et Ethan Coen vont s'adonner à un exercice de transgression des règles, tant sur le plan du fond que de la forme, en adoptant dans un premier mouvement de l'intrigue, des accents et des codes du film noir, et en les surlignant assez afin de pouvoir, dans un second, les pulvériser pour y introduire petit à petit une autre couleur bien plus sombre.

### Circulation de l'inanimé

En flirtant par exemple sur les terres d'un cinéma d'horreur à la Sam Raimi (la séquence de l'enterré vivant, la mutilation au couteau du détective), le film prend peu à peu de grandes libertés par rapport à la facture visuelle traditionnelle du film noir classique. Mais il faut bien admettre aussi que le motif de la fatalité, qui est l'un des plus emblématiques de ce dernier genre, y est traité jusqu'à la dernière minute.

À ce sujet, on peut concevoir que l'escalade meurtrière inexorable dans laquelle chaque protagoniste finit par tomber, malgré toutes les précautions prises par chacun au fil de leurs actions, résulte avant tout de leur bêtise bien humaine, leurs bas instincts – plus ou moins prononcés – et leur manque de communication les amenant systématiquement à mal interpréter les situations. Mais la fatalité (et ou le mauvais œil) semble s'incarner aussi dans l'inanimé, les objets qui circulent tout au long de l'intrigue et viennent contrecarrer le bon déroulement du cours des événements qui étaient planifiés... Comme il le fut d'ailleurs noté par un critique lors de la sortie du film en 1984 : « *L'âme mauvaise de Blood Simple, c'est celle de l'inanimé, des choses et autres objets, dont la circulation n'est surtout pas contrôlée par ceux qui les utilisent* ».



Ces objets « tout-puissants » servent de moteur à l'intrigue et incarnent une forme de prédestination venant mettre à mal les moindres manoeuvres des protagonistes. La destinée des personnages se traçant et se déterminant alors au fil du parcours qu'effectue chaque pièce à conviction.

Parmi ces objets, il y a tout d'abord le revolver à la crosse nacrée : Abby déclare à Ray que son mari, Marty, le lui a offert en guise de cadeau de mariage. Puis, après être retournée chez elle pour le glisser dans son sac à main, elle se le fait dérober par Visser, le détective engagé par son époux, alors qu'elle passe la nuit chez son amant Ray. L'arme est ensuite utilisée par le privé pour tuer Marty et abandonnée par ses soins afin d'accuser Abby. Mais Ray, arrivant peu après sur le lieu du crime, trouve le revolver et pensant qu'il a été utilisé par la jeune femme, la met machinalement dans la poche de Marty avant de l'enterrer. Toutefois ce dernier, au fond de la fosse, agonisant, la retrouve dans son veston et tente de l'utiliser pour abattre Ray qui est en train de le recouvrir de terre. Mais celui-ci parvient à lui reprendre avant de le restituer chez Abby. Arme qui sauvera cette dernière lorsque Visser, une fois avoir abattu Ray, viendra lui rendre visite pour tenter de l'éliminer à son tour.



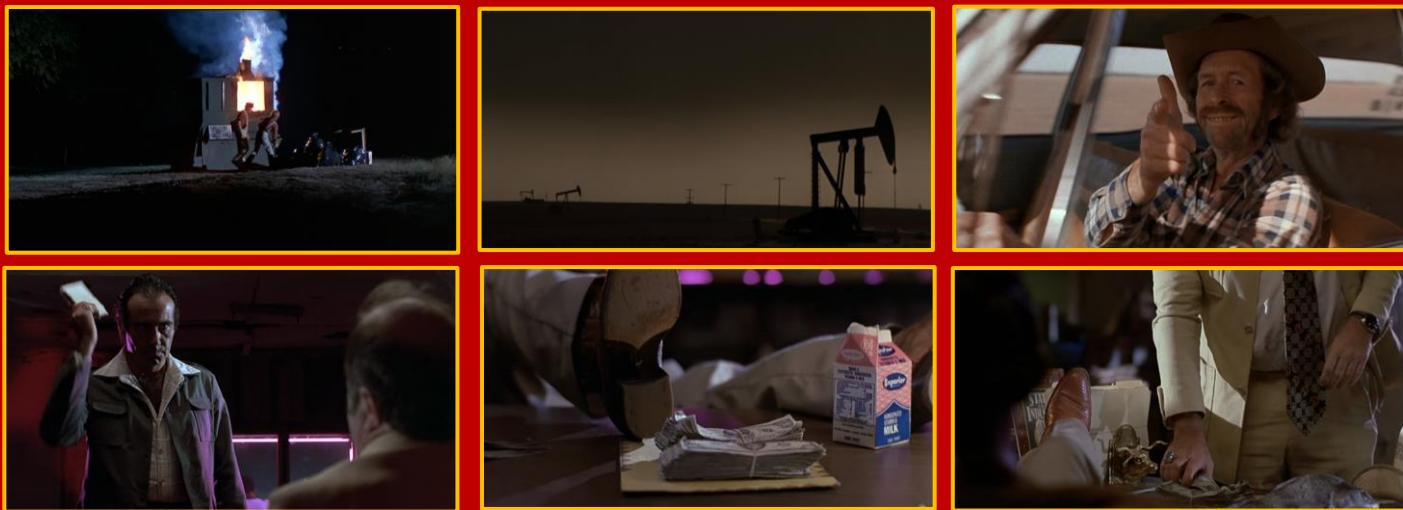
Ensuite, il y a aussi le parcours effectué par la photo truquée des deux amants : Elle est prise par le détective puis montrée à Marty qui la subtilise à ce dernier dans son dos et la place discrètement dans son coffre. Elle est ensuite recherchée par le privé, en vain, et retrouvée par Ray, qui l'abandonne sur le bureau de Marty. Quant au briquet du détective, il est amené et placé dans la narration pour être plus classiquement appelé à devenir l'objet purement oublié sur le lieu du crime, comme dans *Strangers on A Train* (L'Inconnu du Nord Express d'Alfred Hitchcock, 1951).



Si l'on considère les films des frères Coen comme autant de chapitres d'une vision désacralisée de l'Amérique et de son cinéma, **Sang pour sang** est sans doute l'une de leur œuvre la plus virulente. Vrai film noir aux accents pirandelliens, à l'atmosphère lourde et au pessimisme revendiqué (la superbe mélodie de Carter Burwell y est pour beaucoup), **Sang pour sang** n'est pas un simple polar astucieux, à l'esthétisme toc et au scénario alambiqué, définition dont il fut trop souvent affublé. Narrant dans le Texas profond, la vaine vengeance d'un mari trompé (Marty / Dan Hedaya), engageant un détective (Visser/ M. Emmet Walsh) pour abattre le couple adultère (Ray / John Getz et Abby / Frances Mc Dormand), le film dépeint avec froideur une Amérique rurale aux valeurs archaïques, s'interroge sur la liberté de la femme dans un monde machiste et finit par confronter le spectateur à ses propres croyances par un subtil jeu de miroirs (de points de vue) où la vérité (l'image) est toujours mensongère.

## Instinct basique

Des films des frères Coen, **Sang pour sang** est celui qui retranscrit le plus l'archaïsme de l'Amérique blanche. Les protagonistes du film sont pauvres, stupides, instinctifs. Leur archaïsme se traduit par des comportements frustres et un langage violent. Tout y est question d'argent, de désir immédiat, primitif. En situant leurs personnages dans le milieu frustre et grossier du Sud, les Coen mettent en évidence les relations de possession des êtres en eux. Aucun rapport humain n'y est sain, égalitaire. Les protagonistes s'achètent, se prennent, se détruisent. Rencontrer l'autre, c'est disposer de lui. Aucun civisme, aucune morale ne semble faire barrage à cette loi de l'instinct prédateur. Chacun rêve de vivre sa vie, de la choisir, mais il en est dépossédé par le désir vampirique de l'autre. Ce désir les entraînera tous jusqu'à la mort (le mari, l'amant, le détective). Le pouvoir est assis sur la virilité, et sur l'argent qui en est sa traduction symbolique (en gros, on paye celui qui rétablira l'ordre, le détective en l'occurrence).



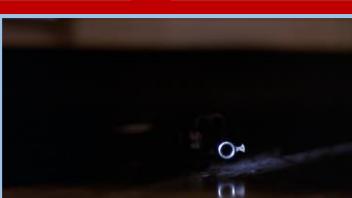
Dans cet univers, la femme est totalement victime. Dès le départ, le Texas l'enferme par des valeurs rétrogrades profondément ancrées dans la mentalité masculine. L'image que les Coen donnent de cette ancienne terre d'esclavage (ce n'est pas le Texas par hasard...) est celle d'un monde clos, refermé sur lui-même (d'où la lumière nocturne sublimée par Barry Sonnenfeld, à l'époque chef opérateur). L'homme (le mari, l'amant) y est dominateur, la femme soumise en tant qu'objet de ses convoitises. L'homme la monnaye, l'utilise ou la kidnappe. Cette situation terrible imprègne tout le film, qui se construit alors comme une tentative de libération féminine. Tentative qui, pour les Coen, mène inexorablement au meurtre. Meurtre symbolique (la photo truquée des amants), meurtre par nature (Ray enterre son rival masculin), meurtre pour l'argent (le détective assassinant le mari trompé) et meurtre par fatalité. Lors d'un final ironique et inattendu, la femme tue le détective en pensant abattre son mari, vrai responsable de sa fuite en avant. Preuve qu'à leurs yeux, le poids des mentalités primitives ferme toute tentative d'émancipation. Dans le remontage du film d'ailleurs, la musique finale (une mélodie espagnole) est remplacée par un morceau de country, symbolisant, avec cynisme, la victoire totale du Texas !



## Coupes, questions de point de vue et histoire d'un remontage

Ce pessimisme absolu se traduit par une mise en scène ne fonctionnant que sur la multiplication des points de vue. Le film s'y organise autour de quatre bien distincts, correspondant à ceux des quatre personnages et qui perturbent la logique du spectateur. **Sang pour sang** enchaîne alors manipulations et fausses vérités, certitudes impossibles et croyances douteuses. Toute forme d'identification devient donc impossible. Le « héros », comme l'image qui sert sa subjectivité, ne détient jamais la vérité.

En matière de récit, il y a cette formidable idée du même lieu visité tour à tour par chacun des protagonistes qui ont une « vision » des événements qui s'y passent ou s'y sont passés différente et tout aussi erronée du fait des modifications qu'ils y ont apporté à tour de rôle :



En récupérant les photos truquées des amants morts, le détective lit une consigne adressée aux apprentis photographes : « Les utilisateurs sont priés de se laver les mains ». S'il ne tue pas personnellement le couple, le détective lui inflige une mort sur pellicule, annonciatrice des drames à venir. L'image n'est donc pas preuve de vérité. Elle se doit d'être contestée, critiquée, jugée. Dans cette logique, chaque plan du film a une valeur de morale.

Dans cette histoire morbide d'êtres veules prêts à s'incinérer, s'enterrer vivants ou se mutiler, c'est bien de responsabilité morale qu'il s'agit. Le travail de remontage des frères Coen en 2001 prend alors tout son sens. Pas de scènes ajoutées mais seulement 5 petites minutes coupées, correspondant à environ 70 plans éliminés ou raccourcis.

Des cuts parfois d'une demi-seconde sur un plan (un rire raccourci dans la confrontation entre le mari et le détective), parfois un plan entier, parfois un champ contre-champ supprimé (quand le détective tue Marty). La plupart des coupures effectuées n'ont qu'une fonction rythmique et servent à fluidifier la progression du récit, voire à se débarrasser de plans mal cadrés qui dénotaient face à l'élégance visuelle du reste du film (Ray mettant une cigarette dans la bouche d'un sanglier empaillé).



Même le chant *Sweet Dreams* (sorte de chœur d'opéra) qui remplace le country *Same Old Days* dans la scène où la caméra enjambe un ivrogne au bar n'apporte qu'une touche ironique, décalage évident entre un milieu d'inculture et une musique qui en appelle à l'art. En revanche, certaines coupes, plus importantes, si elles ne remettent pas vraiment en cause la nature même du film, l'affinent considérablement. Les quelques maladresses entrant en contradiction avec la réflexion des Coen sur la responsabilité des points de vue ont été totalement éradiquées. De nombreux plans lors de la confrontation d'Abby et de son mari devant la maison de Ray, contre-plongées en grand angle héritées de Sam Raimi, ont été supprimées parce qu'ils desservaient le mouvement rapide d'une caméra-voyeuse qui, en un travelling avant, poussait le spectateur à prendre part au drame. Ces plans au style racoleur laissent désormais la place à la confrontation importante de deux points de vue : la vérité de l'œil du spectateur face à celle de l'amant, qui arrive après le conflit, fier dans sa posture de sauveur, bien que ce soit la femme qui ait seulement terrassé son assaillant !



## Conscience morale

Le plus important reste néanmoins la place réduite accordée désormais au personnage secondaire, Meurice, qui dans le premier métrage faisait figure de conscience morale. Gentil, prévenant, lucide, il poussait les autres personnages à sortir de leur folie destructrice. Il incarnait un point de vue du spectateur trop lisible, trop rassurant, une éthique bien-pensante à laquelle il était aisément raccroché. Or, depuis *Blood Simple*, les Coen ont tout fait pour supprimer de leurs récits le jugement moral. Un jugement qui, pour eux, est l'affaire du spectateur et non du metteur en scène. Même les *deus ex machina*, figures récurrentes de leur cinéma (le cow boy de *Big Lebowski* ou l'aveugle d'*O'Brother*) ne sont jamais présents à des fins moralisatrices, mais pour mettre en perspective le rôle du spectateur face à la fiction moderne. Du coup, la majorité des scènes concernant Meurice ont été supprimées (son dialogue avec un consommateur au bar, Meurice acceptant d'aider Abby). Mieux, une scène entre Abby et Meurice est entrecoupée de plans qui étaient à l'origine dans la séquence suivante, comme s'il fallait qu'à son tour, la vérité que perçoit Meurice soit mise en doute. Les Coen mettent ainsi un point d'honneur à interdire au spectateur tout ancrage possible dans le récit. Son incertitude permanente et la nécessité de construire de facto le sens, deviennent alors le gage de sa responsabilité retrouvée.

J.D.

## SANG POUR SANG DE PLUS



Aussi surprenant que cela puisse paraître, ces photogrammes sont extraits du remake de *Sang pour sang* que le célèbre metteur en scène chinois Zhang Yimou a réalisé en 2009 sous le titre *A Woman, A Gun and a Noodle Shop* et qui a été présenté en compétition dans le cadre de la 60<sup>e</sup> Berlinale. En voici le résumé succinct suivi de deux critiques du film à l'époque de sa sortie.

**SYNOPSIS** La Chine féodale. Moyennant rétribution, le policier Zhang informe Wang, riche mais pingre propriétaire d'une auberge isolée, que son épouse le trompe avec Li, un de ses employés. En colère, l'aubergiste commande au mouchard l'assassinat des deux amants. Quand ce dernier revient avec la preuve de son méfait, Wang ouvre son coffre-fort pour le payer. C'est alors que Zhang sort le revolver dérobé à la femme de Wang et abat ce dernier. Lequel, au seuil de la mort, a toutefois eu le temps de refermer son coffre-fort. Dans le désert, les amants supposément morts se réveillent, ignorant ce qui s'est passé à l'auberge. Quand, plus tard, Li découvre le cadavre de Wang, il ramasse le revolver en pensant que sa bien-aimée est passée à l'acte. Après s'être débarrassé du corps, Li confronte la veuve.

« *Zhang Yimou adapte ici librement l'intrigue de Blood Simple (Sang pour Sang) des frères Coen. Située dans la Chine médiévale, cette histoire de mari jaloux qui engage un policier pour tuer sa femme, qu'il croit avoir une liaison avec l'un de ses employés, va devenir au final très compliquée, les hasards et malentendus faisant se succéder les pires actions. Et le récit propose un joli bouquet de sentiments ou motivations humains, comme l'instinct de protection, la cupidité, le désir de vengeance, le mépris.* »

*Malheureusement, même si Zhang Yimou excelle dans son entrée en matière (la vente de l'arme à l'origine de tous les problèmes) et dans sa conclusion (la scène de la main clouée à la porte par une paire de ciseaux), son film manque régulièrement de souffle, jouant trop sur la pitrerie, effet qui se marie mal avec l'humour noir du scénario. Restent une nature désertique d'une beauté à couper le souffle et un comique de répétition qui fonctionne plutôt bien avec les scènes dans le bureau du mari, dont chacun des personnages aimeraient bien piller le coffre. »*

Olivier Bachelard, abus de ciné.com

« *Le cinéaste Zhang Yimou a dévoilé dimanche un curieux western médiéval chinois, remake en farce du film Blood Simple des frères Coen, en compétition à la 60<sup>e</sup> Berlinale, où il a déjà remporté l'Ours d'or en 1988 avec Le Sorgho rouge. A Woman, A Gun and A Noodle Shop* est un western à l'image très stylisée qui a pour cadre une échoppe, toujours déserte, isolée au milieu d'étranges collines pierreuses, rayées de terre pourpre.

*L'intrigue au départ est celle d'un vaudeville : la ravissante épouse d'un tyrannique et riche barbon patron de la taverne le trompe avec un jeune employé, un garçon lâche et efféminé, sous les yeux des domestiques. Lorsqu'elle achète à un colporteur une mystérieuse arme occidentale, le pistolet, les événements s'enchaînent : la police se mêle de l'affaire tandis que le mari, apprenant l'adultère, paie un tueur pour exécuter les amants.*

*Splendide, la photographie aux couleurs tranchées souligne la dramaturgie : les cieux d'un bleu d'encre éclairés par la pleine lune contrastent avec les montagnes rouges et les soieries acidulées de costumes (rose bonbon, vert jade, jaune citron) inspirés par les costumes de Nouvel An, a expliqué le cinéaste.*

*Le ton des scènes est celui de la farce : les mimiques des héros et leur jeu très théâtral contrastent avec l'impassibilité du tueur, qui lui évolue dans le registre du western – coups de sabre filmés au ralenti, regards en gros plan. Surprenant et expérimental, ce mélange entre humour grotesque, codes du film d'action et irréalité des somptueux paysages, fait de A Woman, A Gun and A Noodle Shop un curieux objet.*

« *J'avais toujours fait des films sérieux, j'ai voulu m'essayer à la comédie avec un langage visuel radical qui vient s'une très vieille tradition en Chine, que je n'avais jamais encore utilisée* » a dit Zhang Yimou lors d'une conférence de presse.

« *L'absurdité qui préside à la destinée humaine, c'est ce que je voulais montrer dans ce film. Je l'ai trouvé très intéressant à faire, et même plus difficile à tourner que les films sérieux* », a déclaré le réalisateur.

Rebecca Frasquet, Le Point

