

WRITTEN AND DIRECTED BY
JOEL & ETHAN COEN

**OSCAR ISAAC
CAREY MULLIGAN
JOHN GOODMAN
GARRETT HEDLUND
JUSTIN TIMBERLAKE**

**INSIDE
LLEWYN
DAVIS**



BACKGROUND

★

L'UNIVERS DE LLEWYN DAVIS

PAR ELIJAH WALD

★

Le Greenwich Village dans lequel évolue Llewyn Davis n'a rien de commun avec la scène folk florissante qui a vu naître le groupe Peter, Paul and Mary et révolutionné le monde de la musique lors du passage de Bob Dylan à l'électrique. C'est la scène folk des années sombres qui ont précédé les disques à succès et l'arrivée des gros capitaux, une époque où une petite bande de passionnés s'échangeait de vieilles chansons comme s'il s'agissait d'un langage secret. La plupart d'entre eux avaient grandi dans les rues de New York, ou dans les préfabriqués des banlieues de Long Island et du New Jersey, et tentaient d'échapper à l'ennui et au conformisme ambiant de l'Amérique des années 1950 sous la présidence Eisenhower. Certains étaient étudiants à l'université et habitaient toujours chez leurs parents, d'autres vivaient en colocation dans ce qui était encore le vieux New York des immigrants, dans les quartiers de Little Italy et du Lower East Side, où le loyer d'un deux-pièces miteux ne dépassait pas 25 ou 30 dollars par mois.

Le personnage de Llewyn Davis évoque à certains égards des figures familières : comme Dylan il porte un nom gallois, et comme Phil Ochs, il squatte le canapé d'un couple de chanteurs prénommés Jim et Jean. Mais le film se déroule avant l'arrivée de Dylan et Ochs à New York, à une époque où personne n'imaginait que Greenwich Village deviendrait l'épicentre de l'essor de la musique folk qui engendrerait des stars internationales et changerait le cours de l'histoire de la musique populaire. Dave Van Ronk, l'une des figures centrales de ce courant, a saisi l'esprit de cette période de transition qui a précédé les années 1960 telles que nous les connaissons, dans son autobiographie intitulée *The Mayor of MacDougal Street*, dont les frères Coen se sont inspirés pour créer l'univers ainsi que quelques scènes du film. Llewyn Davis n'est pas Dave Van



Ronk, mais il chante certaines de ses chansons et comme lui, il a grandi au sein de la classe ouvrière et partage sa vie entre la musique et des emplois occasionnels dans la marine marchande.

Llewyn Davis partage également avec Dave Van Ronk l'amour et le respect de l'authentique musique folk créée par la classe ouvrière, et façonnée par la transmission orale entre artistes. Pour la génération de Dave Van Ronk, cette authenticité née de la longévité s'opposait en tout point au caractère éphémère de l'univers de la musique pop. Choisir de faire du folk s'apparentait à entrer dans les ordres, et par là même, à faire vœu de pauvreté, car les opportunités étaient rares à New York pour un musicien de folk traditionnel. Cela allait changer au début des années 1960, mais déjà, une nouvelle ère s'annonçait : quelques petits clubs où l'on pouvait se produire de temps en temps pour quelques pièces, ainsi que de petites maisons de disques qui, si elles ne vous rémunéraient pas, vous permettaient néanmoins d'enregistrer de vrais albums, commençaient à voir le jour. Bien qu'elle fût difficile, Dave Van Ronk a toujours conservé une profonde affection pour cette époque. Comme Llewyn Davis, il vivait chichement et campait chez des amis, mais au moins il était entouré de gens pour lesquels la musique comptait plus que tout.

La scène folk du Greenwich Village de la fin des années 1950 a presque entièrement été ignorée ou oubliée par les fans et les historiens, qui ont tendance à passer directement de Pete Seeger et ses tubes avec les Weavers au début de la décennie, à l'arrivée de Bob Dylan en 1961. Dave Van Ronk évoquait en revanche une période charnière au cours de laquelle un petit groupe de jeunes musiciens a initié une nouvelle approche de la musique folk, en s'imprégnant de vieux disques afin de saisir le caractère brut et réaliste du blues du delta du Mississippi et des ballades des Appalaches, puis en essayant d'exprimer leurs propres émotions et leurs propres désirs à travers cette musique. La plupart d'entre eux n'ont pas fait carrière, ni même enregistré d'album. (Les Kossoy Sisters figurent parmi les rares artistes de l'époque à avoir été produits, leur album de 1957 était oublié de tous sauf d'une poignée d'inconditionnels du folk, jusqu'à ce que les frères Coen utilisent « I'll Fly Away » dans la bande originale de O' BROTHER qui se déroule dans les paysages ruraux du Mississippi). La scène musicale du Village des années 1950 était composée de musiciens amateurs sincères et enthousiastes qui, bien qu'ignorés du monde extérieur, étaient dévoués corps et âme à leur art et animés par un optimisme propre à la jeunesse. Dave Van Ronk a déclaré : « Nous n'avions aucun doute : nous étions à l'avant-garde du revival du folk, mais souvenez-vous que nous sortions à peine de l'adolescence, nous avons une vingtaine d'années, et si on n'a pas le sentiment de dominer le monde à cet âge-là, c'est qu'il y a quelque chose qui cloche. Évidemment que nous représentions l'avenir, nous avions 21 ans ! »

On a du mal à s'imaginer aujourd'hui, au XXI^e siècle, combien les choses étaient différentes avant l'avènement des médias de masse et de la communication instantanée, et à quel point même de jeunes musiciens brillants pouvaient vivre isolés du reste du monde. À l'époque, le cœur de la scène musicale de Greenwich Village n'était ni un club ni un café, mais Washington Square Park, où chanteurs et musiciens se rassemblaient le dimanche après-midi pour des sessions d'improvisation. Dave Van Ronk a commencé à y prendre part au milieu des années 1950 et racontait qu'il y avait jusqu'à six ou sept groupes qui se produisaient en même temps, chacun entouré de son propre cercle d'amis et de badauds. Près de l'arche, en bas de la 5^e Avenue, une foule de gamins qui avaient découvert le folk en camps de vacances progressistes ou lors de rassemblements de la Ligue de la jeunesse travailliste reprenaient des hymnes syndicalistes



qu'ils avaient entendus aux concerts de Pete Seeger ou appris dans le magazine *Sing Out!*. Du côté du parc longeant Sullivan Street, les jeunes socialistes sionistes du mouvement Hachomer Hatzair entonnaient « Hava Nagila », et réalisaient des danses populaires israéliennes. Autour de la fontaine, un certain Roger Sprung, virtuose du banjo, emmenait les premiers musiciens de bluegrass urbain, avec ses hoedowns endiablés et ses chansons aux sonorités nasales.

Roger Sprung était un des rares musiciens de cette bande à avoir l'expérience de l'industrie musicale commerciale, car il avait enregistré quatre titres au début des années 1950 avec le *Folksay Trio*, dont les deux autres membres s'étaient rapidement rebaptisés les *Tarriers* avant d'enregistrer deux chansons classées au *Top Ten* : « *Cindy, Oh Cindy* » et « *The Banana Boat Song* ». « *Tom Dooley* », enregistrée par les *Tarriers* et Roger Sprung, a été plagiée par le jeune *Kingston Trio*, et s'est placée en tête des hits-parades en 1958.

Les *Tarriers* et le *Kingston Trio* apparentaient à un courant de la pop-folk que l'on a aujourd'hui tendance à qualifier de léger et de niais, en partie parce que c'était l'opinion des habitués de Washington Square. En effet, aux yeux de la majeure partie des jeunes musiciens de Greenwich Village, cette musique symbolisait le conformisme ennuyeux et la culture commerciale qu'ils tenaient en horreur et auxquels ils tentaient précisément d'échapper. Avec son ton désapprobateur caractéristique, Dave Van Ronk a déclaré : « Nous connaissions le *Kingston Trio* et Harry Belafonte, ainsi que leur horde d'imitateurs proprets, mais nous avions le sentiment qu'ils appartenaient à un univers très différent du nôtre. La plupart d'entre eux n'étaient même pas musiciens et leurs voix n'avaient rien de particulier ; quant à leurs chansons, elles étaient superficielles, nous les avons tous apprises et aussitôt oubliées. Il s'agissait de jeunes étudiants affublés de chemises à motifs cachemire qui interprétaient « *Sing Along with Mitch* » et « *Fireside Book of Folk Songs* », c'était une arnaque totale envers la chanson, ses auteurs, ses compositeurs, les collectionneurs et leurs sources, ils arnaquaient le public. »

Ces chanteurs de pop-folk tournés en ridicule par Dave Van Ronk avaient beau dicter leur loi dans les banlieues et sur les campus des universités du Midwest, ils avaient cependant très peu d'influence sur ce qui s'écoutait et se jouait dans les clubs new-yorkais, et encore moins sur les authentiques « folkniks » de Washington Square. Aucun musicien appartenant à ce courant ne se souvient de Roger Sprung parce qu'il a failli apparaître au *Top 40* ; ils se souviennent de lui comme d'un musicien expérimenté qui en connaissait plus long qu'eux sur la vraie musique du Sud, et qui était prêt à l'enseigner à quiconque s'y intéressait. Il se produisait à Washington Square tous les dimanches, accompagné d'un type nommé Lionel Kilberg qui jouait d'une contrebassine qu'il avait fabriquée lui-même. Ils étaient rejoints par une troupe de jeunes musiciens, qui au fil des années a été composée de la quasi-totalité des figures de proue de la scène folk traditionnelle et bluegrass urbaine des années 1960. Lionel Kilberg jouait un rôle particulièrement important au sein de cette communauté, car c'était lui qui se rendait tous les mois à la mairie afin d'obtenir la permission de jouer de la musique dans le parc. Cette autorisation leur permettait de se produire de 13 h à 17 h, et le détenteur du permis devait être présent pour que cela soit légal, c'est pourquoi la présence de Lionel Kilberg était absolument essentielle.

Outre les danseurs de folk, les militants politiques, et les musiciens de bluegrass, de jeunes solistes venaient s'installer sur les bancs et autour de la fontaine près de l'arche pour jouer de

la guitare, du banjo ou du dulcimer et entonner des ballades ou du blues. S'ils étaient doués ou avaient assez d'amis, un petit groupe se formait autour d'eux pour les écouter, et lorsque quelqu'un apprenait une nouvelle chanson, il venait l'interpréter dans le parc et les autres la reprenaient. Dave Van Ronk s'y trouvait presque toutes les semaines pour chanter du blues ; les Kossoy Sisters, Paul Clayton, ou le folkloriste Roger Abrahams y interprétaient des ballades des îles britanniques ou des montagnes du Sud. Parfois, un artiste plus âgé et plus connu tel qu'Oscar Brand ou Theodore Bikel faisait son apparition, ou quelqu'un amenait avec lui Woody Guthrie qui, déjà diminué par la maladie de Huntington, ne pouvait plus chanter, mais jouait occasionnellement de la guitare, ou le révérend Gary Davis, un prêcheur des rues de Harlem et guitariste virtuose qui fut la source d'inspiration principale de toute une génération de guitaristes jouant en fingerpicking.

Dave Van Ronk racontait que les chanteurs de ballades et de blues avaient tendance à traîner ensemble car ils étaient peu nombreux, et formaient une sorte de clique au sein de la clique : « Nous nous rassemblions pour nous soutenir mutuellement parce qu'on ne nous entendait pas autant que les autres et que nous les détestions tous : les sionistes, les gamins des camps de vacances et les musiciens de bluegrass, tous jusqu'au dernier. Mais bien sûr, nous détestions beaucoup de monde à cette époque. »

Rétrospectivement, ces chanteurs de ballades et ces bluesmen étaient en train de façonner un nouveau courant qui donnerait plus tard naissance à des artistes tels que Bob Dylan, Phil Ochs, Joan Baez ou Joni Mitchell, et inspirerait des groupes de folk-rock comme The Lovin' Spoonful, The Byrds, The Mamas & the Papas, et Crosby, Stills, Nash & Young. (Dans le même temps, un courant proche de celui-ci naissait en Grande-Bretagne sous l'impulsion de chanteurs engagés comme Ewan MacColl, dont Llewyn Davis interprète « Shoals of Herring » à son père vieillissant, et de collectionneurs de disques inconditionnels du blues comme les jeunes garçons qui formeraient plus tard les Rolling Stones). Mais à la fin des années 1950, ils n'avaient pas conscience d'être à l'aube d'une nouvelle ère, et si quelqu'un leur avait dit qu'ils étaient en train de bâtir les fondations d'un futur courant de pop ou de rock, la plupart d'entre eux auraient été scandalisés. Comme Alan Lomax l'a déclaré en accueillant les spectateurs d'une session d'improvisation filmée dans son appartement au cinquième étage sans ascenseur : « Vous êtes désormais dans Greenwich Village, le quartier où les gens viennent pour échapper à l'Amérique. » Ils formaient un petit groupe de passionnés, non seulement affranchis du courant principal de la culture commerciale américaine, mais également de tout courant de pensée dominant, et ils étaient fiers de leur indépendance et de leur non-conformisme.

Dave Van Ronk a ironiquement surnommé ce groupe les « néo-ethniques », et dans une certaine mesure, ils représentaient l'équivalent folk du mouvement revival de la « musique ancienne » qui a émergé au même moment en musique classique. C'est pourquoi il est tout à fait logique que dans INSIDE LLEWYN DAVIS, parmi les invités du couple de professeurs plus âgés auquel Llewyn Davis rend visite, figure un homme qui joue de la harpe dans un groupe baptisé Musica Anticha. En musique classique aussi, il y avait d'un côté les célèbres artistes qui se produisaient dans de prestigieuses salles de concert comme Carnegie Hall et Town Hall, et de l'autre, de jeunes disciples passionnés en quête de morceaux rares et anciens qu'ils tentaient d'interpréter de manière « authentique », pour se rapprocher autant que possible d'un son originel.



Plusieurs habitués de Washington Square étudiaient le folklore et certains se sont rendus dans le sud des États-Unis à la recherche de vieux musiciens et de 78 tours grésillants. La bible de ceux qui étaient restés à New York se constituait d'une série de six 33 tours rassemblés par Harry Smith, un excentrique beatnik, et sorti chez Folkways Records en 1952 sous le titre « Anthology of American Folk Music ». Composée d'enregistrements d'artistes noirs américains et de hillbilly des années 1920, cette « Anthologie » leur a permis de découvrir des artistes tels que Mississippi John Hurt et le joueur de banjo Dock Boggs. Les néo-ethniques se sont alors appropriés les excentricités et les nuances de ce qu'ils considéraient comme l'antithèse véritable et absolue aux niaiseries véhiculées par la pop-folk.

Dave Van Ronk racontait que certains avaient tellement écouté cette anthologie qu'ils connaissaient par cœur chacune des chansons des six albums : « Nous n'aimions pas tout ce qui se trouvait sur ces disques, mais tous les titres étaient importants à nos yeux parce qu'ils nous permettaient de savoir ce qui se faisait et comment ces chansons étaient interprétées directement à la source et non déformées par des reprises de deuxième ou troisième main. Cela changeait tout, car la génération qui nous précédait aimait les chansons folks mais était rompue à la scène. Ce qui comptait pour nous, c'était l'authenticité, nous voulions reproduire les styles ethniques traditionnels jusque dans les détails de l'accent. Peu importe que vous penchiez plutôt vers Furry Lewis, Jimmie Rodgers ou Earl Scruggs, c'était une question de goût personnel, mais il fallait que le caractère ethnique de la musique soit authentique, c'était une question de principe. »

Comme dans toute secte, certains étaient plus orthodoxes que d'autres. Dave Van Ronk, à l'instar de Ramblin' Jack Elliott avant lui, et de Bob Dylan quelques années plus tard, a travaillé dur afin d'acquérir le timbre rauque et râpeux des montagnes et des prairies de l'Ouest, quand d'autres acceptaient de faire de légers compromis pour s'adapter aux goûts modernes et urbains du public. La plupart des chanteuses folks prenaient une voix claire de soprano, adoptant parfois l'accent du Sud mais faisant rarement l'effort de prendre la voix d'une paysanne âgée. Elles étudiaient pourtant de vieux disques et les recueils de ballades anciennes publiés par des archivistes universitaires, et maîtrisaient des instruments anciens comme le dulcimer des Appalaches.

Parmi les premiers néo-ethniques, Paul Clayton est celui qui a le mieux réussi à mener de front ses études et sa carrière d'artiste. Bel homme barbu, il ressemblait un peu à Jim Berkey, le personnage interprété dans le film par Justin Timberlake. Paul Clayton était diplômé en études folkloriques et avait sillonné le sud des États-Unis afin d'interviewer et d'enregistrer de vieux musiciens, il avait alors découvert la guitariste noire Etta Baker et le bluesman Pink Anderson. C'est également lui qui rencontrait le plus de succès au sein de la clique des néo-ethniques convaincus : tandis que les autres avaient de la chance s'ils arrivaient à enregistrer une ou deux chansons sur diverses compilations folks, lui a enregistré quinze 33 tours à son nom entre 1954 et 1959. Mais il ne faisait pas partie de l'univers pop-folk auquel appartenaient les Weavers, les Tarriers et Harry Belafonte, qui adaptaient des chansons traditionnelles pour en faire des hits pseudo-folks à l'instar de « Goodnight, Irene » ou « The Banana Boat Song ». Ses albums ont presque tous été produits par Folkways Records, un petit label indépendant qui faisait la majorité de ses profits en vendant ses productions à des bibliothèques et des universités. Dave Van Ronk racontait : « À chaque fois que Paul avait besoin d'un peu d'argent, il cherchait une obscure collection de folk puis allait voir Moe Asch chez Folkways en lui disant : « Tu sais, Moe,

en jetant un œil à ton catalogue j'ai remarqué que tu ne possédais aucun album de ballades de bûcheron du Maine... » Moe lui répondait : « Et bien c'est un grave manquement. Connaitrais-tu quelqu'un qui puisse en chanter assez pour faire un disque ? » Ce à quoi Paul répliquait : « Il se trouve que... ». »

Les titres des albums de Paul Clayton donnent une idée du résultat : outre « Timber-r-r! Lumberjack Folk Songs & Ballads », on trouve « Wanted for Murder: Songs of Outlaws and Desperados », « Bay State Ballads », « Cumberland Mountain Folksongs » et « Whaling and Sailing Songs from the Days of Moby Dick ». En plus de ces titres folkloriques et populaires traditionnels, il a également remanié de vieilles chansons dont il réécrivait les paroles et retravaillait les mélodies pour ses concerts ; il a même enregistré quelques-unes de ces créations avec des arrangements semi-pop. Aucun de ces titres n'a vraiment attiré l'attention en dehors du cercle restreint de la scène folk locale, mais son influence n'a pourtant pas été négligeable : « Who's Gonna Buy You Ribbons », qu'il a enregistré en 1959, a inspiré « Don't Think Twice, It's All Right » à Bob Dylan.

« I'm walking down that long, lonesome road,
You're the one that made me travel on...
So it ain't no use to sit and sigh now, darlin',
And it ain't no use to sit and cry now.
It ain't no use to sit and wonder why, darlin',
Just wonder who's gonna buy you ribbons when I'm gone. »

Le fait que si peu de gens se souviennent aujourd'hui de Paul Clayton prouve à quel point la scène musicale folk s'est radicalement transformée entre la fin des années 1950 et le début des années 1960. Les néo-ethniques ne couraient pas après la célébrité – s'ils avaient nourri des rêves de gloire commerciale, ils ne se seraient pas passionnés pour la musique folk. Rétrospectivement, il est facile de se représenter la scène musicale du Greenwich Village des années 1950 comme une sorte de répétition générale en vue du grand concert qui serait donné dix ans plus tard, et c'était en effet une pépinière de jeunes talents à l'enthousiasme sans bornes, dévoués corps et âme à leur musique, que beaucoup d'entre eux comparaient au Paris des années 1920. Mais il suffit de jeter un œil à la liste des clubs et cafés recensés par le Village Voice pour s'apercevoir que la réalité était tout autre. On y trouvait des chanteurs de folk, mais rarement en tête d'affiche, et ils étaient par ailleurs en compétition avec beaucoup d'autres styles musicaux. En octobre 1961, lorsque Bob Dylan a percé au Folk City, le seul club de folk new-yorkais de l'époque autorisé à vendre de l'alcool qui a servi de modèle au bar que l'on voit dans INSIDE LLEWYN DAVIS, c'était en première partie d'un groupe de bluegrass local baptisé les Greenbriar Boys. Il n'existait que deux autres clubs en ville qui programmaient quelques chanteurs folks en tête d'affiche, mais tous les deux préféraient présenter de vieux chanteurs de cabaret plutôt que de soutenir les jeunes artistes de la bande du Village. Les principaux clubs de New York restaient quant à eux fidèles au jazz avec Thelonious Monk, Ornette Coleman, Zoot Sims, Horace Silver ou Herbie Mann, mais, signe annonciateur du changement qui se préparait, Horace Silver et Herbie Mann étaient présentés en programme double, et Aretha Franklin assurait les premières parties (Fait qui n'était pas particulièrement inhabituel : deux mois auparavant, Aretha Franklin avait assuré la première partie du John Coltrane Quintet dans ce même club).

Quant aux publicités du café où Bob Dylan a fait ses débuts à New York, le Café Wha?, elles ne mentionnaient pas de noms d'artistes mais présentaient la photo d'un beatnik barbu, coiffé d'un béret et affublé de lunettes de soleil, qui invitait à venir écouter « folk, comédie, calypso, poésie et congas » dans « le café le plus animé de Greenwich Village ». Le Wha? était un véritable piège à touristes dirigé par Manny Roth, un malin qui a transmis son sens du show-business à son neveu, David Lee Roth du groupe Van Halen. Richie Havens, Fred Neil et Karen Dalton, aujourd'hui considérés comme de véritables légendes du folk, s'y produisaient régulièrement, mais c'est en attirant un public composé de touristes venus voir de leurs propres yeux les fameux beatniks et autres phénomènes new-yorkais que le café faisait des bénéfices.

Le premier club de Greenwich Village à ne programmer que du folk, le Café Bizarre, avait donné le ton dès 1957. Dave Van Ronk, qui s'y était produit le soir de l'ouverture, racontait : « Ce club présentait un Greenwich Village qui n'avait jamais existé, spécialement destiné aux « squares », aux bourgeois coincés. L'ambiance était celle d'une maison hantée à la Charles Addams au rabais : sombre et éclairée à la bougie, avec de fausses toiles d'araignées suspendues partout. Les serveuses ressemblaient à Morticia, et portaient des bas résille, elles avaient les cheveux longs et lisses et les cils tellement chargés de mascara qu'elles ressemblaient à des rats laveurs. » C'était l'univers beatnik revu et corrigé par Hollywood, comme on pouvait le voir dans des films tels que L'ADORABLE VOISINE de Richard Quine, où sorcières et magiciens se mélangent sans distinction avec les poètes de la Beat Generation, ou encore dans les séries télévisées « Dobie Gillis » et « Peter Gunn ». Pendant quelque temps, le Village Voice a même publié une annonce pour un service de « location de beatnik » qu'il suffisait d'appeler pour qu'un hipster barbu et affublé d'un béret vienne mettre de l'ambiance dans la soirée la plus ennuyeuse.

Dans le contexte des années 1950, il en fallait peu pour être considéré comme un beatnik. La barbe de Llewyn Davis aurait été suffisante pour que la plupart des Américains bien-pensants ricanent et le montrent du doigt. Comparée aux coupes en brosse et aux cols boutonnés que portaient la majorité des jeunes gens de l'époque, la barbe était l'équivalent des tatouages et piercings faciaux d'aujourd'hui. Aux yeux de la génération précédente, qui avait connu la Grande Dépression et deux guerres mondiales et qui profitait enfin du confort du plus important boom économique qu'ait connu la classe moyenne, ce ne pouvait être que la folie ou la perversion qui poussait ces jeunes à dormir à même le sol et à passer leurs journées à lire d'obscurs poèmes et à écouter une musique archaïque. Dans le même temps, pour les jeunes de Greenwich Village, ces touristes plus âgés représentaient le conformiste abrutissant qui avait engendré le maccarthysme et la guerre froide, et menaçait le monde d'un Armageddon atomique. Ces deux groupes étaient caractérisés par une peur et une méfiance mutuelle, et pire encore, lorsque les Américains plus âgés et propres sur eux débarquaient dans le Village, ils se comportaient comme s'il s'agissait d'un absurde parc d'attractions et traitaient tous ceux qui essayaient de devenir des artistes reconnus comme de vulgaires amuseurs publics.

Si le public du Café Bizarre et du Café Wha? était essentiellement composé de touristes, le public des clubs moins connus n'était pas plus avenant. Alors que les bars étaient tenus de fermer leurs portes à une heure du matin, les cafés, eux, restaient ouverts tant qu'ils avaient des clients, et les artistes s'y produisaient cinq ou six fois par soir, sept jours par semaine. Le public était bruyant, l'argent rare – l'artiste était souvent rémunéré au pourboire – et le rythme effréné,

mais c'est pourquoi Greenwich Village a constitué un tremplin unique. Bien qu'il ait déploré l'attitude du public et l'exploitation des artistes, Dave Van Ronk était également conscient que ces clubs avaient permis aux jeunes de sa génération d'apprendre ce qu'ils n'auraient appris nulle part ailleurs, en leur faisant découvrir des styles ethniques peu populaires, ce qui explique pourquoi des artistes tels que Bob Dylan et Phil Ochs sont devenus les auteurs-compositeurs les plus populaires des États-Unis en l'espace de seulement un ou deux ans de carrière. Il a déclaré : « Nous avons la chance incroyable de pouvoir tester nos chansons en public, de se faire huer et bousculer, de les retravailler puis de retenter notre chance. Cela demandait énormément de travail, parce que ces hordes de touristes commençaient par s'arrêter au bar et par conséquent lorsqu'ils arrivaient devant la scène, ils étaient complètement ivres. Notre public se composait donc d'une cinquantaine ou d'une centaine de banlieusards soûls qui se fichaient pas mal de la musique, ils étaient venus observer des phénomènes et mettre le bazar. Dans ce type de situation, soit on apprend à se maîtriser sur scène, soit on change de métier. Ceux qui ont persisté malgré tout sont devenus de grands professionnels de la scène. »

Les musiciens qui se rassemblaient à Washington Square partageaient la même passion pour une musique authentique et sincère, profondément ancrée dans une Amérique rurale mythique, mais la situation économique de la scène musicale était très difficile. Les lois régissant les cabarets new-yorkais comptaient parmi les plus strictes des États-Unis, et l'unique raison pour laquelle de nombreux clubs programmaient des chanteurs folks, c'était parce que cela leur permettait de contourner ces lois. En effet, une clause sur la « musique d'ambiance », destinée aux restaurants, prévoyait une exception pour les groupes de moins de quatre membres qui n'utilisaient pas d'instruments à vent, de cuivres ou de percussions. Les clubs pouvaient donc programmer des poètes et des chanteurs de folk sans avoir besoin d'autorisation ou d'engager des frais élevés comme c'était le cas pour faire venir des groupes de jazz, et c'est devenu particulièrement intéressant lorsqu'ils ont commencé à accueillir un public de touristes qui, de toute manière, se moquait pas mal de la musique.

À certains égards, cette situation a bénéficié aux chanteurs de folk, mais outre le fait que les clubs étaient loin d'être des salles de concert idéales, ils ont également ravivé de vieux préjugés. Les touristes avaient en effet tendance à mettre les chanteurs de folk et les beatniks dans le même panier, alors que lorsque Dave Van Ronk évoquait ceux que sa clique détestait, les beatniks n'étaient pas loin derrière les « squares » ringards et une fois de plus, l'aversion était mutuelle : « Les beatniks affectionnaient le cool jazz, le be-bop, et les drogues dures, et détestaient le folk, qui à leurs yeux était symbolisé par des jeunes assis par terre entonnant des chansons engagées à la gloire des masses opprimées. Lorsqu'un chanteur de folk montait sur scène entre deux poètes Beat, tous les beatniks le snobaient. Puis lorsque les poètes Beat montaient sur scène pour se lancer dans leur diatribe, les fans de folk faisaient de même. »

Dave Van Ronk ne fait pas ici référence aux premiers membres de la Beat Generation, car pour lui qui rêvait de parcourir le monde la guitare en bandoulière, « Sur la route » de Jack Kerouac allait de pair avec les chansons de Woody Guthrie. Mais en 1960, cette génération avait déserté les cafés, et leurs héritiers étaient de simples jeunes du coin issus de la classe moyenne tout comme les amateurs de folk, qui se déguisaient en pseudo-bohémien et lisaient des poèmes ridicules. Quant à l'opinion des beatniks sur les fans de folk, c'était un mélange entre le mépris

des avant-gardistes pour la jeunesse bien-pensante et la condescendance des aficionados du jazz envers ceux qui chantaient des ballades soporifiques et ne connaissaient que trois accords de guitare. Le personnage interprété par John Goodman dans le film est librement inspiré de l'auteur-compositeur Doc Pomus, un juif new-yorkais qui s'était fait connaître dans les années 1940 en chantant du blues dans les night-clubs noirs. Sa réaction face à Llewyn est typique de la plupart des fans de jazz et authentiques hipsters de l'époque : « Qu'est-ce que t'as dit que tu jouais ? Du folk ? Je croyais que tu avais dit que tu étais musicien. »

Le célèbre slogan des années 60, « Méfie-toi des plus de 30 ans », illustre bien la rupture générationnelle qui était d'une certaine manière plus profonde encore que les querelles musicales. Pour Dave Van Ronk ou Llewyn Davis, des gens comme Doc Pomus ou Thelonious Monk avaient beau être des artistes respectés et des figures emblématiques de la bohème, ils évoluaient cependant dans deux mondes différents, bien que mitoyens. Pour compliquer encore les choses, la plupart de ceux qui étaient susceptibles de les enregistrer ou de les engager venaient précisément de cet univers dépassé. Moe Asch du label Folkways Records, qui a inspiré le personnage de Mel dans le film, était âgé de 55 ans en 1960, et avait notamment fait enregistrer Woody Guthrie, Pete Seeger et Lead Belly, ou encore des artistes de jazz comme Sydney Bechet ou Art Tatum. C'était un amoureux sincère de la musique folk traditionnelle, sympathisant de la « vieille gauche » et partisan de la première heure du nouveau mouvement de chansons contestataires, mais c'était aussi un homme d'affaires intraitable. Les disques enregistrés sous son label ont formé la base de l'esthétique néo-ethnique, mais la plupart n'ont eu qu'un succès confidentiel. Il finançait donc ces projets peu lucratifs en étant excessivement âpre au gain avec les artistes plus rentables, tout en étant d'une implacable franchise avec ceux qui, comme le personnage de Llewyn, ne vendaient pas autant de disques que prévu.

Albert Grossman, qui a inspiré le personnage de Bud Grossman dans *INSIDE LLEWYN DAVIS*, n'avait que 34 ans en 1960, mais était néanmoins considéré par la génération de Dave Van Ronk comme faisant partie de la vieille garde. En 1956, il avait ouvert le Gate of Horn à Chicago, sorte de night-club dédié au folk, où l'on vendait de l'alcool et où se produisaient des gens comme Jason White, Bob Gibson, Odetta ou les Clancy Brothers, qui chantaient du folk mais se présentaient comme des artistes de scène confirmés, et étaient considérés comme des « chanteurs folk de cabaret » par les néo-ethniques. Dans les années 1960, Albert Grossman a rejoint New York, où il s'est imposé comme une figure incontournable de la scène folk lucrative, créant d'abord le groupe Peter, Paul and Mary, puis en métamorphosant le poète-musicien filiforme et anonyme qu'était Bob Dylan en star internationale du rock. Mais déjà à la fin des années 50, alors qu'il n'était encore que propriétaire de night-club, Dave Van Ronk et sa bande méprisaient le style cabaret caricatural et maniéré qu'il promouvait. Les jeunes néo-ethniques mettaient un point d'honneur à ne rien faire comme les artistes et chanteurs professionnels. Sur scène, ils portaient leurs habits de tous les jours, adoptaient un accent « country » volontairement rustique et présentaient leurs chansons avec un profond sérieux. Dave Van Ronk résumait leur état d'esprit de la manière suivante : « Si nous ne gardions pas les yeux rivés sur notre instrument, nous pensions que le minimum était au moins de fixer nos chaussures. » Il y avait dans leur approche une exigence qui n'est pas sans rappeler celle du jazzman de la même époque Miles Davis, qui tournait le dos à son auditoire pour le forcer à se concentrer davantage sur ce qu'il entendait que sur ce qu'il voyait. Mais cela n'avait pas de sens pour les propriétaires de clubs comme Albert

Grossman, chez qui le goût pour la musique n'éclipsait jamais les questions matérielles. Il n'a par conséquent jamais ouvert les portes du Gate aux jeunes artistes new-yorkais – dans le film, le personnage de Llewyn traverse d'ailleurs une épreuve similaire à l'humiliante audition qu'y a passée Dave Van Ronk.

En 1960, aucune personne connaissant l'industrie musicale et désireuse d'en vivre ne s'intéressait à des artistes comme Van Ronk ou Dylan. Les vedettes de la musique folk étaient alors des artistes avec de belles voix qui s'habillaient comme les stars de la pop ou les musiciens classiques : Harry Belafonte et Josh White dans leurs chemises en soie sur mesure, le Kingston Trio dans leurs costumes d'étudiants assortis, et d'autres artistes plus anciens comme les Weavers, les Rooftop Singers, et les Limelites qui se produisaient en costume ou tenue de soirée. Dans l'une de ses premières chansons, « Talking New York », Dylan décrit l'atmosphère qui régnait alors, citant le gérant d'un club qui lui aurait dit : « Ton style est trop rustique. Nous, ce qu'on cherche, ce sont des chanteurs folks. »

Le propriétaire de Folk City, Mike Porco, qui a inspiré aux frères Coen le personnage cynique et charmeur de Poppie Corsicatto, était une exception, mais uniquement parce qu'il ignorait tout de l'industrie musicale. C'était un simple immigré italien qui dirigeait le Gerde's, un bar situé dans un quartier industriel. Le gros de sa clientèle étant composé de travailleurs du coin, il avait assez peu de clients en soirée, c'est pourquoi il s'est montré intéressé lorsque Izzy Young, qui tenait un magasin de livres et de disques sur MacDougal Street baptisé le Folklore Center, lui a proposé d'y organiser des concerts. Izzy Young était un traditionaliste pur et dur qui s'était fait une place grâce à ses talents de danseur folklorique et qui se targuait de posséder la seule boutique des États-Unis à présenter une collection aussi complète d'obscurs ouvrages sur le folklore mondial. Le Folklore Center était également un repaire fréquenté par les néo-ethniques (dans ses « Chroniques » autobiographiques, Bob Dylan raconte y être passé lors de sa première venue à Greenwich Village, et y avoir rencontré Dave Van Ronk), et lorsque Young a instauré les soirées du Gerde's, le club de Mike Porco, il souhaitait en faire un lieu d'expression pour « d'authentiques » artistes plus âgés comme le révérend Gary Davis, ou pour la jeunesse locale incarnée entre autres par Van Ronk et Paul Clayton.

À partir de janvier 1960, Young a dirigé le club sans faire de bénéfices pendant cinq mois, au terme desquels Porco a pris conscience que le public répondait présent et que l'affaire pourrait s'avérer rentable. Il a alors repris en main la programmation, rebaptisé l'endroit Gerde's Folk City, et le club a été pendant un temps une référence du genre. D'un point de vue financier, cela lui a permis de se démarquer des cafés qui ne rémunéraient souvent leurs artistes qu'en fonction des pourboires laissés par les clients. Mais comme c'est le cas du bar de INSIDE LLEWYN DAVIS, l'ambiance n'y était pas calme et feutrée pour autant. Dave Van Ronk racontait souvent les nombreuses soirées agitées passées en compagnie de Porco et de ses amis à brailler plus fort que les pauvres bougres qui essayaient de chanter sur scène : « Comme dans la plupart des endroits proposant de la musique live, seuls ceux assis près de la scène avaient conscience d'assister à un concert, tandis que les personnes installées au bar se comportaient exactement comme si la scène n'existait pas. Quand il y avait foule, c'était un des publics les plus difficiles que je connaisse pour un artiste. »

Si l'on cherchait à définir précisément la date à laquelle se déroule *INSIDE LLEWYN DAVIS*, l'ouverture du Folk City en janvier 1960 et l'arrivée à New York de Bob Dylan à peu près un an plus tard font donc figure de repères incontournables. C'était une période de transition où la mutation de la scène folk apparaissait de manière évidente sans qu'on sache clairement quelle direction elle allait prendre. Au moment où le Folk City était devenu un établissement réputé, le Café Bizarre avait ouvert ses portes depuis trois ans et avait été rejoint par le Café Wha?, le Commons et le Gaslight Café, tous situés dans le même quartier, sur MacDougal Street ou à deux pas de là, et ils partageaient une même programmation faite de musique folk à laquelle se mêlaient encore les derniers poètes de la Beat Generation. D'autres clubs allaient encore ouvrir au cours des années suivantes, jusqu'à être plus d'une trentaine à quelques encablures les uns des autres : l'effervescence de cette période attirait de nombreux jeunes artistes en provenance des quatre coins du pays, mais il y avait de la place pour tout le monde. Lorsque Bob Dylan débarqua de son Minnesota natal, les rangs des artistes folks locaux avaient déjà été grossis par Carolyn Hester, en provenance du Texas, Len Chandler, de l'Ohio, et Tom Paxton (qui a inspiré le personnage de Troy Nelson dans le film) de l'Oklahoma. À l'instar du personnage imaginé par les frères Coen, Tom Paxton a commencé à se produire sur les scènes de Greenwich Village le week-end, alors qu'en semaine il faisait son service militaire à Fort Dix. Il était un des premiers représentants d'un nouveau genre de chanteur folk, moins intéressé par l'interprétation du répertoire folk traditionnel que par son renouvellement grâce à l'écriture de ses propres chansons. Il a donc joué un rôle central dans la métamorphose des néo-ethniques en auteurs-compositeurs – dans le film, le personnage de Nelson interprète d'ailleurs une chanson de Paxton, « The Last Thing on My Mind ».

Cette évolution de la scène folk a eu un large écho historique, grâce notamment aux figures de proue qu'ont été Bob Dylan, Paul Simon, Joni Mitchell et Leonard Cohen, mais aussi à d'autres poètes authentiques qui ont gravité autour de Greenwich Village au cours des années qui ont suivi, amalgamant l'esthétique musicale des artistes folk et celle, littéraire, du mouvement beatnik. La transition ne s'est toutefois pas opérée en un jour : quand Izzy Young a sponsorisé le premier concert de Bob Dylan au Carnegie Recital Hall en novembre 1961, celui-ci n'attira qu'à peine une cinquantaine de spectateurs en dépit d'une critique élogieuse du *New York Times* et d'un contrat signé chez Columbia Records. Sa voix nasillarde et les lamentations de son harmonica étaient encore trop bruts pour la grande majorité des auditeurs, et même après le succès considérable deux ans plus tard de son tube « Blowin' in the Wind » chanté par Peter, Paul and Mary, personne n'aurait pu imaginer voir Dylan accéder lui aussi au statut de pop star. Lorsque sa carrière a finalement décollé, il a paru encore plus étonné que nombre de ses amis de longue date de MacDougal Street : « Dans mes rêves les plus fous, j'imaginai un jour devenir aussi célèbre que Van Ronk, mais on est au-delà de ça, non ? Ouais mec, c'est encore plus fort. La vache, ça fout les jetons. »

Beaucoup de spectateurs seront sans doute tentés de voir en *INSIDE LLEWYN DAVIS* la genèse du règne de Bob Dylan, mais il est plus juste de décrire ce film comme le portrait d'un autre univers, plus confidentiel, qui disparaissait d'ailleurs déjà lorsque Bob Dylan a débarqué à New York. La plupart de ceux qui formaient la scène artistique de Greenwich Village en 1959 ou 1960 ne sont en effet jamais devenus des stars du folk. À l'exception de Dave Van Ronk et des New Lost City Ramblers, ils ont été balayés par la vague de jeunes talents qui ont débarqué

au cours de la décennie suivante, ou ont perdu leur intérêt lorsque la scène folk s'est démocratisée pour devenir un pur produit commercial. La camaraderie, le sentiment d'appartenir à une petite bande d'initiés passionnés squattant les canapés des uns et des autres, jouant ensemble et s'échangeant des chansons jusqu'à l'aube, a été remplacé par les rêves de gloire et de célébrité. Beaucoup de très bons titres ont été composés à Greenwich Village après 1960, sans doute même bien meilleurs que ceux qu'on y entendait auparavant, mais le quartier était devenu un endroit à la mode connu dans le monde entier. En quelques années, l'authentique Greenwich Village où tous les artistes se connaissaient, composaient et jouaient ensemble, vivaient ensemble des histoires d'amour heureuses ou malheureuses, semblait à certains égards aussi lointain et révolu que l'univers des cabanes de plantation du delta du Mississippi ou celui des hameaux des Appalaches l'avaient été aux yeux de Van Ronk et de ses pairs de Washington Square Park.

Le musicien et écrivain Elijah Wald a passé l'essentiel de son adolescence à squatter le canapé de Dave Van Ronk à l'angle de la 4e Rue et de la 7e Avenue, et a coécrit The Mayor of MacDougal Street.



★ PUBLICITY CONTACTS ★

U.S.

EMILY BEAR

(917) 816-1125
emilybear99@gmail.com

CYNTHIA SWARTZ

STRATEGY PR
(646) 918-8772
cynthia.swartz@strategypr.net

CHRISTINE BATISTA

CBS FILMS
(310) 575-7027
christine.batista@cbs.com

KAREN PAUL

CBS FILMS
(310) 575-7033
karen.paul@cbs.com

FRANCE

JEAN-PIERRE VINCENT/VIRGINIE PICAT

HÔTEL CARLTON
+04 93 06 43 98/99
jpvpresse@gmail.com

INTERNATIONAL

LIZ MILLER

PREMIER
+44 207 292 6437
liz.miller@premiercomms.com

ANNABEL HUTTON

PREMIER
(310) 945-6691
annabel.hutton@premiercomms.com

SHYAMA FRIEDENSON

STUDIOCANAL
(310) 945-6691
shyama.friedenson@studiocanal.com

STUDIOCANAL PRESENTS IN ASSOCIATION WITH ANTON CAPITAL ENTERTAINMENT OSCAR ISAAC CAREY MULLIGAN JOHN GOODMAN GARRETT HEDLUND
F. MURRAY ABRAHAM JUSTIN TIMBERLAKE "INSIDE LEWYNN DAVIS" CASTING BY ELLEN CHENOWETH EXECUTIVE MUSIC PRODUCER T BONE BURNETT EDITOR RODERICK JAYNES COSTUME DESIGNER MARY ZOPHRES
PRODUCTION DESIGNER JESS GONCHOR DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY BRUNO DELBONNEL A.F.C., ASC EXECUTIVE PRODUCERS ROBERT GRAF OLIVIER COURSON RON HALPERN PRODUCED BY SCOTT RUDIN ETHAN COEN JOEL COEN
WRITTEN AND DIRECTED BY JOEL COEN & ETHAN COEN

ACE ANTON CAPITAL ENTERTAINMENT



nonparat N

Kodak Motion Picture Film

DCI DIGITAL CINEMA DTS DIGITAL SURROUND SOUND

STUDIOCANAL