

Barton Fink (1991)

Ceci n'est pas une chambre

Frédéric Astruc

Comme nous le notions dans l'ouvrage que nous leur avons consacré¹, l'écriture de *Barton Fink* (1991) constitue une «parenthèse» dans celle de *Miller's Crossing* (1990). La construction complexe de ce dernier suscite chez les Coen un désir d'introspection : questionner leur cinéma et plus largement la création cinématographique sinon artistique. C'est ainsi qu'une panne d'inspiration va engendrer le film le plus volontiers intertextuel et métacinématographique de leurs auteurs.

Si l'osmose entre les deux paraît parfaite², *Barton Fink* acquiert cependant une autonomie singulière dans l'œuvre par sa double dimension réflexive et discursive autant que par sa capacité à répondre à la tension permanente qui habite la maison Coen depuis *Blood Simple* (1984) : conjuguer l'esprit du cinéma indépendant de la côte Est (New York) avec le pragmatisme des grands studios de la côte ouest (Hollywood)... Ce mariage improbable de l'art et de l'industrie est le fondement même de *Barton Fink*, lequel raconte comment un dramaturge new yorkais devient scénariste à Hollywood. En faisant rejouer à leur personnage principal leur propre itinéraire, les Coen clarifient leur position dans le système en même temps que leur approche du cinéma.

Mais, si tout *Barton Fink* «parle» ouvertement des relations qu'entretient l'auteur avec son œuvre, il est des scènes plus subtiles qui se hissent à un autre niveau de signification en ce qu'elles mettent en jeu l'essence du travail des cinéastes. Parmi elles, se trouve celle de la découverte de la chambre, *a priori* la plus anodine et donc la moins utiles de toutes. Pourtant tout est là, des modalités de lecture du film à l'un des fondements le plus intime du cinéma des Coen...

Ceci est une chambre...

La scène se déroule vers le début du film, lorsque Barton (John Turturro), après avoir accepté la proposition d'un studio hollywoodien, prend ses quartiers dans un hôtel de Los Angeles. L'auteur y fait la rencontre du réceptionniste, puis du liftier avant de se rendre à sa chambre. Notre scène débute au moment précis où le personnage pénètre dans ce nouvel espace. La caméra l'attend à l'intérieur, recueillant son entrée et bientôt son immobilisation. Le plan 1 [01] se termine par une sollicitation : Barton regarde hors champ, invitant le spectateur à partager sa découverte. Le plan suivant est le contrechamp attendu, un raccord regard... [02] À présent, nous voyons ce qu'il voit, ou ce qu'il a vu (la temporalité n'est pas claire ici : il peut s'agir de continuité temporelle comme de simultanéité). Peu importe en définitive, le plan 2 se donne à voir comme l'exacte vision de Barton. Mais alors que l'on croit à une ocularisation interne³, Barton entre dans le champ déjouant notre attente. Le faux-semblant ainsi construit joue sur une absence – le retour au plan 1 – qui transcende l'effet de style pour signifier ce qui s'avère être l'ambiguïté fondamentale du dispositif filmique.

Il y aurait deux lectures possibles de *Barton Fink*. La première, littérale, consiste à envisager la plupart des événements de l'hôtel comme appartenant à la réalité vécue comme telle par le protagoniste; ainsi la rencontre avec Charlie – le corpulent voisin de Barton interprété par John Goodman. La deuxième, résolument mentale, réside dans l'idée que le dramaturge emploie son imagination à créer des personnages et des situations propices à la rédaction de son futur scénario. Si l'on se réfère à la classification de Genette⁴, la première correspond à un récit en focalisation zéro (narrateur omniscient), la seconde à un récit en focalisation interne (personnage-narrateur). Or, cette dualité est contenue dans le plan 2 sous la forme d'une ambiguïté entre une ocularisation interne (le «subjectif» de Barton) et une ocularisation zéro (la fin du plan lorsque le personnage entre dans le champ, qui est le fait d'une instance d'énonciation omnisciente).

Même s'il n'est pas immédiatement perceptible – il faut avoir vu le film au moins une fois pour y faire retour –, ce glissement métonymique fait sens en ce qu'il traite l'argument narratif principal par l'image et ce à un instant décisif. Car la chambre que l'on découvre est clairement l'espace-enjeu de *Barton Fink*, là où tout se joue, tant pour le personnage que pour le spectateur. Le dramaturge, à qui Lipnick, le directeur de studio, passera commande d'un scénario de film de catch, va bientôt s'y enfermer pour écrire.

Dans notre étude, nous avons montré en quoi l'hôtel Earle était un lieu étrangement vide, dont l'extérieur se dérobaient constamment à nous. Sa réalité même posait question, alors même que tout laissait penser qu'il existât. En tant qu'élément constitutif de ce tout dual, la chambre se donne à voir comme un espace doublement intérieur, physique et mental; le lieu de la création. Il y a dans *Barton Fink* une circulation secrète entre ces deux dimensions. C'est ainsi que la chambre sera tantôt cet endroit-ci où l'auteur tape son scénario, et tantôt cet endroit-là qui métaphorise la partie de son cerveau sollicitée par son imaginaire. Lieu d'appartenance trouble, elle invite à une double lecture dénotative/connotative de l'histoire en abolissant singulièrement la frontière entre créatures de l'esprit et personnages «réels».

Ceci n'est pas une chambre

Au-delà de cette idée, le plan 2, qui représente l'espace de la chambre vu par Barton depuis l'entrée, est davantage encore qu'un intérieur, aussi double soit-il. Ce plan de demi-ensemble fixe, par sa composition et sa picturalité, convoque plusieurs toiles d'Edward Hopper, le peintre réaliste américain, notamment *Soleil dans une chambre vide* (1963) et *Chambre au bord de la mer* (1951). Du reste, la mer n'est pas loin ici puisqu'on la trouve dans le tableau accroché au mur (nous y reviendrons).

Fidèles à leur approche postmoderne, qui se fonde entre autres choses sur un art consommé du recyclage, les frères Coen ne citent pas de tableaux particuliers d'Hopper