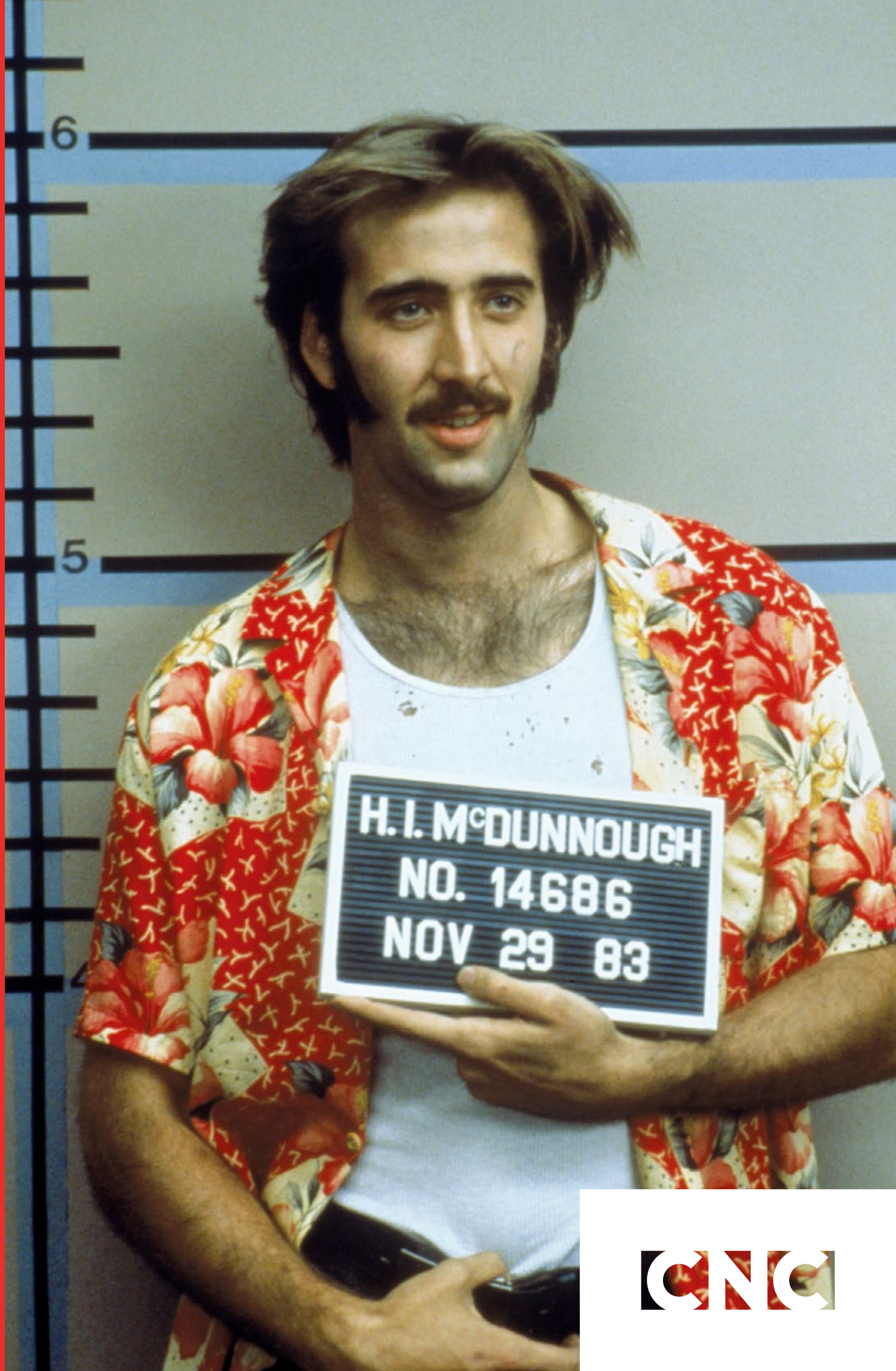




Fiche technique	1
Auteurs Faire la paire	2
Genèse Changement de direction	3
Récit Histoire(s) drôle(s)	4
Découpage narratif	5
Genre Famille en folie	6
Détail Photos de famille	8
Thème Face à la loi	9
Personnage Enfer et paradis	10
Motif À gorge déployée	11
Langage Au commencement était le Verbe	12
Référence Ça cartoon !	14
Séquence Bataille dérangée	16
Mise en scène À la poursuite du bonheur	18
Document Naissance des auteurs	20

● Rédacteur du dossier

Cofondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Images documentaires*, *AOC*, *Études*, *Trafic*...). Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à différents ouvrages, dont *Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval – Les frontières brûlent* (De l'incidence, 2021).

● Rédactrice en chef

Olivia Cooper-Hadjian est critique pour les *Cahiers du cinéma* et membre du comité de rédaction de la revue. Elle est également programmatrice pour la Cinémathèque du documentaire et a travaillé pour des festivals tels que Cinéma du réel et les États généraux du film documentaire, ainsi que pour la plateforme Tënk.

Fiche technique



Affiche française (1987) © Walt Disney

● Synopsis

Voleur à la petite semaine, Herbert McDunnough («Hi») croise Edwina («Ed») sur le chemin qui le mène au pénitencier de Tempe, en Arizona. Agente de police, celle-ci est chargée de prendre sa photographie d'identité judiciaire. De récidive en récidive, un lien se noue. Bientôt, Hi et Ed se marient. Hélas, leur désir d'enfant ne peut se concrétiser : elle est stérile, lui a un casier judiciaire trop chargé pour adopter. Au désespoir, ils kidnappent l'un des quintuplés du couple Arizona, magnats locaux du meuble en bois brut. C'est alors que, fraîchement évadés de prison, Gale et Evelle Snoats s'invitent dans la petite famille de leur ancien codétenu. Cette nuit-là, Hi rêve d'un inquiétant motard surgi des flammes qui traverse le désert en semant la mort. Après une tentative calamiteuse de vol dans un supermarché, Hi se voit proposer par Gale et Evelle de participer au braquage d'une banque. Le motard se révèle être Leonard Smalls, un chasseur de primes qui propose à Nathan Arizona Sr. de retrouver son fils contre la somme de 50 000 dollars. Celui-ci refuse, mais Smalls se met tout de même en chasse, avec le projet de vendre le bambin au marché noir. Lorsque Gale et Evelle comprennent d'où vient le précieux enfant, ils le kidnappent avant Smalls, dans l'espoir d'en tirer une rançon. Lancés à leur poursuite, Hi et Ed croisent la route du motard, qui a entre-temps récupéré Junior. Hi parvient à triompher de Smalls au terme d'un combat homérique. Avec Ed, ils décident de ramener le bébé chez les Arizona. Nathan Sr. les surprend dans la chambre de sa nombreuse progéniture. Comprenant leur geste, il les laisse repartir. La nuit même, Hi rêve d'une grande et belle famille.

● Générique

ARIZONA JUNIOR (RAISING ARIZONA)

États-Unis | 1987 | 1h 34

Réalisation

Joel Coen

Scénario

Ethan et Joel Coen

Image

Barry Sonnenfeld

Décor

Jane Musky

Montage

Michael R. Miller

Musique

Carter Burwell

Production

Circle Films

Distribution

20th Century Fox

Format

1.85, couleur

Sortie France

27 mai 1987

Interprétation

Nicolas Cage

Herbert I. «Hi» McDunnough

Holly Hunter

Edwina «Ed» McDunnough

Trey Wilson

Nathan Arizona Sr.

John Goodman

Gale Snoats

William Forsythe

Evelle Snoats

Sam McMurray

Glen

Frances McDormand

Dot

Randall «Tex» Cobb

Leonard Smalls

T. J. Kuhn Jr.

Nathan Arizona Jr.



Auteurs Faire la paire

Paolo et Vittorio Taviani, Jean-Pierre et Luc Dardenne, Bobby et Peter Farrelly, Arnaud et Jean-Marie Larrieu : l'histoire du cinéma est constellée de duos fraternels. À propos des Coen, l'acteur Paul Newman suggérerait avec humour qu'ils communiquaient par télépathie. Pour eux, la réalisation serait comme la poursuite d'un dialogue entamé dans l'enfance.

● Premiers pas

Nés respectivement en 1954 et 1957, Joel et Ethan Coen grandissent à Saint Louis Park, une bourgade paisible dans la proche banlieue de Minneapolis. Leurs parents sont universitaires – la mère enseigne l'histoire de l'art, le père l'économie. Peu intéressés par l'école, les deux frères passent de nombreuses heures devant la télévision, absorbant en vrac les œuvres de Federico Fellini et celles inspirées du personnage de Tarzan, les comédies sophistiquées de Jerry Lewis et les productions consensuelles avec Doris Day. À l'instar de Steven Spielberg ou Tim Burton, ils profitent du développement des caméras 8 mm, maniables et bon marché, pour s'essayer très tôt à la réalisation. Avec leurs amis, ils tournent des remakes de *La Proie nue* (Cornel Wilde, 1965) ou de *Tempête à Washington* (Otto Preminger, 1962), en l'occurrence pour ce dernier sur la seule foi d'un résumé fait par un voisin enthousiaste – ils n'avaient pas vu le film. Après le lycée, Joel part à New York étudier le cinéma. Ethan opte quant à lui pour la philosophie. Sa thèse sur Ludwig Wittgenstein achevée, il rejoint son aîné dans la Grosse Pomme. Les temps sont durs. Joel cumule les missions dans le secteur de la publicité, du clip et du film d'entreprise. Ethan est embauché comme dactylographe pour la chaîne de magasins Macy's. Leur rencontre avec Sam Raimi

s'avère déterminante. Celui-ci vient de terminer le tournage du film d'horreur *Evil Dead* (1981). À tout juste 22 ans, il prouve aux Coen qu'il est possible d'écrire et de réaliser un premier long métrage avec un budget dérisoire et une équipe réduite.

● Pas de deux

Joel et Ethan approchent l'écriture de scénario comme un jeu. Ils ne s'inspirent pas de leurs expériences personnelles, mais d'abord de leurs lectures. Avant que les écrivains de romans noirs Dashiell Hammett et Raymond Chandler ne s'imposent comme des références majeures (notamment pour *Miller's Crossing* en 1990 et *The Big Lebowski* en 1998), c'est chez un autre auteur du genre, James M. Cain, qu'ils puisent l'atmosphère et la trame de *Sang pour sang*, sombre affaire de trahison amoureuse et de vengeance. Étrangers au monde des studios, les deux frères tapent aux portes des docteurs, avocats, architectes ou gérants de salons de beauté de Minneapolis pour boucler leur budget. Sorti en 1984, *Sang pour sang* présente déjà certains traits du « style Coen » : relecture distanciée des genres hollywoodiens classiques, utilisation sophistiquée de la voix off, puissante imagination visuelle, sens de l'ironie.

Autour d'eux, un premier groupe de collaborateurs fidèles se constitue : Barry Sonnenfeld à l'image, Carter Burwell à la musique, Frances McDormand à l'interprétation. Mariée avec Joel depuis 1984, cette dernière jouera dans huit films du duo, dont *Fargo* (1996), qui lui vaut l'Oscar de la meilleure actrice. Après le contrepied burlesque d'*Arizona Junior*, Joel et Ethan reviennent au film noir. *Miller's Crossing* témoigne d'une gravité inattendue. Un chapeau emporté par le vent figure ce qui s'affirme de plus en plus comme le thème central de leur œuvre : l'humanité confrontée à un destin aussi absurde qu'implacable – c'est encore ce questionnement qui traversera deux films plus tardifs, *A Serious Man* (2009) et *Inside Llewyn Davis* (2013). En 1991, les frères Coen reçoivent la Palme d'or au Festival de Cannes pour *Barton Fink*, une réflexion sur les affres de la création mêlant leurs propres expériences à celles de Clifford Odets et William Faulkner, grands écrivains ayant vendu en pure perte leur talent à Hollywood. Le statut des réalisateurs change. D'abord considérés comme des pasticheurs talentueux mais dénués de profondeur, ils incarnent dès lors le renouveau du cinéma américain. Foisonnants de références, volontiers ludiques, leurs films apparaissent aussi aptes à s'approcher de gouffres psychiques et existentiels.





Genèse

Changement de direction

Écrit par les frères Coen et Sam Raimi, réalisé par ce dernier, *Mort sur le grill* (1985) annonce les débordements «cartoonesques» d'*Arizona Junior*. L'ingérence du studio durant le tournage et le montage convainquent Joel et Ethan de la nécessité de revendiquer leur indépendance artistique.

● Préparation

Des bébés, des motos et des explosions : les Coen notent avec malice qu'*Arizona Junior* possède tous les ingrédients pour séduire le public. La conscience de jouer avec des stéréotypes n'empêche toutefois pas la recherche d'une certaine justesse. Sans renoncer à l'ironie ni même à la caricature, l'écriture des personnages manifeste une empathie absente de leurs précédents scénarios. Alors qu'elle pourrait se réduire à l'attirance schématique des contraires, la relation entre Hi le brigand et Ed la policière se charge d'émotions. Rompant avec l'univers nocturne et poisseux de leur première réalisation, les frères se tournent vers le soleil et l'amour. Le contrepied ne manque pas de panache. Présentant le projet à Circle Releasing, société déjà impliquée dans la distribution de *Sang pour sang*, Joel et Ethan sont fermes : le scénario et le budget sont à prendre ou à laisser. Dès leur deuxième long métrage, ils obtiennent un contrôle artistique total, qui ne sera pas remis en cause par la participation de 20th Century Fox. Fait exceptionnel : le studio accepte de

compléter le budget, qui s'élève à six millions de dollars, sans demander de droit de regard. En août 1985, le film entre dans sa phase de préproduction. Barry Sonnenfeld s'occupe une nouvelle fois de l'image. J. Todd Anderson est recruté pour le *story-board*¹. Si les Coen imaginent la plupart des images dès l'étape du scénario, le fait de visualiser le découpage des scènes leur permet d'aborder le tournage plus sereinement, d'autant que le *story-board* se base sur les décors réels.

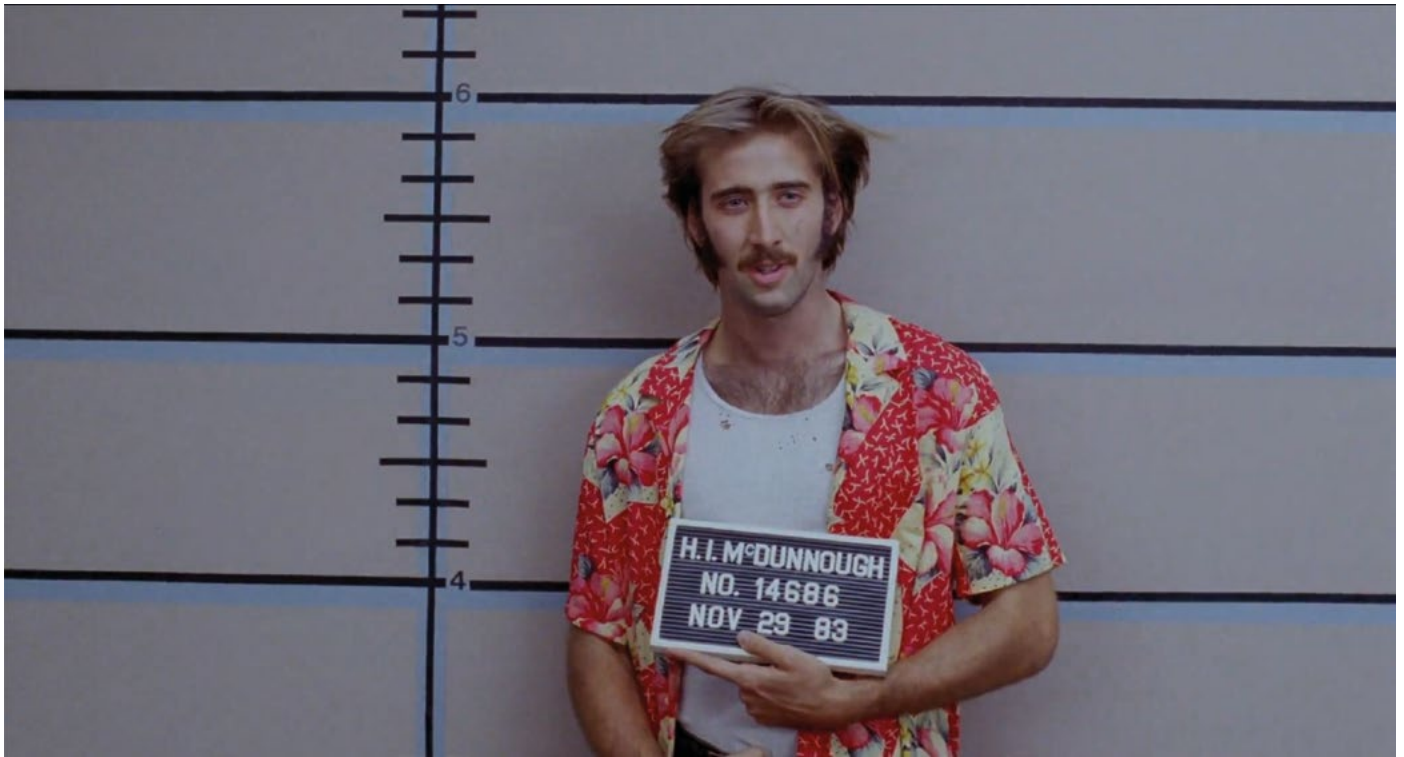
● Tous en scène

Une polémique débute lorsqu'un journaliste local met la main sur un exemplaire du scénario. Les habitants de l'Arizona seraient dépeints comme des ploucs aux goûts vestimentaires douteux. Ethan se charge de défendre le film. «Bien sûr que ce n'est pas une description exacte. Ce n'est pas censé l'être. C'est une invention. C'est un Arizona de l'esprit²», explique-t-il. Ce soupçon de condescendance poursuivra longtemps les Coen. Mais les plus grandes difficultés naissent des relations avec les acteurs. Remarqué dans les films de son oncle Francis Ford Coppola (*Rusty James* en 1983, et surtout *Peggy Sue s'est mariée* en 1986), Nicolas Cage est séduit par la qualité du scénario et le mélange d'humilité et d'intégrité qu'il trouve à son personnage. Sur le plateau, il multiplie les propositions – comme celle de jeter un œil à sa montre lors d'un bref moment d'accalmie durant la course-poursuite dans le supermarché. Joel et Ethan préfèrent s'en tenir à leur propre vision, au risque de frustrer l'acteur. Leurs indications de jeu passent par des références cinématographiques ou télévisuelles. Selon l'émotion recherchée, ils invitent à lancer un regard plutôt dur, comme dans *Mean Streets* de Martin Scorsese (1973), ou plutôt enjoué, comme dans la série *La croisière s'amuse* (1977-1987). Outre les divergences artistiques entre les frères et les interprètes, d'autres problèmes très concrets émergent. Ancien boxeur avant tout recruté pour sa carrure, Randall «Tex» Cobb n'a rien d'un acteur, ni même d'un motocycliste. Il rate souvent les marques à suivre pour assurer la conformité des plans aux souhaits des cinéastes, quand il ne fait pas caler son engin. Pour pallier à ces défaillances, Sonnenfeld décide de suréclairer les plans dans lesquels il roule – ce qui renforce au passage leur aspect cartoonesque [Référence]. Les bambins aussi s'avèrent imprévisibles. Comme l'explique Joel, «un bébé se situe entre un acteur et un accessoire.

On ne peut pas lui parler et lui dire ce qu'on veut faire. Et on ne peut pas simplement le poser quelque part dans le plan en espérant qu'il reste là³». Filmer les quintuplés nécessite ruse et patience. Angoissé, souffrant de fortes migraines, Joel tente de se calmer en jouant au yoyo.



- 1 Suite de dessins représentant les plans d'un film avant le tournage.
- 2 Josh Levine, *The Coen Brothers: The Story of Two American Filmmakers*, ECW Press, 2000, p. 92.
- 3 *Ibid.*, p. 89.



Récit Histoire(s) drôle(s)

Comme Hi, dont la voix *off* rythme le film, plusieurs personnages s'emploient à raconter des histoires, avec plus ou moins de succès. *Arizona Junior* peut ainsi être vu comme une réflexion sur les pouvoirs et les pièges du récit.

● Rythme

« Mon nom est H. I. McDunnough. Appelez-moi Hi. » Avant même d'apparaître à l'écran, le protagoniste se manifeste par sa voix. Occupant la position de narrateur, il mêle à son récit commentaires et spéculations sur la vie en prison, l'influence de la politique sur ses actes ou encore les difficultés de la réinsertion. La première séquence construit un tressage subtil entre *in* et *off*, voix et image, qui permet de présenter les personnages principaux et leur situation. Elliptique, le montage condense une période de plusieurs années à travers le retour des mêmes lieux et des mêmes actions (commissariat, pénitencier, supermarché, etc.). Cela n'empêche pas les apartés. Ainsi, le compagnon de cellule et le beau-père de Hi lui racontent tous deux des épisodes de leur existence. Plutôt qu'un dialogue, ils imposent un monologue infini, qui semble se poursuivre d'incarcération en incarcération, de journée de travail en journée de travail. La rime entre ces scènes renforce la similitude entre la prison et le monde extérieur. Alors que Hi, habile conteur, retient surtout les moments saillants, comme en témoigne le récit de sa rencontre avec Ed, il se retrouve englué dans la parole des autres. Savoir ou ne pas savoir raconter une histoire, voilà un trait distinctif. La bêtise de Glen n'est jamais aussi éclatante que lorsqu'il se montre incapable de rapporter la plaisanterie des Polonais et de l'ampoule, mélangeant la question

« Nous n'avions pas vraiment mesuré la quantité d'émotions que nous voulions injecter dans cette histoire, les personnages nous ont guidés »

Ethan Coen

et la réponse [séq. 4]. Dans son rêve final, Hi imagine d'ailleurs tenir sa vengeance lorsque son ancien supérieur hiérarchique balance « une blague polonaise de trop » à un policier originaire de ce pays [séq. 9]. Faisant davantage preuve d'à-propos, Hi raconte une histoire drôle à Ed tandis qu'elle prend ses empreintes (« Vous avez entendu qu'un panier à salade avait heurté une bétonnière, Ed ? Douze criminels endurcis se sont échappés. »), douce audace qu'elle semble trouver séduisante [séq. 1].

● Rêve

Raconter, c'est avoir le pouvoir de glisser d'un lieu et d'un temps à un autre. Les Coen ne s'en privent pas, changeant de focalisation pour accompagner la famille Arizona, le duo d'évadés ou le motard. Lorsqu'il rédige sa lettre de départ, Hi semble lui-même susciter l'apparition des différents personnages, tous assoupis [séq. 6]. Marquée par la présence ambiguë du cavalier de l'Apocalypse, la scène invite à s'interroger sur la nature de ce dernier : est-il le fruit de l'imagination de Hi ou un être de chair et de sang ? Cette confusion entre rêve, vision et réalité affecte tout le film. Allongé dans sa cellule, Hi voit se former sur le matelas au-dessus de lui l'image d'Ed tirant son portrait [séq. 1]. Alors qu'il s'endort, un autre flash illumine son visage. Toute la suite du film pourrait n'être qu'un songe, le sien, fantasmant une vie nouvelle. Dans l'ultime séquence, Hi s'interroge d'ailleurs : « Ce rêve que j'ai fait. Est-ce que c'était une illusion ? Est-ce que je fuyais la réalité, comme je m'en sais capable ? », indiquant au spectateur que c'est à lui-même de juger [séq. 9]. Ce qui se donne explicitement comme un rêve pourrait ainsi être un rêve dans un rêve. Cette hypothèse ne change cependant rien à la façon quasi magique dont le récit se charge de résoudre les difficultés du couple – que ce soit avec l'explosion du motard, la rencontre avec Nathan Arizona Sr. dans la chambre des enfants ou, donc, le rêve final dans lequel la stérilité d'Ed est soignée. Celui que fait Hi avec son sapin de Noël, son stade de football américain et sa dinde partagée en famille est si conventionnel qu'il en devient suspect. Les frères Coen auraient-ils fait taire leur mauvais esprit afin de réaliser les espoirs de leur héros, ou manifesteraient-ils une dernière pointe de sarcasme ? Ils semblent plutôt inscrire leur récit dans un autre, plus vaste, qui conditionne l'imaginaire de leurs personnages et la fabrication des films hollywoodiens : le rêve américain.

Découpage narratif

1 NOUVEAU DÉPART

[00:00:00 – 00:11:37]

Braquage raté, emprisonnement, groupe de parole avec un psychologue, passage devant une commission probatoire, libération, autre braquage raté. La vie d'Herbert «Hi» McDunnough ressemble à une spirale infernale. Mais sa rencontre avec Edwina, dite «Ed», policière chargée de prendre sa photographie d'identité judiciaire, l'incite à changer. Bientôt, Hi et Ed se marient. Si le travail en usine impose à l'homme une nouvelle routine, un projet se dessine pour le couple : avoir un enfant. Hélas, ils ne peuvent ni procréer ni adopter. Ed s'enfonce dans la dépression. Lorsque le journal télévisé annonce que Florence Arizona, l'épouse de Nathan Arizona Sr., vient de donner naissance à des quintuplés, la solution s'impose à eux : ils vont voler un des enfants. Générique.

2 FAMILLE COMPOSÉE

[00:11:38 – 00:21:29]

Nathan Sr. s'énervait au téléphone contre un de ses employés. À l'étage, un bébé gémit, attirant son attention. À plusieurs reprises, Hi tente d'emmener discrètement l'un des quintuplés, mais ceux-ci pleurent ou se dispersent. L'arrivée de la mère le contraint à partir bredouille. Ed ne peut l'accepter. Seconde tentative. Hi regagne la voiture avec celui qu'il imagine être Nathan Jr. Aussi émue que nerveuse, Ed sanglote. Le couple montre à l'enfant son nouveau logis : un mobil-home. Soucieux d'immortaliser la scène, Hi prend une photo. Sur le cliché, il apparaît clairement que le changement de vie nécessaire à l'éducation d'un bébé suscite en lui quelques crispations.

3 INTRUSIONS

[00:21:30 – 00:29:59]

Par une nuit pluvieuse, Evelle et Gale Snoats s'échappent du pénitencier par un trou creusé dans le sol. Ils volent une voiture, puis réveillent en sursaut Hi et Ed, endormis devant le berceau de Junior. Si lui se montre hospitalier envers ses anciens codétenus, elle aimerait qu'ils quittent leur foyer au plus vite. Hi fait un rêve inquiétant : semant la mort sur son passage, un motard traverse le désert jusqu'à la maison des Arizona. Dans la chambre des quintuplés, Florence hurle. Elle vient de s'apercevoir du rapt. Hi se réveille brusquement, alors qu'Ed chante une comptine à Junior. Lui aussi a fait un cauchemar.

4 ENQUÊTES

[00:30:00 – 00:42:38]

Les journalistes se pressent à la porte des Arizona. La police et le FBI interrogent Nathan Sr. Tandis que des chiens policiers reniflent le trou creusé par Evelle et Gale, l'inquiétant motard surgit et commence à remonter la piste des fugitifs. Hi et Ed reçoivent un couple d'amis, Dot et Glen, dont la progéniture est particulièrement turbulente. Les innombrables conseils de Dot suscitent l'angoisse du couple. Hi se sent écrasé par les responsabilités. Lorsque Glen suggère que l'échangisme pourrait l'aider à se détendre, il lui envoie un poing dans la figure.

5 POURSUITE

[00:42:39 – 00:50:34]

Hi profite d'aller chercher des couches dans une supérette pour braquer la caisse. Dans la voiture, Ed lit *Les Trois Petits Cochons* à Junior, lorsqu'elle entend au loin des sirènes de police. Réalisant ce que son mari est en train de faire, elle quitte le parking à toute allure. L'homme n'a d'autre choix que de courir. Les balles fusent. S'ensuit une course-poursuite impliquant un autre automobiliste et une meute de chiens. Traversant maisons et jardins, le braqueur profite de l'ouverture d'un supermarché pour récupérer un paquet de couches – le premier ayant été perdu en route. Cependant, la police et les chiens le talonnent. Coups de feu. Hi lance les couches sur l'officier pour le faire tomber. Sortant par l'arrière du magasin, il retrouve Ed. Celle-ci le frappe au visage, furieuse qu'il mette en péril leur vie de famille. Alors que la voiture roule, Hi récupère les couches abandonnées plus tôt au milieu de la chaussée.

6 PLAN

[00:50:35 – 00:57:30]

Evalle et Gale convainquent Hi de braquer une banque. Tandis que ce dernier écrit une lettre à Ed pour expliquer son départ, le motard roule dans la nuit jusqu'à atteindre le mobil-home du couple.

7 À LA TRACE

[00:57:31 – 01:13:08]

Le motard propose à Nathan Sr. de lui ramener son fils contre 50 000 dollars. Suspectant une arnaque, le magnat refuse. Glen annonce à Hi qu'il est licencié, qu'il sait d'où vient Junior et qu'il va le faire chanter. Surprenant la conversation, Evelle et Gale volent l'enfant – non sans une lutte féroce avec leur ami. Les compères dérobent un paquet de couches et un sac de ballons gonflables dans une échoppe. Partis précipitamment, ils réalisent qu'ils ont oublié Junior sur le toit de la voiture. Il n'y est plus. Demi-tour. Toujours dans son siège auto, l'enfant attend au milieu de la route. Ed exprime à Hi ses regrets quant au kidnapping et à leur mariage.

8 AFFRONTEMENT

[01:13:09 – 01:22:39]

Evalle et Gale braquent la banque, mais oublient une fois encore Junior en partant. Au moment où Ed et Hi s'apprêtent à le récupérer, une explosion annonce l'arrivée du motard. Celui-ci s'empare de l'enfant et tire sur la voiture du couple. Malgré la violence de l'attaque, Ed parvient à mettre Junior en sécurité, tandis que Hi fait exploser le motard avec l'une de ses grenades.

9 AVENIR

[01:22:40 – 01:34:06]

Hi et Ed replacent le bambin dans son lit chez les Arizona, parmi ses frères. Arme à la main, Nathan Sr. les surprend. Comprenant leurs motivations, il les laisse repartir. Hi rêve d'un futur où Ed et lui seraient entourés d'enfants et de petits-enfants.



Genre

Famille en folie

Comédie sur la famille, *Arizona Junior* est-il pour autant une comédie familiale? Rien n'est moins sûr, tant les frères Coen s'amusent à pervertir les représentations les plus consensuelles du bonheur.

● Norme

À la fin des années 1980, une série de productions hollywoodiennes à destination du grand public aborde la difficulté de fonder une famille. Dans *Baby Boom* (Charles Shyer, 1987), une femme d'affaires soucieuse de sa carrière se retrouve avec un bébé dans les bras après la mort d'un de ses cousins. Remake de *Trois Hommes et un couffin* de Coline Serreau (1985), *Trois Hommes et un bébé* (Leonard Nimoy, 1987) s'attache à de joyeux célibataires dont la vie est également chamboulée lorsqu'une ancienne petite amie dépose un nourrisson sur leur palier. En 1988, *Et si on le gardait?* de John G. Avildsen confronte une adolescente à une grossesse non désirée. L'année suivante, le point de vue s'inverse : dans *Allô maman, ici bébé* d'Amy Heckerling, c'est à l'enfant, doublé par nul autre que Bruce Willis, de découvrir ses parents. À chaque fois, l'événement est moins « heureux » qu'inattendu. Les personnages y trouvent néanmoins une occasion de mûrir, se détachant peu à peu de leurs illusions ou de leurs mauvaises habitudes. La parentalité tend à s'imposer comme un horizon indépassable. Cette dimension normative est convoquée dès le début d'*Arizona Junior*, lorsque le psychologue de la prison explique à Hi qu'il devrait, comme toutes les personnes de son âge, se marier et fonder une famille [séq. 1]. Ce dernier n'a pas le temps de répondre, mais Gale Snoats avance qu'il faut parfois choisir entre sa carrière et la famille. Ainsi, il formule de son point de vue de braqueur un dilemme courant dans les films de cette période. La célébration de l'esprit d'entreprise et des valeurs traditionnelles aboutit en effet, durant les « années Reagan », à l'injonction contradictoire de mener vie personnelle et vie professionnelle avec la même intensité.

● Injustice

La famille Arizona n'est-elle pas, à cet égard, un véritable modèle de réussite? Entrepreneur énergique, Nathan Sr. s'avère un géniteur prolifique, trouvant à concilier croissance économique et biologique. Lui qui profite de la moindre occasion pour glisser des slogans publicitaires semble d'ailleurs considérer les affaires familiales comme une extension de son commerce de meubles en bois brut. La dernière séquence nous apprend cependant que le couple a dû recourir à un traitement médical. Si le kidnapping a pu être considéré par Ed comme une manière de corriger une injustice, celle-ci n'était donc pas uniquement liée à une capacité ou une incapacité naturelle à procréer, mais surtout à une inégalité sociale dans l'accès aux soins. Au contraire des Arizona, ce n'est qu'en rêve qu'Ed et Hi parviennent finalement à devenir parents. En multipliant les héritiers, l'arrivée des quintuplés pourrait toutefois mettre en péril l'équilibre financier de la famille Arizona. Il est frappant que quatre d'entre eux portent un prénom similaire (Harry, Larry, Barry, Garry), comme s'ils n'étaient que la déclinaison hasardeuse de l'enfant unique que le couple aurait voulu avoir. Par son patronyme, Nathan Jr. est au contraire désigné comme l'enfant préféré et le véritable successeur. Hi lui-même suppose que le meilleur du lot ne peut être que Junior. N'oublions pas que son père a fait de son nom un argument commercial (« Si vous trouvez moins cher ailleurs, je ne m'appelle pas Nathan Arizona. »). Que ce patronyme ne soit que d'emprunt (il s'appelle en réalité Huffheinz) laisse au passage percevoir





la rouerie du magnat, voire un passé trouble. Toujours est-il que l'acte de nommer est une façon d'investir la filiation. Là encore, les Coen développent un gag savoureux quand le nourrisson est successivement baptisé Hi, Glen et Gale Jr. Dernier point : outre le couple Arizona, Glen et Dot ont eux aussi cinq enfants. La rime incite à la comparaison. Or, si les quintuplés se montrent souvent d'un calme olympien, la marmaille des amis d'Ed s'apparente à une armée barbare, sacageant tout sur son passage. Cette prolifération bruyante et désordonnée reprend un stéréotype attaché aux familles populaires, qui se multiplieraient d'une manière d'autant plus irresponsable qu'elles seraient inaptes à éduquer leurs enfants.

● Éducation

Arizona Junior ne stigmatise cependant aucune classe sociale, s'amusant d'une universelle incompétence. Le nourrisson est traité comme une machine étrange, indissociable de son manuel d'utilisation. Publié en 1946 par le pédiatre Benjamin Spock, l'ouvrage *Baby and Child Care* accompagne Junior dans ses pérégrinations, passant de main en main jusqu'à revenir au berceau des quintuplés, à moitié brûlé suite à l'affrontement de Hi et Ed avec le motard. Par deux fois, Gale et Evelle oublient le bambin sur le toit de leur voiture, bien qu'ils semblent avoir pour lui une certaine affection. Le film ne s'intéresse néanmoins guère aux soins du bébé. Le gag récurrent du paquet de couches pointe en creux le fait que personne n'est montré en train de le changer ou de lui donner un bain. Tout juste aperçoit-on Ed le nourrir au biberon. Davantage qu'un personnage, Junior est, pour reprendre le mot d'Alfred Hitchcock, un « McGuffin », c'est-à-dire un prétexte au développement du récit. Il fait agir, mais n'agit pas lui-même – jamais il ne proteste, jamais il ne pleure. Tout cela n'empêche pas des opinions plus ou moins bien informées de circuler sur la bonne éducation. Répétant les propos du Dr. Schwartz, le psychologue du pénitencier, Gale et Evelle tentent de culpabiliser Ed en lui disant que son fils finira comme eux si elle ne l'allait pas. Dot bombarde son amie de consignes sur les vaccins, l'épargne ou les soins dentaires. Quant au cruel motard, il porte l'inscription « *Mama didn't love me* » (« Maman ne m'aimait pas ») tatouée sur le bras, au-dessus d'une tête de mort, et racontera avoir été vendu au marché noir en 1954. Si Hi est angoissé par ses nouvelles responsabilités, la pression sociale pèse d'abord et avant tout sur les épaules de la mère.

● Grandir

Arizona Junior se structure autour d'échecs (les vols ratés de Hi) et d'oublis (celui de Junior par Gale et Evelle). Aussi la question se pose-t-elle inévitablement : comment ne pas refaire sans arrêt les mêmes erreurs ? Plus encore qu'au

nourrisson, c'est aux adultes qu'il revient de grandir – ou du moins d'essayer. Lorsque Ed et Hi partent à la recherche de Junior, la première reconnaît la folie de son projet [séqu. 7]. Il s'agit alors pour le couple de tenter de réparer ses erreurs. De la même manière que, dans le rêve de Hi, Gale et Evelle retournent au pénitencier en empruntant le tunnel qu'ils avaient creusé, l'homme et la femme reviendraient à la case départ. Si apprentissage il y a, il n'aura été que du renoncement. Or, Nathan Sr. voit du bon en eux. Dans un élan de sentimentalité, il confie même aimer profondément sa femme Florence, ce qui ne s'était guère manifesté jusque-là. Les frères Coen nuancent leur pessimisme en

offrant à leurs personnages, certes sous la forme d'un rêve digne d'un chromo, la possibilité de changer – et de ne plus être des « paumés ».

● Questions de genre

Le film familial n'est pas un genre, mais une catégorie transversale, qui peut aussi bien concerner un récit d'aventure qu'une comédie. Dans un premier temps, les élèves seront invités à constituer une liste de films leur semblant relever de cette orientation. Puis ils tenteront de voir ce que ceux-là ont en commun. Deux questions les guideront : à quelles conditions un film peut-il être vu en famille ? Comment s'adresser à toutes les générations ?

Dans un « film familial », le scénario doit être aisément compréhensible, avec des enjeux dramatiques nets. Cela suppose généralement une opposition franche entre bons et méchants. La fable dessinera dès lors une trajectoire morale sans guère d'ambiguïté, s'achevant par le triomphe du bien et la condamnation du mal. Enfin, la sexualité et la violence explicites sont proscrites.

Forts de ces principes, les élèves pourront réfléchir à la manière dont *Arizona Junior* les respecte ou non. Considèrent-ils par exemple que Hi et Ed sont des méchants ? Ont-ils ressenti de la sympathie à leur égard ? Qu'ont-ils éprouvé lors de la mort de Leonard Smalls ? La vision du monde véhiculée par le film leur semble-t-elle positive ? La fin est-elle optimiste ou pessimiste ? Emmèneraient-ils leurs parents voir ce film, et pourquoi ?



Détail

Photos de famille



En faisant défiler vingt-quatre images par seconde, le projecteur redonne vie à ce que les cinéastes ont imprimé sur la pellicule. C'est cette illusion que vient contrarier l'apparition à l'écran d'une photographie, image fixe parmi les images mobiles. Dans *Arizona Junior*, les clichés sont aussi le lieu d'une certaine vérité du couple et de la famille.

● Relation

«Tournez-vous à droite!» Les premiers mots qu'Edwina adresse à Hi ne sont guère affectueux. De fait, la photographie d'identité judiciaire implique un rapport de pouvoir fort entre celui qui prend les clichés et celui qui est contraint de poser. Singulières, les circonstances de cette rencontre annoncent avec humour une dimension importante de leur future relation. C'est Ed qui donne les instructions – ou, pour reprendre l'expression narquoise de Gale et Evelle, qui «porte la culotte». Que ce soit le fait d'avoir un enfant, de ne plus braquer de supérettes ou de mettre hors de son logis le duo d'évadés, elle essaie d'imposer sa volonté – sans beaucoup de succès, il est vrai. Par ailleurs, il faut noter l'analogie entre son corps et l'appareil photo. Dans un gros plan, ce dernier occupe la moitié gauche du cadre, quand le visage d'Ed occupe la portion droite. Puis le plan d'ensemble les montre côte à côte, partageant une même raideur. Mains croisées sur la taille, jambes légèrement écartées, la policière entend affirmer son autorité par sa posture même, mais finit par ressembler au trépied, au demeurant aussi grand qu'elle. Dans un premier temps, le personnage d'Ed se confond avec sa fonction. Au fur et à mesure de ses rendez-vous photographiques avec Hi, elle va cependant s'humaniser. C'est que le braqueur amateur joue de cette situation pour faire de l'œil à la policière, n'hésitant pas à lancer, alors qu'il est emmené au pénitencier: «Vous me direz si les photos sont bonnes.» Hi parvient ainsi à subvertir la procédure administrative, censée produire le portrait le plus neutre possible. Le regard froid de l'État s'embue en outre de larmes, lorsque Ed confie avoir été quittée par son fiancé. La mise en scène policière cède la

place à un échange de regards durant laquelle une tendresse profonde circule entre l'homme et la femme.

● Révélation

Pour Hi, l'arrivée de Nathan Jr. fait partie de ces moments dont il faut préserver le souvenir grâce à la photographie. Loin de céder à la pulsion du mitraillage ou du «pris sur le vif», il s'emploie à mettre en scène la petite famille, s'inquiétant de la luminosité, ou demandant à Ed de se décaler et de redresser l'enfant. Comme son épouse, il recourt en outre à un appareil sur trépied. Ce n'est pas le naturel ou la spontanéité qui sont d'abord visés, mais bien la construction d'une mémoire familiale. Même si le décor n'est jamais que celui du salon, il s'agit de prendre la pose. Or, la mise en scène de Hi va être contrariée par la soudaine inquiétude d'Ed. Celle-ci commence en effet à douter de la capacité de son compagnon à assumer ses responsabilités parentales. Le retardateur concentre la montée de l'angoisse. Sur le cliché, l'unité familiale recherchée est bien mal en point: Hi grimace, et chacun regarde dans une direction différente. Le gag réside dans l'écart entre l'idée abstraite de la famille et la réalité matérielle dont se soucie la femme. Comme l'écrit l'anthropologue Richard Chalfen à propos des photos de famille: «Ces images témoignent d'une certaine conformité à des idéaux culturels: mener une vie confortable, être heureux en famille, avoir une vie sociale agréable. Dans cette construction – ou cette reconstitution – de la vie, il n'y a pas de place pour la maladie, la dépression, les expériences douloureuses, les conflits interpersonnels, les déceptions, les échecs sociaux et les décors lugubres¹.» C'est cette part de refoulé qui se trouve immortalisée. Il faut indiquer par ailleurs qu'Ed n'est pas non plus étrangère à ce processus d'idéalisation par l'image, car elle puise dans les magazines de quoi faire un immense pêle-mêle de visages enfantins au moment où elle espère tomber enceinte.

1 Richard Chalfen, «La photo de famille et ses usages communicationnels: Analyse d'une demi-minute décisive» (1987), *Études photographiques* n° 32, printemps 2015:

↳ journals.openedition.org/etudesphotographiques/3502



Thème

Face à la loi

Vivre hors de la loi n'est pas chose aisée. Bandit malhabile, Hi ne cesse de se confronter à des figures d'autorité, toutes soucieuses de le remettre sur le droit chemin. Sa rencontre avec Ed va cependant permettre de nouer un dialogue – souvent tumultueux – entre la loi et l'amour.

● Autorité

De part et d'autre d'une longue table en bois, Hi et trois agents de libération conditionnelle se font face [séq. 1]. Au centre, un portrait du juge, identique à celui accroché dans la salle où Ed prend les photographies d'identité, domine la scène de sa sage autorité. Traité comme un petit garnement, le voleur promet de ne plus recommencer... avant de se retrouver devant le même comité, dans la même position. Le gag tient à la récurrence de la situation, ainsi qu'à l'écart entre la solennité de la mise en scène judiciaire et cinématographique, et



la mansuétude des agents de l'État, qui concluent leur bref échange avec le récidiviste d'un sempiternel «Ok, then.» («Eh bien, voilà.»). Cette formule bien peu officielle sera également employée par le prêtre pour sanctifier le mariage de Hi et Ed, qui semble célébré dans le pénitencier même. Loin d'être une machinerie impersonnelle broyant les individus, la justice se caractérise par une grande clémence, au point de se réduire à un jeu de dupes. L'institution s'incarne dans des personnes qui manifestent leur autorité, mais sont aussi prêtes à croire en la bonne foi de Hi, et en sa capacité à changer.

● Pardon

Arizona Junior critiquerait-il le laxisme du système judiciaire ? Avec ses grosses lunettes, son collier et ses diagrammes, le psychologue évoque une caricature d'intellectuel progressiste, valorisant le dialogue et la réhabilitation plutôt que la punition. En creux, les Coen en appelleraient donc à davantage de sévérité. À cette lecture littérale, il est permis de préférer une réflexion plus large sur la loi. Le film est de ceux dans lesquels les frères, Juifs américains, s'amusent de l'indulgence chrétienne. Comme le dit Hi alors qu'il s'apprête à voler le bébé, citant l'Évangile selon Jean et donc le Nouveau Testament, «que ceux qui n'ont jamais péché nous jettent la première pierre». Policière abandonnant son métier, puis commettant un crime, Ed incarne le primat de l'amour sur la loi. Même Nathan Sr. privilégie la voie du pardon lorsqu'il comprend que le couple a pris l'enfant sans mauvaises intentions [séq. 9]. Par la suite, l'œuvre des Coen va s'inscrire de plus en plus ouvertement dans la culture juive. L'autorité devient mutique ou cryptique, imposant aux personnages l'angoisse d'un déchiffrement infini, comme dans *A Serious Man* (2009), où le protagoniste tente de briser le mutisme d'un rabbin.



● Hors-la-loi

«Je viens d'une longue lignée de pionniers» («frontiersmen»), confie Hi à Ed pour justifier son goût de l'aventure et des braquages. Historiquement, aux États-Unis, le hors-la-loi est d'abord lié à la conquête de l'Ouest et à la Frontière, cette zone où police et justice n'étaient, au XIX^e siècle, pas encore tout à fait implantées. Loin d'être condamné, il devient l'objet d'une riche mythologie populaire. Les chansons *country* et les westerns vont en effet célébrer les exploits et le destin souvent tragique de Calamity Jane, Billy the Kid ou Jesse James. La sympathie éprouvée pour ce dernier a d'ailleurs traversé l'Atlantique, comme le suggère «La légende de Jesse James», classique des colonies de vacances au refrain des plus éloquents : «Son épouse éplorée / L'avait tant aimé / Ses enfants l'adoraient / Mais Robert Ford l'attendait / Dans le dos il a tiré / La légende de Jesse était née.»

Les élèves pourront s'interroger sur la manière dont Hi est rendu sympathique. Pourquoi, lors de la course-poursuite, le spectateur est-il de son côté plutôt que de celui de la police ou des caissiers [séq. 5] ? Qui fait usage de la force, et ce de manière disproportionnée ? Pourquoi Hi a-t-il une arme non chargée ? *Arizona Junior* distingue par ailleurs petits et grands délinquants. Gale Snoats explique avoir reçu un tuyau pour braquer une banque de la part d'un sous-secrétaire à l'agriculture de Richard Nixon, Président lui-même contraint à la démission suite au scandale du Watergate. Si la chose est improbable, l'anecdote participe d'une opposition entre classes sociales : les «gentils» hors-la-loi agissent par nécessité, sont issus du peuple et sont bons avec les pauvres, sur le modèle du légendaire Robin des Bois. Enfin, les élèves pourront comparer ce braquage [séq. 8] à d'autres issus du western (dans *Le Fils du désert* de John Ford ou *Johnny Guitare* de Nicholas Ray, par exemple) afin de percevoir comment les Coen jouent avec les codes, notamment lorsque les paysans respectent de façon trop littérale les consignes embrouillées des frères Snoats.



Hi comme «un phacochère de l'enfer» et enfin sa volonté de s'emparer de l'enfant peuvent être perçus comme autant d'échos plus ou moins déformés du texte biblique. À travers la comédie et l'outrance, *Arizona Junior* ouvre une perspective métaphysique qui touche au Mal, mais aussi au mystère de la vie. Dot d'effet de Nathan Jr. qu'il est un ange venu du ciel, avant de s'interroger sur sa conception – qui lui semble en effet «immaculée».

«Ce n'est pas notre vision d'un "être maléfique", mais celle de Hi qui, étant originaire du sud-ouest des États-Unis, lui prête l'allure d'un Hells Angel»

Joel Coen

● Hypothèses

Le personnage du motard puise à d'autres sources, moins canoniques et surtout hétéroclites. Son nom rappelle celui d'un des héros du roman de John Steinbeck *Des souris et des hommes* (1937), Lennie Small. Son apparence convoque le souvenir de Toecutter (Hugh Keays-Byrne), le chef de bande cruel de *Mad Max* (George Miller, 1979). Son arrivée dans le magasin de meubles de Nathan Arizona Sr. fait l'objet d'un découpage digne des westerns de Sergio Leone, chaque

plan s'attachant à un détail de son costume ou de son anatomie (lourdes bottes, bouche aux dents jaunies, mains gantées, etc.). Pour Hi, il représente d'abord un affect : «Car il était la fureur qui allait éclater, dès que Florence Arizona découvrirait que son bébé avait disparu.» Une autre hypothèse consisterait à y voir la part obscure, refoulée, violente, de Hi. Lorsque celui-ci rédige sa lettre de départ, des fonds enchaînés lient en effet les deux personnages [séq. 6]. Le motard traduirait alors le désir du nouveau père de tailler la route, de vivre véritablement en dehors de la loi, sans la moindre attache. Un dernier élément rapproche les deux hommes : ils ont le même tatouage de Woody Woodpecker. Si Smalls a été vendu au marché noir et que Hi a perdu ses parents, ne seraient-ils pas frères ? Les chaussons de bébé que le motard porte à la ceinture pourraient être les siens, derniers vestiges d'une enfance meurtrie. Incarnation paroxystique du méchant, Leonard Smalls est aussi un être doué de sensibilité. Dès qu'il parle et se présente, il s'humanise, au point que Nathan Arizona Sr. lui réplique que son histoire «va le faire chialer» [séq. 7]. Sa voix est douce, posée. Il n'est pas dénué d'humour («Si vous cherchez un hors-la-loi, appelez un hors-la-loi. Si vous cherchez un magasin de donuts, appelez un flic.»). En dehors de l'affrontement final, il s'avère moins dangereux que l'entourage de Hi et Ed, que ce soit le duo de malfrats, qui fracasse le mobil-home du couple et kidnappe Junior, ou Glen, qui fait du chantage à Hi pour récupérer l'enfant.



Personnage Enfer et paradis

Étrange personnage que ce Leonard Smalls, dont le spectateur se demande longtemps s'il est réel ou imaginaire. Incarné par Randall «Tex» Cobb, il est l'une des expressions de ce syncrétisme propre aux Coen, mélange de références littéraires, cinématographiques et religieuses.

● Apocalypse

Perçant un rideau de feu, un motard hirsute et crasseux traverse le désert en semant la désolation [séq. 3]. Apparu en rêve à Hi, Leonard Smalls est présenté par celui-ci comme un «motard solitaire de l'Apocalypse». La référence biblique est développée à la fois au niveau de la voix off et de l'image. Il est dit que l'homme possède «tous les pouvoirs de l'enfer» et qu'il «laiss[e] derrière lui une terre brûlée, souillant même la douce brise du désert qui lui fouettait le front». Faisant exploser un lapin avec une grenade, le motard pulvérise également un lézard et fait entrer une fleur en combustion – Hi avait comparé Ed à une «fleur du désert» lors de leur première rencontre [séq. 1]. La scène paraît illustrer un passage du sixième chapitre du Livre de l'Apocalypse : «Et je vis un cheval pâle, et celui qui le montait s'appelait la Mort, et l'enfer le suivait.» La confrontation finale entre le couple et Smalls évoque quant à elle un segment du douzième chapitre, dans lequel «[un] dragon se tint devant la femme qui allait enfanter, afin de dévorer l'enfant dès sa naissance» [séq. 8]. Il est aussi écrit que «sa queue entraînait le tiers des étoiles du ciel, et les jetait sur la terre». Les explosions annonçant l'arrivée du motard, sa description par

Motif

À gorge déployée

Toujours souriant, même quand il se retrouve seul au milieu de la route, le nourrisson ne pleure jamais. Ce sont les adultes autour de lui qui crient, hurlent et s'époumonent, pour notre plus grand plaisir.

● Primitif

Le flash éblouit la petite famille, alors qu'Ed vient de demander à Hi de mener désormais «une vie décente et normale» [Détail]. La scène suivante s'ouvre par d'autres lumières aveuglantes, celles du projecteur de la prison et des éclairs [séq. 3]. La rime visuelle suggère que le passé du braqueur, loin d'être derrière lui, est en train de remonter à la surface. À ce moment en effet, Gale et Evelle s'évadent. Du sol boueux émerge le visage de l'aîné, déformé par un hurlement guttural. Celui-ci s'étire, tandis que l'homme dégage ses épaules, puis parvient enfin à se redresser. Debout, bras écartés, tête en arrière, il pousse encore un long rugissement, avant d'attraper son frère par les pieds et de l'extraire à son tour de la glèbe. La scène est évidemment conçue pour évoquer un accouchement. Alors que Junior est, selon les mots de Dot, «descendu directement du ciel», les Coen donnent de la naissance une vision archaïque – manière, là encore, de confronter l'idée et la matière, le projet et le concret. Le cri rend alors indiscernable la douleur et l'exultation, l'effort pour se libérer et l'ivresse de la liberté. Point d'intersection de l'horreur et du burlesque, il terrifie par sa puissance et amuse par sa durée invraisemblable : une certaine discrétion semblerait de mise en pareilles circonstances, mais Gale ne cesse de brailleur durant une minute entière.

● Mise en cri

Les scènes de cri abondent dans *Arizona Junior*. Dès *Sang pour sang* (1984), le «gros type qui crie» s'impose de fait comme un motif récurrent du cinéma des frères Coen. L'acteur John Goodman aura amplement contribué à cette série, avec également *The Big Lebowski* (1998) et *O'Brother* (2000). C'est que le cri n'est pas simplement chez eux la traduction sonore d'un événement narratif, mais un moyen d'intensifier la mise en scène elle-même, de la mener au bord de l'excès parodique. Le visage se déforme, le temps s'étire, l'action semble se prolonger indéfiniment. Ainsi, lorsque Gale et Evelle comprennent qu'ils ont oublié Junior [séq. 7] : avant de freiner brusquement – et bien imprudemment –, les frères hurlent et hurlent encore en se faisant face. Constatant que l'enfant n'est pas sur le toit de la voiture, ils font demi-tour en poussant des beuglements où se mêlent colère, peur et désespoir, jusqu'à ce qu'ils retrouvent enfin le bambin sagement assis au milieu de la route. Le contraste entre le calme de celui-ci, le décompte consciencieux de l'épicier qui vient d'être braqué et les hurlements des deux frères participe à l'humour de la

scène. C'est aussi une manière d'accroître cette plasticité du temps déjà au travail dans un cri qui, une fois émis, paraît devenir sa propre cause. Ce n'est pas un hasard si les plus longues scènes de cri concernent les frères Snoats. Effet miroir ou réverbération : je crie parce que tu cries parce que je crie. Une boucle se forme, comme un trou dans lequel le film tout entier pourrait bien être aspiré. Preuve en est, une scène construite sur le même principe (oubli, cri, demi-tour) revient quelque temps plus tard [séq. 8]. Preuve encore, ce plan spectaculaire durant lequel la caméra grimpe la façade de la maison des Arizona, traverse la chambre des quintuplés et s'enfonce dans la bouche de Florence, qui constate effrayée l'absence de Nathan Jr. [séq. 3].

● Dissonance

Le théoricien du son Michel Chion écrit : «Le cri de l'homme délimite un territoire, le cri de la femme renvoie à l'illimité, il avale tout en lui-même, il est centripète et fascinant, alors que le cri de l'homme est centrifuge et structurant¹.» Cette description, qui concerne les archétypes culturels plutôt que la réalité, éclaire *Arizona Junior*. Lors de la course-poursuite dans le supermarché, les cris des clientes contribuent à transformer les allées en un dangereux labyrinthe [séq. 5]. Le son se diffracte, tandis que la peur saute de bouche en bouche. Lors du combat final, le motard pousse au contraire un hurlement qui vaut comme marquage du territoire, expression de toute-puissance.



1 Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1982, p. 78.



Langage

Au commencement était le Verbe

Au comptoir d'une brasserie ou à l'arrière d'un taxi, les frères Coen aiment tendre l'oreille. C'est là qu'ils attrapent des formules inattendues, des répliques imparables. Nourris également de littérature et de culture religieuse, leurs dialogues figurent parmi les plus mémorables du cinéma américain contemporain.

● Traduction

Commençons par une évidence et un regret : ni le doublage en français, ni *a fortiori* les sous-titres ne peuvent rendre compte de la richesse du verbe coenien. Autant que possible, il faut donc en revenir au texte original. Dès l'entame du film, celui-ci laisse entendre le chatolement d'une langue glissant avec souplesse d'un registre à l'autre, tantôt prosaïque, tantôt poétique, parfois les deux en même temps. Off, Hi déclare ainsi : «*At first I didn't believe it... that this woman who looked as fertile as the Tennessee Valley could not bear children. But the doctor explained that her insides were a rocky place where my seed could find no purchase.*» Ce qui peut se traduire par : «D'abord, je ne pus le croire... Cette femme en apparence aussi fertile que la vallée du Tennessee ne pouvait porter d'enfant. Mais le docteur expliqua que ses entrailles étaient un endroit instable [rocky] où ma semence ne trouverait aucune prise.» [séq. 1] De façon plus littéraire, «rocky» signifie également «rocheux» ou «rocaillieux». Directement ou indirectement, le corps d'Ed est donc décrit comme un paysage. L'opposition entre le fleuve et le désert appartient à un imaginaire archaïque prolongé par le mot «insides», que le médecin préfère à «utérus», malgré sa faible précision anatomique (le schéma qu'il présente est d'ailleurs tout aussi sommaire, ce qui ajoute au gag autant qu'au sentiment d'injustice). Un autre exemple

apparaît lorsque le couple rentre chez lui avec Nathan Jr. [séq. 2]. Après avoir juré, Hi se justifie d'une formule sibylline pour le spectateur francophone : «*He dunno a cuss word from Shinola.*» Le sous-titrage propose «Il y comprend que dalle». Hi détourne en fait une expression populaire «*To [not] know shit from Shinola*», qui désigne l'ignorance ou la stupidité. «Shit» et «Shinola», soit la «merde» et une marque de cirage, devraient se distinguer aisément, mais outre le fait qu'ils ont une syllabe commune, ils connotent une même couleur sombre, ce qui serait source de confusion pour les esprits simples. Tout en contestant les préventions d'Ed, Hi s'y soumet en remplaçant «shit» par «cuss word» (soit «juron»).

● Interruption

Si, en tant que narrateur, Hi a tout le loisir de déployer une parole qui dure, de tisser des métaphores [Récit], il n'en est pas de même lorsqu'il s'adresse à autrui. Non seulement il est repris par Ed pour son vocabulaire grossier, mais il est très souvent interrompu. Emmené de force par un policier tandis qu'il clame à sa future épouse l'adresse du pénitencier, il est coupé par le psychologue lorsqu'il tente de justifier ses choix de vie, et ne parvient pas non plus à en placer une lorsque le couple part à la recherche de Junior [séq. 7].



La scène est révélatrice, car Hi tente alors de faire valoir sa responsabilité personnelle dans le kidnapping et le fiasco qui s'en est suivi. Or Ed ne veut rien entendre : elle est l'initiatrice de cette entreprise criminelle, dans laquelle Hi n'a fait que la suivre. Braqueur minable, Hi n'est pas l'homme d'action qu'il souhaiterait. Jusqu'à l'affrontement avec le motard, son domaine est d'abord celui des mots, du récit, de l'imaginaire.

● Influences

Les frères Coen n'ont jamais caché leur admiration pour les écrivains du sud des États-Unis, en particulier William Faulkner et Flannery O'Connor. Du premier, Gale et Evelle Snoats semblent faire entendre l'écho par leur nom même, Faulkner ayant inventé une famille Snopes. De la seconde, les Coen cherchent à retrouver le sens du grotesque et de la verve. Un bref extrait de la première nouvelle du recueil éponyme *Les braves gens ne courent pas les rues* (1955) permet d'entendre les consonances : « — Oui-da, et qu'est-ce que tu ferais si le Désaxé t'attrapait ? demanda la grand-mère. — J'lui allongerais une baffa, dit John Wesley. — On la ferait pas rester ici pour un million de dollars, dit June Star. Il faut qu'elle aille partout où qu'on va. Elle céderait pas sa place pour un boulet de canon. — Très bien, ma petite ! dit la grand-mère. Je m'en rappellerai la prochaine fois que tu

me demanderas de te friser les cheveux. » June Star déclara que ses cheveux frisaient naturellement¹. » Élisation, familiarité, syntaxe approximative, langage imagé, oscillation entre littéral et figuré sont autant d'éléments également à l'œuvre dans les dialogues d'*Arizona Junior*. La formule « *warthog from hell* » (« phacochère de l'enfer ») lancée par Ed à Smalls est une citation directe de « La Révélation », nouvelle publiée dans une revue en 1964 et reprise dans le recueil *Mon mal vient de plus loin* (1965). Comme l'écrit Julie Assouly : « Le goût d'O'Connor pour les personnages déformés ou laids, son style (singulièrement noir et résolument régionaliste) et son indépendance font d'elle une source d'inspiration naturelle pour les frères Coen². » L'un des enjeux de l'écriture d'O'Connor aussi bien que de Faulkner est de restituer des flux de sensations, un ancrage au monde spécifique, parfois marqué par le handicap ou la folie, ainsi qu'une forme d'oralité. À travers leurs exemples, les Coen tentent de saisir l'impureté d'une parole où se côtoient références bibliques et slogans publicitaires, élans poétiques et franchises grossières, déformations et inventions.

● Double langage

« Si une grenouille avait des ailes, elle ne se taperait pas le cul par terre pour sauter », crie Nathan Arizona Sr. à un employé. Truculent, le personnage est prodigue en expressions fleuries. De façon plus subtile, son rapport à la langue se caractérise aussi par les modulations de son ton. Il ne s'adresse pas à tout le monde de la même manière. Dans ses publicités, il semble forcer la note afin de paraître plus proche de ses potentiels clients. Face à Leonard Smalls, il pose au contraire sa voix. Le but est alors de montrer son sang-froid.

Les élèves pourront s'interroger sur les raisons d'un tel changement. Le personnage ne joue-t-il pas un rôle ? Pourquoi rechigne-t-il à laisser ses empreintes à la police et préfère-t-il ne pas contacter les autorités lorsqu'il découvre Hi et Ed dans la chambre de ses enfants ? Son calme face à Smalls ne suggère-t-il pas qu'il a l'habitude de traiter avec des hommes étranges et inquiétants ? Il se pourrait bien qu'il cache un passé de criminel. Le nom de Nathan Arizona fonctionnerait à la fois comme une couverture et comme une marque. Autre aspect important, en effet : même dans les circonstances les plus incongrues, Nathan n'oublie pas son commerce et émaille ses propos de slogans. Quelle place la publicité occupe-t-elle dans le film ? Comment les marques envahissent-elles l'espace de vie de Hi et Ed ?

● Fantaisie chez les ploucs

Les frères Coen ont souvent été suspectés de condescendance, en raison de l'écart entre la virtuosité de leurs films et la bêtise de leurs personnages. Cette critique s'ancre aussi dans un certain rapport au langage. Une ambiguïté peut en effet être perçue dans leur manière de restituer les parlers régionaux, que ce soit en termes d'accent ou d'expression. S'agit-il pourtant de se moquer ?

En amont de la séance, les élèves pourront être invités à prêter attention à la performance d'Holly Hunter, dont l'accent (joué) est particulièrement marqué. Si ces nuances peuvent échapper aux oreilles des (jeunes) spectateurs français, ils pourront s'interroger sur la perception qu'ils ont des accents dans leur vie quotidienne. Comment la prononciation et l'intonation agissent-elles comme des marqueurs non seulement régionaux, mais aussi sociaux ? Cela contribue-t-il à créer des hiérarchies ? L'exemple des *Tuche* (Olivier Baroux, 2011) pourrait aider à lancer la conversation. Le film cherche-t-il à reproduire de façon réaliste un accent « ch'ti » ou joue-t-il avant tout sur des clichés ? De l'autre côté de l'Hexagone, ils pourraient prêter l'oreille à la série télévisée *Plus belle la vie*, tournée à Marseille. Autres pistes de réflexion : existe-t-il en France une manière de parler « neutre », sans accent ? Les élèves ont-ils déjà entendu des personnages parler comme eux ou comme leurs proches ?



- 1 Flannery O'Connor, *Les braves gens ne courent pas les rues* (1955), Folio Gallimard, 1981, pp. 8-9.
- 2 Julie Assouly, *L'Amérique des frères Coen*, CNRS Éditions, 2012, p. 477.



Référence Ça cartoon !

Le Texas de *No Country for Old Men*, le Minnesota de *Fargo*, le Los Angeles de *The Big Lebowski*, le New York d'*Inside Llewyn Davis* ou encore le Mississippi d'*O'Brother* : les films des frères Coen sont indissociables d'une géographie et des imaginaires qui s'y rattachent. Le désert d'*Arizona Junior* évoque pour sa part l'esthétique des cartoons.

● Isolement

Désormais unis par les liens sacrés du mariage, Hi et Ed se voient offrir par le père de cette dernière une résidence dans la « banlieue de Tempe » [séq. 1]. Un plan d'ensemble présente alors une vaste étendue désertique avec quelques caravanes, dont un mobil-home, rassemblées autour d'un vague chemin de terre. Comble de l'ironie : une enseigne au néon marquant l'entrée du similiquartier annonce une improbable « vallée verte » (« *Green Valley* »). Toujours est-il que Hi, en claquettes et chaussettes, arrose son bout de terrain comme s'il habitait effectivement une de ces banlieues résidentielles devenues, à partir des années 1950, l'emblème de

la vie confortable. Citant William Shakespeare sans le savoir, l'homme affirme que le couple coulait là des jours heureux (« *salad days* »). En ne présentant aucune relation de voisinage, le film renforce l'impression de se trouver au bout du monde. De façon générale, les lieux paraissent tous isolés. Que ce soit le pénitencier, la station-service où se débarbouillent les frères Snoats ou les supérettes qu'attaque Hi, chaque bâtiment est comme planté au milieu de nulle part. Par ailleurs, les frères Coen montrent une standardisation du territoire étatsunien à travers le développement de chaînes de magasins partout identiques (les Short Stop, baignés d'une lumière aveuglante). Exception notable, la banque de La Grange, en brique et en bois, dont les clients vêtus de salopettes poussiéreuses pourraient être les figurants d'un film sur la Grande Dépression.

● Route

La fragmentation de l'espace a pour envers les routes interminables arpentées par Leonard Smalls. Celui-ci rappelle le Coyote courant éternellement après Bip Bip. À partir de 1949, le duo devient l'objet d'une série de courts métrages d'animation pour la plupart réalisés par Chuck Jones. Le scénario en est invariable : victime de ses propres stratagèmes, le Coyote se fait narguer par l'oiseau, qu'il ne parvient jamais à attraper. Ces films se caractérisent notamment par l'absence de dialogues, à l'exception du célèbre « bip bip », et par l'importance de la route et du paysage désertique du Sud-Ouest américain, autant d'éléments dont *Arizona Junior* joue à sa manière. À l'exception d'une scène, le motard demeure mutique. Lui sont plutôt associés des bruits d'animaux, grognements lorsqu'il aperçoit un lapin ou hurlements lorsqu'il explose. Comme le Coyote, c'est une figure avant tout déterminée par son instinct de chasseur. Même une mouche ne peut échapper à sa vigilance, comme en témoigne la séquence dans le bureau de Nathan Arizona Sr. [séq. 7]. Il semble en outre vivre sur sa moto, presque constamment en



mouvement. Dans ses films d'animation, Chuck Jones utilise le ruban d'asphalte à la fois comme une zone de circulation, un élément iconique du paysage américain, un trompe-l'œil et un objet susceptible de se métamorphoser. Inaugurant la série, *Vite fait, mal fait* (*Fast and Furry-ous*, 1949) montre par exemple le Coyote peindre un tunnel sur une falaise dans l'espoir que Bip Bip s'y écrase, mais celui-ci le traverse sans s'arrêter. Sans aller aussi loin, les frères Coen vont multiplier les points de vue sur la route, que ce soit pour saisir la majesté du paysage (plan large fixe), la vitesse de la machine (travelling avant au ras de la chaussée), le sentiment d'infini (plans de nuit seulement éclairés par les phares et le gaz du pot d'échappement) ou les déformations de perspective (le motard disparaît entre deux bosses).

● Couleurs

Jaune de la terre, orange des montagnes, bleu du ciel, gris de la route : le désert des *cartoons* se compose d'une palette de couleurs réduite, mais très affirmée. *Arizona Junior* va également chercher une certaine intensité chromatique. Ainsi, Hi et Ed contemplant le crépuscule baignent dans une lumière d'un bleu profond [séq. 1]. Par la suite, plusieurs gros plans du soleil vont irradier l'image. Mais c'est le gag de la bombe de peinture qui donne à la couleur sa pleine puissance. Glissée dans le sac de billets volé par les frères Snoats [séq. 8], la bombe éclate pour recouvrir de bleu aussi bien les personnages que l'habitacle de leur voiture. D'une part, la peinture s'impose comme une matière visqueuse, qui fait déraiser les pieds sur la pédale de frein et rend le pare-brise difficile à nettoyer. D'autre part, la couleur se détache de son association automatique à un objet ou à un phénomène (le ciel bleu) pour valoir en tant que telle, comme pure qualité de lumière. Les corps des acteurs se rapprochent ainsi du dessin – en l'occurrence très animé par leurs gesticulations et leurs cris. Au vu de leurs chemises bigarrées, peut-être Gale et Evelle apprécient-ils d'ailleurs d'être ainsi repeints.

« Peut-être parce que nous ne sommes pas du sud-ouest des États-Unis, cette région nous semble particulièrement exotique »

Ethan Coen

● Décoiffant

La référence la plus directe au *cartoon* est un tatouage de la tête de Woody Woodpecker porté à la fois par Hi et par Smalls. Hasard ou non, l'origine de ce personnage n'est pas sans résonances avec le sujet d'*Arizona Junior*. Durant leur lune de miel, le patron du studio d'animation Walter Lantz et son épouse Gracie Stafford subirent la présence d'un pic, qui non seulement provoquait par ses coups de bec un insupportable vacarme, mais parvint de surcroît à trouer le toit de leur chalet. Le trouble à la paix des ménages ne pouvait être mieux représenté que par cet indomptable volatile. Les

frères Coen ont témoigné de l'obsession de l'acteur Nicolas Cage pour sa coiffure, inspirée par la houppe de Woody Woodpecker, et dont l'allure varie en fonction de ses états émotionnels. Plus son personnage est déprimé ou paniqué, plus sa chevelure prend des formes extravagantes. Chaque scène mériterait une analyse capillaire. Lors de la cérémonie de mariage, les cheveux parfaitement peignés sont retenus par une couche de gel. Lorsque Ed annonce en pleurs son infertilité, ils se dressent sur le devant en une crête de coq. Quand, déprimé face au miroir, Hi semble sur le point de raser ses favoris, ils prennent la consistance d'une épaisse perruque mal posée. Au moment du combat avec le motard, ils s'élancent comme une vague un jour de tempête.

● Le canard et le pic

Lors de sa présentation à New York, *Arizona Junior* fut précédé de la projection de *Faut savoir ce qu'on veut* (*Duck Amuck*), court métrage réalisé en 1953 par Chuck Jones. Dans sa recension pour les *Cahiers du cinéma*¹, Bill Krohn rapporte qu'un critique présent lors de la séance écrivit son article en pensant que le dessin animé faisait partie du film. Comme beaucoup de *cartoons* de Jones, *Faut savoir ce qu'on veut* s'amuse avec les règles de la fiction. Le personnage de Daffy Duck ne cesse de s'adresser à la caméra, aux spectateurs et même à celui qui le dessine, dont la main entre parfois dans le cadre, y compris pour gommer sa créature. Comment la voix *off* dans *Arizona Junior* perce-t-elle le quatrième mur ? Dès le début, Hi indique par exemple au public comment il faut l'appeler. Le pare-brise de la voiture met aussi en évidence un jeu réflexif avec le spectateur : il évoque un écran, tantôt opacifié par de la peinture, tantôt troué par les coups de fusil du motard.

Autre gag mettant en évidence les conditions de fabrication du cinéma : se déroulant comme un ruban, le film d'animation de Jones décale le personnage et les décors, qui se succèdent de façon aléatoire. Ainsi, Daffy Duck se retrouve habillé en mousquetaire devant une ferme, puis habillé en fermier devant un igloo, etc. Comment l'artificialité de certains décors se manifeste-t-elle chez les Coen ? Le cas du salon de la famille Arizona, filmé frontalement telle une scène de théâtre, est révélateur. De tels rapprochements ne rendent cependant que plus sensible l'évidence : détaché de tout ancrage réaliste comme de tout souci narratif, le dessin animé jouit d'une liberté bien plus grande que le cinéma en prises de vues réelles pour pirater la synchronisation son/image, le cadre, le défilement de la pellicule et l'idée même de personnage.

1 Bill Krohn, « Lettre de Hollywood : Les indépendants et leurs sujets », *Cahiers du cinéma* n° 395-396, mai 1987.



1



2



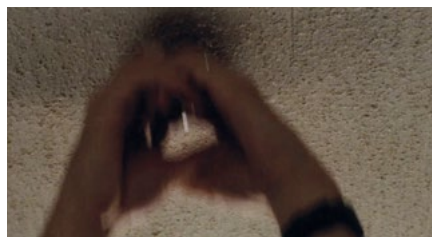
3



4



5



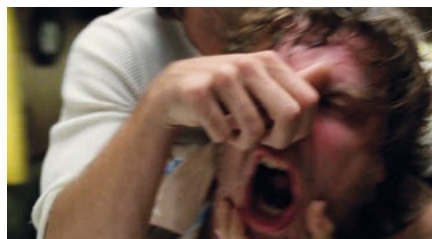
6



7



8



Séquence

Bataille dérangée [01:04:03 – 01:06:15]

Suite à leur altercation, Glen annonce à Hi son licenciement. Pire encore, il a compris d'où venait Junior, et déclare que Dot et lui vont l'adopter de force. La conversation n'échappe pas aux frères Snoats, qui comptent bien tirer profit du kidnapping de l'enfant. S'ensuit une lutte homérique.

● Précipitation

Les problèmes s'accumulent pour Hi, ne lui laissant aucun répit. À peine rentre-t-il dans sa maison qu'il comprend les mauvaises intentions du duo Snoats. Comme souvent en pareil cas, le côté droit de son visage se contracte. La crispation s'étend ici jusqu'à la main, aux doigts écartés [1]. La précipitation des événements se traduit quant à elle de plusieurs manières. D'abord par l'usage d'une musique au rythme soutenu, largement improvisée en percutant des objets comme des tuyaux d'aspirateur, des enjoliveurs ou des pots de beurre de cacahuète. Puis par des coupes de montage qui arrivent plus tôt qu'on l'attendrait. Le claquement de la porte lors de l'entrée de Hi est entendu sur le plan suivant, un plan d'ensemble qui montre les frères sortant de la chambre, Evelle tenant l'enfant dans les bras. Gale est encore en train d'avancer vers le centre de la pièce lorsque nous revenons à Hi. Enfin, une série d'avancées – des personnages vers la caméra ou de la caméra vers les personnages – renforce le dynamisme de la mise en scène, d'autant que le port de la caméra à l'épaule induit de légères saccades. Les cadres se resserrent rapidement [2]. Le contact établi, la bagarre ne

tarde pas. Ceinturé par Gale, Hi parvient à se libérer en le reversant. L'arrêt sur image permet au passage de constater que John Goodman a été remplacé par un cascadeur [3]. Evelle s'enfuit dans la salle de bain avec l'enfant. À son tour, Hi est plaqué au sol par Gale.

● Chocs

Une deuxième phase de la séquence débute. Entrant dans le cadre par son bord inférieur, Gale se cogne la tête contre un luminaire [4]. Pénétrant à son tour dans le champ par ce même bord, Hi en profite pour frapper son camarade dans le ventre. Accompagnant son geste, la caméra en accroît l'impact pour le spectateur. Hi tend alors les poings pour porter le coup de grâce. En gros plan, ceux-ci râpent le plafond en polystyrène, provoquant une brûlure inattendue [5]. Hurlant de douleur, Hi se fait soulever et encastrer dans une armoire par Gale. L'exiguïté du logement devient une source de situations burlesques (chocs involontaires, imprévisibles) tout en conférant à l'action une grande densité. D'un seul mouvement suivi par la caméra, Snoats brise une fenêtre du coude et fracasse un meuble du poing [6]. La brusquerie des gestes et l'échelle des plans, très serrés, provoquent une certaine confusion, qui affecte jusqu'à la mise au point : le flou n'est pas rare. L'espace offre par ailleurs des ressources. Gale extrait du placard dans lequel son bras s'est coincé une barre en bois, avec laquelle il va bientôt frapper le crâne de son adversaire.

● Tourbillon

Hi s'accroche au cou du frère Snoats, qui tente de défaire son étreinte en tournoyant sur lui-même. Le cadre s'élargit

9



10



11



12



momentanément [7]. Le mouvement devient centrifuge, alors que l'affrontement se transforme en véritable match de catch. Giration des corps, giration également de la caméra lors du gros plan sur le visage de Gale. Hi tire le nez et écarte la mâchoire de son antagoniste. Les grimaces s'accroissent [8]. Les vues de détails alternent avec les plans moyens, nouant la cause (les pieds de Gale) et l'effet (les jambes de Hi brisant le mobilier et se rapprochant même dangereusement de l'objectif). Contrepoint soudain à la fureur de la lutte : un plan fixe tourné au niveau du sol présente Evelle et l'enfant assis sur le rebord de la douche, le premier tentant de boucher les oreilles innocentes du second [9]. Il faut dire que le vacarme est assourdissant : cris et grognements des lutteurs, fracas des objets détruits. Les jambes de Hi fouettent l'air comme un lasso. La force centrifuge qui innervait la scène atteint son paroxysme avec un genre de plans bizarres que les Coen affectionnent. Posée au niveau des fesses de Hi, la caméra tourbillonne sur elle-même [10]. Il n'y a plus rien de net, hormis les jambes du combattant. Le décor se brouille jusqu'au vertige. C'est alors que, dans un ultime effort, Gale propulse Hi à travers une cloison [11]. Aux sons des acteurs se mêlent des bruitages difficilement identifiables, qui évoquent toutes-fois des cris d'animaux.

● Chutes

Transformé en projectile, Hi chute lourdement dans la salle de bain. Trois plans brefs permettent de suivre son mouvement. Les plans se réduisent à une suite de chocs ou d'impulsions : Hi se cogne contre les toilettes ; Gale retrouve ses esprits et se tourne vers le trou ; Evelle passe devant Hi ; Gale grimpe sur le canapé. (Un œil attentif notera que ce dernier tient à la main, puis dans la bouche, une règle marquée

13



14



15



16



«Hudsucker Industries», nom de l'entreprise dans laquelle travaille Hi au début du film, et qui sera surtout la société au centre d'un film ultérieur des Coen, *Le Grand Saut* (1994), dont le scénario, achevé dès 1985, annonçait un long métrage trop cher à produire.) C'est surtout le franchissement de la cloison qui est frappant : filmé depuis le point de vue de Hi, il montre le pied de plus en plus massif de Gale tout près de l'écraser en même temps que de fracasser la caméra [12]. De lourdes nappes d'orgue accompagnent ce moment dramatique. Puis le montage se fait plus elliptique. Hi est ligoté sur une chaise au milieu du salon. Un plan en contre-plongée, tourné avec un objectif grand angle, donne l'impression que ses jambes sont immenses et l'espace derrière lui resserré [13]. Evelle traverse le champ de l'arrière-plan droit à l'avant-plan gauche, avec l'enfant dans les bras et un siège auto. Toujours furieux, Hi se débat, impuissant et bientôt seul dans sa maison ravagée. Entre ses pieds gît une représentation de Woody Woodpecker. Un plan rapproché permet de mieux saisir les expressions de Nicolas Cage, yeux exorbités, totalement hirsute [14], jusqu'à ce qu'il tombe encore. Visage renversé, il écrase avec sa joue un biscuit apéritif. Un plan subjectif filmé au ras du sol [15] montre des pieds – probablement ceux de Gale – traverser la maison pour aller récupérer le livre de Benjamin Spock sur l'éducation des enfants et repartir. En gros plan, Hi pousse alors un cri si long que son visage en devient écarlate. La face étirée, la bouche grande ouverte, Nicolas Cage démontre encore une fois la formidable plasticité de ses traits [16]. La séquence s'achève par une vue surplombant le paysage désertique, similaire à celle qui nous avait présenté le logement du couple au début du film. Résonne alors un hurlement de rage et d'impuissance.

Mise en scène

À la poursuite du bonheur

S'étirant sur environ cinq minutes, la course-poursuite au cœur d'*Arizona Junior* est un morceau de bravoure au croisement du cinéma d'action et du burlesque. Par-delà cette seule séquence, le principe même de la poursuite semble guider le récit et la mise en scène des frères Coen.

● Traqué

Un poursuivant, un poursuivi : on ne saurait trouver situation à la fois plus simple et plus prenante. De là peuvent naître la peur, la joie, l'angoisse. Au fil de la scène, l'intensité émotionnelle s'accroît en fonction de deux paramètres élémentaires, dont le spectateur éprouve vivement les variations : la durée (des plans), la distance (des corps, véhicules, objets, etc.). Formule de base de la course-poursuite : le montage s'accélère à mesure que la proximité augmente. L'inventivité des cinéastes consiste dès lors à trouver des moyens de différer la capture. Accélérer et ralentir, rapprocher et distendre. Cette élasticité produit dans *Arizona Junior* avant tout des effets comiques. Bien que traqué de toutes parts, Hi n'en oublie pas son rôle de père, et profite de son passage dans un supermarché pour prendre des couches – et pas n'importe lesquelles, puisqu'il en choisit la marque avec soin [séq. 5]. À peine s'est-il saisi du paquet, cependant, qu'un bocal de cornichons explose non loin de lui, suite au tir d'un policier. Peu avant, la rencontre fracassante de Hi avec un automobiliste était pareillement traitée en deux temps. D'abord un relâchement incongru, puis une brusquerie inattendue. Retrouvant

ses esprits après le choc, le conducteur fait remarquer à Hi qu'il porte un collant sur la tête. Le menaçant d'un revolver, ce dernier lui dit alors de foncer – ce que l'homme fait avant même que Hi ait pu entrer dans l'habitacle. Cette collision s'inscrit dans une série de chocs subis ou évités de justesse. Si Hi parvient finalement à s'enfuir, et donc à marquer la distance avec ses poursuivants, l'espace se contracte bien souvent autour de lui – sous les assauts répétés des armes, des chiens ou des véhicules. La course à proprement parler débute d'ailleurs lorsque des impacts de balle constellent la vitre qui le sépare d'un caissier. Par la suite, le visage de Hi et la gueule d'un chien féroce partageront un instant le même cadre, avant que le molosse ne soit renvoyé en arrière par sa chaîne.

« Pour la scène du supermarché, nous avons pensé à des personnages qui rebondissent, entrent en collision, comme dans les flippers »

Ethan Coen

● Accumulation

Buster Keaton compte certainement parmi les plus grands metteurs en scène de courses-poursuites. Celle sur laquelle s'achève *Les Fiancées en folie* (1925) continue d'impressionner notamment grâce à une idée simple : l'accumulation. Le personnage joué par Keaton est en effet pourchassé par un nombre de femmes puis de rochers de plus en plus important, au point qu'il ne semble plus qu'une minuscule silhouette perdue dans un environnement déchaîné. Cette logique paranoïaque (tout le monde est contre moi) confère également à *Arizona Junior* sa texture de cauchemar éveillé, aussi drôle qu'inquiétant. Les frères Coen reprennent explicitement le principe d'accumulation employé par Keaton avec les chiens, une meute se constituant d'aboiement en aboiement, jusqu'à rattraper Hi dans les allées – glissantes – de la grande surface. Les chiens ne sont d'ailleurs qu'une catégorie de poursuivants parmi d'autres ; il y a aussi les policiers et les caissiers. La mise en scène joue à cet égard de deux modalités : l'alternance et le surgissement. Au sens strict, le montage ne suit que peu le schéma A-B-A-B, soit parce que le film se focalise sur Hi, soit parce qu'il multiplie les lignes d'action sans raccords spatiaux évidents (le trajet d'Ed) – comme exemple de montage alterné « simple », nous pouvons tout de même mentionner la course-poursuite entre Hi et le policier dans une maison. Les surgissements inattendus sont en revanche fréquents : l'automobiliste ; le premier caissier qui, planté au milieu de la route, tire sur le pare-brise de la camionnette ; les chiens qui font tomber Hi ; un policier et un autre caissier dans le supermarché ; etc. S'il y a dans la course-poursuite comme une fatalité en marche, que le poursuivi tente par tous les moyens de conjurer, il s'agit d'abord ici



de faire face à l'imprévisible. À l'échelle du film, il faut noter que la principale figure de poursuivant, Leonard Smalls, apparaît soit dans de longues chevauchées durant lesquelles on le voit à distance se rapprocher de ses proies, soit par des surgissements spectaculaires.

● Violence

Le compositeur du film, Carter Burwell, a expliqué avoir conçu les musiques pour la séquence d'ouverture et la course-poursuite avec l'idée que Nicolas Cage «incarne un cow-boy des temps modernes qui aspire à vivre libre». Avant de confier l'interprétation du yodel¹ à John Crowder, Ethan Coen tenta de mettre le chanteur initialement pressenti Mieczysław Litwiński sur la voie en lui disant : «Tu traverses la prairie à cheval, il n'y a personne à des kilomètres à la ronde, le soleil brille, tu enlèves ton chapeau et tu te déchaînes en chantant joyeusement²!» C'est donc un imaginaire de western qui, à travers le chant et le banjo, accompagne Hi tout au long de la course-poursuite. Cette référence est également sensible dans le rapport à la violence. Bien qu'ils pourchassent un homme seul et à pied, les policiers n'hésitent pas à employer les grands moyens. Ils font dérapier leur voiture dans des quartiers résidentiels et tirent sans sommation pour un modeste paquet de couches volé. Cette forme de justice expéditive s'ancre dans l'histoire de l'Ouest américain. En même temps, la musique enlevée confère immédiatement à *Arizona Junior* un ton léger. On joue aux shérifs et aux voleurs, on tire dans tous les sens, mais personne dans le film ne meurt – à l'exception de Leonard Smalls, plus proche toutefois du monstre mythologique que du personnage humain. La confrontation entre le motard et le couple McDunnough participe de ce même choc entre course-poursuite criminelle, comédie et western, puisque Ed et Smalls traversent la banque que les frères Snoats ont peu avant braquée.



de presse des frères Snoats montrant la banque; la photographie «ratée» prise par Hi lors de l'arrivée du bébé. En quelques pas, Smalls aura condensé l'improbable cheminement de personnages lancés à la poursuite d'un bonheur inaccessible.

● De l'un à l'autre

Très présent dans les productions de la firme Pathé dès 1906, le montage alterné fut développé et systématisé par D. W. Griffith à partir de 1908. Partant du fait que ce type de montage consiste à croiser deux ou plusieurs lignes d'action distinctes qui se déroulent au même moment, les élèves pourront imaginer des situations qui se prêtent à une telle configuration. Dans le cas des scènes de sauvetage *in extremis*, très courantes dans le cinéma des premiers temps, il s'agit par exemple de créer une tension dramatique en mettant aux prises un personnage menaçant, un personnage menacé, et un sauveur. Comment accroître le suspense? En créant un fort contraste entre menaçant et menacé (dans le cas d'*Arizona Junior*: un motard de l'Apocalypse et un bébé) et en semant des obstacles sur le parcours du sauveur. Ce parcours n'est pas nécessairement physique: le sauveur pourrait vouloir alerter la potentielle victime par téléphone, ce qui serait une autre façon de jouer sur la distance.

Après avoir élaboré une scène dramatique, les élèves seront invités à la transformer en comédie. Pour ce faire, ils pourront par exemple en ralentir le rythme. Que se passerait-il si le sauveur respectait le code de la route, s'arrêtait aux feux rouges et suivait les limitations de vitesse, alors que la menace ne cessait de se rapprocher? Au contraire, que se passerait-il si le rythme du montage devenait si rapide que le spectateur ne parvenait plus à distinguer les uns et les autres?



● Strates

Si le combat final noue plusieurs trajectoires et fils narratifs auparavant séparés, *Arizona Junior* présente un autre moment significatif à cet égard, durant lequel Smalls retrace en un sens tout le film [séqu. 8]. Lorsqu'il pénètre chez Hi et Ed, le motard récolte en effet des marques et des indices déposés au fil des séquences: tout d'abord, le chaos laissé par la bagarre entre Hi et Gale; le mot «FART» («PROUT») inscrit sur un mur par un des fils de Dot et Glen; la coupure



¹ Technique de chant consistant à passer rapidement de la voix de poitrine à la voix de tête, comme dans les tyroliennes.

² Carter Burwell, «Carter's Notes on Raising Arizona»: carterburwell.com/projects/Raising_Arizona.html

Document

Naissance des auteurs

Petits malins ou grands cinéastes ? La critique, française comme étatsunienne, a d'abord été partagée quant aux frères Coen. L'éloge même ne pouvait ignorer les réticences soulevées ici ou là.

Juste avant la sortie française du film, le correspondant américain des *Cahiers du cinéma*, Bill Krohn, dresse un état des lieux du cinéma indépendant en quatre temps à travers les nouveaux films encore inédits en France de Woody Allen, Diane Keaton, Henry Jaglom et, donc, des frères Coen :

« Il me sera difficile de convaincre les critiques qu'*Arizona Junior* traite de quoi que ce soit. [...] Les plans mis en scène par les Coen et le cameraman Barry Sonnenfeld [...] sont une telle source de plaisir pour les critiques qu'ils les ont empêchés d'y rechercher un sens profond. À beaucoup d'égards, les frères Coen semblent être la fine fleur des cinéastes frais émoulus de l'école, s'appuyant sur la technique tout en vampirisant de vieux films [...]. En dépit des clauses de style, ou peut-être à cause de ces dernières, *Arizona Junior* me semble être un film exemplaire dans la manière dont il traite son sujet : les bébés – et les formes particulières de perversité qui se sont développées aux États-Unis autour de l'idée "d'avoir un bébé". Quiconque est d'un avis différent me semble ignorer combien faire une comédie sur l'enlèvement d'un enfant relève de la gageure au moment où le cas de Baby M. semble plus important dans l'esprit des Américains que les événements d'Amérique centrale, au moment aussi où le regard des enfants enlevés, dont les portraits ornent les sacs et les emballages de produits laitiers, nous fixe quotidiennement. Ce qui motive les enlèvements d'enfants est symbolisé par Dot et Glen, un couple rapace qui convoite Nathan car leur marmaille "est devenue trop grande pour être câlinée". Le monologue de Dot sur les vaccinations et les comptes bancaires pour bébés est un excellent exemple de la capacité des Coen à faire surgir des rêves, du bruit et de la fureur du discours quotidien. »

Bill Krohn, « Lettre de Hollywood : Les indépendants et leurs sujets », *Cahiers du cinéma* n° 395-396, mai 1987.

Les sorties de *Miller's Crossing* (1990) puis de *Barton Fink* (1991) vont lever les doutes. Après la Palme d'or au Festival de Cannes, l'heure est venue d'envisager les frères comme des auteurs, s'attachant de projet en projet à creuser un sillon, à créer un style. Laurence Giavarini tente de cerner ce qui fait lien entre leurs quatre premiers films, en apparence si disparates :

« Les répétitions sont plus que repérables, elle s'exhibent, elles font système. Il faut avoir été un spectateur, un lecteur passionné, maniaque sans doute, pour s'amuser à ce point du récit, de son intelligence, de ses trucs et de sa roublardise. L'évidence du style n'est pas la clarté, ni la simplicité. On a parfois le sentiment que les frères Coen ont découvert le monde avec des appareils de cinéma, sinon le cinéma avant le monde, mais c'est peut-être que leur style rencontre un trait, défaut et jouissance, propre au cinéma : il commence par faire écran, il happe et retient le regard, il sidère. Ensuite seulement, parfois, il raconte. [...] Mettre la tête dehors, naître ou se réveiller, c'est d'abord faire l'épreuve des dimensions [...]. Vu de dessous, le monde est incongru, les arbres vraiment grands, la tuyauterie d'un lavabo compliquée (*Sang pour sang*), le plafond vertigineux (*Barton Fink*). On ne savait pas si bien, avant les frères Coen, que les angles et les objectifs d'une caméra pouvaient raconter l'effroi, l'énervement de la naissance, et des premiers regards, on n'avait peut-être pas aperçu la valeur primaire (primale) des mouvements de caméra les plus sophistiqués – cela fait rire, mais ce n'est peut-être pas drôle : un bébé crapahute sur la moquette (*Arizona Junior*), la caméra multiplie les mouvements de reptation (*Sang pour sang*), un chapeau s'envole au ras du sol, les arbres et le ciel sont ailleurs pour toujours. Un film est un corps animé d'yeux mobiles qui inquiètent l'espace de leur propre surprise, un corps assourdi de sa propre irruption et résonnant pour toujours dans la crainte d'autres débordements. Comme l'oreille précède la vision, les bandes-son impressionnent par leur richesse et leur précision, elles se remplissent de borborygmes, font gronder les incendies, elles annoncent la vie comme les flammes de l'enfer. Quelque chose va sortir, la terre bouge. »

Laurence Giavarini, « L'accouchement du cinéma », *Cahiers du cinéma* n° 448, octobre 1991.



FILMOGRAPHIE

Édition du film

Arizona Junior, DVD et Blu-ray, 20th Century Fox.

Autres films des frères Coen

Le Grand Saut (1994), DVD et Blu-ray, Elephant Films.

The Big Lebowski (1998), DVD et Blu-ray, Universal Pictures Home Entertainment.

O'Brother (2000), DVD et Blu-ray, Universal Pictures Home Entertainment.

Burn After Reading (2008), DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Inside Llewyn Davis (2013), DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Autres films

Les Voyages de Sullivan (1941) de Preston Sturges, DVD, Wild Side Video.

« Les meilleures aventures de Bip Bip et Coyote », 15 courts métrages, série créée par Chuck Jones, DVD, Warner Bros. Entertainment France.

Mad Max (1979) de George Miller, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

BIBLIOGRAPHIE

Sur le film

- Laurence Giavarini, « L'accouchement du cinéma », *Cahiers du cinéma* n° 448, octobre 1991.

- Iannis Katsahnias, « Folies de femmes », *Cahiers du cinéma* n° 397, juin 1987.

- Bill Krohn, « Lettre de Hollywood : Les indépendants et leurs sujets », *Cahiers du cinéma* n° 395-396, mai 1987.

Analyses du cinéma des frères Coen

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

- Frédéric Bonnaud, « Le grand blanc : Joel & Ethan Coen », *Les Inrocks*, 4 septembre 1996 :
↳ lesinrocks.com/cinema/le-grand-blanc-joel-ethan-coen-99795-04-09-1996

- Marc Cerisuelo et Claire Debru, *Oh Brothers! Sur la piste des frères Coen* (2013), Capricci, 2022.

- Marilou Duponchel, « L'art du pastiche chez les frères Coen », *Les Inrocks*, 17 février 2016 :
↳ lesinrocks.com/cinema/lart-du-detournement-chez-les-freres-coen-79656-17-02-2016

- Ian Nathan, *Les Frères Coen : 30 ans de films cultes*, Gallimard, 2017.

- *Positif*, « Le cinéma de Joel et Ethan Coen », Hors-série, novembre 2013.

VIDÉOS

- « Les looks les plus improbables chez les frères Coen », *Blow Up*, Arte, 20 janvier 2015 :
↳ youtube.com/watch?v=w3pgYWQkkPc

- « Les frères Coen en 5 minutes », *Blow up*, Arte, 12 mai 2015 :
↳ youtube.com/watch?v=id6SGjh3W8

- « Les frères Coen par Thierry Jousse », *Blow Up*, Arte, 16 février 2016 :
↳ youtube.com/watch?v=ouMq63Q_9KI

- « Recut frères Coen », *Blow Up*, Arte, 27 avril 2021 :
↳ youtube.com/watch?v=gcVLdQOVFns

- « Les génériques des frères Coen », *Blow Up*, Arte, 23 novembre 2023 :
↳ youtube.com/watch?v=wvIJkINOnM

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :

- ↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :

- ↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema

L'ENFANCE DE L'ART

Une comédie centrée sur l'enlèvement d'un bébé ? Le pari était risqué. Pour leur deuxième long métrage, Ethan et Joel Coen n'ont eu peur de rien. Ni, après un film noir poisseux (*Sang pour sang*, 1984), de changer radicalement de genre. Ni de s'aventurer à la lisière du *cartoon*. Ni même de croire à l'histoire d'amour entre un braqueur de supérettes et une policière. Réalisé en 1987, *Arizona Junior* manifeste une liberté aujourd'hui encore galvanisante. Les frères Coen s'y révèlent déjà maîtres dans l'art de rendre émouvantes les situations les plus improbables. La précision du scénario, le génie des dialogues offrent aux interprètes la possibilité de se couler dans une mécanique burlesque et d'exprimer la sensibilité de chacun des personnages. Car ceux-ci, qui auraient pu n'être que des caricatures, prennent vie – petits ou grands rôles, grâce à Nicolas Cage, Holly Hunter, John Goodman ou encore Trey Wilson. L'air de rien, comme en contrebande, se glisse une réflexion sur le destin et l'injustice que les Coen n'ont jamais cessé de mener. Et sans céder au sentimentalisme, sans même renoncer à une dernière réplique hilarante, *Arizona Junior* vous laisse avec un pincement au cœur.