



chercher : repérer : avancer

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RDES&ID_NUMPUBLIE=RDES_053&ID_ARTICLE=RDES_053_0116

Dead Man de Jim Jarmusch. La poésie du fusil Arriflex

par Richard BAXSTROM, Stefanos GEROULANOS et Todd MEYERS

| Presses Universitaires de France | Rue Descartes

2006/3 - N° 53

ISSN 1144-0821 | ISBN 2-13-055679-5 | pages 116 à 120

Pour citer cet article :

— Baxstrom R., Geroulanos S. et Meyers T., Dead Man de Jim Jarmusch. La poésie du fusil Arriflex, Rue Descartes 2006/3, N° 53, p. 116-120.

Distribution électronique Cairn pour les Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

RICHARD BAXSTROM, STEFANOS GEROULANOS, TODD MEYERS

*Dead Man de Jim Jarmusch
La poésie du fusil Arriflex*

Quand meurt le mort ?

Quand meurt le mort ? Est-ce qu'il meurt quand il est présenté dans le générique comme « Dead Man », « Le Mort », ou quand il est blessé la première fois ? Quand Personne, son compagnon indien d'Amérique, lui demande : « As-tu tué le blanc qui t'a tué » ? Quand Personne voit un crâne à la place du visage de Blake ? Quand Blake reçoit une balle pour la deuxième fois ? Quand Personne négocie le passage de Blake à travers la grande mer, ou quand Blake est placé dans le canoë ? Et est-ce que tout cela a vraiment une importance : le « quand », le « comment », le « pourquoi » ? Si Bill Blake n'est pas un cadavre, il est bien mort, mort tout de même, un mort vivant : ses blessures témoignent d'une mort imminente, il est poursuivi, marqué par la mort, une mort à laquelle il finira par se soumettre tout comme il accepte le nom à la portée mythique de « William Blake », qui lui a été conféré. Or, c'est précisément en tant que mort vivant que Blake pose une série des problèmes aussi bien philosophiques que cinématographiques. Problèmes philosophiques, parce que son passage à travers le film propose une véritable *mélété thanatou*, une « méditation continue de la mort », investie du pouvoir de donner le sens d'une vie, d'une traversée du mourir, et de le faire reconnaître. Problèmes cinématographiques, parce que cette méditation de la mort est faite à même la matière des images, images qui animent explicitement un monde des morts vivants.

Dans un train, sur un bateau, tu peux aussi bien trouver ta tombe

Dead Man, réalisé par Jim Jarmusch en 1995, commence dans un train qui traverse et, on pourrait même dire établi, la géographie changeante de l'Ouest américain. À travers ce paysage à la fois onirique et destinal, Bill Blake passe du sommeil à l'agitation. Entre-temps, il rêve et il observe. Il est vu, mais ignoré par les autres passagers – à l'exception de l'homme maigre et morbide qui garnit le feu du train. Couvert de cendres noires, cette figure de fossoyeur semble détenir une connaissance aussi noire du passé de Blake que de son avenir, dont il lui offre une vision : « Regardez par la fenêtre. Ça ne vous rappelle pas quand vous étiez en bateau ? Et puis, plus tard, la nuit, couché, contemplant le plafond, et l'eau dans votre tête n'est pas différente du paysage. Et vous pensez : "Comment se fait-il que le paysage bouge, alors que le bateau est immobile ?" »

C'est de la prophétie. Mais ce chauffeur n'est pas seulement un oracle désintéressé : « Pourquoi vous avez fait tout ce voyage... jusqu'en enfer ! » Cette double annonce révèle que l'homme du train est aussi une figure de Charon, l'homme du bateau : Blake est en route pour l'enfer tout en y étant déjà. Le chauffeur du train vide ainsi le passé et l'avenir de Blake en les ouvrant en même temps à un sens nouveau. Le voyage de Blake semble faire écho à la traversée du Styx par Dante, mais sans un Virgile pour le guider et le rassurer dans son passage angoissé. Blake est fatigué, mais surtout il n'a aucune idée du chemin devant lui et, à la différence de Dante, n'a aucun mandat divin pour diriger son passage. D'où l'exhortation du chauffeur : le bateau ne peut pas être immobile, et Blake doit assumer sa présence et son passage en enfer, jusqu'au

moment où il sera immobile dans un bateau, une figure mythique du dépassement de soi. Le voyage en train est donc l'ouverture aux royaumes d'outre monde – une ouverture qui offre des avatars possibles aux morts dans leur monde propre, un monde où l'esprit est marqué et mis en acte avec les autres.

Cinéma comme esprit / Cinéma des esprits

« L'homme est un être lent, qui n'est possible que grâce à des vitesses fantastiques¹. » Gilles Deleuze cite ce passage de Michaux pour expliquer comment le cinéma, avec sa capacité d'engendrer la pensée à travers l'activation affective des circuits cérébraux, s'adresse au spirituel dans la vie. Ce n'est pas par hasard que *Dead Man* commence avec une citation de Michaux : ces échos unissent les esprits conjurés par Jim Jarmusch au souci éthique du spirituel qui traverse, selon Deleuze, le cinéma.

Parmi les multiples images de *Dead Man* qui montrent un monde à la fois hanté et ordinaire, il y a celles qui déclarent explicitement la stratégie formelle du film. Ce sont les scènes de tranquille délire : la marche effrayée de Blake dans la rue principale, remplie de crânes, de la Ville de la Machine ; la vision *Peyote* de Personne qui voit Blake en cadavre ; Blake qui marche, blessé mais fier, dans le village Makah pour rencontrer le fabricant du canoë qui va le conduire en dehors de ce monde. Ces scènes ne sont pas filmées comme des visions aberrantes, des rêves ou des hallucinations, bien qu'elles aient une singularité dans la logique visuelle du film. Points de vue pivotants, plans surimposés, ralentis, et même plans animés, tout cela a comme but d'encadrer un monde partagé aussi bien par les morts que par les vivants, et de mettre hors

jeu le monde du *West(ern)* qu'on croyait connaître.

En outre, l'aspect fortement réaliste du film souligne le conflit entre perceptions différentes de la réalité : au désenchantement radical de Blake s'oppose l'image que s'en fait Personne, celle d'un esprit vivant – image non moins réelle :

« La vie spirituelle, ce n'est pas le rêve ou le fantasme, qui ont toujours été les impasses du cinéma, plutôt le domaine de la froide décision, de l'entêtement absolu, du choix de l'existence². »

Et c'est de cette froide décision, de la banalité des faits, et du choix de l'existence, que nous parlons. Si « la vie spirituelle est le mouvement de l'esprit » (*ibid.*), alors *Dead Man* montre comment l'esprit peut percevoir et penser à travers, ou avec, le mouvement des esprits. On associe d'habitude, et à tort, le monde des esprits et les mondes du cinéma à l'imaginaire, au non-réel, à l'inhumain. Mais pourtant, les morts marchent, littéralement, parmi les vivants dans *Dead Man* : et cette promiscuité à la fois ordinaire et ontologiquement étrange constitue précisément l'Idée du film. *Dead Man* fait appel à cette double compréhension des esprits et du spirituel – un fait banal, mais qui mérite une réponse.

La Nature de ce monde

Les images cinématographiques ne sont pas du présent. Ce fait par lui-même les allie avec les morts. Le temps échappe à la perception ordinaire, mais peut devenir « sensible » dans l'image cinématographique créative. Dans une telle image, les morts, comme le temps, peuvent marcher entre nous. Cela est dû au fait que le cinéma compose son propre monde – il possède les corps, l'espace, et le temps, il produit un monde virtuel en symbiose avec celui, réel, qui existe hors du cadre. Le fantôme, en négociant des cadres diffé-

1. Henri Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, Gallimard, Paris, 1966, p.33.

2. Gilles Deleuze, « Le cerveau c'est l'écran », dans *Deux régimes de fous*, Minuit, Paris, 2003, p.264.

rents, des chemins différents vers le réel, se conduit plus ou moins de la même manière. En « composant des images qui n'appartiennent à aucun présent », Jarmusch brise dans *Dead Man* la coquille de la temporalité linéaire et expose un monde où il est impossible d'établir avec certitude « qui » ou « quoi » appartient au passé, au présent ou même à l'avenir. Est-ce que le chauffeur du train parle d'un passé imaginaire ou de la conclusion du film? Est-ce que la destruction (représentée visuellement par les ruines d'un village dans le seul *flash-back* explicite du film) que Personne, le Virgile de Blake, a vue à son retour de la captivité en Europe, ne serait pas aussi une prémonition du village brûlé que lui et Blake voient en descendant la rivière en canoë – exactement le même plan que celui du flash-back? Dans des tels moments, Jarmusch littéralise son identification avec Blake, levant sa caméra pour tirer sur le temps et le trouser, de la même manière que Blake tire ses trous poétiques sur les hommes blancs. Ce sont les morts qui marchent à travers le déchirement de ce grand négatif de l'univers.

Tirer des trous dans le temps

La question « qu'est-ce que la vie? » dans un monde où manque la fantaisie des « frontières » entre les vivants et les morts est posée dans la rencontre entre Blake, Personne, et le marchand-missionnaire. L'ironie de Blake, qui accepte maintenant son rôle de destructeur poétique et mythique des mondes et des hommes quand il remarque qu'il est inutile de menacer de damnation un homme qui est déjà en enfer, est une déclaration explicite de ce que *Dead Man* montre en général. Blake est désormais à son aise dans le rôle de « tueur des blancs ». Ayant déjà affronté et

réussi à vaincre, sous le guide de Personne, le défi d'un christianisme en faillite – représenté par une famille bizarre et dangereuse de trappeurs – Blake n'est pas seulement en train d'écrire une poésie blasphème; comme le réalisateur lui-même, il tire des trous dans le temps des blancs: « On tue un homme ou une nation en coupant ses rêves, juste comme les blancs prennent soin des Indiens: en tuant leurs rêves, leur magie, leurs esprits familiers³. »

Dead Man se confronte directement avec cette déclaration de Kim Carsons, le protagoniste du roman de William S. Burroughs, *Parages des voies mortes*. De la même manière que le chauffeur du train livre Blake à son destin, le train lui-même annonce la mort à l'Indien. Comparé à l'avenir apocalyptique décrit par le Carsons de Burroughs, le Blake naïf de Jarmusch commence comme une sorte d'ambassadeur spectral qui accepte de se soumettre à la prophétie du chauffeur, à la prophétie d'être délivré de ce monde par des esprits étrangers. Au début, il est incapable d'interpréter correctement les signes d'un ordre grossier et violent (la lettre douteuse qui lui « garantit » un boulot; son aveuglement au signe qui montre le chemin du bureau). Mais dans et par son voyage, Blake commence à comprendre la nécessité de protéger sa faiblesse, son chemin *comme mort*, et il devient alors l'ambassadeur spectral, le mort qui fait passer le mythe de William Blake du monde de la Machine à celui des Indiens.

La loi (ou l'éthique) des morts

« Que veut dire en français *donner la mort*? Comment se donne-t-on la mort? Comment se la donne-t-on au sens où se donner la mort, c'est mourir en assumant la responsabilité de sa mort,

3. William Burroughs, *The Place of Dead Roads*, Henry Holt & Co., New York, 1983, p.42; notre traduction.

se suicider mais aussi bien se sacrifier pour autrui, *mourir pour l'autre*, donc peut-être donner sa vie en se donnant la mort, en acceptant la mort donnée, comme ont pu le faire de façon si différente Socrate, le Christ et quelques autres ⁴ ? »

En dépit de sa *méléte thanatou*, *Dead Man* n'est pas exactement l'histoire d'un *Dasein* qui découvre l'authenticité, d'un Socrate qui achève sa pensée et sa vie en acceptant la mort et en comprenant le sens. On peut même se demander si Blake comprend où il va à travers la mer – si c'est à Cleveland ou dans un autre monde. *Dead Man* est néanmoins l'histoire d'une figure qui habite un espace plus ou moins anarchique, un espace qui existe en deçà ou au delà d'un ordre symbolique proprement dit : un espace sans loi, sans communauté, sans règles conventionnelles de la transmission des noms. Et non seulement Blake se trouve, par une sorte de faux-pas, dans un ordre anarchique, douteux, violent : paradoxalement, en devenant un mort vivant, il fait éclater ce (dés-)ordre. Sans même comprendre exactement quand, ou comment, ou pourquoi, Blake réorganise ce monde, en devenant, d'un comptable passif, impuissant, sans argent ni avenir qu'il était, la force mobilisatrice du film. Malgré sa faiblesse, malgré le fait qu'il est toujours un pas en arrière par rapport au poète-tueur mythique qu'on croit qu'il est, Blake impose un ordre très différent dans le monde où il se trouve. Sa mort prolongée fonctionne à la fois comme principe structurant et comme force mobilisatrice de la narration.

« Il est toujours préférable de ne pas voyager avec un mort ⁵. »

Comme les morts vivants des films d'horreur, dont l'existence prolongée menace le monde des vivants, Blake transforme sa mort, sa survie

comme mort, en l'ordre, la loi et le temps mêmes du film. Puisqu'il est déjà mort, il ne peut pas mourir et, sans le savoir, il impose sa survie funèbre aux autres figures du film, assurant la mort de tout ami et ennemi impliqué dans son voyage. À travers la passivité et la faiblesse qui dirigent son histoire, Bill Blake est transformé en William Blake, le William Blake mythique, transformant à son tour sa langue en une arme et offrant son temps et son mythe aux Indiens chassés et vaincus. C'est dans cette conversion mythique que la mort prolongée de Blake acquiert son sens, même si Blake lui-même reste toujours un pas en arrière par rapport à son personnage. Mais ce qui se trouve derrière ce pas, c'est précisément la cohabitation des vivants et des morts, le don de son mythe, de sa mort, et d'un autre temps, à un monde en train d'être détruit.

4. Jacques Derrida, *Donner la mort*, Galilée, Paris, 1999, p.26-27. | 5. Henri Michaux. Phrase citée dans *Dead Man*.

