



GELLY, Christophe. *O' Brother where art thou ?* (Joel Coen, 2000): une réécriture postmoderne de *L'Odyssée*. In: *Revista Épicas*. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 1-8. ISSN 2527-080X.

***O' BROTHER WHERE ART THOU? (JOEL COEN, 2000):  
UNE RÉÉCRITURE POSTMODERNE DE L'ODYSSÉE***

***O' BROTHER WHERE ART THOU? (JOEL COEN, 2000):  
UMA REESCRITURA PÓS-MODERNA DA ODISSEIA***

Christophe Gelly  
Université Clermont Auvergne, CELIS

**RÉSUMÉ :** Lorsqu'ils réalisent *O' Brother Where Art Thou?* en 2000, les frères Coen ont déjà à leur actif plusieurs longs métrages inspirés directement ou moins directement d'œuvres littéraires. Cependant, il s'agit du premier film des cinéastes qui suit « explicitement » une trame littéraire reconnaissable en tant que telle, notamment par le nom des personnages. La nature épique de l'original est fortement dénaturée par un traitement grotesque de l'intrigue qui vise cependant à s'approprier cette intrigue dans un contexte américain, notamment à travers l'emploi de la musique folk. Ce travail s'attachera à définir les procédés de réécriture de l'original et à proposer une interprétation globale du travail d'adaptation formelle réalisée par les deux cinéastes.

**Mots-clés:** *O' Brother Where Art Thou?*; Joel Coen; Réécriture épique; Odyssée.

**RESUMO:** Quando realizam *O' Brother Where Art Thou?* em 2000, os irmãos Coen já possuem vários longas-metragens direta ou menos diretamente inspirados em obras literárias. No entanto, esse é o primeiro filme dos cineastas que segue "explicitamente" um quadro literário reconhecível como tal, incluindo o nome dos personagens. A natureza épica do original é fortemente desnaturada por um tratamento grotesco do enredo que visa, no entanto, apropriar esta trama em um contexto americano, inclusive através do uso da música folclórica. Este trabalho buscará definir como se dá processo de reescrever o original e propor uma interpretação global do trabalho de adaptação realizado pelos dois cineastas.

**Palavras-chave:** *O' Brother Where Art Thou?*; Joel Coen; reescritura épica; Odisseia.

## Introduction

La lecture des comptes rendus écrits sur le film des frères Coen (bien que Joel seul soit crédité au générique il est probable que comme toujours les deux frères aient collaboré étroitement pour cette réalisation) soulève des questions qui sont emblématiques de l'attitude générale de la critique à la fois journalistique et universitaire sur toute leur œuvre. Cette attitude peut se résumer à cette question : peut-on réellement prendre les auteurs au sérieux ? Ainsi, le critique John-Paul Spiro (2008, 7) assure que les réalisateurs n'ont aucun « message » à faire passer à travers leur film, et que leur œuvre ne vise aucunement à l'expression d'un réalisme social, mais à l'inverse (et dans la même revue *Post Script*) un autre critique, Tracy Seeley, explique que le but des frères Coen est de condamner la marchandisation d'une culture du passé (celle du Sud des États-Unis représenté dans le film) et de présenter cette culture comme une construction culturelle artificielle. Il faut reconnaître que les auteurs eux-mêmes contribuent à suggérer cette remise en cause du sérieux de leur propos puisqu'ils répètent à l'envi dans leurs interviews que la référence de leur film à *l'Odyssée* n'est que le fait du hasard et que d'ailleurs ils n'ont lu l'œuvre originale d'Homère (dont on sait que le statut « d'auteur » est problématique) qu'à travers une adaptation en bande dessinée (Siegel, 2007, 213-214). Pourtant, cette référence est bien présente non seulement explicitement à travers les personnages et les situations de l'histoire mais aussi par cette mention lapidaire qui figure à la fin du générique de début du film : « Adapté de *l'Odyssée* d'Homère » (*Based upon The Odyssey by Homer*). L'« épigraphe » du film, elle, cite directement Homère :

O Muse!  
Sing in me, and through me tell the story  
Of that man skilled in all the ways of contending,  
A wanderer, harried for years on end ...

Dès lors, il apparaît essentiel de lire la manière dont les frères Coen ont « négocié » ce rapport au texte source comme inspiration détournée dans leur œuvre. C'est ce qu'une grande partie de la critique s'attache à faire, à travers une étude des références classiques dans le film. Mais ce qui manque souvent dans ces études très comparatistes est une prise en compte globale non seulement des références à l'épopée classique mais également de la manière dont ces références s'articulent à un contexte social et politique (les États-Unis de la Dépression) ainsi qu'à un hypotexte filmique, dimension que les auteurs ont coutume de faire figurer parmi les caractéristiques récurrentes de leur œuvre. Plus largement, il conviendrait pour répondre de façon argumentée à cette question du « sérieux » de l'adaptation, de juger ce film dans le cadre plus large d'une approche postmoderne qui en soi décrédibilise a priori toute lecture non ouvertement parodique de l'histoire, comme l'a montré Fredric Jameson. C'est l'approche

adoptée par d'autres critiques comme John Cant (2007), et c'est aussi la perspective que je vais présenter dans cet article en essayant toutefois d'intégrer davantage la question de l'intertexte filmique et culturel comme déterminant dans cette relecture de l'*Odyssee*. Mon but sera au final de montrer que le film « construit » un spectateur idéal qui entrerait dans un rapport distancié aux références qui renvoient à la fois à la pratique de l'écriture épique d'Homère mais aussi au contexte historique dans lequel l'*Odyssee* est transposée.

### Des références mêlées

La trame du film est assez connue mais je reviens rapidement sur les grandes lignes de celle-ci. Dans l'Amérique des années 1940, Ulysses Everett Mc Gill (George Clooney) vient de s'échapper du bagne dans lequel il purgeait sa peine, en compagnie de deux autres prisonniers, Pete (John Turturro) et Delmar (Tim Blake Nelson). Ils sont à la recherche du butin d'un hold-up commis par Everett et dissimulé dans une maison située dans une vallée qui va être inondée dans quelques jours pour créer une retenue d'eau. En réalité Everett n'a jamais commis ce hold-up et il révèle au cours de l'intrigue à ses compagnons qu'il souhaite uniquement retrouver sa femme Penny (qui évoque bien sûr la Pénélope d'Homère), qui est sur le point d'épouser un autre homme après avoir obtenu le divorce. Les trois compères parviendront finalement à leurs fins, et ils seront graciés par le gouverneur du Mississippi, Pappy O'Daniel, après l'avoir aidé (sans le vouloir vraiment) à mener une campagne de réélection victorieuse et après avoir vécu de nombreuses aventures qui sont autant de références plus ou moins transparentes à l'*Odyssee*, transposées sur un mode comique ou parodique (Cant, 2007, 70 ; Ruppertsburg, 2003, 11). Ainsi, Penny, la femme d'Ulysse (Everett) n'est plus une épouse fidèle et explorée mais elle est sur le point de se marier au directeur de campagne d'Homer Stokes (référence explicite cette fois), le rival de Papy O'Daniel. Elle n'est plus la mère de Télémaque mais de six filles, toutes d'Everett (ou presque... si l'on considère le temps que ce dernier a passé au bagne). Les sirènes qui charment les compagnons d'Everett les envoûtent non seulement avec leur chant mais aussi avec du whisky, le cyclope Polyphème est transformé en un vendeur de Bibles borgne et peu scrupuleux (joué par John Goodman), et Ménélas prend les traits de Pappy O'Daniel, le gouverneur corrompu du Mississippi, prêt à tout pour se faire réélire. Le prophète Tirésias figure au début du film sous les traits d'un vieil homme noir aveugle qui se déplace sur les rails d'un chemin de fer en vélo-rail, significativement sa prophétie qui sera vérifiée à la fin de l'intrigue est dénigrée par Everett, signe de l'angle parodique qu'adopte le scénario sur cette question.

Les références cinématographiques sont également traitées de façon très explicite dans le film, de sorte que le rapport au texte d'Homère a pu être sincèrement minoré par les réalisateurs au sens où il ne constitue qu'une partie de l'hypotexte du film. De nombreux

critiques ont noté comment la scène de la réunion secrète du Ku Klux Klan reprend une séquence chorégraphiée du *Magicien d'Oz* (Siegel, 2007, 213-214), où comment la figure de Clark Gable est évoquée par les mimiques et la coiffure de George Clooney, et par sa prédilection pour la gomina « Dapper Dan ». Mais plus largement c'est le cinéma des années 1940 qui constitue ici un hypotexte flagrant, notamment en raison du choix stylistique qui consiste à « colorer » la plupart des scènes en une couleur jaunâtre qui évoque le grain particulier de ces films (Siegel, 2007, 217). John Cant (2007, 66) note également que les romans de William Faulkner fournissent des références significatives dans l'intrigue. Mais la référence filmique la plus forte est à l'évidence celle qui est portée par le titre même de l'œuvre. En effet, *O Brother Where Art Thou* est le titre fictionnel qui apparaît dans un film de Preston Sturges intitulé *Sullivan's Travels* et sorti en 1941. Ce film relate comment un réalisateur travaillé par sa conscience sociale, John Sullivan, décide de renoncer aux comédies légères qu'il réalisait jusque-là et de se lancer dans une œuvre nouvelle qui aura pour but de retranscrire la situation sociale et la misère des Américains touchés par la Dépression. Il part en voyage habillé en clochard pour rencontrer cette Amérique des miséreux mais au terme de son périple il renonce à réaliser ce film et comprend que le travail le plus utile « socialement » d'un réalisateur comme lui est précisément de proposer au peuple des œuvres de divertissement qui lui permettent de supporter sa condition sans pour autant la justifier. Il est significatif que les frères Coen choisissent pour titre de leur *opus* le titre d'un film fictionnel qui dans l'hypotexte ne voit finalement pas le jour. Il s'agit ici d'un retournement borgésien du processus de création, puisqu'en créant un film qui n'est pas créé dans le film de 1941, ils viennent « compléter » l'histoire du cinéma hollywoodien de façon presque idyllique — en donnant au spectateur cette représentation de l'harmonie sociale qui en fin de compte clôt leur film. Mais la référence au film de Sturges est aussi une manière pour eux de retenir la leçon de ce film : les discours sérieux ne peuvent pas être compris s'ils se prennent trop au sérieux. Comme le dit John Cant (2007, 70) : « as ever when they are being "serious", they are at pains not to draw attention to the fact ».

Enfin, les références historiques qui abondent dans le film viennent compléter un « tableau » déjà fourni en termes d'intertextualité. Sans prétendre à l'exhaustivité, on notera que les figures historiques mentionnées dans le film sont pour la plupart bel et bien réelles. Pappy O' Daniel était un gouverneur populiste du Mississippi qui, comme dans le film, utilisa la radio pour se faire élire ; le guitariste noir Tommy qui accompagne le trio évadé est inspiré ouvertement d'un des fondateurs du blues du Delta, Robert Johnson ; l'inondation de la vallée dans laquelle le butin d'Everett est censé être caché renvoie à la construction d'un véritable barrage en Alabama en 1942 par la Tennessee Valley Authority, et nous rencontrons dans l'intrigue le « vrai » George Babyface Nelson, le braqueur de banques qui terrorisa le Sud dans

ces années. Le ton est toujours parodique bien sûr, comme en témoigne la scène où Nelson invective une femme qui vient de murmurer son surnom lors d'un hold-up. Le film articule donc un rapport au passé qui, loin de se limiter à une relecture d'Homère, intègre tout un matériau culturel américain historique, cinématographique et littéraire, qui par sa disparité a fait douter certains critiques de sa cohérence. Cependant deux points doivent être soulignés concernant cette cohérence supposée. Tout d'abord, le film traite bien de l'épopée, à travers les traits qui caractérisent Everett Mc Gill : ce sont à la fois l'héroïsme et la ruse, qui représentent comme le mentionne Susan Kerns (2002, 4) des qualités essentielles chez Ulysse dans le texte original, tout en l'humanisant par le fait qu'il est présenté comme moins héroïque que dans l'épopée d'Homère. Mais au-delà de cette correspondance de forme et de caractère (qui repose aussi sur le trajet de l'intrigue construite comme une quête), le film s'intéresse avant tout à la construction et à la reconstruction de l'histoire telle qu'elle est vue par le héros et ses compagnons — élément essentiel de la définition de l'épopée en littérature (Neiva, 2008, 332).

### Le[s] sens de l'histoire

Si cette question du postmoderne et de l'histoire est aussi importante, c'est qu'elle influence toute la filmographie des frères Coen. Leur travail vise souvent à relire des figures littéraires ou filmiques classiques et à les ré-historiciser ou déshistoriciser dans un contexte nouveau. Ainsi, *The Big Lebowski* est une relecture parodique du *Grand Sommeil* (roman de Raymond Chandler paru en 1940 et film de Howard Hawks sorti en 1946), *Miller's Crossing* est inspiré de *La Clé de Verre* (Dashiell Hammett, 1931, film de Stuart Heisler, 1942). Mais plus généralement l'approche des Coen a partie liée à une relecture du passé qui correspond superficiellement à ce que Fredric Jameson décrit comme typique de l'approche postmoderne, c'est-à-dire une approche « désaffectivée » (« a waning of affect ») pour le passé considéré comme objet avec lequel le spectateur n'entretient plus de rapport direct mais simplement un rapport parodique (Jameson, 1991, 16). Cette lecture assez répandue de leur œuvre leur a valu des critiques assez cinglantes concernant *O'Brother*, puisqu'ils furent accusés de « jouer » avec l'épopée sans avoir réellement ni de message ni de rapport clair et émotionnel à l'œuvre source. Une autre manière de présenter cette critique serait aussi de dire que le film décontextualise la représentation historique en la transformant en simple prétexte à un jeu parodique. C'est encore une fois l'accusation d'un manque de profondeur qui ressort ici. Je voudrais m'attacher à montrer, après d'autres critiques, que cette accusation est infondée sur deux points au moins.

Tout d'abord, l'histoire du sud des États-Unis telle qu'elle est montrée dans le film relève, à l'évidence, du stéréotype. Les images qui sont invoquées dans le film sont celles de représentations classiques de cette partie du pays, notamment dans des films des années 1940

comme *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (les films de bagnards constituant presque un genre autonome dans la production américaine, pensons par exemple dans un genre un peu différent à *Down By Law* en 1986 de Jim Jarmusch...). C'est ainsi que la présentation d'Everett comme *alter ego* de Clark Gable ne peut qu'évoquer le rôle de cet acteur dans *Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939), film emblématique de la représentation stéréotypée du sud. Cependant ce discours sur le sud est également relativisé car il n'est jamais présenté comme authentique mais comme éminemment problématique. Une scène est emblématique à cet égard. Lorsque les trois compagnons découvrent que leur ami noir Tommy est prisonnier du Ku Klux Klan, ils décident de tenter de le sauver mais assistent d'abord à une scène surprenante où l'officiant dans cette cérémonie se met à chanter un chant funèbre intitulé « O Death ». Ce chant, comme le remarque le critique Sean Chadwell (2004, 7-8), est en réalité un gospel et un chant « noir » qui n'a pas sa place dans ce contexte d'un lynchage organisé. Par cette introduction d'une référence non intégrable à une vision stéréotypée du sud, les frères Coen problématifient notre rapport à l'Histoire et, loin de présenter cette Histoire comme détachée du spectateur, invitent celui-ci à la redéfinir sur d'autres bases que celles de la représentation classique. C'est également vrai de la scène mémorable où Everett et ses compères se présentent devant un personnage qui enregistre les chansons traditionnelles contre espèces sonnantes et trébuchantes et, constatant que ce personnage est aveugle, se déclarent d'abord noirs... puis blancs. Il y a ici une volonté de démythifier la représentation classique du passé et de l'histoire comme authentique : le passé du Sud n'est pas entièrement blanc, tout comme la musique *bluegrass* qui figure dans le film n'est pas coupée de ses racines noires. Par cette redéfinition du passé historique — certes en partie irrespectueuse — le film construit une vision nouvelle et engagée de l'histoire.

Enfin, sur le plan narratif, il nous faut rappeler qu'un des principales caractéristiques de l'épopée est qu'elle affiche les marques de sa propre énonciation pour instaurer chez le lecteur une distanciation partielle avec l'histoire : nous nous voyons toujours rappeler que nous lisons une histoire fictionnelle. Ce trait est délaissé dans le cinéma hollywoodien classique qui table sur l'implication « totale » du spectateur dans le récit réaliste, comme l'a montré Jean-Loup Bourget (1998). Dans le cinéma indépendant en général, et dans le film des frères Coen, les marques de distanciation du récit filmique avec son propre discours figurent comme prise de distance avec l'histoire, ce qui a pour but encore une fois de construire chez le spectateur un rapport nouveau à cette histoire et non de reproduire une vision stéréotypée ou (selon Jameson) de couper tout rapport affectif à l'histoire. C'est ainsi que les personnages chez les frères Coen (et pas seulement dans ce film) ne cessent de s'interroger sur le sens de leurs propres actions dans le contexte de l'intrigue, et sur le sens de cette intrigue elle-même. Après avoir été expulsé

du magasin Woolworth où il s'était battu avec le prétendant de sa femme, Ulysse se voit poser cette question par son compagnon Pete : était-ce valable uniquement pour ce magasin ou pour tous les magasins Woolworth ? Il s'agit là non seulement d'un trait d'humour mais également d'une volonté dans le scénario de problématiser à l'intérieur même de l'intrigue la question de l'interprétation du passé et de l'histoire même au moment où elle est en train de se dérouler. Ainsi, également, de nombreuses répliques où les personnages expriment leur désaccord sur le point de savoir si Pete a été ou non changé en crapaud par les sirènes — ici se joue encore la remise en cause des fondements de l'interprétation du récit au cœur même de son déroulement. De même les teintes jaunâtres qui caractérisent la plupart des scènes du film, et qui renvoient aux films des années 1940, sont également une manière de rappeler au spectateur de notre époque que ce film cherche à relire le passé mais non de manière purement réaliste, et de poser cette relecture comme un préalable nécessitant une coopération du spectateur : il s'agit bien d'un film contemporain revenant sur notre représentation actuelle du passé en insérant une caractéristique formelle (la teinte en question) « bloquant » l'identification réaliste. Ces qualités parmi d'autres permettent au film des frères Coen de porter un discours finalement véritablement réflexif.

Les différents angles d'approche que nous avons présentés ici, la transposition de l'épopée dans les années 1940, l'utilisation constante d'un intertexte filmique et culturel fort, la problématisation d'un rapport distancié à l'histoire, représentent à notre sens les fondements de la relecture postmoderne de *l'Odyssée* par ce film. Au-delà des similitudes dans l'intrigue des deux œuvres, le lien le plus pertinent avec l'épopée d'Homère réside donc dans une lecture de l'Histoire et de l'histoire visant à impliquer le spectateur selon deux modalités : une fascination naturelle pour l'héroïsme d'Ulysse mais aussi une interrogation constante sur la signification contemporaine de sa quête épique comme manifestation de son désir d'intégration dans la cité.

### Références bibliographiques

BJERRE, Thomas Ærvold. Southern Pop Culture and the Literary Tradition in *O Brother, Where Art Thou?* In **American Studies in Scandinavia** 2006 Fall; 38 (2), p. 55-65.

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

CANT, John. Homer in Tishomingo: Eclecticism and Cultural Transformation in the Coen Brothers' *O Brother Where Art Thou?*, **Comparative American Studies: An International Journal**, 2007 Mar; 5 (1), p. 63-79.

CHADWELL, Sean. Inventing That 'Old-Timey' Style: Southern Authenticity in *O Brother Where Art Thou?*, **Journal of Popular Film and Television** 2004 Spring; 32 (1), p. 2-9.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism**, Durham, Duke University Press, 1991.

KERNS, Susan. O Homer, Where Art Thou? A Greek Classic Becomes an American Original, **Xchanges** 2002 Mar; 1 (2), [no pagination].

MCFARLAND, Douglas. Philosophies of Comedy in *O Brother, Where Art Thou?* In: CONARD, Mark T. (ed. and introd.). **The Philosophy of the Coen Brothers**. Lexington, KY; UP of Kentucky; 2009, p. 41-54.

NEIVA, Saulo. **Déclin & confins de l'épopée au XIXe siècle**, postface Florence Goyet, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études Littéraires Françaises », 2008, n° 73.

RUPPERSBURG, Hugh. 'Oh, So Many Startlements ...': History, Race, and Myth in *O Brother, Where Art Thou?* In **Southern Cultures** 2003 Winter; 9 (4), p. 5-26.

SEELEY, Tracy. *O Brother, What Art Thou?: Postmodern Pranksterism, or Parody with a Purpose?*, **Post Script: Essays in Film and the Humanities** 2008 Winter-Spring; 27 (2), p. 97-106.

SIEGEL, Janice. The Coens' *O Brother, Where Art Thou?* and Homer's *Odyssey* **Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada** 2007; 7 (3), p. 213-245.

SPIRO, John-Paul. 'You're Very Beautiful ... Are You in Pictures?': *Barton Fink, O Brother, Where Art Thou?* and the *Purposes of Art*, **Post Script: Essays in Film and the Humanities** 2008 Winter-Spring; 27 (2), p. 62-72.

TOSCANO, Margaret M. Homer Meets the Coen Brothers: Memory as Artistic Pastiche in *O Brother, Where Art Thou?* In: **Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television** 2009 Fall; 39 (2), p. 49-62.

WEINLICH, Barbara P. 'Odyssey, Where Art Thou?': Myth and Mythmaking in the Twenty-First Century. In: **Classical and Modern Literature: A Quarterly** 2005 Fall; 25 (2), p. 89-108.